

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

Sara Callahan

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

Hur du kan referera till det här kapitlet:

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

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

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

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

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

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



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

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

Medielogiker

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Rekonstruktion som form och metod

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

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

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



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

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

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

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

Bildkomplex, trädassociationer och visuella kulturstudier

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

Konstverkets tid, teknologins tid, och tiden i verket

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

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

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

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

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

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

Avslutande diskussion

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

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

Slutnoter

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

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

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

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

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

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

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

7. Mitchell, s. 14.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

16. Moxey, 1.

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

Vidare läsning

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

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

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

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

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