

**I BILDARKIVET – OM FOTOGRAFI  
OCH DIGITALISERINGENS EFFEKTER**



# I BILDARKIVET

OM FOTOGRAFI OCH  
DIGITALISERINGENS EFFEKTER

ANNA DAHLGREN & PELLE SNICKARS [RED.]

MEDIEHISTORISKT ARKIV 13

# INNEHÅLL

MEDIEHISTORISKT  ARKIV 13

KUNGL. BIBLIOTEKET

BOX 5039

102 41 STOCKHOLM

© FÖRFATTARNA & KB

FORMGIVNING: WWW.BOKOCHFORM.SE

TRYCK: XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX, 2009

ISSN 1654-6601

ISBN 978-91-88468-15-4

7. *I bildarkivet – en introduktion*  
Anna Dahlgren & Pelle Snickars

## DIGITALA BEGREPP

33. *Flytande fotografier – originalitet  
och upphovsrätt i det digitala arkivet*  
Nina Lager Vestberg
59. *Tankar om tillgänglighet och fotografier i arkiv*  
Anna Dahlgren

## BILDBRUK

91. *På forskningsresa i det digitala bildarkivet – ett brukarperspektiv*  
Cecilia Strandroth
121. *Med digitala verktyg i analoga arkiv*  
Tyrone Martinsson

## BILDENS INFRASTRUKTUR

149. *Digitala fotografier och framtidens kulturarv*  
– några aspekter på insamling och förmedling  
Dag Petersson
163. *Digitala fotografier – en mediehistoria*  
Pelle Snickars
198. *Bildförteckning*
203. *Litteraturförteckning*
207. *Författarpresentationer*

## I BILDARKIVET – EN INTRODUKTION

*Anna Dahlgren & Pelle Snickars*

I BÖRJAN AV JULI 2009 fick Derrick Coetzee, en ung amerikansk Wikipedia-administratör, ett argt e-brev från advokatbyrån Farrer & Co. Firman agerade på uppdrag av ärevördiga National Portrait Gallery i London, ett museum med 11 000 porträttmålningar och fler än 200 000 fotografiska porträttbilder. Institutionen var faktiskt den första i sitt slag när den öppnade 1856, detta bland annat som en följd av att foto-graferingsmediet då började bli alltmer populärt. Syftet var, och har alltsedan dess varit ”att genom porträttmediet främja förståelsen av de män och kvinnor som skapat brittisk historia och kultur.”<sup>1</sup>

Även om bara ett par procent av National Portrait Gallerys samlingar digitaliserats, rörde brevet från Farrer & Co just binära kopior av museets originalbilder. Utan några juridiska spetsfundigheter gick advokatfirman rakt på sak: det har kommit till vår klient National Portrait Gallerys kännedom, kunde Derrick Coetzee läsa, att ”du, (a) har tillgång till vår klients databas av bilder; (b) laddat ned mer än 3 000 högupplösta bilder från denna databas; (c) kringgått de tekniska lösningar som vår klient upprättat för att förhindra kopierandet av högupplösta bilder; (d) laddat upp dessa bilder till Wikipedias webbsajt.” I brevet framgick att National Portrait Gallery tidigare försökt kontakta Wikimedia Foundation för att få dem att avlägsna bilderna från databasen Wikimedia Commons (där allt fritt bildmaterial finns lagrat och tillgängligt för upplänkning till Wikipedia) – men att de vägrat. Sinistert påpekade därför Farrer & Co att museet inte längre hade något val. Agerandet lämnar

”vår klient ingen annan utväg än att genom brittiskt domstolsväsende påbörja ett legalt förfarande mot dig personligen.”<sup>2</sup>

Snarare än att drabbas av panik gjorde Coetzee som de flesta yngre personer uppväxta med och skolade i nätverkens tidsålder; han laddade helt sonika upp e-brevet på webben i sin helhet. På sin Wikimedia Commons-sajt ”User:Dcoetzee” skrev han dessutom en bakgrund kring vad ärendet handlade om. Som administratör hade Coetzee länge ägnat sig åt att förse Wikipedia med olika slags illustrationer, framför allt fotografiska reproduktioner av målningar och fotografier, vilka inte har någon upphovsrätt knuten till sig i USA. Upphovsrätten bygger som bekant på idén att en person som skapat ett verk med en viss verkshöjd ska ha ensamrätt att bestämma hur det får användas med tidsbegränsningen 70 år efter dennes död. Därefter tillfaller alla verk ”the public domain”, det vill säga den slags kulturella allmänning som inträder när ett verks skyddstid löpt ut. Eftersom National Portrait Gallery hade en mängd äldre porträttmålningar och fotografier trodde sig Derrick Coetzee gjort ett fynd när han i mars 2009 lyckades konstruera ett program som automatiskt kunde ladda ned 3 300 högupplösta porträtt, fotografier, ljusbilder och teckningar från museets hemsida. Ivrigt laddade han sedan upp dem i Wikimedia Commons databas så att bilderna (åter) kom till användning, till exempel för att illustrera olika artiklar.

På sin ”User:Dcoetzee” förklarade denne yngling med andra ord bakgrunden till vad han gjort – och varför han hotades av lagens långa arm. Användare av Wikipedia kunde både läsa vad det hela handlade om och se på de nedladdade bilderna. Nyhetstjänsten Wikinews plockade upp historien, och med tanke på att Wikipedia har 330 miljoner användare och är en av internets tio mest populära sajter spred sig nyheten blixtnabbt.<sup>3</sup> Någon dag senare rapporterade BBC om händelsen, och såväl internationella nyhetsbyråer som svenska TT hakade på. ”I schismen, ännu en dragkamp mellan upphovsrätt och krav på att konst ska vara allmänt tillgänglig, hävdar Wikipedia att [National Portrait Gallery] sviker sitt uppdrag att tjäna allmänheten då museet försöker hindra att uppslagsverket får fri tillgång till bilderna”, rapporterades det exempelvis.<sup>4</sup>

Men eftersom fotografiska reproduktioner av konstverk och fotografier är upphovsrättsskyddade enligt brittisk lag, och National Portrait Gallery tjänade pengar på användarlicenser för dessa bilder – pengar som



<b>Description</b>	Denis George Mackail; Sir Edward Coley Burne-Jones, 1st Bt; Angela Thirkell. This set of images was gathered by User:Dcoetzee from the National Portrait Gallery, London website using a special tool. All images in this batch have been evaluated manually for evidence that the artist probably died before 1939, or that the work is anonymous or pseudonymous and was probably published before 1923.
<b>Date</b>	November 1895
<b>Source</b>	National Portrait Gallery, London: NPG x3690
	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"><p>While Commons policy accepts the use of this media, one or more third parties have made copyright claims against Wikimedia Commons in relation to the work from which this is sourced or a purely mechanical reproduction thereof. This may be due to recognition of the "sweat of the brow" doctrine, allowing works to be eligible for protection through skill and labour, and not purely by originality as is the case in the United States (where this website is hosted). These claims may or may not be valid in all jurisdictions.</p><p>As such, use of this image in the jurisdiction of the claimant or other countries may be regarded as copyright infringement. Please see Commons:When to use the PD-Art tag for more information. See User:Dcoetzee/NPG_legal_threat for more information.</p><p><small>Please note: This is not a copyright tag. A valid license is needed in addition to this tag.</small></p></div>
<b>Author</b>	Henry & Richard Stiles. According to [1]  , Henry Stiles died 1926, and Richard Stiles died 1915.
<b>Permission</b> (Reusing this image)	Reproduction of a painting that is in the public domain because of its age
	<p><small>This is a faithful photographic reproduction of an original two-dimensional work of art. The work of art itself is in the public domain for the following reason:</small></p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"><p><small>This image (or other media file) is in the public domain because its copyright has expired. This applies to the United States, Australia, the European Union and those countries with a copyright term of life of the author plus 70 years.</small></p></div>

Bör ett fotografi från 1895 (där alla rättigheter upphört) verkligen tillföras ny copyright när det digitaliseras? Porträttbild ur National Portrait Gallerys samling (samt metadata) från Wikipedia.

museet i sin tur hävdade att man nyttjade för att digitalisera sina samlingar – så menade museet att man var i sin fulla rätt att vidta juridiska åtgärder mot Coetzees illegala kopierande. Denna hållning stöddes också av brittiska Association of Picture Libraries and Agencies, bildarkivens och bildbyråernas sammanslutning, vilken i en kommentar anförde att om de institutioner som digitaliserar sina verk inte får betalt så kommer sådana investeringar att upphöra.<sup>5</sup> Med andra ord förfäktade de uppfattningen att någon slags upphovsrätt bör häktas vid gamla målningar och fotografier när de reproduceras digitalt, även om det handlade om exakta reproduktioner. I skrivande stund är schismen ännu inte löst – och frågan är om den någonsin kommer att bli det. Bilderna finns fortfarande att beskåda och ladda ned från Wikipedia, om än med en ansvarsfriskrivning att det råder skilda uppfattningar om hur de får användas.

### Kulturarets digitala strategier

Bilddebaclet mellan National Portrait Gallery och Wikipedia tjänar på fler än ett sätt som utgångspunkt för den här boken om digitala fotografier i olika slags arkiv. Dels antyder konflikten hur webben fundamentalt förändrat såväl tillgänglighet som förutsättningar att använda fotografiska reproduktioner, dels accentuerar den hur minnesinstitutioner på allvar blivit utmanade av helt nya kulturarsaktörer som genom att snabbt anamma modern informationsteknologi skaffat sig lika stor popularitet som konceptuellt försprång.

Minnesinstitutioner inom den så kallade ABM-sektorn (arkiv, bibliotek, museer) har länge varit förvånansvärt frånvarande, ja ibland närmast osynliga på webben. I vissa länder har privatpersoner till och med personligen gjort mer för att digitalt tillgängliggöra bokarvet än landets nationalbibliotek. Efter att internet fick sitt publika genomslag vid mitten av 1990-talet lade många institutioner visserligen ut sina beståndskataloger online, men vid sidan av kontextuell metadata var det länge snålt med digitalt material *per se*. Följden blev att den digitala domänen i mångt och mycket överläts åt marknaden, samt diverse användarorienterade initiativ som just Wikimedia Commons. Något bättre har det blivit sedan EU 2005 antog strategin ”i2010”, vilket resulterat i att Bryssel finansierat diverse projekt för att digitalisera kulturarvet och göra det

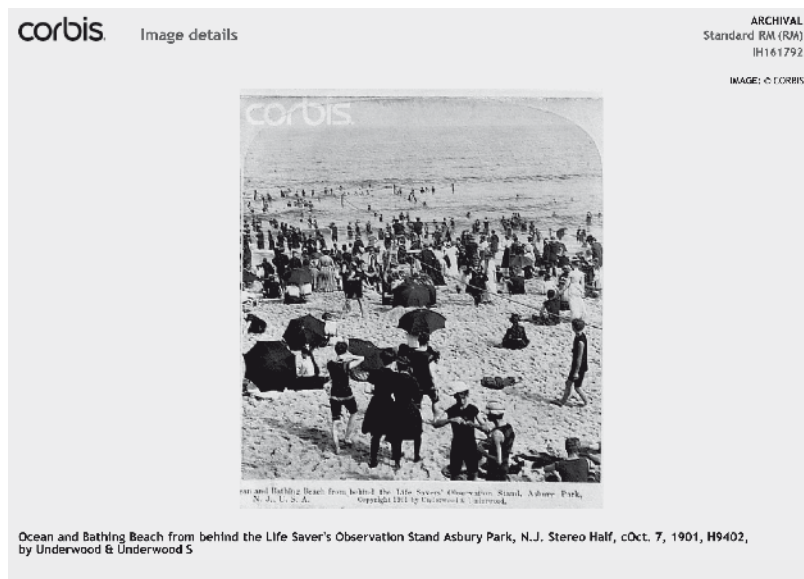
tillgängligt; Europeana är exempelvis lovande. Men ABM-sektorn släpar likväl efter, såväl praktiskt som konceptuellt, när det gäller att erbjuda sina användare och forskare material och tjänster på webben.

Att de två största kommersiella bildarkiven i världen, Getty Images och Corbis (ägt av datamogulen Bill Gates) lanserades redan 1995 är på många sätt talande. Naturligtvis hade dessa aktörer mer finansiella muskler än den anorektiska ABM-sektorn – Gates införlivade exempelvis snabbt det så kallade Bettmann Archive, en unik samling med 11 miljoner fotografier, målningar och bilder – men dessa kommersiella bildarkiv förefaller också haft långt större insikter i hur webben var på väg att förändra det globala bildflödet. Webben karakteriseras sedan några år tillbaka av att bildmaterial är i ständig rörelse. Bilder cirkulerar, kopieras och flyter runt i en oändlig binär ström av distribuerad data. I mitten på 1990-talet var denna utveckling ännu långt borta, men till skillnad från ABM-sektorn erbjöd Getty Images och Corbis knappast sina kunder metadata. Tvärtom var webben från första stund den primära visuella försäljningskanalen där digitala vattenstämplar gjorde det möjligt att visa tämligen högupplösta bilder. I skrivande stund förfogar Corbis över rättigheterna till mer än 100 miljoner bilder, en betydande del av det fotografiska kulturarvet har alltså kommersialiserats. Utan att förfasa sig alltför mycket över detta kan man likafullt konstatera att presentationen av fotografiskt arkivmaterial understundom sker på ett flagrant och föga arkivmässigt sätt. Underwood & Underwoods magnifika stereobilder från sekelskiftet 1900 representeras exempelvis inte i stereo på Corbis hemsida utan skurna mitt itu.

Att ABM-sektorn inte kunnat matcha kommersiella bildgiganter som Corbis och Getty Images är naturligtvis inte förvånande. Pengar saknas för det mesta till digitaliseringsinsatser och därtill är den politiska beslutsprocessen trög – ibland med följden att bildarvet tillfaller det privata snarare än det allmänna. I ett europeiskt perspektiv är det också uppenbart att de minnesinstitutioner som lyckats övertyga sina politiska uppdragsgivare att spendera extramedel på digitaliseringsinsatser med ens ryckt åt sig ett närmast ointagligt försprång. Den holländska satsningen, ”Images for the Future”, på ofattbara 154 miljoner euro för att digitalisera ”Nederländernas audiovisuella minne” samt tre miljoner historiska fotografier, är förmodligen det bästa exemplet.<sup>6</sup>

Givetvis kan man beklaga sig över sakernas tillstånd, men mera pro-

Fotohistorien halverad. På corbis.com presenteras Underwood & Underwood – världens största producent av stereobilder kring 1900 – i halvformat.



duktivt är att diskutera och resonera kring de föreställningar som gjort att ABM-sektorn varit tämligen avogt inställd till att presentera material online. På många sätt har digitala gränssnitt i allmänhet, och webben i synnerhet varit ett slags *terra incognita*, en osäker terräng där det funnits en rädsla för att bilder ska manipuleras och användas i otillbörliga sammanhang. På ett plan är det begripligt; på internet existerar det en närmast obefintlig respekt för traditionell upphovsrätt. I den binära världen räcker nämligen allt alltid till alla. Digital information är ofta så billig att värdet på den knappt går att mäta, och somliga menar därför att upphovsrätten *de facto* är oförenlig med binär kod. Att ”stjäla” kopior i en digital miljö är ju något av en semantisk självmotsägelse – det enda man kan göra är att kopiera.

De samarbeten mellan användardrivna nätaktörer och kulturella minnesinstitutioner som kommit till stånd har emellanåt använt sig av *creative commons*-licenser (CC) för att stävja risken att fotografier ska hamna i dåligt sällskap.<sup>7</sup> Flera webbplatser använder sig numera av CC-licensiering; på fotosajten Flickr kan man exempelvis som användare välja en av flera CC-licenser när man laddar upp sina egna fotografier. Med CC-licensers hjälp kan man alltså styra hur det fotografiska arkivmaterialet får användas – åtminstone i teorin. I praktiken råder dock

djungelns lag på nätet, och egentligen kan minnesinstitutioner inte kontrollera ”sina” bilder om de väl laddat upp dem. Situationen är på många sätt just binär; antingen lägger man ut bilder (ett), eller så gör man inte det (noll).

En av ambitionerna med den här boken är att utifrån ett tydligt ABM-perspektiv diskutera hur minnesinstitutioner använt sig av och (ofta inte) förhållit sig till den nya plattform som internet inneburit. På så vis utgör den ett uppdaterat bidrag till den fotohistoriska forskning som ägnat sig åt fotomediets transformation under de senaste 20 åren. Fotografiska bilder utgör bokens materialkategori *par preference*, och bokens olika artiklar resonerar generellt kring de effekter som olika slags digitaliseringsprocesser genererat. En återkommande fråga gäller exempelvis hur man egentligen bör förstå den mediala rörelse som all digitalisering är inskriven i. På vilket sätt förändras förståelsen av en fotografisk bild när analogt blir digitalt, det vill säga när ett fotografi ändrar format från en kemisk-mekanisk representation till en matematisk vektorfunktion uppbyggd av binär kod?

Här är ånyo trätan mellan National Portrait Gallery och Wikipedia illustrativ för det emellanåt komplicerade möte som uppstått när gamla medier (fotografier) remedieras till nya medieformer (webb).<sup>8</sup> Att Derrick Coetzee lyckades ladda ned digitala fotografier ur en databas är tämligen uppenbart, men att dessa bilder i binär form medierats ytterligare en gång när de presenterades på Wikimedia Commons är inte lika självklart. Fotografiska bilder av det förflutna behöver inte längre gömmas undan i arkiv; de kan lyftas fram, distribueras och göras tillgängliga via ett nytt medialt gränssnitt. Men att digitala gränssnitt (on- eller offline) är en ny medieform, med sin egen specificitet som ordnar, filtrerar och reglerar de presenterade materialet är inte lika uppenbart. Men all digitalisering bör ses som en arkivarisk process som påverkar, och ibland rentav förändrar det material som placeras framför kameran eller under skannern.<sup>9</sup> I korthet, transformerar digitalisering arkivmaterial till ett slags mediematerial (det gäller såväl text som bild), även om den centrala frågan naturligtvis är på vilket sätt denna förändring sker.

Processen att digitalisera kan alltså förefalla enkel, men är både tekniskt förrädisk och inte minst juridiskt svårhanterlig. Liksom i bildbråket ovan har en återkommande probersten gällt huruvida en digital reproduktion, om så fotograferad eller skannad, av ett original ska anses



Diabild från 1950-talet före och efter retusch i Nordiska museets samling. Fotografiet ovan visar hur bilden såg ut när den skannades; filmbasen har till exempel börjat brytas ned vilket ger bilden rödstick. I fotografiet nedan har de blå färgtonerna dragits upp med hjälp av ett bildbehandlingsprogram. Ändå väljer många minnesinstitutioner att inte helt kompensera färgförändringen. Ett litet rödstick ger nämligen bilden ett tidstypiskt och gammalt uttryck. Retuscharbete av Nordiska museets fotograf Mats Landin.

som en kreativ iscensättning värd upphovsmannens/kvinnans signatur eller inte. Kungl. bibliotekets fotografer förfäktar exempelvis uppfattningen att deras namn ska anges i bildtexten på alla digitala fotografiska reproduktioner som de utför – trots att det enbart handlar om exakta återgivning av ett original. Det har i sin tur resulterat i minst sagt märkliga bildtexter. I boken *Signums svenska kulturhistoria, 1900-talet* finns bland annat ett antal vykort ur KB:s samlingar reproducerade som illustrationer. Originalfotografen av några vackra sommarvykort, tagna kring 1960 och reproducerade av förlaget Ultra, är okänd som i de flesta fall när det gäller massproducerade vykort. Vad som däremot är angivet är att en viss fotograf på KB reproducerat exakta kopior av dessa bilder.<sup>10</sup> På Nordiska museet gäller att om en fotograf hanterat en kamera ska dennes namn anges, men har en skanner använts anses det inte vara ett fotografiskt verk. Med tanke på att dessa apparater blir allt mer lika varandra och att de producerar samma digitala slutresultat, är det en uppdelning som är tämligen godtycklig.

I grund och botten handlar frågan om det sätt som minnesinstitutioner förvaltar sina samlingar på, och hur de ser på sin egen roll visavi det omgivande samhället. Att digitalisera är långt ifrån någon transparent handling, men det är heller inte någon kreativ akt vilken potentiellt kan tillförsäkra institutioner rätten till det gemensamma kulturarvet. Genom internet har det blivit möjligt att tillgängliggöra exempelvis fotografiskt material för alla de medborgare som via skattsedeln finansierar dessa minnesinstitutioner. På sajten ”Stockholmskällan”, ett samarbete mellan ett antal minnesinstitutioner i Stockholmstrakten, finns tiotusentals digitala fotografier, och där anges knappast vem som skannat in materialet utan bara varifrån det härrör. Likafullt har det uppstått en diskussion mellan ”Stockholmskällan” och svenska Wikipedia beträffande några fotografier. Båda parter är visserligen positiva till att museibilder publicerade på ”Stockholmskällan” också kan användas för att illustrera artiklar på Wikipedia, det vill säga att de finns tillgängliga i Wikimedia Commons databas. Kruket är att Wikimedia Commons använder sig av den CC-licens där fotografier kan användas till vad som helst, även kommersiell verksamhet.

Kokar man ned den illustrativa tvisten mellan Wikipedia och National Portrait Gallery så handlar den om just denna paradox; att genom digitalisering göra anspråk på en bild *eller* verka för fullständig fri till-



"Foto av fotografi av Mälavarvet på Långholmen", 1898, fotograf okänd. Digitalt fotografi från Stockholms stadsmuseum på sajten "Stockholmskällan".



gång. Å den ena sidan vill sällan minnesinstitutioner att en privat aktör ska tjäna pengar på ett gemensamt kulturarv, men samtidigt bör detta arv tillgängliggöras i bred bemärkelse, något som Wikimedia Commons (för tillfället) gör bäst. Å den andra sidan kan man fråga sig hur stor den kommersiella potentialen egentligen är för bilder som är tillgängliga för vem som helst på webben. Som *Wall Street Journal* påpekade i en syrlig kommentar till britternas museala agerande existerar upphovsrätt av ett enda skäl: att kreativitet ska betala sig.<sup>11</sup> Att digitalisera en bild, det vill säga att producera en exakt fotografisk kopia i numerisk form, är inte en kreativ syssla – och ska inte heller vara det. Minnesinstitutioner bör äga och vårda sina original, men att i nätverkens reproduktionsålder tro sig kunna äga även de fotografiska reproduktionerna av dessa original är en närmast omöjlig hållning.

Den svenska upphovsrättslagen gör skillnad på fotografiska verk och fotografiska bilder, där de förra avser fotografier som kan sägas ha verkshöjd. Avsikten med upphovsrättslagen är just att erbjuda ett tydligt regelverk och på det viset fungera som ett stöd för *nyskapande* konst och kultur. Att reproducera är inte nyskapande, och lagen stipulerar alltså att alla fotografiska bilder som den svenska ABM-sektorn idag skannar

(det vill säga fotografier som inte har verkshöjd), vilka framställts före hösten 1959, enligt lag är fria att använda. Naturligtvis har många minnesinstitutioner också insett det – men långt ifrån alla. Ännu tänker alltför få i de distributiva termer som i Googles tidevarv präglar webben. För att få maximal uppmärksamhet gäller det att presentera sitt material på olika ställen; det är på så sätt man tar politiska poäng och förbättrar chanserna till ökade finansiella anslag. Att institutioner tillgängliggör sina samlingar lokalt på den egna hemsidan är givetvis utmärkt, men att låsa fast materialet där är inte gångbart i längden. Snarare bör man söka upp de platser där användarna finns, låta material cirkulera, nyttja den teknik som redan existerar och närmast iterativt bygga vidare på webblösningar som visat sig vara framgångsrika.

Bland olika internationella minnesinstitutioner har framför allt amerikanska Library of Congress varit drivande i denna utveckling. Beträffande historiska fotografier har bibliotekets satsning på att utveckla bildsajten Flickr Commons tillsammans med Yahoo (som äger Flickr) rönt mest uppmärksamhet. Av dussintalet fotografiska bildsajter på webben är Flickr den mest kända; där finns mer än tre miljarder fotografier, eller som Luc Sante påpekat: "Flickr is to photography what the Pacific Ocean is to water."<sup>12</sup> Med Flickr Commons var tanken att bjuda in olika nationella minnesinstitutioner att presentera sina historiska fotografisamlingar. Library of Congress eget fotomaterial, med bland annat färgfotografier från depressionen och andra världskrigets USA, har på något år setts av mer än tio miljoner användare. Intressant nog var merparten av detta material redan tillgängligt på Library of Congress hemsida före lanseringen av Flickr Commons – men där fanns förstås inte användarna.<sup>13</sup>

Den främsta globala satsningen på att använda webbens sociala nätverk och kollaborativa sajter för att lyfta fram historiska fotografier har dock tyska Bundesarchiv stått för. I december 2008 meddelade man att man tecknat ett avtal med tyska Wikipedia om att gratis erbjuda mer än 100 000 arkivbilder till databasen Wikimedia Commons. Syftet var framför allt att bredda användandet av fotografierna, men också att få hjälp med att identifiera personer i dem.<sup>14</sup> Från Bundesarchivs sida betraktade man samarbetet som ett led i den så kallade Berlindeklarationens arbete kring *open access*, det vill säga om öppen tillgång till vetenskapliga publikationer. Genom att licensiera bilderna med en *creative*

*commons*-kombination är det idag möjligt att både kopiera, distribuera och remixa dessa fotografier, under förutsättningen att upphovsman uppges samt att eventuella resultat distribueras enligt samma licens. Det existerar alltså inget icke-kommersiellt villkor, snarare har Bundesarchiv uttryckt förhoppningen om att dessa bilder ska komma till användning i så vid bemärkelse som möjligt för att främja och understödja förståelsen av Tysklands mörka förflutna.

### En blick på det svenska digitala landskapet

I Sverige har ett flertal bilddigitaliseringsprojekt sjuösatts sedan början av 1990-talet, men det finns fortfarande ingen direkt sammanställning över hur många fotografiska bilder som digitaliserats i landets bibliotek, arkiv och museisamlingar. Ett flertal insatser har gjorts (och pågår) vid enskilda institutioner, ofta utförda i det dolda av lokala eldsjälar. Och även om det funnits (och finns) ansatser till att ta ett mer övergripande digitalt grepp kännetecknas den nationella situationen av disparata och delvis överlappande initiativ – åtminstone hittills.<sup>15</sup> Möjligen är en förändring på gång; hösten 2008 initierade Lunds universitetsbibliotek till exempel det så kallade DigX-registret som syftar till att kartlägga pågående och planerade digitaliseringsprojekt. Tanken är att underlätta för kommande satsningar med ett nationellt register för digitaliseringsarbeten. Genom att förteckna kommande respektive avslutade projekt strävar DigX bland annat efter att undvika institutionellt dubbelarbete. I den digitala domänen är ju fildelande snarare själva poängen; har en institution skannat en viss materialtyp kan den enkelt delas ut till andra över internets nätverk.<sup>16</sup>

Samtidigt som DigX implementerades gick en enkät ut till ett femtiotal minnesinstitutioner för att identifiera insatser och resultat på digitaliseringsområdet. Avsändare var EU-kommissionens direktorat för samhälle och media, med representanter från olika svenska minnesinstitutioner – och därtill cirkulerade en snarlik enkät kopplad till European. Digitalt förteckningsarbete råder det med andra ord ingen brist på. Problemet är hur ABM-sektorn ska gå vidare när de olika underlagen väl är klara. Samordning är naturligtvis prioriterat, men större nationella institutioner som Riksarkivet och Kungl. biblioteket borde också ta ett



*Auschwitz – i september 1956.  
Fotografi från Wikimedia  
Commons, ursprungligen uppladdat från tyska Bundesarchiv.*

tydligare digitalt ansvar. Visserligen har Sverige sedan en tid två representanter från dessa institutioner i ”Member States Expert Group on Digitisation and Digital Preservation” i EU. I en rapport från våren 2008 över det svenska binära läget, konstateras bland annat att bibliotek och arkiv upparbetat en gemensamma digital infrastruktur, medan insatserna inom museisektorn däremot är mer fragmentariska.<sup>17</sup> Bibliotek och arkiv har av tradition väl utvecklade standarder för att klassificera sitt material, vilket givetvis gör samarbeten enklare. Museisektorn utgör något av en solitär, men att insatser spretar beror också på att befintliga sökmotorer nästan uteslutande är textbaserade, en struktur som passar skriftliga källor långt bättre än exempelvis fotografiska bilder.

En hastig blick på det svenska digitala fotolandskapet ger ett minst sagt heterogent intryck. Noterbart är att de största institutionerna inte alltid är de som ligger i framkant på webben. Till landets största samlingar av fotografi hör Jämtlands läns museum, Jamtli, som har ungefär nio miljoner bilder; Nordiska museet brukar beräkna sina samlingar till mellan fem och sju miljoner bilder, och Malmö museum har cirka 3,5 miljoner bilder. De två senare institutionerna har dock idag bara runt 1 000 bilder vardera på webben; långt mindre än till exempel lilla Gellivare bildarkiv som med sina 29 051 sökbara fotografier på webben (av

totalt cirka 90 000 bilder) förmodligen är landets procentuellt främsta bildarkiv online.<sup>18</sup>

Att många minnesinstitutioner tvekat inför att nyttja webbens möjligheter till att sprida och tillgängliggöra fotografiskt material är uppenbart. Kungl. biblioteket har exempelvis landets förmodligen största samling av vykort på uppemot en halv miljon bilder, ett massproducerat bildmaterial där de flesta rättigheter löpt ut, men färre än tio vykort presenteras på nationalbibliotekets hemsida.<sup>19</sup> Det finns emellertid progressiva undantag. På webben är Västergötlands museum exempelvis en av de allra största aktörerna. Av museets sammanlagt 1,5 miljoner fotografier är hela 116 000 sökbara på museets webbplats. ”Du kan på egen hand söka i vår bilddatabas eller få hjälp av arkivarie, antikvarie och etnolog för att använda dig av det arkivmaterial som gömmer sig här”, informerar museet på sin hemsida. Vårt ”arkivmaterial vänder sig till dig som till exempel släktforskar eller är intresserad av din hembygds historia. Du kanske ser ett fotografi på din mormors mor i vårt bildarkiv, eller hittar intressanta personer i vårt personarkiv.” Västergötlands museum arbetar också aktivt med att förbättra metadata till sina fotografiska samlingar; våren 2009 tog man exempelvis ”den äldre generationen skarabor till hjälp att identifiera några av alla de [...] bilder som finns arkiverade.”<sup>20</sup>

Jamtli är en annan stor aktör på webben; ett undantag eftersom deras bildsamling också är mycket omfattande: ”Jamtli bildarkiv [...] är en av landets största fotosamlingar”. I museets publika databas finns nästan 93 000 fotografier från samlingarna tillgängliga. Där kan man söka efter ”alla dessa bilder av kända och okända fotografier från 1860-talets daguerreotyp till vår tids dokumentära reportagebilder. Här finns bilder du minns och bilder du inte trodde fanns.” Digitala användare av bildarkivet har också möjligheten att kommentera fotografier, samt skapa egna ”favoritbilder”. Kommentarsfunktionen är av allt att döma mycket populär, med flertalet dagliga inlägg. Jamtli har också satsat på försäljning av gamla fotografier och alla fotografier som finns presenterade på webben kan beställas i högupplöst format.<sup>21</sup>

Ett tredje framåtsträvande webbinitiativ är Riksantikvarieämbetets satsning våren 2009 på att göra ett antal sekelskiftesfotografier av Carl Curman tillgängliga på Flickr Commons. Syftet med publiceringen av bilderna har dels varit att öka fotografiernas tillgänglighet, dels att ge



Jämtlands läns museum, Jamtli, erbjuder sina användare på webben att kommentera fotografierna i sitt bildarkiv.

användare en möjlighet att kommentera och tagga bilder.<sup>22</sup> Redan då sökmotorn Kulturmiljöbild lanserades på Riksantikvarieämbetets hemsida kring millennieskiftet var det uppenbart att det fanns ett behov att göra fotografierna i databasen mer lättillgängliga och spridda, exempelvis till andra grupper än de vana bildsökarna. Genom omvärldsanalys följde Riksantikvarieämbetet utvecklingen med Flickr Commons, och 2008 startades ett pilotprojekt i syfte att lägga ut ett urval svenska fotografier. Att använda en befintlig kanal som Flickr föreföll som ett effektivt och billigt sätt att nå så många användare som möjligt. Förutom att sajten var enkel att använda hade Flickr en global spridning och rykte om sig som webbens kanske främsta fotosajt. Att anrika Library of Congress gått i bräschen gjorde inte saken sämre – och det hela föll också i god jord. ”Riksantikvarieämbetets pilotprojekt att lägga ut bilder på bildtjänsten Flickr har visat sig vara en succé. Efter lite drygt en vecka har bilderna setts över 80 000 gånger”, kunde institutionen snart meddela på sin hemsida.<sup>23</sup> Faktum är att Riksantikvarieämbetets Flickrprojekt givit institutionen lika mycket medial uppmärksamhet som goodwill utan att egentligen kosta något alls förutom den egna arbetsinsatsen. Avgiften för att ansluta sig till Flickr Commons är försumbar, och hittills har myndigheten lagt ned ungefär 600 arbetstimmar på projektet, mindre än en halvtidstjänst räknat på helårsbasis.<sup>24</sup>

Riksantikvarieämbetet presenterar svensk fotohistoria på Flickr. "Vintervy mot Saltsjön från Katarinahissen", cyanotyp av Carl Curman, cirka 1890.



Om Västergötlands museum, Jamtli och Riksantikvarieämbetets Flickr-projekt utgör progressiva exempel på hur svenska minnesinstitutioner förhållit sig till webben som plattform, ger en vidare rundmålning bland webbaserade bildarkiv vid handen att användbarheten och funktionaliteten i olika bild- och informationshanteringssystem är tämligen disparat. Många webbaserade databaser är exempelvis enbart gjorda för att göra bilder sökbara. Fotografierna ska med andra ord inte finnas tillgängliga på webben för användning. I dessa fall finns ofta små lågupplösta "tumnglar" som knappt visar något, utom att ge den enskilde användaren information om *var* en specifik bild finns. Med denna information är det sedan tänkt att användaren ska söka fram och lokalisera en bild. Med andra ord: för att få tillgång till bilden i sådan kvalitet att det går att urskilja detaljer, bedriva forskning eller använda den i en trycksak måste man vända sig till det fysiska arkivet.

Detta förlegade sätt att använda webben avspeglar i mycket hur situationen såg ut under 1990-talet. Poängen med att "datorisera" förteckningar, kataloger och beståndsinventeringar var då att underlätta och förenkla eftersökningar. Många minnesinstitutioner har dessvärre fastnat i detta synsätt, och haft minst sagt svårt med att uppgradera och förändra sin fokus från metadata till mediematerial. I de svenska forsk-

ningsbibliotekens gemensamma katalog, Libris, uppmanas man som användare alltså att leta efter *uppgifter* om böcker, tidskrifter eller noter – inte efter själva forskningsmaterialet. Libris är naturligtvis utmärkt som nationellt referenssystem, men ett slikt katalogartat synsätt har man för länge sedan lämnat bakom sig på den kommersiella webben eller på användardrivna kollaborativa sajter som Wikipedia,

Blickar man ut över det svenska digitala fotolandskapet, finns det förutom initiativ från enskilda institutioner och arkiv, även några samordnade funktioner och övergripande sökverktyg för fotografisk bild i Sverige. Ett av dem är det så kallade Nationella fotografregistret som utvecklats och drivs av det nationella Fotosekretariatet vid Nordiska museet sedan 2008.<sup>25</sup> Det är i första hand ett register över fotografer och fotograffirmor vars bilder finns i arkiv, bibliotek, museer och hembygd-föreningar; av de knappt 2 000 fotografer som är sökbara i databasen finns bara ett fåtal bildexempel. Ett annat initiativ är det så kallade K-samsök som lanserats inom ramen för museiutredningen av Christina von Arbin. K-samsök är tänkt att fungera som en förmedlande länk mellan ABM-sektorns befintliga databaser. "K-samsök är en webbservice för tillämpningar som vill hämta kulturarvsdata från institutioner eller föreningar med museirelaterad information", kan man läsa på hemsidan. Uppenbarligen vill K-samsök fungera som "en kopplingsdosa mellan institutionernas databaser och de institutioner, företag, enskilda och föreningar som vill använda information", detta i akt och mening att det ska "bli enklare för fler att få tillgång till och dra nytta av all museiinformation som finns samlad i en lång rad databaser runt om i Sverige."<sup>26</sup> K-samsök kan potentiellt öppna för möjligheten att skapa en portal för fotografisk bild, där alla fotografier i svenska museer, arkiv och bibliotek skulle kunna bli sökbara genom ett enda gränssnitt.

## I bildarkivet – om boken

Den här boken har sin upprinnelse i en konferens som anordnades på Nordiska museet i mars 2008. Konferensen handlade om digitaliseringens effekter på fotografier i ABM-sektorns arkiv och samlingar. De inbjudna talarna var alla forskare från olika discipliner som arbetat med fotografiskt material. Gemensamt för de flesta var också att de hade erfaren-

heter av praktiskt bildarbete som arkivarier, bildredaktörer eller fotografer på kommersiella bildbyråer eller i offentliga bild- och mediearkiv. Just denna dubbla optik var en viktig utgångspunkt för konferensen – liksom för den här boken. Den praktiska erfarenheten av att arbeta i bildarkivet, om så fysiskt eller virtuellt, har under denna boks tillblivelse fungerat som den röda tråd utifrån vilken teorier och metoder diskuterats och utvecklats. Och på samma sätt som forskningen kan berikas av erfarenheter från ABM-sektorns praktiker, kan dessa praktiker berikas av ett forskningsperspektiv. Konferensen formades just till ett möte mellan professioner. Även om somliga åhörare var forskare, så bestod publiken främst av bildarkivarier, konservatorer och fotografer verkamma i nordiska arkiv, bibliotek och museer.

Artiklarna *I bildarkivet – om fotografi och digitaliseringens effekter* utgör på många sätt en provkarta på nyare strömningar inom forskningen om fotografiska bilder. Här skymtar till exempel historiografiska perspektiv, vilka problematiserar föreställningar om enskilda fotografer och samlingar – eller till och med fotohistorien i sin helhet. Intresset för fotografiska bilders och forskningens materiella aspekter är ett annat återkommande tema, vilket tydligt avspeglar den utveckling inom human- och samhällsvetenskaperna som kommit att kallas den materiella vändningen (*the material turn*).<sup>27</sup> En viktig ambition med den här boken är inte bara att presentera ny fotoforskning eller diskutera nya perspektiv och infallsvinklar på fotografiska bildmaterial. Den syftar också till att få nya tankar kring metoder och tillvägagångssätt att cirkulera inom ABM-sektorn själv. Den tänkte läsaren är just densamma som bevistade konferensen på Nordiska museet.

Boken är schematiskt indelad i tre teman eller delar; ett slags fotografiska fält – ”Digitala begrepp”, ”Bildbruk” och ”Bildens infrastruktur”. I den inledande delen diskuterar och problematiserar Nina Lager Vestberg och Anna Dahlgren begrepp och föreställningar i relation till fotografier och digitaliseringsprocesser. De granskar kritiskt vissa givna föreställningar om digitala fotografier, där exempelvis tillgänglighet är ett kodord som ständigt återkommer i ett slags förtecknande av det samtida binära bildlandskapets möjligheter och tillkortakommanden. Digitaliseringen har ofta beskrivits som en teknisk revolution men är som dessa två skribenter framhåller mer en konceptuell och kulturell process. Digitaliseringsprocessen, där analoga fotografier bevaras, katalogi-

seras, skannas och förmedlas digitalt innebär såttillvida en omvärdering av hittills givna begrepp.

Nina Lager Vestberg gör i sin artikel ”Flytande fotografier – originalitet och upphovsrätt i det digitala arkivet” en historisk djupdykning kring föreställningar om originalitet och upphovsrätt visavi fotografier. Hon visar hur föreställningar om vad som är original och kopia, och vad som kan ägas när det gäller fotografiska bilder – motivet, den fysiska bilden eller rätten att reproducera den – har förändrats över tid. Originalitet kan inte kopplas till exponeringsögonblicket, menar Vestberg, utan är en produkt av en historisk process som ofta har lämnat direkta spår på den enskilda kopian. Med det synsättet följer ett intresse för bilders baksidor som kan göra enskilda kopior av massproducerade fotografier till unika dokument. I det digitala landskapet är fotografier resultatet av en sammansatt och komplicerad process utförd av en mängd aktörer: fotografen, bildbyrån, programvarumakarna som bidrar med redigeringsteknik och distributionsteknik. Samtidigt kännetecknas bildanvändningen av en alltmer komplicerad rättighetsdiskurs. Lager Vestberg historiska tillbakablick över diskurser kring upphovsrätt, verk, original och kopia visar att det som i många fall tas för givet ofta är sociala och kulturella konstruktioner.

Även Anna Dahlgren har en konstruktivistisk utgångspunkt i sin diskussion kring tre begrepp: fotografi, arkiv och digitalisering. I artikeln ”Tankar om tillgänglighet och fotografier i arkiv” reflekterar hon över föreställningar om tillgänglighet med utgångspunkt i praktiker vid några arkiv och museisamlingar i Sverige. Ordet tillgängliggörande har idag nästan blivit synonymt med digitalisering. Frågan är vad som menas med det, och hur tillgängliggörandet egentligen ska gå till? Dahlgren visar med utgångspunkt i några valda bildexempel att fotografier måste betraktas som mer än sitt innehållsliga motiv – samt att arkiv är aktiva institutioner som påverkar och styr. Mot bakgrund av det kan digitalisering i lika hög grad ses som en kulturell process (snarare än som bara en teknisk procedur). Vad som digitaliseras och hur det digitaliseras är inget neutralt flöde utan styrs, som Dahlgren visar, av de aktörer som verkat och verkar inom arkiven och samlingarna där bilderna finns förvarade.

I bokens andra del, ”Bildbruk”, flyttas perspektivet mot de olika sätt som fotoforskare närmast sig digitala bilder. Här presenterar Cecilia

Strandroth och Tyrone Martinsson sina erfarenheter av att forska om fotografiska bilder med hjälp av digitala verktyg. I deras två konkreta fallstudier resoneras det kring hur det faktiskt är att bedriva forskning på digitala fotografier; vilka nya synsätt som det genererat, men också hur bildforskningen blivit alltmer beroende av minnesinstitutionernas praktiker. På lite olika sätt visar de i sina respektive artiklar hur digitaliseringen kan effektivisera och förnya forskningsarbetet om fotografier. I Strandroths fall är det en stor fotosamling som har gjorts tillgänglig i sin helhet via webben, medan Martinsson ger en inblick i hur avancerade kunskaper om digital skanning kan generera helt nya möjligheter att tolka några få gamla bilder.

Cecilia Strandroth beskriver i artikeln ”På forskningsresa i det digitala bildarkivet – ett brukarperspektiv” sina erfarenheter av att forska på fotografier som förmedlats via webben. Hennes artikel är en reflektion över det arkivarbete hon utförde i samband med sin avhandling i det så kallade FSA-arkivet (Farm Security Administration) vid Library of Congress. Sedan andra hälften av 1990-talet finns nämligen i princip alla FSA-arkivets 177 000 bilder sökbara via webben. Förutom att det besparade henne dyra och tidskrävande arkivresor öppnande det digitaliserade bildarkivet också möjligheterna till helt nya sökingångar. Negativ som aldrig tidigare funnits som påsikter i det fysiska arkivet fanns nu tillgängliggjorda på webben. Dessutom blev det möjligt att kartlägga hela bildsekvenser eftersom alla digitaliserade fotografier hade ett löpnummer. I det fysiska arkivet var bilderna däremot ordnade bildbyråmässigt efter ämne eller tema. Inledningsvis blev emellertid denna digitala lättillgänglighet ett legitimitetsproblem i forskningsprocessen. Om vem som helst kan studera ”mina bilder”, vad händer då, frågar sig Strandroth, med min status som forskare? Men när forskning om fotografi inte längre bara handlar om att få tillgång till ett material, kan och måste mer kraft läggas på att ställa intressanta och nydanande frågor

I artikeln ”Med digitala verktyg i analogt arkiv” beskriver Tyrone Martinsson sitt arbete med Nils Strindbergs glasplåtar från Andréexpeditionen 1897. Martinsson, som är aktiv både som forskare och fotograf, visar i sin text hur han med digitala verktyg kunnat gå in i historiska fotografier och blottlägga deras motiv på ett sätt som tidigare varit omöjligt med analoga metoder. Bildmaterialet, glasnegativen från Andréexpeditionen som idag finns i Kungl. Vetenskapsakademiens arkiv, har en

dramatisk historia. Efter att ha legat på isen på Vitön i mer än 30 år återfanns negativen, och kunde 1930 kopieras för första gången. 2002 skannades negativen in digitalt, nu med en helt annan kvalitet än med analog teknik. Martinsson redogör för hur han mödosamt har arbetat sig igenom de digitala bildfilerna och kunnat blottlägga vad de egentligen föreställer – på tvärs mot tidigare kunskap och tolkningar. Som Martinsson visar ger digitala verktyg möjlighet att interagera med känsligt bildmaterial på ett helt nytt sätt. En slutsats är därför att fotografiska arkiv generellt bör skannas i hög upplösning och i färg (även om det rör sig om svartvita fotografier), för att verkligen säkra all information.

Slutligen i bokens del tre, ”Bildens infrastruktur”, står övergången från analogt till digitalt i fokus – både i ett mediehistoriskt och i ett framtidsperspektiv. Det minst sagt föränderliga medielandskapet ställer idag stora krav på minnesinstitutioner när det gäller bevarande och förmedling av fotografier. Osäkerheten kring valet av digitala strategier är lika stor som behovet av en tydlig bildpolicy. Dag Peterssons och Pelle Snickars artiklar är framåtblickade i den meningen att de inte bara tar hänsyn till digitaliseringen av filmbaserade fotografier utan också till digitalt födda bilder. Ny teknik kräver inte bara nya idéer för att samla in och bevara fotografiskt material. Digitaliseringen har, som skribenterna visar, också inneburit att ABM-sektorns institutioner måste tänka om kring själva insamlingen av fotografiskt material – detta eftersom digitalt födda fotografier cirkulerar i nätverkssamhället på ett helt annat sätt än deras analoga föregångare.

Dag Peterssons artikel ”Digitala fotografier och framtidens kulturarv – några aspekter på insamling och förmedling” tar sin utgångspunkt i det forskningsarbete han bedrivit vid Det Kongelige Bibliotek i Köpenhamn i syfte att formulera en ny accessions- och kassationspolitik för fotografiska bilder. I Danmark har Nationalbibliotekets bildsamling av tradition fungerat som slutstation för danska fotografers och företags arkiv när deras verksamhet upphört. Peterssons artikel handlar om de förändrade förutsättningarna som digital teknologi ger för insamlandet av fotografiska bilder. Ambitionen är följaktligen att blicka framåt mot framtidens fotoarkiv, och spekulera över huruvida offentliga samlingar alls hänger med i vår samtids bildproduktion och faktiskt sörjer för att en försvarlig samling digitala bilder samlas in och bevaras till nästa forskargeneration. I sin artikel går Petersson igenom

olika tekniska strategier för insamling av digitalt födda bilder. Förutom att resonera kring hur de ska samlas in till det offentliga arkivet, diskuterar han frågor om migrering och taggning. Utmaningen att skapa fungerande kanaler till källorna är ett avgörande problem; ett annat hur arkivet ska samla in och bevara den levande bildkulturen i sina olika kontextuella former – från mobilkamerors användning till amatörfotografiets utbredning.

I bokens avslutande artikel ”Digitala fotografier – en mediehistoria” analyserar Pelle Snickars den digitala bildens historia och morfologi. Snickars framhåller att det digitala fotografiet har en vindlande och brokig mediehistoria som tangerar både rymdkapplöpning, dataspel, mjukvaruhistoria och IT-samhällets framväxt. Mer konkret är hans syfte att utifrån ett ABM-perspektiv diskutera hur och på vilket sätt digital hårdvara och mjukvara samt internets nätverk av nätverk förändrat (eller håller på att förändra) fotograferingsmediet. Snickars skissar det digitala fotografiets mediehistoria genom tre nedslag. Det första handlar om övergången till digital bildproduktion, vilken skapade helt nya föreställningar kring vad fotografier var för något. Det andra gäller binär redigering, där Snickars genom att analysera bildredigeringsprogrammet Photoshops genomslag försöker få korn på det digitala fotografiets förändrade funktion. Det tredje gäller den nya bilddistribution och cirkulation som blivit en följd av webbens framväxt. Snickars menar att digitala fotografier bör conceptualiseras tydligare utifrån samtidens nya nätverksituation. Hans huvudargument är att det inte är indexikalitetens borttvinande som är det mest centrala med digitala fotografier utan deras exponentiellt distributiva potential.

## Noter

1. För en introduktion kring National Portrait Gallerys verksamhet se – <http://www.npg.org.uk/about/foi.php>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
2. All information om och kring denna bildrättsliga tvist kan läsas på Wikimedia Commons, ”User:Dcoetzee/NPG legal threat”. Se – [http://commons.wikimedia.org/wiki/User:Dcoetzee/NPG\\_legal\\_threat](http://commons.wikimedia.org/wiki/User:Dcoetzee/NPG_legal_threat). (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
3. ”U.K. National Portrait Gallery threatens U.S. citizen with legal action over Wiki-

media images” 14/7 2009 – [http://en.wikinews.org/wiki/U.K.\\_National\\_Portrait\\_Gallery\\_threatens\\_U.S.\\_citizen\\_with\\_legal\\_action\\_over\\_Wikimedia\\_images](http://en.wikinews.org/wiki/U.K._National_Portrait_Gallery_threatens_U.S._citizen_with_legal_action_over_Wikimedia_images). (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)

4. ”Strid om konstbilder på nätet”, TT, *Dagens Nyheter* 21/7 2009.
5. Se bland annat Rory Cellan Jones, ”Wikipedia painting row escalates” BBC 17/7 2009 – <http://news.bbc.co.uk/2/hi/technology/8156268.stm>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
6. För en presentation av ”Images for the future”, se – <http://www.beeldenvoorde-toekomst.nl/en/2/Project>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
7. För en diskussion kring CC-licenser, se ”Creative Commons” på Wikipedia – [http://sv.wikipedia.org/wiki/Creative\\_commons](http://sv.wikipedia.org/wiki/Creative_commons). (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
8. För en diskussion kring ”nya och gamla medier” i relation till detta bildbråk, se till exempel Noam Cohen, ”Wikipedia may be a font of facts, but it’s a desert for photos” *New York Times* 20/7 2009 – <http://www.nytimes.com/2009/07/20/arts/2ofunny.html> (senast kontrollerad den 1 september 2009), eller Cory Doctorow, ”UK National Portrait Gallery threatens Wikipedia over scans of its public domain art” *boingboing* 20/7 2009 – <http://www.boingboing.net/2009/07/20/uk-national-portrait.html> (senast kontrollerad den 1 september 2009).
9. Se till exempel, Pelle Snickars, ”Arkivet – ett medium?”, *Arkiv, samhälle och forskning*, nr 2, 2005.
10. Se, *Signums svenska kulturhistoria, 1900-talet*, red. Jakob Christensson (Stockholm: Signum, 2009), 212f.
11. Eric Felten, ”Who’s art is it, anyway?”, *Wall Street Journal* 30/7 2009 – <http://online.wsj.com/article/SB1000.html>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
12. För en diskussion, se Noam Cohen, ”Historical photos in web archives gain vivid new lives”, *New York Times* 19/1 2009 – <http://www.nytimes.com/2009/01/19/technology/internet/19link.html>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
13. Ibid.
14. ”Beispielhaftes Projekt von Public-Private-Partnership realisiert: Bundesarchiv stellt Wikipedia kostenfrei Online-Bilder zur Verfügung”, pressmeddelande 4/12 2009. – <http://www.bundesarchiv.de/aktuelles/pressemitteilungen/00264/index.html>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.) Noterbart är att hösten 2009 har Regionarkivet i Göteborg inlett ett fotografiskt samarbete med svenska Wikipedia efter tysk förebild. Se – <http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Regionarkivet> (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
15. Ovanstående är givetvis en generell ståndpunkt. Det är emellertid en slutsats vi drar efter att ha talat med två nyckelpersoner på arkivfotoområdet i Sverige, Kate Parson vid ABM-centrum på KB (intervju 26/8 2009) och Kajsa Hartig vid Foto-sekretariatet på Nordiska museet (intervju 26/8 2009).

16. För en introduktion till DigX, se – <http://digx.ub.lu.se/>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
17. "Implementation of the Commission recommendation on digitisation and online accessibility of cultural material and digital preservation: Report by Sweden". Rapporten skrevs våren 2008 av Börje Justrell, Riksarkivet, och Kjell Nilsson, KB. Se – [http://ec.europa.eu/information\\_society/activities/digital\\_libraries/doc/recommendation/report\\_implement\\_submission290208/sweden.pdf](http://ec.europa.eu/information_society/activities/digital_libraries/doc/recommendation/report_implement_submission290208/sweden.pdf). (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
18. Telefonintervju med Leif Pääjärvi, Gellivare bildarkiv, 26/8 2009. Se även – <http://bildarkivet.gellivare.se/>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
19. Se – <http://www.kb.se/samlingarna/Ur-samlingarna/vykort/>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
20. Telefonintervju med Ann-Katrin Wahss, Västergötlands museum, 26/8 2009. För en presentation av Västergötlands museum och deras bildarkiv, se – [http://www.vastergotlandsmuseum.se/kulturvast\\_templates/Kultur\\_ArticlePage.aspx?id=48108](http://www.vastergotlandsmuseum.se/kulturvast_templates/Kultur_ArticlePage.aspx?id=48108). (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
21. Se – <http://bildarkivet.jamtli.com/ombildarkiv.aspx>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
22. För en diskussion kring Riksantikvarieämbetets Flickr-satsning, se [http://www.raa.se/cms/extern/aktuellt/projektmappp/outreach/flickr\\_commons.html](http://www.raa.se/cms/extern/aktuellt/projektmappp/outreach/flickr_commons.html), liksom [http://www.flickr.com/photos/swedish\\_heritage\\_board/](http://www.flickr.com/photos/swedish_heritage_board/). (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
23. Se – [http://www.raa.se/cms/extern/aktuellt/nyheter/nyheter\\_2009/mars/bilder\\_pa\\_flickr\\_en\\_succe.html](http://www.raa.se/cms/extern/aktuellt/nyheter/nyheter_2009/mars/bilder_pa_flickr_en_succe.html). (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
24. Telefonintervju med Lars Lundqvist, Riksantikvarieämbetet, 28/8 2009.
25. Se – <http://nfr.nordiskamuseet.se/Search.aspx>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
26. För information om K-samsök, se – [http://www.raa.se/cms/extern/aktuellt/projekt/k\\_samsok\\_forsta\\_sidan.html](http://www.raa.se/cms/extern/aktuellt/projekt/k_samsok_forsta_sidan.html). (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
27. För en introduktion till den materiella vändningen inom forskningen om fotografi, se *Photographs, objects, histories: On the materiality of images*, red. Elisabeth Edwards & Janice Hart (London: Routledge, 2004).



## FLYTANDE FOTOGRAFIER – ORIGINALITET OCH UPPHOVS- RÄTT I DET DIGITALA ARKIVET

*Nina Lager Vestberg*

NÄSTAN VARJE FOTOGRAFI som man ser i det offentliga rummet i dag är resultatet av en sammansatt och komplicerad process utförd av en mängd olika aktörer.<sup>1</sup> Denna process framgår knappast av själva bilden i fråga, men som Matthias Bruhn påpekat är de flesta offentliga fotografier en form av ”kompositprodukter utförda av fotografer, agenter, mjukvaruutvecklare, legala institutioner och mediebolag som fixerar det globala flödet av ’bilder’ till ett slags profitabla varor.”<sup>2</sup> Nyhetsfotografiet av demonstranter framför Stockholms tingsrätt till exempel, som togs och publicerades i anslutning till rättegången mot fildelnings-sajten The Pirate Bay, kan ses som en produkt av insatsen hos fotografen som tog det, bildbyrån som distribuerade det, programvarumakarna som gjorde dataprogrammen som bilden redigerades i och distribuerades med, samt givetvis bildredaktionerna på tidningarna som publicerade fotografiet.

Till och med amatörbilder som laddas upp direkt från vanliga mobiltelefoner till sajter som Flickr eller Facebook – en typ av fotografier som gärna lyfts fram som helt obefläckade av professionell mediering – möjliggörs, ja rentav föräns av att webbplatserna både tillåter och uppmuntrar bilduppladdning och bildförevisning. Någon har givetvis skrivit den nödvändiga programkoden, någon har designat gränssnittet, någon har bestämt vilka verktyg som ska finnas på webbplatsen, någon har sålt (och köpt) annonsplats för att finansiera driften av webbplatsen och så vidare. Denna nästan rörande strukturalistiska beskrivning av

Rättegången mot männen bakom *The Pirate Bay* inleddes i Stockholm tingsrätt den 16:e februari 2009. En knapp halvtimme innan dörrarna slogs upp demonstrerade ett 20-tal personer utanför tingsrättens lokaler på Kungsholmen i centrala Stockholm – viftande med svarta piratflaggor till stöd för de åtalade.



fotografiets tillkomst i det moderna medielandskapet avslöjar att fotografen, alltså den som vanligen anses som upphovsmannen (eller kvinnan) till ett fotografi, på många sätt bara utgör ett av flera led i framställningsprocessen bakom ”sin bild”. Det är just en sådan pluralistisk uppfattning av den fotografiska produktionsprocessen som ligger till grund för den här artikeln. Mera precist kommer den att argumentera för en reviderad conceptualisering av både begreppet originalitet och föreställningen om upphovsrätt i relation till fotografier i och utanför det digitala arkivet. I detta sammanhang står fotografiet av den unge svenske demonstranten med sjörövarflaggan som ett visuellt epigram; en påminnelse om att de teman som tas upp i det följande är förankrade i en högst dagsaktuell konflikt, där ny teknologi krockar med gammal lagstiftning. Det kommer dock att framgå att denna konflikt inte direkt är något nytt; tvärtom är frågan om huruvida litterära och konstnärliga verk kan ägas en fråga som historiskt har debatterats med jämna mellanrum och med varierande intensitet under de trehundra år som gått sedan det brittiska parlamentet antog världens första upphovsrättslag, den så kallade Statute of Anne 1710.

Som framgår av det som följer var det upphovsrättsliga objektet, i sin ursprungliga framtoning som tryckt bok, från starten ett ytterst materiellt föremål. Böcker massproducerades, det stämmer, men i be-

gränsade upplagor av individuella exemplar. Ett illustrativt exempel är Richard Graftons och Edward Whitchurchs så kallade *Great Bible* från Henrik VIII:s tid. Den fick tillnamnet *great* på grund av sitt stora format – och inte för att den var ”storartad”. Varje kyrka i England tilldelades ett exemplar av *Great Bible*, som fysiskt länkades fast vid predikostolen. Spridningen av boken är ett exempel på hur tidiga tryckta böcker, genom sin fysiska anknytning till bestämda platser och personer, fick ett slags upphöjd status från att vara en tryckt kopia till att framstå som ett unikt original. Denna statusändring kunde också förstärkas genom diverse tillägg till den färdigtryckta texten som fördes in av bokens ägare, till exempel personliga exlibrismärken, som just var ägnade att proklamera boken som ett stycke egendom.<sup>3</sup>

I likhet med böcker och andra trycksaker har fotografier fram till nyligen i regel framställts som individuella, hanterbara exemplar. Det är något som många gånger glöms bort i översikter av fotografiets historia eller kritiska analyser av bilders egenskaper, där man som regel fokuserar främst på fotografiets reproduktiva funktion. Det första fotografiska format som uppnådde massutbredning var daguerrotypin, som var ett unikt och icke kopierbart bildföremål – ett direkt positiv avbildat på en reflekterande och ogenomskinlig metallyta. Men också efter att diverse negativ-positivprocesser tog över som den dominerande bildteknologin i mitten av 1800-talet, existerade alltså varje kopia av ett fotografi som ett särskilt, hanterbart föremål. I princip har det fortsatt att vara så ända fram till 1990-talet, till och med inom de mest industrialiserade områdena av fotografisk produktion, vare sig kopiorna producerades som duplikata diabler eller papperskopior.

Den här artikeln har vuxit fram ur ett större projekt som utforskar hur det analoga fotografiets status har förändrats som en effekt av digitala lagrings- och förmedlingsteknologier.<sup>4</sup> Metaforen i rubriken – flytande fotografier – bör såtillvida förstås mindre som en allusion på den allmänna uppfattningen att vår digitala vardag formligen ”flödar över” av fotografier, och mer som en bild av hur det ”gamla”, analoga fotografiet i ökande grad befinner sig i ständigt förändring mellan två kategorier – kopia, å ena sidan, och original å den andra. Som bekant är det tämligen meningslöst att tala om ett originalfotografi, eftersom alla fotografier *per definition* är kopior – så mycket har vi åtminstone lärt oss av Walter Benjamin och Rosalind Krauss.<sup>5</sup> Men även om det fotografiska me-

diet primärt kännetecknas av sin kopiefunktion, är det likaväl fullt möjligt för individuella fotografier att uppnå status som original. Fotografisk originalitet, som all annan originalitet, är resultatet av olika processer – sociala, individuella och kulturella – som vid olika historiska tidpunkter konvergerar i utpekandet av vissa verk som original (och vissa andra som icke-original).

Min utgångspunkt i det följande är de omfattande digitaliseringsprocesser som ägt rum i offentliga arkiv, bibliotek, museer och kommersiella mediehus under loppet av det senaste decenniet. De har haft betydande konsekvenser inte bara för användningen och bevarandet av fotografiskt material, utan minst lika mycket för materialets själva status – som kulturprodukt, värdeföremål och kommersiell vara. I sammanhanget förefaller det särskilt relevant att utforska hur en omvärdering av originalitetskonceptet påverkar fotografiers status som så kallad intellektuell egendom (intellectual property), det vill säga fotografiska bilder som är skyddade av olika slags lagstiftning som litterära och konstnärliga verk. Genom fotografiets övergång från analoga till digitala format och bildarkivets förflyttning från fysiska skåp och lådor till (skenbart) immateriella databaser, har ett nytt fält öppnat sig med nya möjligheter till ekonomisk och kulturell utvinning. Min artikel är såttillvida ett försök att kartlägga en liten del av denna terräng. Jag inleder med en översiktlig framställning av originalitetsbegreppet i fotografihistorien, följt av en historisk blick på upphovsrättens historia. Detta leder fram till ett avslutande resonemang om varför och hur de existerande juridiska ramarna för upphovsrätt till fotografier utmanas i den teknologiska brytningstid som präglar nuet.

### Fotografiska original

Det är faktiskt ingen idé att definiera något som ett original – om inte skepnaden av en kopia lurar någonstans i bakgrunden. Att själva ordet ”original” länge var en beteckning på något som (ännu) inte hade kopierats är exempelvis talande, och det var inte förrän mot slutet av 1700-talet som bildkonnotationer som exempelvis ”nyhet”, ”innovation” eller ”autenticitet” började göra sig gällande.<sup>6</sup> En term som ”originalfotografi” är alltså något av en självmotsägelse. De flesta försöken att defi-

niera eller signalera fotografisk originalitet har därför fokuserat på fotografens interventioner – det vill säga vad hon gör men inte nödvändigtvis vad hon vill – antingen före exponeringsögonblicket eller efteråt. Det är på många sätt en konsekvens av att den fotografiska registrering – exponeringen av filmen genom objektivet – är en mekanisk, för att inte säga helautomatisk, process. Som ett exempel på originalitet lokaliserad i det som föregår i exponeringsögonblicket kan nämnas Edward Westons previsualiseringsmetod, som han bland annat formulerade i sin text ”Seeing Photographically”.<sup>7</sup> Metoden krävde att fotografen kände sitt material och sin apparat tillräckligt väl för att kunna se den slutliga papperskopian framför sig – i exakta gråtoner – innan negativet överhuvudtaget exponerades. Än mer relevant i det sammanhanget är kanske ett exempel på ett domstolsutslag om fotografisk originalitet, som i fallet med den amerikanske porträttfotografen Napoleon Sarony bild av Oscar Wilde från 1880-talet. Efter att ha sett sitt fotografi reproducerat och sålt av en rivaliserande fotograf gick Sarony till rätten, och fick år 1884 medhåll från den amerikanska Supreme Court att hans aktiva regissering av Wilde med handplockad rekvisita framför kameran, gjorde det färdiga fotografiet till ett originalverk med tillhörande upphovsrättigheter.<sup>8</sup>

Ett alternativt sätt att upphöja ett fotografi till original har varit att manipulera eller på olika sätt göra inverkan på antingen negativ eller kopia – om det så rör sig om samkopiering av negativ, tung retuschering eller inskriptioner direkt på polaroider (ett format som i sig är ”original”). Inom den traditionella fotohistorien, som länge var stadigt förankrad i en modernistisk konst- och konstnärssyn, var det vanligt att lokalisera ”äkta” fotografisk originalitet i eller omedelbart före själva handlingsögonblicket. Henri Cartier-Bressons idé om ett avgörande fotografiskt ögonblick utgör ett emblem för denna uppfattning. Det avgörande ögonblicket är den bråkdel av en sekund där form, händelse och betydelse uppgår i en högre geometrisk enhet, vilken fotografen intuitivt fäster på film.<sup>9</sup> Det är denna form av kreativitet som traditionellt ansetts som särskilt ”fotografisk” och specifik för det fotografiska mediet. I motsats har efterbehandlingar i form av negativkombinering, retuschering, eller andra ”mörkrumstrick” betraktats med misstro; ett slags ingrepp som riskerar att kompromettera det fotografiska mediets renhet. Man kan dock göra invändningen att en minst lika stark högmo-

dernistisk tradition inom fotografihistorien har upphöjt den så kallade kvalitetskopian (*fine print*) till den yppersta manifestationen av ett rent, fotografiskt konstverk. Detta är en tradition förknippad med Edward Weston, och kanske framför allt Ansel Adams. Men som uppfinnaren av det så kallade zonsystemet, en metod för exponering och framkallning som garanterar den känsligaste återgivningen av gråtonskalan i varje negativ, kan Adams ändå tas till intäkt för doktrinen att den fotografiska skapelsehandlingen ligger före exponeringsögonblicket – utan rätt förarbete kommer nämligen inte negativet att ge en tillräckligt bra utgångspunkt för kopisten.

Som framgår av de citerade exemplen så långt är föreställningen om bildens ”originalitet” i hög grad knuten till det analoga, eller kanske mer precist kemiska, fotografiets tidsålder. Övergången till digitala teknologier har medfört en omvärdering av så gott som alla sidor av fotografisk produktion – vare sig den är konstnärlig, redaktionell, industriell eller kommersiell – samt en problematisering av originalitetsbegreppet inom fotografin. För det första är det i så kallat digitalt födda fotografier nästan omöjligt att skilja mellan det som försiggår i exponeringsögonblicket och det som händer efteråt. Det beror på att ”mörkrummet” nu är inbyggt i kameran, framför allt i den meningen att resultatet av en exponering återges direkt på en skärm där fotografen kan se och värdera på stället om bilden är bra nog, om den ska raderas, göras om eller bara justeras lite med hjälp av olika bildbehandlingsverktyg som finns inbyggda i många digitalkamerors programvara. Dessutom är det inte längre någon materiell skillnad mellan en ”original” bildupptagning och en kopia – som det exempelvis var mellan negativ och papperskopia – detta eftersom koden som utgör den digitala filen som producerades i tagningsögonblicket kan replikeras i det oändliga utan försämring eller materiell förändring. Det är med andra ord inte längre tal om en kopia som är till förväxling lik originalet – utan ett slags klon som är identisk med det.<sup>10</sup>

Vilka konsekvenser detta får för synen på fotografisk originalitet i digitalt födda verk måste bli tema för en annan artikel – i det följande kommer jag snarare att koncentrera mig på ”digitalitetens” betydelse för originalitetsbegreppet i relation till redan existerande, analoga fotografier. En viktig tes i det följande är att man bör betrakta originalitet som ett slags ackumulerande kvalitet; en egenskap knuten till det foto-

grafiska objektet (i första hand papperskopian), men fullständigt lösröckt från exponeringsögonblicket och eventuellt identifierbara upphovsmän. I dess ställe träder originalitet fram som ett slags produkt av en historisk process som ofta lämnat unika spår på den enskilda kopian. Förändringen kan illustreras av ett exempel från pressfotografiets värld, närmare bestämt ett anonymt fotografi av atomprovsprängningen på Bikiniöarna i Stilla Havet i slutet av juli 1946. Bilden togs av en soldat i det amerikanska luftförsvaret och sändes ut över hela världen, av allt att döma först genom de internationella pressbyråernas telefotosystem, varefter duplikat levererades till olika tidningar och tidskrifter. Tidningarna behöll gärna kopiorna i sina egna arkiv, eftersom det skulle vara lätt att få fram en bild igen om man plötsligt behövde illustrera en liknande eller relaterad händelse. På detta sätt hamnade en papperskopia av det anonyma fotografiet i *New York Times* bildarkiv, och kopian kom att användas åtskilliga gånger som en standardbild på en atomsprängning. Man får en tydlig uppfattning om återanvändningsfrekvensen när man vänder på bildkopian och inspekterar baksidan, där tidningens arkivarier, redaktörer och typografer efterlämnat sina stämplat och anteckningar.

När digitaliseringen av den övergripande tidningsproduktionen sköt fart under 1990-talet började företag som *New York Times* – i likhet med de flesta stora bild- och pressbyråerna – att även flytta över sina bildarkiv till en digital plattform. Detta medförde i många fall utrensning, försäljning eller till och med gallring av analogt bildmaterial, speciellt efter det att de ”mest värdefulla” arkivbilderna hade digitaliserats. En del medieföretag sålde samlingarna till någon av de megabyråer som växte fram under de här åren, som exempelvis Getty Images eller Corbis. *New York Times* valde för sin del att skänka bort sina gamla papperskopior till ett museum – ett beslut som tydligt markerade hur förlegad den analoga arkivhållningen plötsligt hade blivit. På det sättet blev kopian av Bikiniprovsprängningen upptagen i samlingen på J. Paul Getty Museum i Los Angeles 2003, där den två år senare ställdes ut som en del av utställningen *Pictures for the press*. Just den utställningen fokuserade på pressfotografiet i telefotots tidsålder, då bilder överfördes direkt över telefonlinjer.<sup>11</sup> Museet visade en rad klassiska exempel på berömda nyhetsbilder, från andra världskriget till Vietnamkriget. Men när det gällde just detta fotografi var det inte händelsen som avbildades på framsidan som pre-



En atombomb exploderar under vattnet vid Bikiniatollen i Stilla havet den 25:e juli 1946. Bilden är licensierad via Getty Images, vilka tidigare övertog den från bildbyrån Keystone.



Atombombsexplosion, Bikiniatollen den 25:e juli 1946 (verso). J. Paul Getty Museum, Los Angeles. Bildstorlek: 18.5x23cm. Pappersstorlek: 20.6x25.3cm. Accessionsnummer: 2003.120. Det här är baksidan (verso) av en annan kopia av fotografiet. Kopian tillhör New York Times bildarkiv, som 2003 övertogs av J. Paul Getty Museum.

Skärmdump från bildsajten Argentic.fr – en sajt som saluför såväl fotografier, fotoböcker som fotoutrustning till bildsamlare. Bilden illustrerar hur Argentic.fr noga återger både fram- och baksidan av fotografiska årgångs- och vintage-kopior till potentiella köpare.



senterades för publiken. Bilden var monterad så att bara baksidan av kopian var synlig. De icke-fotografiska markeringarna på baksidan av kopian tillskrevs alltså större kulturellt intresse än den historiska händelse som representerades på framsidan.

Gettyutställningen är bara ett exempel på hur konstvärlden nyligen fått upp ögonen för de potentiella värden som ligger gömda i fotografiers baksida. I samband med en auktion av anonyma kopior från den nedlagda pressbyrån Keystone 2004, menade Sam Stourdzé att "baksidan är lika viktig som framsidan". På ett illustrativt sätt jämförde han en papperskopia av en bild med ett pass där stämplarna på baksidan dokumenterade den unika resa som varje enskilt fotografi hade lagt bakom sig.<sup>12</sup> Under de senaste åren har det därför blivit allt vanligare att gallerier och försäljare reproducerar både *verso* (baksidan) och *recto* (framsidan) av kopior som är till salu i kataloger och på webbplatser. Vid de flesta tillfällen är det att betrakta som ett traditionellt verifieringsunderlag, det vill säga att övertyga potentiella köpare om kopians "äkthet". Ett extremt exempel på denna funktion är stämpeln som användes av W. Eugene Smiths efterkommande, som tillkännager att kopian var i fotografens privata samling då han dog. Jag har också kommit över ett exempel på en baksida som faktiskt kan sägas vara viktigare än framsidan – nämligen en årgångskopia av den franske fotografen Willy Ronis, med ett sällsynt exemplar av den första stämpel



som fotografen använde på 1930-talet, då han fortfarande stavade sitt namn Roness.

Ett snarlikt exempel är en modern kopia av ett fotografi av André Kertész från 1930, som inte bär någon referens till sin upphovsman på baksidan, men däremot kopistens stämpel, Yvon Le Marlec, som gjorde denna kopia kring 1980. Hans stämpel är ett tydligt försök att signalera att han genom sitt personliga hantverk har tillfört den specifika kopian en extra dimension eller ett värde – ett förhållande mellan verk och tolkning som har sin analogi i ett klassiskt musikstycke, där alltså Le Marlec – genom sin stämpel – framhäver sig själv som ett slags Glenn Gould för Kertész' Goldbergvariationer. Ett sista exempel är baksidan av ett fotografi av Robert Capa, som tog bilden på en reportageresa i Ryssland tillsammans med författaren John Steinbeck 1947. Enligt informationen på baksidan av bilden kan det se ut som om upphovsrätten till både bildtexten och fotografiet tillhör Steinbeck. Men det förefaller underligt med tanke på att Capa ägnade mycket av sin tid åt att kämpa för fotografens upphovsrättigheter. Capa var ju en av Magnum Photos grundare, ett fotografkollektiv som hade sin uttryckliga uppgift att säkra medlemmarnas kontroll över användningen av och inkomsterna från sina egna bilder.<sup>13</sup> Det faktum att Steinbeck uttryckligen identifieras som medskapare/medförfattare till fotografiet – som i det här fallet inkluderar bildtexten, vilken som det påpekas alltid ska tryckas tillsammans

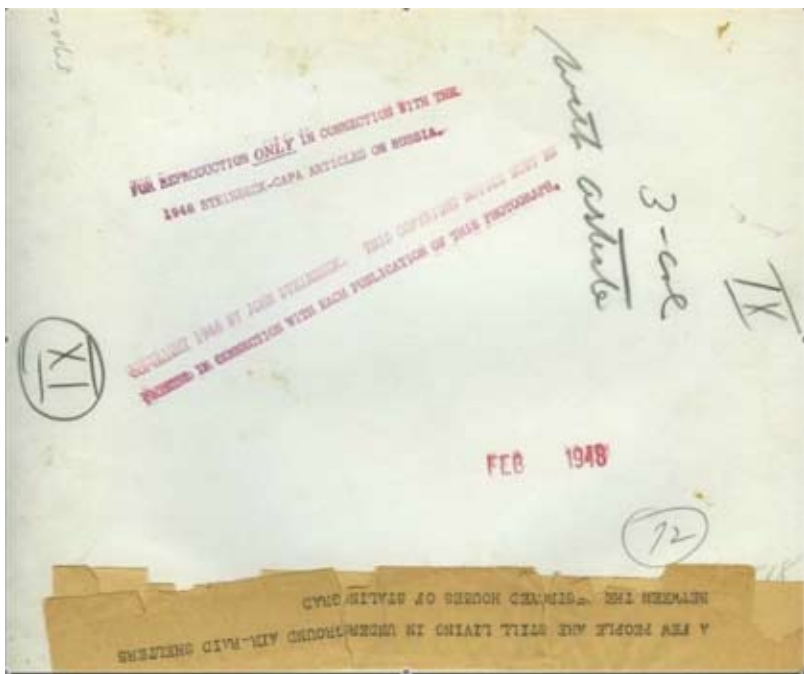
Ovan t.v. Digitaliserad baksida (*verso*) av en kopia av ett fotografi av W. Eugene Smith med stämpel. "This authenticated photograph was in the private collection of W. Eugene Smith at the time of his death – October 15, 1978".

Ovan t.h. Digitaliserad baksida (*verso*) av en kopia av ett fotografi av Willy Ronis. Stämpeln som fotografen använde under tidigt 1930-tal, visar att han då stavade sitt namn annorlunda: "Willy Roness".

Digitaliserad baksida av en kopia av ett fotografi av André Kertész, med originalstämpel av kopisten Yvon Le Marlec: "Tireur d'image photographique". Stämpeln antyder att kopian framkallats från ett "original"-negativ: "Photographie originale. Tirée d'après le négatif original."



Digitaliserad baksida av ett fotografi av Rober Capa från Stalingrad, februari 1948. Bildtexten är skriven av John Steinbeck: "A few people are still living in underground air-raid shelters between the destroyed houses of Stalingrad." De två stämplarna ger följande instruktioner: "For reproduction ONLY in connection with the 1948 Steinbeck-Capa articles on Russia", samt: "Copyright 1948 by John Steinbeck. This copyright notice must be printed in connection with each publication of this photograph."



med bilden – återkopplar till den här artikelns huvudfrågeställning: i vilken mån bör upphovsrätten till fotografiska bilder tänkas om i den digitala tidsåldern, inte minst i en tid då vissa papperskopior håller på att bli dyrbara "original"?

## Författare mot förläggare

Historiska studier av förhållandet mellan litteratur och upphovsrätt inleds ofta med ett citat från Michel Foucaults essä "Qu'est-ce qu'un auteur?" från 1969.<sup>14</sup> Samma essä är inspirationskällan till en av de mer intressanta artiklarna om förhållandet mellan fotografi och upphovsrätt, "What was an author?",<sup>15</sup> skriven av Molly Nesbit i förbindelse med hennes utmärkta bok om Eugène Atget.<sup>16</sup> Nesbit är intresserad av att rekonstruera hur Atget använde olika medel och metoder för att tillförsäkra sig kontrollen över sina egna fotografier inom ramarna för det franska juridiska systemet som under den första delen av 1900-talet ännu inte hade tillerkänt fotografen så kallade *droits d'auteur*, eller upphovsrättigheter. Atget beskrev sig själv som *auteur-éditeur*, i alla fall på sitt visitkort, och Nesbit tolkar detta först och främst som en beteckning med ett praktiskt syfte. Genom att kalla sig *auteur* signalerade Atget att han själv ansåg sig ha rättigheterna till de fotografier han producerade, och genom att tillfoga *éditeur* antydde han att dessa verk var under utgivning (även om han aldrig publicerade dem själv).<sup>17</sup>

Atgets eget ordval får Nesbit att omformulera Foucault till "vad var en författare?". Med den lilla justeringen av verbets tempus i Foucaults ursprungliga formulering pekar Nesbit på den omständighet som är grundläggande i min egen diskussion om dessa teman, nämligen att själva idén om upphovsrätt är ett historiskt fenomen, knutet till specifika teknologier, instabila begrepp och inte minst lokalt varierande juridiska lagar. Vad vi finner destillerat i fotografen Atgets något optimistiska framställning av sig själv som *auteur-éditeur* är inget mindre än de två figurer som hela upphovsrättssystemet är konstruerat kring: författaren och förläggaren. Varje form av lagstiftning om litterära och konstnärliga verk har som övergripande mål att reglera förhållandet mellan dessa två, dock sällan på ett sätt som tillgodoser bägge. I några rättssystem är det författarfunktionen som traditionellt har prioriterats, i andra är det

förläggarfunktionen som varit privilligerad. Det franska uttrycket *droits d'auteur* signalerar en tonvikt vid den första funktionen, medan engelskans *copyright* betecknar att den andra ansetts överordnad.

I dag är den europeiska lagstiftningen överlag baserad på principen om ”författarrättigheter”, medan brittiska och amerikanska lagar tar utgångspunkt i ”rätten att kopiera”. Bägge dessa juridiska traditioner kan dock spåras tillbaka till samma historiska upphov, nämligen uppfinandet och utbredningen av tryckpressen kring mitten av det femtonde århundradet. Innan boktryckare snabbt kunde framställa stora upplagor av samma verk hade förhållandet mellan en text och dess ägare varit relativt enkelt att definiera: att ha rättigheter över ett verk var detsamma som att kontrollera tillgången till dess fysiska manifestation. Och eftersom det var ytterst tids- och färdighetskrävande att kopiera ett bokverk för hand, var det bara en mycket begränsad och resursstark minoritet som överhuvudtaget hade möjlighet att producera eller använda sig av skrivna texter. ”Före Gutenberg fanns det ca 30 000 böcker på hela den europeiska kontinenten”, har Anders Wagle och Magnus Ødegaard påpekat: ”kring år 1500 fanns omkring 12 miljoner böcker om olika ämnen.”<sup>18</sup>

Upphovsrättigheter som vi känner dem idag har sitt ursprung i tryckprivilegier som utfärdades till boktryckare i Venedig på 1400-talet.<sup>19</sup> Dessa gav exklusiva rättigheter att trycka vissa verk under en begränsad tidsperiod. Liknande privilegier uppkom snart i andra europeiska länder, såsom i Frankrike och England. I det senare fallet var rättigheterna först knutna till befattningen som King's Printer, och sedan till The Stationers' Company, som var pappershandlarnas skrå i London. Tryckprivilegier var till en början ett verktyg som tillät staten att kontrollera produktionen och omsättningen av vissa tryckta verk. Det kunde till exempel gälla bibelutgåvor som hade godkänts av kungen, som den första bibeln i engelsk översättning, den tidigare nämnda *Great Bible*. Titelbladet kungjorde att Grafton och Whitchurch utgav boken ”cum privilegio ad imprimendum solum” – ”med ensamrätt att tryckas”.<sup>20</sup> Genom att ge boktryckare exklusiva rättigheter till produktionen och distributionen av bestämda verk fungerade tryckprivilegierna också som stimulans till investeringar och innovationer, eftersom de som satsade sitt kapital på inköp av maskiner och anställde arbetskraft för att utföra tryckprocessen var ensamma om inkomsterna från bokförsälj-

ningen under en viss period. Begreppet *copyright* signalerar såtillvida tryckprivilegiernas ursprung i ett system som värdesatte det materiella mångfaldigandet av ett verk framför det unika originalet. I det systemet var det rättigheten till att massproducera som värdesattes: innehållet eller kvaliteten på verket som återgavs i böckerna var irrelevant i en ekvation som enbart kvantifierade profit per såld enhet.

Men allteftersom den potentiella marknaden för tryckta böcker växte och antalet aktörer på marknaden ökade, uppstod ett behov av att conceptualisera, artikulera och reglera förhållandet mellan verk och upphovsman å ena sidan, och mellan original och kopia å den andra sidan.<sup>21</sup> Som Mark Rose har påpekat var det inte förrän mot slutet av 1700-talet som den offentliga diskursen överhuvudtaget tillät en conceptualisering av författarens roll i produktionen av litterära verk som någon annan än en kompetent sammanställning av allmänt tillgängliga tankar och idéer.<sup>22</sup> Författarfunktionen förblev i flera århundraden efter Gutenberg således bara en leverantörsroll: upphovsmannen var utvecklaren av en prototyp som förläggaren eller boktryckaren satte i massproduktion. I och med att manuskriptet överräcktes gav författaren som regel avkall, inte bara på all äganderätt kopplad till ”prototypen” utan (ofta) också på sitt enda exemplar av den slutliga texten. 1803 gjorde exempelvis Jane Austen en olycklig transaktion med förläggaren Richard Crosby, när hon sålde manuskriptet till en roman som kallades *Susan* för tio pund. När det gällde att ge ut romanen så ändrade sig plötsligt Crosby – oklart på vilka grunder – och förnekade att han vid köpet av manuskriptet hade avgett något löfte om att publicera det. Det tog Austen tretton år att skaffa fram tillräckligt med pengar för att köpa tillbaka det, och romanen förblev opublicerad till efter hennes död år 1817, då familjen överlät det reviderade manuskriptet till hennes vanliga förläggare, John Murray, som publicerade det under den nya titeln *Northanger Abbey*.<sup>23</sup>

Historien om Austens roman visar hur copyright-lagstiftningen i Storbritannien länge förblev en förordning myntad på förläggare och boktryckare, medan författarens ägarskap i hög grad fortsatte att vara kopplat till den materiella manifestationen av verket. Detta förblev även fallet efterhand som man antog nya och mer detaljerade lagar, vilka också beviljade copyright till verk som var producerade i visuella medier – inbegripet fotografier. Den så kallade Fine Arts Copyright Act



från 1862 jämställde fotografier med målningar och teckningar och gav upphovsmännen till ”originalverk” i dessa medier ensamrätt att kopiera, reproducera eller på annat sätt mångfaldiga dem på livstid. Därtill övertog efterkommande samma rättigheter i sju år efter upphovsmannens död. Som Anne McCauley framhåvt i sin diskussion om denna lag, och dess konsekvenser för fotografiets status, innebar den att fotografer (och målare och tecknare) i Storbritannien tillerkändes ett slags moralisk rättighet till sina verk, i den meningen att de kunde välja att behålla reproduktionsrättigheterna till ett verk efter att de hade sålt ”originalen”.<sup>24</sup> Det är viktigt att notera att det var långtifrån en oeftergivlig rättighet, utan en rättighet tvungen att återopas vid varje försäljningstransaktion. Om upphovsmannen inte aktivt förbehöll sig denna rätt, följde alltså reproduktionsrättigheterna automatiskt med det fysiska innehavet av ”originalen” (som då det gällde fotografier kunde vara en av flera kopior av samma negativ).<sup>25</sup>

Den brittiska copyright-traditionen, som i sina centrala strukturer återspeglas i amerikansk upphovsrättslagstiftning, ger uttryck för en syn på intellektuellt arbete som inte var speciellt annorlunda än synen på kroppsligt arbete. Det vill säga att upphovsmannens insats betraktas som en process vars mål var att producera en vara som skulle omsättas på en marknad, och att det först och främst var producentens insats – i form av tid, pengar och arbete – som skulle ge rätt till lagens skydd. Det är detta som i anglo-amerikansk juridik alltjämt betecknas som *sweat of the brow*-principen. Upphovsrätten är här i första hand grundad på äganderätten som den konceptualiserades av John Locke i *Two treatises of government* (1690), där det framgår att ”every Man has a Property in his own Person” och att ”The Labour of this Body and the Work of his Hands, we may say, are properly his. Whatsoever then he removes out of the State that Nature hath provided, and left it in, he hath mixed his Labour with, and joyned to it something that is his own, and thereby makes it his Property.”<sup>26</sup>

Enligt Locke har människan alltså en naturlig och obestriddig rätt till sin egen kropp och sitt eget arbete, och följaktligen att råda över resultaten av sitt eget arbete utövat på en naturresurs. Enligt Lockes doktrin blir egendom till genom att människan genom sin arbetsinsats förädla naturen, och i den processen skapar något som inte fanns förut. Så långt ser alltså upphovsrätten ut att vara praktiskt taget identisk med

äganderätten – och under de århundraden som föregick uppfinnandet av tryckpressen var också de konkreta resultaten av intellektuellt arbete som regel tillräckligt skyddade i den reguljära egendomslagstiftningen. Men mot slutet av 1700-talet växte det alltså fram en ny syn på den kreativa kraft som låg till grund för produktionen av det vi nu kallar litterära och konstnärliga verk. Intressant nog kom också de här idéerna i stor utsträckning från England, men det var i Tyskland som romantiska tänkare och författare förädlade dem – och så småningom exporterade tillbaka dem till England.<sup>27</sup> Det är värt att notera att själva etableringen och teoretiseringen av det romantiska subjektet i den sena 1700-talslitteraturen och -filosofin försiggick under en tjugoårsperiod som präglades av upprepade juridiska och ekonomiska stridigheter om vem som hade rätt att trycka vilka böcker.<sup>28</sup> I Storbritannien var ett av de direkta skälen till debatten överhusets behandling av och beslut i målet *Donaldson versus Becket* 1774. Det hela var en rättssak mellan två bokhandlare, Alexander Donaldson i Edinburgh och Thomas Becket i London, och handlade om utgivningen av ett stycke romantisk lyrik, James Thomsons *The Seasons* (1730).<sup>29</sup> Becket hade först stämt Donaldson för att ha gett ut en piratutgåva av Thomsons dikt, som Becket återopade rättigheterna till. Becket fick medhåll av en lägre domstol, men då Donaldson överklagade till högsta myndighet – överhuset i det brittiska parlamentet – fick han till mångas överraskning adelsståndet med sig i synen på att förläggarens copyright inte kunde vara för evigt. *Donaldson versus Becket* tilldrog sig stor uppmärksamhet i pressen (inte olikt åtalet mot *The Pirate Bay*), och även om den ursprungliga rättighetsinnehavaren, en förläggare, förlorade målet 1774, kan man säga att de som stödde honom vann den offentliga debatten å författarnas vägnar. Bokhandlare och förläggare som krävde ett evighetsperspektiv på copyright sköt nämligen författarfiguren framför sig i diskussionerna, i och med att de baserade sin argumentation på upphovsmannens naturliga och obestriddiga rätt att råda över frukterna av sitt eget arbete.

Parallellt med denna diskussion i Storbritannien pågick i det tyska kulturområdet ett tjugoårigt bråk om vem som hade rättigheterna till den ”råvara” som böcker producerades av. Genom att lista alla de verksamheter och funktioner som var inblandade i samtidens bokproduktion, ger en definition av ordet ”bok” i ett tyskt lexikon utgivet i Leipzig 1753 en antydan om stridens dimensioner: ”*Bok*, antingen flertalet

sidor av vitt papper som fogats samman så att de kan fyllas med skrift, eller ett högst värdefullt och bekvämt instrument [...] för att presentera sanningen i en eller annan form så att denna kan bli komfortabelt läst och uppmärksam. Många människor arbetar med denna vara innan den är fullständig och blir en verklig bok. Akademikern och författaren, pappers- och typmakaren, typsättaren och tryckaren, korrekturläsaren, förlaget [och] bokbindaren.”<sup>30</sup> Det tyska bokkriget fördes på två fronter: förläggarna mot bokpiraterna på den ena, och författarna mot förläggarna och bokpiraterna på den andra. I längden var det förläggarna som fortsatte att tjäna de största pengarna på bokproduktion, men i Tyskland liksom i Storbritannien var det författarna som till slut avgick med den moraliska segern i rättighetskampen.<sup>31</sup> Olika tyska stater började nämligen omkring 1800 att införa immaterialrättslagar där författaren tillerkändes de viktigaste rättigheterna.<sup>32</sup>

Som den observanta läsaren noterat är 1750-talets beskrivning av de olika parter som var involverade i bokproduktionen, närmast identisk med den som idag förs kring den nya produktionen och distributionen av offentligt tillgängliga fotografier. Ändå finns det en mycket viktig skillnad. Alla yrkesgrupper som citerades av den tyske lexikonförfattaren hade beröring med den materiella produktionsprocessen, och tjänade sitt uppehälle på grundval av en ekonomisk evaluering av det värde deras konkreta arbete tillförde produkten. Bland de olika intressenter som är involverade i framställningen och publiceringen av ett fotografi däremot, är det bara fotografen som kan sägas få betalt enligt insats, medan de övriga tjänar pengar på basis av olika former av rättigheter relaterade till framställnings- och distributionsprocessen, såsom programvarulicens (vilken fotografen köpt för att kunna använda sitt bildbehandlingsprogram) eller procentandelen som bildbyrån tar av fotografens royalties när bilden säljs etcetera. I motsats till en analog bok producerad på 1700-talet, som rent fysiskt vandrade genom många händer innan den nådde sin läsare, filtreras ett digitalt fotografi på 2000-talet genom ett nätverk av immateriella rättigheter innan det når sin publik.

Idag kännetecknas just bildanvändning av en alltmer komplicerad rättighetsdiskurs. För några år sedan skrev jag till exempel en artikel om det tidigare diskuterade atombombsfotot från Getty-museet, där jag använde baksidan av denna bild för att illustrera ett slags bredare analys av

fotografiet som fysiskt objekt, samt inte minst det arbete som stämplarna och skriverierna på baksidan av bilden vittnade om – ett arbete som ju utförts under många år av arkivarier, layouttecknare, bildredaktörer och andra medproducenter i pressens dagliga verksamhet. Som illustration använde jag också filmen *Shooting the past* av Stephen Poliakoff (BBC, 1999), som handlar om en fotografisk samling som hotas av nedläggning. Jag poängterade att rollfigurerna i Poliakoffs drama levandegjorde de fysiska kropparna och det faktiska arbete som skriveriet på papperskopians baksida vittnade om. Då artikeln skulle tryckas ville jag naturligtvis reproducera både baksidan av Getty-fotografiet och en stillbild från *Shooting the past*. I det sammanhanget behövde jag tillgång till kopior (eller snarare digitaliserade filer) av dessa bilder av tillräckligt hög kvalitet för att de skulle kunna tryckas. Jag kontaktade Getty-museet och BBC:s bildarkiv för att ordna detta. Jag var tvungen att uppge en rad juridiska omständigheter kring reproduktionen av de båda bilderna i den tryckta utgåvan av tidskriften liksom på förlagets webbsidor. Getty-museet tog förvisso inte betalt för reproduktionen (den gången), varken på förstasidan eller inne i tidskriften, eftersom mitt projekt finansierades av denna institution. BBC däremot tog bra betalt – drygt 150 pund. I båda fallen var det nödvändigt att fylla i en mängd formulär som begränsade min användning av illustrationerna. Den person som jag förhandlade med hos BBC gick dessutom så långt som att föreslå att jag borde kontakta de båda skådespelarnas agenter för att deklarerera användningen av ”deras” avbildning i min artikel, och det stod uttryckligen i kontraktet jag tecknade med BBC att det var mitt ansvar att ordna fram ett sådant *artists’ clearance*.

BBC:s ståndpunkt i sammanhanget är ett typiskt uttryck för hur ständigt flera intresserade parter kan åberopa rättigheter i anslutning till en fotografisk avbildning; detta i en tid då intellektuell egendom är en växande industri. I det juridiska klimat som råder i bildbranschen är det med andra ord inte längre tillräckligt att kompensera upphovsmannen till själva bilden; man förväntas också gottgöra innehavarna av innehållet i bilden (och då menar jag innehållet i rent fysisk bemärkelse). Det förefaller därför inte otänkbart att, eftersom kopians baksida nu blir föremål för en kulturell uppvärdering med efterföljande marknadsföring, så kommer de som spekulerar i utnyttjande av intellektuell egendom att betrakta detta som ännu en spene på den fotografis-

ka mjölkkon. Eller för att bygga på en mer välkänd metafor: om Mark Getty, grundaren av megabyrån Getty Images, har rätt i att ”intellektuell egendom är det tjugoförsta århundradets svar på olja”, så kanske kopians baksida kan jämföras med Alaska eller Barents hav – det är än så länge ett föga utforskat territorium, men för den som är cynisk nog att utveckla det kan det ha en stor potential för profit.<sup>33</sup>

Givetvis är det också så att ett mångsidigt utnyttjande av ett begränsat bildmaterial länge har legat till grund för bildbyråbranschen, åtminstone sedan Otto Bettmann på 1930-talet började fotografera delar av gamla konstverk och sälja reproduktionsrättigheter för dessa fotografier till reklambyråer och förläggare.<sup>34</sup> Och om det finns en marknad för baksidan såväl som för framsidan av fotografier – då är det väl bara att ta betalt två gånger för samma dokument? Fram till en viss punkt är detta både logiskt och berättigat; det tar ju dubbelt så lång tid att skanna in båda sidorna av kopian, och det kräver lagring av två filer i stället för en. Det som bekymrar mig är huruvida baksidan kommer att öppnas för krav på den typ av relaterade rättigheter som jag beskrev i förbindelse med rollbilden från *Shooting the past*. Som påpekats i samband med Capa och Steinbeck kan man åberopa immaterialrättsskydd för bildtexter, så varför skulle inte någon kunna kräva upphovsrättigheter till stämplor och anteckningar? Tveklöst är det ett möjligt scenario, inte minst eftersom den intellektuella egendomsboomen bygger på en konstant utvidgning av föreställningen om vad som *de facto* kan ägas, förädlas och prissättas.

## Avslutning

Naturligtvis är det paradoxalt att den teknologi som öppnat för en omvärdering av det analoga arkivet som kulturell guldgruva, samtidigt hotar att underminera det omsättningssystem som den ekonomiska utvinningen av resursen är baserad på. Digitalisering gör det lättare, snabbare och billigare att distribuera reproduktioner av fotografiska dokument (det må gälla framsidan eller baksidan), men betydligt svårare att hålla reda på var och hur dessa reproduktioner används. Rättighetsinnehavare – vare sig det är museer, arkiv eller kommersiella bildbyråer – fortsätter att beräkna kostnader enligt metoder som är anpassade för den Gu-

tenbergiska tidsåldern. Det talas fortfarande om halvsidor och helsidor, upplagestorlek och distributionsterritorier konfigurerade i förhållande till nationsgränser.

Än en gång är vi alltså tillbaka vid det historiska faktum att upphovsrätten som idé är oupplösligt knuten till boktryckarkonsten som teknologi. Det här är också en ständigt återkommande poäng hos dagens fildelningsentusiaster och anti-upphovsrättsaktivister. Ändå är det viktigt att komma ihåg att behovet av en lagstiftning om litterära och konstnärliga verk inte uppstod i det ögonblick som Gutenberg hade tryckt sin första bibel. Snarare var de sociala och ekonomiska effekterna av boktryckeriet tvungna att först etablera sig, detta över en period om tvåhundra till trehundra år, innan det blev nödvändigt att justera filosofiska och juridiska system som respons på utbredningen av massproduktionsteknologin. Det var inte förrän tryckkonsten hade lett till massutbredning av läskunnigheten, med en efterföljande tillväxt i marknaderna för såväl sekulär som religiös litteratur – självfallet i kombination med en lång rad andra sociala och ekonomiska effekter av den industriella revolutionen – som det uppstod ekonomiska villkor som kunde skapa underlag för att professionalisera författarvärvet.<sup>35</sup> Och det var först i och med att författare såg en möjlighet att livnära sig genom att sälja sina arbeten på en massmarknad (i motsats till att låta sig underhållas av en mecenat) som frågan om ägarskap i den vara de begärde att erbjudas marknaden på allvar trängde sig fram.

Under 1700-talet utgjorde den tyska boktryckardebatten en av huvudarenorna för utarbetandet av de principer som ligger till grund för vår tids förståelse av begrepp som upphovsrätt av litterära och konstnärliga verk. De principiella och juridiska diskussionerna kring upphovsrätt blev således upphovet till en ny teoretisk begreppsapparat: den romantiska subjektivitetsteorin.<sup>36</sup> De begrepp som vi ärvt från romantiken, liksom de juridiska institutioner de representerar, är i våra dagar föremål för en ny debatt, eftersom digitala former av massreproduktion underminerat upphovsrättsliga grundkoncept som ”verk”, ”original” och ”kopia”. Den digitala revolutionen har transformerat villkoren för skapande och kommunikation långt mycket snabbare än boktryckarkonsten gjorde, varefter nya etiska och juridiska konflikter utkristalliserats i samma accelererande takt. Det speciella är att den teoretiska ”utvecklingen” på många sätt legat före den teknologiska. Som Mark

Rose poängterade redan för tjugo år sedan har både strukturalistisk och poststrukturalistisk teori för länge sedan detroniserat föreställningen om både det enhetliga subjektet och det äkta originala verket.<sup>37</sup> Det torde vara tämligen välbekant att ”författaren” mötte döden omkring år 1968.<sup>38</sup> Den nyheten ser likväl inte ut att ha nått fram till juristerna – åtminstone har den inte gjort något avtryck på lagen. Författarfunktionen fyller alltjämt en viktig uppgift i ett samhälle som bygger på de två grundpelarna individualism och kapitalism. ”Så länge som samhället är organiserat kring individualistiskt ägande, kommer föreställningen om att författaren har samma slags rätt till sitt arbete som vilken arbetare som helst, att fortleva”, påtalade Rose 1988.<sup>39</sup> Sedan dess har den ”ägande” individualismens ideologi spridit sig ytterligare, också till länder (som Cuba och det gamla Sovjetunionen) som för tjugo år sedan av ideologiska skäl inte hade några upphovsrättslagar.

Det är dock odiskutabelt att det existerande upphovsrättighetssystemet är under stadigt ökande press, inte så mycket från kulturteori (hur mycket vi än skulle önska det) som från vanliga människors praxis i den digitala vardagen, och de aktörer som ser möjligheter att tjäna pengar på dessa användarmönster. I april 2009 blev The Pirate Bay dömd för medhjälp till lagbrott i och med att deras webbplats beredde väg för användare att dela filmer, musik och tv-serier gratis med varandra. Som det poängterades i flera kommentarer skiljer sig denna typ av verksamhet inte väsentligt från den som erbjuds av de stora internettjänsterna, som sökmotorn Google eller auktionssajten eBay, där användare också kan ”förledas” till lagbrott på olika sätt, vare sig det rör sig om att klicka på en länk som leder till en olaglig fil eller att köpa en konsertbiljett till ett skamlöst pris av en icke auktoriserad försäljare.<sup>40</sup> Det förefaller osannolikt att samma film- och skivbolag som drog den svenska sajten inför rätta kommer att chansa på en juridisk process mot någon av dessa stora internationella internetbolag. Om inte annat för att de är beroende av att sökmotorer hänvisar internetanvändare till material som relaterar till deras egna produkter, vare sig det rör sig om reklamsajter för aktuella filmer eller auktoriserade nedladdningssidor där man betalar för ljud- och bildfilerna. I skrivande stund verkar den mest logiska utvecklingen vara en form av kompromiss, där idén om upphovsrätt upprätthålls genom ett så kallat *digital rights management* system, där digital teknologi sätts att övervaka sig själv.<sup>41</sup> Det innebär till exempel att man utvecklar

alltmer skräddarsydda filer, som antingen inte låter sig kopieras eller innehåller ett slags digital ”vattenstämpel” som svårligen låter sig avlägsnas. Denna typ av lösningar har redan tagits i bruk av den kommersiella bildbranschen, som när den blir verkligt utmanad hittar ständigt nya sätt att upprätthålla illusionen om det enastående originalet.

## Noter

1. Detsamma gäller tillkomsten av denna artikel, som hittat sin form tack vare inspel och kommentarer från flera håll. Grundläggande efterforskningar möjliggjordes genom ett stipendium från J. Paul Getty Foundation, men inspirationen till att tänka och skriva mer om upphovsrättsliga frågeställningar kom från ett paper av Steve Edwards på konferensen ”Locating photography” i Durham 2007. Tidiga versioner av artikelns argument har presenterats både på en konferens inom ramen för Media, Communication and Cultural Studies Association 2008, liksom på konferensen ”Fotografier i arkiv” samma år. Jag vill tacka Martin Lister och Anna Dahlgren för inbjudningar till dessa evenemang.
2. Matthias Bruhn, ”Visualization services: Stock photography and the picture industry”, *Genre*, vol. 36, nr 3–4, 2003.
3. Denna typ av stämpling av egendom var självfallet förbehållen de relativt rika – folk som hade flera böcker att hålla reda på, och som högst antagligt också hade ganska många andra ägodelar. Men även i mer anspråkslösa hushåll, där det bara fanns en enda bok, bekräftades det personliga ägandeförhållandet gärna genom det utbredda bruket att skriva ner familjemedlemmarnas födelse-datum på de blanka sidorna i familjebibeln.
4. Se exempelvis Nina Lager Vestberg, ”Archival value: On photography, materiality and indexicality”, *Photographies*, vol. 1, nr 1, 2008, och ”From the filing cabinet to the Internet: Digitising photographic libraries”, *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, red. Costanza Caraffa (Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2009), 129–144.
5. Walter Benjamin, ”The work of art in the age of mechanical reproduction”, *Illuminations*, red. Hannah Arendt (London: Pimlico, 1999), 211–244, och Rosalind Krauss, ”The originality of the avant-garde”, *The originality of the avant-garde and other modernist myths* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985), 151–170.
6. Mark Rose, ”The author as proprietor: *Donaldson v. Becket* and the genealogy of modern authorship”, *Representations*, nr 23, 1988, 74; Jane M. Gaines, *Contested culture: The image, the voice, and the law* (London: BFI, 1992), 64.
7. Edward Weston, ”Seeing photographically”, *Classic essays on photography*, red. Alan Trachtenberg (New Haven: Leete's Island Books), 169–175.

8. För en insiktsfull diskussion om rättsfallet och dess betydelse för fotografiets status som konstnärligt verk, se Gaines, *Contested Culture*, 51–55. Samma slags resonemang ser ut att ha legat till grund för beslut i liknande rättstvister i de franska domstolarna på 1800-talet. Se Anne McCauley, "‘Merely mechanical’: On the origins of photographic copyright in France and Great Britain", *Art History*, vol. 31, nr 1, 2008, 57–78.
9. Henri Cartier-Bresson, "The decisive moment", *The mind's eye* (New York: Aperture, 1999), 42.
10. Kristoffer Schollin, *Digital rights management: The new copyright* (Stockholm: Jure Förlag, 2008), 91.
11. Det är förvisso värt att notera att vi fortsättningsvis använder samma telefonlinjer till att överföra data ännu i dag – den globala tillgången till internet bygger fortfarande i stor utsträckning på en infrastruktur av undervattenskablar från 1800-talet, något som blev tydligt i januari 2008, då ett fartyg som kastade ankar i Medelhavet utanför Egypten kom att genomskära två kablar och därmed avskärma största delen av Asien från internet i flera dagar. Se Bobbie Johnson, "How one clumsy ship cut off the web for 75 million people", *Guardian* 1/2 2008.
12. Rozana Azimi, "Le documentaire humaniste à redécouvrir", *L'Œil*, nr 563, 2004, 97.
13. Magnum grundades bara några få månader innan Capa åkte iväg till Ryssland med Steinbeck 1947. Se Alex Kershaw, *Blood and champagne: The life and times of Robert Capa* (London: Macmillan, 2002), 179.
14. Michel Foucault, "What is an author?", *Screen*, vol. 20, nr 1, 1979, 13–33. Citerad av bland andra Martha Woodmansee, "The genius and the copyright: Economic and legal conditions of the emergence of the 'author'", *Eighteenth-Century Studies*, vol. 17, nr 4, 1984, 426; Rose, "The author as proprietor", 51; Alexandra Gillespie, *Print culture and the medieval author* (Oxford: Oxford University Press, 2006), 1.
15. Molly Nesbit, "What was an author?", *Yale French Studies*, nr 73, 1987, 229.
16. Molly Nesbit, *Atget's Seven albums* (New Haven: Yale University Press, 1992).
17. Nesbit, "What was an author?", 245.
18. Anders Mediaas Wagle & Magnus Ødegaard jr., *Opphavsrett i en digital verden* (Oslo: Cappelen Akademisk Forlag, 1997), 38.
19. För en oöverträffad och mycket framsynt genomgång av upphovsrättens historia, se Benjamin Kaplan, *An unhurried view of copyright* (New York: Columbia University Press, 1967).
20. Den exakta innebörden av denna inskription har varit omdiskuterad – det verkar som om Grafton själv var osäker på om uttrycket "ad imprimendum solum" skulle fungera som en signal om att kungen inte nödvändigtvis gick i god för innehållet i översättningen, och endast gav sin tillåtelse till tryckningen, eller om det rörde sig om ett understrykande av ensamrätten till tryckningen (som vanligen signalerades enbart med orden "cum privilegio"). Se diskussionen i Gillespie, *Print culture and the medieval author*, 205–206.
21. McCauley, "‘Merely mechanical’", 59.
22. Rose, "The author as proprietor", 60–61. Alexandra Gillespie argumenterar för sin del att författarbegreppet redan i förmodern tid var kopplat till en tydligare föreställning om en upphovsman (*auctor*) än den vanliga uppfattningen om *the author* som en ren produkt av tryckkulturen antyder. Se Gillespie, *Print culture and the medieval author*, 1–24.
23. Se Claire Tomalin, *Jane Austen: A life* (London: Penguin, 1998), 183, 208–209, 256.
24. McCauley, "‘Merely mechanical’", 69.
25. I senare revideringar av den brittiska copyrightlagstiftningen blev detta ändrat, så att upphovsrättigheterna förblev hos upphovsmannen, med mindre än att vederbörande frivilligt överförde dessa rättigheter till en annan person genom ett kontrakt eller dylikt.
26. Citerat i Rose, "The author as proprietor", 56.
27. *Ibid.*, 75–76.
28. *Ibid.*, och Woodmansee, "The genius and the copyright", 425–448. Det är frestande att i förbifarten uppmärksamma hur själva konceptet upphovsmannen (*the author*) alltså har ett ytterst trassligt ursprung, som utvecklades genom den ömsesidiga utväxlingen och sammanblandningen av idéer tvärs över kultur-, språk- och nationsgränser.
29. Min presentation av detta fall baserar sig på en grundlig genomgång av dess bakgrund, aspekter och konsekvenser i Rose, "The author as proprietor".
30. Citerat i Woodmansee, "The genius and the copyright", 425.
31. Bokpiraterna var av allt att döma de stora förlorarna. Men om de försvann från synfältet, i stil med sjörövarna som i likhet med sina boktryckande motsvarigheter också hade sin glanstid på 1700-talet, så försvann piraterna aldrig helt. Var och en som har följt med nyheterna de senaste åren vet att Captain Jack Sparrows arvtagare för vidare sjörövartraditionen längs kusten utanför Somalia, och som redan nämnts har bokpiraternas efterkommande – bit-torrent-programmerarna – upprättat sin digitala "sjörövarbukt" i den svenska skärgården.
32. Woodmansee, "The genius and the copyright", 445, not 43.
33. "Blood and oil", *The Economist*, March 4th 2000, 97.
34. Det faktum att Bettmann fick sin doktorsgrad från universitet i Leipzig 1927 på en avhandling om den tyska förlagsbranschen och bokpirater på 1700-talet är ett förföriskt sammanträffande, som kunde förtjäna ett närmare studium. Se Otto L. Bettmann, *Bettmann: The Picture Man* (Gainesville: University Press of Florida, 1992), 17.
35. Rose, "The author as proprietor", 55–56.
36. *Ibid.*, 76.

37. Ibid., 78.
38. Roland Barthes, "La mort de l'auteur", *Mantéia*, nr 5, 1968.
39. Rose, "The author as proprietor", 70.
40. "Alle fire funnet skyldig i Pirate Bay-saken", *Aftenposten* 17/4 2009 – [http://www.aftenposten.no/kul\\_und/article3030774.ece](http://www.aftenposten.no/kul_und/article3030774.ece) (senast kontrollerad 21/4 2009).
41. Se argumentet som framförs i Schollin, *Digital rights management*.

## TANKAR OM TILLGÄNGLIGHET OCH FOTOGRAFIER I ARKIV

*Anna Dahlgren*

TILLGÄNGLIGHET ÄR NÅGOT AV ETT *buzz word* i digitaliseringssammanhang. Faktum är att ordet tillgängliggörande nästan blivit synonymt med digitaliseringsarbete överlag. Ett exempel bland många är Access, Kulturrådets stora satsning inom kultursektorn mellan åren 2006 och 2008, en prioritering som primärt var en arbetsmarknadspolitisk sysselsättningsåtgärd och som syftade till att bevara, vårda och tillgängliggöra kulturarvet. Själva namnet Access var knappast en tillfällighet, i sig självt refererar det just till digital tillgänglighet. Av de medel som senare anslogs, efter att arkiv, bibliotek och museer ansökt om medel till arkivinsatser, var den enskilt största posten "digitalisering". De åtgärder som benämndes "dokumentation", "konservering", "registrering" och "restaurering" utgjorde sammantagna bara en bråkdel av de projekt som etiketterades digitalisering.<sup>1</sup>

Syftet med den här artikeln är att problematisera tre givna begrepp – fotografier, arkiv och digitalisering – i relation till föreställningar om tillgängliggörande. Jag vill främst lyfta fram ett reflekterande perspektiv i syfte att medvetandegöra föreställningar och processer som i många fall är omedvetna. Föreställningar om vad ett fotografi är påverkar givetvis hur de förvaras och förmedlas. Samtidigt influerar förvaringsätt och förmedlingsmetoder synen på vad fotografier är.<sup>2</sup> Med andra ord kan arkivets förstås som en konstruktion, ett system för lagring som kan diskuteras och problematiseras. I praktiken adresseras arkivet mycket sällan som det diskursiva system det faktiskt är – och har varit. Fotografiska bilder återfinns i många och vitt skilda arkiv, insamlade och

brukade för olika ändamål. I ett kulturhistoriskt bildarkiv är till exempel fotografier ofta insamlade och ordnade efter vad de föreställer: motiv som berättar om människors liv, seder och traditioner. I ett konstmuseums fotoarkiv är däremot bilderna ordnade efter upphovsman, vilket speglar föreställningen om fotografen som konstnär och fotografi som konst. Bilderna representerar här enskilda konstnärskap eller konstnärliga stilar.

Ambitionen med den här artikeln är att peka på en mångfald av infallsvinklar som har sitt yttersta mål att nyansera föreställningar om arkiv som neutrala och fotografier som för en gång givna. Vid sidan av att diskutera och problematisera begreppen fotografi, arkiv och digitalisering, är ytterligare ett syfte att lyfta fram några aktuella arkiv- och klassifikationspraktiker vid svenska fotoarkiv och sätta dem i relation till samtida arkivteori och fototeori. Det är viktigt att poängtera att det inte finns *en* given lösning eller *ett* rätt sätt när det gäller frågor om digitalisering. De flesta exemplen i det följande är hämtade från Nordiska museets fotosamling och arkiv, där jag själv är verksam som forskare. Jag har med andra ord grävt där jag står. Texten kombinerar därmed ett inifrånperspektiv och ett utifrånperspektiv. Det faktum att jag har kunnat arbeta fritt i bildsamlingen och följt interna diskussioner och praktiker har gett mig ovärderliga insikter i aktuell fotoarkivpraktik. Samtidigt har texten ett slags diskuterande utifrånperspektiv, där dessa erfarenheter ställs emot praktiker och teorier formulerade utanför museet. Nordiska museets arkiv är ett intressant exempel av flera skäl. Dels är arkivet ett av Sveriges största fotoarkiv, med fem till sju miljoner fotografier, dels är samlingen mycket heterogen. Detta tillsammans med en mer än 100 år lång historia gör det till ett rikt exempel.

Självklart ger databassystem och medieringen av dessa via webben fler personer tillgång till fotografiskt material. Frågan är dock vad man lägger in i begreppet ”tillgänglig”, och vad det egentligen är som tillgängliggörs. Är det till exempel möjligt att tala om *ett* tillgängliggörande, handlar det inte snarare om flera olika typer av tillgängliggöranden? En annan fråga är vad tillgänglighet innebär för forskning om fotografiska bilder. För att ett material ska kunna beforskas måste det vara tillgängligt för forskaren. En central uppgift är därför att diskutera hur synen på fotografi, arkiv och digitalisering – så som den tar sig uttryck i arkivens praktik – påverkar forskningen om fotografiska bilder. En cen-



Bilder på hyllan. En vy över Nordiska museets arkiv och samlingen av visitkortsfotografier från 1800-talets andra hälft.

tral utgångspunkt i det följande är därför att digitaliseringen av fotografier i arkiv måste förstås som en kulturell process och inte bara som en teknik för förmedling.

Det digitala tillgängliggörandet av analoga bilder innebär i princip alltid ett urval.<sup>3</sup> Den stora mängden bilder gör det ekonomiskt och personellt omöjligt att digitalisera allt. I Norge finns uppskattningsvis 80 miljoner kulturhistoriska fotografier i offentliga arkiv. Med största sannolikhet finns det ett motsvarande antal i Sverige.<sup>4</sup> Samtidigt strömmar digitalt producerade fotografier in i arkiven. Det gör att de allra flesta museer, arkiv och bibliotek måste göra val. Det finns inte resurser till att digitalisera allt analogt material. Idealet är givetvis att digitalisera alla bilder – men det tillhör ovanligheterna. Det amerikanska Farm Security Administration-arkivet på Library of Congress, som behandlas i Cecilia Strandroths artikel i den här boken, är i det avseendet unikt på flera sätt. För det första förvaltas FSA-bilderna av en resursstark institution som har digitaliserat alla negativ som finns i samlingen. För det andra finns inga upphovsrättsliga intressen att ta hänsyn till.

För de allra flesta institutioner innebär digitalisering däremot ett urval, vilket kan göras på olika grunder. En väg är att göra ett urval som är representativt för hela bildsamlingen, det vill säga några bilder ur varje genre, kategori eller samling i arkivet. Ett annat sätt att arbeta är att digitalisera vissa samlingar i arkivet i sin helhet, medan andra samlingar fortsatt bara är sökbara i analoga system. När digitaliseringen baserar sig på urval, som utförs av den förvaltande institutionen, kan processen å ena sidan beskrivas som en ökad reglering och kontroll över tillgången till material. Det handlar med andra ord om en kontrollerad tillgång, snarare än en ökad tillgänglighet i allmänhet.<sup>5</sup> Å den andra sidan förlorar de förvaltande institutionerna i någon mån kontrollen över bilderna när de digitaliseras och förmedlas på webben.

Tillgänglighet kan också diskuteras i termer av mottagare. I en processinriktad modell, som poängterar arkivet som aktör och meddelare, synliggörs också publiken, mottagaren. Frågan är för vem fotografiska bilder tillgängliggörs digitalt. Vem är den tilltänkta publiken? De plats-specifika bilddatabaser som finns i arkiv, museer och bibliotek har i regel en mer begränsad användargrupp. De används av institutionens egen personal och av besökare, framför allt forskare och en särskilt intresserad allmänhet. De webbaserade bilddatabaserna däremot vänder sig till

en betydligt bredare publik. Gränssnittet är dock i många fall påfallande lokalt, i Sverige till exempel på svenska, vilket utesluter en majoritet av den globala publiken. Men frågan är om det egentligen är möjligt att kommunicera med flera olika typer av användare i ett och samma gränssnitt? Arkivarier ger i regel olika information om arkivets samlingar och sökvägar till en professionell forskare, en släktforskarcirkel eller en grupp gymnasieelever på besök. I den digitala databasen förväntas däremot de flesta målgrupper tilltalas av samma gränssnitt. Eftersom den här artikeln handlar om bildforskning står forskarna i fokus, och frågan som inställer sig blir då i vilken mån digitaliseringsprocesser generellt överensstämmer med intressen och behov i den samtida forskningen om fotografier.

## Fotografier

Det är en paradox – eller kanske en naturlig följd – att samtidigt som kulturarvsinstitutioner lägger ned allt större resurser på att göra fotografiskt bildinnehåll tillgängligt digitalt via interna och webbaserade databaser, så intresserar sig fotoforskare i allt högre grad för fotografiska bilder som föremål, som materiella fysiska objekt.<sup>6</sup> Inom forskningen finns idag ett tydligt intresse för fotografier som materiell kultur. I introduktionen till antologin *Photographs, objects, histories* presenterar Elisabeth Edwards och Janice Hart den nya intresseinriktningen. De påpekar att tidigare forskning och historieskrivning framför allt dominerats av ett intresse för fotografiers bildinnehåll, men att lika stor vikt bör läggas vid fotografier som materiella objekt.<sup>7</sup> Fotografier ses därmed som ett slags ”mångfacetterade objekt vars mening skapas ur en nära relation mellan materialitet, innehåll och kontext.”<sup>8</sup> Till fotografiers materiella kvaliteter hör till exempel deras storlek, textur och tonomfång, vilka kan ge ledtrådar till vilken teknik de framställts med och för vilka syften. Andra materiella dimensioner är retusch, beskärning, noteringar på bildens baksida, smuts och slitage. Fotografiets presentationsform – det vill säga om det rör sig om ett visitkortsfotografi, om bilden sitter i ett album eller om det handlar om ett stereografisk bildkort – är också betydelsebärande menar författarna.<sup>9</sup>

Med intresset för fotografier som materiella objekt följer också en



ökad fascination för hur de har brukats; för bilders användningskontext. För att kunna förstå en bild till fullo kan den inte studeras vid en enstaka historisk punkt. Snarare bör fotografiets hela sociala biografi beskrivas och förstås som en kontinuerlig process som inbegriper flera faser som produktion, distribution, konsumtion, användning, kassering och återanvändning.<sup>10</sup> Med utgångspunkt i ett sådant resonemang är det inte längre möjligt att tala om en ursprunglig kontext för en fotografisk bild som på något sätt kan bevaras oberoende av om bilden förflyttas till en ny kontext. Däremot är det av största vikt att uppmärksamma det faktum att fotografiers betydelse påverkas av deras kontext, och att till exempel arkivet som kontext inte är neutral utan påverkar betydelse av de bilder de härbärgerar. När *Svenska Dagbladets* pressbilder donerades till Stockholms Stadsmuseum 1971 förändrades exempelvis deras betydelse. I tidningsarkivet var de producerade och bevarade som nyhetsbilder. Förvarade i Stadsmuseets arkiv fick de också andra funktioner. Givetvis skildrade de fortfarande viktiga nyhetshändelser, men dessutom livet i Sverige och särskilt Stockholm under olika tidsperioder. Bilderna visade på dräktskick, gatuliv, arkitektur och livsmönster i allmänhet. Dessutom fungerade de nu också som dokument över hur pressfotografer arbetat vid olika tidpunkter och hur nyhetsvärderingen förändrats över tid.

I sammanhanget är det som kallats fotografiets ”funktionella kontext” central för ett fotografis innebörd. Den funktionella kontexten, det vill säga fotografiets tillverkning, cirkulation och konsumtion, är vad som gör en fotografisk bild till ett ”fotografiskt dokument”. Bildens kontext är såväl det sammanhang i vilken den tillkom och användes innan den accederades till arkivet liksom hur den brukats och cirkulerat inom arkivets räjonger. Arkivarier framhäver generellt negativet som original. Koncentrationen på negativet som original är också det som skiljer arkiv från bildbyråer och nästan alla museer där negativet snarare betraktas som en skiss. Istället är det själva pappersprinten som räknas som ett unikt verk.<sup>11</sup>

Två identiska fotografier som finns förvarade i två olika arkiv är ju med detta synsätt olika fotografiska dokument eftersom de har olika funktionell kontext. När olika papperskopior med samma eller liknande motiv hamnar i skilda arkiv ställs detta på sin spets. Ett belysande exempel från svenska arkiv är fotografen Erik Holmén vars bilder finns i såväl

Nordiska museets arkiv som i Moderna museets samling. På den senare institutionen finns 31 fotografiska pappersprintar av Holmén. Några av dem är större, och har att döma av montering, stämplor och noteringar på bildbaksidor funnits med på utställningar inom ramen för Svenska fotografers förbund, till exempel utställningen *Modern svensk foto-konst 1944*. De flesta av museets bilder kommer ursprungligen från Svenska turisttrafikförbundets arkiv (som köpt bilder av Holmén) och några har kommit till museet genom en donation från Svenska fotografers förbund 1968. I Moderna museets databas över Erik Holmén finns, när detta skrivs, endast två bilder katalogiserade. Där anges fotografens namn, bildernas mått (höjd och bredd) och unika ID-nummer, så kallat FM-nummer som är en förkortning av Fotografiska museet.

I Nordiska museets arkiv finns Erik Holmén's bilder i varuhuset Nordiska Kompaniets arkiv, vilket främst innehåller möbelritningar och fotografier av varor, interiörer och evenemang på varuhuset. Erik Holmén arbetade för Nordiska Kompaniet i drygt 40 år och tog uppskattningsvis 40 000 bilder för varuhuset.<sup>12</sup> Den allra största delen av fotografierna är negativ (glasnegativ, filmbaserade acetat och nitratnegativ) men det finns också klippböcker där pappersprintar klistrats in kronologiskt eller som lösa påsikter. Många bilder är signerade eller stämplade ”E.H.”, men vissa saknar uppgifter om vem fotografen är. Holmén's handstil kan dock ofta kännas igen på negativlådorna, och det är därför troligt att Holmén är upphovsman till alla fotografierna i NK:s negativsamling.<sup>13</sup>

De två bilder som reproduceras här är inte två kopior av samma negativ men är tagna av Erik Holmén vid ett och samma fotograferings-tillfälle. Idag finns de två bilderna bevarade på Moderna museet respektive Nordiska museet. Bilderna av den kvinnliga modellen i aftonklämning är tagen av Holmén 1946. I Moderna museets samling är det en stor (27 x 35 cm) signerad pappersprint monterad på kartong. Vid sidan av bilden är fotografens namn textat med versaler. I nedre vänstra hörnet finns en klisterlapp med numret ”347” och bredvid det en tryckt text ”Medlem av Svenska fotografers förbund”. Bilden är en gåva från Svenska fotografers förbund och har uppenbarligen ställts ut.

I Nordiska museets arkiv finns en mindre pappersprint (13 x 18 cm) med liknande motiv. På bildens framsida finns Erik Holmén's signatur påskrivnen med bläck och på baksidan Erik Holmén's firmastämpel. Med



Odaterat fotografi av Erik Holmén i Moderna museets samling. Bilden har ett döma av monteringen ställt ut av/genom Svenska fotografers förbund.



Bilden av Erik Holmén från 1946 finns både som pappersprint och i databasen Primus Foto i Nordiska museets samling. På pappersprinten anges fotografens namn, men i databasen benämns bilden "Klänningar på NK", utan fotografens namn.

blyerts är det också noterat ”nov 1946” och ”Klänningar” och bildens nummer i Nordiska museets bildbeställningsprogram, ”N1\_01356”.<sup>14</sup>

Som det här bildparet visar påverkas fotografiers innebörd eller betydelse som kulturellt objekt när de införlivas i ett arkiv. I Nordiska museets bildarkiv är bildens funktionella kontext kulturhistorisk. Innan den kom till arkivet hade den troligtvis använts i ett modereportage eller i varuhusets marknadsföring. I arkivet fungerar bilden som källa till verksamheten vid varuhuset Nordiska Kompaniet och dräktskick vid en viss tidpunkt. Bilden är idag som en konsekvens av det *inte* sökbar via fotografens namn i museets databas utan på beställarens namn, Nordiska kompaniet, och vad bilden föreställer, klänning.<sup>15</sup> I Moderna museets arkiv är den funktionella kontexten en annan. Här ingår bilden i en kollektion av bilder av en namngiven fotograf och bildens fysiska utformning visar att den har ställts ut. Bilden är med andra ord en del av en persons *oeuvre*, som har samlats in och bevarats för den tekniska skicklighet och estetiska utformning den representerar.

Vilket arkiv ett fotografi förvaras i påverkar helt enkelt dess betydelse och funktion. Det är dock viktigt att poängtera att det inte är fråga om någon ursprunglig betydelse som förändras, snarare innebär införlivandet ett slags övergång från en fas till flera möjliga nya faser i bildens sociala liv. Som det här fallet visar kan två bilder med liknande motiv bevaras som verk av en enskild fotograf – eller som exempel på en särskild dräkt från ett visst år. Vissa aspekter blir alltså tydligare i ett arkiv – andra tonas ned. Vissa betydelser går helt förlorade, något som accentuerar frågan om arkivets konstitution och funktion i relation till fotografiska bilder.

## Arkiv

Ordet arkiv kommer från grekiskans *arche* som betyder regering, överhet. Ursprungligen härstammar ordet från termen *archei'on* som är beteckningen för det hus eller byggnad där viktiga officiella dokument förvarades. Ordet arkiv har därmed två etymologiska rötter, dels handlar det om makt och styrning, dels om en plats eller ett hus som både skyddar och döljer sitt innehåll.<sup>16</sup> Arkivet som diskursivt system har varit föremål för ett betydande intresse utanför arkivvetenskapen de senaste åren. I Foucaults efterföljd har ”arkivet” bland annat intresserat kultur-

teoretiker som beskrivit det som ett system som både begränsar och öppnar upp för mer eller mindre bestämda sätt att se på kulturella artefakter som exempelvis fotografier.<sup>17</sup> Dessutom har arkivet intresserat många konstnärer som ofta närmat sig arkivets latent potential hellre än dess roll som kontrollerande matris.<sup>18</sup> Inom ramen för konstnärliga praktiker har arkivet erbjudit en möjlighet till kritisk reaktivering av historisk information – eller förnyelse av en vardaglig erfarenhet. Som gemensam fond för bägge tillvägagångssätten ligger dock föreställningen att vad arkiv bevarar och vad arkiv gör är såväl socialt konstruerat som grundat i tid och rum.<sup>19</sup>

Ett mera tydligt maktkritiskt perspektiv på arkivet har också blivit påtagligt inom arkivvetenskapen. 2002 gjorde till exempel tidskriften *Archival Science* två temanummer om arkiv, dokument och makt. Den gamla föreställningen om arkivet som objektivt, neutralt och passivt är inte längre gångbar, menade gästredaktörerna Joan M. Schwartz och Terry Cook. Alla lagringsprocesser som pågår i arkivet är snarare förknippade med makt. De som råder över arkiven har makten att samla in, namnge och bevara. Samma personer råder också över tillgången till det arkiverade materialet och hur det medieras. Vad som väljs ut och hur det ordnas och görs tillgängligt påverkar i sin tur det kollektiva minnet, historieskrivningen och forskningen. Ett arkiv är alltså ingen objektiv samling, en passiv mottagare av artefakter utan ”en social konstruktion” som skapats med utgångspunkt i de behov och intressen som finns hos dem som skapar och bestämmer över arkiven.<sup>20</sup> Blicken måste därför riktas mot de aktörer som verkar inom arkiven och de klassifikations-system som används.

Här får Nordiska museet fungera som exempel på hur organisationens övergripande struktur och enskilda personer i den samverkat med bildarkivets utveckling och inriktning. Nordiska museet har ett brett uppdrag, som enligt stadgarna är att ”bevara och levandegöra minnet av liv och arbete i Sverige, företrädesvis för tiden efter år 1520”.<sup>21</sup> Museet har samlat in fotografiska bilder sedan 1875, men det var inte förrän 1929 som ett fristående arkiv upprättades i museets organisation. 1932 skildes bildsamlingen ut och det fanns länge två arkiv i museiorganisationen, arkivet och bildarkivet – en uppdelning som inte längre är i bruk.<sup>22</sup> Idag återfinns museets 5–7 miljoner bilder i olika samlingar i arkivet. De två största är den topografiska bildsamlingen och den ämnes-

ordnade bildsamlingen. Den förra innehåller fotografier av byggnader, landskap och gaturum sorterade med utgångspunkt i geografisk plats, medan det senare innehåller både fotografiska bilder, teckningar, målningar och fotografiska reproduktioner av bilder och föremål, ordnade efter olika ämnen. Dessutom finns mindre fotosamlingar som tillkommit inom ramen för museets många fältarbeten. Slutligen finns enskilda fotografers arkiv (som Gunnar Lund, Hans Malmberg, Kerstin Bernard), förenings- eller företagsarkiv (som Svenska Turistföreningen, Nordiska Kompaniet, BP) samt enskilda personers privata arkiv.<sup>23</sup> Den ämnesordnade samlingen är indelad i 37 huvudkategorier, från "Arbetsliv och näringar" och "Bebyggelse" över "Måltider" till "Umgängesformer".<sup>24</sup>

De första fotografiska bilderna som förvärvades till Nordiska museet var visitkortsbilder av folkdräkter, vilka med största sannolikhet samlades in för motivens skull. Överlag avspeglar arkivet i sin helhet Arthur Hazelius initiala intresseområden. Han ville bevara minnet av ryktbara svenska män, göra uppteckningar av försvinnande bruk och traditioner och spegla yrkens och näringars organisation och historia.<sup>25</sup> I arkivet finns följaktligen stora samlingar av fotografiska porträtt av bemärkta svenskar och dokumentationer av föremål, seder och bruk. Sett i ett historiskt perspektiv har det funnits en tydlig koppling mellan benämningar på olika avdelningar och tjänstebeteckningar på museet och de olika motivgrupperna i bildsamlingen. Den tidigare Lapska sektionen motsvaras till exempel av den lapska bildsamlingen för att ta ett tydligt exempel.<sup>26</sup> I vissa fall finns en direkt koppling mellan enskilda intendenters och bildsamlingar. Nils Keyland, anställd mellan 1906 och 1924, och Ernst Manker, anställd mellan 1939 och 1961, genomförde i sina roller som intendent på museet till exempel omfattande fältarbeten kring allmogekultur respektive samiskt liv som inkluderade fotodokumentationer, vilka nu förvaras i museets arkiv.<sup>27</sup> Fotosamlingens innehåll och struktur har alltså präglats av intressen och behov inom organisationen, vilka både styrts av enskilda personers verksamhet samt av mer övergripande beslut tagna inom organisationen.

Arkivet är inte bara aktivt i den meningen att det är skapat av någon i ett medvetet syfte att förmedla ett budskap till en publik.<sup>28</sup> Som exempel ovan antyder kan en fotosamling i sig själv ses som en föränderlig och dynamisk process. Mieke Bal har exempelvis beskrivit arkivariska

och museala samlingar som ett slags berättelser. Ett kännetecknande drag är att konstruktionen av berättelsens början alltid görs i efterhand. Berättelsen om det mytiska första föremålet i samlingen kan inte göras annat än i efterhand när samlingen tagit sin form och riktning. I hennes tappning är samlingar narrativa skapelser med såväl berättare, aktörer som en narration (story).<sup>29</sup> I Nordiska museets fall ger fotosamlingen en bild av svunna tider där till exempel det enkla men hårda livet på landsbygden och bilder av arbetarklassen, exemplifierat av statare och rallare, fungerat som en historisk modell för "svenskhet".<sup>30</sup> När föremål förflyttas till en samling förändras deras betydelse. De övergår från att vara objekt till att bli ett slags tecken. Mieke Bal hävdar att föremålets betydelse, det vill säga tecknens innebörd, förändras varje gång som en samling i sin helhet förändras. "Föremålen som ting är desamma", skriver hon, "men föremålen som tecken förändras radikalt, eftersom de sätts in i en annorlunda syntagm".<sup>31</sup>

När bilder införlivas i arkiv förändras alltså deras betydelser. En betydelskapande faktor är den klassificering eller det ordningssystem som de inlemmas i. Varje klassificering bär på en idé om det klassificerades natur eller innehåll. Alan Sekula lyfter fram två olika typer av klassificeringssystem av fotografier, ett diakront och ett taxonomiskt. I många fall kombineras de i ett och samma arkiv. Ett diakront klassificeringssystem beaktar när en bild förvärvats till arkivet eller utifrån fotografens produktion. Bilderna är således ordnade kronologiskt efter accessions-tidpunkt eller tillverkningstidpunkt. Ett taxonomiskt system är däremot ordnat efter ämne eller begrepp, till exempel upphovsman, genre, teknik, ikonografi eller ämne. Medan det senare är brukar- eller kundorienterat, är det förra främst intressant för arkivarier.<sup>32</sup>

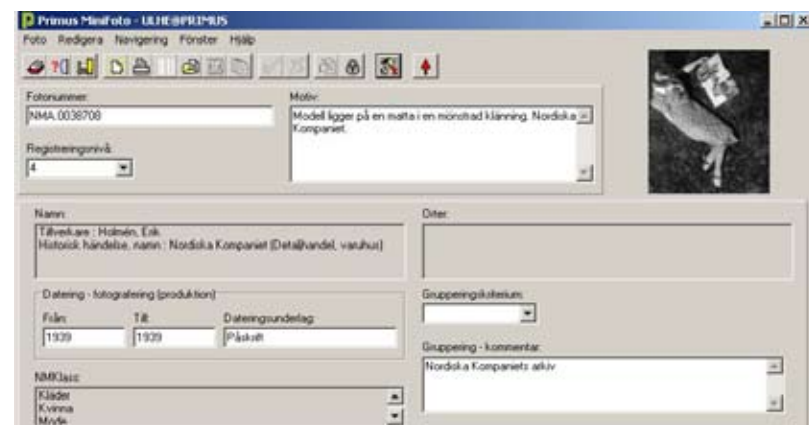
På Nordiska museet finns båda dessa system representerade. Det ämnesordnade arkivet är givetvis taxonomiskt ordnat, men det gäller även den topografiska samlingen där bildmaterialet är ordnat efter landskap, socken, by och gård. I fotografarkiven och företagsarkiven finns i de flesta fall ett taxonomiskt bildbyråsystem som följt med från givaren, ett motiv/ämnesbaserat system som speglar hur bildmaterialet använts innan det kom till arkivet. De privata arkiven är däremot ordnade diakront, liksom allt bildmaterial som förvärvas genom museets egen insamlings-, dokumentations- och forskningsverksamhet.

Det är emellertid inte bara gruppering och klassificering av bilder i

arkiv som styr deras betydelser och påverkar uppfattningen om vad dessa bilder är. De beskrivande texter som åtföljer bilderna har också en betydelseskapande funktion. Som Roland Barthes påtalat har texten en förankrande funktion visavi bilden. Texten fungerar som ett ”ankare som ett skruvstöd som hindrar de konnoterade innebörderna att mångfaldigas”.<sup>33</sup> Bildbeskrivningarna befäster alltså vissa konnotationer och tränger undan andra och styr därmed betraktarens tolkning av bilden. Vilka textuppgifter som åtföljer en bild berättar därmed implicit om synen på vad bilden är och vad den är tänkt att fylla för funktion.

Detta bildarkivets textuella förankring har under det senaste decenniet fått en drastiskt ökad betydelse. Fortfarande är nämligen sökmotorerna i de offentliga arkivens bilddatabaser textstyrda, vilket gör att de textsträngar som åtföljer bilderna styr vad som är möjligt att söka fram. När fotografiska bilder införlivas i digitala databaser, antingen som textposter eller poster bestående av text och bild, mångdubblas dock antalet möjliga sökingångar. Möjligheten att göra tematiska utställningar på museer skulle kunna ses som en effekt av det. När man inte längre är styrd av ordningen i magasinerna, där allt ordnas efter material och storlek, eller ämnesordnade kortkataloger, kan man till exempel göra en utställning om färgen rött för att ta ett aktuellt exempel.<sup>34</sup> I digitala system blir det inte bara möjligt att söka efter bilder med utgångspunkt i de ordningssystem som satts upp av arkivet, till exempel efter fotografens namn eller tillverkningsår – *alla* skriftliga uppgifter som läggs in i databasen kan fungera som sorteringsverktyg. Vilka uppgifter som läggs in implicerar dock olika förståelser av vad fotografiet är och vilka funktioner det fyller. Uppgifter om fotografens namn implicerar föreställningar om auteurskap, ort eller plats, om regional särart eller betydelse. Vem den avbildade personen är antyder fotografiets funktion som dokumentation, identifikation eller verifikation.

Ett konkret och illustrativt exempel på ovanstående kan hämtas ur Nordiska museets samling. Bilden med den beskrivande texten ”Modell ligger på en matta i en mönstrad klänning” återfinns i digitaliserad form i museets interna databas Primus foto. Där finns uppgifter om fotografens namn, vilket är bilden kommit till och en beskrivning av vad den föreställer. I det här fallet är alltså fotografens namn, tillkomstår och alla ord i bildbeskrivningen sökbara i databasen. Till bilden finns också tre sökord i det som kallas NM-klassning, i det här fallet tre kategorier: ”kläder”, ”kvinna” och ”mode”. Det är således möjligt att söka på ”mo-



Ovan: Modell ligger på en matta i en mönstrad klänning. Fotografi av Erik Holmén från 1939. Nedan: Samma bild ur Nordiska museets databas Primus Foto, posten NMA 0038708.

dell”, ”mode” och ”klänning” men däremot inte ”slejfskor” eller ”läser veckotidning”. Det som slog mig direkt när jag såg bilden första gången var dock något helt annat än de uppgifter som fanns i textposterna till bilden. Det var själva bildvinkeln. Erik Holmén bild från 1939 är nämligen ett tydligt exempel på den så kallade ”New Vision”, en fotografisk stil som framför allt förknippas med de avantgardistiska konstnärerna, formgivarna och fotograferna Aleksandr Rodchenko och László Moholy-Nagy som ofta använde ovanliga perspektiv, i regel ovanifrån.<sup>35</sup> Visserligen hade dessa arbetat med okonventionella vinklar i syfte att radikaliserat seendet sedan slutet av 1920-talet, men det är ändå intressant att se att dessa avantgardistiska grepp tas upp inom ramen för modebildsproduktion i ett traditionsrikt varuhus som Nordiska Kompaniet.

Vad det här exemplet visar är att även en enkel, rak beskrivning av ett fotografi bär med sig vissa betydelser – och saknar andra. Den fotografiska stilen, som både tidsbestämmer bilden och sätter denna svenska modebild i en internationell konstnärlig och politisk kontext, är en uppgift som i just den här databasen inte ansetts vara relevant. Till fotografiet saknas även uppgifter om vem bilden föreställer, vilket i sig berättar om hur bilden har använts. Dräkten – inte individen är i fokus, vilket är typiskt för genren modefotografi vid den här tiden. I andra genrer, som porträttfotografi och dokumentärfotografi, brukar däremot personernas identitet anses viktig, och den anges där nästan undantagslöst.

Naturligtvis existerar det ingen absolut klassifikation av bilder. Även om det finns ambitioner att samordna och standardisera bildklassificeringar inom ABM-sektorn så vill jag argumentera för att den kanske mest centrala uppgiften idag är att belysa själva klassificeringsarbetet, hellre än att försöka fastställa *en* modell eller uppsättning regler för hur bilder ska beskrivas. Det mest centrala att förmedla till arkivets användare är meta-information om samlingens historia och systematik. Idag finns ofta fyllig information om vad bildsamlingar innehåller i presentationer på webben men mer sällan varför det enskilda arkivet förvaltar just dessa bilder. För att förstå en samling behöver man, för att återvända till Bals terminologi, känna till vem som är berättare och vilka aktörer som ingår i samlingen. Här finns en viktig uppgift för bildarkivarier. Idag presenteras sällan sådan meta-information i de digitala gränssnitten.<sup>36</sup> Besöker man de fysiska arkiven däremot kan man träffa arkivarier som besitter stor kunskap om bildsamlingarnas morfologi och kan beskriva dem på ett icke-binärt sätt.

Utan synliggjord tillkomsthistoria kan också framtiden bli diffus. Kanske är det en anledning till att stora minnesinstitutioner inte så ofta går ut och deklarerar vad man ser som sitt uppdrag i samtiden, med andra ord – vad man vill ha in för bilder från vår samtid för att bevara för framtiden. Men vad händer då när fotografiska bilder överförs från fysiska arkivsystem till digitala dito? Fotografiers tre beståndsdelar, deras materialitet, innehåll och kontext, påverkas givetvis olika av digitaliseringsprocesser. Frågan är på vilket sätt och vilka implikationer det har?

## Digitalisering

Fotograferingsmediets tilltagande digitalisering under 1900-talets två sista decennier rönt stor uppmärksamhet, både i och utanför forskarvärlden.<sup>37</sup> Inom den kommersiella bildproduktionen har digitaliseringen av fotografier framför allt inneburit en effektivisering. Digital registrering, redigering och förmedling av fotografier har gjort arbetet enklare, snabbare och mer flexibelt på bildbyråer, i dagspress och i reklambranschen där digitala verktyg ersatte analoga under 1990-talet.<sup>38</sup> Men för kulturarvsinstitutionerna innebär digitaliseringen inte bara en effektivisering av bildhanteringen. Dessutom har den en bevarande aspekt. Genom att digitalisera skört material kan det bevaras för framtiden utan att det slits av att utsättas för solljus, förändrat klimat och fysisk hantering. Digital fotografering och förmedling är givetvis inte den första tekniken som använts inom arkiv för att bevara känsligt bildmaterial. Faktum är att redan i en av de första böckerna om fotografi som gavs ut, *The pencil of nature* (1844) poängterar författaren och fotografen Fox Talbot att fotografi kan användas för att återge litografiska tryck, det vill säga användas för att göra bilder av bilder.<sup>39</sup> Långt före den digitala reproduktionsåldern gjorde arkiv reprofotografier och mikrofilmer av känsligt bild- och textmaterial. Även om det finns en föreställning om att reprofotografering av fotografier eller fotografering av tidningslägg till mikrofilm är en transparent överföring så innebär varje överföring eller mediering, oberoende av om den är analog eller digital, mer eller mindre medvetna prioriteringar. Om inte annat så förändras bildernas ursprungliga storlek och färg.<sup>40</sup> Dessutom görs diverse val och prioriteringar beträffande hur själva överföringen är gjord.

Mikrofilmer av svenska dagstidningar i Kungl. bibliotekets samling kan tjäna som ett talande exempel. Tidningslägg är särskilt sköra och bryts ned relativt snabbt eftersom papperskvaliteten är dålig. Givet detta framstod mikrofilm länge som den enda möjligheten att tillgängliggöra tidningar på ett för forskare tillfredsställande sätt. På KB finns alla utgåvor av de flesta svenska dagstidningar från 1830 och framåt tillgängliga på öppna hyllor i mikrofilmssalen. Den är flitigt utnyttjad och givetvis en fantastisk resurs för forskare. Men fotografier på tidningssidorna framträder inte alls så tydligt som text på mikrofilm. Det verkar helt enkelt som om mikrofilmningen är gjord för att texterna på tidningssidorna ska vara läsliga, inte för att bilderna skall kunna studeras. I arbetet med min avhandling om fotobearbetning i svensk dagspress under 1990-talet uppstod därmed problem.<sup>41</sup> Eftersom jag forskade på tvärs med medieringssystemet kunde jag inte få fram de data jag behövde. Det gick helt enkelt inte att se om vissa fotografier var montage eller inte med utgångspunkt i mikrofilmerna. Originalläggen togs av bevarandeskäl inte fram när det fanns en mikrofilmad version. Förvaltaren ansåg att alla nödvändiga data var tillgängliga, detta med utgångspunkt i föreställningar om att forskning om dagspress handlar om vad som stått i tidningarna – inte vad pressbilderna föreställer. I just mitt fall löste det hela sig; på KB var man flexibel och gjorde ett undantag från reglerna. I några enstaka svårbedömda fall kunde jag därför titta på originalläggen och på så sätt bedriva den forskning jag hade föresatt mig. Jag hade ju också tur i den meningen att jag arbetade med ett material som inte var äldre än 15 år varför läggen fanns kvar i relativt gott skick.

Min poäng med exemplet är dock att påtala att varje mediering av arkivariskt källmaterial alltid förmedlar vissa förförståelser om det medierade materialets framtida användning. Det finns alltså inte ett rätt sätt att reproducera tidningar eller fotografier på utan snarare måste arkivets personal vara medveten om att medieringen alltid innebär att några aspekter av det medierade materialet går förlorade, det vill säga att en sömlös översättning är omöjlig.

Med utgångspunkt i ovanstående bör man istället för att ensidigt fokusera på digitaliseringens tekniska sidor, rikta uppmärksamheten på de kulturellt styrda processer och beslut som ligger bakom vad som digitaliseras och hur denna praktik fortlöper. Två svenska bildarkiv får här tjäna som exempel, Nordiska museet och Jämtlands länsmuseum

(Jämtli). De är intressanta att lyfta fram som exempel eftersom de förvaltar två av Sveriges största samlingar av fotografisk bild samtidigt som deras digitaliseringsarbete ser mycket olika ut.

På Nordiska museet digitaliseras främst de bilder som beställs av externa parter. Beställare är framför allt förlag, forskare och museets anställda i samband med utställningar och inventeringsprojekt. Endast en liten del av digitaliseringen görs på initiativ av arkivets anställda bildintendenter, för vilka i regel bevarandefrågor styr. För närvarande pågår till exempel digitalisering av färgdior av fotografen Gunnar Lundh som annars riskerar att brytas ned. Det är alltså aktuella behov, främst externa men även interna som styr digitaliseringen, vilket på många sätt är en bra modell, även om den gör digitaliseringsarbetet reaktivt snarare än proaktivt. Fotohistorisk forskning styr inte digitaliseringsarbetet, även om forskningsprojekt ibland planeras och genomförs parallellt med digitalisering av somligt material. Principen är snarare att det som efterfrågas av externa parter digitaliseras. På Nordiska museet har bild databasen sin upprinnelse i museets bildbyråverksamhet. Den innehåller i första hand bilder som har sålts och ska kunna säljas. De första fotografierna digitaliserades redan 1997 i museets bildbeställningsprogram Ico-naut. Det dröjde dock ända till 2006 innan museet började använda databasen Primus för mer internt museiarbete med fotografier, som till exempel registrering, förteckning och sökning. Av Nordiska museets mellan fem och sju miljoner fotografier finns idag drygt 23 000 i databasen Primus, det vill säga knappt en halv procent av hela samlingen. Sedan våren 2009 finns också ett litet urval, för närvarande 1 200, bilder ur samlingen på webben, i det som kallas Digitalt museum.<sup>42</sup> I ett nationellt perspektiv är det en låg andel. Många mindre samlingar, på till exempel läns museer, har i högre grad digitaliserat sina bildsamlingar.<sup>43</sup> Eftersom digitaliseringsprocessen startades genom museets bildförsäljning är de fotografier som finns i de digitala databaserna inte representativa i den meningen att de motsvarar samlingen av fotografier i det fysiska arkivet. Vissa fotografier är väl representerade i databasen, till exempel NK-fotografen Erik Holmén och reportagefotografierna Karl Hendrik Hernried och Gunnar Lundh. Här återfinns också ett stort antal föremålsfotografier tagna av museets anställda fotografier. Samtidigt finns det flera stora samlingar av bilder i det fysiska arkivet av fotografierna Sten Didrik Bellander, Hans Malmberg, Gösta Glase och Tore



I Nordiska museets databas finns 17 fotografier av Sten Didrik Bellander. I det fysiska arkivet finns uppskattningsvis 200 000 bilder, negativ såväl som positiv, av fotografen. Det här reproducerade fotografiet var fram till produktionen av denna bok en av alla de tusentals bilder som ännu ej digitaliserats.



På Jämtlis webbplats bjuds användarna in att berätta vad bilderna föreställer. Skärmdump från Jämtlis bildarkiv 2009. Vävkurs i Revsund 1912 med kommentar om de avporträtterades namn.

Jonsson som knappt alls är synliga i den digitala databasen.<sup>44</sup> I några fall ligger beställarpresumptionen i vägen. De fysiska bilderna tillhör museet men copyrighten tillhör de beställare, ofta tidningar och förlag, som en gång i tiden beställde bilderna av fotografen.<sup>45</sup>

Mitt andra exempel, Jämtlands läns museum, har haft en annorlunda digitaliseringsprocess. Till skillnad från Nordiska museet har museet haft en mer offensiv webborientering. I mars 2008 lade man exempelvis ut 80 000 fotografier från sin samling på nätet, vilket motsvarade knappt en procent av museets totala samling om nio miljoner bilder. Idag finns drygt 90 000 fotografier tillgängliga via museets hemsida. Museets ambition har varit att lägga ut så många bilder som möjligt på webben och därför har kvantitet prioriterats framför kvalitet, med andra ord upplösningen i varje enskild bild. Urvalet, det vill säga vilka bilder som digitaliseras, styrs av hur mycket kringinformation som finns kring bilden. De bilder som saknar kringinformation digitaliseras alltså inte. För att en bild ska digitaliseras krävs åtminstone att det finns uppgifter om vem bilden föreställer (personnamn) och var den är tagen (ortsnamn). Den senare uppgiften är helt avgörande eftersom det bara är bilder från Jämtlands län som läggs ut på hemsidan. Det är framför allt museets papperskopior som har digitaliserats eftersom digitaliseringen av film- och glasnegativ är en mer komplicerad och tidskrävande process. Dessa papperskopior fanns tidigare lätt



tillgängliga för museets besökare på museet som påsiktsskopior. Vissa typer av fotografier är mycket lite representerade i det digitala arkivet. Hit hör pressfotografier och enskilda fotografers samlingar där uppgifter om avbildade personer och ort ofta saknas. Bland annat finns stora samlingar av negativ från dagstidningarna *Östersundsposten* och *Länstidningen* i samlingen, men dessa syns alltså inte i det digitala bildarkivet.<sup>46</sup>

Pragmatism är det ord som sammanfattar digitaliseringens bevelkesgrunder. I Nordiska museets fall har efterfrågan via det som först hette Bildbyrån och numera kallas Bildförmedlingen styrt digitaliseringsarbetet i hög grad. Det är alltså de behov som formulerats utanför arkivet, av bokförlag och andra trycksaksproducenter och i liten mån forskare som har styrt vad som har digitaliserats. På Jämtlands läns museum har samlingens fysiska karaktär styrt digitaliseringen, enkelhet och snabbhet har prioriterats. Den tänkta målgruppen, den stora allmänheten, har också varit betydelsefull. Fotografierna som förmedlas via museets hemsida är tänkta att användas för att finna bilder av släktingar och vänner och platser som man känner igen. Den primära målgruppen är Jämtlands befolkning som också inbjudits att identifiera de avporträtterade personerna och platserna genom att tagga bilderna på nätet.<sup>47</sup>

Dessa två institutioners digitaliseringsarbete är belysande eftersom de förvaltar stora samlingar av fotografier; de är med andra ord tvungna att välja ut en liten del av samlingen för digitalisering. Deras urvalskriterier och digitaliseringsstrategier skiljer sig dock betydligt. Det som trots allt förenar dem är att digitaliseringen är gjord med en tydlig målgrupp i åtanke, bildbeställare respektive en intresserad allmänhet. En av de stora fördelarna med Jämtlands system är att det är interaktivt. Användarna bjuds in att söka efter bilder men också att bidra med information om vilka som är avporträtterade, vad bilden föreställer och när eller var den är tagen. Systemet är främst anpassat för att söka efter vad bilden föreställer. Däremot ger sökningar på fotograferingstekniker och förmedlingstekniker inte särskilt många träffar. Det går till exempel inte att få svar på om det finns några daguerrotypier eller fotoalbum i Jämtlands samling med utgångspunkt i den webbaserade databasen. I den meningen har Nordiska museet system fler söksträngar. Här är det till exempel möjligt att söka på bildteknik och dessutom har bilderna en högre teknisk kvalitet.

Jag tror att de här två exemplen på hur fotografier digitaliserats och tillgängliggjorts via webben av två svenska museer är talande för minnes-

institutionernas digitaliseringsarbete. Kanske är det just för folkbildning och kommersiell bildförmedling som digitaliseringen fyller sin främsta funktion för kulturarvsinstitutionerna. I ett folkbildande syftet kan de nätbaserade databaserna liknas vid en utställningsyta för museet, vars texter i likhet med en utställningstext ska tilltala en mycket bred publik. I bildförmedlingssammanhang fyller också det digitala gränssnittet med fokus på bildinnehåll en tydlig funktion. Databasen fungerar här som en klassisk bildbyrå där man kan söka på olika motiv. Forskningen om fotografiska bilder verkar däremot ha en svag koppling till bildarkivens digitaliseringsprocesser. Vilket för oss över till denna artikels sista exempel, mitt eget pågående forskningsprojekt om fotoalbum.

### Forskning och digitaliseringsprocesser – en avslutning

Upprinnelsen till den konferens som är bakgrunden till den här boken var mina egna erfarenheter av att forska på fotografiskt material i arkiv. Sedan ett par år tillbaka innehar jag en så kallad ABM-postdok-tjänst för att forska om fotoalbum. Projektet utförs inom ramen för en satsning från Riksbankens Jubileumsfond och Kungl. Vitterhetsakademien, med syfte att få in fler forskare på svenska minnesinstitutioner och skapa broar mellan universitet och arkiv, bibliotek och museer.<sup>48</sup> På flera sätt tangerar mitt arbete med fotoalbum de begrepp som har problematiserats i den här artikeln och de teser jag velat driva. Med andra ord: att fotografiska bilder måste betraktas som mer än sitt innehållsliga motiv, att arkiv är aktiva strukturer som påverkar och styr, och att digitalisering i lika hög grad måste ses som en kulturell process som en teknisk process.

Fotoalbum är vanliga och finns med största sannolikhet på de allra flesta minnesinstitutioner som samlar fotografiska bilder. Däremot är de inte så synliga för externa forskare som närmar sig dessa arkiv, bibliotek och museer. Orsaken är enkel. Det har inte varit själva albumen som har intresserat dessa institutioner utan deras innehåll – fotografierna och vad de föreställer. Av Nordiska museets uppskattningsvis 600 fotoalbum fanns 120 stycken inlagda i den digitala databasen när jag började skriva på en projektansökan 2006. På andra håll var de helt osynliga. På KB, som har Sveriges till antalet största samling av fotoalbum, var de då inte synliggjorda alls för externa användare. Sedan dess har biblioteket

påbörjat ett välbehövligt arbete med att göra fotoalbumsamlingen sökbar via biblioteksdatan Libris.<sup>49</sup> En föregångare i ett nordiskt sammanhang är Det Kongelige Bibliotek i Köpenhamn där samtliga fotoalbum i samlingen har funnits sökbara som textposter i den ordinarie biblioteksdatan REX sedan 2002.<sup>50</sup>

I regel har fotoalbumen levt ett tämligen anonymt liv i fotografisamlingarna. På Victoria & Albert museum i London, för att ta ett exempel på en fotografisamling i världsklass, syns bara ett album i den webbaserade databasen. Söker man i museets interna databas på plats i fotoarkivet får man ett femtiotal träffar, men det är alltså fortfarande bara en liten del av samlingen. I det fysiska arkivet finns nämligen cirka femhundra album med stort forskningsvärde, många ovanliga och av hög ålder.<sup>51</sup> Givetvis är många av databasernas fotografier tagna från fotoalbum, men det syns inte när det bara är själva bildmotivet som digitaliseras. Den omgivande visuella kontexten är inte synlig. En bidragande orsak är givetvis att albumen är tidskrävande att digitalisera. Det krävs en kunnig papperskonservator för att kunna ta ut fotografierna ur ett 150 år gammalt visitkortsalbum för skanning utan att skada bilden eller det sköra papperet i albumet. Dessutom ska albumet i sig fotograferas av, liksom kanske också alla bilders baksidor, i linje med de senaste årens utveckling inom fotoforskningen.<sup>52</sup>

Fotoalbumens osynlighet i museernas och arkivens databaser har gjort att jag har fått kontakta bildarkivarier på plats och gjort besök i magasinerna. Jag har med andra ord lagt ned mycket tid bara på att lokalisera och skaffa mig en översiktlig bild över var det finns fotoalbumsamlingar och ungefär hur de är konstituerade.<sup>53</sup> I flera arkiv fanns fotoalbumen samlade på en fysisk plats, om än ej katalogiserade eller ordnade på något särskilt sätt. Jag har därför använt det jag kallar hyllmetoden, en väl beprövad strategi bland forskare, som innebär att man går igenom hylla efter hylla på jakt efter något ännu ej precist definierat. Faktum är att denna metod kan vara lika fruktbar som mer strukturerade informationssökningar. Det är nämligen inte alltid det ordnade arkivet som ger den mesta informationen, tvärtom kan oordningen, entropin, ibland vara mer informativ än ordningen.<sup>54</sup>

För att kunna driva ett forskningsprojekt om ett fotografiskt material som inte har varit synliggjort eller sökbart i databaser har det varit helt avgörande att jag har fått tillträde till magasinshyllorna. En viktig



Osynliggjorda album.

Ovan: Uppslag ur "Fotografiskt album för år 1861 öfver fångar förvarade å Warbergs fästning".

Nedan: Presentation av en bild ur samma album i den webbaserade databasen Digitalt museum.



Nya bilder av fotoalbum. I det här fotoalbumet i Nordiska museets samling är sättet som bilderna satts samman lika intressant som de enskilda bildmotiven. På uppslaget syns såväl visitkortsfotografier som amatörbilder tagna i början av förra sekelskiftet, vilka lagrats över varandra.

fråga för forskarvärlden i digitaliseringens kölvatten är därför vad som kommer att hända med de fysiska arkiven när de väl har digitaliserats. Möjligen tar digitaliseringen allt större ekonomiska och personella resurser i anspråk inom ABM-sektorn, på bekostnad av konservering och bevarande av de fysiska bilderna.<sup>55</sup> Kort sagt kan den digitala tillgängligheten komma att möjliggöras på bekostnad av den fysiska tillgängligheten. Fördelningen av medel i olika åtgärder inom den svenska Accesssatsningen skulle kunna ses som ett uttryck för det. Det enda som med säkerhet kan sägas är att det i framtiden både kommer att finnas forsknings- och utvecklingsprojekt som kräver tillgång till det fysiska arkivet och sådana som är bättre lämpade för digitala system.

Ur ett forskningsperspektiv är det inte bara viktigt att fundera över vilka typer av fotografiskt material som de facto finns tillgängliggjorda digitalt. En risk i sammanhanget är att ett lättillgängligt digitalt material uppmärksammas om och om igen av forskningen, med följden att

den generella kunskapsproduktionen minskar. En annan lika viktig fråga är *hur* fotografiskt material tillgängliggörs digitalt. Vissa kritiker har påpekat att digital förmedling av fotografi mest leder till ökad tillgång till bildinnehåll, inte till ökad tillgänglighet till fotografiska bilder generellt.<sup>56</sup> Mitt eget forskningsprojekt är i det sammanhanget ett illustrativt exempel på hur forskning kan samverka med och befrukta museers digitala tillgängliggörande. Projektet är tvådelat, vilket speglar finansierarnas gränsöverskridande ambitioner. En del av projektet syftar till att inventera och digitalisera museets samling av fotoalbum. Dessutom ska det resultera i vetenskapliga artiklar och andra publikationer om fotoalbumet som medium. Projektet har en tydlig forsknings- och utvecklingskaraktär genom att inventeringsarbetet också är tänkt att leda till ny kunskap om hur fotoalbum kan klassificeras och hanteras av minnesinstitutioner. En central utgångspunkt har varit att lyfta fram fotoalbumet som helhet och medium – och i enlighet med det ta hänsyn inte bara

till de bilder som de innehåller utan också hur deras omslag och inlaga är utformade. Varje gång jag publicerar texter om fotoalbum och beställer bilder av museets fotografer så är det därför fotografier av hela albumsidor, uppslag och omslag. I Nordiska museets databas är därför fotoalbumet som medium på det sättet redan synliggjort, om än inte i någon större skala. Inom ramen för projektet tillförs på så sätt regelbundet fler bilder till den digitala representationen av fotoalbum och med den nyanseras digitaliseringspraktiken av fotoalbum i Sverige. Mina strån till den digitala stacken visar om inte annat att digitaliseringen av fotografier i arkiv i hög grad är en kulturell process där forskningen kan spela en avgörande roll.

## Noter

1. *Access: Delutvärdering av sysselsättningsåtgärder inom kulturområdet*, Kulturrådets skriftserie 2007:6 (Stockholm: Statens kulturråd, 2007), 10–18.
2. För ett resonemang om vilka effekter det har för fotoalbum se: Anna Dahlgren, "Fotoalbum och arkivpraktiker. Ett medieperspektiv på bildsamlingar", *Rig*, nr 2, 2009.
3. I den följande framställningen använder jag begreppsparet "analog" och "digital" pragmatiskt. Jag menar därmed inte att det finns någon avgörande fenomenologisk skillnad mellan dem utan beteckningarna avspeglar det språkbruk som kommit att användas i övergången från acetatbaserad till CCD-baserad fotografiering. Se vidare Anna Dahlgren, *Fotografiska drömmar och digitala illusioner: Bruket av bearbetade fotografier i svensk dagspress, reklam, propaganda och konst under 1990-talet* Stehag: Symposium, 2005).
4. Jonas Ekeberg & Harald Ostgaard, red., *80 millioner bilder: Norsk kulturhistorisk fotografi 1855–2005* (Oslo: Forlaget Press, 2008). Se även den drygt tio år gamla uppskattningen av antalet fotografier i svenska arkiv i *Mot glömskans tyranni: En nationell bevarandeplan för fotografi* (Stockholm: Fotorådet & Fotosekretariatet vid Nordiska museet, 1997), 19.
5. Joanna Sassoon, "Photographic materiality in the age of digital reproduction", *Photographs, objects, histories: On the materiality of images*, red. Elisabeth Edwards & Janice Hart (London: Routledge, 2004), 195.
6. Se till exempel Nina Lager Vestberg, "Archival value: On photography, materiality and indexicality", *Photographies*, vol. 1, nr 1, 2008, och Geoffrey Batchen, *Forget me not: Photography of remembrance* (New York: Princeton Architectural Press, 2004); Edwards & Hart. Även antologin som du just nu håller i din hand kan ses som ett uttryck för denna intresseriktning i fotografiforskningen.
7. Edwards & Hart.
8. Sassoon, 189.
9. Sassoon, 190.
10. Edwards & Hart, 1–5.
11. Joan M. Schwartz, "'We make our tools and our tools make us': Lessons from photographs for the practice, politics and poetics of diplomatics", *Archivaria*, nr 40, 1995, 42–46.
12. Karl Sandels. "Erik Holmén", *Svensk Fotografisk Tidskrift*, nr 385, 1943, 13. Efter att ha arbetat för NK i drygt 20 år hade Holmén tagit 20–25 000 bilder. Detta stämmer också överens med den inventering som gjordes genom Access-projektet på Nordiska museet 2006 till 2007. Inom ramen för projektet inventerades 37 798 bilder, vilket var nästan hela NK:s fotografisamling enligt en intern slutrapport på Nordiska museet.
13. Uppgiften om noteringarna på negativlådor kommer från Maria Eriksson, den arkivarie som under perioden 2006 till 2008 arbetade med uppordning av Nordiska Kompaniets negativsamling inom ramen för ett Access-projekt vid Nordiska museet. Telefonintervju med Maria Eriksson, november 2008.
14. Idag finns två bilddatabaser i bruk på Nordiska museet. Den ena, Iconaut, används sedan 1997 för att administrera bildbeställningar, den andra Primus foto, används sedan 2006 för museets interna klassificerings- och registreringsarbete av fotografiska bilder.
15. Holmén's bild i Nordiska museets samling är digitaliserad och finns i den interna databasen Primus foto. Den fysiska bilden finns för närvarande förvarad i en kartong med blandade bilder från Nordiska kompaniet som digitaliserades 2002.
16. Den etymologiska ingången till ämnet är gjord med inspiration från Eivind Rossaaks introduktion till konferensen *The Archive in Motion* på Nasjonalbiblioteket i Oslo den 13 mars 2009. *Nationalencyklopedin*, band 1 (Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker, 1989), 548; *Etymologisk ordbok* (Malmö: Gleerups, 1993), 31.
17. Se till exempel Allan Sekula, "Reading an archive: Photography between labour and capital", *Visual culture: The reader*, red. Jessica Evans & Stuart Hall (London: Sage, 1999), och Paul Frosh, *The image factory: Consumer culture, photography and the visual content industry* (Oxford: Berg, 2003).
18. Susanne Ø. Sæter, "Arkivets estetik", *80 millioner bilder*, red. Ekeberg & Ostgaard.
19. Schwartz, 64.
20. Joan M. Schwartz & Terry Cook, "Archives, records, and power: The making of modern memory", *Archival Science*, nr 1–2, 2002, 2–5.
21. Stiftelsen Nordiska museets stadgar. Antagen den 26 maj 2005.
22. *Mot glömskans tyranni: En nationell bevarandeplan för fotografi*, 19; Åsa Thorbeck, "Fotosamlingarna", *Nordiska museet under 125 år* (Stockholm: Nordiska museets förlag, 1998), 214; Tanja Sundström, Nordiska museets arkivutredning 2003,

- opubl. (Nordiska museet), 58, 111, samt intervju med Ulrika Sundberg, Nordiska museet, 4 maj 2009.
23. Sundström, 58, samt intervju med Ulrika Sundberg, Nordiska museet, 4 maj 2009.
  24. Sten Lundwall, *Nordiska museets arkiv. En vägledning* (Stockholm: Seelig, 1965), 19f.
  25. Lundwall, 5.
  26. Sundström, 107.
  27. Jan Garnert, "Nils Keyland", *Nordiska museet under 125 år* (Stockholm: Nordiska museets förlag, 1998), 246f; Rolf Kjellström, "Nordiska museets sameforskning", *Nordiska museet under 125 år* (Stockholm: Nordiska museets förlag, 1998) 258f.
  28. Schwartz, 62.
  29. Mieke Bal, "Telling objects: A narrative perspective on collecting", *The cultures of collecting*, red. J. Elsner och R. Cardinal (London: Reaktion Books, 1994), 100–102.
  30. Se vidare Karin Beckers närstudie av museets fotosamling. Karin Becker, "The photographic archive and the construction of national culture", *Ethnologia Scandinavia*, vol. 23, 1993, 114–130.
  31. Bal, 110–112.
  32. Sekula, 185.
  33. Roland Barthes, "Bildens retorik" [1964], *Tecken & tydning*, red. Kurt Aspelin & Bengt Lundberg (PAN/Norstedt, Stockholm, 1976), 120f.
  34. Se den aktuella utställningen "Aussi Rouge possible..." på Musée des Artes Décorative i Paris, 19 mars till 1 november 2009, där bilder, dräkter, möbler och andra föremål på temat rött presenteras.
  35. Se till exempel Andreas Haus & Michel Frizot, "Figures of style: New vision, new photography", *A New History of Photography*, red. Michel Frizot (Köln: Könemann, 1998), 457–459.
  36. Ett lysande undantag är presentationen av Det Kongelige Biblioteks bildsamling på <http://www.kb.dk/da/nb/samling/bs/index.html> (Senast kontrollerad den 20 augusti 2009.)
  37. Se till exempel William J. Mitchell, *The reconfigured eye: Visual truth in the post-photographic era* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992) och Fred Ritchin, *In our own image: The coming revolution in photography* (New York: Aperture, 1990).
  38. Dahlgren 2005.
  39. William Fox Talbot, *The pencil of nature* (1844; New York: Hans P. Kraus, 1989).
  40. Schwartz, 57f.
  41. Dahlgren 2005. Se även kommentarer kring bildkvalitet i Kari Andén Papadopoulos, *Kameran i krig: Den fotografiska iscensättningen av Vietnamkriget i svensk press* (Stockholm: Symposion, 2000).
  42. I databasen Primus finns för närvarande 52 700 bilder registrerade varav 23 427 stycken med bild. Drygt hälften av bilderna är således registrerade enbart med beskrivande text. Digitalt museum kan nås via Nordiska museets hemsida [www.nordiskamuseet.se](http://www.nordiskamuseet.se) eller direkt via [www.digitaltmuseum.se](http://www.digitaltmuseum.se).
  43. Jämtlands läns museum har digitaliserat cirka en procent av fotosamlingen, se [www.jamtli.com](http://www.jamtli.com). (Senast kontrollerad den 5 maj 2009.) Landskrona museum har digitaliserat fem procent (drygt 34 000 bilder tillgängliga via webben av totalt 700 000 bilder i samlingen) se <http://www.landskronamminnesbank.se/foto.htm>. (Senast kontrollerad den 7 maj 2009.) Se även s. 18–23 i denna bok.
  44. I den interna databasen Primus Foto fanns den 19 augusti 17 bilder av Sten Didrik Bellander, 103 bilder av Hans Malmberg, 101 bilder av Gösta Glase, 27 bilder av Tore Johnson. I det fysiska arkivet finns samtidigt uppskattningsvis 100–200 000 negativ och påsiktbilder av var och en av dessa fotografer.
  45. Det gäller till exempel Nordiska museets samling av fotografier av Kerstin Bernhard och Karl Erik Granath.
  46. Intervju med intendent Mikael Hopstadius, Jämtlands läns museum den 7 maj 2009.
  47. Att "tagga" är en vedertagen term för att skriva in kommentar till en bild som finns på internet. Ordet kommer av engelskans *tag* som betyder etikett, märke.
  48. Forskningsprojektet *Boken om ditt liv: Fotoalbum – minne, tid, identitet* bedrivs vid Nordiska museet under perioden 2006 till 2011. En presentation av satsningen finns på Riksbankens Jubileumsfonds webbplats, se – <http://www.rj.se/svenska/forskningsstod/forskartjanster/abm> (Senast kontrollerad den 21 augusti 2009.)
  49. Arbetet med att lägga ut fotoalbum i den webbaserade databasen Libris påbörjades 2008. I samband med det genomförde även Kungl. biblioteket en inventering av samlingen av fotoalbum. Arbetet med att lägga ut fotoalbum på Libris pågår fortfarande i skrivande stund.
  50. Se – [www.kb.dk](http://www.kb.dk) samt [http://primo-7.kb.dk/primo\\_library/libweb/action/search.do?vid=KGL&reset\\_config=true](http://primo-7.kb.dk/primo_library/libweb/action/search.do?vid=KGL&reset_config=true) (Senast kontrollerad den 21 augusti 2009.)
  51. Se – <http://collections.vam.ac.uk/> (Senast kontrollerad den 20 juni 2006), samt intervju med Martin Barnes, intendent vid Victoria & Albert museum, den 1 april 2009. I samlingen finns bland annat ett album med Roger Fentons bilder från Krimkriget 1855 och The Royal Album av fotografen John Edwin Mayall från 1860. Ett extraordinärt amatöralbum från 1860-talet av Anna Waterlow finns också i samlingen, vilket omskrivs i Patrizia di Bellos *Women's albums and photography in Victorian England* (Hampshire: Ashgate, 2007).
  52. Vestberg 2008.
  53. Några av dem finns beskrivna i Dahlgren (2009).
  54. Wolfgang Ernst, *Sorlet från arkivet: Ordning ur oordning* (Göteborg: Glänta, 2009).
  55. Sassoon, 201.
  56. Ibid. 195.

## BILDBRUK

## PÅ FORSKNINGSRESA I DET DIGITALA BILDARKIVET – ETT BRUKARPERSPEKTIV

Cecilia Strandroth

STEPHEN POLIAKOFFS MINISERIE *Shooting the past* (BBC, 1999) utspelar sig i ett gammalmodigt bildarkiv placerat i en herrgårdsliknande byggnad i utkanten av London.<sup>1</sup> Bildarkivet är arbetsplats för en samlingsudda gestalter som har svårt att finna sig en plats i tidens förändrade arbetsliv. Visuellt är arkivet också skildrat som en fristad från den samtida arbetsplatsens gängse gestaltning, från dess standardisering, effektivisering och enformighet.<sup>2</sup> Arkivet är iscensatt som en sliten överklassmiljö, med långa, mjukt upplysta korridorer och stora salar, där rummen är fyllda av hyllor med arkivkapslar, skåp för registerkort och hängande, nydragna fotokopior i stora format. Fotografier ligger i röriga högar på borden och sitter uppnålade på väggarna. Som betraktare får man aldrig arkiveringssystemet riktigt klart för sig: personalens väg till det de söker framstår snarast som instinktiv. Genom associationer kopplar de bilder till varandra, upprättar samband där inga från början tycks finnas, rekonstruerar glömda berättelser och livshistorier. Arkivets fotografier beskrivs som ett råmaterial, som unika avtryck av försvunna ögonblick, vilka genom personalens instinkt kan förenas för att skapa ny kunskap och återvinna gammal. Fotoarkivet som det beskrivs i *Shooting the past* är en romantisk plats för sökandet efter kunskap och autenticitet: de berättelser fotografierna upprättar är lockande just eftersom de har sin grund i verkligheten.

Tv-serien *Shooting the past* kan tyckas ha lite att göra med den första bild som möter läsaren av denna artikel. Fotografiet, taget av John Collier i början av 1940-talet, visar ett kallt rum dominerat av en lång rad



John Collier, "Picture selection from FSA (Farm Security Administration) files for war bonds mural in Grand Central Terminal in New York City", 1941. Alla bilderna som illustrerar den här artikeln kommer från Library of Congress.

med enhetliga arkivskåp. En proppert klädd medelålders man sitter på en pall och bläddrar i bilderna i en av skåpets många lådor. Fotografiet är en del av en serie, där samme man också kan iaktas i närbild tillsammans med några bilder uppklistrade på arkivkort, som han tagit fram ur lådan, och senare vid sitt arbetsbord, där han sätter samman dem till ett collage.<sup>3</sup> I dessa bilder finns inget av den romantiska skildring av arkivets rum som är så uppenbar i *Shooting the past*, inte heller något av den romantiska karaktärsskildring som gör arkivpersonalen i tv-serien till udda och intressanta gestalter. Vad de två skildringarna av arbetet i bildarkivet dock har gemensamt är beskrivningen av det som ett slags upptäcktsresa. Precis som i tv-serien använder mannen i Colliers fotografier arkivet för att leta efter något, efter bilder som han sedan kan använda för att konstruera en större historia, för att skapa ny kunskap.

Colliers bildserie är en autentisk historia, en berättelse om verkliga händelser och om verkliga människors liv. Arkivets rum betraktas alltså i bägge fallen som en skattkammare, en plats där tusen och en mer eller mindre sanna historier ligger väntande på att arkivarien – eller forskaren – ska komma och leta efter de rätta pusselbitarna för att med hjälp av dem upprätta en större berättelse som de enskilda bitarna antyder.<sup>4</sup> John Colliers fotografi avbildar den amerikanska myndigheten Farm Security Administrations (FSA) fotoarkiv, nu i Library of Congress, Washington D.C. Arkivet består av en fotosamling på ungefär 177 000 bilder vilka främst dokumenterar 1930-talets stora depression samt förberedelserna för USA:s insatser i andra världskriget. FSA var en av de myndigheter som tillkom under New Deal, den utbyggnad av den amerikanska statsapparaten som initierades av president Franklin D. Roosevelt. FSA:s syfte var att förbättra situationen för landsbygdens fattigaste, de egenomslösa bönderna.

Som alla myndigheter som tillkom under New Deal hade FSA en väl utbyggd informationsavdelning, med fotografer anställda för att producera bilder till sina kampanjer. Dessa bilder, som nu utgör FSA-samlingen, spreds i myndighetens marknadsföringsmaterial, i allt från små broschyrer till stora pedagogiska utställningar. De distribuerades också till fristående medier för att användas i tidningar och böcker. Senare kom fotograferna att producera material som användes i marknadsföringen av andra världskrigets amerikanska krigsapparat. På John Colliers bild ses Edwin Rosskam, bildredaktören som hade till uppgift att producera

detta informationsmaterial, i färd med att leta bilder till ett stort nationalistiskt collage placerat i Grand Central Terminal i New York.

Min egen kunskap om arkivet kommer från arbetet med min avhandling, *In search of the pure photograph* (2007), där jag behandlar historieskrivningen kring FSA-fotografierna, deras plats i det fotografiska mediets kanon och deras betydelse för USA:s förståelse av sin historia.<sup>5</sup> Dock var det aldrig det fysiska arkiv som avbildas i Colliers fotografi som jag konfronterades med i arbetet. Istället gjorde jag min undersökning på digitala versioner av dessa bilder; FSA-arkivet är nämligen nästan i sin helhet tillgängligt på webben.<sup>6</sup> I denna artikel kommer jag att diskutera några aspekter av mitt arbete med detta fotoarkiv på nätet. Jag kommer även att diskutera betydelsen av arkivets transformering i stort. Hur skiljer sig en metaforisk forskningsresa i ett digitaliserat arkiv från den konkreta resan till ett fysiskt sådant? På vilka villkor sker arbetet? Hur förändras materialet av digitaliseringen, och vad betyder denna förändring för forskaren? För att kunna svara på dessa frågor krävs dock först en exkursion ner i det fysiska FSA-arkivet.

### Ett historiens tempel

FSA-fotografierna fick sin omedelbara användning i det marknadsföringsmaterial myndigheten producerade. Men det fanns även en mer långtgående dokumentationstanke i projektet. Roy Stryker, chef för Historical Section som FSA:s fotografiska avdelning kallades, var inte bara intresserad av hur fotografier kunde användas till gagn för myndigheten utan även av fotografier i sig. När han skickade ut sina anställda på uppdrag lät han dem inte bara ta bilder som omedelbart kunde omsättas i det informationsmaterial myndigheten ställde samman, utan också bilder som mer allmänt dokumenterade hur man levde i landet. Själva insamlandet av detta material kom för Stryker att bli viktigare än det vardagliga användandet. När man i efterhand tar del av hans minnen från tiden vid Farm Security Administration slås man av hur präglade de är av en frenetisk samlarglädje. Hur många bilder han än fick in, tycktes arkivet i sig kräva fler och fler. ”Och arkivet växte för bilder krävde mer bilder. Det var som en man som börjar ta heroin eller någon annan narkotika. Det var narkotika, för tusan.”<sup>7</sup>



Arthur Rothstein, "New York. Photomural to promote the sale of defense bonds, designed by the Farm Security Administration, in the concourse of the Grand Central terminal", 1941.



Ytterst syftade detta samlande till att skapa ett arkiv som skulle bevara scener från perioden för eftervärlden i fotografisk form. Stryker fantiserade om ett enormt fotoarkiv, tänkt att placeras i världens största bibliotek, Library of Congress. Det skulle inte bara bestå av Farm Security Administrations arkiv, utan av alla tänkbara statliga bildsamlingar, kompletterat med bildarkiv insamlade från olika företag och tidningar. Det skulle ständigt utökas och bevara sin aktualitet genom att särskilt anställda fotografer reste runt och dokumenterade livet i landet. Det var helt enkelt en dröm om ett slags tempel för bevarandet av den amerikanska kulturen i bild.<sup>8</sup> Denna dröm kom aldrig att bli realiserad, men det arkiv Stryker själv samlade åt FSA överfördes till Library of Congress 1946. Fotografierna hade då inte längre någon praktisk användning i statens marknadsföring av vare sig New Deal-programmen eller krigsinsatsen.<sup>9</sup>

Under 1950-talet, ett decennium då få i USA ville erinra sig de hårda tiderna före kriget, stod FSA-arkivet mer eller mindre bortglömt i bildavdelningens läsesal. Däremot kom fotografierna att bli aktuella igen under den kamp för medborgerliga rättigheter och politisk omvälvning som präglade 1960-talet. 1960 utkom exempelvis andra utgåvan av FSA-fotografen Walker Evans bok *Let us now praise famous men*, med bilder han tagit i myndighetens tjänst. Boken blev en succé.<sup>10</sup> 1962 arrangerade Edward Steichen – i egenskap av chef för fotoavdelningen vid Museum of Modern Art i New York – en större utställning av FSA-fotografernas arbete. Tillsammans med *Let us now praise famous men* kom utställningen att etablera den läsning av bilderna som skulle dominera de närmaste decennierna. Under namnet *The bitter years* visade den upp amerikaner som utsattes för depressionens och jordbrukskrisens hårda prövningar.<sup>11</sup> Ett typiskt exempel är Dorothea Langes sedermera berömda fotografi med bildtexten: "Former Texas farmers displaced by power farming" – i utställningskatalogen helt enkelt betitlad *Jobless*.

Bilden visar sex unga män stående på rad framför en grovhuggen träbyggnad. De flesta av dem har kraftiga, starka kroppar förmögna till hårt arbete, något de, att döma av de välanvända arbetskläder de bär, också är vana att utföra. De stirrar allvarligt – kanske trotsigt – in i kameran. Ansiktsuttrycken såväl som bildtexten förmedlar svårigheterna i deras situation. De har förlorat möjligheten att försörja sig på eget arbete. Detta beskrivs dock inte på något sätt som självförvållat – män-



Dorothea Lange, "Former Texas tenant farmers displaced by power farming", 1937.

nens arbetsförmåga är uppenbar. Inte heller har de förlorat sin styrka och stolthet; de framstår snarare som uppfyllda av en hotande, snart framsprängande kraft än som uppgivna och hopplösa. Fotografiet har i utställningskatalogen beskrivits så att bara fem av männen finns med; mannen till höger, som står ut från de andra med sina mörkare kläder, hopsjunkna hållning och buttra ansiktsuttryck, har uteslutits, något som gör tolkningen av bilden än mer uppenbar.

Även andra fotografier i den FSA-kanon som etablerades på grundval av Steichens utställning visar människor som utsatts för hårda prövningar men inte demoraliserats av dem.<sup>12</sup> Istället för att förstå depressionen som ett slags tecken på nationens svaghet, började man betrakta uthärdandet av den som en nationell styrka. Precis som Langes jordbrukare inte lät sig knäckas av sina motgångar, lät det amerikanska folket sig inte kuvas av depressionen. Istället gick man segrande ur andra världskriget och etablerade sig som en internationell stormakt. Det stolta folk som genomlevt depression och krig skulle också kunna ta sig ur de kriser som präglade 1960-talet.<sup>13</sup> I och med detta kom FSA-fotografierna att betraktas som ett gemensamt nationellt minne, ett slags amerikanskt nationalmonument. Sedan 1960-talet har ett stort antal *coffee ta-*

ble-böcker, monografier över enskilda fotografer och vetenskapliga verk spridit ryktet om detta fotografiska nationalmonument.

Ett kännetecken för mycket av denna litteratur är dess romantiska och känslomässiga beskrivning av arkivet. FSA-arkivet är för de flesta som skrivit om det emotionellt laddat. Litteraturen är fylld av beskrivningar av forskares och fotoentusiasternas besök i arkivet, av minnen från upplevelsen av att befinna sig i samma rum som denna nationalskatt.<sup>14</sup> Man kan alltså säga att Roy Strykers närmast romantiska upplevelse av insamlandet av fotografierna motsvaras av senare forskares upplevelser av *utforskandet* av dem. I litteraturen blir samlingen till något mycket större än det konkreta arkivet, närmast förvandlad till en metafor för helhet och variation. Återkommande ord för att beskriva FSA-arkivet är porträtt, inventering, encyklopedi, ord som alla betecknar ett sammanhang där existensen av ett samlat material i sig är viktigare än de individuella enheterna.<sup>15</sup> En uppslagsbok betraktas inte som trovärdig för att några uppslagsord behandlas på ett utförligt sätt utan för att den ger en tillförlitlig bild av ett helt område.

FSA-arkivet har således förvandlats till ett metaforiskt porträtt av USA under perioden. Arkivets rikedom och skönhet kommer från mängden av enskilda fotografier med deras varierande motiv, tagna av många individuella fotografer med olika karaktärer, intressen och stilar. Tillsammans blir alla dessa bilder till något större än summan av enskildheterna.<sup>16</sup> Genom de många enskilda instanserna, den stora variationen i bilderna, tycks arkivet teckna ett *totalt* porträtt av USA under perioden.<sup>17</sup> Det är genom att fysiskt träda in i arkivet som man får del av denna helhet. På plats i Library of Congress ser man inte längre bara ett urval av de kända FSA-bilder som reproducerats oändliga gånger sedan 1930-talet. Istället får man tillgång till hela encyklopedin: det är i det fysiska rummet helhetsanspråket bor.

Inför flytten till Library of Congress blev FSA-arkivet omklassificerat. Paul Vanderbilt, som var ansvarig för den nya klassifikationen, beskrev resultatet som en maskin som äntligen var färdig att användas, men jämförde det också med de egyptiska faraonernas gravar och grekiska tempel.<sup>18</sup> Sextio år senare beskrev Michael Lesy i sin stora FSA-bok *Long time coming* på samma sätt arkivet som ett rymligt och välordnat palats: ”Palatsets enorma dörrar öppnas lika enkelt, dess stora rum är lika ljusa och luftiga, de förgrenade korridorerna lika spatiösa som de

var då de designades och uppfördes av Vanderbilt [...] Som ett orakel som ger svar med utgångspunkt i kvaliteten på den ställda frågan, har arkivet talat (och talar fortfarande) till tusen och åter tusen medborgare, akademiker, konstnärer och aktivister.”<sup>19</sup> Ytterligare ett sätt att metaforiskt beskriva arkivet som fysisk plats har varit att betrakta det som en guldgruva. Sedan 1960-talet har mängder av fotoböcker om FSA marknadsförts med det specifika säljargument att de innehåller FSA-fotografier som aldrig tidigare har skådats. Gilles Moras och Beverly Brannans bok, *FSA: The American vision* (2006), beskrivs till exempel på detta sätt på nätbokhandeln Amazon: ”Tusentals av FSA-fotografierna har ställts ut och publicerats, och vi kan tycka att vi känner dem väl. När det gäller denna anmärkningsvärda volym, har Gilles Mora och Beverly Brannan grävt ned sig i det stora arkivet på Library of Congress och kommit tillbaka med okända skatter. Deras arbete ger en ny syn på FSA-fotografiernas resultat.”<sup>20</sup>

Den kommersiella poängen med att betrakta FSA som en guldgruva är att man där kan hitta fler och fler skatter i form av bilder som ingen tidigare uppmärksammat. Precis som i *Shooting the past*, kan dessa bilder användas för att konstruera nya berättelser om den amerikanska historien. Det är också på det sättet som arkivet, ända sedan återupptäckten på 1960-talet, faktiskt konkret har använts. Inte bara författarna till *FSA: An American vision* utan också dussintals andra forskare och bildredaktörer har hittat bilder i FSA-arkivet med vars hjälp de visat upp nya historier om livet i USA under 1930- och 40-talen. Om arkivet på 1960-talet betraktades som en skildring av den fattiga landsbygdsbefolkningens umbäranden under depressionen, har man sedan dess lyft fram fotografier som bland annat visar upp olika delstater, livet i småstaden och i den urbana metropolen, villkoren för den afro-amerikanska befolkningen och för kvinnorna, samt inte minst fotografier betraktade som uttryck för de enskilda fotografiernas skaparkraft.<sup>21</sup>

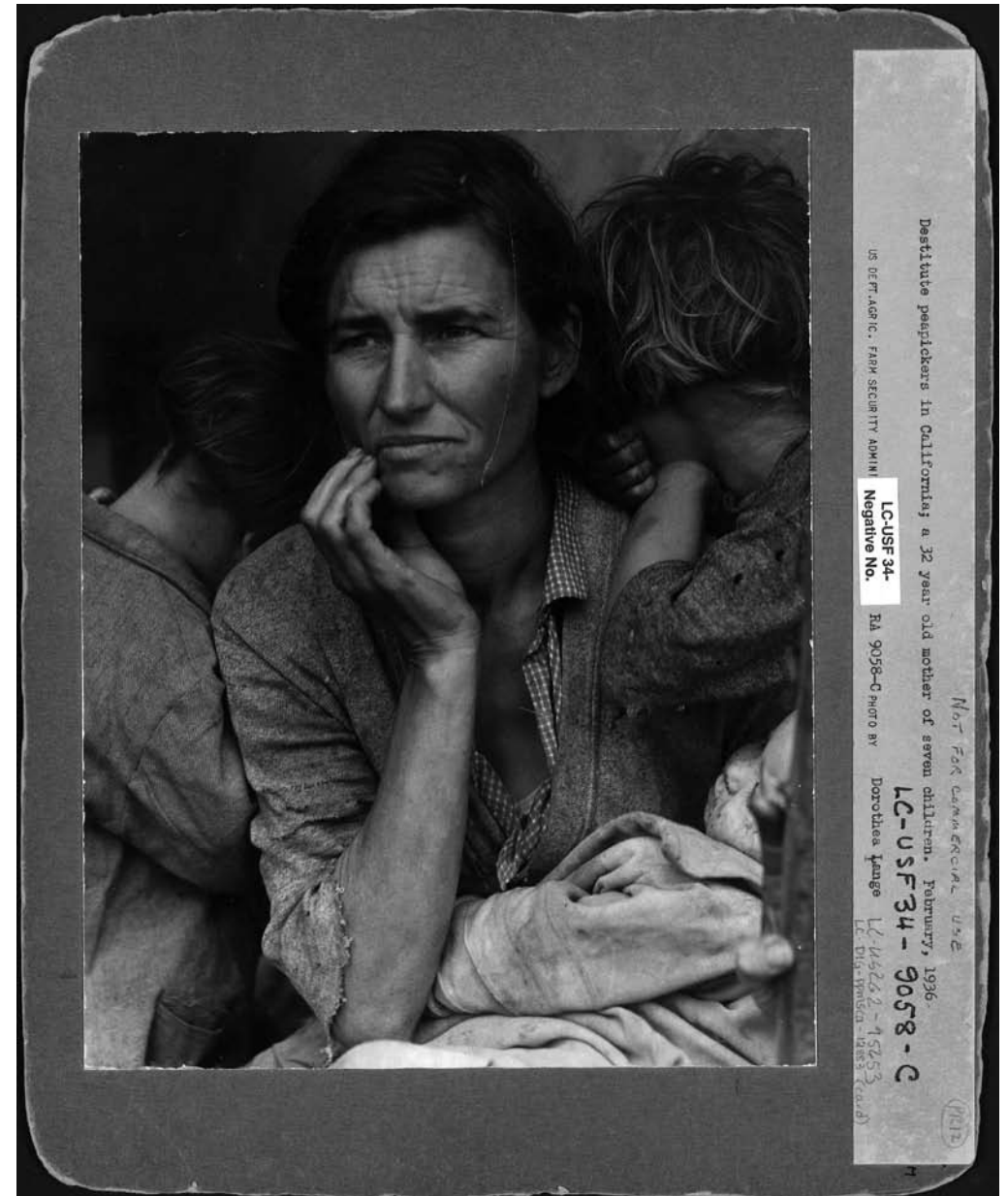
Men själva platsen för arkivet, Library of Congress, har också en mer konkret betydelse. Det kan låta banalt, men det är viktigt för förståelsen av FSA-arkivet att det befinner sig i statlig ägo. Det innebär att fotografierna ägs av det amerikanska folket, ett gemensamt ägande som starkt markeras i landets copyrightlagstiftning. Alla fotografier tagna under statlig tjänsteutövning är fria från copyright; eftersom upphovsmannen är staten och staten är medborgarna, har dessa också rätt att fritt förfoga

över produkterna. Därför får inte heller Library of Congress tjäna pengar på dem. Kopior av arkivets fotografier säljs, nu som på 1930-talet, till självkostnadspris. Detta har också lett till en ständigt upprepad rad troper i litteraturen om arkivet. FSA är *hela USA:s arkiv*, landets kollektiva visuella minne som ägs av det amerikanska folket.<sup>22</sup> Arkivets fysiska placering i biblioteket hänger också samman med detta: arkivet står i bildavdelningens öppna läsesal, dit vem som helst enkelt kan komma och titta på fotografierna. Denna enkla fysiska tillgänglighet spelar säkerligen en roll för FSA-arkivets centrala roll i den amerikanska historieskrivningen. Man behöver inte vara specialist eller forskare, för vilka det kanske faller sig mer naturligt att beställa fram bilder från arkivens slutna förrådsrum. Man behöver inte fatta några aktiva beslut, man kan komma och bläddra i arkivskåpens lådor utan att ha bokat tid och utan att i förväg veta vad man är ute efter.<sup>23</sup> Forskningen kring FSA är också full av berättelser från arkivarier som iakttagit hur människor utnyttjat denna möjlighet: medborgarrättskämpar som sökt bilder att använda politiskt, lärare som tänkt använda dem i sin undervisning, samt oändliga rader amerikanska medborgare som vill se *Migrant mother* med egna ögon.<sup>24</sup>

### Arkivet och internet

*Migrant mother*, taget av Dorothea Lange i Kalifornien 1936, är det FSA-fotografi som framför alla andra kommit att representera både depressionen och FSA självt. Bilden, försedd med en minst sagt lakonisk bildtext, visar en arketypisk modersgestalt som med sitt vackra, tärda ansikte har en oro och enträgenhet i blicken som förföljt generationer av senare tiders amerikaner, en till synes outslitlig symbol för människans förmåga att överleva.

Intresset för bilden har givetvis satt sina fysiska spår på bildens arkivkort. Det visar de olika arkivnumren fotografiet har haft, men än tydligare demonstrerar arkivkortet den speciella status detta fotografi har fått: inget annat kort i samlingen är lika illa medfaret. Kartongens hörn är nedslitna till mjuk rundning och *Migrant mother* har fått en distinkt reva, omöjlig att tänka bort, rakt över ansiktet. Ingen enskild kopia av ett fotografiskt negativ kan betecknas som det unika originalet. Alla de kopior som dras från ett negativ kommer att vara lite olika, men de kommer alla att vara lika mycket eller lika lite "äkta".<sup>25</sup> Denna fotografins närmast



Dorothea Lange, "Destitute pea pickers in California. Mother of seven children. Age thirty-two. Nipomo, California", [Migrant Mother] 1936.

oändliga reproducerbarhet är en av de egenskaper som tydligast har format fotografin till den moderna tidens kanske mest karakteristiska bildteknologi.<sup>26</sup>

Trots det är det svårt att undgå upplevelsen i betraktandet av den kopia av *Migrant mother* som sitter på Library of Congress arkivkort, att just detta är en alldeles särskilt ”äkta” version. Fotografier uppfattas gärna i enlighet med den gamla föreställningen om ”fönstret mot verkligheten”; föreställningen att fotografiet har en materiell transparens och förmedlar sitt bildinnehåll direkt, utan en materiell eller mänsklig mellanhand.<sup>27</sup> Men fotografiska bilder är också fysiska objekt; ting som går att röra vid, flytta, vända på – vilka med tiden slits och förändras, har en historia.<sup>28</sup> Den särskilda upplevelse av äkthet och autenticitet som denna kopia bär med sig kommer just från denna materialitet – den hårda revan mitt över *Migrant Mothers* ansikte antyder just denna bildkopias materiella historia. Den förmedlar inte bara ett bildinnehåll utan vittnar också om bildens öde som föremål. De spår människors arbete har lämnat på objektet, arkivpersonalens maskinskrivna noteringar på arkivkortet, senare påklisterade lappar och handskrivna korrigeringar, tillsammans med slitaget som vittnar om de många besökarnas hanteringar, har försett just denna kopia av *Migrant mother* med ett värde andra versioner saknar: en materiell historia förankrad i arkivet som plats.<sup>29</sup> Den fotografiska kopians institutionella kontext, dess plats i ett arkiv, har givit den ett mervärde som egentligen inte borde vara förenligt med det fotografiska mediets gängse retorik. Detta mervärde kommer från vår tilltro till arkivet som en plats för att uppleva och erfara ursprung, genom kontakten med dokument som är autentiska original, direkta spår av historiens gång.

Vad händer då när denna mycket fysiska och konkreta kroppsliga erfarenhet av arkivets ”original” ersätts av en immateriell? Hur förändras möjligheterna till forskning om och i arkivet när ett unikt situerat bildarkiv kan nås från varje uppkopplad dator? När *Migrant mother* inte längre upplevs som ett specifikt historiskt ting i arkivet utan som en digital fil sedd genom datorskärmens gränssnitt? För mig personligen innebar användandet av det digitala FSA-arkivet, snarare än det fysiska, i början vissa problem: det var svårt för mig att betrakta det som ett legitimt undersökningsmaterial. Att forska på webben kändes lite pinsamt och inte ”på riktigt”. Som kontrast hade jag omkring mig mina kolleger på forskarutbildningen vilka ibland tillbringade månader på resande fot

för att se sitt material. Andra ägnade ännu mer tid på resa mellan arkiv av de mest varierande slag. Under tiden satt jag på kontoret och surfade. Där på mitt trygga arbetsrum tycktes det inte finnas några av de strapatser mina kolleger utsatte sig för. De dök upp på kontoret och berättade anekdoter om sina upplevelser i arkiven, den typ av anekdoter som förmodligen förekommer vid fikaborden vid mer eller mindre alla svenska universitetsinstitutioner i historiska ämnen.

I *Shooting the past* beskriver Stephen Poliakoff bildarkivet som en plats utanför den vanliga världen, en plats ur det förflutna, men också en plats ägnad utforskandet och upplevandet av det förflutna. På samma sätt är verklighetens arkivarbete en sysselsättning som har skapat sin egen mytologi; den kanske inte delas av särskilt många människor, men är oundvikligt familjär för dem av oss som råkar hålla på med historisk forskning. Denna romantiska bild sammanfaller inte särskilt väl med upplevelsen av forskning i det nätbaserade arkivet. I jämförelse tycktes det mig helt enkelt oseriöst att forska i ett arkiv som vem som helst kunde välja att surfa runt några timmar i istället för att titta på tv. Kanske kändes det som om det riktiga forskningsarbetet krävde strapatser, uppoffringar, problem? Min tillgång till mitt forskningsmaterial upplevdes kanske helt enkelt som för bekväm, för vardaglig, för oromantisk.

Det fanns dock ett större och allvarigare problem. Skillnaden mellan mitt och mina kollegers forskningsarbeten var inte bara en fråga om tillgänglighet utan också om den form i vilken vi fick tillgång till våra objekt. Till skillnad från deras fysiska forskningsresor, som gick till de arkiv och platser där föremålen de studerade faktiskt befann sig, gick min digitala forskningsresa till tiff-filer skapade genom skanning av negativ och till arkivposter tillkomna genom avskrivning av text från arkivkort till ett datorprogram. Den oro inför forskningsmaterialet som jag upplevde i början av mitt avhandlingsarbete härtörde snarast från just detta: från mitt omedvetna antagande att det var nödvändigt för den seriösa forskaren att ”gå till originalen”.

Men kanske var detta i själva verket också ett mycket romantiskt antagande? Det arkiv som Poliakoff skildrar i *Shooting the past* är just så romantiskt, så mystiskt, för att det innehåller ett unikt material, ett material som inte finns samlat på någon annan plats. Själva grunden för mytologin som kringgärdar forskningen i arkivet bygger på denna kontakt med dokument från en annan tid, samt på känslan av att genom dem stå i direkt re-

lation till historien. I det digitala arkivet finns inga autentiska dokument som ger forskaren en upplevelse av att röra vid historien. Många har uttryckt en oro över vad som går förlorat i den översättningsprocess som digitaliseringen utgör, över förlusten av de unika materiella egenskaper och det intakta sammanhang som bara det autentiska fotografiet och arkivet kan ge.<sup>30</sup> I själva verket härrörde min rädsla från samma oro, från att jag tog hierarkin mellan dikotomin original och kopia för given.<sup>31</sup>

Naturligtvis finns det vissa förutsättningar som måste uppfyllas för att ett digitaliserat arkiv ska kunna fungera som tillförlitligt forskningsmaterial. Precis som alla andra källor måste det tåla en källkritisk granskning. Samma arkivariska principer måste upprätthållas för ett digitaliserat material som för ett fysiskt. I mitt fall var det viktigaste att (i princip) hela FSA-arkivet var sökbart. Ett litet antal fotografier var fortfarande inte digitaliserade när jag började använda arkivet, men dessa representerades ändå av kompletta poster i sökmotorn, så att jag kunde skapa mig en uppfattning om vad som saknades. Det var också viktigt att all skriftlig information som fanns samlad på arkivkortet också hade inkluderats i de digitala posterna. Jag förlorade alltså inte tillgång till någon information genom att utföra arbetet online istället för på plats i det fysiska arkivet.<sup>32</sup>

Det är tyvärr fortfarande rätt så ovanligt att digitaliserade bildarkiv uppfyller sådana grundläggande förutsättningar för forskning. Allt för många av de bildsamlingar som de senaste åren gjorts tillgängliga på internet består enbart av urval, och ofta har inte heller de skriftliga uppgifterna kring materialet inkluderats, något som starkt begränsar nyttan för forskaren. För att kunna besvaras kräver säkerligen många forskningsfrågor också tillgång till originalmaterialet med alla dess fysiska karakteristika. Men om man antar att det fysiska arkivet är överlägset det digitala som forskningsmaterial just i sin egenskap av ”original” glömmar man att det aldrig är möjligt att se ett dokument som det en gång var. Alla arkivets objekt har förändrats av tidens gång, deras historiska ögonblick och kontext har oundvikligen förlorats. Alla arkiv är resultat av historiska urvalsprocesser. De har tillkommit genom medvetna och omedvetna val, på grundval av en periods antaganden om vad som är viktigt att bevara.<sup>33</sup>

Vilka svar man får på sina frågor kommer också alltid att påverkas av de val man som forskare gör under processens gång. Ett av dessa är valet av empiri. Att exempelvis studera ett digitaliserat material snarare

än fysiska original kommer att leda till en annan slutprodukt. Men det är fördomsfullt att betrakta det som något negativt. Om man frigör sig från föreställningen om originalets automatiska företrädare, blir det uppenbart att det digitala arkivets potential inte är att ersätta det fysiska utan att komplettera det. Det öppnar helt enkelt andra möjligheter för forskning. I efterhand har jag således förstått inte bara att min osäkerhet inför mitt forskningsmaterials legitimitet var obefogad utan också att det hade varit omöjligt att skriva min avhandling ifall inte arkivet hade digitaliserats. Det digitala arkivet skapade i sig nya forskningsvägar.

En anledning är att stora delar av samlingens fotografier inte finns att se i Library of Congress eftersom de aldrig kopierades under projektets samtid. Innan negativerna skannades och blev en del av det digitala arkivet har de överhuvudtaget inte gått att studera.<sup>34</sup> En annan orsak är att hemsidans sökmotor skapade sökvägar som inte var möjliga genom arkivets kortkatalog. FSA-arkivet omorganiserades, som påtalats, av Paul Vanderbilt inför flytten till Library of Congress 1946, men det var bara de delar som då ansågs intressanta som kom med i klassificeringen. Resterande fotografier har visserligen gått att se tillsammans med det klassificerade materialet, men de har inte varit sökbara på något strukturerat sätt. Som alla klassifikationssystem innebär Vanderbilts system också en reglering: även i det klassificerade materialet går vissa saker att söka efter och andra inte. Vanderbilts system är uppbyggt kring bildernas motiv, eftersom han tänkte sig att arkivet skulle fungera efter samma principer som en bildbyrå. Redaktörer skulle följaktligen komma till katalogen med en uppsättning teman som behövde illustreras i en publikation, och leta efter bilder som motsvarade dessa behov. Andra sökvägar blev därmed omöjliga eller åtminstone besvärliga.<sup>35</sup>

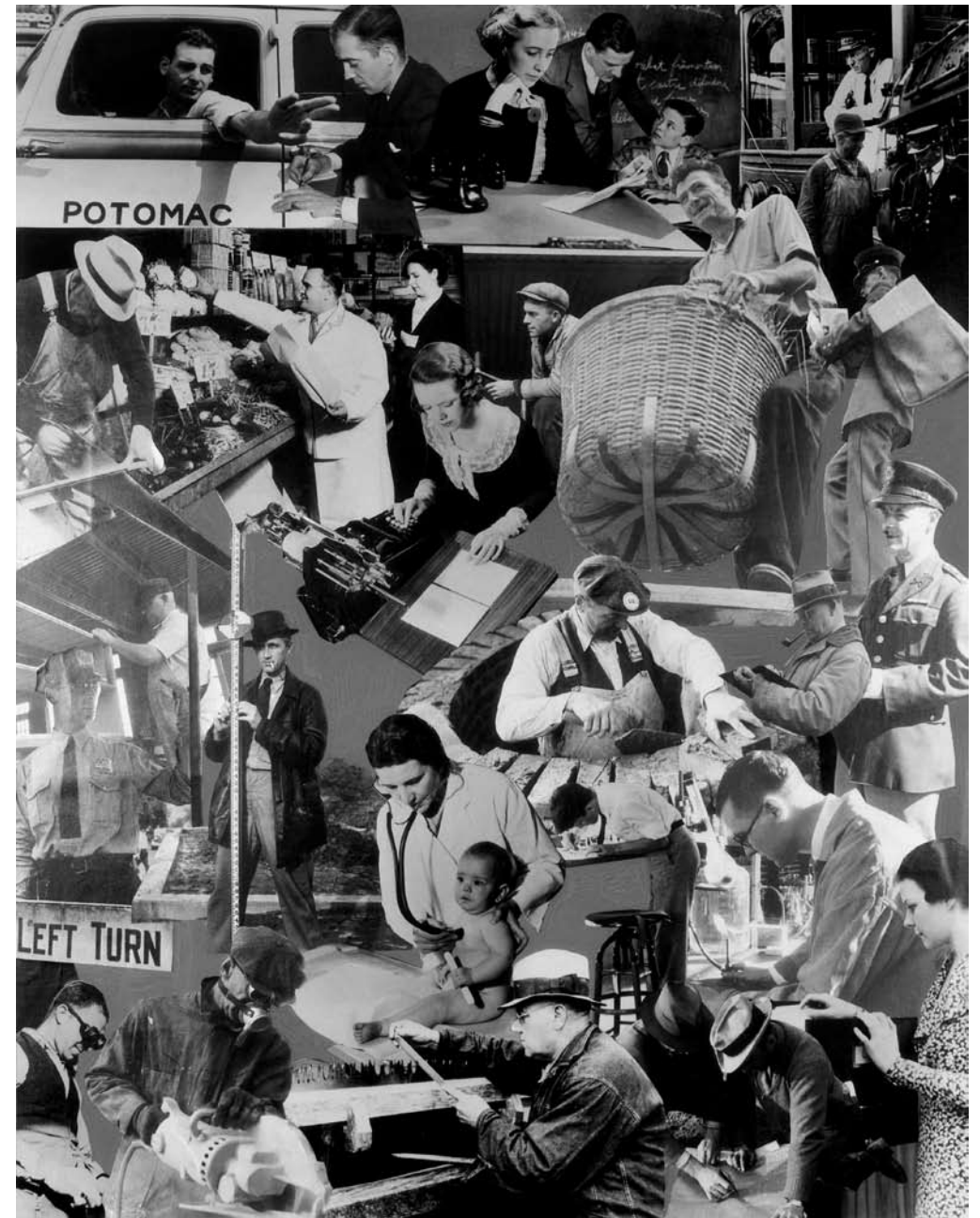
För min del visade sig sökmotorn på Library of Congress hemsida öppna upp en rad aldrig förväntade sätt att skapa sammanhang i materialet.<sup>36</sup> Detta var viktigt för mig eftersom min forskningsfråga var att försöka synliggöra begränsningarna i den gängse historieskrivningen om arkivet. Trots att myten om FSA i hög grad handlar om variation, ett porträtt av USA bestående av oändligt många enskildheter, är porträttet som det framstår i historieskrivningen, i själva verket hårt kringskuret. Trots alla böcker som visar FSA-arkivet från ytterligare en ny sida, med bilder som aldrig reproducerats tidigare, är det i regel en variation med stark begränsning.<sup>37</sup> Historieskrivningen är reglerad på ett sätt som

utestänger stora delar av de motiv och bildkategorier som faktiskt finns i arkivet. Trots de obegränsade möjligheterna att gå på upptäcktsresa i FSA-arkivet, tycks forskare och bildredaktörer alltid komma ut med samma sak, med ständigt nya variationer av samma motiv. Jag kunde emellertid utnyttja sökmotorns nyöppnade möjligheter för att hitta bilder och sammanhang som tidigare undandragit sig både klassifikations-systemets och forskningens uppmärksamhet.

Ett exempel är en FSA-producerad affisch, betitlad *Substantial citizens*. Affischen representerar en materialgrupp i FSA-arkivet som sällan diskuteras eller reproduceras: bilder framtagna direkt för att marknadsföra myndighetens olika projekt och hjälpprogram. Bildtexten anger att affischen är tillkommen för att informera om myndighetens verksamhet i städerna. Dess avsändare, Suburban Resettlement Administration, var en av FSA:s äldsta avdelningar, som senare avvecklades då dess åtgärdsprogram var impopulära. Dess titel visar på den ideologiska hållning som genomsyrade myndighetens program. Man drevs av en folkbildaranda, där de medborgare som stod utan arbete inte bara skulle ges möjlighet till försörjning för dagen utan även civiliseras och uppfostras till att bli ”samhällsnyttiga medborgare”. Affischens montage av olika FSA-fotografier visar fram dessa idealtyper. Genom att användas i sådana retoriska och didaktiska arrangemang deltog bilderna i myndighetens uppfostringsprojekt. Detta är en historia som drastiskt skiljer sig från den berättelse om fotografernas arbete som den gängse historieskrivningen förmedlar, där bilderna beskrivs som neutrala och dokumentära representationer av livet i USA under depressionen. Vad jag vill visa i min avhandling är att FSA i själva verket var väldigt mycket just som affischen – ett montage av olika bilder, olika tekniker för representation, och olika syften. Jag hade knappast kunnat demonstrera detta utan de möjligheter att finna och sammankoppla material som det digitala arkivets sökmotor öppnade.

### Det digitala monumentet

Den webbaserade versionen av Farm Security Administration-arkivet är ett exempel på att digitalisering kan innebära nya möjligheter för forskningen. Originalmaterialet behöver inte alltid vara det bästa forsknings-



Montage: "Substantial citizens. Suburban Resettlement", affisch. Odatarad.

material, och den fysiska platsen behöver inte alltid vara den bästa ”guldgruvan”. Men den digitala FSA-samlingen motsäger den romantiska föreställningen om arkivet också på andra sätt. I *Long time coming* beskriver Michael Lesy FSA-arkivet som en av det amerikanska folkets gemensamma nationalskatter: ”Det är en lika storartad sak, på sitt eget sätt, som Yosemite eller Yellowstone. Det är varje amerikansk medborgares ägodel. Det tillhör oss. Det är vi.”<sup>38</sup> Här återkommer den kanske grundläggande metaforen om FSA-arkivet som ett nationalmonument, som en materiell källa till kunskap om den amerikanska nationens historia, till åminnelse och gemensamt identitetsbyggande. Men om man också läser meningarna som föregår detta citat blir det uppenbart att metaforen har genomgått en lätt förändring: ”Arkivet har potentialen att skapa, över tid, en upplevelse av totalitet som känns gränslös. Hela arkivet kommer snart att vara online.”<sup>39</sup> Arkivet har alltså möjligheten att skapa en helhetsupplevelse utan gränser, och här kan man känna igen FSA-receptionens vanliga betoning på samlingen som totalitet. Men vad är det i Lesys version som producerar denna upplevelse, som utgör själva nationalmonumentet? Det är arkivet i sin digitala version, de datafiler som på Library of Congress hemsida kommer att representera FSA-arkivet i sin helhet.

Med utgångspunkt i Lesy förefaller FSA-arkivets digitaliserade version vara på god väg att uppnå samma romantiska status som det fysiska. Den tydligaste orsaken till detta är förstås tillgängligheten. Som påtalats är själva grunden för FSA-arkivets status som hela det amerikanska folkets arkiv dess tillgänglighet för alla i bildavdelningens öppna läsesal på Library of Congress. Dock har det under senare år blivit lika vanligt att påtala arkivets slutenhet och svårtillgänglighet. Det är inte helt enkelt för den vanlige amerikanen att ta sig till biblioteket för att ta del av denna sin egendom. Dels måste han eller hon ha råd att åka till Washington D.C. Dels kan ett bibliotek som Library of Congress, som mest besöks av forskare, upplevas som en skrämmande miljö för grupper som inte är vana att besöka den typen av institutioner. Uppmärksammandet av detta faktum är i sin tur ett uttryck för en ökad känslighet för makt- och klassfrågor inom forskning och offentlighet.

Det är dock signifikant att tankarna om arkivets svårtillgänglighet har uppstått parallellt med tillgängliggörandet av det på webben. Idag utgör nätet det primära gränssnitt genom vilket arkivet möter sin publik. Det är först online som bildarkivet verkligen blivit tillgängligt för

hela det amerikanska folket. Var på jordklotet den enskilde medborgaren än befinner sig, kan han eller hon ta del av denna nationalskatt genom några enkla knapptryckningar på en uppkopplad dator. Detta förutsätter naturligtvis att denne medborgare har tillgång till en sådan dator, och kunskapen att hantera den. Men detta är en annan fråga – det jag diskuterar här är inte faktisk tillgänglighet utan retorik. Och är det något som kännetecknar den retorik som kringgärdar internet som fenomen är det tillgänglighet för alla.

På senare tid har denna nya ställning för det digitala arkivet kommit att förstärkas ytterligare. I januari 2008 lade Library of Congress ut två av sina fotosamlingar på den kommersiella bilddelningssajten Flickr.<sup>40</sup> En av dessa var den kompletta uppsättningen färgfotografier från FSA. Det viktigaste syftet bakom denna satsning var naturligtvis att öka tillgängligheten. Library of Congress är trots allt ett bibliotek, och man kan misstänka att de flesta besökare på dess hemsida är sådana som redan känner till samlingarna. På Flickr hoppades man kunna nå helt andra grupper. Detta har också lyckats över förväntan. Redan efter tio dagar hade man enligt Library of Congress blogg haft över 1,1 miljoner träffar på sin ”photostream”.<sup>41</sup>

Ett av de FSA-fotografier som har fått mest uppmärksamhet på Flickr visar en ung kvinna vid sin arbetsbänk i Vega Aircraft Corporations fabrik i Burbank, Kalifornien. Bilden har idag genererat över 100 000 träffar.<sup>42</sup> Fotografiet är taget av David Bransby 1942, för att demonstrera hur effektiv omställningen av industrin har varit till behoven i krigstider. Tillsammans med bilden på Flickr finns all den information som Library of Congress har att tillgå, och som går att ta del av på bibliotekets egen hemsida: förutom bildtext, fotograf och år dess materialtyp, arkivnummer, samt de ämnesord den har i arkivets klassifikations-system. Till skillnad från Library of Congress hemsida är dock Flickr ett interaktivt forum. Bilden har också i skrivande stund fått sammanlagt 142 kommentarer av den mest varierande karaktär. Förutom rena affirmativa utrop, lika ofta beundrande kvinnans som fotografiets skönhet, behandlar de flesta kommentarerna teknik. En del använder dock kommentatorsfunktionen för att diskutera historieskrivning och historieskrivningens villkor. Särskilt intresse ägnas frågan om kvinnan faktiskt bar så eleganta kläder, makeup och frisyr i sitt arbete eller om fotografiet är arrangerat. Men här diskuteras även den amerikanska historien och



David Bransby, "Woman Aircraft Worker, Vega Aircraft Corporation, Burbank, Calif. Shown checking electrical assemblies", 1942.

kvinnornas situation under kriget, när de fick ersätta de stridande männen som arbetskraft i fabriken för att sedan bli framtagna sina arbeten. Många delar med sig av äldre släktingars erfarenheter från arbetet i den idag mytomspunna krigsindustrin. Ibland går personal från Library of Congress in och deltar i diskussionen och ökar kunskapen både om det enskilda fotografiet och om perioden.<sup>43</sup>

Ett av Library of Congress syften med att lägga ut en del av sina samlingar på Flickr var att ge allmänheten möjlighet att i sin tur öka bibliotekets kunskap om dem, genom att identifiera tidigare okända personer och platser. Enligt slutrapporten från projektet har detta lyckats över förväntan; till och med så bra att man på Library of Congress egen hemsida hänvisar till att ytterligare information om bilderna kan finnas på Flickr.<sup>44</sup> Dock behöver man inte söka upp någon annan källa än diskussionen kring Bransbys fotografi för att se att man åtminstone delvis lyckats med sitt andra syfte: att få samlingarna sedda av grupper som annars inte skulle kommit i kontakt med dem, och att därigenom skapa en dialog inte bara kring själva bilderna utan även kring den amerikanska historien.<sup>45</sup> Ett tjugotal andra offentliga institutioner, senast svenska Riksantikvarieämbetet, har följt Library of Congress exempel och lagt ut delar av sina bildsamlingar på Flickr.<sup>46</sup>

Vad jag från mitt perspektiv tycker är särskilt intressant med mottagandet av FSA-fotografierna på Flickr är dock något annat: besökarnas till synes totalt förutsättningslösa möte med bilderna. Ingen närmar sig vare sig det fysiska FSA-arkivet eller det digitala arkivet på Library of Congress hemsida på samma sätt som man möter det på Flickr: helt utan förståelse om FSA.<sup>47</sup> På Flickr är det ingen som talar om för besökarna att en viss bild är mer intressant än någon annan. En övervägande del av besökarna tycks vara helt utan tidigare kunskap om bildsamlingen.<sup>48</sup> Flickr's besöksstatistik visar också att det inte alltid är de bilder som motsvarar den gängse berättelsen om vad i arkivet som är bra och viktigt som uppmärksammas mest. Ett exempel på detta är en bild som jag själv studerade i mitt arbete med min avhandling; ett fotografi taget av Alfred T. Palmer i en av Tennessee Valley Authoritys fabriker i Muscle Shoals, Alabama, 1942. Det är en bild som tidigare varit helt ouppmärksam, som jag aldrig hade förväntat mig att någon annan skulle skriva om eller ens titta på. I litteraturen nämns bara ytterst sällan att Palmer arbetade tillsammans med FSA-fotografierna, han var först





Alfred T. Palmer, "Electric phosphate smelting furnace used in the making of elemental phosphorus in a TVA chemical plant in the Muscle Shoals area, Alabama", 1942.

anställd av en annan statlig informationsavdelning och hamnade under Roy Strykers ledning när denna slogs samman med FSA:s. När Palmers namn trots allt förekommer i litteraturen beskrivs han som en konventionell fotograf som hade svårt att försona sig med Strykers mer visionära uppfattning om vad enheten skulle syssla med.<sup>49</sup> Men på Flickr har detta tidigare anonyma fotografi mötts av stor uppmärksamhet. Bilden har genererat över 21 000 träffar, 142 personer har markerat det som en av sina "favoriter", och den har försetts med så många taggar som formatet tillåter. Besökarnas kommentarer varierar från "You librarians rock" till intrikata tolkningar som att bilden på grund av klustren av ledningar tycks vara en tidig konceptualisering av internet.<sup>50</sup>

På det sättet tycks Flickr ställa alla fotohistorikers förväntningar på ända. Den del av FSA-arkivet som denna bild tillhör har ständigt i historieskrivningen – när den överhuvudtaget nämnts – utpekats som rutinmässig och ointressant. Men på Flickr har den hittat en publik. Här är man inte längre styrd av möjligheten att komma till arkivet, av bibliotekets egna interna klassificeringar eller av vad författare och bildredaktörer väljer att publicera. Därför uppfyller också Library of Congress etablering av FSA-arkivet på Flickr indirekt något av vad jag ville åstadkomma med min avhandling: att visa att arkivet innehåller så mycket mer än vad man tidigare har påstått, och är intressant på så många fler sätt än den etablerade berättelsen anger. Arkivet har nu gått så långt från att vara autentiskt och unikt som man kan tänka sig: det ligger ute på en kommersiell sajt – Flickr ägs av Yahoo. Och det är på denna kommersiella sajt som FSA verkligen har nått det amerikanska folk som så länge åberopats som dess ägare. Det är här som man har kommit att ta del av och reagera självständigt på det. Genom att studera de kommentarer sajtens användare lämnat kan man faktiskt se detta folkets eget monument, få tillgång till folkets egna reaktioner inför det material som så länge för deras räkning utpekats som ett gemensamt minne.

### Om tillgänglighet

Ledordet framför andra vad gäller digitaliseringsprocessen av våra bildarkiv är "tillgänglighet". Det är anmärkningsvärt hur lik den retorik som kringgärdar FSA-arkivet är den som kringgärdar internet och den

massiva digitaliseringsprocess som håller på att förändra villkoren för framtidens bildarkiv. Kanske är det just denna likhet som gjort Library of Congress etablering av samlingen på nätet, på den egna hemsidan och på den kommersiella sajten Flickr, till en sådan succé – hos såväl forskare som allmänhet. I själva verket skulle man kunna betrakta den digitaliserade bilden som det yttersta fullbordandet av idén om fotografiet: en bild som går att mångfaldiga i oändlighet, utan att något ursprungligt negativ slits eller åldras, en bild som eftersom den inte är materiell aldrig skadas eller går sönder, aldrig slutar att vara det perfekta fönstret mot världen och historien. Det är trots allt bildinnehållet, förmedlat genom fotografiets alla kopior och inte enbart genom ett autentiskt original, som bär själva fotografiets anspråk som potentiellt arkivariskt dokument.

Men nu i efterhand kan jag se att denna tillgänglighet samtidigt var en av de saker som initialt ställde till problem för mig som forskare i det digitala bildarkivet, som fick det att kännas som om det jag gjorde inte riktigt var ”på allvar”. Som forskare var jag trots allt inte en del av det amerikanska folk som nu genom internet kunde komma närmare sitt nationella arv. Själva tillgängligheten tycktes istället känslomässigt stå i vägen. Om alla kunde gå in på Library of Congress hemsida och titta på ”mina” bilder, vad hände då med min status som forskare? Vad var det som skilde min verksamhet från de andras planlösa surfande på hemsidan? Själva arkivarbetets retorik och romantik, strapatserna, anekdoterna, det fysiska arkivets otillgänglighet och mystik, hade här gått förlorade.

I det digitala arkivet finns inget av materialitetens mervärde, ingen romantisk upplevelse av autenticitet, och heller ingen unik tillgång. Ett dokument som genom inskanning förvandlats till en digital fil och lagts ut online kan kopieras i oändlighet och vara tillgänglig för oändligt många. Därigenom försvinner också den exklusivitet som präglar forskarens upplevelse i det fysiska arkivet. Forskarens tillgång till sitt material är inte längre något speciellt. I mitt avhandlingsarbete kunde jag aldrig förlita mig på arkivarbetets status i sig. Därför tror jag också att ledordet för digitaliseringen av arkiven, tillgänglighet, också har en positiv bieffekt som kanske inte är lika självklar. När arkivmaterial blir så tillgängligt som FSA-fotografierna blivit, kan själva tillgången till det inte längre ge forskningen status. Det digitaliserade arkivet har inget av den lockelse som präglar det fysiska bildarkivet, som det skildras i *Shoo-*

*ting the past* eller i anekdoterna som återges i forskarnas fikarum. Men det begränsar inte heller tillgången till materialet till det fåtal som behärskar arkivets koder. Forskare och andra specialister kan inte längre göra anspråk på att själva bestämma vad som är värt att uppmärksamma. Den exklusiva upplevelsen att träda in i arkivet och se och konstruera historien har nu öppnats för ofantligt många fler.

Jag tror alltså inte att det är någon förlust om forskare eller den amerikanska allmänheten inte längre låter sig förföras av den autentiska upplevelsen av *Migrant mother* i hennes synbara originalkopia, på sitt medfarna arkivkort, med spåren av alla händer som vidrört det, alla arkivariers noteringar det passerat genom. Kanske kan de istället ägna sig åt att studera några av de 67 andra ”migrant mothers” som dyker upp om man söker på de orden i Library of Congress sökmotor: historier om bortglömda kvinnor, bortglömda genusstrukturer, bortglömda fotografier.<sup>51</sup>

## Noter

1. Stephen Poliakoff, *Shooting the past*, DVD, BBC Worldwide, 1999. Ett stort tack till Nina Lager Vestberg för att hon först gjorde mig uppmärksam på *Shooting the past*, och visade första delen på Nordic Network of the History and Aesthetics of Photography-konferensen *Photography and difference* i Helsingfors, den 24–27 augusti 2006.
2. För en analys av skildringen i *Shooting the past* av ett arbetsliv i förändring, och av bildarkivets övergång från en fysisk miljö till en digital, se Nina Lager Vestberg, ”Archival Value”, *Photographies* vol. 1, nr 1, 2008.
3. John Collier, ”Washington, D.C. Preparing the defense bond sales photomural, to be installed in the Grand Central terminal, New York, in the visual unit of the FSA (Farm Security Administration). Edwin Rosskam selecting from the files pictures to be used in the center”, 1941, Library of Congress, Call. No. LC-USF34- 081660-D [P&P] och ”Washington, D.C. Preparing the defense bond sales photomural, to be installed in the Grand Central terminal, New York, in the visual unit of the FSA (Farm Security Administration). Edwin Rosskam and Milton Tinsley making the scale paste-up from the original dummy”, 1941, Library of Congress, Call. No. LC-USF34- 081652-D [P&P].
4. För en beskrivning av sammanflätningarna mellan och det gemensamma ursprunget för arkivets och fotografiets paradigm, se Joan M. Schwartz, ”‘Records of simple truth and precision’: Photography, archives, and the illusions of control”, *Archivaria*, vol. 50, 2000.

5. Cecilia Strandroth, *In search of the pure photograph. A historiographic study of the Farm Security Administration, Walker Evans, and the survey histories of photography* (Uppsala: Fronton förlag, 2007).
6. Library of Congress har sedan 1994 arbetat mycket aktivt med digitalisering av sina bildsamlingar, och idag är cirka 50 procent av bibliotekets bildsamling åtkomlig från hemsidan. Det rör sig totalt om en bildsamling på över 13,7 miljoner. "About Digital collections", *Digital collections*, <http://www.loc.gov/library/about-digital.html>. FSA-kollektionen var en av de första som biblioteket gjorde tillgänglig på internet. Idag är över 90 procent av samlingen digitaliserad. "Digitizing the Collection", *FSA B&W Photos*, <http://lcweb2.loc.gov/ammem/fsahtml/fatech.html>. Samlingen kan nås via två sökvägar: *America from the Great Depression to World War II: Photographs from the FSA-OWI, 1935–1945*, <http://memory.loc.gov/ammem/fsowhome.html>, samt *P & P online catalog: Searching FSA/OWI black-and-white negatives*, <http://lcweb2.loc.gov/pp/fsaquery.html> och *Searching FSA/OWI color photographs*, <http://lcweb2.loc.gov/pp/fsacquery.html>. (Samtliga sidor senast kontrollerade den 20 mars 2009.)
7. Richard Doud, "Interview with Roy Stryker [...] June 13, 1964", [http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/stryke63.htm#june\\_1964\\_session](http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/stryke63.htm#june_1964_session). (Senast kontrollerad den 12 augusti 2007.) Se också Roy Stryker, [utan titel], *Just before the war: Urban America from 1935 to 1941 as seen by photographers of the Farm Security Administration*, red. Thomas H. Garver (New York: October House, 1968).
8. För en utförlig beskrivning av Strykers vision se Michael Lesy, *Long time coming: A photographic portrait of America, 1935–1943* (New York: W. W. Norton, 2002), 462–467.
9. För en beskrivning av de praktiska omständigheterna kring flytten, se Carl Fleischhauer & Beverly W. Brannan, red., *Documenting America, 1935–1943* (Berkeley: University of California Press, 1988).
10. James Agee & Walker Evans, *Let us now praise famous men* (1941; Boston: Houghton Mifflin, 1960). För en beskrivning av bokens reception i 1960-talets USA, se Alan Trachtenberg, "Foreword", *You have seen their faces*, Erskine Caldwell & Margaret Bourke-White (1937; Athens: Brown Thrasher, 1995), v–viii.
11. Se utställningskatalogen: Edward Steichen, red., *The bitter years 1935–1941: Rural America as seen by the photographers of the Farm Security Administration* (New York: Museum of Modern Art, 1962).
12. För en analys av utställningen och dess betydelse för den senare receptionen av FSA-fotografernas arbete, se Catherine L. Preston, *In retrospect: The construction and communication of a national visual memory* (Ann Arbor: UMI Dissertation Services, No. 9615109, 1995), 203–230.
13. Steichen skriver i utställningskatalogen: "I believe it good at this time to be reminded of those 'Bitter Years' and to bring them into the consciousness of a new generation which has problems of its own, but is largely unaware of the endurance and fortitude that made the emergence from the Great Depression one of America's victorious hours." Edward Steichen, [Introductory Note], *The bitter years*, iii.
14. Se till exempel Nancy Wood, "Portrait of Stryker", *In this proud land: America 1935–1943 as seen in the FSA photographs*, Roy Stryker & Nancy Wood (New York: Galahad, 1973), 19, och Hank O'Neal, *A vision shared: A classic portrait of America and its people, 1935–1943* (New York: St. Martin's Press, 1976), 10.
15. Se till exempel Peter Turner, *History of photography* (London: Hamlyn, 1987), 351. Se även Jean-Luc Daval, *Photography: History of an art* (New York: Skira/Rizzoli, 1982), 186, samt Roy Stryker, "The FSA Photographs", Stryker & Wood, 7.
16. Till exempel skriver Edward Steichen i en inflytelserik recension av en utställning av FSA-fotografierna i New York 1938: "It is not the individual pictures nor the work of individual photographers that make these pictures so important, but it is the job as a whole as it has been produced by the photographers as a group that makes it such a unique and outstanding achievement." Edward Steichen, "The FSA Photographs", *U.S. Camera* 1939 (New York: William Morrow, 1938), 269.
17. För en utförligare diskussion av detta, se Strandroth, 67–71.
18. Paul Vanderbilt, "Preliminary Report, 1942", Stryker papers, University of Louisville, 6, och "Standards of the documentary file", Paul Vanderbilt papers, Archives of American Art, 4, citerade i Lesy, 469.
19. Lesy, 469.
20. "FSA: The American vision", *Amazon.com*, [http://www.amazon.com/FSA-American-Vision-Beverly-Brannan/dp/B001H55MF0/ref=sr\\_1\\_1?ie=UTF8&s=b00ks&qid=1227119582&sr=1-1](http://www.amazon.com/FSA-American-Vision-Beverly-Brannan/dp/B001H55MF0/ref=sr_1_1?ie=UTF8&s=b00ks&qid=1227119582&sr=1-1). (Senast kontrollerad den 20 mars 2009.)
21. Se till exempel Michael L. Carlebach & Eugene F. Provenzo, Jr., *Farm Security Administration photographs of Florida* (Gainesville: University Press of Florida, 1993), Robert L. Reid, *Picturing Texas: The FSA-OWI photographers in the Lone Star State, 1935–1943* (Austin: Texas State Historical Assoc., 1994), Hiag Akmakjian, *The years of bitterness and pride: Farm Security Administration – America 1935–1943* (New York: McGraw Hill, 1975), Garver, Nicholas Natanson, *The black image in the New Deal: The politics of FSA photography* (Knoxville: University of Tennessee Press, 1992), Andrea Fisher, *Let us now praise famous women: Women photographers for the US Government 1935 to 1944* (London: Pandora Press, 1987), och O'Neal.
22. Se till exempel Lesy, 471, och Akmakjian.
23. För en intressant diskussion kring skillnaden mellan synligheten och mottagandet av FSA-arkivet och andra samtida myndigheters bildarkiv, som förvaras i National Archives, se Pete Daniel et. al., *Official images: New Deal photography* (Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1987).

24. Se till exempel Preston, 156, och Beverly W. Brannan, "To make a dent in the world", Gilles Mora & Beverly W. Brannan, *FSA: The American vision* (New York: Abrams, 2006), 19f.
25. För en mer utförlig diskussion av detta, se Joanna Sassoon, "Photographic materiality in the age of digital reproduction", *Photographs, objects, histories: On the materiality of images*, red. Elizabeth Edwards & Janice Hart (London: Routledge, 2004), 191.
26. Se Walter Benjamin, "The work of art in the age of mechanical reproduction", *Illuminations/Walter Benjamin*, red. Hannah Arendt (1936; London: Fontana/Collins, 1973).
27. För en utförlig diskussion kring effekterna av detta i historieskrivningen kring det fotografiska mediet, se Elizabeth Edwards & Janice Hart, "Introduction", *Photographs, objects, histories*, 6 ff.
28. De senare årens forskning om fotografi har sett ett ökande intresse för fotografier som objekt, se till exempel Geoffrey Batchen, "Post-photography", *Each wild idea: Writing photography history* (Cambridge: MIT Press, 2001), 108–127, samt Edwards & Hart, red., *Photographs, objects, histories*.
29. För en diskussion kring detta, i relation till Benjamin, se Lager Vestberg, 51f.
30. Se till exempel Sassoon.
31. Rosalind Krauss dekonstruerar denna dikotomi i relation till avantgardet och modernismens konst i sin klassiska essä "The originality of the avant-garde", Rosalind E. Krauss, *The originality of the avant-garde and other modernist myths* (1981; Cambridge: MIT Press, 1986), 151–170. Se också Benjamin.
32. Tack vare att biblioteket arbetat så medvetet med digitaliseringsfrågor och tillgängliggörande av material på internet hade jag också tillgång till ordentliga beskrivningar av hur digitaliseringen hade gått till på dess hemsida, liksom en mycket välfungerande referensservice att fråga ifall något trots allt var oklart. Se länkarna från *America from the Great Depression to the World War II: Black-and-white photographs from the FSA-OWI 1935–1945*, <http://memory.loc.gov/ammem/fsahtml/fahome.html>, 090320, samt *Ask a librarian... an online reference service from the Library of Congress*, <http://www.loc.gov/rr/askalib/ask-print.html>. (Senast kontrollerade den 20 mars 2009.)
33. Som Jonathan Potter har konstaterat, skrivs inte bara historia på grundval av de dokument som har råkat bli bevarade: istället produceras och bevaras dokument just för att de understödjer en viss historieskrivning. Se *Representing reality: Discourse, rhetoric and social construction* (London: Sage Publications, 1996), 169–171.
34. Ett urval av sådana bilder av FSA:s mest berömde fotograf, Walker Evans, finns reproducerade i Strandroth, 369–376.
35. Till exempel är det väldigt svårt att hitta enskilda fotografier, om man inte känner till vilka ämnesord de är klassificerade under, vilket har varit ett problem. Arkivet kom inte att fungera på det sätt som Vanderbilt föreställde sig. Snarare än en samling anonyma bilder som kan användas för att illustrera olika teman har det blivit en förvaringsplats för en uppsättning mycket kända, enskilda fotografier. För intressanta analyser av klassificeringssystemet, se Alan Trachtenberg, "From image to story: Reading the file", *Documenting America*, 43–73, och Preston, 152–173.
36. Förutom på ämnesord kan man söka på fotografnamn, geografisk plats, arkivnummer och fritextsökning på ord i titlar och bildtexter. Se *P & P online catalog: Searching FSA/OWI black-and-white negatives*, <http://lcweb2.loc.gov/pp/fsaquery.html>, och *Searching FSA/OWI color photographs*, <http://lcweb2.loc.gov/pp/fsacquery.html>. (Senast kontrollerade den 20 mars 2009.)
37. Se Strandroth.
38. Lesy, 471.
39. Ibid.
40. Se "The Library of Congress' photostream", Flickr, [http://www.flickr.com/photos/library\\_of\\_congress/](http://www.flickr.com/photos/library_of_congress/). För mer information om Flickr, se till exempel Daniel Rubinstein & Katrina Sluis, "A life more photographic: Mapping the networked image", *Photographies*, vol. 1, nr 1, 2008. Library of Congress beskriver motiven bakom satsningen i Matt Raymond, "My friend Flickr: A match made in photo heaven", *Library of Congress blog*, <http://www.loc.gov/blog/?p=233>. (Senast kontrollerad den 20 mars 2009.)
41. Matt Raymond, "Flickr followup", *Library of Congress blog*, <http://www.loc.gov/blog/?p=237>. (Senast kontrollerad den 20 mars 2009.)
42. Woman aircraft worker, Vega Aircraft Corporation, Burbank, Calif. Shown checking electrical assemblies (LOC), Flickr, [http://www.flickr.com/photos/library\\_of\\_congress/2179930812](http://www.flickr.com/photos/library_of_congress/2179930812). (Senast kontrollerad den 20 mars 2009.)
43. Flickr har också fler interaktiva funktioner. Bilden har alltså också försetts med taggar, bibliotekets enda taggning "Library of Congress" har här av besökarna utökats dels med självklar kontextuell information om USA och 1942 men även med rena bildmässiga associationer som "lipstick" och "red". Besökarna har också försett bilden med så kallade noter, som utgörs av kommentarer ilagda i själva bilden, som syns när man rör musen över den och som markeras av rektanglar i olika storlekar.
44. Michelle Springer et. al., *For the common good: The Library of Congress Flickr pilot project*, October 30, 2008, [http://www.loc.gov/rr/print/flickr\\_report\\_final.pdf](http://www.loc.gov/rr/print/flickr_report_final.pdf), 25–31. (Senast kontrollerad den 20 mars 2009.)
45. Se Springer (bibliotekets slutrapport) för en utförlig beskrivning av projektets incitament, genomförande och resultat.
46. Flickr driver tillsammans med Library of Congress undersajten Flickr Commons där offentliga institutioner kan lägga ut sina copyrightfria bildsamlingar. Syftet är, som för pilotprojektet, dels att visa upp arkivens "gömda fotoskatter", dels

att Flickr's medlemmar ska kunna bidra med kunskap om dessa i form av taggar och kommentarer. Se "The commons: Your opportunity to contribute to describing the world's public photo collections", <http://www.flickr.com/commons>. (Senast kontrollerad den 20 mars 2009.) Library of Congress har också fortsatt sin satsning på Flickr. Idag finns ytterligare fyra mindre kollektioner tillgängliga på sajten.

47. Däremot ökade besökantalet på Library of Congress egen hemsida med över 2 000 procent under projektets första fem månader. Springer, 22.
48. Att döma av de många tacksamma och förvånade kommentarerna är det uppenbart att många av besökarna för första gången konfronteras med FSA-fotografierna.
49. Se Natanson, 257f.
50. Den allra senaste kommentaren, postad bara 32 timmar innan jag skriver detta, lyder: "Oh that's so neat. I hate to sound like a nerd, but it's so pretty that it almost looks like it should play music." Se [Electric phosphate smelting furnace used in the making of elemental phosphorus in a TVA chemical plant in the Muscle Shoals area, Alabama] (LOC), [http://www.flickr.com/photos/library\\_of\\_congress/2179139231](http://www.flickr.com/photos/library_of_congress/2179139231). (Senast kontrollerad den 23 mars 2009.)
51. "Searching Titles", *P&P online catalog: Searching FSA-OWI black-and-white negatives*, <http://lcweb2.loc.gov/pp/fsaquery.html#Title>. (Senast kontrollerad den 23 mars 2009.)

## MED DIGITALA VERKTYG I ANALOGA ARKIV

*Tyrone Martinsson*

ANSEL ADAMS HADE mot slutet av sitt liv en vision om hur hans negativ skulle leva vidare i en ny värld där elektronisk fotografi skulle komma att ta över den analoga tekniken. Framöver var han övertygad om att nya tekniska möjligheter skulle öppna sig för fotografer – men också för studenter och forskare. Adams donerade följaktligen under 1980-talet sina negativ till The Centre for Creative Photography i Tucson Arizona; tanken var att framtidens studenter och fotografiskt intresserade forskare skulle kunna interagera med hans bilder via exempelvis skanners eller datorer.

Adams vision är idag en realitet. Det var alltså en framsynt tanke av en av de främsta modernistiska fotograferna – även om det digitala bildlandskapet utvecklats på ett sätt som Adams knappast kunde förutse. Frihet att interagera med andra fotografers negativ är ovanligt, men här har digitala verktyg öppnat helt nya möjligheter för fotoforskningen. Olika slags digitala arkiv är också på väg att fullständigt förändra möjligheter att forska på historiskt fotografiskt material.<sup>1</sup> Den här artikeln tar sin utgångspunkt i mitt eget arbete med digitaliserade negativ från den svenska Andréxpeditionen 1897. Den handlar således om forskning på historiska fotografier med hjälp av digital teknik, och artikeln försöker visa på möjligheterna att gå in i bilder med digitala verktyg och vilka resultat det kan ge. Framställningen är med andra ord ett slags självreflektion över att som forskare arbeta i fotografiska arkiv med digitala verktyg. Förhoppningen är att den kan ge en såväl praktisk som erfarenhetsbaserad infallsvinkel till fotohistoriska studier.

Tyvärr har bild alltför ofta hamnat i skuggan av text när det gäller traditionell historisk forskning. Ett nytt forskningsområde som visuella kulturstudier har dock bidragit till att revidera föreställningar om texten som det primära mediet för historiska studier. På ett sätt var det detta som den så kallade visuella vändningen under 1990-talet eftersträvade – ett slags intresseförskjutning från det språkliga mot det visuella, från text till bild som käll- och forskningsmaterial. Inom konsten var fotografins status som konstnärlig representation också stark under de två sista decennierna av 1900-talet. Fotografi som dokument har dock inte haft en lika självklar position. Det kanske inte är så konstigt med tanke på hur dominerande den skriftliga fotoforskningen varit – och är. Enligt god akademisk sed är ju skriften det slags verktyg som följer den akademiska utbildningens alla nivåer.

Här föreligger därför paradoxen att man måste *skriva* om bild för att uppmärksamma den senare. Likväl har det producerats en tämligen brokig palett av böcker kring bland annat metoder för forskning som i grunden varit visuellt baserad. Förutom spännande exempel som William A. Frassanitos *Antietam* från 1978 eller John Colliers och Malcolm Colliers magistrala *Visual Anthropology*, hittar man flera svenska pionjärer och företrädare. Inom en visuellt uppgraderad konstvetenskap har framför andra Lena Johansson under lång tid argumenterat för bildens betydelse i historisk forskning, som i böckerna *Mörkrum & transparens* och antologin *Visuella spår*. I den senare ges också en introduktion till hur man kan använda och studera bilder i kultur- och samhällsvetenskapliga sammanhang. Här nyttjas bilder genomgående som empiriskt källmaterial, och ett par artiklar resonerar också metodologiskt kring frågan om bilden som källa. Som den här artikeln kommer att visa har bilder stor förklaringskapacitet beträffande förståelsen av förflutenhet och förändring. Bilder är helt enkelt alltför viktiga för att negligeras i historievetenskapliga sammanhang.<sup>2</sup>

### Det digitala bildarkivet – några riktlinjer

Det kan tyckas självklart att material som är producerat av gemensamma medel, som till exempel fotografier från statligt finansierade expeditioner, bör göras tillgängligt för en intresserad allmänhet. De utgör ett

bildarv som tillhör oss alla och är ibland viktiga dokument för att förstå både den värld vi skapat åt oss själva och hur fotografier påverkat vårt sätt att se på denna värld. Olika former av bildvetenskaplig forskning ställer dock i regel höga krav på digitalisering av fotografiskt material, detta för att resultatet skall kunna användas på ett tillfredsställande sätt.<sup>3</sup> En digital bild ersätter i regel inte en analog kopia, allt som oftast utgör den ett komplement. Men digitala bilder bör ändå finnas tillgängliga i hög upplösning och inskannade i RGB-färgsättning; information i bilden kan gå förlorad om enklare skanning görs. I många fall är kopior blekta och slöjade med toningar av olika nyans. Här finns dock data som bör bevaras, men som många gånger går förlorad om man skannar bilder i alltför låg upplösning i gråskala. Bilder bör därtill finnas tillgängliga i okomprimerat format som till exempel TIFF. Överlag bör digitala fotoarkiv byggas i enlighet med ett förtroende för kopians överensstämmelse med originalet; ett slags tyst överenskommelse att inga data förlorats på vägen från inläsning till binär fil. Forskare kan då vara säkra på att den kopia de får ta del av är av samma kvalitet som vid inläsning. Som fotoforskare i de digitala arkiven måste man veta att den digitala kopian är inläst i sin helhet. Ingen beskärning får därför ske i bilderna. Delar som vid en första anblick kan te sig betydelselösa, kan vid närmare studie av ett material vara ovärderliga – något som kommer att exemplifieras med all tydlighet senare i denna artikel.<sup>4</sup>

Generellt bör fotografiska arkiv, oavsett form, vara så deskriptivt uttömmande som möjligt kring sitt material. Vid upprättande av digitala arkiv finns ofta en god möjlighet att skapa en bred och fyllig databas över det aktuella materialet. Uppgifter om originalkopia eller negativ är viktiga; detta ger baskunskaper om material, storlek och tekniska fakta. I övrigt bör finnas uppgifter om fotograf och verkets titel – liksom arkivhistorik. Olika slags hyperlänkade korsreferenser är en annan sorts arkivuppgifter som kan vara till stor nytta att bygga in i digitala arkiv. Här kan man mata in uppgifter om huruvida bildmaterialet exempelvis finns i olika samlingar, i vilka andra arkiv fotografen är representerad, samt om helt andra samlingar har någon koppling till det aktuella arkivmaterialet. Tar man landskapsbilder som exempel kan man bland annat fråga sig vilken typ av bilder arkivet innehåller, om de är vetenskapligt relaterade – till exempel kartering eller dokumenterande av kulturlandskap – eller om det främst handlar om konstnärliga iscensättningar.

Många kategorier flyter ofta samman, och bilder kan över tid förskjutas från en genre till en annan. Alla kontextuella referenser som finns tillgängliga underlättar dock forskarens arbete och möjligheter att använda ett arkiv på ett relevant och effektivt sätt.

Idag kan man, i korthet, konstatera att möjligheterna att visa upp och tillgängliggöra bildsamlingar ökat närmast explosionsartat, även om undermåliga digitala kopior ibland leder till diskussioner om vilket slags tillgänglighet det i realiteten handlar om. Likväl kan man konstatera att det för forskning kring historiska fotografier ofta är lika tillförlitligt att använda ett digitaliserat underlag som att arbeta med originalen. Här handlar det i regel om att etablera ett förtroende mellan forskare och arkiv. Om forskaren vet att det arkiv hon vänder sig till aldrig kompromissar vid inläsning av bilder, samt alltid skannar originalmaterial i sin helhet, kan bilderna till och med studeras via nya utskrifter. De kan fås i mycket hög kvalitet och inte sällan ger det forskaren ökad frihet och större möjlighet att interagera med materialet. Möjligheten att interagera med historiskt fotografiskt arkivmaterial är framför allt en av de digitala verktygens mest oöverträffade och viktigaste fördelar.

Diskussionen och problematiken kring forskarens tillgång till original eller digital kopia handlar såtillvida ofta om dikotomin mellan artefakt och innehåll – liksom naturligtvis vilka frågor fotoforskaren försöker besvara. Fotografiets materialitet kan till exempel vara av vikt för en viss typ av undersökningar,<sup>5</sup> men denna går ju helt förlorad vid digital inläsning. Fotografiets innehåll finns dock med i den digitala kopian och påverkas inte alls. Det bör därför framhållas att det är den typ av forskning man är intresserad av som styr behovet av att arbeta med originalbild, eller om en digital kopia räcker.

Det finns dock en aspekt av taktil närvaro och känsla som kan vara av stor betydelse vid fotoforskning, något som bara originalet besitter. Exempelvis är detta tydligt när vi talar om *vintage prints* av fotografier, och då framförallt kopior gjorda av fotografen själv, där en aura av autenticitet förstärks av mötet med det fysiska objektet. Originalkopior som dessa kan ge information om fotografens arbete med kopiering och hur kopior framställts och kanske manipulerats som kan vara svårare att undersöka och upptäcka i digitala kopior. Ett exempel är Eadweard Muybridges *mammoth plate*-fotografier från Yosemite 1872, vilka Rebecca Solnit diskuterat i flera böcker.<sup>6</sup> Det samma gäller Mark Kletts arbeten

genomförda i ett slags dialog med fotohistorien och andra fotografer. Här kan det vara av stor betydelse att få se och ta del av ett originalmaterial, vilket kan lära forskaren mycket om fotografens arbetsmetoder och teknik. Det senare är viktigt för praktikbaserad fotografisk forskning som till exempel involverar refotograferingsprocesser.<sup>7</sup>

## Andréenegativen och digitala verktyg

Andréexpeditionen är Sveriges mest omtalade polarexpedition trots att den är en av många tragiska och misslyckade expeditioner som genomförts – eller kanske just därför. Expeditionen var i grunden teknisk och handlade om att lösa logistiska problem för forskningen i polarområdena. Man skulle försöka korsa polarhavet i ballong och förhoppningsvis under resans gång passera nordpolen. Expeditionen skulle i geografiskt hänseende dokumentera sin färd medelst fotografi. Utrustningen för detta ändamål specialtillverkades och blev för sin tid mycket avancerad. Fotografen var Nils Strindberg, en ung amanuens i fysik från Stockholm och en skicklig och tekniskt driven fotograf.

Expeditionens ledare, ingenjör Salomon August Andrée, hade tidigt bestämt att fotografi var viktigt för expeditionen. Med ombord då man lyfte från Danskön på Svalbard i juli 1897 var också ingenjören Knut Fränkel. Expeditionen tvingades snart ned på isen och männen fick förbereda sig för en isvandring tillbaka mot Svalbard. Fotografins roll förändrades här drastiskt. Från att ha varit tänkt som en dokumentation av landskapet och den miljö man genomkorsade på sin färd med ballongen, vändes nu kameran mot gruppen och dess försök att rädda sig själv. Från mitten av juli till början av oktober kämpade man på isen innan gruppen till slut tvingades iland på den avlägset belägna Vitön nordost om Svalbard. Här inrättade man sitt sista läger, och det skulle dröja 33 år, eller till sommaren 1930, innan någon fann deras kvarlevor och resterna av utrustningen tillsammans med dagböcker, anteckningar och – fotografisk film. Otroligt nog kunde den svenske fysikern och fotografen John Hertzberg ur fem exponerade nitratbaserade filmer få fram 93 negativ som gick att duplicera och kopiera. Resultatet blev en av polarhistoriens mest unika fotografiska bildserier.

Jag har sedan millennieskiftet i olika omgångar arbetat med expedi-

tionens fotografier. När jag första gången, som forskare på Andréemuseet i Gränna, kom i kontakt med materialet möttes jag av papperskopior och ett enklare digitalt arkiv. Kopiorna var gjorda 1930 från duplikatnegativ. Hertzberg hade tvingats duplicera negativerna genom att först göra ett positiv och sedan ett nytt negativ från detta positiv. Därefter hade de föreliggande kopiorna framställts. En del av dem publicerades i kraftigt retuscherat skick i boken *Med Örnen mot polen* redan 1930.<sup>8</sup> John Hertzberg avled 1935 och lämnade efter sig viss information om sitt arbete med att rädda negativerna från expeditionen. Denna information användes i viss utsträckning när Andréemuseets museichef Håkan Joriksson under 1990-talet skapade ett första digitalt arkiv, i huvudsak genom att digitalisera museets papperskopior i gråskala. Även om dessa digitala filer var en god start för mitt arbete, inte minst för att se vad bildmaterialet innehöll, var det uppenbart att mer information borde kunna utvinnas ur originalnegativen.

En första åtgärd från min sida var att skanna om museets papperskopior i RGB-format, detta som ett led i en överenskommelse med museet där jag lovade att dokumentera min forskningsprocess, samt inventera och sortera materialet. Framförallt var museet intresserat av att få kronologisk ordning på bilderna, samt en genomgång av den rådande numreringen. Resultatet blev ett slags första arbetsarkiv för min forskning i väntan på möjlighet att jämföra med originalnegativen. Arkivet i Gränna innehåller en stor mängd fotografier knutna till expeditionen. Jag hade full frihet att med skanner och dator arbeta i arkivet vilket resulterade i en snabb och god överblick över det omfattande fotomaterialet. När det gäller själva expeditionsbilderna, så är deras arkivhistoria minst sagt komplex och spretig, inte minst eftersom kopior spritts i olika samlingar. Originalnegativen förvaras dock på Kungl. Vetenskapsakademien (KVA) och duplikatnegativen och retuscherade kopior på Tekniska museet. Jag vill redan nu framhålla att Andréemuseet idag har både papperskopior från duplikatnegativ, och ett nytt digitalt arkiv baserat på originalnegativen.

Mitt fortsatta arbete med Strindbergs fotografier från expeditionen formade sig till en både bokstavlig och metaforisk resa in i arkiven och polarhistorien. Generellt kan man dela in Strindbergs fotografiska arbete i Arktis i tre olika kategorier: 1) en allmän dokumentation av expeditionens två somrar på Svalbard, som transporter, basläger och personer; 2) landskapsbilder och det kartografiska arbetet 1896; och 3) expedi-

tionsbilderna 1897. Det material som behandlas i den här artikeln utgörs av ett antal upptäckter i det fotografiska materialet från expeditionsbilderna 1897. Publikt och offentligt har dessa bilder i första hand varit kända genom olika publikationer från 1930 fram till idag och genom Andréemuseets utställningar – men framförallt genom Jan Troells filmer om expeditionen och då främst dokumentären *En frusen dröm* från 1997. Intresset för bilderna har alltsedan 1930-talet varit omfattande, ändå låg originalnegativen och duplikatnegativen länge slumrande i Stockholm. Ingen hade frågat efter materialet, vilket inte är så konstigt eftersom det före de digitala verktygens genombrott fanns begränsade möjligheter att arbeta med de aktuella nitratbaserade originalnegativen, vilka är minst sagt känsliga och svåra att hantera med traditionella metoder.

Mitt första försök att undersöka originalnegativen gjordes på ett ljusbord på Centrum för vetenskapshistoria vid KVA. Resultatet blev nedslående då det helt enkelt inte gick att se detaljer i materialet, trots att jag har god vana att arbeta med fotonegativ. Jag försökte fotografera av negativerna, men inte heller det erbjöd ett sätt att arbeta direkt med originalen. På grund av materialets känslighet var möjligheten att hantera negativerna begränsad vilket ytterligare försvårade en undersökning. Vid detta tillfälle hade jag i min bärbara dator Andréemuseets dåvarande digitala arkiv tillgängligt i gråskala, och kunde konstatera att detta trots sin enkelhet erbjöd större möjligheter att arbeta med bildmaterialet än det traditionella ljusbordet. Resultatet från detta försök med originalen gjorde att jag bestämde mig för att, som beskrivits ovan, skapa ett nytt arkiv från museets kopior. Frågan som uppstod var om originalnegativen kunde digitaliseras, samt vad en sådan skanning kunde tillföra forskningen på materialet? Erfarenheten från undersökningen av originalen på ljusbordet, samt jämförelsen med bilder från duplikat av originalen, pekade i riktning mot att den digitala tekniken möjligen skulle kunna öppna bilderna, att göra det möjligt att se nya saker och tolka data som tidigare varit dolda på grund av materialets begränsade hanteringsmöjligheter.

När Jan Troell arbetade med sin film gjorde han kopior av Strindbergs fotografier i större format och gick noggrant igenom dessa. Han var den som säkerligen efter Hertzberg spenderat mest tid med expeditionens bilder och gjorde många upptäckter av detaljer som främst redovisas i *En frusen dröm*. Troells arbete utfördes enligt den traditionella och väl beprövade metoden att studera fotografier med lupp och förstoring-



ar. Till denna metod hör också att återkomma till bilder över längre tid, något som bland annat fotohistorikern Michel Lesy med framgång använder. I Lesys fall kanske det mest framträder i hans *Wisconsin Deathtrip* från 1973 men även i senare verk som *Long Time Coming* från 2002 vilket bygger på material från Farm Security Administration-projektet.<sup>9</sup>

Ett liknande förhållningssätt till bildforskning, med upprepade återbesök i bildmaterialet, var alltså förutsättningen för mitt arbete med Andréexpeditionens bilder. Det har också starkt präglat min övertygelse att hitta metoder som bättre tar tillvara bilders förmåga till kommunikation bortom språket och den kvalitet och expansion av möjligheter som kan ligga i denna, det vill säga ett slags mer praktisk och erfarenhetsbaserad infallsvinkel till fotohistoriska studier. Digitala verktyg kan i vissa sammanhang ta denna process ett steg längre. Med datorns hjälp kan man gå in i materialet på ett sätt som bokstavligen plockar isär bilders beståndsdelar; det är enkelt att isolera detaljområden av pixlar och framförallt göra jämförelser mellan bilder på ett smidigt och effektivt sätt.

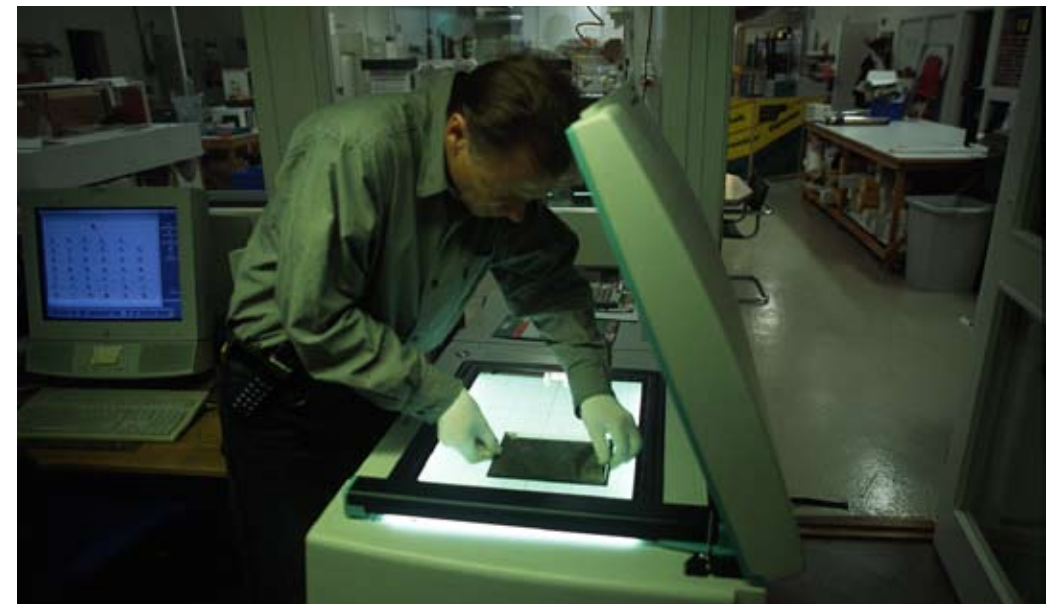
När jag började arbeta med expeditionens bilder bestämde jag mig för att analysera materialet bild för bild, samt att försöka frilägga innehållet i bilderna. Varje bild var täckt av ett lager partiklar, vilka låg som ett raster över bilderna och försvårade detaljanalys. Med hjälp av bildbehandlingsprogrammet Adobe Photoshop, med dess enorma potential för bildanalys, kunde jag påbörja mitt arbete. På ett sätt var det ett retuscheringsarbete, även om jag snarare skulle kalla det för ”rengöring” av den digitala kopian – något som hade varit omöjligt att göra på det analoga bildmaterialet. I denna process kunde man med några enkla kombinationer av bildbehandlingsfunktioner behålla den ursprungliga bildens kvalitet, och endast ta bort det som inte hörde till själva exponeringen. Det handlade inte om att retuschera för att förbättra bildens kvalitet, vilket är vanligt före publicering eller för att göra bilder mer estetiskt tilltalande, utan endast om att försöka separera den exponerade bilden från partiklar som fastnat på negativen. Kloningsverktyget i Photoshop användes här för att återskapa det område som tvättades. Arbetet var tidskrävande; det skedde musklick för musklick och tog i genomsnitt tio timmar per bild. Fördelen med att arbeta med bilden under så lång tid var att jag gick igenom varje bild noggrant, samtidigt som jag fick en känsla för detaljer som var avgörande för mina efterforskningar.

På uppdrag av Centrum för vetenskapshistoria genomförde fotokon-

servator Lennart Andersson 2001 en ny duplicering av originalnegativen från Andréexpeditionen. Samtidigt inleddes diskussioner om att digitalisera de känsliga originalnegativen för att på så vis skapa ett bildarkiv för forskning. Andersson genomförde duplikatkopieringen innan beslut togs om att digitalisera negativerna 2002. Tack vare Anderssons arbete hade man då säkrat nya kopior analogt. Likt Hertzberg sjuttio år tidigare, framställde Andersson nya duplikatnegativ genom ett fantastiskt tekniskt arbete. Men likt sin föregångare begränsades resultatet av att han och hans medarbetare, på grund av det sköra materialet tvingades kompromissa med den traditionella kopieringsteknikens nödvändiga metoder för att erhålla bästa kvalitet. Frågan uppstod då om digital teknik förmådde att lösa problemen med den oskarpa i duplikaten som präglade både Hertzbergs och Anderssons kopior.

Upphovet till problemet låg i att negativerna förvarats mellan två glas-skivor vilka inte kunde åtskiljas utan risk att förstöra negativerna. Kopiering och duplicering måste alltså ske genom glaset. Detta medför problem med att erhålla optimala duplikat. En av de senaste skannerteknikerna 2002 var Fujis C-550 Lanovia Sprint skanner. Med hjälp av denna maskin och professionell kompetens hos Proffskopia i Jönköping, beslöt Andersson och jag, tillsammans med Karl Grandin (som var företrädare

*Proffskopia i Jönköping  
2002, Anders Dybelius test-  
skanning av Andrénegativen.*

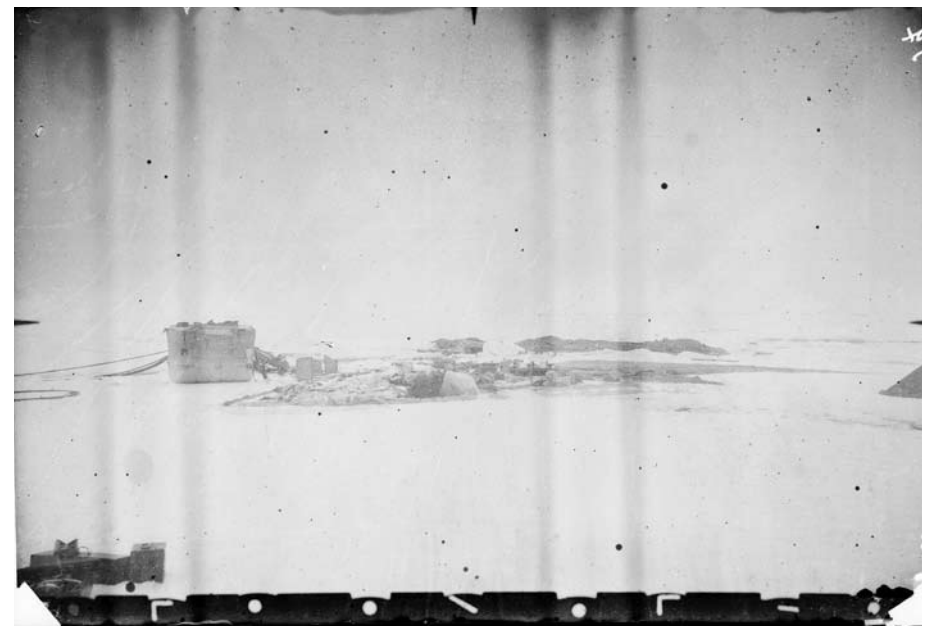
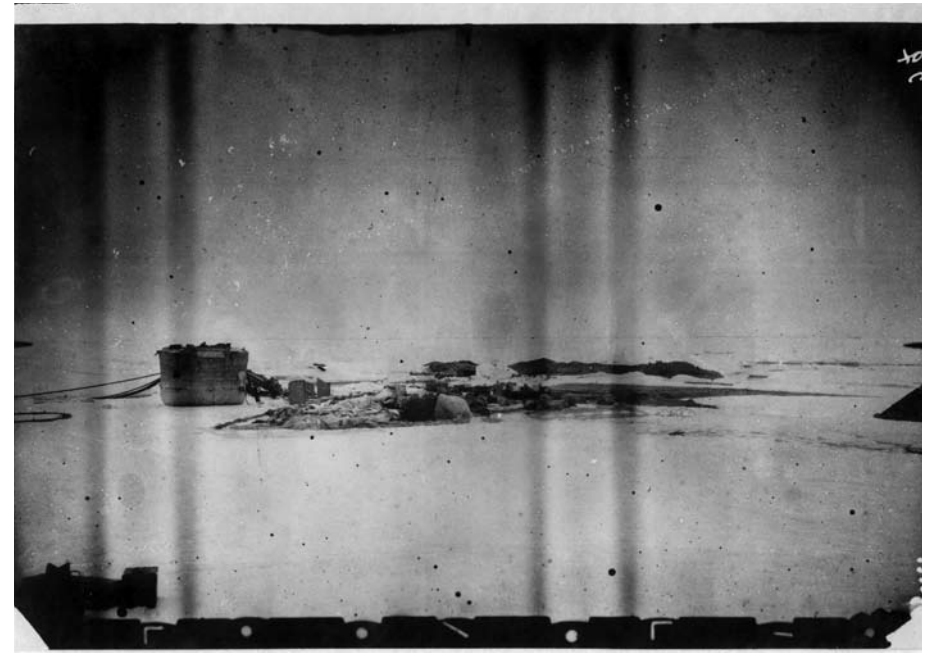


för Centrum för vetenskapshistoria), att testskanna tre negativ för att se om det blev tillräckligt stor skillnad mellan duplikatnegativ och digital kopia för att skanna alla 93 originalnegativ.

Skannern som hanterades av Jan Pålsson och Anders Dybelius vid Proffskopia arbetade med ett så kallat CCD-huvud som täcker både x- och y-axel och gav optimal skärpa och upplösning över hela bildytan. Maskinen erbjöd en upplösning på upp till 5 000 dpi. Glasen utgjorde inget hinder då skannern hade en ”zoom-axel”, vilket i korthet innebar ett slags 3D-skanningsteknik. Skannern läste helt enkelt genom glasen med full skärpa. Bildresultatet kom till oss direkt på skärmen, och det fanns ingen tvekan om att denna nya teknik var helt överlägsen tidigare traditionella metoder för att duplicera det känsliga och svårhanterliga Andréematerialet.

Andréemuseet beslöt sig därefter för att finansiera en digitalisering av hela materialet – och har idag ett digitalt arkiv med alla bilder i RGB full format (cirka 7 000 gånger 5 000 pixlar), 300 dpi upplösning och med möjlighet att göra både negativ och kopior från de digitala filerna.

*Resultatet direkt på dator av jämförelse (detalj) mellan kopia och original vid testskanningen.*



*Andréebild nr II-31, jämförelse mellan digitaliserat originalnegativ och digitaliserad papperskopia från 1930.*

De flesta papperskopior som tidigare varit tillgängliga har varit beskurna, ofta med större eller mindre avvikelser från originalnegativen på grund av duplikatnegativens begränsningar. De analoga negativerna ligger också numera i säkert förvar på KVA, under klimatkontrollerade arkivförhållanden med ytterst begränsad tillgång. Tack vare Fujis skanner och Proffskopias tekniska expertis blev det sålunda möjligt att ta sig närmare Strindbergs fotografier och komma åt ny bilddata som traditionella metoder inte kunde få fram.<sup>10</sup> I förhållande till det mycket känsliga fotomaterialet erbjöd de digitala kopiorna helt enkelt oanade forskningsmöjligheter.

### Sälen som var en björn

Författaren Per Olof Sundman publicerade 1968 boken *Ingen fruktan, intet hopp*. Boken kom till i efterdyningarna av hans bästsäljande roman *Ingenjör Andréés luftfärd* från 1967. Sundman är kanske den författare som mest förknippas med Andréé. Jan Troell filmade senare, efter ett långt förarbete, Sundmans roman, och hans spelfilm hade premiär 1982. Boken från 1968 – som egentligen var tänkt som en nybearbetning av *Med Örnen mot polen* – är på många sätt en intressant betraktelse över expeditionen. I boken använder Sundman ett antal av de fotografier som också illustrerade *Med Örnen mot polen*. Det är kraftigt retuscherade bilder som ligger som en separat del i slutet av boken. En bild är särskilt intressant i diskussionen kring analysen av expeditionens bilder, eftersom den illustrerar hur förståelsen av vad en bild föreställer kan förändras med ny tekniks möjligheter att gå in i fotografier.

Till bilden på motstående sida hade Sundman satt följande bildtext: ”Andrée har skjutit den första sälen. Detta skedde den 15 september sedan man kapitulerat inför isens nyckfulla rörelser och beslutat övervintra i en snöhydda. Andréé förefaller åldrad och ihopsjunken; Fränkel ger fortfarande intryck av spänst och vitalitet.”<sup>11</sup> Bilden är en av två exponeringar som Strindberg gjorde av det aktuella motivet med Andréé och Fränkel vid ett jaktbyte. Sundman går på dagboksanteckningar och drar slutsatsen att bilden föreställer en säl som skjutits i september 1897. Uppgifterna i texten är korrekta, och det är inte på något vis konstigt att Sundman gör sin observation och kopplar samman texten med just den-



Den retuscherade bild som Sundman publicerade 1968 med bildtext om skjutna säl. Bilden reproducerad från boken *Ingen fruktan intet hopp*.



Andréebild nr 11-54, oretuscherad version från originalnegativ av samma bild.

na bild. Den diffusa form som syns i bilden, och som uppenbarligen är ett jaktbyte, kan lätt tolkas som just en säl. Sundman kunde omöjligt se det vi idag kan se när vi i binär form på dataskärmen kan gå in och analysera originalbilden på pixelnivå.

Under mitt arbete med fotografierna av André och Fränkel vid ett jaktbyte upptäcktes ett detaljområde vid sidan av Andrée som snart blev till ett slags nyckel för tolkningen av motivet. Området var förvillande likt det lager av partiklar som täckte bildens yta. Om det bara hade funnits en exponering av motivet, så hade kanske inte detaljen fått den uppmärksamhet den kom att få. Samma detalj återfanns dock på båda de aktuella fotografierna. Efter jämförelse mellan bilderna kunde jag konstatera att något låg på isen framför Andrée. Det liknade nosen på en björn. Magnus Elanders och Staffan Widstrands bok *Ajunngilak* visade sig vara en bra referens, eftersom det i den fanns en bild av ett isbjörnskinn som låg utbredd på isen.<sup>12</sup> Det fotografiet gav en bra insikt i hur ett flått isbjörnskinn ser ut. Att det handlade om en björn – snarare än en säl – understöddes av både dagboksanteckningar och bildernas kronologi, där det också fanns andra bilder av en skjuten björn.

Kronologin var dock en osäker källa, då det i andra fall skulle visa sig att numreringen i bildarkivet inte stämde med bildernas kronologi över tiden för expeditionen. Enligt Andrées dagbok var det i september som man lyckades behålla sin första säl efter att man skjutit den, men det var istället en annan passage i dagboken kring ett jaktbyte som blev intressant. Andrée beskriver nämligen i detalj den 22 augusti en skjuten ismåsunge.<sup>13</sup> Detta stämmer mycket väl överens med en bild av en ismåsunge som är en av de tre sista bilderna som finns från Strindberg. Bilderna av fågeln är från filmen som satt i rullkassetten då expeditionen hittades på Vitön; detta var alltså den sista film som Strindberg exponerade. Man kan anta att det är Hertzberg som på trettioalet i emulsionen på bilden ristat in "KASS", vilket troligen står för "kassetten", detta för att tydliggöra ursprunget för de tre bilder som denna sista film innehöll. Tre bilder av samma fågel, varav två är oskarpa. Det finns alltså inga bilder efter dessa bilder, det vill säga, inga bilder efter den 22 augusti då Andrée skriver i sin dagbok om fågeln.

Om man då lägger denna dagbokstext till analysen av bilden och dess innehåll i förhållande till kronologin i berättelsen, kan beviskedjan ytterligare stärkas i så motto att fotot som varit känt som en säl, skjuten



Andréebilder nr 11-54 och 11-56, jämförelse detalj vid Andrées fötter.



Andréebild nr 11-54, detalj av oretuscherad version från originalnegativ.



Andréebilder nr 11-54 och 11-56 från originalnegativ.

och då fotograferad den 15 september, *inte* kan vara tagen i september då bilden av ismåsungen placerar de sista bilderna till augusti. Det kan då inte finnas någon bild på en säl eftersom en sådan måste tagits i september, eftersom det var då expeditionen för första gången lyckades att både skjuta och behålla en säl. Av intresse är här det intrikata samspelet mellan text och bild för att dels fastställa bildens motiv, dels dess position i expeditionens kronologiska förlopp.

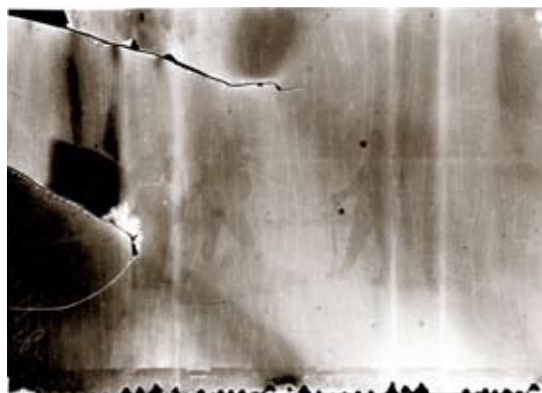
Det som sedan 1968 tolkats som en säl var alltså en björn. Utan tvivel var det genom de digitala verktygen som denna upptäckt blev möjlig. Kanske har det ingen avgörande betydelse för hur historien om expeditionen berättas, men det har betydelse för helheten i Strindbergs fotografiska arbete. Alla detaljer som kan lära eftervärlden mer om hans arbete med kameran på isen är intressanta, och fotografierna är förstås helt centrala som dokument i förståelsen av expeditionen. Om man med ny teknik kan extrahera mer data ur dem, är det givetvis av vikt för en

Andréebild nr 11-55, oretuscherad version från originalnegativ. Frænkel (till vänster) och Strindberg vid den björn André sköt vid landningsplatsen.





*Andréebild nr V-92, oretuscherad version från originalnegativ. Troligen en bild av den ismåsunge som sköts den 22 augusti. Rulle nummer V satt i rullkassetten då filmerna återfanns på Vitön 1930.*



*Andréebild nr III-70, negativ, respektive positiv version från originalnegativ.*

historia där empirin är synnerligen fragmentarisk. Duplikatnegativen av materialet var inte tillräckliga för att generera den kvalitet originalen hade. Traditionell kopiering var inte möjlig, inte heller att studera negativen på ljusbord då det i många fall snarare indikerade att negativen inte innehöll något av värde. Dessa binära kopior är såtillvida exempel på hur digitaliseringen av negativen gav helt nya möjligheter att ta till vara på kvaliteten i Strindbergs fotografier trots bildernas dramatiska historia.

### Panoramat från isen

På fler än ett sätt är höjdpunkten i Nils Strindbergs fotografier från expeditionen en serie om sju bilder som togs vid ballongen Örnens landningsplats. Upptäckten av dessa bilder hänger samman med möjligheten att digitalt arbeta med komparativa jämförelser visavi originalnegativen. Faktum är att denna sekvens av bilder inte hade kunnat hittas bland de analoga kopiorna. Jag arbetade nämligen med en av expeditionens mest kända bilder, då jag så att säga ur fotografens perspektiv började fundera över Strindbergs komposition. Varför hade han exempelvis



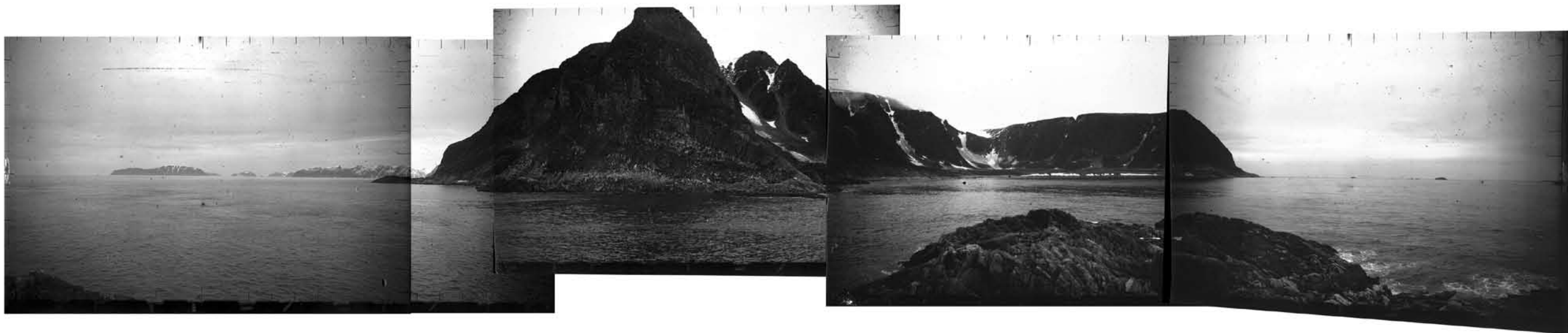
*Andréebild nr II-47, från originalnegativ. Bilden som blev starten på panoramat från landningsplatsen.*

förskjutit bildens motiv till högerkanten och dessutom beskurit detta? Eftersom jag hade digitaliserat alla museets tillgängliga kopior kunde en jämförelse med en mindre känd bild ge antydning till ett svar. Den som fotograferat landskapet vet att man ofta inte kan få med den vy man avser att fotografera; ett panorama i flera bilder kan då vara en lösning, som dock kräver att man senare sätter ihop dem till en bild.

Det var precis vad Strindberg hade gjort på isen. När jag lade samman de två bilderna i datorn fick jag en perfekt passning och hade grunden till ett panorama. Eftersom jag visste att Strindberg tidigare använt tekniker för panoramafotografering, och då även 360°-panorerings av landskap, började jag leta efter fler bilder som kunde kopplas till de två bilderna som nu utgjorde början på en panoramabild. Strindberg hade under sitt omfattande kartografiska arbete med att fotografera landskapet på Amsterdamön, och området kring baslägret under sommaren 1896, ofta använt sig av panorerings. Det var därför inte omöjligt att han också gjort detta för att dokumentera ballongens nedslagsplats. Sådana

bilder skulle med all sannolikhet vid en lyckad hemkomst bli mycket viktiga för expeditionens berättelse.

Tyvärr var det svårt att hitta fler bilder. Ytterligare ett par stycken misstänktes tillhöra avbildningar av landskap, men dessa låg kronologiskt fel (enligt då rådande numrering). Vi hade (då) helt enkelt tolkat dessa bilder som tagna från ballongen. Samtidigt som jag arbetade med dessa bilder av landskapet och pusslade med panoramat, höll Lennart Andersson på med sin duplicering av negativerna. Jag besökte Andersson och införskaffade duplikatkopior av de aktuella bilderna. Detta blev avgörande, då jag i jämförelsen med hans duplikat på de aktuella bilderna insåg att de hade varit beskurna, och i ett fall inte fullständigt kopierade. Den bild som till exempel kompletterade panoramat i vänsterkant var trasig och hade ett löst parti i original som inte hade kopierats till papper. Anderssons kopior gav mig således möjlighet att förstå vad som saknades – panoramat hade haft ytterligare en bild. Efter detta arbetade jag med att studera isbilderna och resultatet blev till slut ett panorama om sju

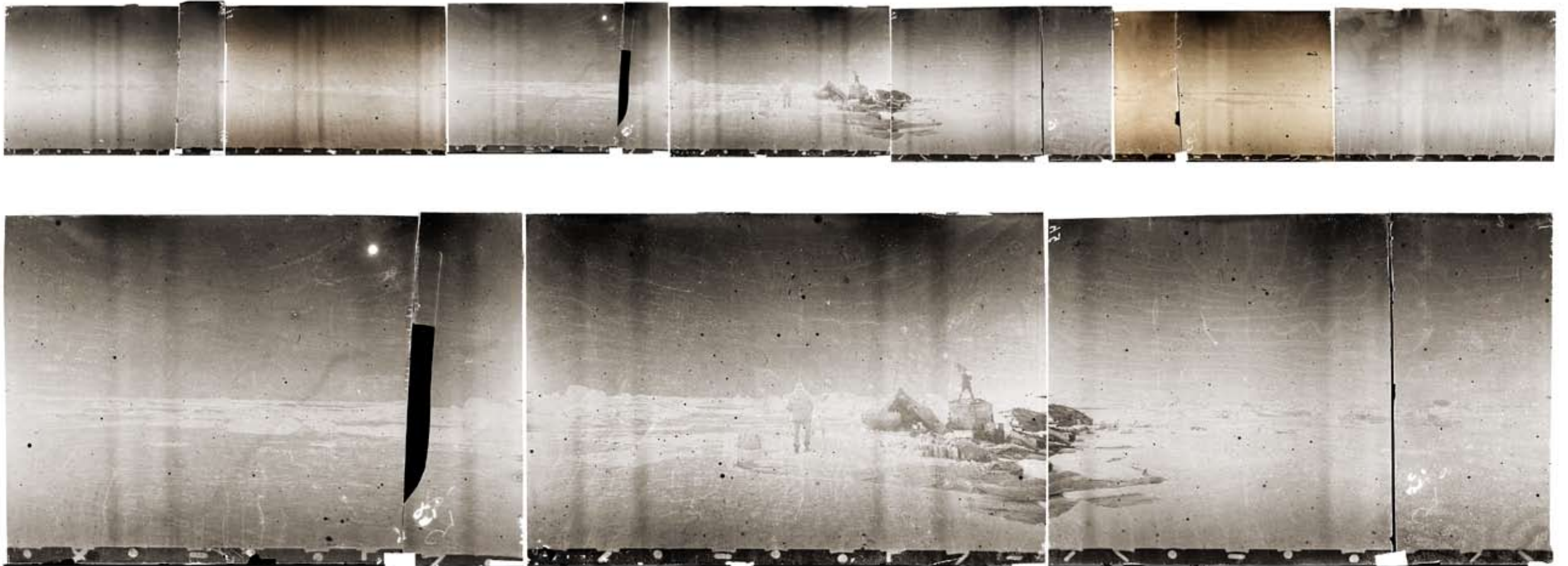


*Panoramabild från området kring baslägret 1896.*

bilder som tillsammans bildade en 360°-panorering från landningsplatsen. I Strindbergs panorering från landningsplatsen kunde jag också konstatera att detta varit ett av få tillfällen då han använt kamerans inbyggda registreringsverk och kompass. Strindberg hade i varje bild noterat kompassriktningen, och man kunde följa hur denna ändrades då han roterade sin kamera.

Den digitala tekniken gav oss ytterligare en möjlighet att arbeta med

denna cirkulära bildserie. Genom att digitalt sy ihop panoramat till en QuickTime VR-film kunde vi ge nytt liv åt Strindbergs panorama. Denna interagerbara vy kan numera ses på Andréemuseet i Gränna. Till Strindbergs panorama har två samtida QuickTime VR-sekvenser tagits från Danskön och Vitön, detta för att erbjuda besökare möjligheten att interagera med och få en uppfattning om de miljöer där historien om expeditionen utspelade sig.



*Nils Strindbergs 360° panorama från ballongens landningsplats.*



## Avslutning

Nils Strindbergs fotografier från Andréés polarexpedition 1897 är ett unikt material som har få motsvarigheter i världen. Materialets känslighet och tolkningssvårigheter har under lång tid gjort att forskare inte riktigt kommit åt Strindbergs bilddokument från expeditionen. Traditionella arbetsmetoder har inte varit möjliga eller tillräckliga att applicera. Men olika slags digitala verktyg var nyckeln som till slut öppnade upp detta lika fantastiska som tragiska bildmaterial. Det var inte bara materialets känslighet som begränsade användningen av traditionella analoga metoder. Fördelen med digitala verktyg ligger också i möjligen att på ett obegränsat sätt interagera med materialet. Andréebilderna är ju en bildserie som kan läsas som ett slags visuell dagbok, vilken både kompletterar och expanderar de textbaserade dagböcker och anteckningar som finns bevarade från expeditionen. Datorn som bildanalysverktyg erbjuder därtill en okomplicerad och direkt möjlighet till jämförelser mellan bilder, exempelvis genom att sätta ihop dem till sekvenser vilka i vissa fall resulterade i oanade resultat.

Möjligheten till detaljstudier är ett annat område där digitala verktyg erbjöd nya möjligheter att gå in i materialet genom bildbehandlingsfunktioner som till exempel kontrollerade kontraster och tonomfång. Varje arbetsprocess kunde genomföras utan att det digitala ”originalet” påverkades – för att sedan appliceras på en slutgiltig kopia. Presentationen av resultatet kunde dessutom styras av aktuella forskningsbehov; de digitala filerna kunde erbjudas både som papperskopior och transparanser likaväl som presentationer på skärm. I processen kring Andréenegrativens digitalisering var alla inblandade forskare och institutioner överens om att det digitala arkiv som skapades skulle hålla en så hög kvalitet som möjligt. Det handlade om att försäkra potentiella användare av arkivet om att de digitala kopiorna var lika bra som analoga duplikat. Men resultatet är ett digitalt arkiv som blev bättre än originalen, framför allt beträffande tillgänglighet och möjligheter till dialog med det historiska materialet.

Det är min övertygelse att ett slags praktikbaserad forskning kan berika och expandera traditionella humanvetenskapliga studier inom bildområdet. Tekniken är en integrerad del i förståelsen av bildpraktiker och dess representationsformer. Det kan avslutningsvis vara på sin plats att

åter peka på Mark Kletts praktiska fältarbete i studiet av den tidiga amerikanska landskapsfotografen – där Klett med kameran som verktyg, fört en dialog med det historiska materialet. Den processen ger värdefulla insikter i hur pionjärfotograferna arbetade men också vad de valde att fotografera. Fotografier är som bland annat Ansel Adams påpekat både dokument och konstnärliga representationer.

Till sist kan man notera att om det digitala arkivet idag är en ovärderlig tillgång för forskare, så är det långt ifrån någon självklarhet. Frågan om hur man ska långtidsbevare digitalt fotografiskt material är ännu inte löst, och hur Andréexpeditionens fotografiska arkiv i binär form kommer att se ut om tio, tjugo eller femtio år vet vi faktiskt inte. Att de analoga originalen kommer att brytas ned och förstöras är dock ställt bortom allt tvivel. Det är en naturlig process i nitratnegativs livscykel. Det är därför av än större vikt att vi upprätthåller och säkrar det digitala arkivet. Digitala verktyg är idag en fantastisk tillgång inom fotoforskning och det finns med säkerhet mycket att upptäcka i våra arkiv och samlingar. Men frågan om digitalt långtidsbevarande behöver skyndsamt få en lösning så att framtiden inte kommer att präglas av kollektiv minnesförlost.

## Noter

1. Cecilia Strandroth, *In search of the pure photograph: A historiographic study of the Farm and Security Administration, Walker Evans, and the survey histories of photography*, (Uppsala: Fronton, 2007).
2. Se till exempel Joanna C Sherer, "The photographic document: Photographs as primary data in anthropological enquiry", *Anthropology and photography, 1860–1920*, red. Elisabeth Edwards (New Haven: Yale University Press 1992), 32–41. För en vidare översikt kring fotografiskt baserad forskning, se till exempel Patricia C. Albers & William R. James, "Travel photography: A methodological approach", *Annals of Tourism Research*, vol. 15, nr 1, 1998, 134–158, Elisabeth Edwards, "Beyond the boundary: A consideration of the expressive in photography and anthropology", *Rethinking visual anthropology*, red. Marcus Bank & Howard Morphy (New Haven: Yale University Press, 1997), 53–80, Mike Crang, "Picturing practices: Research through the tourist gaze," *Progress in Human Geography*, vol. 21, nr 3, 1997, 359–373. Se också Douglas Harper "Galileo to *Neuromancer*", *Handbook of Qualitative Research*, red. Norman K. Denzin & Yvonna S. Lincoln,

- (Thousand Oaks, Calif.: Sage, 2000), 717–732, och Peter Loizos, "Video, film and photographs as research documents", *Qualitative researching with text, image and sound: A practical handbook*, red. Martin W. Bauer & George Gaskell (London: Sage, 2000), 93–107.
3. För diskussioner om digital teknik och arkiv, se Clare L. Birdsey, Andy Golding & Ralph E. Jacobson, "The effect of digital technology on the control of and access to a photographic collection", *Cultural heritage informatics: Selected papers from ICHIM99* (Pittsburgh: Archives & Museum Informatics, 1999), och Clare L. Birdsey, "Creating accessible digital imagery", *D-Lib Magazine*, vol. 6, nr 4, 2000. Se också Suzanne Keene, *Digital collections: Museums and the information age* (Oxford: Butterworth-Heinemann, 1998).
  4. Som Nina Lager Vestberg skriver i sin artikel i den här boken bör till exempel båda sidor av ett foto skannas. Ofta finns anteckningar, stämplor och andra uppgifter på baksidan av en fotografisk bild. För en vidare diskussion, se också Nina Lager Vestberg, "Archival value: On photography, materiality and indexicality", *Photographies*, vol. 1, nr 1, 2008, 49–65.
  5. Fotografiets materiella funktion är uppmärksammas i dagens forskning kring fotohistoria och har förtjänstfullt belysts av till exempel Elisabeth Edwards, "Photographs and the sound of history", *Visual Anthropology Review*, vol. 21, nr. 1–2, 2006, 27–46. Se också Elisabeth Edwards & Janice Hart, red., *Photographs, objects, histories: On the materiality of images* (London: Routledge, 2004), och Geoffrey Batchen, *Forget me not: Photography and Remembrance* (New York: Princeton Architectural Press, 2004).
  6. Rebecca Solnit, *River of shadows: Eadweard Muybridge and the technological wild west* (New York: Viking, 2003), och Mark Klett, Rebecca Solnit & Byron G. Wolfe, *Yosemite in time: Ice ages, tree clocks, ghost rivers* (San Antonio: Trinity University Press, 2005).
  7. I sammanhanget kan Mark Kletts arbete med *Second view* och *Third view, second sights* lyftas fram, vilka båda problematiserar såväl fotografi som historia, liksom arkiv och samlingar – allt i dialog mellan samtid och dåtid, fotografier från olika epoker, fotografiers förhållande till tid och konstruktion av platser etcetera. Oftast är dock fotografiers innehåll en tillräcklig utgångspunkt för fotohistorisk forskning om bara alla uppgifter om originalets format och teknik finns tillgängliga. I fotopraktiska forskningsprojekt där dialog med historien förs på det sätt Klett arbetar, krävs dock en så nära studie av originalbilder som är möjligt att erbjuda. Mark Klett och Byron Wolfe refotograferade Muybridges "mammoth plates" i Yosemite 2001 till 2002 i samarbete med Rebecca Solnit för boken *Yosemite in time*. Se också Mark Kletts arbete med refotografering i nära dialog med fotografiska arkiv och samlingar. Mark Klett, Ellen Manchester & JoAnn Verburg, *Second view: The rephotographic survey project* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1984), och Mark Klett, Byron G. Wolfe & Kyle Bajakain, *Third view, second sights: A rephotographic survey of the American west* (Santa Fe: Museum of New Mexico Press, 2004).
  8. S.A. Andrée, Nils Strindberg & Knut Frænkel, *Med Örnen mot polen: Andrées Polarexpedition år 1897* (Stockholm: Bonnier, 1930). För John Hertzbergs beskrivning av arbetet med filmrullarna se kapitlet: "Behandlingen av expeditionens fotografiska material", 384–388.
  9. Se till exempel Michael Lesy, *Wisconsin death trip* (New York: Pantheon Books, 1973) och dens., *Long time coming: A photographic portrait of America 1935–1943* (New York: Norton, 2002).
  10. För mer om arbetet med Strindbergs bilder och fotografierna från expeditionen och om fotografen Strindberg se mina *Photographic archaeology and Nils Strindberg's photographs from the Andrée Polar expedition 1896–1897*, opublicerad pappersavhandling med CD-ROM, University of Westminster (London 2003), och *Nils Strindberg: En biografi om fotografen på Andrées polarexpedition* (Lund: Historiska Media, 2006).
  11. Per Olof Sundman, *Ingen fruktan, intet hopp: Ett collage kring S.A. Andrée, hans följeslagare och hans polarexpedition* (Stockholm: Bonnier, 1968).
  12. Magnus Elander & Staffan Widstrand, *Ajunngilaq: Arktiska ögonblick* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1997), 89.
  13. Andrée, Strindberg & Frænkel, *Med Örnen mot polen*, 421–422.

## BILDENS INFRASTRUKTUR



## DIGITALA FOTOGRAFIER OCH FRAMTIDENS KULTURARV – NÅGRA ASPEKTER PÅ INSAMLING OCH FÖRMEDLING

*Dag Petersson*

DENNA ARTIKEL HAR en lite trixig förhistoria. Den skrevs i två omgångar med mer än ett års mellanrum – först som föreläsningsskript och därefter som reviderad artikel. Ett antal oförutsedda händelser ställde i mellantiden till med viss oreda och innebar att artikeln på sina ställen inte helt följer sin förlaga. I största möjliga mån har jag ändå strävat efter att ordagrant återge den föreläsning som jag bidrog med på konferensen "Fotografi i arkiv" på Nordiska museet i Stockholm 2008. Där detta inte har varit möjligt kommer det att framgå av sammanhanget och ordalydelsen.

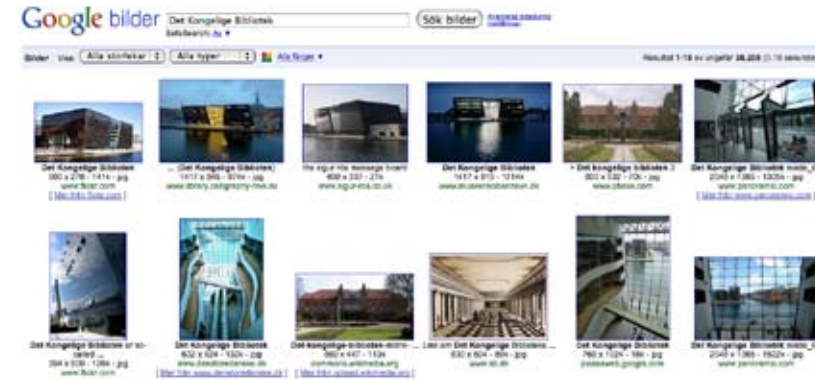
När föredraget skrevs forskade jag om digitala bildarkiv vid Det Kongelige Bibliotek i Köpenhamn. Jag lät mitt konferensbidrag spegla den optimism och de utvecklingsmöjligheter jag såg i arbetet med att formulera en s.k. "accessions- och kassationspolitik" för bilder. Detta var ett styrande dokument för bildsamlingen som skulle ge insamlingsarbetet, beslutsfattandet och samlingsförvaltningen tydligare konsekvens och transparens. Behovet grundade sig på att förutsättningarna för samlingsarbetet hade förändrats väsentligt under bara några få års intensiv digital utveckling. Detta gällde såväl insamlandet av digitalt födda bilder som bevarandet av digitala bildfiler, men i synnerhet handlade det om att utvecklingen rent generellt hade medfört en ökad komplexitet i det dagliga arbetet. Projektet presenterades under föreläsningen som ett konkret exempel på hur en osäker utveckling speglas i formaliserad praxis inom bibliotekssektorn, samt hur implementeringen förväntas gripa tag i och leda utvecklingen.

När jag sedermera skulle skriva om mitt föredrag till den här föreliggande artikeln ville jag gärna behålla den optimistiska tonen och engagemanget för en god insamlingspolitik. Detta trots att det påföljande arbetet under 2008 visade sig gå överraskande trögt och att dokumentet jag slutligen färdigställde aldrig togs i bruk. Bibliotekets ledning valde (något överraskande) att inte implementera det efter att det hade reviderats och godkänts otaliga gånger i samarbete med ledande instanser. Jag vet inte hur utvecklingen sedermera har artat sig för i början av 2009 bytte jag arbete och ägnar mig idag åt en helt annan typ av forskning. Mitt antagande är likväl att dokumentet kan vara användbart för andra institutioner. Därför har jag i artikeln vidareutvecklat mitt förslag samt inarbetat några längre stycken av ursprungsdokumentet jämte förklaringar till dess tekniska komposition. Om någon skulle vara intresserad finns det i sin helhet hos författaren.

### Att samla digitalt

”Det er da forunderligt”, brukade min förra chef på Kort- og Billedafdelingen i Köpenhamn påpeka, ”i den tid vi lever i, hvor billedproduktionen bare eksploderer, bliver det samtidig færre og færre billeder at samle på.” Hur den digitala bildkulturen förändrar förutsättningarna för forskning kommer jag – konferensens tema till trots – inte att komma in på här. Jag kommer istället att vända på problematiken och, liksom min tidigare chef, kommentera de förändrade förutsättningar som digital teknologi ger för insamlandet av fotografiska bilder. I det följande kommer jag alltså att blicka framåt mot framtidens fotoarkiv och spekulera över huruvida offentliga samlingar alls hänger med i vår samtids bildproduktion. Jag kommer att ifrågasätta betingelserna för att digitala bilder överhuvudtaget kan samlas in och bevaras till nästa forskargeneration. Hade hon rätt, min tidigare chef, Ingrid Fischer Jonge; finns det allt färre bilder att samla på i vår tids digitala bildström – eller har vi bara inte förstått hur vi ska hantera dem?

För en tid sedan påbörjade jag arbetet med en så kallad ”accessions- och kassationspolitik” för Billedsamlingen på Det Kongelige Bibliotek. Det är ett ännu ej ratificerat dokument som generellt redogör för vad Billedsamlingen ska samla på, vad som eventuellt ska sorteras bort un-



*Exploderande bildproduktion – några av de 38.200 bilder av Det Kongelige Bibliotek som en sökning på Google bildsök genererar.*

der en accessionsprocess och vad som bör kasseras av det som redan har samlats in. På många sätt är det ett av samlingens mest känsliga dokument, och det formuleras med stor omsorg. För att öka dokumentets användbarhet har jag valt att inkludera både fysiska och digitala bilder under samma generella systematik (frågeställningar som uteslutande berör digitala bilder behandlas i ett appendix). Dessutom är dokumentets formella komposition helt avgörande. Det blir först användbart när man är uppmärksam på hur avsnitten förhåller sig till varandra.

Det inledande avsnittet definierar ett generellt fält av visuellt insamlingsmaterial som sedermera begränsas av de följande avsnitten. Med andra ord ska en del material som omfattas av den första definitionen ändå inte upptas i samlingen. Formuleringarna i de senare avsnitten syftar till att tydliggöra operativa kriterier för denna negativa definition, dvs. de ska klart bestämma vilka bildgrupper som ändå inte ska ingå i samlingen. Inledningsvis har vi alltså en preliminär positiv definition av det bildmaterial som biblioteket skall ägna sig åt:

1. Billedsamlingen ved Det Kongelige Bibliotek samler på billeder af dansk kulturhistorisk værdi. Dette er billeder som er bevaringsværdige af kulturelle eller forskningsmæssige grunde.
2. Et billede defineres som en todimensional visuel repræsentation på bevaringsegnet materiale. Der samles både på fysiske billeder og på digitalt skabte billeder. Digitale billeder betragtes som bevaringssegne i kraft af deres migration til nye opbevaringsmedier.

3. 'Billeder af dansk kulturhistorie' defineres bredt. Alle billeder som i rimelig grad har eller har haft en relation til Danmark, hvad enten de ved at repræsentere personer, ting eller begivenheder som har en sådan relation, eller som billede i sig selv har en sådan relation, inkluderes i begrebet 'billeder af dansk kulturhistorie'. Et billeds relation til Danmark er af "rimelig grad" når en almen interesse i billedets motiv eller i billedet selv kan formodes, eller hvis der findes en dansk særinteresse i samme.

Härefter følger två längre avsnitt som definierar de bildtyper som ändå inte ska upptas i samlingen. Jag skiljer här mellan *frasortering*, vilket handlar om att välja bort vissa bilder under själva insamlingsprocessen, och *kassering*, vilket handlar om att gå in i den föreliggande samlingen och avlägsna material. Den förstnämnda processen styrs av åtta kriterier. Dessa är a) bilder som insamlas av andra särskilt specialiserade institutioner; b) exakta kopior av bilder som redan finns i bibliotekets bildsamling; c) bilder vars kulturhistoriska värde redan har säkrats med hjälp av ett representativt antal i den föreliggande samlingen; d) tryckta illustrationer i böcker och tidningar; samt e) både konstverk och avfotograferingar av konstverk.

Dessa bildtyper ska alltså konsekvent väljas bort vid själva accessionen. Dessutom, och med tanke på samlingens digitala förmedling till offentligheten, ska man välja bort f) bilder som helt saknar metadata; g) bilder utan tillåtelse till digital förmedling och h) bilder som i konserveringshänseende inte är i försvarbart skick.<sup>1</sup> Beträffande accession av digitala bilder identifierar det sistnämnda kriteriet alla andra bildformat än TIFF och JPEG. Bilder i andra format måste konverteras (helst till TIFF) för att kunna bevaras. I gengäld "stilles ingen formelle krav om oplösning, billedstørrelse eller farveprofil hvis billedet ellers er bevaringsværdigt." Noterbart är att dokumentet inte föreslår någon som helst motivbaserad urskiljning, varken vid fysiska eller digitala accessioner. Man bedömer alltså inte samlingsvärdet efter vad bilderna föreställer (eller efter andra estetiska kvaliteter). På så vis slår man vakt om samlingsinstitutionens roll som materiell snarare än kulturell grindvakt till kulturens bevarande.

## Digitalt producerade bilder

Idag ska fotografiska samlingsinstitutioner kunna ta emot, bevara, registrera och tillhandahålla material som har fötts digitalt. Dagens professionella fotografer arbetar digitalt, och dessutom är den allmänna bildkulturen digital. Avgörande begivenheter fångas av de allestädes närvarande mobilkamerorna och distributionsnätverket är givetvis också digitalt. Råmaterialet till framtidens kulturarv är i hög utsträckning binärt och ska, enligt de flesta institutioners uppdrag, bevaras för kommande generationer. För några år sedan, när detta framtidsperspektiv började diskuteras hänvisade man ofta till att digitala bilder var obeständiga; de existerade i regel som dåliga utskrifter eller på lagringsmedier som inte var pålitliga för långtidsbevaring. Flera av dessa argument tog bildsamlingarna till sig och den bevaringsstrategi som gradvis utkristalliserades inom ABM-sektorn vilade i regel på föreställningen om en kontinuerlig migrering. Framtidens insamlade datafiler skulle regelbundet överföras till nya lagringsmedier i takt med att mjuk- och hårdvaruutvecklingen gick framåt.

Men gårdagens framtid är redan här. Ett pionjärprojekt inom digitalt baserad insamling är det så kallade Netarkivet i Danmark. Det är ett samprojekt där Det Kongelige Bibliotek och Statsbiblioteket i Århus samlar in den danska delen av internet. Av Netarkivets olika praktiker kan man lära mycket om digitalt bevarande, formatering och migrering. Men skillnaderna mellan webbmaterial och bilder är tyvärr fler och större än vad man omedelbart tror varför många problem med bildinsamling kräver helt egna lösningar. Ett av de största problemen med att försörja samlingen med digitala bilder ligger vid bildernas källor. Det handlar om att identifiera tillgängliga produktionscentra för digitala bilder och att etablera välfungerande accessionskanaler från dessa in till samlingarna. Många tänkbara produktionscentra är väsensskilda från varandra och man bör därför utveckla kanaler till ett begränsat antal (särskilt till dem vars produktionsmodus är kända), och vars bilder är tekniskt, juridiskt och administrativt tillgängliga. Samlingen kan exempelvis rikta sig mot professionella fotografer och sammanslutningar, bildredaktioner och andra kommersiella samlingar. Man kan också vända sig till ideella föreningar, organisationer och andra nätverk som dokumenterar sin verksamhet. Föreningars produktionsmodus skiljer sig in-

bördes i fråga om omfattning, praxis och organisation, men än mer skiljer de sig från de professionella aktörerna, vilket skapar en mängd skilda förutsättningar för bildsamlingarnas accessionskanaler. En helt annan typ av kanal bör etableras till mobiltelefoni och privata samlingar. Virtuella marknadsplatser på nätet för privat och offentlig bilddelning utgör även ett slags produktionscenter som innebär ytterligare specifika förutsättningar för en fungerande accessionskanal.

Dokumentet noterar problemen utan att beskriva några detaljerade lösningssmodeller. Däremot föreslås två typer av generella accessionskanaler.

Digitale billeder skal kunne modtages på to måder: 1) Direkte online uploads. Denne kanal skal være forbeholdet mindre mængder materiale per afsendere, og skal kunne modtage billeder fra internetopkoblede computere og mobiltelefoner. Format skal være de mest almindeligt forekommende (TIFF; JPEG w/EXIF/GPS). Metadata testes manuelt ind ved upload. 2) Overføring af filer fra materielle bevaringsmedier som f.eks. CD'er, DVD'er, harddiske. Dette vil typisk ske med større samlinger, som ikke kan overføres med hvert enkelt billede for sig. [Det Kongelige Bibliotek] vil kun bevare billedfilerne – ikke de oprindelige bevaringsgenstande. Metadata overføres til det system, der bruges til opbevaring og fremvisning af metadata for digitaliserede billeder.

I Danmark har Det Kongelige Biblioteks bildsamling av tradition fungerat som slutstation för danska fotografers och företags arkiv när deras verksamhet upphört. Avsikten är att fortsätta med detta även efter den digitala vändningen. Biblioteket måste därför kunna ta emot olika aktörers digitala samlingar, förslagsvis genom en optisk fiber för överföring av filer till samlingens elektroniska databehandlingssystem.<sup>2</sup> Precis som med fysiska donationer från föreningar och organisationer kommer det att handla om stora mängder data lagrade på såväl hårddiskar som externa lagringsmedier. Dessa ska migreras över till bibliotekets DOMS (Digital Object Management System), och vidare internt till ett elektroniskt magasin som är bibliotekets långtidsbevarande, samt eventuellt vidare till bibliotekets online master varifrån de publiceras. Tanken är att dessa stora digitala samlingar ska överföras till biblioteket som en avgränsad singulär enhet bestående av metadata, mjukvara och bildformat i originalskick.

Noterbart i sammanhanget är att själva bildfilerna sannolikt inte

kommer att utgöra något överhängande problem (om man undantar eventuella konverteringsproblem i DOMS). Den stora utmaningen ligger i migreringen av metadata. Ackumuleringen av olika registreringsprogram, olika formaterade inmatningsfält, samt inte minst en uppsättning av olika semantiska praktiker kan snabbt bli oöverskådlig. Blotta tanken på att avdelningens medarbetare skulle lära sig att professionellt hantera alla dessa system som hopar sig, att programmen ska hållas operativa, samt att ha bilder liggande i inkompatibla system som bara kan sökas lokalt, är nog för att föreslå konsekvent migrering till en standardiserad plattform för bilder och metadata. Sannolikt kommer biblioteket att välja Cumulus som standard. I Cumulus har bildsamlingen redan etablerat ett operativt registreringsformat, om än enkom för registrering av skannade bilder. Detta format kommer sannolikt att utgöra samlingens metadatastandard även för olika inkomna digitala samlingar. Det finns tekniker för att automatiskt översätta metadata från andra format till Cumulus, men inga beräkningar på felprocenten, omkostnaderna, driftsäkerheten eller mängden arbete för analys, överföring och redigering. Kort sagt: om dagens digitala fotografer och bildredaktörer har varit lika overseende med felstavning, idiosynkrasier och inkonsekvent arkivpraxis som sina föregångare, så kommer det alltid att finnas arbete på bildsamlingen.

Naturligtvis skiljer sig noggrannheten mellan olika aktörer. Men metadata som samlas in måste kunna överföras till de standardformat som samlingen beslutar sig för om bilderna ska kunna bevaras och förmedlas digitalt. En därtill hörande problemställning handlar om huruvida den enskilda samlingens metadatastruktur är kompatibel med andra externa bildsamlingars strukturer. Medan extern standardisering och kompatibilitet ökar samlingens möjligheter att ingå i digitala infraarkiv som exempelvis Europeana, så reduceras samtidigt överensstämmelsen mellan strukturen och arkivets särskilda fördelning av materialtyper och informationer. Vad angår själva registreringsprogrammen bör man komma ihåg att också dessa, samt deras ursprungliga informationer, i högsta grad är ett kulturarv som bör bevaras som historisk artefakt. Mjukvarukonservering är dock inte en fråga för bildsamlingen – och frågan inställer sig naturligtvis vem som egentligen ansvarar för att även programkoden är och förblir läsbar.

## Mobila bildkulturer

Metadatamigrering är primärt ett problem vid insamlandet av hela bildarkiv från professionella fotografer eller föreningar. Ett nationalbibliotek bör emellertid också intressera sig för källor där bilderna ännu inte fått sin plats i en samling eller i ett arkiv. Det handlar exempelvis om den levande bildkulturen i sina olika former: mobilkamerors användning, amatörfotografiets utbredning, förändringar i familjefotografiet och så vidare. Ett samtidsarkiv för privatfotografiet riktar sig naturligtvis primärt mot bilderna själva, men bör också intressera sig för distributionen genom olika kanaler. Framtidens forskare bör kunna få svar på hur man delade med sig av bildfiler, hur länge personer i regel sparade dem, eller hur de ordnades – samt hur praxis skiljde sig mellan olika genrer av bilder, mellan olika sociala segment och mellan olika bildmässiga funktioner. Om nya bildgenrer föds och mognar som en biprodukt av en förändrad produktionspraxis (som är fallet med t.ex. *happy slapping*, där en person utsätts för misshandel så att överfallet kan filmas eller fotograferas med mobilkameror) – så bör ett nationalbibliotek vara observant på ett sådant fenomen och se till att visuellt material bevaras till eftervärlden.



En Nokia mobiltelefon är idag den apparat som genererar mest fotografisk information alla kategorier.

Vissa nya, digitala bildkulturer samlas in av Netarkivets webbsvep, till exempel olika nätverkssajter för amatörfotografer. I gengäld framstår den privata bildkulturen mellan mobiltelefoner, kameror och datorer som den kanske största utmaningen för framtidens bildinsamlande. Det Kongelige Bibliotek har planer på att undersöka möjligheterna för ett samarbete med ett av de större mobilföretagen i Danmark för att etablera en insamlingskanal till ett annars svårtillgängligt produktionscentrum. Ett intressant försök har genomförts av två forskare från Dansk folkminnesamling. Nikolaj Villumsen och Ulrik S. Kohl har samlat in bildmaterial från MMS-trafik mellan ungdomar knutna till Ungdomshuset i Köpenhamn. Ett delresultat kan ses som en mashup på *Googlemaps* där besökaren får del av flera MMS som skickades under demonstrationen den sjätte mars 2007 – dagen då ungdomshuset revs.<sup>3</sup> Den centrala begivenheten är demonstrationen mot rivningen på Jagtvej 69 och den efterföljande ockupationen av Grøndalsvænge Allé 13; samtliga bilder och metadata refererar till dessa platser. Resultatet på *Googlemaps*



"Happy slapping" – medierat våld av förövarens medhjälpare. Bilden är iscensatt.

förmedlar en begivenhet som fotograferades, kommenterades och arkiverades omedelbart allteftersom händelserna utspelade sig av dem som deltog, i en fascinerande blandning av enskilda aktörers synpunkter jämte en strukturerad överblick över förloppet.

Man kan invända att Villumsen och Kohl agerar som antropologer i högre utsträckning än som arkivarier och att en institutionell fotosamling knappast kan påta sig liknande roller. Det finns heller inga beprövade tekniker för att skapa incitament bland privata producenter att delge biblioteket ens bilder och metadata. Idag utövar bildsamlingen på Det Kongelige Bibliotek nästan uteslutande passiv insamling, det vill säga att donatorer tar kontakt med samlingen för att erbjuda bildmaterial. Men så kan insamlingen inte fortsätta. Inför den digitala bildkulturen måste perspektivet förändras; nu måste bildsamlingen själva ta kontakt med omvärlden för att få del av en bildkultur som annars kommer att försvinna. Tekniska metadataproblem åsido, nu handlar det om att etablera tillgång till en flyktig bildkultur för att undvika att den gleshet som redan är markant i samlingens samtida del inte blir till ett rent tomrum.<sup>4</sup> Det finns idag ett par skissartade planer på hur situationen kan bemötas; förhoppningsvis kan samlingen locka resurser till att utveckla genomförbara projekt. Som tidigare nämnt handlar det om att ingå avtal med ett ledande mobilbolag och deras mest MMS-aktiva kunder. Biblioteket kunde sponsra kundens avgifter under en period i utbyte mot att bilder och metadata insamlas och bevaras. Andra idéer handlar om att marknadsföra en insamlingsvecka med fokus på bilder i privata datorer och telefoner. ”I uge 13 skaber vi fremtidens kulturarv. Send os din billedmappe. Vis fremtiden hvem du er.” Projektet kunde utveckla tjänster online som kopierar små till medelstora bildsamlingar från mobiltelefoner och privata datorers standardsoftware via en höghastighetsförbindelse till bildsamlingen på biblioteket. Maskingenererad metadata överförs automatiskt medan avsändaren manuellt tillför metadata både under själva uppladdningen och i efterhand på bibliotekets hemsida.

Men utmaningen att skapa fungerande kanaler till källorna är bara det ena av två avgörande problem. För oavsett om offentliga institutioner samlar in fysiska eller digitala bilder är rättighetsaspekterna alltid väsentliga. Webbaserad förmedling är en av bildsamlingens kärnuppgifter och därför kommer upphovsrättsskyddat material som inte



tillåts online att hamna i bakgrunden. Vid insamlandet av fysiska fotografier försäkras sig Det Kongelige Bibliotek alltid om tillstånd att skanna och publicera bilden på bibliotekets hemsidor (varifrån man endast med extraordinär hackerkompetens kan piratkopiera bilderna till sin egen dator). Nu räcker det emellertid inte att ha upphovsmannens tillåtelse; porträtt eller avbildningar av enskilda personer kräver dessutom den *avbildades* medgivande (ett krav som dock upphör 70 år efter personens död). Detta innebär naturligtvis enorma begränsningar, inte minst i förmedlingen av de digitalt födda privatfotografier som diskuteras här. Personen som bidrar med bildfiler kan givetvis ge sitt eget juridiska samtycke som upphovsrättsman, men knappast också ge tillstånd från dem som avbildats.

Ett illustrativt exempel uppstod när ”Landsforeningen for Bøsser og Lesbiske” kontaktade bildsamlingen 2008 med ett erbjudande om att donera sin fysiska fotosamling till biblioteket inklusive frivillig arbetskraft till att skanna och registrera dem för online publikation. Här kolliderade föreningens grundläggande syfte, det vill säga att normalisera och offentliggöra homosexuell kultur, med danska Datatilsynets lagar

*Apples iPhone har satt fart på datatrafiken i världens mobilnät. De som har en Iphone använder tre till fyra gånger mer data än andra mobilägare.*



om skydd för privatpersoner. Lagen medger inte digital registrering av enskildas sexualitet. Föreningen kunde därför inte ge tillåtelse å de avbildades vägnar, vilket gjorde att projektet strandade av juridiska skäl.

En offentlig samlingsinstitution som Det Kongelige Bibliotek står i det här hänseendet med större juridiska svårigheter än andra aktörer på nätet. Tidningar, fotografer och föreningar lyder under normal grundlagsskyddad publiceringsfrihet, vilken faktiskt är inskränkt för en registrerande institution. När en offentlig samling övertar bilder som tidigare fritt kunde publiceras inträder en mer restriktiv lagstiftning som reducerar möjligheterna att konkurrera med exempelvis Flickr och Picasa. Eftersom det är svårt att föreställa sig ett offentligt intresse att bidra till privatfotografiets samtidsarkiv helt utan porträtt eller ens namngivna personer, samtidigt som möjligheten finns att obehindrat ladda upp vad man har lust med i andra etablerade miljöer, så flätar problemen om incitament ihop sig med de juridiska utma-

*Firande 2006, i samband med avskaffandet av paragraf §3, vilket gjorde läkarledd insemination lagligt för lesbiska i Danmark. Bild från Landsforeningen for Bøsser og Lesbiskes fotoarkiv.*



ningarna. Den juridiska situationen måste lösas först innan man tar itu med fungerande kanaler till källorna.

## Avslutning

Om nationalbibliotek och andra offentliga samlingsinstitutioner ska kunna sörja för ett digitalt bildarv i framtiden så är man idag i viss mån utlämnade åt en appell till allmän fåfänga – såvida man inte nöjer sig med donationer från fotografer, reklambyråer och föreningar. Gräsrotskulturen kräver helt andra metoder om den ska fångas i bildsamlarnas nät. Så därför till sist en politisk brasklapp. Är det verkligen samlingsansvar att säkra denna fångst? Finns det inte en risk att samlingar som påtar sig att börja fiska efter material i samtidskulturen tar på sig en uppgift de varken har resurser, egentligt ansvar eller ens förmåga att axla? Och blir då inte insamlingen både skev och otillräcklig, allt medan arbetet går ut över annat som också borde prioriteras? Bibliotekets medarbetare borde kanske istället alliera sig med medievetarer eller sociologer och endast ställa sin konserveringstekniska och informationsvetenskapliga kompetens till förfogande. Samtidigt kvarstår det oemotsagda faktum, att om inte föregångare på bildsamlingsområdet som f.d. avdelningschefen Björn Ochsner hade räddat tiotusentals gamla fotografier från papperskorgarna till en plats bland långt mer betydande grafiska blad, så hade ingen annan gjort det heller. Och då hade det inte funnits en nationell samling som både gestaltar fotografiets historia i Danmark och landets historia genom fotografiet. Ibland kanske biblioteken måste ta på sig uppgiften som pionjärer – trots resursbrist, tid, juridiska hinder och svåra utmaningar. Kanske man skulle etablera en liten elitgrupp med experimenterande bibliotekarier som går i bräsch och utmanar utan att behöva ägna tid åt vardagsuppgifter? En grupp vars uppgifter främst bestod i att experimentera och publicera observationer och resultat. Ett är i varje fall säkert. Tar vi inte ställning och agerar i endera riktningen så försvinner det digitalt födda kulturarvet, precis som Ingrid Fisher Jonge förutspådde.

## Noter

1. En undantagsklausul specificerar dock att bilder som av samlingens chef betraktas som särskilt värdefulla kan accepteras trots avsaknad av metadata och/eller tillstånd för digital förmedling. Detta gäller emellertid inte fotografier som är i alltför dåligt skick rent konserveringsmässigt.
2. Flera europeiska nationalbibliotek brottas idag med denna fråga. Längst har förmodligen British Library kommit, en institution som också driver projektet ”Digital Lives”. I korthet syftar detta projekt till att förbereda British Library på att ta hand om personarkiv som både är analoga och digitala till sin karaktär. För framtidens nationalbibliotek kommer det naturligtvis att vara essentiellt att ha kompetens att bevara såväl datalogisk hårdvara som binär mjukvara.
3. Se – <http://maps.google.com/maps/user?uid=113581803702683123214&hl=da>. (Senast kontrollerad den 12 oktober 2009.)
4. På Det Kongelige Bibliotek i Köpenhamn är fotografiska bilder efter 1970 närmast uteslutande representerade av en säsamling – Pressehusets samling – som täcker perioden från cirka 1955 till 2005.

## DIGITALA FOTOGRAFIER – EN MEDIEHISTORIA

*Pelle Snickars*

I MITTEN AV JANUARI 2009 meddelade Google på sin ”Lat Long Blog” att man lanserat ett nytt lager i sin populära applikation Google Earth, det så kallade ”Prado layer”. Nu skulle det bli möjligt att se fotograferad konst som aldrig tidigare. Det fotografiska inventeringsarbete som den omtalade Roger Fenton inlett på British Museum för 150 år sedan i egenskap av museets officiella fotograf, skulle nu äntligen uppdateras till de oanade höjder som fotograferingsmediet så länge tillskrivits. Om fotograferad konst under moderniteten framför allt tjänat till att distribuera (och popularisera) konstbilder, var tanken nu att med digital fototeknik inte bara representera, utan *de facto* presentera ett antal målningar på ett helt nytt sätt. Äntligen skulle det optiskt omedvetna väckas till liv.

Som bekant är Google Earth ett slags virtuell jordglob som med hjälp av flygfotografier, satellitbilder och geografiskt lägesbunden information presenterar jorden från ovan. Skriver man in en stad eller plats ”flyger” applikationen ner en hissande steglöst till gatunivå, allt i form av en väldig fotografisk inzoomning. Med sitt nya ”Prado layer” tog Google detta inzoomande ytterligare ett steg. Genom ett samarbete med Pradomuseet i Madrid hade Google nämligen ägnat sig åt att fotografera ett flertal berömda målningar i mycket små binära delar. Det komplicerade arbetet med att exempelvis ta 1 600 bilder av Hieronymus Boschs 1500-talsmålning *Lustarnas trädgård* presenterades också i en kort film på bloggen.<sup>1</sup> När bildbitarna väl var klara passades de virtuellt ihop i en kraftfull dator. Resultatet: världens mest högupplösta foto-

grafiska bilder. Om en bättre digitalkamera på tio megapixel tar foton som består av ungefär tio miljoner pixlar, uppgick Googles bilder på Prado av inte mindre än 14 000 miljoner pixlar – bilderna var med andra ord 1 400 gånger större. Eftersom samma inzoomningsteknik användes som i Google Earth kunde användare virtuellt röra sig in i dessa målningars textur, och ner i dem på en närmast mikroskopisk nivå – ett slags Google Art.

Att dessa enormt högupplösta bilder gick att surfa i var ändå det främsta skälet till den mediala uppmärksamhet som följde. ”Har ni tittat på världens största bilder ännu?”, frågade Mårten Blomkvist exempelvis i *Dagens Nyheter*. ”Det är häftigt. [Gör en] dykning i [...] ”Lustarnas trädgård” [och] zooma i Boschs gamla tavla. Och zooma, och zooma. Skärpan följer med längre än vad som förefaller möjligt . . . Till sist kikar du in i sprickorna i färglagret.”<sup>2</sup> Om surrealisten Luis Buñuel på 1920-talet lät slitsa upp ett öga på film som en metafor för att få folk att bokstavligen öppna ögonen, innebär Googles mediemåleriska dissektion att digitaltekniken nu gjort det möjligt att betrakta enskildheter i dessa tavlor som ingen förutom konstnären tidigare sett. Eller som en museitjänsteman på Prado uttryckte det: ”i dessa bilder är det faktiskt möjligt att få syn på detaljer som det mänskliga ögat är oförmöget att se.”<sup>3</sup>

### Binära bilder

Digitalisering eller så kallad bildfångst är en verksamhet som idag fortlöper inom kulturarvsektorn i enlighet med två huvudinriktningar – kvalitativa insatser och massdigitalisering. Den senare är omtvistad, eftersom den förutsätter en lika smärtsam som outhärlig process där minnesinstitutioner omvandlas från hantverks- och skräväsande till informationsfabriker. I Sverige är det framför allt Riksarkivets Mediakonverteringscentrum i Fränsta som massdigitaliserar olika typer av historiska handlingar till digitala bilder, samt massmigrerar på forna Statens ljud- och bildarkiv (numera Kungl. biblioteket) av audiovisuellt mediematerial, vilka kan betecknas som digitala informationsfabriker. Internationellt finns det flera snarlika verksamheter, och där har framför allt Google Books Library Project satt agendan. Det är ett lika omfattande som ifrågasatt bokskanningsprojekt med omkring 40 stycken bibliotekspartners. Böcker



”Ultra High Resolution – The World’s Largest Picture”. Binär detalj av Hieronymus Bosch triptyk Lustarnas trädgård (1500–05), fotograferad av Google på Pradomuseet i Madrid.

skannas i en rasande takt; 1 000 sidor i timmen är inte ovanligt, och på Google Book Search finns idag fler än tio miljoner böcker att söka bland. Eftersom bilderna av dessa böcker OCR-behandlas genom maskinell textigenkänning, innebär denna massdigitalisering en rörelse från bok till binär bild till transkriberad text, en modal medietransfer som skiljer böcker från exempelvis digitala fotografier.

Parallellt med den här typen av massiva digitaliseringsinsatser, vilka förstas är lika kostsamma som nödvändiga, biter sig professionella institutionsfotografer fast på diverse reproavdelningar. Till sin hjälp har de en alltmer förfinad digital kamerateknik, vilken bland annat inneburit att det idag är möjligt att återskapa en fullständigt korrekt färgåtergivning direkt i själva bildfilen av ett konstverk, ett fotografi eller en bok. All data kan avläsas redan före det att en bild produceras, och på så vis kan man på digital väg också instrumentellt analysera färger och valörer. På de flesta minnesinstitutioner finns det en lång fotografisk tradition – ibland hundraårig som på Nordiska museet – och denna ruckar man inte på i första taget.

Ändå är man på de flesta kulturarvsinstitutioner tämligen ense om att denna mer kvalitativa verksamhet bör minska till förmån för kvantitativa digitaliseringsinsatser. Vad de flesta minnesinstitutioner behöver är kort och gott färre fotografer och fler skanneroperatörer. Utan något digitaliserat innehåll kommer ABM-sektorn nämligen aldrig att kunna etablera sig på allvar i den digitala domänen. Fältet har lämnats öppet, inte minst för andra pigga kulturarvsaktörer som till exempel användardrivna Wikimedia Commons. Där finns idag nästan fem miljoner digitala fotografier och bilder fritt för vem som helst att använda. Visserligen hävdade *New York Times* nyligen att Wikipedia med sina fotografiska amatörbilder är en veritabel ”öken för fotografier”<sup>4</sup>, men en ansenlig mängd av de ihopsamlade bilderna är faktiskt historiska arkivfotografier. I mars 2009 annonserade exempelvis Deutsche Fotothek att man donerat ytterligare 250 000 foton till Wikimedia Commons.<sup>5</sup>

Hur pass närvarande olika nationella minnesinstitutioner egentligen är på den nya digitala arenan är dock omtvistat. I Tyskland har Bundesarchiv använt Wikimedia Commons för att etablera sig online där användarna finns – en distributiv strategi som Library of Congress med sin Flickr-satsning varit pionjärer för.<sup>6</sup> Vissa länder har gjort stora digitala insatser; framför allt USA, men också Frankrike som står för nästan

hälften av de fem miljoner digitala objekt som idag ryms inom Europeana.<sup>7</sup> Somliga fotohistoriker, som exempelvis Michael Lesy, har faktiskt argumenterat för att det redan finns tillräckligt med historiska fotografier på webben. ”Problemet idag”, har Lesy hävdad, ”är inte att det finns för få bilder, utan alltför många. Historiska fotografier finns i stora mängder, i välordnade samlingar under ledning av kunniga kuratorer. Och fler och fler av dessa samlingar digitaliseras. Bildmättnaden är bara ett musklick bort.”<sup>8</sup>

Men från ett europeiskt perspektiv råder knappast någon övermättnad. Europeana innehåller kanske bara en halv miljon fotografier – det vill säga, bara drygt tio procent av Wikimedia Commons bestånd – framför allt på grund av rättighetsproblem. Som Vivianne Reading påpekade sensommaren 2009 måste de olika medlemsländerna ”sluta att avundas de framsteg som görs på andra kontinenter och i stället själva ta tag i frågan. Eftersom enbart Europeana inte räcker för att sätta Europa på den digitala världskartan, behöver vi förbättra samarbetet för att anpassa EU:s upphovsrättsliga lagstiftning till den digitala tidsåldern.”<sup>9</sup> Massdigitalisering förefaller alltså vara nyckeln till framgång, men vissa forskare har också flaggat för att det behövs en tredje strategi mellan de kvalitativa digitaliseringsinsatserna och de kvantitativa, vad Mats Dahlström kallat ”kritisk digitalisering”. Den skulle dels ta till vara den erfarenhet och tradition som historisk och kritisk textutgivning är förknippad med, dels ha till uppgift att förse digitala objekt som fotografier med stora mängder metadata, och på olika sätt ”bädda in bibliografisk [information] och annan forskning i objekten själva.”<sup>10</sup>

Hur olika nationella minnesinstitutioner går tillväga för att digitalisera sina fotografiska samlingar står emellertid inte i fokus för denna artikel. Men olika slags digitaliseringsverksamheter utgör likafullt textens ständigt närvarande fond. Min ambition i det följande är snarare att diskutera olika grundläggande förutsättningar för hur fotografier flyttats in i den digitala domänen. Genom att anlägga ett traditionellt produktions-, redigerings-, och distributionssynsätt på digitala fotografier är tanken att teckna en bred mediehistoria över detta bildformats framväxt. Vad som är ett ”fotografi” och vad som är en ”bild” är i digitala sammanhang ofta svårt att avgöra. I mediekonvergensens tidsålder utgör å ena sidan allt binärt fotograferat eller skannat material en fotografisk bild i digital form (därav termen bildfångst), å den andra sidan äger

ett digital fotografi sin egen mediespecificitet. Mer konkret strävar artikeln att utifrån ett underliggande ABM-perspektiv diskutera hur och på vilket sätt som digital hårdvara och mjukvara (kameror, skanners, bildprogram), samt inte minst internets nätverk av nätverk förändrat fotograferingsmediet på bara några få decennier.

Alla minnesinstitutioner som arbetar med historiska fotografier i skarven mellan analogt och digitalt vill naturligtvis utföra ett professionellt arbete, men resurserna är begränsade och länge har kvalitet prioriterats framför kvantitet. Gradvis har webben tagits i anspråk, men det är fortfarande något som sker i begränsad skala. De många högupplösta bilder som produceras genom reprobställningar ger (om de överhuvudtaget hamnar på webben) i regel upphov till juridiska rättighetsproblem – vilket hindrar dem från att nå en vidare publik. Även om man alltså reproducerar digitalt har distributionsvägen i hög grad förblivit analog.

Den mediehistoriska övergången från analogt till digitalt är dock betydande, framförallt i distributionshänseende vilket ett antal minnesinstitutioner också insett. Men skillnaderna ska heller inte överdrivas. Adobes lansering av redigeringsprogrammet Photoshop 1990 innebar till exempel inte starten för fotografisk manipulation; i mörkrummet har det alltid varit möjligt, ja rentav praxis att påverka och förändra en fotografisk bild. Ändå är ett digitalt fotografi väsensskilt från ett analogt, och med rätta kan man fråga sig vad en binär bild egentligen är för något? Hur blir den till och hur är den uppbyggd? På vilket sätt förändrar olika bildredigeringsprogram fotografiers indexikalitet? Och vad betyder webben som gränssnitt för cirkulationen av digitala fotografier? Syftet med den här artikeln är att försöka adressera ett antal sådana större frågekomplex. Genom att i en introduktion till olika digitala dilemman, och därefter i tre kronologiska översikter skissera det digitala fotografiets mediehistoria – med fokus på digital bildproduktion, binär redigering och webbaserad distribution och cirkulation – hoppas jag få korn på och analysera hur det analoga fotografiet uppgraderats till digitala format i stort som smått, samt inte minst hur man bör förstå denna förändring utifrån ett medialt kulturarvsperspektiv.

## Digitala dilemman

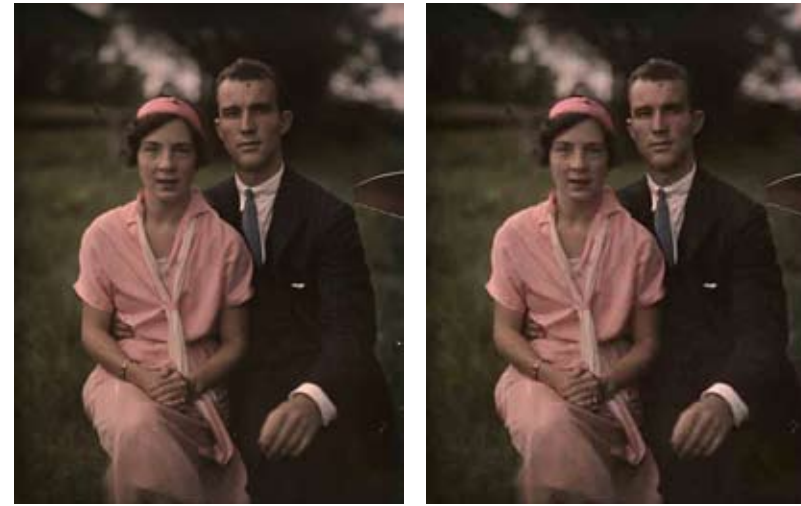
På fler än ett sätt uppenbarar det inledande exemplet med Google Earth/Art ”att det är en annan natur som talar till kameran än till ögat”, för att citerat en berömd konstverksessä. ”Annorlunda framför allt därigenom att det av mänskligt medvetande uppfyllda rummet ersätts av ett omedvetet uppfyllt rum.”<sup>11</sup> Google Earth/Art förefaller på många sätt äntligen ha bordlagt den mediemoderna trätan huruvida maskiner ser bättre än människor. Med fotografier har man alltid kunnat komma nära; mikroskopisk fotografering har exempelvis en lång mediehistoria. Följaktligen förfäktades länge uppfattningen att ett analogt fotografi var överlägset en digital bild. Den senare innehöll nämligen bara en fixerad mängd information (ett visst antal pixlar), medan ett analogt foto på kemisk väg kunde förstoras och avslöja mer och mer detaljer. I sin pionjärbok om digitala bilder, *The reconfigured eye* från 1992 hävdade exempelvis William Mitchell denna ståndpunkt. I ett analogt fotografi existerar det ”en indefinitiv mängd information”, menade han då triumferande.<sup>12</sup> Men som bland andra Lev Manovich kritiskt påpekade några år senare var det en sanning med modifikation. När Manovich 1995 skrev sin briljanta artikel ”The paradoxes of digital photography” påtalade han att det fanns flera skannrar som klarade att fotografiskt digitalisera bilder på uppemot 2 400 pixlar per tum (ppi), bilder som alltså redan då innehöll långt mer information än vad ett analogt fotografi någonsin haft.<sup>13</sup>

Nästan 15 år senare är situationen naturligtvis ytterligare tillspetsad. De bilder som Google tagit av Pradomålningarna kan när det gäller informationsmängd inte ens jämföras med analoga fotografier eftersom de är så oändligt mycket tätare. Det paradoxala är dock att de flesta digitala bilder idag är högkomprimerade. På webben komprimeras bilder för att det ska ladda fram snabbare, och i en digitalkamera för att spara lagringsutrymme. På minnesinstitutioner är komprimeringsgraden av digitaliserat material en ständig källa till diskussion. Tekniken har med andra ord inneburit att man dels kan åstadkomma de mest fantastiskt högupplösta bilder, dels att digitala foton standardvärde i regel är tämligen undermåligt. Just detta var för övrigt ytterligare en kritik som Manovich avfyrade mot Mitchell. I början av 1990-talet kunde den senare fortfarande hävda att en digital bildkopia inte skilde sig från en annan, något som visserligen inte stämde då – och stämmer ännu

mindre idag. Att de flesta digitala bilder, såväl på webben som på andra databärare, är komprimerade innebär i korthet att när man kopierar dem så försvinner en bit data; samma sak sker vid nästa kopiering och så vidare. Manovich gick redan då så långt som att definiera ett slags "lossy compression" – komprimeringstekniken som gjorde bildfiler mindre genom att viss information raderades – som själva fundamentet för den digitala visuella kulturen.<sup>14</sup> Bildformatet JPEG är exempelvis sedan mer än ett decennium standard för så kallad destruktiv kompression, det vill säga en form av datakompression där den ursprungliga bildinformationen går förlorad till förmån för att bildfilen blir mer kompakt. I snitt tar fotografier sparade i JPEG ungefär fem till tio gånger mindre plats, samtidigt är kvalitetsförlusten ofta inte synlig för ögat. På rätt sorts bilder kan JPEG "ge extremt god komprimeringsgrad med bibehållen kvalitet", informerar Wikipedia. "JPEG är däremot direkt olämpligt på ritningar eller datorskapade bilder med raka linjer och skarpa kontraster, där kompressionsgraden blir mycket låg om bildkvaliteten inte ska försämrats alltför mycket."<sup>15</sup>

Läser man idag om Lev Manovichs artikel, slås man av dess tidiga insikter i hur "det digitala" egentligen fungerar på bildområdet. Nuförtiden är detta nebulösa "digitala" kulturens själva default. Nästan allt som produceras, om så böcker eller tidningar, utställningar, radioprogram eller fotografier är beroende, för att inte säga uppbyggt av datorbaserad kod. Att den ibland sätter vissa begränsningar, till exempel beträffande komprimering, har i gengäld öppnat för nya format och bildlösningar. Genom att exempelvis fotografera med ett bildformat som RAW, vilket innebär minimalt förändrad digital rådata från en exponering med en stillbildskamera, får man som amatörfotograf tillgång till långt mer bilddata än tidigare. Bilder tagna i RAW fungerar som indexkalt utdragna fotografier; även en "dåligt" exponerad bild kan exempelvis mycket enkelt, "utan att egentligen förstöra några pixlar, justeras [för] att ta fram extra bildinformation."<sup>16</sup> Foton sparade i RAW är alltså inte längre ett index av något framför linsen eftersom själva bildresultatet *per se* inte är numeriskt definierat. Programkoden som reglerar fixeringen har helt enkelt som uppgift att vara flytande och flexibel.

Lev Manovich menar i sitt pågående bokprojekt på webben, *Software takes command* – en studie som för övrigt inte heller är fixerad utan kontinuerligt skrivs vidare – att vi sedan några år tillbaka lever i en mjukvaru-



Samma bild – med olika komprimeringsgrad. Bildformatet JPEG innebär så kallad destruktiv komprimering, där den ursprungliga bildinformationen går förlorad till förmån för att bildfilen blir mer kompakt. Samtidigt är JPEG konstruerat efter hur ögat och hjärnan uppfattar en bild så att kvalitetsförlusten skall bli så lite märkbar som möjligt. Den vänstra bilden är 224 K (JPEG-kvalitet max), den högra 96 K (JPEG-kvalitet 10 procent). George Eastman House.

kultur, "a software culture", som vi alla trivs i och glatt använder oss av, men som knappast någon egentligen begriper sig på.<sup>17</sup> Att den allmänna kunskapen om vad "det digitala" innebär är tämligen begränsad torde vara allom bekant. Det är nu knappast något att förfasa sig över, inte minst eftersom mjukvarukulturen är designad för att vara användarvänlig och transparent. Men i sektorer där övergången från analogt till digitalt har bäring inte bara på hur information presenteras utan också på hur den ska bevaras på sikt (vilket är fallet inom ABM-sektorn) leder okunskap till problem. På många minnesinstitutioner är vet- och kunskapen om digital teknologi och digitala bildformat skral, vilket är ett av skälen till varför man ofta förhållit sig skeptisk till webbens möjligheter. Glädjande nog är det en situation som håller på att förändras, men på många ställen är det faktiskt alltför oklart om man digitaliserar främst för att bevara eller för att tillgängliggöra.

Naturligtvis är de personer som sysslar med digital bildfångst som museifotografer eller skanneroperatörer kunniga på sitt fält. Riksantikvarieämbetet anordnar till och med kurser i digital bildhantering för "att öka kunskapen om och förståelsen för de nya möjligheter som den digitala tekniken erbjuder."<sup>18</sup> Men i regel uppmärksammas de mer övergripande teoretiska och historiska implikationerna, liksom de praktiska konsekvenserna, av digitaliseringens medietransfer alltför sällan. En anledning är att teknikutvecklingen är minst sagt komplicerad, en annan

att den går så rasande fort. Den kommersiella potentialen för nya bildteknologier är enorm, och en tilltagande mediekonvergens beträffande såväl hård- som mjukvara har också gjort det digitala bildfältet hart när överskådligt. Det är exempelvis inte digitalkameror som numera producerar mest fotografier världen över utan Nokias mobiltelefoner med inbyggd kamera, detta eftersom företaget har ungefär 40 procent av världsmarknaden för mobiler.

## Digital bildproduktion

Under första hälften av 1970-talet skrev Susan Sontag ett antal artiklar i *New York Review of Books* där hon försökte argumentera för att fotografiet inte var en konstform utan snarare ett slags socio-rituell praktik, tankar som sedermera resulterade i hennes studie *On photography*.<sup>19</sup> Idag är den diskussionen överspelad. Fotograferingskonsten är en marginell företeelse på den globala bildarenan, och som Sontag påpekat i en senare bok är världen numera fullständigt genomsyrad av fotografier. Globalt lever vi i en värld övermättad av bilder, ”hyper-saturated with images”.<sup>20</sup> Hur många digitala foton som globalt tas varje dag är omöjligt att veta; förmodligen rör det sig om hundratals miljarder. Bara på sociala nätverkssajter som Facebook och Flickr finns tiotals miljarder fotografier uppladdade.

Den digitala tekniken har alltså inneburit att den personliga bildproduktionen ökat exponentiellt. Nästan alla familjer i åtminstone västvärlden äger en digitalkamera, och eftersom många mobiler idag har inbyggda kameror är möjligheten att fotografera lika stor som behovet av att kunna bli nådd. Enkelheten i den nya tekniken har med andra ord gjort fotograferandet samtida och långt mer instrumentellt än tidigare. Framför allt yngre personer tar inte längre bilder för att föreviga händelser; snarare handlar det om att visa upp skeenden i ett konstant nu – fotografiet har faktiskt på många sätt blivit till ren information. Direktuppladdade på webben presenterar speciellt mobilbilder saker och händelser för kompisar och familj utan någon egentlig arkiverande avsikt, även om en rad sajter naturligtvis erbjuder ”image hosting” av digitala bilder online. Enligt SOM-institutets senaste rapport är mobilkategorin ”skicka bilder” just den vanligaste efter ringa och SMS:a bland yngre.<sup>21</sup>

Den första mobiltelefon som hade en inbyggd digitalkamera lanserades våren 1999. ”I telefonens minne kan upp till 20 Jpeg-komprimerade bilder sparas för senare bruk”, rapporterades det då.<sup>22</sup> Digitalkameror har emellertid en längre mediehistoria, sammankopplad med insikten om att bilder faktiskt kunde framställas på datalogisk-numerisk väg. Liksom mycket i teknikhistorien är den digitala bildens uppkomst ett sidoreultat av något annat, i detta fall en restpost av ”the space race”. 1961 presenterade nämligen ingenjören Eugene F. Lally ett papper på det årliga konventet för American Rocket Society, ”Mosaic guidance for interplanetary travel”. I sin presentation beskrev han den konceptuella utformningen av datorstyrda kameror baserade på en mosaik av strålar via fotodetektorer, vilka på binär väg skulle kunna ge vägledning och navigation under rymdfärder. ”I Mosaic-navigeringssystemet kommer en fotodetektor att fungera visuellt förstärkande, ungefär som ögats näthinna [retina]”, påtalade han något kryptiskt.<sup>23</sup> I retina finns två fotoreceptorer, stavar och tappar, och upplösningen i ögat avgörs bland annat av hur tätt det är med tappar på retina. På samma sätt som ljusets egenskaper omvandlas till nervimpulser tänkte sig Lally att en mosaik av små numeriska bilddelar kunde sättas samman för att representera något större, något som är själva grundprincipen för alla slags mosaiker.

Även om Lally själv inte skrev om pixlar – termen ”pixel” (*picture element*) myntades först några år senare (men också det i rymdsammanhang)<sup>24</sup> – antydde mosaikbegreppet en konceptuell förståelse av bilder som uppbyggda av mindre bildelement. Det är också den princip som all bildrastering baserar sig på. De första rasterade fotografierna trycktes redan i början av 1870-talet, och raster har alltsedan dess varit ett reprotkniskt hjälpmedel för att dela upp en bild i punkter eller linjer med vitt däremellan, för att vid tryckning möjliggöra återgivning av olika halvtoner. I korthet innebär uppdelandet av en bild i olika små punkter att man utnyttjar det faktum att det mänskliga ögat inte ser skarpt nog.<sup>25</sup> Vad Lally (och andra) alltså insåg under det tidiga 1960-talet var att numeriskt-matematiska bilder kunde konceptualiseras på ungefär samma sätt som rasterade foton.

Med en pixel, det vill säga ett slags bildpunkt, kom man så småningom att beteckna det bildelement som utgjorde den minsta beståndsdel i det raster som en digital bild byggdes upp av. När man idag talar om digitala fotografier menar man i regel ett grafiskt objekt kodat i digital

form av rasterad art, det vill säga punktuppbyggda bilder. Vanliga punktuppbyggda bildformat är till exempel TIFF eller PSD – format som ägs av adobe – i vilka bilder kan sparas utan några större kvalitetsförluster, ofta i form av så kallade *bitmaps*. Fördelen med att lagra bilder som *bitmaps* är att ingen information går förlorad, därtill är bildinformationen enkel att nå och snabb att bearbeta. Nackdelen är att de kräver större lagringsutrymme än ett komprimeringsformat som JPEG, vilket alltså delvis förstör datamängden i den ursprungliga bilden.

Men digitala bilder kan också vara vektorbaserade, en typ av kodning som framför allt används för att göra en bild skalbar. Vektorgrafik byggs upp av så kallade geometriska primitiver, det vill säga punkter, linjer eller cirklar vilka sammantagna kan utgöra en bild. En vektorbild är matematiskt skalbar och kan förstöras eller förminsas hur mycket som helst utan att bilden blir suddig eller tar större plats. ”Illustrationer gjorda i program som till exempel Adobe Illustrator är oftast av vektoriserad typ, medan bilder som är skapade/bearbetade i program som Photoshop [...] oftast är punktuppbyggda.”<sup>26</sup>

Under den tidiga datorutvecklingen använde sig de flesta datorer av olika vektorbaserade grafiksystem. De möjliggjorde presentationen av högupplösta bilder och animationer, och det bör understrykas att ingenjör Lally var långt ifrån ensam om att tänka kring olika datorbaserade grafiska gränssnitt. Faktum är att hans idéer kring digitala bilder dels var beroende av den samtida datorutvecklingen, dels av en längre mediehistoria kring elektronisk bildtransmission, vilken ett decennium tidigare kröntes av televisionen. En viktig förutsättning för Lallys fotografiska koncept var exempelvis den telefotografiska teknologi som dagspressen använt sig av alltsedan mellankrigstiden. Tekniken utvecklades ursprungligen av Édouard Belin i form av ett slags fototelegrafisk apparat, så kallad belinografi, med vilken man kring 1910 kunde sända fotografier över stora avstånd via telegraf- eller telefonlinjer. Genom att utnyttja en reliefkliché av ett fotografi, kunde en bild monterad på en roterande trumma omvandlas till överförbara elektriska signaler. I början av 1920-talet förfinades tekniken så att det blev möjligt att skicka bilder trådlöst över radiovågor, och parallellt började telefotografi också att kommersiellt användas av olika nyhetsbyråer. Grunden för den telefotografiska tekniken var de roterande trummor vilka omvandlade analoga bilder till en elektronisk signal. Samma rotationsteknik var också elemen-

tär för de skannern som under efterkrigstiden började utvecklas som ett led i en alltmer omfattande amerikansk datorisering av olika samhällssektorer. Den första egentliga bildskannern konstruerades 1957; baserad på telefotografisk trumteknik lär den ha kunnat skanna svart-vita bilder med 176 pixlars upplösning.

Det digitala fotografiets mediehistoria kan med andra ord inte tecknas utan en bredare förståelse av datorteknikens skiftande tillämpningar. Om en John von Neumann 1945 lade grunden till distinktionen mellan hård- och mjukvara i en banbrytande rapport om EDVAC<sup>27</sup>, en av de allra första binära datorerna, så förändrades uppfattningen om datorer gradvis under 1950-talet. Längre sågs och användes de som gigantiska räknemaskiner, men genom von Neumanns distinktion började man särskilja datorns form från dess innehåll. Så sakteliga blev det uppenbart att med olika former av mjukvara kunde datorns hårdvara utföra de mest skilda uppgifter – till och med presentera bilder. 1957 introducerades programspråket Fortran; istället för att knacka numerisk kod innebar det en tilltagande interaktivitet mellan människa och maskin. Internetpionjären J.C.R. Licklider – så småningom en av hjärnorna bakom ARPANET/INTERNET – publicerade till exempel 1960 artikeln ”Man-computer symbiosis”, i vilken han argumenterade för nya gränssnitt, och genom så kallad *time-sharing* för ökad personlig interaktion mellan dator och användare.<sup>28</sup> Persondatorer fanns ännu inte vid denna tid, bara stordatorer, eller *mainframes* som de kallades på engelska, på vilka man gemensamt kunde köra olika slags programkod. Licklider var länge knuten till MIT i Boston, och i denna universitetsmiljö utvecklades ett sant heuristiskt förhållningssätt till datorer. Bland annat konstruerade man det första ordbehandlingsprogrammet, som till mångas förtret reducerade mainframedatorn TX-0 (som kostat tre miljoner dollar) till en simpel skrivmaskin. När det gällde nya grafiska gränssnitt var det också nu som de första datorspelet lanserades. På MIT utvecklade exempelvis en grupp studenter 1961 rymdspelet *Spacewar!*, där två spelare grafiskt kontrollerade var sitt missilskjutande rymdskepp på dataskärmen. *Spacewar!* betraktas av många som det första vitt spridda, och därför mest inflytelserika tidiga dataspelet.

Huruvida Eugene F. Lally någonsin spelade *Spacewar!* förtäljer inte historien, men att det första dataspelet tematiserade samma rymdkapp- löpning som gav upphov till de initiala idéerna kring digitala fotografier



är inte något sammanträffande. Det kalla kriget gjorde att Pentagon pumpade in pengar i olika mer eller mindre omfattande dataprojekt. Det mest kostsamma var det så kallade SAGE-projektet, ett automatiskt kontrollsystem för att identifiera fientligt, sovjetiskt bombflyg vilket baserade sig på radartechnik – ytterligare en teknologi grundläggande för digitala bilder – interaktiv databehandling och modembaserade nätverk. Hur som helst, för att förverkliga de olika konceptuella idéer kring digitala fotografier som var i svang var det framför allt nödvändigt att utveckla en motsvarande teknologi till fotografisk film i analoga kameror. Under det sena 1960-talet arbetade en rad ingenjörer på American Telephone & Telegraph Company och Bell Labs med olika prototyper för bildtelefoner, och som en bieffekt lyckades man producera ett slags halvledare, så kallade CCD (Charge-Coupled Device), vilka genom en fotoelektrisk effekt kunde alstra och spara elektroniska bilder (något som 40 år senare belönades med Nobelpriset). Kring 1970 började CCD-tekniken förfinas, och så småningom bildade den grunden till digitalkamerans bildsensor som omvandlar ljus till elektriska signaler. En digitalkamera är alltså en kamera där ett fotografi exponeras på en digital bildsensor istället för på fotografisk film. Det är just denna bildsensor som teknologiskt är uppbyggd av de ljuskänsliga punkter (eller pixlar), som registrerar inkommande fotoner. Det är antalet pixlar i bildens bredd och höjd som bestämmer ett fotografis pixelantal, men dessa måste alltid sparas på någon slags minne i kameran – bildsensorn fungerar alltså inte som lagringsmedium.

Under 1970-talet försökte flera firmor att kommersialisera denna komplicerade bildteknik; Kodak konstruerade exempelvis 1975 en digitalkamera med en resolution på 10 000 pixlar där varje foto tog 23 sekunder att avbilda. Men det var först under 1980-talet som digitalkameror började kunna generera foton som direkt sparades som datorbaserade filer på ett minne i kameran, detta i analogi till den samtida datorutvecklingen. PC-revolutionen då innebar ju dels ett nytt slags lagrande av data, dels introduktionen av ett distinkt grafiskt gränssnitt, det så kallade GUI (Graphical User Interface), som fått nästan all uppmärksamhet i beskrivningen av IT-utvecklingen. Samtidigt är det lätt att glömma bort att under 1980-talet sparades en PC:s binära information främst på olika typer av magnetband. Som Matthew B. Kirschenbaum hävdar har datahistoriker alltför lite uppmärksammat den psykologiska



*Ett av de binära gränssnittens ursprung – datorspel. Spacewar! från 1961 utvecklades på MIT av en grupp studenter.*

skillnaden som uppstod när man väl kunde börja spara saker i datorn snarare än utanför den. Teknologin ändrade karaktär; med hårddiskens födelse blev datorn inte längre bara en processande maskin utan mer till en individuell helhet.<sup>29</sup> Samma teknologi implementerade Fuji följaktligen i sina kommersiella digitalkameror under det sena 1980-talet, då även de första standardformaten för digitala bilder som JPEG lanserades. Fujis modell ”Logitech Fotoman” från 1990, använde sig till exempel av en CCD-bildsensor. Den lagrade alla bilder digitalt och presenterade dem genom att de laddades upp på en dator.

### Digital bildredigering

Om Fuji 1990 lanserade den första kommersiella digitalkameran, så presenterade programföretaget Adobe samma år den första versionen av det bildredigeringsprogram som alltsedan dess är mer eller mindre synonymt med digitalfotografi – Photoshop. Till en början gick programmet bara att använda på Macintoshdatorer, och Adobes marknadsstrategi var att lansera Photoshop som ett bildverktyg inriktat mot en större designmarknad snarare än mot professionella fotospecialister (vilket ofta varit fallet med tidigare bildredigeringsprogram). Prissättningen var följaktligen annorlunda (åtminstone till en början). Photoshop såldes för under tusen dollar, bara hälften av vad det snarlika programmet ColorStudio kostade. Tanken med Photoshop var att programmet skulle appellera till designers, formgivare och reklambyråer, det vill säga den målgrupp som framöver kom att ägna sig åt ”desktop publishing”.<sup>30</sup>

Noterbart är att innan Adobe började sälja Photoshop, var programmet under en kort tid licensierat till skannertillverkaren BarneyScan som skickade med en tidig variant som mjukvara till sina skannrar. Skannertekniken är så tillvidat central för att förstå den fotografiska rörelsen mellan analogt och digitalt. På fler än ett sätt var skannrar en förutsättning för digital bildredigering (och Photoshops genomslag) under det tidiga 1990-talet, åtminstone innan marknaden för digitalkameror mognade. Skannrar hade länge den fördelen att de kunde producera långt mer högupplösta digitala bilder än kameror för export in i en dator, och störst kommersiell potential hade så kallade flatbäddsskannrar. Tekniken har i huvudsak förblivit densamma, även om bildkvaliteten på

senare år ökat nästan lika mycket som skannerpriset sjunkit. I korthet är en flatbäddsskanner en form av bildläsare som med hjälp av ett optiskt läshuvud producerar en digitaliserad rasterbild (av ett original) genom att underifrån en glasskiva belysa bilden och mäta det reflekterande ljuset. Teknikhistoriskt finns det flera kopplingar mellan skannrar och analoga stencil- eller kopieringsmaskiner (vilka blev vanliga redan under 1960-talet), men den stora skillnaden är att skannrar varit beroende av medföljande dator och mjukvara. En skanner är alltid kopplad till en dator, och den binära bilden skickas via ett kommunikationsprotokoll som till exempel TWAIN till ett bildbehandlingsprogram för (eventuell) redigering.

TWAIN introducerades 1992 – den inofficiella akronymen lär något förvånande stå för ”Technology Without An Interesting Name” – i form av en öppen gränssnittstandard för drivrutiner av skannrar. Ett år senare lanserade Adobe en ny version av Photoshop (nummer tre), vilken presenterade den revolutionerande möjligheten att i ett inskannat fotografi separera olika bildlager, så kallade *layers*, från varandra. Av alla uppdateringar av Photoshop har skiktandet av ett digitalt fotografi i olika lager förblivit det mest genomgripande. Faktum är att denna innovation lade grunden till den visuella webbkultur som dominerat det senaste decenniet; rörlig grafik och animationer i olika Flashformat har exempelvis alla sin upprinnelse i möjligheten att differentiera ett foto i olika lager. Lagerfunktionen gjorde att alltfler personer verksamma inom medie- och bildsektorn började använda Photoshop. Samtidigt var den inte unik för Adobe. Ett program som Live Picture inkluderade exempelvis också ett snarlikt sätt att bearbeta digitala fotografier. Men priset var alltför högt, och i och med att Adobe lanserade Photoshop 3.0 för såväl Mac som Windows tog företaget ett fast grepp om den digitala bildprogrammarknaden.

På många sätt var det med Photoshop 3.0 som digitala fotografier alltmer kom att särskilja sig från analoga bilder. Genom fotohistorien har det förvisso alltid varit möjligt att påverka och förändra en analog fotografisk bild under själva framkallningsprocessen. Den stora skillnaden i digital form var att denna process nu blev fullständigt interaktiv, reversibel och synliggjord. Naturligtvis kunde man också tidigare med hjälp av fotoretuschering förändra en bild i efterhand, till exempel genom att ta bort en oönskad person – antalet retuscherade personer i



**Adobe Photoshop 3.0**  
Thomas Knell, Mark Harburg, Karie Johnson, Edman Stone, Steve Farnell, Doug Olson  
Paul Holland, John Latta, Bryan Larkin, Stuart Grant  
© 1993 Adobe Systems, Inc. All rights reserved. Adobe Photoshop is a trademark of Adobe Systems, Inc. Photoshop and the Photoshop logo are trademarks of Adobe Systems, Inc. Macintosh and the Macintosh logo are trademarks of Apple Computer, Inc.

*Bildmanipulation annu dazumal – och 1993. Photoshop 3.0 inkluderade så kallade "image layers", vilka kommit att utvecklas till själva navet i detta standardprogram för digital bildredigering.*



officiella sovjetryska publikationer är ju betydande. Retuschering har i fotohistorien knappast varit ett undantag, men med Photoshop blev det en regel.

Vad som framför allt var påtagligt för tidiga användare av Photoshop var hur digitala fotografier egentligen var uppbyggda. Utan att behöva begripa den bakomliggande programkoden kunde man exempelvis genom Mackommandot  $\mathbb{K} +$  (plus) eller  $\mathbb{K} -$  (minus) stega in eller ut ur en bilds textur. Förmodligen var det genom detta program som en mängd användare (som författaren av den här artikeln) först fick syn på och förstod vad en pixel egentligen var för något. Förstorade man tillräckligt mycket kom man snabbt ner på fotografiets rasternivå, och där uppenbarades små kvadratiska pixlar som minsta bildelement. Den fotokonceptuella inzoomningen i Google Earth/Art har tveklöst sin upprinnelse i denna tidigare färd in i bildens textur.

Genom att Photoshop snabbt blev populärt på en massmarknad (i hög grad genom att piratkopieras), bidrog programmet till insikten om att ett inskannat fotografi i en dator faktiskt transformeras till ett föränderligt, dynamiskt informationssystem. Digitalisering, menade därför somliga medieforskare upprört vid mitten av 1990-talet, innebar rätt och slätt att fotografiska bilders bevisvärde reducerats till själva digitali-

seringsprocessen; "digitalization destroys the photographic image as evidence of anything except the process of digitalization."<sup>31</sup> I binär form kunde ett fotografi förändras nästan hur som helst, och genom Photoshops kloningsverktyg "clone stamp" var det exempelvis förbluffande simpelt att kopiera och flytta bitar av grundbildens textur. Att kлона innebär att man kopierar pixlar ur fotografiets ursprungliga struktur, och "målar" över med dessa någon annanstans i bilden. Att verbet "photoshoppa" sedermera kommit att bli en accepterad term för att redigera, eller till och med manipulera fotografier digitalt, är förstas ett tecken på programvarans popularitet. En erfaren bildredigerare kan genom kloning få till en fullständigt sömlös övergång mellan helt disparata bildpartier. På YouTube vimlar det av så kallade "Photoshop makeovers", små korta videos i vilka skickliga bildredigerare på någon minut får ett fotografi att fullständigt ändra karaktär och utseende. Det är därför inte förvånande att binär manipulation ofta framhålls som ett av särdragen för nya digitala medier.

Det som emellertid kom att få mest praktisk betydelse för bildbranschen i mitten av 1990-talet var den nya lagerfunktionen i Photoshop 3.0. Med användandet av verktyget "Polygonal Lasso Tool", kunde delar i ett fotografi klippas ut, kopieras och klistras in i nya lager. Ett huvudmotiv kunde alltså särskiljas från bildens bakgrund, och som nytt bildlager förskjutas till en mer passande plats. Dessutom kunde lagren göras mer eller mindre genomskinliga; ett fotografi kunde alltså plötsligt bestå av en bunt bildeffekter staplade ovanpå varandra. Fotografiets indexikala relation till verkligheten inte bara försvann, det ersattes med en bokstavligt binär pallett av bild- och effektlager där ett foto kunde skiktas på nästan vilket önskvärdt sätt som helst. Lagerfunktionen utvecklade sig just till själva navet i Photoshop, och i den minst sagt omfattande sekundärlitteratur med handböcker kring digital bildhantering återkommer ständiga lovord över lagerfunktionens spänstighet. De stora fördelarna med att arbeta i lager sägs vara ökad "flexibilitet" och "kreativitet": med lager är det lätt "att blanda, flytta och skapa montage och kreativa verk" kan man bland annat läsa på en av de otaliga sajter som idag erbjuder kurser i bildhantering.<sup>32</sup>

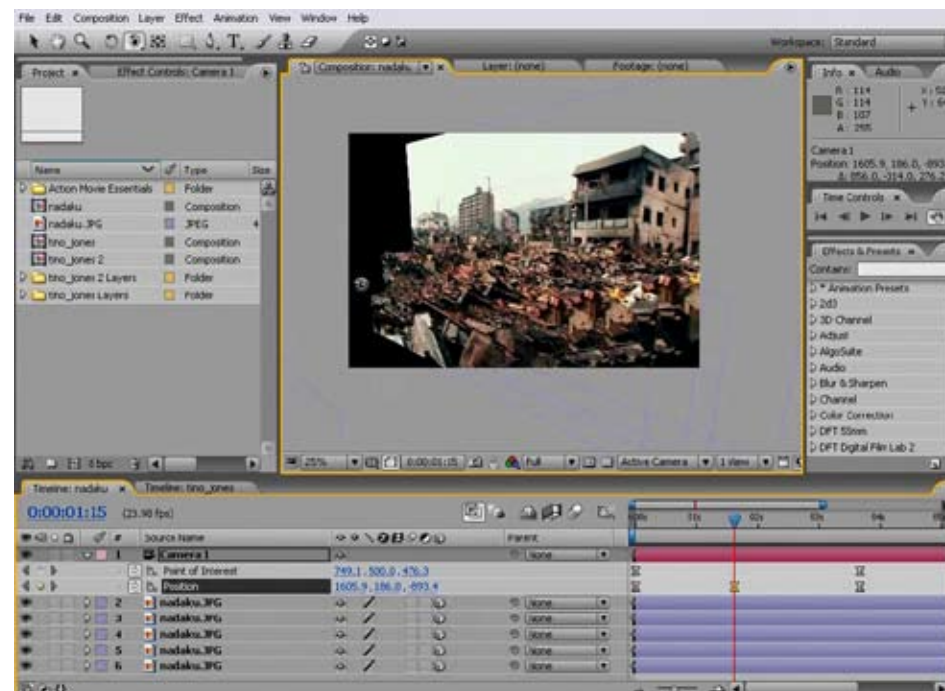
Möjligheten att skapa montage med Photoshops lagerfunktion accentuerade också den kontinuitet som man understundom finner mellan analoga och digitala fotografier. Som Lev Manovich påpekat existe-



Analoga lager. Hanna Höch, "Schnitt mit dem Küchenmesser. Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands 1919". Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz.

rar det ett antal reella förbindelser mellan analogt och digitalt – men också diskontinuiteter.<sup>33</sup> Fotohistoriskt föreligger exempelvis stora likheter mellan lageruppbyggda analoga och digitala bilder. Precis som Photoshops lagerfunktion baserade sig exempelvis det modernistiska fotomontaget på en skitad bildkomposition uppbyggd av äldre fotografier (eller delar av dem) vilka monterades samman på ett gemensamt underlag. Om fotomontaget som konstform hade ett av sina ursprung i det kubistiska collaget, hade det också en längre populärkulturell visuell historia i annonssammanhang.<sup>34</sup> I Weimartyskland utvecklades fotomontaget till en slagkraftig bildgenre med förgreningar till såväl politik som reklam. Dadaisten Hannah Höchs montage, "Schnitt mit dem Küchenmesser" från 1919, det vill säga ett urklipp eller snitt med kökskniven, ger en antydning om vad genren gick ut på. De otaliga rasterade tidningsfotografierna i Höchs montage bildar en fresk över såväl modernitetens medialitet som dess maskinromantik – liksom en mediehistorisk brygga till det digitala fotografiets multitextur.

Det skitade, lageruppbyggda fotografiet i Photoshop påminde också om tidiga stereobilder, något som framför allt blev uppenbart när



Skitade ruinbilder – då och nu. De analoga bildlager, som inte går att reproducera men som stereobilder excellerar i, utgör grunden för hur en programvara som Adobe After Effects fungerar. För att skapa färdiga "komposit" använder sig programmet av digitala fotolager, vilka i animerad form kombineras till en ny dynamisk visuell helhet.

Photoshops systerprogram After Effects lanserades i mitten på 1990-talet. Grunden för After Effects var de bildlager som lanserades med Photoshop 3.0, och i den nya programvaran var det möjligt att iscensätta dessa lager som animationer. Effekten på åskådaren var ungefär densamma som att blicka in i en stereobilds skiktade fotolager. Med After Effects hjälp kunde man spela in ett slags simulering av olika bildlagers rörelser; ur ett tvådimensionellt fotografi (uppbruten i olika lager) kunde alltså en tredimensionell animation skapas.

En stereobild baserar sig på två nästan identiska fotografier monterade bredvid varandra. Bilderna är tagna med några centimeters förskjutning, eftersom vi ser på omvärlden lite annorlunda med våra respektive ögon. Läger man en tvådimensionell stereobild i ett stereoskop framträder en tredimensionell bild genom en optisk illusion – tekniken är nästan lika gammal som fotograferingsmediet självt. De flesta stereobilder fotograferades med ett distinkt djupperspektiv, detta för att accentuera bildens för- och bakgrund och göra det möjligt för en betraktare att optiskt röra sig inuti bildens olika lager. Precis denna konceptuella princip kom till användning i After Effects. Programmet, som numera är standardprogramvara för behandling av all rörlig grafik och visuella effekter, baserar sig på vad som kommit att kallas ”image compositing”, det vill säga en bildteknik där olika digitala effekter genereras genom att kombinera stillbilder, ljud, datorgrafik och video. För att skapa färdiga kompositioner använder sig After Effects av kombinerade lager, vilka därefter animeras för att skapa rörlig grafik – allt med hjälp av en virtuell kamera. Till varje lager i bildkompositionen kan ett stort antal effekter appliceras, men de objekt som klipps ur originalbilden måste alltid klonas igen.

Med After Effects träder man såtillvida helt bort från en indexikal relation mellan fotografi och verklighet, men programmet är samtidigt designat för att skapa övertygande rörlig grafik. Effekten är ofta slående, inte minst när den appliceras på historiska fotografier, vilka ”får liv” när de animeras från två- till tredimensionella bilder. Föga förvånande används After Effects ofta i historiska tv-dokumentärer som baseras på fotografiskt material, i akt och mening att göra bildberättandet dynamiskt snarare än dokumentärt.<sup>35</sup>

## Webbaserad bilddistribution

För några år sedan gjorde *PC World*, datormagasinet med världens största upplaga, en lista med de 50 fräckaste teknologiska innovationerna, ”The 50 best tech products of all time”. Efter en tätgrupp bestående av bland andra Apples iPod, fildelningsprogrammet Napster och ordbehandlingsprogrammet WordPerfect, hamnade Photoshop 3.0 på elfte plats. Adobes revolutionerande bildprogram ”öppnade dörren för bildmanipulation i en långt större skala än vad som varit möjligt tidigare”, påtalade *PC World* – med följden att vi ”aldrig kommer att kunna lita på ett fotografi igen.”<sup>36</sup>

Att Photoshop 3.0 skulle platsa på *PC Worlds* lista är inte förvånande; inte heller att rankingen toppades av Netscape Navigator, den första grafiska browsern för webben. Bilder och grafik var på många sätt en förutsättning för webbens genomslag i mitten av 1990-talet. Allt kraftfullare PC och Macdatorer gjorde det möjligt för användare att inte bara bearbeta och redigera fotografier utan också kopiera och sprida dem på ett nytt sätt. Flera av tidens operativsystem introducerade diverse ”cut-and-paste”- och ”drag-and-drop”-funktioner där bland annat bilder enkelt kunde dras med musen till valfri plats. Med en PC kunde man nu exempelvis högerklicka på ett fotografi på webben och direkt spara ner det till sin hårddisk. Genom Microsoft Office och presentationsprogrammet PowerPoint, vilket under det tidiga 1990-talet generade hundratals miljoner dollar i vinst, var det enkelt för användare att infoga sådana nerladdade foton i diverse presentationer vilka i sin tur enkelt kunde kopieras och spridas. Ett slags kretslopp, eller digitalt ekosystem av olika bildflöden tog här sin början.

1993 hade webbens programspråk, HTML (Hypertext Markup Language), vilket talar om för webbläsaren hur informationen ska presenteras för användaren, kompletterats med ramtaggen (eller elementtypen) IMG, det vill säga ”image”. Tanken var att ha IMG som standardnamn för en bitmapfil vilken signalerade för en ”webbläsare att den ska ta denna information och tolka den som en bild, och bädda in denna i texten precis där taggen förekommer.”<sup>37</sup> Ett år senare lanserades Netscape Navigator, och som en följd började World Wide Web att bli alltmer populärt på internet (webben är ett av många nätverk på internet). En viktig innovation som skilde Netscape Navigator från tidigare webbläsare var

att text, grafik och bild på en hemsida gradvis laddades fram. Med tidigare webbläsare som exempelvis Mosaik, var användare ibland tvungna att stirra på en tom sida i flera minuter i väntan på att framför allt fotografier, vilka även i komprimerad form var långt mer informationstäta än text, så sakteliga lästes in. Med ett standardmodem på 28.8 bitar per sekund var hastigheten då inte alldeles imponerande.

Introduktionen av Netscape Navigator och införandet av IMG i HTML-kod var två viktiga steg i webbens utveckling från en uppsättning *hypertextuella* dokument mot dagens hypermediala väv av mediala modaliteter. Att Getty Images och Corbis lanserades ungefär i samma veva är också på många sätt talande; dessa kommersiella bildarkiv insåg tidigt hur nätet på ett genomgripande sätt var på väg att förändra det globala bildflödet. Yahoos Image Surfer lanserades 1996 med en ”serie bilder tagna från webbplatser förtecknade i Yahoos register”, bland annat från kategorier som ”fotografi”, ”sport” och ”museer & utställningar”.<sup>38</sup> På webben fanns det då uppskattningsvis mellan 10 och 30 miljoner bilder,<sup>39</sup> och i samma veva kunde man läsa följande i en artikel om bildsök: ”Framsteg inom skanningsteknik, nätverk, komprimering och videoteknik – samt inte minst spridningen av multimediedatorer – har lett till uppkomsten av stora online-samlingar av bilder. Dessa samlingar har skapat ett behov av nya metoder för att hitta specifika bilder”.<sup>40</sup> Med webben som distributionskanal hade möjligheten, eller snarare svårigheten att finna fotografier snabbt blivit ett problem.

Som David Rodowick påpekat finns det en mediehistorisk tendens att överdriva datorers sätt att förändra och manipulera fotografier, till förfång för deras kanske än mer betydelsefulla funktion att kopiera och sprida bildmaterial. ”När vi oroar oss för datorers kapacitet att förändra bilder, glömmar vi ofta deras än mer kraftfulla och prosaiska kopieringspotential. Digitalt födda dokument och digital dokumentation är uttryck för ett nytt distributionstänkande, inte bara i kraft av sin kopierbarhet utan också genom spridningens ökade hastighet och lätthet.”<sup>41</sup> Multimediedatorernas genomslag liksom webbens ökade popularitet under andra hälften av 1990-talet var bidragande orsaker till den fotografiska explosion och bildexcess som följde – kring millennieskiftet fanns det redan uppskattningsvis 200 miljoner digitala bilder på webben. Sittande framför datorn hade det nästan blivit lika vanligt att kopiera, klippa ut och klistra in som att andas, eller som *New York Times*

pregnant uttryckte det kring årsskiftet 1996/97: ”The Internet is a vast network of copies, held together by copying.”<sup>42</sup>

Med tanke på att spridning, cirkulation och (fil)delning det senaste decenniet varit ledmetaforer i webbens utveckling, framstår *New York Times* profetiska diagnos som lika korrekt som den är empiriskt omöjlig att belägga. Beträffande digitala fotografier kom den tidiga webben att underlätta distribution och cirkulation av bildmaterial; att ett av Google Image Searches initiala problem var att eliminera antalet kopior av helt identiska bilder är exempelvis symptomatiskt.<sup>43</sup> Idag karakteriseras webben av att material är i ständig rörelse. Texter cirkulerar, videor korslänkas och fotografier kopieras – allt flyter runt i en oändlig binär dataström. Redundans och överflöd har blivit legio i ett binärt ekosystem med distributionskostnader som närmar sig noll. Det var naturligtvis inte fallet under 1990-talet, men grunden för den distributiva informationsmodell som Google sedermera kom att excellera i formades då och det digitala fotografiets mediehistoria är på många sätt kopplat till denna utveckling.

När Netscape Navigator lanserades 1994 hade webben ungefär 100 000 sidor – tre år senare fanns det omkring 100 miljoner webbdokument. Att navigera och söka fram information hade i ett slag blivit webbens mest komplicerade fråga. I ett konferenspapper skrivet i slutet av 1997, ”The anatomy of a large-scale hypertextual web search engine”, påpekades att den stora utmaningen låg i att bygga ett söksystem med förmågan att anpassa sig till den explosiva webbutvecklingen.<sup>44</sup> Tidigare hade ledande sökmotorer som AltaVista och Yahoo förlitat sig på en form av semi-manuell indexering av webbsidor. Det hade fungerat ganska bra så länge utbudet av sajter inte var alltför omfattande, men det geniala hos författarna Larry Page och Sergey Brin – vilka då just grundat Google – låg i insikten (och tajmingen) att endast ett automatiskt mjukvarusystem skulle ha förmågan att hänga med i den vansinnigt snabba webbtillväxten. Mänskliga redaktörer ersattes följaktligen av matematiska logaritmer; hur sökningar presenterades för användaren var enbart en fråga om maskinära kalkyler.

Den traditionella metoden för sökning av fotografiska bilder på webben var att förse dem med textuell metadata som en sökmotor sedan kunde indexera. Eftersom fotot *per se* inte var sökbart, var det enbart genom att översätta bild till text som den kunde lokaliseras. Under det

sen 1990-talet blev denna typ av bildsök den dominerande formen för hur man hittade bilder på webben – förutsatt att man inte sökte direkt i specifika bilddatabaser online. Sommaren 2001 lanserade så Google sin ”bildsök”. Google Image Search, meddelade företaget i ett nyhetsbrev, ”är det mest omfattande sättet att söka efter bilder på webben, och det är lika lätt att använda som Googles övriga webbsökningstjänster.” Enligt uppgift fanns det redan då 250 miljoner indexerade bilder,<sup>45</sup> och precis som tidigare byggde själva sökningen på bildens filnamn. Gränssnittet är i stort detsamma som idag, och när man sökte efter en bild visades en miniatyr av varje matchande bild upp. Klickade man sedan på en tumnagel, förevisades den i en ram högst upp på sidan med referens till den webbsida varifrån bilden var hämtad. I februari 2004 indexerade Google 880 miljoner bilder i sin bildsök, och ett år senare passerade man en miljard. På sin officiella blogg påtalade Google då också att man nu valt att inkludera bilder eller fotografier som resultat för vanliga sökningar. En sökning ”för exempelvis solnedgångar, Mount St. Helens, eller något annat som våra algoritmer tror bilder kan vara relevanta för” kunde alltså resultera i bild- snarare än textlänkar.<sup>46</sup> Denna rörelse från textuella mot mediala sökresultat accentuerades ytterligare två år senare då Google på ett snarlikt sätt även började inkludera videor från YouTube i sina träfflistor.<sup>47</sup> Enligt Nielsen/Netratings ökade sökningar med Googles bildsök med nästan 100 procent mellan mars 2005 och 2006. Somliga experter menade att det främst berodde på ”ökad bredbandspenetration, vilken låter användare ladda ner stora bildfiler enkelt och effektivt”, medan andra pekade på sociala mediernas genomslag vilka ”bidragit till ökningen av bildsökningar.”<sup>48</sup>

Att Googles bildsök är lika omfattande som populärt, inte minst som databas för illustrationer i webb- och presentationssammanhang, står bortom allt tvivel. Visserligen når inte Googles indexeringsspindlar ner i alla bilddatabaser, vare sig i (mer eller mindre) kommersiella bildsajter som Flickr och Photobucket eller i de stora minnesinstitutionernas bildarkiv. Men samtidigt bör man akta sig för att avfärda Googles bildsök som grunt och alltför rudimentärt. I november 2008 annonserade man exempelvis ett samarbete med den ärevördiga bildtidningen *Life*. Två miljoner historiska fotografier gjordes i ett slag tillgängliga via ”Life photo archive hosted by Google”. Av dessa fotografier hade bara en liten del publicerats tidigare. ”Resten har legat i dammiga arkiv i

form av negativ, diabilder, glasplåtar och originalprintar”, påtalade Google på sin blogg. ”Vi digitaliserar dem så att alla på ett enkelt sätt kan uppleva dessa fascinerande ögonblick. Idag är ungefär 20 procent av samlingen online, men under de kommande månaderna kommer vi att lägga ut hela *Life*-arkivet på tio miljoner fotografier.”<sup>49</sup>

Även om Corbis och Getty Images fortfarande håller fast vid sina vattenstämplar på webben, håller de distributiva bildstrategier som tidigare skiljt näringsliv från minnesinstitutioner alltmer på att suddas ut. Att Google kan erbjuda *Life*-arkivet gratis beror på att dessa historiska fotografier ökar webbtrafiken vilket Google tjänar på – på webben följer pengar användare. Men även minnesinstitutioner har allt att vinna på att erbjuda sina fotoarkiv online i någorlunda högupplöst form; det innebär naturligtvis förbättrad access, och när materialet sätts i cirkulation ökar också chanserna för att kommersiella aktörer upptäcker och vill använda sig av sådana bilder – och då kan även institutioner ta betalt för professionellt utförda kopior. Somliga av framtidens digitala affärsmodeller stavas helt enkelt ”gratis”. Mer precist gäller det att betrakta kostnadsfria produkter online som delar av mer omfattande tjänster som folk är villiga att köpa – som exempelvis högupplösta digitala fotografier. Den digitala ekonomin är gåtfull, och det mesta som har med ettor och nollor att göra är paradoxalt och väldigt annorlunda.

Den verkliga paradoxen beträffande digitala fotografier är dock att man fortfarande måste skriva in text för att söka efter en bild; åtminstone vid ett första tillfälle – sedan länkas man som användare i regel vidare i en väv av snarlikt indexerade bilder. På bildsajter som Flickr har så kallad taggning, ett slags identifikatorisk och ofta ämnesorienterad metadata kopplad till ett enskilt objekt, under de senaste åren blivit standard för fotografiska bildbeskrivningar. På Flickr finns idag uppemot 10 miljoner olika taggar som användare kategoriserat sina fotografier med; varje bild kan ges hela 75 stycken taggar. Det är med andra ord alltså på text som (nästan) all bildsökning vilar. Som *International Herald Tribune* nyligen påpekade i en artikel befinner sig webbens bildsökning därför fortfarande på en närmast primitiv nivå. Våra datorer förefaller till och med ”vara rent illitterata när det gäller bilder. Kommer mjukvara någonsin att klara av att på ett effektivt sätt indexera bilder? Kan en dator ens skilja ett fotografi av en man från ett fotografi av en kvinna?”<sup>50</sup>

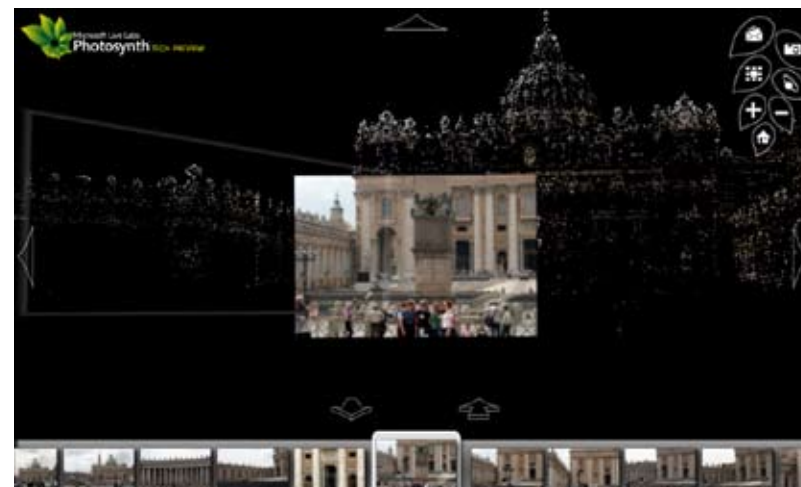
Ända sedan mitten av 1990-talet har dataloger kämpat med att ut-

Monet – i olika digitala versioner. Genom Google labtjänst "Similar Images" kan man sedan våren 2009 söka efter grafiskt snarlika bilder.



veckla olika innehållsbaserade bildextraheringsprogram, på engelska kallat "content-based image retrieval". Även om det under det senaste årtiondet gjorts ambitiösa försök att få datorer att förstå, indexera och kommentera bilder som representerar ett brett grafiskt spektrum, har framstegen varit tämligen få. Jämfört med de landvinningar som gjorts med automatiserad röstigenkänning ligger bildalgoritmerna långt efter. Ett möjligt genombrott är Googles nyligen lanserade "Similar Images", en söktjänst som analyserar förhållandet mellan pixlar i ett fotografi och letar efter snarlika grafiska förhållanden i andra foton.<sup>51</sup> I skrivande stund har man därtill uppgraderat Google bildsök så att det numera är möjligt att söka efter såväl färg som bildtyp: "färgsökning hittar bilder som endast är i färg eller bara i svart och vitt, eller bilder som innehåller en viss färg."<sup>52</sup>

I spjutspetsen för digital bildteknologi ligger idag just olika försök att automatisera allsköns bildflöden. Dels utvecklas en alltmer förfinad hårdvara, dels arbetar programmerare med sofistikerade bildprogram för grafisk igenkänning. En av Sonys nya digitalkameror WX1 har exempelvis ett "sweep panorama mode". Drar man kameran i en båge runt kroppen, tar den tio på varandra följande sekventiella bilder, räknar snabbt ut hur de skall sättas samman – och ut kommer en 270-graders panoramabild.<sup>53</sup> Ett snarlikt panoramiskt projekt är naturligtvis även Google Street View, en applikation länkad både till Google Maps och Google Earth. På webben ger Street View användare tillgång till högupplösta fotografiska panoramor av samtliga gator i en mängd olika stä-



Från flöden av tvådimensionella fotografier till sömlös virtuell verklighet. Piazza San Pietro i Rom, betraktad genom Microsofts mjukvaruapplikation Photosynth.

der. Google Street View byggs upp av fotografiska delar – med hjälp av fotoutrustning på biltaket skannar förare bokstavligen av det urbana rummet – vilka sömlöst fogas samman till ett virtuellt fotografiskt rum.

Vid sidan av den här typen av fotovirtuella projekt, fortgår också arbetet med grafisk igenkänning. Ett exempel är Microsoft Photosynth, en programvara som släpptes hösten 2008 och bygger på både ett slags grafiskt ihoplänkande och fotografisk similaritet. Photosynth analyserar digitala fotografier och skapar en tredimensionell modell av dessa bilder med hjälp av ett punktmoln (*point cloud*) ovanför det fotograferade objektet. Med grafisk igenkänning jämförs delar av fotografier, vilka sedan konverteras till en virtuell modell – som fotografierna i sin tur utgör olika lager av. Projektet är ännu i sin linda, men genom att söka igenom webben efter tiotusentals snarlika fotografier kan Photosynth generera den mest fantastiska bildväv.

## Avslutning

I samtida diskussioner kan "det digitala" ibland förefalla historielöst. Ingenting kunde vara mer missvisande. Visserligen gör webbens knappt femtonåriga historia den till ett ultramodernt medium, men i gengäld har utvecklingen gått rasande fort och en mediehistoriker som strävar efter att rekonstruera hur exempelvis digitala fotografier gått från tek-



nologisk kuriositet till defaultvärde för samtidens visuella kultur, har det faktiskt allt annat än lätt. Den här artikeln har med all tydlighet visat att det digitala fotografiet har en vindlande och brokig mediehistoria som tangerar både rymdkapplöpning, dataspel, mjukvaruhistoria och IT-samhällets framväxt. De olika stickspår och effekter som övergången från analogt till digitalt givit upphov till manar kanhända till eftertanke, inte minst för digitaliseringsverksamheter på olika minnesinstitutioner. Att skanna analoga fotografier till digital form kommer alltid att innebära att de skrivs in i en längre mediehistoria kring numerisk data.

Mycket av den foto- och mediehistoriska forskning som undersökt den fotografiska rörelsen från analogt till digitalt har koncentrerat sig på olikheten mellan analoga och digitala fotografier. En teoretisk knäckfråga har bland annat gällt huruvida det digitala fotografiet egentligen kan sägas ha någon direkt referens till den materiella verklighet det avbildar.<sup>54</sup> I ett digitalt fotografi är de indexikala banden till det avbildade svaga; de är ständigt utsatta för förhandling, inte minst i den post-produktionsfas då de ska redigeras. De fotografiska illustrationerna i den här boken vittnar exempelvis om en återkommande tveksamhet i att å den ena sidan förbli ”originalen” trogna, det vill säga att inte redigera dem alls, och å den andra sidan att vällustigt ”photoshoppa” i akt och mening att skapa snyggare bilder.

Men att ett analogt fotografi skiljer sig från ett digitalt genom att den indexikala relation till det avbildade kan ifrågasättas, har emellertid inte gjort digitala fotografier mindre användbara. Nästan all fotografering är idag digital, och i princip alla foton som publiceras är binärt redigerade i någon form av bildprogram. Som bland andra Tom Gunning påpekat, innebär bildlagring av numerisk data inte *per definition* eliminering av fotografisk likhet; digitala närbilder utgör idag exempelvis den slags legala avbildning som den amerikanska passkontrollen använder sig av.<sup>55</sup> Att digitala bilder (alltid) ljuger är med andra en sanning med modifiering; inmatade i ett strängt juridiskt system får det faktiskt inte ens finnas skuggan av ett tvivel att de inte föreställer vad de utger sig för. Det hindrar inte att det mediespecifika med digitala fotografier är deras redigeringsbarhet; precis som text är bild i den digitala domänen inte statisk utan dynamisk.

Eftersom fotografisk teori i hög grad sysselsatt sig med bildens ontologi – det vill säga med de väsensbetingade dragen hos ett digitalt foto

– har det funnits en mediehistorisk tendens att överskatta det manipulativa brott som den digitala bilden förefaller genererat. Det digitala fotografiets kopierbarhet har med andra ord tolkats snävt. Huvudargumentet i den här artikeln är snarare att det inte är indexikalitetens bortvinande som är det mest centrala med digitala fotografier utan deras exponentiellt distributiva potential; kort sagt, deras kopierbarhet. Visserligen var denna tendens inte helt synlig under 1990-talet, men i takt med att webben expanderat har bildspridningen blivit minst sagt påtaglig. I början av 1980-talet hade det nätverk som nyttjade TCP/IP som kommunikationsprotokoll ett par hundra upplänkade datamaskiner – idag närmar sig siffran en miljard. Internet är förmodligen den mest produktiva offentliga investeringen i mänsklighetens historia, och för webbhistorikern är det inte helt lätt att empiriskt belägga flödet av digitala fotografier i detta nätverk av nätverk av LANs och WiFis, hemmanät och stadsnät. Men att fotograferingsmediet förändrats i en distributiv riktning i nätverkens reproduktionsålder står ändå bortom allt tvivel.

En slutsats av denna artikel är såtillvida att digitala fotografier bör konceptualiseras tydligare utifrån denna nya nätverkssituation. Ett tecken i tiden är att fotografier på webben håller på att omvandlas till ren information; Google refererar ju sedan länge direkt till både bilder och videor i sin träfflista. Att beklaga sig och reducera spridningen av fotografier på webben till ett slags visuell övermättnad är därför att förstå den nya situationen illa – inte minst utifrån ett kulturarvsperspektiv. Webben framstår snarare som en enda stor maskin vilken genom hypersnabb protokoll delar bitar av data och strängar av kod. Med all sannolikhet kommer insikten om det globalt distribuerade nätverkets enorma kraft och explosiva kapacitet att framöver än mer förändra, påverka och diktera både hur digitala fotografier produceras och distribueras, men också hur de samlas in och bevaras.

## Noter

1. ”Explore the masterpieces of the Prado Museum up close with Google Earth”, Google Lat long Blog 13/1 2009 – <http://google-latlong.blogspot.com/2009/01/explore-masterpieces-of-prado-museum-up.html>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)

2. Mårten Blomkvist, "Närbilder på nätet", *Dagens Nyheter* 30/1 2009 – <http://www.pastan.nu/2.145/kultur-noje/konst-form/narbilder-pa-natet-1.486040>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
3. Den anonyme museitjänstemannen är citerad från Giles Tremlett's artikel, "Google brings masterpieces from Prado direct to armchair art lovers", *Guardian* 13/1 2009 – <http://www.guardian.co.uk/world/2009/jan/13/spain-art>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
4. Noam Cohen, "Wikipedia may be a font of facts, but it's a desert for photos", *New York Times* 19/7 2009 – <http://www.nytimes.com/2009/07/20/arts/zofunny.html>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
5. "Treffpunkt Wikipedia. Kooperation mit einer der größten Bibliotheken besiegelt", pressmeddelande 31/3 2009 – <http://www.slub-dresden.de/fileadmin/groups/homepage/Aktuelles/Wikimedia.pdf>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.) För statistik på Wikimedia Commons, se – [http://commons.wikimedia.org/wiki/Commons:MIME\\_type\\_statistics](http://commons.wikimedia.org/wiki/Commons:MIME_type_statistics). (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
6. För en diskussion, se Pelle Snickars, "Institutionernas arkiv bör finnas på YouTube", *Svenska Dagbladet* 15/4 2009.
7. Se, "EU:s digitala bibliotek blir dubbelt så stort samtidigt som EU saknar en gemensam digital upphovsrätt", pressmeddelande EU 28/8 2009 – <http://europa.eu/rapid/pressReleasesAction.do?reference=IP/09/1257>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
8. Michael Lesy, "Visual literacy", *Journal of American History*, vol. 94, nr 1, 2007 – <http://www.journalofamericanhistory.org/projects/americanfaces/lesy.html>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
9. "EU:s digitala bibliotek blir dubbelt så stort samtidigt som EU saknar en gemensam digital upphovsrätt", pressmeddelande EU 28/8 2009.
10. Mats Dahlström, "Kritisk digitalisering – en ny strategi?", *Digital formedling af kulturarv – fra samling til sampling*, red. Niels D. Lund *et al.* (Köpenhamn: Multi-vers, 2009), 180.
11. Walter Benjamin, "Konstverket i reproduktionsåldern", *Bild och dialektik* (Stockholm: Symposium, 1991), 82.
12. William Mitchell, *The reconfigured eye: Visual truth in the post-photographic era* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992), 6. För en tidig skandinavisk introduktion till digitala bilder, se *Nordic Conference on Digital transfer of Images* (Helsingfors: Nordinfo, 1995).
13. Lev Manovich, "The paradoxes of digital photography", *Photography after photography: Memory and representation in the digital age*, red. Hubertus von Ameln *et al.* (München: Verlag der Kunst, 1995).
14. Ibid.
15. För en diskussion, se termen "JPEG" på Wikipedia – <http://sv.wikipedia.org/wiki/Jpeg>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
16. Petra Hall, "Hantera raw rätt", *MacWorld*, nr. 6, 2009.
17. För en diskussion se Lev Manovich's pågående bokprojekt, *Software takes command* – <http://lab.softwarestudies.com/2008/11/softbook.html>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
18. För mer information om Riksantikvarieämbetets utbildningsprogram "Pictor", se – [http://www.raa.se/cms/extern/informationstorg/arkiv\\_och\\_bild/mer\\_om\\_bilder/utbildning\\_pictor.html](http://www.raa.se/cms/extern/informationstorg/arkiv_och_bild/mer_om_bilder/utbildning_pictor.html). (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
19. Sontags fotoartiklar i *New York Review of Books* publicerades mellan 1973 och 1977; se, *On photography* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1977).
20. Susan Sontag, *Regarding the pain of others* (London: Penguin Books, 2003), 94.
21. För en diskussion, se Göran Bolin, "Mobilanvändningens tilltagande komplexitet", *Svensk höst: Trettiofyra kapitel om politik, medier och samhälle*, SOM-rapport nr 46, red. Sören Holmberg & Lennart Weibull (Göteborg: SOM-institutet, 2009), 402.
22. Jan Melin, "Första luren med inbyggd kamera", *Ny Teknik* 27/5 1999 – [http://www.nyteknik.se/nyheter/it\\_telekom/allmant/article4870.ece](http://www.nyteknik.se/nyheter/it_telekom/allmant/article4870.ece). (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
23. Eugene F. Lally, "Mosaic guidance for interplanetary travel", *American Rocket Society* (New York, 1961) – [http://members.cox.net/aldebaran66/documents/Lally\\_mosaic\\_guidance-OCR-2.pdf](http://members.cox.net/aldebaran66/documents/Lally_mosaic_guidance-OCR-2.pdf). (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
24. För en begreppshistorisk genomgång av termen "pixel", se Richard F. Lyon, "A brief history of pixel", *Digital Photography II* (San Jose, 2006) – [www.foveon.com/files/ABriefHistoryofPixel2.pdf](http://www.foveon.com/files/ABriefHistoryofPixel2.pdf). (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
25. Rasttrade fotografier är därför besläktade med andra optiska illusioner under andra hälften av 1800-talet. Stereobilder baserar sig exempelvis på att människans två ögon ser verkligheten med några centimeters förskjutning, och den tidiga filmen på ögats "tröghet", det vill säga att stumfilmens 16 seriella bildrutor per sekund för betraktare framkallade illusionen av kinematografisk rörelse.
26. "Digital bild" – [http://sv.wikipedia.org/wiki/Digital\\_bild#Vektoriserade\\_bilder](http://sv.wikipedia.org/wiki/Digital_bild#Vektoriserade_bilder). (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
27. För en diskussion, se John von Neumann's rapport, "First draft of a report on the EDVAC" från 1945 – [www.virtualtravelog.net/entries/2003-08-TheFirstDraft.pdf](http://www.virtualtravelog.net/entries/2003-08-TheFirstDraft.pdf). (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
28. J.C.R. Licklider, "Man-computer symbioses", *Transactions on human factors in electronics*, vol. 1, 1960 – <http://groups.csail.mit.edu/medg/people/psz/Licklider.html>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.) För en vidare diskussion kring Licklider och utvecklingen mot persondatorer och digitala nätverk, se M. Mitchell Waldrop, *The dream machine: J.C.R. Licklider and the revolution that made computing personal* (New York: Penguin Books, 2001).
29. Matthew B. Kirschenbaum, *Mechanisms: New media and the forensic imagination* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2008).

30. Osignerad, "The History of Photoshop", *ComputerArts*, nr 2, 2005 – [http://www.computerarts.co.uk/in\\_depth/features/the\\_history\\_of\\_photoshop](http://www.computerarts.co.uk/in_depth/features/the_history_of_photoshop). (Senast kontrollerad den 1 september 2009.) För en vidare diskussion, se även Anna Dahlgren, *Fotografiska drömmar och digitala illusioner: bruket av bearbetade fotografier i svensk dagspress, reklam, propaganda och konst under 1990-talet* (Eslöv: Symposion, 2005), 55-57.
31. Se, Brian Winston, *Claiming the real: The documentary film revisited* (London: BFI, 1995), 259.
32. Se exempelvis kursutbudet på den svenska sajten OnMedia – <http://www.on-media.se/Photoshop-delkurser/spara-och-leverera.html>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.) För en vidare diskussion om Photoshop och dess lagerfunktion, se Katrin Eismann *et al.*, *Real world digital photography* (Berkeley: Peachpit Press, 2004).
33. Manovich 1995.
34. För en diskussion, se Dahlgren 2005, 44-47.
35. För en diskussion om hur och på vilka sätt som Adobe After Effects kan användas i fotografiska sammanhang, se den eminent pedagogiska sajten videocopilot.net.
36. Christopher Null, "The 50 best tech products of all time", *PC World* 2/4 2007 – [http://www.pcworld.com/article/130207-1/the\\_50\\_best\\_tech\\_products\\_of\\_all\\_time.html](http://www.pcworld.com/article/130207-1/the_50_best_tech_products_of_all_time.html). (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
37. Marc Andreessen, "proposed new tag: IMG" 25/2 1993 – <http://1997.webhistory.org/www.lists/www-talk.1993q1/0182.html>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
38. Todd Smith, "WWW> Yahoo Image Surfer" 2/5 1996 – <http://scout.wisc.edu/Projects/PastProjects/NH/96-05/96-05-02/0047.html>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
39. Stan Sclaroff, Leonid Taycher & Marco La Cascia, "ImageRover: A content-based image browser for the World Wide Web", *Proceedings IEEE Workshop on Content-based Access of Image and Video Libraries*, nr. 6, 1997 – [http://reference.kfupm.edu.sa/imagerover\\_\\_a\\_content\\_based\\_image\\_browse\\_89238.pdf](http://reference.kfupm.edu.sa/imagerover__a_content_based_image_browse_89238.pdf). (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
40. Myron Flickner *et al.*, "Query by image and video content: The QBIC system", *Computer* nr. 9, 1995 – <http://www2.computer.org/portal/web/csdl/doi/10.1109/2.410146> html. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
41. För en diskussion, se David Rodowick, *The virtual life of film* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2007).
42. Edward Rothstein, "The distinction between copies and originals is becoming meaningless on the Web", *New York Times* 6/1 1997 – <http://www.nytimes.com/1997/01/06/business/the-distinction-between-copies-and-originals-is-becoming-meaningless-on-the-web.html>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
43. För en introduktion och diskussion kring Google Image Search, se Peter Linsleys videopresentation av söktjänsten från februari 2009 – <http://www.youtube.com/watch?v=h2ZajoCAUoU>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
44. Larry Page & Sergey Brin, "The anatomy of a large-scale hypertextual web search engine" (april 1998) – <http://infolab.stanford.edu/~backrub/google.html>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
45. "Google introduces Image Search", newsletter 28/7 2001 – <http://www.google.com/googlefriends/jul2001.html>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
46. "Get the picture", blogpost 7/2 2005 – <http://googleblog.blogspot.com/2005/02/get-picture.html>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
47. "A look ahead at Google Video and YouTube", blogpost 25/1 2007 – <http://googleblog.blogspot.com/2007/01/look-ahead-at-google-video-and-youtube.html>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
48. "Image Search vertical grows", Nielsen/Netratings 30/3 2006 – [www.nielsenonline.com/pr/pr\\_060330.pdf](http://www.nielsenonline.com/pr/pr_060330.pdf). (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
49. "Life photo archive available on Google Image Search", blogpost 18/11 2008 – <http://googleblog.blogspot.com/2008/11/life-photo-archive-available-on-google.html>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
50. Virginia Heffernan, "Weeding out digital smut gets tough", *International Herald Tribune* 8/6 2009.
51. För en diskussion, se den i april 2009 lanserade labtjänsten "Similar Images" – <http://similar-images.googlelabs.com/>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
52. "Search options now on Google Images", blogpost 31/7 2009 – <http://googleblog.blogspot.com/2009/07/search-options-now-on-google-images.html>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
53. David Pogue, "Low light becomes a highlight" *New York Times* 19/8 2009 – <http://www.nytimes.com/2009/08/20/technology/personaltech/20pogue.html>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)
54. För en översikt se, Sabine T. Kriebel, "Theories of photography: A short history", *Photography theory*, red. James Elkins (London: Routledge, 2007).
55. Tom Gunning, "What's the point of an index? or, Faking photographs", *Nordicom Review*, nr. 1-2, 2004. För en vidare diskussion kring sannings- eller bevisvärdet mellan analoga och digitala fotografier, se Frank Kessler, "What you get is what you see: Digital images and the claim on the real" *Digital material: Tracing new media in everyday life and technology*, red. Marianne van den Boomen *et al.* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009).

## BILDFÖRTECKNING

s. 2

Foto: Jessica Wallin, Nordiska museet.

s. 9

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Denis\\_George\\_Mackail;\\_Sir\\_Edward\\_Coley\\_Burne-Jones,\\_1st\\_Bt;\\_Angela\\_Thirkell\\_by\\_Henry\\_%26\\_Richard\\_Stiles.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Denis_George_Mackail;_Sir_Edward_Coley_Burne-Jones,_1st_Bt;_Angela_Thirkell_by_Henry_%26_Richard_Stiles.jpg). (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)

s. 12

<http://pro.corbis.com/Enlargement/Enlargement.aspx?id=IH161792&caller=search>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)

s. 14

Fotografi i General Motors Arkiv, fotograf okänd, Nordiska museets arkiv. Bearbetning Mats Landin, Nordiska museet.

s. 16

<http://www.stockholmskallan.se/index.php?sokning=2&action=visaPost&foto=foton&periodstart=1800&periodslut=1920&start=110&mediald=9336&post=124>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)

s. 19

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv\\_B\\_145\\_Bild-Foo4246-0024\\_Auschwitz\\_Gelände\\_des\\_ehemaligen\\_KZ.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv_B_145_Bild-Foo4246-0024_Auschwitz_Gelände_des_ehemaligen_KZ.jpg). (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)

s. 21

<http://bildarkivet.jamtli.com/bild.aspx?nyckelord=flicka&page=16&rader=3&Kolumner=5&numinset=114&Fotold=97858>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)

s. 22

[http://www.flickr.com/photos/swedish\\_heritage\\_board/3386494497/](http://www.flickr.com/photos/swedish_heritage_board/3386494497/). (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)

s. 32

Foto: Jessica Wallin, Nordiska museet.

s. 34

Foto: Bertil Ericson/Scanpix

s. 40

Foto: Keystone/Getty Images

s. 41

Kopian tillhör *New York Times* bildarkiv, som 2003 övertogs av J. Paul Getty Museum.

s. 42

Skärmdump från <http://www.argentic.fr>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)

s. 43

Bildbaksidorna är hämtade från <http://www.argentic.fr>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)

s. 44

Bildbaksidorna är hämtade från <http://www.argentic.fr>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)

s. 61

Foto: Jessica Wallin, Nordiska museet.

s. 66

Foto: Albin Dahlström. FM1968001750, Moderna Museet.

s. 67

Foto: Erik Holmén. NMA 0043620, Nordiska museets arkiv.

s. 73

Foto: Erik Holmén. NMA 00387, Nordiska museets arkiv.

s. 78

Foto: Sten Didrik Bellander. Odaterad. Nordiska museets arkiv.

s.79

<http://bildarkivet.jamtli.com/bild.aspx?bildnr=JLM.87X517:16>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)

s. 83

Foto: Mats Landin, Nordiska museets arkiv samt skärmdump <http://www.digital-museum.se/artifactView.do?idOwner=SNM&idIdentifier=NMA.0034803&pageNo=1&noOnPage=12&owner=&criteria=album&searchObjectType=Unknown&onlyWithPictures=&lastPageNo=21&noInResult=245>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)

s. 84–85

Foto: Nina Heins. NMA 0053137, Nordiska museets arkiv.

s. 91

Foto: Jessica Wallin, Nordiska museet.

s. 92

Foto: John Collier. Library of Congress, Call. No. LC-USF34- 081770-C [P&P]

s. 95

Foto: Arthur Rothstein. Library of Congress, Call. No. LC- USF344-007774-ZB [P&P]

s. 97

Foto: Dorothea Lange. Library of Congress, Call. No. LC-USF341- 017265-C [P&P]

s. 101

Foto: Dorothea Lange. Library of Congress, Call No. LC-USF34-009058-C [P&P]

s. 107

Library of Congress, Call. No. LC\_USF344-003147-ZB [P&P]

s. 110

Foto: David Bransby. Library of Congress, Call No. LC-USW36-273 [P&P]

s. 112

Foto: Alfred T. Palmer. Library of Congress, Call No. LC-USW36-10 A [P&P]

s. 129

Foto: Tyrone Martinsson.

s. 130

Foto: Tyrone Martinsson.

s. 131

Foto: Nils Strindberg, 1897. Jämförelse mellan digitaliserat originalnegativ och digitaliserad papperskopia. I författarens ägo.

s. 133

Bilden som den reproducerades i Per Olof Sundmans bok *Ingen fruktan intet hopp. Ett collage kring S.A. Andrée, hans följeslagare och hans polarexpedition* (Stockholm: Bonniers, 1968).

Foto: Nils Strindberg, 1897. Grenna museum – Andréxpeditionen Polarcenter.

s. 135.

Fotografier av Nils Strindberg, 1897, bearbetade av artikelförfattaren. I författarens ägo.

s. 136

Foto: Nils Strindberg, 1897. Grenna museum – Andréxpeditionen Polarcenter.

s. 137

Foto: S. A. Andréé, 1897. Grenna museum – Andréxpeditionen Polarcenter.

s. 138

Foto: Nils Strindberg, 1897. Grenna museum – Andréxpeditionen Polarcenter.

s. 139

Foto: Nils Strindberg, 1897. Grenna museum – Andréxpeditionen Polarcenter.

s. 140–141

Foto: Nils Strindberg, 1896. Bearbetningar i författarens ägo.

s.142–143

Foto: Nils Strindberg 1897. Bearbetningar i författarens ägo.

s. 148

Foto: Jessica Wallin, Nordiska museet.

s. 151

<http://images.google.fi/images?q=det%20kongelige%20bibliotek&oe=utf-8&rls=org.mozilla:sv-SE:official&client=firefox-a&um=1&ie=UTF-8&sa=N&hl=sv&tab=wi>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)

s. 156

<http://www.flickr.com/photos/n96/>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)

s. 157

[http://img.dailymail.co.uk/i/pix/2008/02\\_02/happyslapSWNS\\_468x399.jpg](http://img.dailymail.co.uk/i/pix/2008/02_02/happyslapSWNS_468x399.jpg). (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)

s. 159  
<http://www.apple.com/iphone/>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)

s. 160  
 Fotoarkivet hos Landsforeningen for Bøsser og Lesbiske.

s. 165  
 Stillbild från det virtuella Pradomuseet på Google Earth.

s. 171  
[http://www.flickr.com/photos/george\\_eastman\\_house/2677414299/in/set-72157606226772243/](http://www.flickr.com/photos/george_eastman_house/2677414299/in/set-72157606226772243/). (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)

s. 177  
<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Spacewar!-PDP-1-20070512.jpg>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)

s. 180  
<http://www.guidebookgallery.org/splashes/photoshop>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)

<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Retouche-set.jpg>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)

s. 182  
[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Hoch-Cut\\_With\\_the\\_Kitchen\\_Knife.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Hoch-Cut_With_the_Kitchen_Knife.jpg). (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)

s. 183  
[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:No.\\_305.\\_St.\\_Patrick%27s\\_Church.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:No._305._St._Patrick%27s_Church.jpg). (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)

Skärmdump ur video från [http://www.videocopilot.net/tutorials/virtual\\_3d\\_photos/](http://www.videocopilot.net/tutorials/virtual_3d_photos/). (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)

s. 190  
<http://similar-images.googlelabs.com/>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)

s. 191  
<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Photosynth.jpg>. (Senast kontrollerad den 1 september 2009.)

## LITTERATURFÖRTECKNING (I URVAL)

*Access: Delutvärdering av sysselsättningsåtgärder inom kulturområdet*, Kulturrådets skriftserie 2007:6 (Stockholm: Statens kulturråd, 2007)

Andén Papadopoulos, Kari, *Kameran i krig: Den fotografiska iscensättningen av Vietnamkriget i svensk press* (Stockholm: Symposion, 2000)

Andrée, S.A., Nils Strindberg & Knut Frænkel, *Med Örnen mot polen: Andrées Polarexpedition år 1897* (Stockholm: Bonnier, 1930)

Azimi, Rozana, "Le documentaire humaniste à redécouvrir", *L'Œil*, nr 563, 2004

Bal, Mieke, "Telling objects: A narrative perspective on collecting", *The cultures of collecting*, red. J. Elsner & R. Cardinal (London: Reaktion Books, 1994)

Batchen, Geoffrey, *Each wild idea: Writing photography history* (Cambridge: MIT Press, 2001)

—, *Forget me not: Photography and remembrance* (New York: Princeton Architectural Press, 2004)

Becker, Karin, "The photographic archive and the construction of national culture", *Ethnologia Scandinavia*, vol. 23, 1993

Benjamin, Walter, "The work of art in the age of mechanical reproduction", *Illuminations/Walter Benjamin*, red. Hannah Arendt (1936; London: Fontana/Collins, 1973)

Bettmann, Otto L., *Bettmann: The Picture Man* (Gainesville: University Press of Florida, 1992)

Birdsey, Clare L., Andy Golding & Ralph E. Jacobson, "The effect of digital technology on the control of and access to a photographic collection", *Cultural heritage informatics: Selected papers from ICHIM99* (Pittsburgh: Archives & Museum Informatics, 1999)

Bolin, Göran, "Mobilanvändningens tilltagande komplexitet" *Svensk höst. Trettiofyra kapitel om politik, medier och samhälle* SOM-rapport nr 46, red. Sören Holmberg & Lennart Weibull (Göteborg: SOM-institutet, 2009)

- Bruhn, Matthias, "Visualization services: Stock photography and the picture industry", *Genre*, vol. 36, nr 3–4, 2003
- Carlebach, Michael L. & Eugene F. Provenzo, Jr., *Farm Security Administration photographs of Florida* (Gainesville: University Press of Florida, 1993)
- Cartier-Bresson, Henri, "The decisive moment", *The mind's eye* (New York: Aperture, 1999)
- Dahlgren, Anna, *Fotografiska drömmar och digitala illusioner: Bruket av bearbetade fotografier i svensk dagspress, reklam, propaganda och konst under 1990-talet* Stehag: Brutus Östlings förlag Symposium, 2005
- , "Fotoalbum och arkivpraktiker. Ett medieperspektiv på bildsamlingar", *Rig*, nr 2, 2009
- Dahlström, Mats, "Kritisk digitalisering – en ny strategi?" *Digital formedling af kulturarv – fra samling til sampling*, red. Niels D. Lund *et al.* (Köpenhamn: Multi-vers, 2009)
- Ekeberg, Jonas & Harald Ostgaard, red., *80 millioner bilder: Norsk kulturhistorisk fotografi 1855–2005* (Oslo: Forlaget Press, 2008)
- Ernst, Wolfgang, *Sorlet från arkivet: Ordning ur oordning* (Göteborg: Glänta, 2009)
- Fisher, Andrea, *Let us now praise famous women: Women photographers for the US Government 1935 to 1944* (London: Pandora Press, 1987)
- Fleischhauer, Carl & Beverly W. Brannan, red., *Documenting America, 1935–1943* (Berkeley: University of California Press, 1988)
- Foucault, Michel, "What is an author?", *Screen*, vol. 20, nr 1, 1979
- Frosh, Paul, *The image factory: Consumer culture, photography and the visual content industry* (Oxford: Berg, 2003)
- Gaines, Jane M., *Contested culture: The image, the voice, and the law* (London: BFI, 1992)
- Gunning, Tom, "What's the point of an index? or, faking photographs" *Nordicom Review*, nr. 1-2, 2004
- Haus, Andreas & Michel Frizot, "Figures of style: New vision, new photography", *A New History of Photography*, red. Michel Frizot (Köln: Könemann, 1998)
- Kaplan, Benjamin, *An unhurried view of copyright* (New York: Columbia University Press, 1967)
- Keene, Suzanne, *Digital collections: Museums and the information age* (Oxford: Butterworth-Heinemann, 1998)
- Kershaw, Alex, *Blood and champagne: The life and times of Robert Capa* (London: Macmillan, 2002)
- Kessler, Frank, "What you get is what you see. Digital images and the claim on the real" *Digital Material. Tracing New Media in Everyday Life and Technology*, red. Marianne van den Boomen *et al.* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009)
- Kirschenbaum, Matthew B., *Mechanisms. New Media and the Forensic Imagination* (MIT Press, 2008)
- Klett, Mark, Ellen Manchester & JoAnn Verburg, *Second view: The rephotographic survey project* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1984)
- Klett, Mark, Byron G. Wolfe & Kyle Bajakain, *Third view, second sights: A rephotographic survey of the American west* (Santa Fe: Museum of New Mexico Press, 2004)
- Krauss, Rosalind E., *The originality of the avant-garde and other modernist myths* (Cambridge: MIT Press, 1986)
- Kriebel, Sabine T., "Theories of Photography. A short History" *Photography Theory*, red. James Elkins (London: Routledge, 2007)
- Lager Vestberg, Nina, "Archival value: On photography, materiality and indexicality", *Photographies*, nr 1, 2008
- , "From the filing cabinet to the Internet: Digitising photographic libraries", *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, red. Costanza Caraffa (Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2009)
- Lesy, Michael, *Wisconsin death trip* (New York: Pantheon Books, 1973)
- , *Long time coming: A photographic portrait of America 1935–1943* (New York: Norton, 2002)
- Manovich, Lev, "The Paradoxes of Digital Photography" *Photography After Photography. Memory and Representation in the Digital Age*, red. Hubertus von Amelunxen *et al.* (München: Verlag der Kunst, 1995)
- , *Software Takes Command* (Los Angeles, 2008-) – <http://lab.softwarestudies.com/2008/11/softbook.html>
- Martinsonsson, Tyrone, *Nils Strindberg: En biografi om fotografen på Andréés polarexpedition* (Lund: Historiska Media, 2006)
- McCauley, Anne, "'Merely mechanical': On the origins of photographic copyright in France and Great Britain", *Art History*, nr 1, 2008
- Mediaas Wagle, Anders & Magnus Ødegaard jr., *Opphavsrett i en digital verden* (Oslo: Cappelen Akademisk Forlag, 1997)
- Mot glömskans tyranni: En nationell bevarandeplan för fotografi* (Stockholm: Fotorådet och Fotosekretariatet vid Nordiska museet, 1997)
- Natanson, Nicholas, *The black image in the New Deal: The politics of FSA photography* (Knoxville: University of Tennessee Press, 1992)
- Nesbit, Molly, "What was an author?", *Yale French Studies*, nr 73, 1987
- , *Atget's Seven albums* (New Haven: Yale University Press, 1992)
- Nordiska museet under 125 år*, red. Hans Medelius *et al.* (Stockholm: Nordiska museets förlag, 1998)
- Photographs, objects, histories: On the materiality of images*, red. Elisabeth Edwards & Janice Hart (London: Routledge, 2004)
- Ritchin, Fred, *In our own image: The coming revolution in photography* (New York: Aperture, 1990)
- Rose, Mark, "The author as proprietor: *Donaldson v. Becket* and the genealogy of modern authorship", *Representations*, nr 23, 1988

- Rubinstein, Daniel & Katrina Sluis, "A life more photographic: Mapping the networked image", *Photographies*, nr 1, 2008
- Sassoon, Joanna, "Photographic materiality in the age of digital reproduction", *Photographs, objects, histories: On the materiality of images*, red. Elizabeth Edwards & Janice Hart (London: Routledge, 2004)
- Schollin, Kristoffer, *Digital rights management: The new copyright* (Stockholm: Jure Förlag, 2008)
- Schwartz, Joan M., "'We make our tools and our tools make us': Lessons from photographs for the practice, politics and poetics of diplomatics", *Archivaria*, nr 40, 1995
- , "'Records of simple truth and precision': Photography, archives, and the illusions of control", *Archivaria*, vol. 50, 2000
- Schwartz, Joan M. & Terry Cook, "Archives, records, and power: The making of modern memory", *Archival Science*, nr. 1–2, 2002
- Sekula, Allan, "Reading an archive: Photography between labour and capital", *Visual culture: The reader*, red. Jessica Evans & Stuart Hall (London: Sage, 1999)
- Sherer, Joanna C., "The photographic document: Photographs as primary data in anthropological enquiry", *Anthropology and photography, 1860–1920*, red. Elizabeth Edwards (New Haven: Yale University Press 1992)
- Signums svenska kulturhistoria, 1900-talet*, red. Jakob Christensson (Stockholm: Signum, 2009)
- Snickars, Pelle, "Arkivet – ett medium?" *Arkiv, samhälle och forskning*, nr. 2, 2005
- Solnit, Rebecca, *River of shadows: Eadweard Muybridge and the technological wild west* (New York: Viking, 2003)
- Sontag, Susan, *On Photography* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1977)
- , *Regarding the Pain of Others* (London: Penguin Books, 2003)
- Steichen, Edward, "The FSA Photographers", *U.S. Camera 1939* (New York: William Morrow, 1938)
- Steichen, Edward red., *The bitter years 1935–1941: Rural America as seen by the photographers of the Farm Security Administration* (New York: Museum of Modern Art, 1962)
- Strandroth, Cecilia, *In search of the pure photograph. A historiographic study of the Farm Security Administration, Walker Evans, and the survey histories of photography* (Uppsala: Fronton förlag, 2007)
- Sundman, Per Olof, *Ingen fruktan, intet hopp: Ett collage kring S.A. Andrée, hans följeslagare och hans polarexpedition* (Stockholm: Bonnier, 1968)
- Turner, Peter, *History of photography* (London: Hamlyn, 1987)
- Waldrop, Mitchell, *The Dream Machine. J.C.R. Licklider and the Revolution that made Computing Personal* (New York: Penguin Books, 2001)

## FÖRFATTARPRESANTATIONER

**Anna Dahlgren** är konstvetare och forskare vid Nordiska museet. För närvarande är hon involverad i ett forskningsprojekt om fotoalbum, finansierat genom en så kallad ABM-postdok-tjänst från Riksbankens Jubileumsfond och Kungl. Vitterhetskademien. Dahlgren disputerade 2005 på avhandlingen, *Fotografiska drömmar och digitala. Bruket av bearbetade fotografier i svensk dagspress, reklam, propaganda och konst under 1990-talet*. Hon har sedan dess publicerat sig i bland annat *Konsthistorisk tidskrift* och *RIG*. Dahlgren senaste artikel, "Alla vilja de lära sig den vackra konsten. Om etableringen av kamera- och bildkulturer i det sena 1800-talet" har nyligen publicerats i antologin *Amatörfotografernas värld* (2009).

**Nina Lager Vestberg** är försteamanuensis i visuell kultur vid Institutt for kunst- og medievitenskap, på NTNU i Trondheim. Lager Vestberg skrev sin doktorsavhandling om fransk efterkrigsfotografi och disputerade i konsthistoria vid Birkbeck College, London. Hon har flera års erfarenhet av bildredigering i brittisk press, och arbetar för tillfället med en bok om fotografiets förändrade status i övergången från analoga till digitala produktions- och distributionsformer. Lager Vestberg deltar också i ett internationellt projekt kring framväxten av visuell kultur som forskningsfält i Europa.

**Tyrone Martinsson** är fotograf och fotoforskare. Han är verksam som universitetslektor i hypermedievitenskap och företrädare för kunskapsområdet "Medier, estetik och berättande" vid Högskolan i Skövde. Martinsson har gett ut boken *Nils Strindberg: En biografi om fotografen på Andrées polarexpedition* (2006) och arbetat med Strindbergs bilder för Grenna museum/Andréexpeditionen polarcenter. För närvarande bedriver han forskning kring historisk fotografi och landskap i förändring i Arktis.



**Dag Petersson** är verksam som lektor i filosofi och vetenskapsteori vid Den Kongelige Danske Kunstakademi, Kunstakademiets Arkitektskole i Köpenhamn. Fram till 2009 var han chef över Kort- og Billedafdelningen vid Det Kongelige Bibliotek i Köpenhamn. Petterson är bland annat medredaktör till antologin, *Actualities of Aura. Twelve Studies of Walter Benjamin* (2005), han är medlem i tidskriften *Photographies* redaktionsråd och har kurerat utställningen "Jacob A. Riis" (2008). Petterson avslutar för närvarande ett forskningsprojekt om fotografen Jacob A. Riis, en bok som kommer att publiceras på Fordham University Press. Petersson arbetar dessutom med ett nytt forskningsprojekt om rummets, skalans och representationens etik.

**Pelle Snickars** är docent i filmvetenskap och verksam som forskningschef vid Kungl. biblioteket. Han bedriver forskning kring nya medier och historiens medialitet. Snickars är vetenskaplig redaktör för bokserien "Mediehistoriskt arkiv" och medverkar regelbundet i *Svenska Dagbladet*. Som medredaktör har Snickars bland annat givit ut böckerna, *1897. Mediehistorier kring Stockholmsutställningen* (2006), *Medier & politik. Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet* (2007), *Berättande i olika medier* (2008) samt *Mediernas kulturhistoria* (2008). Nyligen publicerade han tillsammans med Patrick Vonderau antologin, *The YouTube Reader* (2009). Snickars håller för närvarande på att slutföra ett bokprojekt om landets främste mediemogul – *Citizen Schein. Texter av och om Harry Schein*.

**Cecilia Strandroth** är filosofie doktor och verksam som lektor i konstvetenskap vid Institutionen för kultur och kommunikation, Södertörns högskola. Hennes avhandling, *In Search of the Pure Photograph* (2007) är en studie av historieskrivningen kring den dokumentärfotografi som producerades av den amerikanska myndigheten Farm Security Administration under 1930- och 40-talen. Hon arbetar för närvarande med ett forskningsprojekt om svensk bilreklam och miljöfrågor, samt är verksam som redaktör för tidskriften *Valör. Konstvetenskapliga studier*.