

Anders Ekström, Solveig Jülich & Pelle Snickars

I mediearkivet

Invigningen av Allmänna konst- och industriutställningen i Stockholm den 15 maj 1897 stod i centrum för en massiv medial uppmärksamhet. Pressen var väl samlad och redogjorde i detalj för det inträffade, flera fotografer tog bilder av den högtidliga ceremonin, och en fransk kinematografoperatör dokumenterade den i rörlig bild. Oscar II:s invigningstal kunde så småningom avlyssnas från en fonografrulle av vax, inläst av anonyma röster.

Under sommaren som följde passerade över en miljon besökare utställningsområdet på södra Djurgården. Totalt hade ett hundratal hallar och paviljonger uppförts strax intill Skansen och det ännu inte färdigbyggda Nordiska museet. I mitten av området stod hela utställningens signatur: arkitekten Ferdinand Bobergs magnifika industrihall i trä med dess fyra minareter som nådde ett femtiotal meter upp i skyn. I efterhand kunde ännu fler människor ta del av utställningen genom mediematerialet. Souvenirer, vykort, illustrerade minnesböcker, återblickande bildreportage, aktualitetsfilmer och ljudupptagningar – tillsammans bildade dessa representationer ett arkiv över utställningen som distribuerade den till publikerna inte bara på andra platser, utan också i andra tider. Ambulerande kinematografförevisningar fortsatte exempelvis att visa materialet från Stockholmsutställningen långt in på 1900-talet.¹

I den här boken – och i en något annorlunda version på den medföljande dvd-skivan – bildar Stockholmsutställningen 1897 en ingång till en historisk mediekultur med förgreningar långt utanför området på Djurgården. I en serie fallstudier behandlas utställningen dels som en medieform i sig, dels som en samlingsplats för äldre och nyare medier – från gamla camera obscuror, dioramor och vaxfigurer till moderna attraktioner som fonografen, kinematografen och röntgenbilder. Författarna diskuterar bland

annat hur nya och gamla medier presenterades och togs i bruk på utställningen (ett exempel är hur pressens aktörer använde utställningsmediet för att marknadsföra sin egen verksamhet), olika aspekter av publikens umgänge med dessa medier, samt hur vissa medieformer fungerade som en förlängning av utställningen. Sammantaget ger boken även inblickar i de mediepraktiker som gjorde Stockholmsutställningen 1897 till en "offentlig" händelse. Tidningstexten var tveklöst ett av tidens snabbaste medier, och genom det material som tidningarna fick från utställningens pressbyrå fanns beskrivningar av händelser på området ibland tillgängliga redan innan de ägt rum. Nästan omgående distribuerades utställningen även visuellt och i några fall audiellt. Särskilda tekniker utvecklades dessutom för att skapa en upplevelse av virtuell närvaro på utställningen hos dem som inte själva var där. På det sättet liknade evenemanget de "mediehändelser" som Daniel Dayan och Elihu Katz reserverat för radions, tevens och direktsändningarnas tid.²

Utställningen.
Torsdagen den 10 Juni 1897.
 Öppen kl. 8 f. m.—11.30 a. m.
 Entré 1 kr. Barn under 12 år 50 öre.

Utställningshallarna öppna kl. 10 f. m.—9 e. m.
 Maskinhallen 10 f. m.—11 e. m.
 Konsthallen. Industrihallen. Maskinhallen.
Samsa Stockholm. Biologiska Museet.
 Undervisning och Slöjd. Kemisk-Teknisk Utställning.
 Armén och Flottan.
 Teater- och Musik-Utställningen.
 Sport- och Turist-Utställningen.
 Sagogrottan. Bibliskt Galleri.
 Kinematografen. Camera Obscura.

Obs.! Experiment med Röntgenstrålar. Obs.!
OBS.! Södra Sverige. OBS.!

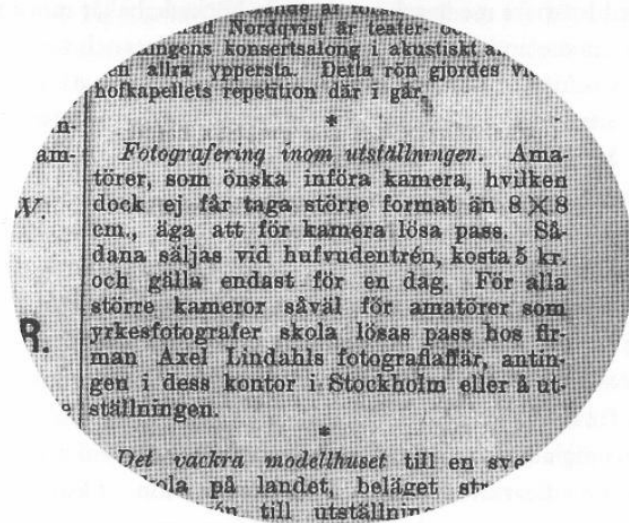
DAGSPROGRAM:
 Kl. 3.30—4.30 a. m. Promenadkonserter vid Nord. Museet.
 Kl. 5—8 a. m. Promenadkonserter vid Teaterutställningen.
 Kl. 12—7 e. m. Elektriska hissarne i Industrihallens månareter.
 Kl. 10 f. m.—10 e. m. Elektriska luftbanan öfver Brunnsviken.

OBS.! Middags- och Aftonkonserter vid
 alla restauranter. **OBS.!**

Stockholmsutställningen förde samman en rad gamla och nya medier.
 Ur *Dagens Nyheter* 10/6 1897.

Den uppsättning medier som sammanfördes på utställningen kan beskrivas som ett historiskt mediearkiv som både blickade bakåt mot 1700- och 1800-talens medielandskap och framåt mot 1900-talets och vår tids mediebruk. Men Stockholmsutställningen 1897 var också en plats där ett offentligt arkiv för framtiden byggdes upp. De medieteknologier som visades upp för publiken – bland annat de tre "skriftmaskinerna" fonograf, kinematograf och fotografi – användes på samma gång för att dokumentera och lagra utställningen för framtiden. I efterhand har vi bara tillgång till utställningen genom dessa representationer. Minnet av utställningen är i den meningen identiskt med historien om dess mediering. Mot den bakgrunden har vi i den här boken försökt att historisera mediebruken på ett sådant sätt att också dessa mediearkivariska frågor blir tillgängliga för forskning och reflektion. De mediespecifika strategier och historiska produktionsförhållanden som präglade dokumentationen av utställningen skulle oundvikligen prägla också mediearkivets innehåll och organisation – liksom den historiska forskning som långt senare skulle bedrivas om utställningen.

När Stockholmsutställningen tidigare uppmärksammats i ett mediehistoriskt perspektiv har intresset varit koncentrerat till några av de "nya" medier som presenterades på utställningen. Inom den filmhistoriska forskningen har den exempelvis kommit att symbolisera det publika genombrottet för filmen i Sverige. Däremot har inte själva mångfalden av medier på utställningen, deras inbördes relationer eller kopplingar till en längre historia av mediebruk lyfts fram. En förklaring till det är att tidigare forskning utgått från ett snävare och i grunden anakronistiskt mediebegrepp. Fascinationen inför de enskilda teknikernas nyhetsvärde har dessutom gått hand i hand med arrangörernas grundläggande syfte med utställningen: att visa upp Sverige som en modern nation av teknisk och industriell utveckling. Eftervärldens sätt att beskriva utställningen har också på andra sätt sammanfallit med den bild som organisatörer och medieföretag aktivt arbetade för att framställa och distribuera. Det bevarade materialet har klippts ihop i utställningar och minnesprogram utan att de historiska villkoren för denna medieproduktion fått någon egentlig uppmärksamhet. När exempelvis Stockholms stadsmuseum 1947 anordnade en minnesutställning om utställningen 1897 tog den huvudsakligen fäste i de bevarade fotografierna, som på det sättet både blev en källa till kunskap om Stockholmsutställningen och ett sätt att presentera den i ny form.³ Dessa representationer



Inte vem som helst hade rätt att fotografera på utställningsområdet.

Ur Svenska Dagbladet 26/5 1897.

SVEN SCHOLANDER,
FOTOGRAFISKT MAGASIN,
 LILLA VATTUGATAN 14, Stockholm.
BÄSTA HÅNDKAMEROR för Fotografier och Amalörer äro erkändt
 "SVEA" och "SVENSKA EXPRESS"
 hvilka ständigt finnas på lager i storlekar 8x8, 9x12 och 14x16 1/2.
 Särskild till bruk under ständiga sommar rekommenderas den lilla ut-
 ställnings-kameran 8x8 Å Kr. 3.
 Mörkrum med fäsk finnes till ärans kundars till disposition. Fram-
 kallningar och till slags kopiering utföres billigt och skvickligt.

De strikta reglerna för fotografering skapade en marknad för särskilda utställningskameror. Fotofirman Sven Scholander erbjöd kameror som tog bilder i det mindre format som var det enda tillåtna för de vanliga besökarna. Ur Svenska Dagbladet 15/5 1897.

präglades emellertid av sin specifika tillkomsthistoria: fotograferingen på utställningsområdet var exempelvis strängt reglerad av arrangörerna och ett flertal av bilderna tillkom vid särskilda pressvisningar när området var stängt för andra besökare. Den vanliga besökaren hade enbart rätt att fotografera med kameror som tog bilder i ett mindre format.

Även i arbetet med den här boken har vi varit hänvisade till det bevarade medicinmaterialet. Men genom att problematisera frågan om medicinarkivets sammansättning, och lyfta fram själva bredden i det mediebruk som förekom i samband med utställningen, är det möjligt att förflytta fokus från den historia som ligger färdig i de mediala representationerna. Empiriskt präglas bokens fallstudier av stor variation, från statistiska medicinerar av stadens sociala liv till skämtpressens beskrivningar av den sensoriska svindel som medieumgänget framkallade hos utställningens fiktiva besökare. Men oavsett om de enskilda studierna behandlar den karriär som andra generationens fonografer gjorde på utställningen, Numa Petersons roll som filmentreprenör, eller den journalistkongress som genialt nog anordnades i anslutning till utställningen, så är de inte i något fall begränsade till området på Djurgården. Istället framträder Stockholmsutställningen som en del av en historisk mediekultur med ett otal förgreningar såväl geografiskt som kronologiskt – i sekelskiftets museiinstitutioner, i ett äldre medicinutbud av visuella attraktioner, men också i 1900-talets förmentala mediemodernitet. Utställningen kan på det sättet beskrivas som en mediegeografisk nod i vilken ett antal olika mediehistorier tillfälligtvis löpte samman.

Den grundläggande avsikten med begreppet mediekultur är i det här sammanhanget att länka ihop och historiskt undersöka utbytet mellan olika medieformer och mediepraktiker. Redan den teknologiskt bländade Marshall McLuhan argumenterade för att medier byggs av andra medier: "inget medium har någon mening eller existens för sig, utan endast i ständigt samspel med andra media."⁴ Under senare år har inte minst forskning med kulturhistorisk orientering visat hur användningen och förståelsen av nya medier införlivar, eller "remedierar", äldre mediebruk.⁵ Dessa analyser har dels utgått från en kritik av mediespecifika perspektiv, dels motiverats av ett intresse för den historiska dimensionen i samtidens "nya" medier. Den här boken anknyter till dessa allmänna utgångspunkter. Även det mediehistoriska området dominerades länge av studier som följde enskilda

teknikers eller institutioners utveckling över tid, vanligtvis med syftet att beskriva de moderna massmediernas "förhistoria". I takt med att samtidens medielandskap förändrats har denna utgångspunkt blivit alltmer problematisk. Istället har diskussionen om nya medier medverkat till en återupptäckt av mediehistorien före 1900 genom att rikta forskningens uppmärksamhet mot alternativa medieformer.

Vi har därför inte valt att undersöka Stockholmsutställningen 1897 för att den skulle representera en modern genombrottstid i mediehistorien. Tvärtom, tidigare forskning har varit alltför upptagen av att söka sådana brytpunkter. Det är istället utställningens mediala förtätning som fascinerar oss. På utställningen demonstrerades kapaciteten hos förhållandevis nya tekniker såsom fonografen, kinematografen eller de spektakulära "x-strålarna". Men här inbjöds också publiken till en nostalgisk konsumtion av attraktioner vars popularitet var på nedgång, exempelvis camera obscura eller olika typer av dioramor. På det sättet var denna multimediala arena både framåtsyftande och tillbakablickande, en samlingsplats för ett medielandskap som förändrades stycke för stycke snarare än genom en serie snabba och spektakulära innovationer. Sammantaget visar också bokens fallstudier hur äldre och nyare medier imiterade, konkurrerade och jämfördes med varandra, och hur publikens medvetna konsumtion av dem på olika sätt relaterade till andra erfarenheter av en mer omfattande mediekultur.

Det har redan framgått att mediebegreppet ges en vidare innebörd i den här boken än vad som varit vanligt i tidigare forskning. Vi återkommer till en diskussion av detta omstridda begrepp i forskningsöversikten, men det ska redan här betonas att det viktigaste skälet till att arbeta med ett öppet och tentativt mediebegrepp är att det konventionella sättet att förstå mediehistorien i så hög grad har präglats av erfarenheten av 1900-talets traditionella massmedier. Både i dagligt tal och i den historiska forskningen var "medierna" länge liktydigt med press, radio, teve och film. Med undantag för presshistorien – och möjligtvis forskning om de stora kommunikations- och informationssystemens historia⁶ – var detta en avgränsning som helt enkelt gjorde stora delar av medielandskapen före 1900 osynliga. I den här boken argumenterar vi för att de historiska mediebegreppen bör definieras empiriskt och i takt med undersökningens gång, inte genom en på förhand given avgränsning som stöpts i en annan tids form.

Det har givetvis funnits undantag från tendensen att framställa det förflutnas medielandskap som en ofullgån version av de klassiska massmedierna. Marshall McLuhans anarkistiska utsträckning av mediebegreppet satte inte bara fokus på alternativa medieformer, utan kanske framför allt på frågor om medieumgängets materialitet och epistemologiska implikationer.⁷ Andra forskare har genom historiskt detaljerade och mer empiriskt förankrade undersökningar öppnat nya vägar in i alternativa medielandskap. Ett exempel är Stephan Oettermanns omfattande skildring av panoramats historia under 1800-talet som en historia om ett massmediums uppgång och fall.⁸ Även den historiska forskningen om olika musei- och utställningsformer har i några fall formulerats i mediehistoriska termer.⁹

De stora utställningar som anordnades runtom i Europa och Nordamerika under 1800-talets andra hälft är i sig ett empiriskt argument för ett bredare mediebegrepp. Dessa evenemang hade en i sin tid oöverträffad kapacitet att samtidigt nå en stor publik och var i det avseendet massmedier före massmediernas epok. Den första världsutställningen i London 1851 besöktes av omkring sex miljoner människor, vid Parisutställningen 1900 ska antalet ha överstigit 50 miljoner. Även om siffrorna inte var exakta räknade arrangörerna sin publik med samma iver som vilket modernt mediebolag som helst.¹⁰ Utställningen i Stockholm 1897 var av en mer begränsad omfattning, men följde ändå på flera sätt det mönster som hade etablerats genom de internationella utställningarna. Den fungerade utan tvekan som en medieform i sig med exceptionell räckvidd. Kring sekelskiftet 1900 var exempelvis den samlade svenska pressupplagan ungefär en miljon; utställningen 1897 besöktes av närmare en och en halv miljon och skulle i sin tur distribueras genom en rad andra medier.

En del av dessa medieringar har vi återanvänt på dvd-skivan 1897: *Numas affär* – ett nytt mediearkiv med historiskt material kring Stockholmsutställningen som medföljer denna bok. Avsikten med detta har inte varit att illustrera eller förtydliga bokens argumentation och slutsatser, utan att skapa en mångmedial gestaltning som tillför något annat än det renodlade textformatet. Genom att länka ihop material som figurerar i bokens uppsatser med material från annat håll menar vi att denna produktion kan bidra till att andra samband framträder. Detta hindrar förstås inte att bokens utgångspunkter har gett avtryck i organisationen och presentationen av materialet. Med ambitionen att gestalta alternativa sätt att se på mediehis-

torien har vi utforskat och experimenterat med några av de möjligheter som digitala medier erbjuder – och under arbetets gång även påmint om några av deras begränsningar.

Det mångfacetterade material som samlats på dvd-skivan belyser utställningens multimediala och historiskt kondenserande karaktär: från de paviljonger som innehöll äldre och nyare innovationer inom de textbaserade, visuella och auditiva mediernas fält till ”temaparken” Gamla Stockholm och några av de återkommande evenemang som likt ballongfärderna arrangerades inom utställningsområdet. Den innehåller också material som antyder utställningsarrangörernas aktiva roll inte enbart i utformandet, utan även i dokumentationen av utställningen. Symtomatiskt är att många av de medieföretag som hade fått i uppdrag att göra denna dokumentation samtidigt medverkade i utställningen med förevisningar av sina egna produkter och som organisatörer av olika mediala arrangemang som filmvisningar och röntgendemonstrationer. Numa Petersons handels- och fabriksaktiebolag var med på ett hörn nästan överallt.

Men på dvd-skivan finns också annat material att ta del av: karikatyrer av utställningsbesökare, textutdrag som beskriver de svindelkänslor publiken kunde drabbas av i mötet med medieattraktionerna, vykort med hälsningar från Industrihallens minareter, prov på minnesböcker och andra souvenirer och kringprodukter. Arkivet kan också användas för att utforska ett antal konkreta kopplingar och associativa länkar till den större mediekultur som Stockholmsutställningen 1897 var en del av. Från vaxfigurerna i utställningens Bibliska galleri kan vi förflytta oss till vaxdockorna på nöjesetablissemang Svenska Panoptikon; ryssen Pitliaroffs fonograf-förevisningar bredvid Skogspaviljongen länkas ihop med fransmannen Couprants mekaniska och elektriska utställning på marknaden i Örebro; från Nordiska museets lappläger på Skansen fortsätter ett spår till svenska missionsstationer i nedre Kongo.

Mediehistorier och mediebegrepp

Den här boken ska ses som ett bidrag till en kulturhistorisk medieforskning som under senare år har utvecklats i skärningspunkten mellan ett antal olika discipliner och forskningsområden. Inledningsvis vill vi därför även ge en allmän orientering i hur detta fält förhåller sig till andra forsknings-

traditioner. Avsikten är inte att ge en fullständig översikt över mediehistoriografin – det skulle bara för svenskt vidkommande vara en alltför stor uppgift – utan att något skissartat placera in boken i ett vidare forsknings-sammanhang. Framför allt är syftet att peka på den betydelse som några närliggande forskningsområden haft för den kulturhistoriska medieforskningen: i första hand visuella kulturstudier med historisk inriktning, vad som har kallats ”den nya filmhistorien”, samt den forskning som utvecklats kring begreppet ”nya medier”.

Den äldre mediehistoriska forskningen kan betraktas i ljuset av sin tids medicarkivariska förutsättningar. På samma sätt som de moderna massmediernas historia stod i fokus under 1900-talets senare del var tidigare mediehistoria framför allt inriktad på dagspress. Parallellt med masspressens publika genomslag årtiondena kring 1900 ökade intresset för att samla och lagra material som kunde belysa pressens längre historia. Som akademisk disciplin etablerades tidningsvetenskap [*Zeitungswissenschaft*] på universitetet i Leipzig under första världskriget, men det finns exempel på presshistorisk forskning redan från det tidiga 1800-talet.¹¹ I Sverige kunde presshistorien under 1800-talet betraktas som en del av litteraturhistorien, och eftersom dagspressens uppkomst daterar sig till mitten av 1600-talet brukar den svenska mediehistorien ta sin början då. När Emil Key 1883 publicerade *Försök till svenska tidningspressens historia* inleddes framställningen i mitten på 1630-talet, ett decennium före utgivningen av det första numret av *Post- och Inrikes Tidningar*.¹²

På motsvarande sätt kan de historiska studier av audiovisuella medier som i mindre omfattning började utges kring sekelskiftet 1900 förstås i relation till ett framväxande mediearkiv. De kommersiella framgångar som exempelvis fotografiet, fonografen och filmen visat prov på gav impulser till att försöka dokumentera och beskriva dessa mediers historia. År 1895 publicerade exempelvis makarna Dickson den lilla pamfletten *History of the kinetograph, kinoscope and kinetophonograph*, men 1800-talets nya medier blev även föremål för mer ambitiösa studier, bland annat Joseph Maria Eders femhundraåriga och rikt illustrerade fotohistorik, *Geschichte der Photographie* från 1905.¹³ Intresset för mediernas historia kunde också omsättas i en fascination inför dem som historiska källor. Ett exempel var Boleslaw Matuszewskis upprop från 1898, *Une nouvelle source de l'histoire*, där författaren argumenterade för att film kunde användas som historiskt käll-

material.¹⁴ Dessa ansatser lade i sin tur grunden till ett kulturteoretiskt intresse för perceptionens och den moderna erfarenhetens gradvisa medialisering – ett slags medieumgängets historia om man så vill – såsom det exempelvis kom till uttryck i Walter Benjamins mediehistoriska texter.¹⁵

Kring sekelskiftet 1900 var "medium" en parapsykologisk term som betecknade en person som ägnade sig åt spiritistisk förmedling. I historiska översikter och den medieteoretiska litteraturen från 1900-talets senare del är mediebegreppet notoriskt undanlidande. Dess innebörder har växlat från ontologiska definitioner som Marshall McLuhans "extensions of man" till mer teknologiskt förankrade beskrivningar. Vissa medieformer, inte minst filmen, har ägnats betydligt större teoretisk uppmärksamhet än andra, därtill skiljer sig förståelsen av mediebegreppet mellan till exempel estetiska och sociologiska perspektiv. När mediebegreppet framträdde med sin nuvarande innebörd finns det därför olika uppfattningar om. Vissa forskare menar att det var så tidigt som på 1920-talet, andra har argumenterat för att begreppet massmedier etablerades inom amerikansk socialvetenskap på 1940-talet.¹⁶ Parallellt med att tevediet utvecklades till västvärldens ledande medium under 1960-talet etablerades dock såväl en allmän som vetenskaplig konsensus kring mediebegreppet som en samlingsbeteckning för olika teknologiska apparatmedier. I allmänt språkbruk brukar därför "medium" beteckna en kanal för förmedling av information eller underhållning, och det är i den bemärkelsen som mediernas historia vanligtvis skildras. Traditionell mediehistoria föreskriver att medier är instrument för fixering, överföring och spridning av text, bild och ljud – i korthet, teknologiskt producerade basmedier som press, foto, film, teve och radio. "Medier är kommunikationsteknologier med vars hjälp människor producerar och sprider budskap", har Ulf Hannerz sammanfattat begreppsdiskussionen.¹⁷

Det är samtidigt svårt att se varför inte ett diorama eller ett vaxkabinett skulle rymmas inom denna definition. Det är alltså inte enbart mediebegreppets avgränsningar som resulterat i att mediehistorien före 1900 så ofta har reducerats till pressens historia, utan sannolikt också olika föreställningar om medieformernas samhälleliga betydelse och genomslag. Ändå har det funnits ett behov av att utveckla andra definitioner av begreppet och det är knappast längre kontroversiellt att som inom viss historisk kommunikationsvetenskap laborera med ett rumsligt utvidgat mediebegrepp. Dietrich Kerlen betecknar till exempel museer och statyer som rumsliga

medier, till vilka man historiskt även kan räkna 1800-talets utställningar.¹⁸ Ofta har sådana kommunikationsformer betecknats som "informella" medier i syfte att upprätthålla en skillnad gentemot mer "formella" massmedier som radio och teve. Det informella mediebegreppet har dock haft en tendens att expandera, och forskare som Niklas Luhmann har rent av diskuterat pengar, makt och kärlek som ett slags symboliskt generaliserade kommunikationsmedier.¹⁹

Det förekommer alltså en rad mediebegreppsliga definitioner och forskningen har inte kunnat enas om en gemensam beskrivning av vad ett medium är för något. Men detta behöver inte nödvändigtvis uppfattas som en brist. Det finns inte bara historiska skäl till att arbeta med ett öppet och tentativt mediebegrepp, det är också en förutsättning för analyser av de förändringar som hela tiden äger rum i samtidens medielandskap. I svensk forskning har emellertid ett formellt mediebegrepp varit i princip allena-rådande, både inom de historiska disciplinerna och inom det medie- och kommunikationsvetenskapliga fältet.²⁰ Den historiska forskning som bedrivits inom medievetenskapen har i huvudsak varit inriktad på massmediernas institutionshistoria eller journalistikens historia under 1900-talet.²¹ Att de historiska perspektiven haft ett så förhållandevis begränsat utrymme inom svensk medievetenskap kan delvis ses i ljuset av att ämnet i Sverige varit en del av en samhällsvetenskaplig tradition.²² Dock har exempelvis Cecilia von Feilitzen påpekat att också medievetenskapen genomgått en kulturell vändning sedan 1980-talet, vilket bland annat resulterat i "ett ökat intresse för att studera medie- och kommunikationsprocesser över tid."²³

I en översikt över skandinavisk medieforskning hävdar Ib Bondebjerg att det först var under 1990-talet som de historiska perspektiven fick en mer genomgripande betydelse inom medievetenskapen, en utveckling som manifesterades i en serie omfattande nationella mediehistorier.²⁴ För svenskt vidkommande har Jarl Torbacke beskrivit samma period som ett "mediehistoriskt genombrott". Under 1990-talet, konstaterar han, initierades tre stora projekt inom det mediehistoriska fältet som tidigare varit ett perifert forskningsområde i Sverige: ett om den svenska pressens historia, ett om de svenska etermediernas historia, samt ett om utbildningsprogrammets historia.²⁵ Detta innebar utan tvekan att den mediehistoriska forskningen i Sverige breddades väsentligt.

Samtidigt kan man konstatera att dessa projekt i åtminstone tre avseenden förstärkte en redan dominerande inriktning inom den mediehistoriska forskningen. För det första genom koncentrationen på 1900-talet och de klassiska massmediernas historia; för det andra genom att prioritera institutionshistoria; för det tredje genom en tendens att behandla medierna i separata historier. Ett exempel är "Etermedierna i Sverige", ett tvärvetenskapligt projekt kring radio- och tevedemediets institutionella historia. Trots att ett trettiotal forskare ägnade sig åt radio och teve från en rad skiftande perspektiv, relaterades dessa medier i förvånansvärt liten utsträckning till andra historiska medieformer.²⁶ Det omfattande arbetet *Den svenska pressens historia* (2000–2003) innehåller i sin tur bara undantagsvis utblickar mot andra medier och mediebruk.²⁷ Leif Furhammars standardverk *Filmen i Sverige* (1991) behandlar teve och radio på några få rader.²⁸ I Stig Hadenius *Kampen om monopol: Sveriges radio och TV under 1900-talet* (1998) är förhållandet det omvända, filmmediet förbigås nästan helt.²⁹

De nationella mediehistorier som under samma period utgivits i Danmark och Norge har på ett annat sätt försökt överskrida den vanliga inriktningen på de traditionella massmedierna. I *Dansk mediehistorie* (1996–1997) lyfts framför allt olika former av historiskt mediebruk fram; ett exempel är hur litteraturens mediehistoria analyseras som en rörelse mellan det höga och det låga, mellan biblioteket och kiosken. Ambitionen har varit att placera ett brett mediebegrepp i en social och kulturell kontext, samt att visa hur även de äldre medielandskapen präglades av olika typer av internationella transaktioner. Därför blir den danska mediehistorien något annat än en nationell fråga. Kronologiskt tar framställningen sin utgångspunkt i 1800-talets alltmer industrialiserade medieproduktion, och även om periodens "medievarer" som reklam, småtryck och grafiska blad har en historia som sträcker sig tillbaka till 1700-talet, så uppmärksammas tidstypiska men ofta bortglömda fenomen som till exempel amatörfotografi och visitkortproduktion. Ändå är det i stor utsträckning 1900-talets massmedier som formar också denna historia: den första av de fyra volymerna, som behandlar perioden 1840–1880, har betecknande nog fått titeln *Mediernas förhistorie*.³⁰

I Henrik G. Bastiansens och Hans Fredrik Dahls *Norsk mediehistorie* (2003) ägnas nästan hälften av det femhundra sidor långa utrymmet åt tiden före 1900. Författarna har försökt utveckla ett alternativ till den linjära medie-

historien och anlägger närmast ett slags panoramiskt perspektiv på olika perioders mediala framställningsformer. Analysen växlar mellan historiska fallstudier och mer generella angreppssätt, exempelvis skisseras ljudets mediehistoria under det sena 1800-talet samtidigt som enskilda fotografer lyfts fram. Tonvikten ligger på en analys av historiska "mediesystem", vilka kan beskrivas som summan av en periods mediala förbindelser och relationer vad gäller produktion, distribution och reception. De historiska mediasystemen är varken statiska eller begränsade till distinkta epoker utan förändras över tid, framför allt när nya medier introduceras. Bastiansen och Dahl menar att dessa mediasystem är mediehistoriens viktigaste studieobjekt.³¹

Den äldre mediehistorien har även ägnats påfallande stor uppmärksamhet i tysk humanvetenskaplig forskning det senaste decenniet. I synnerhet har viktiga impulser utgått från Friedrich Kittlers litteraturvetenskapligt inriktade teknikhermeneutik. Utgångspunkten för Kittler är att kulturens diskurser organiseras av olika medieteknologier. I *Aufschreibesysteme 1800/1900* (1985) uppmärksammas exempelvis den litterära kommunikationens teknologiska förutsättningar vid två, enligt Kittler, betydelsefulla mediehistoriska brytpunkter.³² Litteraturhistorien förskjuts därmed i riktning mot en historisk medieanalys av bland annat 1800-talets läs- och skrivpraktiker. Kittlers teknikdeterminism, ofta sammanfattad med ett slags medialt *a priori* – "Medien bestimmen unsere Lage"³³ – där diskursen är förutbestämd av en epoks mediehistoriska grundvillkor, har med rätta kritiserats.³⁴ Likafullt har Kittler, vid sidan av andra företrädare för den mediehistoriska vändning som ägt rum inom delar av den tyska litteraturvetenskapen, spelat en viktig roll för ett förnyat intresse för mediehistorien före 1900.³⁵

Kulturhistorisk medieforskning

Sedan något decennium tillbaka har en kulturhistoriskt orienterad forskning vuxit fram som dels uppmärksamhet andra medieformer och tidsperioder, dels präglats av andra teoretiska utgångspunkter än mycket av den historiska forskningen om 1900-talets massmedier. Denna tendens har inte i första hand varit ett resultat av en nyorientering inom den traditionella medievetenskapen. Istället var den kulturhistoriska medieforskningen ett

av flera mångvetenskapliga områden som utvecklades i spåren av den kulturteoretiska vändning som ägde rum inom historievetenskaperna i slutet av 1900-talet. Denna vändning resulterade bland annat i ett ämnesöverskridande intresse för "representationernas materialitet", och en inriktning på frågor om hur mening produceras och transporteras från ett sammanhang till ett annat.³⁶ Ett exempel är den nya museologin som undersökt museer och utställningar som speciella medieformer och publika företeelser i ett historiskt perspektiv.³⁷ Ett annat exempel är den teknik- och vetenskaps-historiska forskning som analyserat tillkomsten och bruket av olika vetenskapliga instrument sedan 1600-talet, och särskilt framhållit betydelsen av att studera teknologier som fysiska objekt.³⁸ Här vill vi dock främst peka på tre andra områden som fick en omedelbar relevans för den mediehistoriska forskningen om perioden före 1900: historiskt inriktade studier av visuell kultur, den så kallade nya filmhistorien och forskningsfältet kring nya medier.

Det första området, visuella kulturstudier, har rent allmänt bidragit till att revidera en vanlig föreställning om texten som det primära mediet före 1900-talets massmedier.³⁹ Termen visuell kultur lanserades under 1970-talet för att beskriva ett expanderande konstvetenskapligt forskningsområde, bland annat det ökade intresset för masskulturellt bildmaterial.⁴⁰ På samma sätt som tidiga studier av visuell kultur vidgade ramarna för konstvetenskapens studieobjekt, har ett breddat mediebegrepp genererat nya infallsvinklar på mediehistorien. I relation till mediehistorien har de visuella kulturstudierna även fungerat som ett produktivt korrektiv till den textfixering som gjorde pressen till den äldre mediehistoriens huvudsakliga studieobjekt. I sin mest grundläggande form var det också detta som den visuella vändningen eftersträvade: en allmän intresseshöjning från det språkliga mot det visuella, från text till bild som käll- och forskningsmaterial.⁴¹

Under 1980- och 1990-talen migrerade termen visuell kultur till en rad andra kulturvetenskapliga områden, för att till sist bli en beteckning på studier av visuella aspekter av kulturellt meningsskapande överlag. Empiriskt har de visuella kulturstudierna sedan dess omfattat allt från kuriosa-kabinett, offentliga monument och museer i det förflutna till analyser av moderna (audio)visuella medier och webbaserade projekt på Internet.⁴² En mängd kommunikationsområden har tillskrivits sin specifika visuella kultur, och forskningen inom fältet har differentierats i riktning mot till exempel

reklamens eller medicinens visuella kultur.⁴³ Inom mediehistoriska ramar har samtidigt denna renodling av det visuella kritiserats av framför allt två skäl. För det första eftersom en sådan utgångspunkt lätt faller in i de mediespecifika perspektiv som den kulturhistoriska forskningen försökt formulera alternativ till. För det andra eftersom de flesta medieformer är sammansatta på ett sådant sätt att umgänget med dem involverar flera sinnen på samma gång. Det finns inga visuella medier, skriver exempelvis W. J. T. Mitchell i en principiell diskussion i *Journal of visual culture*: "All media are mixed media".⁴⁴

Historiska studier inom området har bland annat uppmärksammat 1800-talets visuellt baserade attraktionskultur. Analyser av så skilda fenomen som vaxkabinett, optisk trickkultur och röntgenbilder har haft det gemensamt att de intresserat sig för hur de visuella teknologierna korsat olika gränser i medielandskapet: mellan olika medieformer, mellan hög- och lågkultur, mellan vetenskapliga institutioner och ett kommersiellt nöjesutbud.⁴⁵ Den historiska forskningen om visuell kultur har därför inte varit begränsad till studier av olika medier eller tekniker för att distribuera visuella framställningar och intryck. De visuella kulturstudierna är inte heller identiska med – för att återigen referera Mitchell – analysen av olika bildformer, utan omfattar också studiet av olika seende- och förevisningspraktiker, inte minst sådana seendeakter som vi av vana förstår som oförmedlade och spontana.⁴⁶ Perceptionens och seendets historia har tidigare behandlats i idéhistoriska och diskursivt orienterade analyser.⁴⁷ Flera studier har också tagit fasta på makt- och kunskapsteoretiska aspekter av seendets historia, bland annat genom undersökningar av relationen mellan nya visuella medieteknologier och olika modeller för subjektivt seende.⁴⁸ Intresset för historiska seendepraktiker har också inneburit att flera forskare har försökt teoretisera och empiriskt undersöka de konkreta publik- och åskådarpositioner som olika medieformer möjliggör.⁴⁹ I till exempel Vanessa Schwartz och Jeannene Przyblyskis introduktion till 1800-talets visuella kultur står därför den tidens mediala upplevelsekultur i centrum med utförliga resonemang om de visningspraktiker som omgav de visuella teknologierna.⁵⁰

Ett andra område som har varit viktigt för forskningen om 1800-talets medielandskap, både i fråga om empiriska ämnesval och teoretiska infallsvinklar, är den kulturhistoriska orientering inom filmvetenskapen som har kallats "den nya filmhistorien". Om den klassiska filmhistorien hämtade

sina förebilder från litteratur- och konsthistoriens estetiska traditioner, kännetecknades den nya filmhistorien av ett tydligare fokus på filmmediets materialitet. Vad som till en början var ett försök att kartlägga de rörliga bildernas "förhistoria" utvecklades snart till en forskning om den tidiga filmen som ett medium bland andra inom det sena 1800-talets expanderande masskultur. Analysen av de rörliga bildernas tillkomst och cirkulation har därigenom också bidragit till en återupptäckt av en bredare mediekultur. På samma gång har den filmhistoriska forskningens inriktning på frågor om exempelvis publikpositioner och visningskontexter berikat analysen av andra medieformer i den tidiga filmens närhet, exempelvis museer och utställningar.⁵¹

Ett tidigt uttryck för denna inriktning inom filmvetenskapen var en konferens som arrangerades av filmarkivorganisationen FIAF i Brighton 1978. Ämnet för konferensen var den äldsta "primitiva" stumfilmen, en tidigare förbisedd del av filmhistorien som filmteoretiker i regel hade avfärdat som konstlös. Efter Brighton omvärderades den tidiga filmen, forskare tog vara på den experimentlusta som kännetecknade de första filmmakarna, och studier av tidig film utvecklades till ett av de mest produktiva filmvetenskapliga forskningsfälten. I mitten av 1980-talet gjorde filmhistorikerna Robert C. Allen och Douglas Gomery den för somliga provokativa anmärkningen att filmens historia knappast kunde förstås bara genom att se på film. Hur filmerna visades och sattes samman till filmprogram, vilka som tittade på dem och hur de mottogs, var minst lika viktiga frågor.⁵² Ett av de begrepp som under de senaste decennierna har spelat en framträdande roll i dessa diskussioner är "attraktionernas film". Det lanserades av Tom Gunning och André Gaudreault som ett försök att beskriva den tidiga stumfilmens exhibitionistiska karaktär i kontrast till den klassiska hollywood-filmens narrativa struktur.⁵³

Genom denna inriktning på de kulturella praktiker som omgärdade stumfilmen kom mediet även att relateras till den övergripande frågan om modernitetens framväxt. Urbanisering, massproduktion, kommersiell underhållning, masspubliker, den nya kvinnan i offentligheten, teknologier för kommunikation och transport, nya sätt att se – alla dessa större kulturella frågekomplex kunde fokuseras genom den tidiga filmens lins.⁵⁴ På det sättet har den nya filmhistoriens perspektivförskjutning, från den biograf-förevisande spelfilmen till de rörliga bildernas mediehistoria, också satt

forskningen om tidig film i förbindelse med andra närliggande forskningsområden, inte minst den historiskt orienterade forskningen om visuell kultur. Båda dessa områden, och relationen mellan dem, visar också att den kulturhistoriskt orienterade medieforskningen måste förstås som ett mångvetenskapligt fält.

För det tredje har diskussioner kring nya medier fått återverkningar på den mediehistoriska forskningen, inte minst i den enkla meningen att vissa aspekter av äldre mediekulturer blivit synliga först mot bakgrund av förändringar i det samtida medielandskapet. Däremot spelade inte de historiska perspektiven på motsvarande sätt någon framträdande roll i de diskussioner om digitala medier som växte fram i slutet av 1980-talet och början av 1990-talet. Tvärtom kännetecknades såväl de utopiska som dystopiska deklARATIONERNA om den digitala revolutionens ankomst av en brist på reflektion kring kontinuiteter i mediehistorien. Även i de senaste årens studier av nya medier och cyberkultur – som utgör viktiga bidrag till förståelsen av vad det innebär att leva i en uppkopplad värld – har det saknats historisk återföring.⁵⁵ Ett lysande undantag är N. Katherine Hayles bok *How we became posthuman* (1999) som grundas i en historisk analys av 1940-talets ingenjörsvetenskap cybernetiken och olika försök att sammankoppla människor med maskiner, biologi med informationsteknologi.⁵⁶ En del forskare har tagit ett steg längre tillbaka och relaterat dagens bioteknologier till urverksdrivna automater som visades upp på olika platser, från 1600-talets europeiska hov via det sena 1700-talets fysiologiska laboratorier till 1800-talets nöjesfält och magiska teatrar.⁵⁷

Efterhand har behovet av historiska perspektiv i diskussioner om nya medier allt oftare kommit att betonas. Exempelvis framhåller författarna till *New media: A critical introduction* (2003) att kunskap om mediehistorien är avgörande för att kunna förstå digitala medier och de anspråk som knyts till dem. Antologin *The new media reader* (2003) hävdar till och med att detta nya landskap utvecklats under så lång tid – mer än femtio år – att mediehistorien bör ses som en integrerad del av de nya mediernas uppkomst.⁵⁸ Äldre medier är också påfallande närvarande som referensram i Lev Manovichs *The language of new media* (2001). I sin diskussion om hur nya medier egentligen kan förstås anknuter Manovich lika gärna till tidig film som till datorvetenskapens historia. Dessutom återkommer han ständigt till en filmhistorisk pionjär som 1920-talsavantgardisten Dziga Vertov.⁵⁹

Det arbete som kanske har spelat störst roll för detta nyväckta historiska intresse är Jay David Bolter och Richard Grusins *Remediation: Understanding new media* (1999). Huvudtanken i boken är att nya medieteknologier alltid integrerar eller "remedierar" redan etablerade medieteknologier. En av Bolters och Grusins poänger är att det inte bara är nya digitala medier som remedierar äldre medieformer och bygger vidare på strategier som visat sig kommersiellt gångbara. Äldre analoga medier remedierar också digitala nya medier; ett exempel är televisionens sätt att efterlikna datorns gränssnitt med en mängd bild- och textrutor på teveskärmen. Denna relation mellan nya och gamla medier kan handla om alltifrån imitation eller konkurrens till en transformation av det äldre mediet. Enligt Bolter och Grusin präglas mediebruket redan från renässansen och framåt av två motstridiga men ibland samtidiga strategier: dels "omedelbarhet" [*immediacy*], en strävan efter fullständig transparens som raderar spåren av själva medieringen och gör denna osynlig, dels "hypermediering" [*hypermediacy*], en tendens att påminna åskådaren eller användaren om mediets synlighet som medium. Som ett äldre exempel på det förre nämner de bland annat perspektivmålningar, på det senare medeltida handskrifter med anfanger. Inom ramen för attraktionernas film kring 1900 uppträder båda strategierna på samma gång. Publikerna vacklade mellan att tro på vad de upplevde och en insikt om att denna upplevelse var en illusion.⁶⁰ Detta sätt att historisera diskussionen om nya medier har både öppnat nya medielandskap i det förflutna och nyanserat samtidens digitala övertro. Samtidigt riskerar detta perspektiv att falla tillbaka i förhistoriens och den teleologiska historieskrivningens problem, som innebär att de historiska mediebruket får sin betydelse av det de pekar fram emot.⁶¹

Den kulturhistoriska medieforskningen har på ett fruktbart sätt placerat sig i skärningspunkten mellan dessa områden. Resultatet är bland annat synligt i två antologier som publicerats under senare år. I den första av dessa, *New media, 1740-1915* (2003), utmanar redan titeln föreställningen om att "nya medier" är liktydigt med dagens nya medier. Genom att undersöka en serie medier som är relativt okända i vår tid – exempelvis zograskopet (en tidig 3D-teknologi), optiska telegrafer och stereoskop – analyserar bokens författare några av de materiella och historiska sammanhang inom vilka nya medier formats och naturaliserats. I likhet med Carolyn Marvins pionjärbete *When old technologies were new* (1988) är intresset

framför allt inriktat på den relativt instabila och oförutsägbara period som ett nytt medium genomgår innan det får en tydligare definierad plats och funktion i samhället. Äldre mediebruk spelar en betydelsefull roll i denna teknologiska och kulturella assimileringprocess, men också föreställningar och förväntningar kring mediernas framtida användningar.⁶²

Även i den andra antologin, *Rethinking media change* (2003), står analysen av mediernas historiska tröghet i centrum. En viktig utgångspunkt är kritiken av studier som är inriktade på enskilda medieformer. Mediespecifika perspektiv, menar redaktörerna David Thorburn och Henry Jenkins, riskerar inte bara att leda till en reduktionistisk syn på medieteknologisk förändring, utan förbiser även i vilken hög grad mediehistorien kännetecknats av olika former av intermediala utbyten och överlappande mediepraktiker.⁶³ Detta har också generellt varit ett argument för att skifta fokus från de enskilda mediernas historia till mediekulturer eller mediesystem.

Ett problem är dock att begreppet intermedialitet, som varit helt centralt i dessa diskussioner, har använts på olika och ibland motstridiga sätt inom ramarna för olika forskningstraditioner.⁶⁴ Vissa forskare har därför ersatt termen till förmån för en mer handfast historisk förståelse av olika typer av medialt utbyte. I medicarkeologiska diskussioner har intermedialitet exempelvis ansetts vara en alltför estetisk term, en beteckning för en utväxling av stilarter snarare än ett mer mångsidigt utbyte av mediebruk. Om vi tar rörlig bild som exempel så har filmens historia av tradition varit indelad i estetiskt definierade epoker och stilar, utan hänsyn till att mediets utveckling i kanske ännu högre grad präglats av en rad mediekommunikativa utbyten, praktiker och konsumtionsmönster som inte minst varit kommersiellt drivna. Detta gäller även vissa andra medier, och Thomas Elsaesser har lanserat begreppet "Medienverbund" – ett slags historiskt medieskrå – för att betona att hantverksmässighet snarare än estetisk genom historien förbundit olika mediala praktiker med varandra.⁶⁵

Den kulturhistoriska medieforskningen är ett mångvetenskapligt fält där olika teoretiska utgångspunkter bryts mot varandra, så också i boken *1897: Mediehistorier kring Stockholmsutställningen*. Vi använder begreppet mediekultur för att på olika sätt länka ihop de medier och mediepraktiker som samlades på utställningen. Med intermediala relationer syftar vi bland annat på hur olika medieformer imiterade och införlivade varandra, men också på hur publikernas erfarenheter av olika medier jämfördes med och över-

bryggade varandra. Till skillnad från studierna i de antologier som varit inriktade på hur *nya* medier definieras och etableras kulturellt, är vi intresserade av hur både äldre och nyare medieformer presenterades på utställningen. Genom att samlas kring en förtätad episod i mediehistorien blir fallstudierna historiskt specifika och på ett annat sätt möjliga att förbinda med varandra. På sätt och vis har intresset för nya medier samt analyserna av remediering fortsatt i den alltför teknikorienterade medieforskningens spår genom att betona innovationsögonblicken och de kronologiska utvecklingslinjerna i mediehistorien. I den här boken försöker vi istället lägga ett tvärsnitt genom en mediekultur som på en och samma gång anvisar vägar till äldre perioder och till vår egen tid.

Mediehistorier kring Stockholmsutställningen

De nio uppsatserna i denna bok är skrivna av författare med kopplingar till olika humanistiska discipliner. Tillsammans representerar vi etnologi, musikvetenskap, filmvetenskap, samt idé- och vetenskapshistoria. Producenterna bakom dvd:n har sin bakgrund i Kultur och mediegestaltning, ett tvärvetenskapligt ämne som förenar akademiska studier med medieproduktion. Alla medverkande bidrar med sina specifika ingångar till materialet, men uppsatserna griper också på flera sätt in i varandra. Vi har därför valt att presentera bidragen inom tre övergripande tematiska delar: "Utställningsmediet och dess förlängningar", "Medieindustri och medieattraktioner", samt "Mediematerialitet och utställningens publik". Det dvd-burna mediearkivet öppnar ingångar till samtliga teman.

Den första delen behandlar frågor om utställningsmediet och dess utsträckningar i rum och tid. I ett bredare mediehistoriskt perspektiv måste Stockholmsutställningen sättas i relation till såväl de stora världsutställningarna som museiinstitutioner och immersiva medieattraktioner – från vaxkabinett till panoramor – i den omgivande stadsmiljön. Den vilja att experimentera med utställningsmediets sinnliga möjligheter som kom till uttryck i den fantasifulla arkitekturen och paviljongernas rumsliga gestaltning tog både intryck av och inspirerade denna större mediekultur. Men Stockholmsutställningen samverkade även med medier på en rad andra sätt. Ett exempel är pressen som inte enbart ståtade med Pressens villa på utställningsområdet eller i marknadsföringssyfte lånade ut skrivmaskiner till

fascinerade besökare i Svenska Dagbladets paviljong, utan i flera avscenden även fungerade som utställningens förlängda arm. De många och oftast välvilligt hållna artiklar som pressen producerade kom tillsammans med andra representationer att bilda ett omfattande offentligt arkiv som gav publikur på andra orter och i andra tider tillgång till den stora mediehändelsen 1897. Bidragen i denna del sträcker sig över ett vitt geografiskt rum och aktualiserar ett längre tidsperspektiv. Samtliga belyser dock olika aspekter av denna dynamiska karaktär: Stockholmsutställningen förnyade ett gammalt medium genom att samla upp och röra om i ett koncentrat av samtidens medielandskap, men lånade samtidigt sig själv till en mångfald mediala användningar.

I sin uppsats fokuserar Patrik Lundell på den fjärde internationella journalistkongressen som hölls i samband med Stockholmsutställningen 1897. Exemplet är belysande eftersom det så tydligt visar att presshistoria inte behöver vara liktydigt med tidningshistoria. Pressens verksamhetsfält har omfattat betydligt mer än att enbart ge ut tidningar, och i sin strävan efter legitimitet har journalister – vid sidan av att skriva i de egna spalterna – använt en mängd medier. Kongressen var i sig ett medium, men den bestod också av ett antal medier: från knappnålsmärken och affischer till olika kringarrangemang som ångbåtsfärder och Oscar II:s fest på Drottningholm.

Svenska Dagbladets villa
 på utställningen är belägen vid huvudingången till Gamla
 Stockholm och hålles öppet 10 f. m.—10 a. m.

Villan står till allmänhetens förfogande såsom

läsrum — in- och utländska illustrerade tidningar och tidskrifter —
skrivrum — brefpapper och skrivmaterial, skrivmaskin, kopieringsma-
 skin m. m. —
telefonrum — riks 26 71, allmänna 88 48.

allt utan någon afgift.

Desutom mottages här annonser för Svenska Dag-
 bladet, försäljas årsnummer af Svenska Dagbladet och Utställningens dag-
 program.

Firman Wahlström och Widstrand, huvudkonkaktörer för Utställningens
 konstlotteri och innehafvare af Axel Lindahls fotografaffär, hafva här sitt buff-
 vudkontor för konstlotteriet och upptaga beställningar för fotografiering
 inom utställningen.

Genom Köns Ölycksfallsförsäkringsaktiebolag meddelas här äfven rese-
 försäkringar.

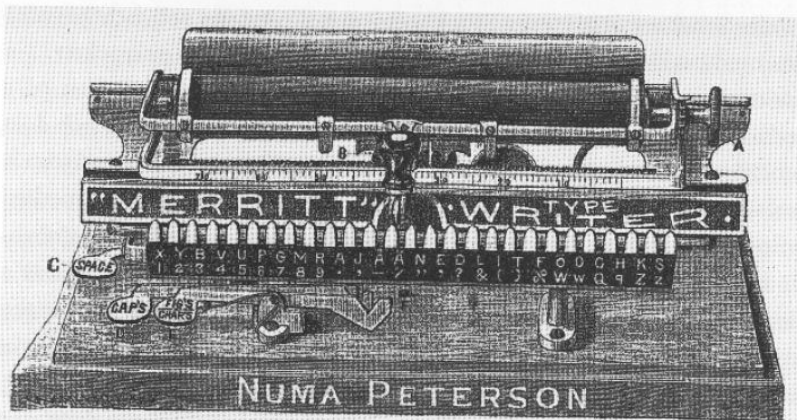
Svenska Dagbladets villa lockade med särskilda rum där utställningsbesökarna i tal och skrift kunde kommunicera sina upplevelser. Ur *Svenska Dagbladet* 15/6 1897.

Lundell inkluderar till och med kungen som person i sitt breda mediebegrepp. Det går inte på förhand att säga vilket av dessa medier som hade störst betydelse eller var det primära för pressens lansering av sig själv. Det intressanta är snarare att analysera hur medierna i en dynamisk interaktion återverkade på och förstärkte varandra. Dessutom spelade olika publikers erkännande av pressens anspråk på status och anseende olika roller. Pressen var heller inte ensam om att inse nyttan av en internationell kongress. Det fanns ömsesidiga nationella intressen för olika samhällsmakter att samlas kring. Att kongressen 1897 framstår som en symbolisk brytpunkt i historien om den svenska pressens legitimitet och ställning är således ingen tillfällighet. Genom det aktiva skapandet av denna symbol via en rad medier och publikers lyckades pressen vinna erkännande i det oscarianska samhället.

Lotten Gustafsson Reinius jämför Stockholmsutställningen med etnografiska missionsutställningen tio år senare. En grundtanke är att det framväxande utställningsmediet kunde utnyttjas av vitt skilda intressenter för att kommunicera idéer och känslor genom det konkreta och fysiskt förnimbara. På Stockholmsutställningen visades ett överflöd av industriellt masstillverkade varor upp för besökarna. Vardagliga objekt som Liljeholmens ljus demonstrerades uppförstorade till gigantisk skala. Genom dessa arrangemang och iscensättningar kunde Stockholmsutställningen likt tidens varuhus och passager utgöra en plats för människors inläring av nya konsumtionsvanor. Å ena sidan var föremålen avsedda att väcka begär, å andra sidan handlade det om att kunna styra sina drifter. På missionsutställningen 1907 visades en rikedom av objekt med en diametralt motsatt laddning, men arrangerade på ett liknande sätt. Handgjorda och religiösa föremål från det svenska missionsfältet i nedre Kongo presenterades som skrämmande, kvardröjande rester från en hednisk och primitiv tid. Genom förminskningen av en kongoby och andra utställda objekt inbjöds besökarna att beskåda kongoleserna från en gudalik position ovanifrån. Tillsammans kan de två utställningarna betraktas som en iscensättning av kulturellt konstruerade och ömsesidigt bekräftande motsatser – moderniteten och det ociviliserade – vilka också verkade fostrande och disciplinerande på sina publikers. I båda fallen utnyttjades mångfalden av föremål, symboliskt förskjutna i relation till kroppens normativa skala, som medel för att direkt och sinnligt förmedla deras övergripande budskap.

Pelle Snickars analyserar Stockholmsutställningens roll och betydelse som mediearkiv utifrån ett så kallat medicarkeologiskt perspektiv. I sin genomgång av framför allt tysk forskning inom fältet pekar han på att medicarkeologin har uppmärksammat hur olika lagringsmedier och dokumentationssystem påverkat såväl innehållet som förståelsen av vad som har samlats i arkiv, museer och bibliotek. På ett konkret plan handlar medicarkeologin om ett historiskt intresse för att gräva fram och frilägga gamla och "döda" medier som en gång var nya. Utgångspunkten är en kritik av ett teleologiskt betraktelsesätt på mediernas historia. I synnerhet intresserar sig Snickars för hur bilden av rundmålningsbyggnaden på Djurgården kan användas för en medicarkeologisk undersökning av utställningen. Det är inte möjligt, påpekar han, att anlägga ett linjärt historiskt perspektiv eftersom spåren av byggnaden upphör i och med utställningen. Snarare krävs ett synsätt som med utgångspunkt i olika arkiv försöker tillämpa en bredare, genealogisk analys av rundmålningens mediala samtid. En sådan ingång gör det tydligt att eftervärldens uppfattning om panoramamediets öde redan på förhand präglades av de arkivtekniker och mediepraktiker som användes för att presentera och representera utställningen. Bilden av utställningen som helhet var dock inte entydig, och Snickars pekar på några av de skiftande medieringsstrategier som togs i bruk. De fotografiska bilderna visade i enlighet med sina mediespecifika förutsättningar oftast upp ett folktomt utställningsområde, medan de rörliga bilderna som spelades in typiskt nog är fyllda av besökare. Stereobilderna i sin tur var arrangerade med personer och objekt i för- och bakgrunden för att förhöja den stereoskopiska effekten.

I bokens andra del fungerar Stockholmsutställningen som en utgångspunkt för att belysa aspekter av det sena 1800-talets medieindustrier och lanseringen av nya medieteknologier. Anslaget skiljer sig åt, men gemensamt är att de tre uppsatserna demonstrerar vikten av att historiskt analysera interaktionen mellan olika medieindustrier snarare än att behandla dem som separata fenomen. Kring sekelskiftet 1900 var tidningsindustrin inte längre ohotad på den massmediala marknaden. Som utställningen i Stockholm ger en antydning om innebar introduktionen av fonografen, kinematografen och röntgentekniken en skärpt konkurrens om publikens gunst. Tidningarna tjänade visserligen pengar på sin bevakning av nya medieteknologier, men förlorade samtidigt i egen styrka genom att ge draghjälp åt



Skrifmaskinen

"THE MERRITT".

Pris kr. 45.

"Merritt" har följande fördelar:

- 1:o. I densamma finnes 78 typer — stora och små bokstäver, siffror, skiljetecken etc.
 - 2:o. Typerna kunna ej skadas, emedan de befinna sig inom maskinen, och då de äro utnötta, kunna de ersättas med ringa kostnad.
 - 3:o. Typhållaren kan lätt borttagas och typerna rengöras med bränvin och en mjuk borste.
 - 4:o. Typerna blåckas automatiskt medelst rullar.
 - 5:o. Maskinen trycker fullkomligt raddrätt med passande mellanrum och vackra, klara, skarpa bokstäver, som kunna kopieras utan att suddas ned originalet.
 - 6:o. Vid tryckningen kommer typen upp genom en hållare, som gör det omöjligt för någon typ att suddas ned papperet.
 - 7:o. Hvarje typ återvänder till sin plats, innan någon annan kan röras, hvarigenom undviks att typerna hindra hvarandra i hållaren.
- Då maskinen skall användas bör den ställas på ett fullkomligt plant och stadigt bord, midt för den skrivande, så som figuren utvisar.
- Inskjut sedan papperet emellan den kupiga nickelskifvan och rullen med den sidan man önskar skriva på vänd åt nickelskifvan. Stick väl in papperet, lyft upp rullen, vrid den sedan ett par gånger medelst skruven A, som sitter till höger, för papperet under metallblecken på rullens undersida och se väl efter att papperet går rätt in.

Bruksanvisning sändes på begäran.

Numa Petersons N. & F. A.-B.

Skrifmaskinerna i Svenska Dagbladets villa lanserades som en ny medieattraktion. Ur *Numa Petersons nyheter!* Nyheter från Numa Petersons handels- & fabriks aktiebolag 1899.

andra mediers popularitet.⁶⁶ Reklamen för tidningar på utställningen och omvänt – annonser i tidningarna om utställningen och dess många medieattraktioner – kan ses som ett försök att vinna kontroll över en expanderande marknad och att nå nya publikgrupper. I detta perspektiv framstår det som direkt missvisande att göra Stockholmsutställningen till en symbolisk brytpunkt för "ljudindustrin", "filmindustrin" och "röntgenindustrin". Tvärtom visar de tre författarna att det inte går att dra upp några entydiga gränser mellan olika medicindustriella sammanhang vid denna tid. Intermediala sammankopplingar i alla led – från produktion och distribution till reception – var snarare regel än undantag.

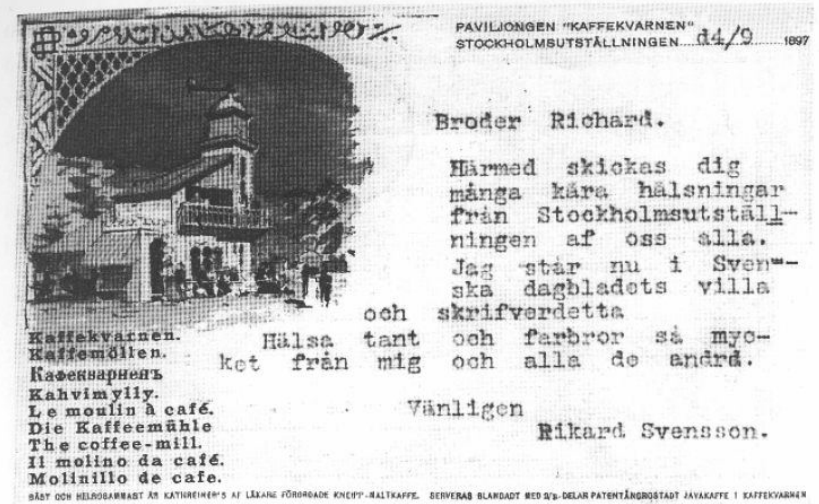
I Marina Dahlquists bidrag framträder Numa Petersons handels- och fabriksaktiebolag som en ledande medieindustriell aktör kring sekelskiftet 1900. I likhet med många internationella medicentreprenörer vid denna tid introducerade och saluförde Numa Peterson och hans son Mortimer en rad tekniska nyheter på vitt skilda områden. Petersons "modernitetsbutik" i Stockholm rymde såväl kemiska och fysikaliska apparater och sjukvårdsartiklar som fotografisk apparatur, filmkameror, fonografer, telefoner och skrivmaskiner. Inte heller begränsade sig firmans verksamhet till import och försäljning av produkter, man tillverkade också kameror och annan teknisk apparatur samt producerade ett tiotal egna filmer. Vid Stockholmsutställningen deltog Numa Peterson med att ställa ut sina apparater i flera av utställningshallarna och ett sortiment av hans produkter användes i utställningsverksamheten. Firman spelade också in flera filmer på Djurgården som senare visades i den utställningsbiograf som drevs i egen regi. I Dahlquists analys fungerar utställningen som en central blickpunkt för att få syn på denna tidstypiska dubbelhet i Petersons affärsrörelse: den samtida mediala lanseringen av dels vetenskapliga och tekniska innovationer, dels olika former av medie- och nöjeskultur.

Mathias Boström diskuterar relationen mellan tidiga fonografer och olika utställnings- och förevisningssammanhang kring 1900. En av hans iakttagelser är att de publika fonografförevisningarna kom att bestämma synen på mediets primära användningsområde som underhållningsfenomen snarare än kontorshjälpmiddel. Stockholmsutställningen 1897 var varken första eller sista gången som fonografer förekom på konst- och industriutställningar. Förutom att under lång tid utgöra en publikdragande attraktion i sig, utnyttjades inspelningstekniken för dokumenterande och arkivaliska

ändamål. Trots att detta nu "döda medium" aldrig slog igenom på bred front – den stora omvandlingen av den privata ljudmiljön kom istället re-segrammofoner och radion att stå för – fortsatte det att användas ända in på 1950-talet. En viktig anledning var mediets anpassningsbarhet till olika tekniska förutsättningar, rumsliga förhållanden och publika situationer. Därtill hade fonografen i motsats till grammfonen en kvalitet som ofta brukar reserveras för digitala medier: den erbjöd personerna i publiken möjligheten att själva interagera med tekniken och påverka inspelningarnas innehåll. En av Boströms slutsatser är att mötet med fonografer på utställningar blev en del av en inväjnings- och läroprocess som tränade människor i att tillägna sig nya förhållningssätt till ljud.

Solveig Jülich jämför två andra av tidens nya medieattraktioner som visas upp på Stockholmsutställningen: röntgenbilder och film. En gemensam nämnare som uppsatsen uppmärksammar var de samtida referenserna till mediernas kvalitet som "modern magi". Genom att anspela på publikens tidigare erfarenheter av spektakulära apparatkonster försökte medieindustrin, och i förlängningen även pressen, att skapa en förväntan om att de nya teknologierna skulle utföra någonting som förr hade ansetts otänkbart eller magiskt. Detta sätt att analysera introduktionen av nya medier gör det möjligt att förstå varför röntgenbilderna i motsats till filmen aldrig uppnådde varaktig status som underhållningsmedium. Medan filmproducenter framgångsrikt experimenterade med nya grepp lyckades röntgenentreprenörerna inte bibehålla den stora publikens fascination för mediets genomskådande egenskaper. Röntgenbilder blev en medicinsk specialitet samtidigt som filmen approprierade och förvandlade röntgenmediets utmärkande kvalitet till en specialeffekt (bland många). Parallellt med denna utveckling pågick en process i vilken ett särskilt hybridmedium skapades: röntgenkinematografi.

Bokens tredje del lyfter fram de normativa föreställningar om publiken som genomsyrade Stockholmsutställningens mediala landskap. Besökarna skulle – med hjälp av utställningsmediet och de medier som utställningen förde samman – tränas i att bli reflekterande medborgare, självständigt observerande individer, balanserade konsumenter, behagfulla och måttligt emanciperade kvinnor. Dessa "officiella" ambitioner präglade på ett högst konkret sätt utformningen av utställningsområdet. Publiken inbjöds att inta och pröva olika ideala "åskådarpositioner" i utställningsarkitekturen



Tryckandet på skrivmaskinens knappar gav skrivandet en påtaglig materialitet. Privat samling, Solveig Jülich.

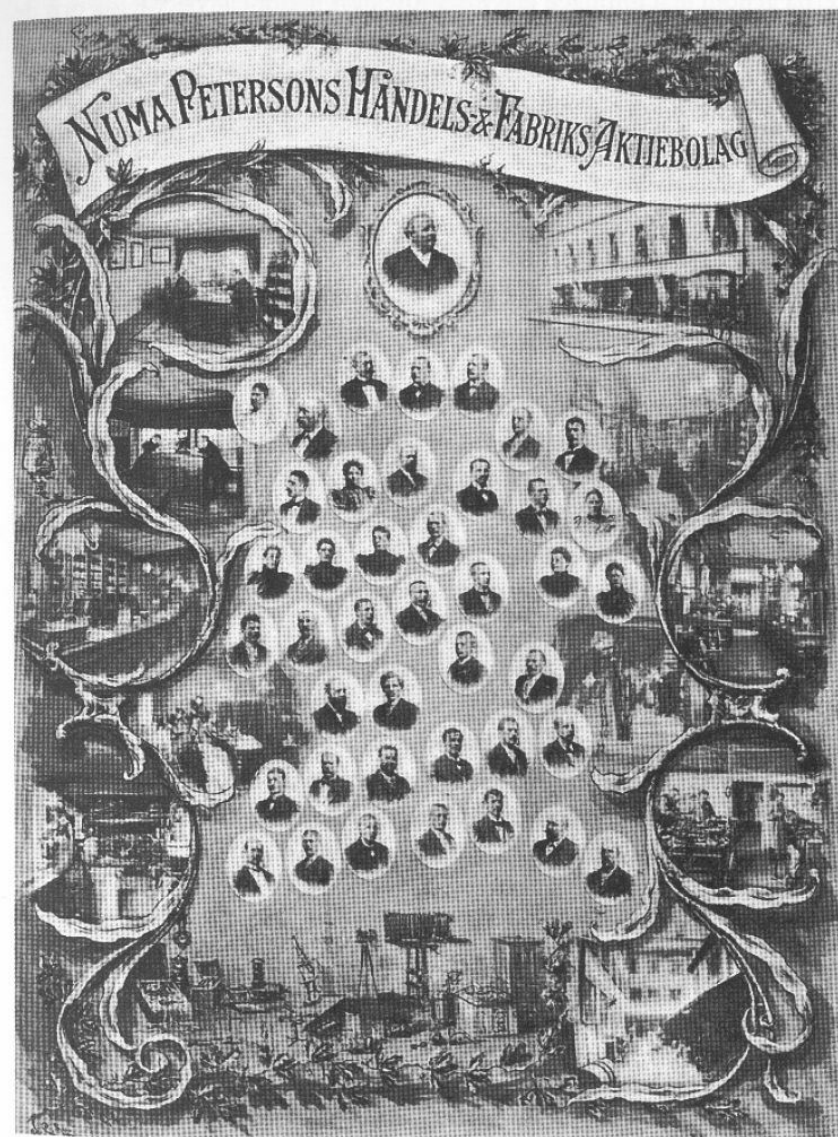
och i relation till medieattraktionerna. Dessutom reproducerades och repeterades dessa positioner i ett antal fotografier, böcker, tidningsartiklar, guider och minnesböcker kring utställningen. På ett övergripande plan kan de officiella ambitionerna sättas i relation till tidens pedagogiska idéer om iakttagelsesträning som en metod för att hantera det moderna samhällets informationsflöde. Hur de faktiska publikerna uppfattade och upplevde utställningen är en annan fråga.

Anders Ekström utforskar hur olika översiktsmedier visades upp som attraktioner på Stockholmsutställningen och i den större mediekultur de utgjorde en del av. Hans främsta exempel är de dramatiska ballonguppstigningarna med reportrar ombord vilka samlade mängder av åskådare och fick stor uppmärksamhet i pressen. Ballongfärderna associerades med ett okroppsligt scende som – likt den vetenskapliga observationen – ansågs kunna ge tillgång till en oberoende överblick. Ekström argumenterar för att det upphöjda perspektivet kan relateras till en sinnestränande pedagogik som under 1800-talets senare del var inriktad på att skapa ett självständigt scende och en förmåga till självständigt omdöme. Den "allmänna observatören", som umgänget med översiktsmedierna förväntades befördra uppkomsten av, skulle i analogi med den vetenskapliga observatören vara

en individ med förmåga till saklig och oberoende observation. Ekström avslutar där Snickars började i sin uppsats: i medicarkivet. Besökarna på Stockholmsutställningen befann sig i ett historiskt medicarkiv som var organiserat på ett sådant sätt att de från en position snett ovanifrån skulle kunna skapa sig en överblick över den moderna civilisationen. Men det är också bara i egenskap av medicarkiv – en samling av medier och mediala representationer som betecknande nog kännetecknas av en översiktlig stil – som (medie)historikern har tillträde till utställningen.

Frans Lundgren behandlar det sociala museets mediehistoria. Hans främsta exempel är Stockholms stads paviljong på utställningen 1897, samt den permanenta sociala utställning som kom till stånd i huvudstaden knappt tio år senare. Det sociala museet var en ny typ av institution som i nära förbindelse med de framväxande samhällsvetenskaperna etablerades i ett antal europeiska storstäder kring sekelskiftet 1900. Ett övergripande syfte med de sociala utställningarna var att lära ut sätt att betrakta och reflektera över samhällsförändringarna genom medieformer som ansågs direkt tillgängliga och opartiska: i synnerhet statistik, kartografi och fotografi. Stockholms stads paviljong var utformad för att dra in betraktaren i ett aktivt förhållningssätt till de utställda föremålen och därmed skapa en förståelse för stadens snabba omvandling i materiellt, sanitärt och socialt avseende. Förhoppningen var att besökarna skulle lämna byggnaden med andra synsätt på de gemensamma angelägenheterna och återvända till det vardagliga livet med en ny blick. I likhet med flera andra författare i denna bok lyfter Lundgren fram både intermediala relationer och mediespecifika kvaliteter i sin analys av de sociala utställningarna. Det sociala museet beskrevs också redan i sin samtid som ett eget medium med en kapacitet att särskilt göra abstrakta relationer och fenomen omedelbart tillgängliga för en bredare publik.

Ylva Habel undersöker hur föreställningar om kvinnors deltagande på Stockholmsutställningen artulerades i olika publikationer som gavs ut i anslutning till evenemanget. Utställningen kan i sin helhet ses som en arena för omförhandlingar av kvinnors positioner i samhället vid denna tid. I synnerhet intresserar hon sig för rundvandrigsberättelser som i ord och bild gav tänkta kvinnliga besökare en preliminär orientering över utställningsområdet med de olika paviljongerna, samt det omgivande stadslandskapet och dess sevärdheter. Minst två olika varianter cirkulerade: den



Det här är inte Numas affär. Ur *En gros priskurant å kemiska och fysikaliska apparater och utensilier från Numa Petersons handels- & fabriks-aktiebolag* (Stockholm, 1900).

officiella berättelsen, som i auktoritativa beskrivningar vägledde publikerna genom utställningen och inskräpte dess nationella betydelse, och de mer inofficiella, komiska berättelserna vilka gestaltade påtagligt konkreta upplevelser hos fiktiva utställningsbesökare från landsorten. Ibland förekom båda varianterna i samma publikation, som Habels analys av två artikelserier i tidskriften *Idun* visar. Medan Adolf Hellander självklart tar på sig rollen av officiell vägvisare och i entusiastiska ordalag manar sin kvinnliga läsekrets att besöka utställningen (särskilt *Iduns* egen paviljong), har "Lovisa Petterkvist" svårare att hantera uppgiften som utställningsskribent. Rundvandningsberättelsen som genre har på detta sätt en dubbel relation till iakttagelsesträningens pedagogik, som också läsarna kan antas ha varit medvetna om. Genom att porträttera avvikande beteenden hos den fiktiva kvinnliga landsortsbesökaren framgick det tydligt vilka rörelsemönster och seendeakter som *borde* anses lämpliga för kvinnor i det offentliga rummet.

Dvd:n *1897: Numas affär* har producerats av Jessica Berglund och Åsa Steinsvik i täta diskussioner med bokens redaktörer. Den har tillkommit inom ramen för ett samarbetsprojekt mellan Statens ljud- och bildarkiv och programmet Kultur, samhälle, mediegestaltning vid Linköpings universitet i Norrköping, där Berglund och Steinsvik har fått sin magisterutbildning och Jülich undervisar. En grundläggande målsättning med studentprojekten som bedrivs inom detta utbildningsprogram är integrationen mellan vetenskapligt och medialt gestaltungsarbete. På ett liknande sätt har projektet *1897* som helhet blivit till i övertygelsen att den kulturhistoriska medieforskningen och gestaltningen inom nya medier kan stimulera och berika varandra på många olika nivåer.

Noter

- 1 För allmänna uppgifter här och i det följande om utställningsområdet och utställningens invigning, se Anders Ekström, *Den utställda världen: Stockholmsutställningen 1897 och 1800-talets världsutställningar* (Stockholm: Nordiska museets förlag, 1994). Stockholmsutställningen 1897 har tidigare inte blivit föremål för någon samlad mediehistorisk studie, andra aspekter av dess historia behandlas dock i exempelvis Allan Pred, *Recognizing European modernities: A montage of the present* (London: Routledge, 1995); Ulf Sörenson, *När tiden var ung: Arkitekturen och stockholmsutställningarna 1851, 1866, 1897, 1909* (Stockholm: Stockholms förlag, 1999).

- 2 Daniel Dayan & Elihu Katz, *Media events: The live broadcasting of history* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992).
- 3 "På Stockholmsutställningen 1897", radioprogram, AB Svensk Radiotjänst, 24 maj 1947. SR arkiv nr L-B+7.594.
- 4 Marshall McLuhan, *Understanding media: The extensions of man* (New York: McGrawhill, 1964); här citerad efter den svenska översättningen i Marshall McLuhan, *Media* (Stockholm: Pocky/Bokförlaget Tranan, 2001), 40. Jämför exempelvis även *ibid.*, 71f.
- 5 Se exempelvis Lisa Gitelman & Geoffrey B. Pingree, red., *New media, 1740-1915* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003); David Thorburn & Henry Jenkins, red., *Rethinking media change: The aesthetics of transition* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003). Begreppet "remediering" utvecklas i Jay David Bolter & Richard Grusin, *Remediation: Understanding new media* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999).
- 6 Se exempelvis Daniel R. Headrick, *When information came of age: Technologies of knowledge in the age of reason and revolution, 1700-1850* (Oxford: Oxford University Press, 2000). För ett svenskt exempel, se Jan Svensson, *Kommunikationshistoria: Om kommunikationsmiljön i Sverige under fem sekler* (Lund: Studentlitteratur, 1988).
- 7 McLuhan, *Understanding media*.
- 8 Stephan Oettermann, *Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums* (Frankfurt am Main: Syndikat, 1980).
- 9 För en beskrivning av 1800-talets världsutställningar som en form av massmedier, se Ekström, *Den utställda världen*. Exempel på mediebegreppets användning inom den museologiska forskningen finns bland annat i Eilean Hooper-Greenhill, red., *Museum, media, message* (London: Routledge, 1995).
- 10 Sammanställningar av antalet besökare vid utställningarna finns exempelvis i John E. Findling & Kimberley D. Pelle, red., *Historical dictionary of world's fairs and expositions, 1851-1988* (New York: Greenwood Press, 1990).
- 11 Se till exempel Joachim von Schwarzkopf, *Über politische und gelehrte Zeitungen, Messrelationen, Intelligenzblätter und über Flugschriften zu Frankfurt am Mayn: Ein Beytrag zu der Geschichte dieser Reichs-Stadt* (Frankfurt am Mayn: Jäger, 1802).
- 12 Emil Key, *Försök till svenska tidningspressens historia: Första delen, 1634-1719* (Stockholm: Bonnier, 1883). En samtida presshistoria med akademiska förtecken och liknande periodisering är Otto Sylwans avhandling *Sveriges periodiska litteratur under frihetstidens förra del (till midten af 1750-talet)* (Lund, 1892).
- 13 W. K-L & Antonia Dickson, *History of the kinetograph, kinoscope and kinetophonograph* (London: Thames & Hudson, 2000) och Joseph Maria Eder, *Geschichte der Photographie* (Halle, 1905).
- 14 Boleslaw Matuszewski, *Une nouvelle source de l'histoire: Création d'un dépôt de ciné-*

- matographie historique* (Paris: Noizette et Cie, 1898). För en diskussion kring film som historisk källa, se Pelle Snickars & Cecilia Trenter, red., *Det förflutna som film och vice versa: Om medierade historiebruk* (Lund: Studentlitteratur, 2004).
- 15 Walter Benjamin, *Medienästhetische Schriften* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002).
- 16 "It was only in the 1920s – according to the *Oxford English Dictionary* – that people began to speak about 'the media'", skriver till exempel Asa Briggs och Peter Burke i den mediehistoriska översikten *A social history of the media: From Gutenberg to the Internet* (Cambridge: Polity Press, 2002), 1. För senare dateringar av mediebegreppets nuvarande betydelse, se till exempel Albert Kümmel & Petra Löffler, red., *Medientheorie 1888-1933* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002), 11ff.
- 17 Ulf Hannerz, "Genomsyrade av medier: Kulturer, samhällen och medvetandet av i dag", *Medier och kulturer*, red. Ulf Hannerz (Stockholm: Carlsson, 1990), 7. För en diskussion om mediebegreppet inom svensk medieforskning, se Göran Bolin, "Vad är ett medium? En guide genom mediegalaxen", *Kommunikationens korsningar: Möten mellan olika traditioner och perspektiv i medieforskningen*, red. Ulla Carlsson, m.fl. (Göteborg: Nordicom, 1994).
- 18 Dietrich Kerlen, *Einführung in die Medienkunde* (Stuttgart: Reclam, 2003), 10. Ett bredare mediebegrepp har även använts i forskning som inte varit historiskt orienterad; se exempelvis Karin Becker, m.fl., red., *Passager: Medier och kultur i ett köpcentrum* (Nora: Nya Doxa, 2001).
- 19 För en diskussion kring "symbolisch generaliserade Kommunikationsmedien", se Niklas Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997).
- 20 Se till exempel Bo Peterson, *Mannaminne – människor, medier, miljöer: En svensk mediehistoria* (Stockholm: Norstedts, 1987).
- 21 Några exempel är Jan Ekecrantz, Tom Olsson & Kristina Widestedt, red., *Nittionhundrafemtiofem: Journalistiken och folkhemmet* (Stockholm: Institutionen för journalistik, medier och kommunikation, 1995); Karin Becker, Jan Ekecrantz, Eva-Lotta Frid & Tom Olsson, red., *Medierummet* (Stockholm: Carlssons, 1996); Karin Becker, Jan Ekecrantz & Tom Olsson, red., *Picturing politics: Visual and textual formations of modernity in the Swedish press* (Stockholm: Institutionen för journalistik, medier och kommunikation, 2000). För en allmän beskrivning av den historiska forskningens inriktning och utrymme inom det medie- och kommunikationsvetenskapliga fältet i Sverige, se Mats Ekström, "Svensk medieforskning: En kritisk analys" (opublicerat manuskript, 2004).
- 22 Medievetenskapens brist på intresse för det förflutna har emellertid ofta framhållits också i andra sammanhang. För två olikartade exempel, se Michael Schudson, "Historical approaches to communication studies", *A handbook of qualitative*

- methodologies for mass communication research*, red. Klaus Bruhn Jensen & Nicholas W. Jankowski (London: Routledge, 1991), 175–189; samt John B. Thompson, *The media and modernity: A social theory of the media* (Cambridge: Polity Press, 1995).
- 23 Cecilia von Feilitzen, "Den kulturella vändningen – och sedan ...? Om tvärvetenskap i medieforskningen under 1980- och 90-talen", *Kommunikationens korsningar*, red. Carlsson, m.fl., 10.
- 24 Ib Bondebjerg, "Scandinavian media histories: A comparative study. Institutions, genres and culture in a national and global perspective", *Nordicom Review*, nr 1–2, 2002.
- 25 Jarl Torbacke, "Det mediehistoriska genombrottet", *Att skriva god historia*, red. Karl Erik Gustafsson & Per Rydén (Göteborg: Nordicom, 2003), 99.
- 26 För exempelvis Radiotjänsts tillblivelse under 1920-talet ansågs bland annat radioteknikens utveckling vara av betydligt större vikt än relationer till film- eller gramofonindustrin. Se Göran Elgemyr, *Radion i strama tyglar: Om Radiotjänsts tillblivelse, teknik och ekonomi 1922–1957* (Stockholm: Stiftelsen Etermidierna i Sverige, 1996).
- 27 Karl Erik Gustafsson & Per Rydén, red., *Den svenska pressens historia*, 5 vol. (Stockholm: Ekerlid, 2000–2003).
- 28 Leif Furhammar, *Filmen i Sverige* (Stockholm: Bra Böcker/SFI, 1991).
- 29 Stig Hadenius, *Kampen om monopolet: Sveriges radio och TV under 1900-talet* (Stockholm: Prisma, 1998).
- 30 Klaus Bruhn Jensen, red., *Dansk mediehistorie*, 3 vol. (Köpenhamn: Samleren, 1996–1997).
- 31 Henrik G. Bastiansen & Hans Fredrik Dahl, *Norsk mediehistorie* (Oslo: Universitetsforlaget, 2003). I det här sammanhanget kan även projektet "Estetiske teknologier" nämnas, ett annat försök att utveckla ett längre perspektiv på mediernas historia. Se Gunnar Iversen & Yngve Sandhei Jacobsen, red., *Estetiske teknologier 1700–2000* (Oslo: SAP, 2003); Anne Beate Maurseth & Erik Østerud, red., *Estetiske teknologier 1700–2000: Volum 2* (Oslo: SAP, 2004).
- 32 Friedrich A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900* (München: Fink, 1995). För en svensk introduktion, se Otto Fischer & Thomas Götselius, "Den siste litteraturvetaren", i Friedrich A. Kittler, *Maskinskrifter: Essäer om medier och litteratur* (Gråbo: Anthropos, 2003).
- 33 Friedrich A. Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter* (Berlin: Brinkmann & Bose, 1986), 3.
- 34 För en aktuell sammanfattning av denna kritik, se Vreni Hockenjos & Stephan Michael Schröder, "Historisierung und Funktionalisierung: Zur intermedialität, auch in den skandinavischen Literaturen um 1900", *Historisierung und Funktio-*

- nalisering. *Intermedialität in den skandinavischen Literaturen um 1900*, red. Vreni Hockenjos & Stephan Michael Schröder (Berlin: Nordeuropa-Institut, 2005), 22–28.
- 35 Vid sidan av Kittler kan även Jochen Hörischs mediehistoriska arbeten framhållas, se exempelvis *Der Sinn und die Sinne: Eine Geschichte der Medien* (Frankfurt am Main: Eichborn, 2001). För en diskussion om tyska litteraturvetenskapligt orienterade mediehistoriker, se Knut Hicketier, "Medienkultur und Medienwissenschaft", [*me'dien*] *dreizehn vortraege zur medienkultur*, red. Claus Pias (Weimar: VDG, 1999).
- 36 Anders Ekström, "Den falska återkomsten: Om gammal och ny kulturhistoria", *Kulturella perspektiv*, nr 4, 2005, 14.
- 37 Se bland andra Peter Vergo, red., *The new museology* (London: Reaktion, 1989), Tony Bennett, *The birth of the museum: History, theory, politics* (London: Routledge, 1995), och Eilean Hooper-Greenhill, red., *Museums and the interpretation of visual culture* (London: Routledge, 2000).
- 38 Se exempelvis Steven Shapin & Simon Schaffer, *Leviathan and the air-pump: Hobbes, Boyle, and the experimental life* (Princeton: Princeton University Press, 1985); Peter Galison, *Image and logic: A material culture of microphysics* (Chicago: University of Chicago Press, 1997); Thomas L. Hankins & Robert J. Silverman, *Instruments and the imagination* (Princeton: Princeton University Press, 1995); Timothy Lenoir, red., *Inscribing science: Scientific texts and the materiality of communication* (Stanford: Stanford University Press, 1998). För en diskussion av vad en "vetenskapernas mediehistoria" kan innebära, se Anders Ekström, red., *Den mediala vetenskapen* (Nora: Nya Doxa, 2004), särskilt 16ff, passim.
- 39 För en aktuell översikt på svenska som argumenterar för att beteckningen "visuella kulturstudier" bättre beskriver området än "visuell kultur", se Dan Karlholm, "Visuella kulturstudier: Beträktelse över ett expanderande forskningsfält", *Konsthistorisk tidskrift*, vol. 72, nr 3, 2003.
- 40 Michael Baxandall och Svetlana Alpers brukar betraktas som föregångare till forskningsfältet kring visuell kultur. Se bland annat Baxandall, *Patterns of intention: On the historical explanation of pictures* (New Haven: Yale University Press, 1985) eller Alpers, *The art of describing: Dutch art in the seventeenth century* (Chicago: University of Chicago Press, 1983). För ett senare exempel, se Stephen Bann, *Paul Delaroche: History painted* (London: Reaktion, 1997). I Sverige har Lena Johansson behandlat en bredare bildkultur i en rad arbeten; se exempelvis *Den massproducerade bilden: Ur bildindustralismens historia* (1978; Stockholm: Carlsson, 1997).
- 41 W. J. T. Mitchell, *Picture theory: Essays on verbal and visual representation* (Chicago: University of Chicago Press, 1994).
- 42 Sedan mitten av 1990-talet har det publicerats en uppsjö av litteratur kring visuell

- kultur, se bland andra Chris Jenks, red., *Visual culture* (London: Routledge, 1995); remanumret kring visuell kultur i tidskriften *October*, nr 77, 1996; John Walker & Sarah Chaplin, *Visual culture: An introduction* (Manchester: Manchester University Press, 1997); Jessica Evans & Stuart Hall, red., *Visual culture: The reader* (London: Sage, 1999). För några mer aktuella publikationer, se till exempel Margarita Dikovitskaya, *Visual culture: The study of the visual after the cultural turn* (Cambridge Mass.: MIT Press, 2005); Matthew Rampley, red., *Exploring visual culture: Definitions, concepts, contexts* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004).
- 43 Se exempelvis Lisa Cartwright, *Screening the body: Tracing medicine's visual culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995); Erika Diane Rappaport, *Shopping for pleasure: Women in the making of London's West End* (Princeton: Princeton University Press), 2000.
- 44 W. J. T. Mitchell, "Showing seeing: A critique of visual culture", *Journal of visual culture*, vol. 1, nr 1, 2002, 170.
- 45 Om vaxkabinett, se Vanessa Schwartz, *Spectacular realities: Early mass culture in fin-de-siècle Paris* (Berkeley: University of California Press, 1998); om optisk trickkultur, se Jonathan Crary, *Techniques of the observer: On vision and modernity in the nineteenth century* (Cambridge Mass.: MIT Press, 1990); om röntgenbild, se Solveig Jülich, *Skuggor av sanning: Tidig svensk radiologi och visuell kultur* (Lindköping: Institutionen för Tema, 2002).
- 46 Jämför Mitchell, "Showing seeing", 170: "Visual culture is not limited to the study of images or media, but extends to everyday practices of seeing and showing, especially those that we take to be immediate or unmediated."
- 47 Se exempelvis Martin Jay, *Downcast eyes: The denigration of vision in twentieth-century French thought* (Berkeley: University of California Press, 1993).
- 48 Se framför allt Crary, *Techniques of the observer*; dens., *Suspensions of perception: Attention, spectacle, and modern culture* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999).
- 49 För en utmärkt introduktion till detta område, se Marita Sturken & Lisa Cartwright, *Practices of looking: An introduction to visual culture* (Oxford: Oxford University Press, 2001).
- 50 Vanessa R. Schwartz & Jeannene M. Przyblyski, red., *The nineteenth-century visual culture reader* (London: Routledge, 2004).
- 51 För en introduktion, se exempelvis uppsatserna i Lee Grieveson & Peter Krämer, red., *The silent cinema reader* (London: Routledge, 2004). För exempel på filmhistoriska diskussioner av åskådarpositioner, se Miriam Hansen, *Babel & Babylon: Spectatorship in American silent film* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991); Linda Williams, red., *Viewing positions: Ways of seeing film* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1995). Ett av många exempel på hur den filmhisto-

- riska forskningens analyser av åskådarpositioner förflyttats till undersökningar av andra medieformer är Mark B. Sandberg, *Living pictures, missing persons: Mannequins, museums and modernity* (Princeton: Princeton University Press, 2003). Se exempelvis även Ylva Habel, *Modern media, modern audiences: Mass media and social engineering in the 1930s Swedish welfare state* (Stockholm: Aura, 2002). För en studie av tidig svensk film inom ramarna för en bredare mediekultur, se Pelle Snickars, *Svensk film och visuell masskultur 1900* (Stockholm: Aura, 2001). Se även John Fullerton & Jan Olsson, red., *Allegories of communication: Intermedial concerns from cinema to the digital* (Rom: John Libbey Publishing, 2004).
- 52 Robert C. Allen & Douglas Gomery, *Film history: Theory and practice* (New York: McGraw & Hill, 1985).
- 53 Tom Gunning, "An aesthetic of astonishment: Early film and the (in)credulous spectator", *Art & text*, vol. 34, 1989, 31-45, och "The cinema of attractions: Early film, its spectator and the avant-garde", *Early cinema: Space-frame-narrative*, red. Thomas Elsaesser (London: British Film Institute, 1990). För en aktuell diskussion se Tom Gunning, "A quarter of a century later: Is early cinema still early?", *KINtop: Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, nr 12, 2003.
- 54 Se exempelvis Leo Charney & Vanessa R. Schwartz, red., *Cinema and the invention of modern life* (Berkeley: University of California Press, 1995).
- 55 Se exempelvis David Bell, *An introduction to cybercultures* (London: Routledge, 2001), samt David Bell & Barbara M. Kennedy, red., *The cybercultures reader* (London: Routledge, 2000).
- 56 N. Katherine Hayles, *How we became posthuman: Virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics* (Chicago: University of Chicago Press, 1999).
- 57 För en sammanfattning av tidigare forskning, se Martin Lister, m.fl., red., *New media: A critical introduction* (London: Routledge, 2003), kap. 5.
- 58 Lister, m.fl., red.; Noah Wardrip-Fruin & Nick Montfort, red., *The new media reader* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003).
- 59 Lev Manovich, *The language of new media* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001).
- 60 Bolter & Grusin.
- 61 Jämför Lauren Rabinovitz & Abraham Geil, "Introduction", *Memory bytes: History, technology, and digital culture*, red. Lauren Rabinovitz & Abraham Geil (Durham & London: Duke University Press, 2004), 3f.
- 62 Gitelman & Pingree, red.; Carolyn Marvin, *When old technologies were new: Thinking about electric communication in the late nineteenth century* (New York: Oxford University Press, 1988).
- 63 Thorburn & Jenkins, red.
- 64 För en svensk introduktion kring begreppet, se Hans Lund, red., *Intermedialitet* (Lund: Studentlitteratur, 2002).

- 65 Thomas Elsaesser, "Archives and archaeologies: The place of non-fiction film in contemporary media", *Films at work*, red. Vinzenz Hediger & Patrick Vonderau (Universität Bochum, under utgivning 2006). Jämför även Hedigers och Vonderaus bidrag, "Industrial production as media practice", i samma kommande antologi: "Film always has to be understood as a part of what in German we would like to call a *Medienverbund*, i. e. as part of a joint set of measures of media communication." Se även André Gaudreaults artikel, "Das Erscheinen des Kinetographen" i *KINtop: Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, nr 12, 2003 – i synnerhet hans resonemang kring "die Intermedialität des Kinetographen".
- 66 Jämför Jane Chapman, *Comparative media history: An introduction. 1789 to the present* (Cambridge: Polity Press, 2005), 7-8.