

Arkiv

Pelle Snickars

En av de vackrare filmsekvenserna om film utspelar sig mot slutet av industrifilmen *AB Hasse W. Tullberg Stockholm 1920*. I ett ateljéliknande arbetsrum fäster en man i kravatt och en kvinna i klänning långa celluloidremsor på en väldig torkvinda. Vindan är kopplad till en motor, och när den sätts på börjar de uppsatta filmrem-sorna sakta rotera. För att emulsionen på filmcelluloiden skulle torka var det under stumfilmstiden nödvändigt att efter framkallning (och eventuell färgning) låta filmen torka ett tiotal minuter innan den kunde rullas upp på filmhjul för redigering.¹ Blickande in i kameran lämnar paret efter en tid rummet — kvar i bild är filmrem-sorna som snurrar runt, runt i bakgrunden.

Som titeln antyder spelades den här filmen in 1920, men av någon anledning hade den inte premiär förrän 1926. Filmen handlade om officinen Tullberg-Film, en av mellankrigstidens främsta svenska industrifilmsproducenter.² Chefen för filmavdelningen Ragnar Ring stod för regin, och efter sekvensen med torkvindan följde en rad snarlika metafilmiska scener där Tullbergs medarbetare framkallade och

kopierade film, rullade upp den på filmhjul, fotograferade in textskyltar och, slutligen, klippte samman färdiga filmkopior. [bild 1–2] Även om *AB Hasse W. Tullberg Stockholm 1920* passerade filmcensuren — och möjligen visades på någon kommersiell biograf — var det en industrifilm som i näringslivssammanhang var tänkt att informera om officinen tullberg-film. Tullberg producerade under 1920-talet en mängd liknande industrifilmer; den mest bekanta är förmodligen *Sverige och svenska industrier* (1920–21), med en ung Greta Garbo i rollen som demonstratris.³ Delar av Tullbergs filmarkiv kom under mellankrigstiden att införlivas i Svensk Filmindustris arkiv. Den dokumentära delen av detta arkiv, det så kallade SF-arkivet, såldes 1964 till Sveriges Radio, och har därefter flitigt förekommit i olika televisuella sammanhang. Ett stort antal av Tullbergs filmer hamnade dessutom i Svenska Filminstitutets arkiv — bland dem just *AB Hasse W. Tullberg Stockholm 1920*.

Film är ett medium⁴ som på flera sätt är relaterat till arkiv — både i praktisk och metaforisk bemärkelse. »Förvaringsplats för officiella register« är den lexikala be-



Stillbilder ur industrifilmen *AB Hasse W. Tullberg Stockholm 1920* (Tullberg-film, 1926).

tydelsen av grekiskans *archeion* som ordet »arkiv« härstammar från. I vanligt tal betyder termen »arkiv« å ena sidan en samling av dokument och handlingar (liksom den lokal där dessa förvaras), å andra sidan refererar »arkiv« till den institution som lagrar och vårdar dessa.⁵ Den här artikeln

om film som arkiv handlar både om filmarkiv och om själva filmmediet som ett slags ljusarkiv — 1900-talet var ju det första seklet som dokumenterades i rörlig bildform. Att film kan ses som ett slags minnesbank över det gånga seklet är uppenbart i så vitt skilda exempel som Jean-Luc Godards filmarkeologi, *Histoire(s) du cinéma* (1988–98) — med sitt omsorgsfulla montage av fiktiva och dokumentära sekvenser⁶ — till det excessiva utbudet av arkivbilder på tevekanaler som History Channel, History Television eller Viasat History.⁷ Där är det ju i regel dokumentära bilder som iscensätter det förflutna, men också fiktionsfilmer är alltid ett slags arkiv över sig själva. Även om Greta Garbo i sina spelfilmer gestaltar olika roller förblir hon i dem sig själv — filmen kan alltså ses som ett slags arkiv över Garbos skådespeleri. I filmsammanhang vittnar arkivet därför om att mediets innehåll (ibland) förändrar sig över tid. Även om de vackra metasekvenserna i *AB Hasse W. Tullberg Stockholm 1920* var intressanta för dåtidens publik, är de särskilt fascinerande i dag som filmdokument vilka i detalj visar upp hur man tillverkade film kring 1920. Att de återfinns i en industrifilm är i sammanhanget mindre betydelsefullt; det centrala är snarare dessa rörliga bilders status som arkiv och att de visar upp ett förfarande som helt försvunnit.

Ser man film som ett slags ljusarkiv glider olika aspekter på mediet ofta samman. Men lika lite som termen »filmhistoria«

entydigt refererar till (spel)filmens historia, bör filmen som arkiv reduceras till att bara handla om mediets sätt att dokumentera det förflutna. Ambitionen med den här artikeln är därför att till en början resonera kring olika föreställningar och diskussioner kring filmen som ett arkiv – och inte minst behovet av filmarkiv – för att därefter växla fokus och redogöra för hur »arkivet« blivit till ett slags metafor för samtidens medieformer. YouTube är i skrivande stund världens största audiovisuella arkiv, och sajten är på många sätt symptomatisk för det sätt som webben håller på att stöpa om dagens medieformer i en arkivarisk riktning. P2P-nätverken – vilka enligt uppgift står för mer än 50 procent av Internets totala trafik – är inget annat än virtuella mediearkiv; Itunes är givetvis ett arkiv med sina sex miljoner låtar; och SVT Play har som bekant en arkivdevis: »Mer än 2 000 timmar TV – när du vill.«⁸ Om den här artikeln alltså inledningsvis ägnar sig åt filmarkivariska idéer under 1900-talet, är ambitionen att därefter hoppa fram i tiden och redogöra för diskussionen kring mediekonvergens och digitala strategier för att bevara och tillgängliggöra medier.

Från ett mediehistoriskt perspektiv är det kanske mest framträdande med YouTube, Flickr och andra liknande »arkivsajter« att de dels håller på att förändra hur mediematerial används, dels erbjuder framtidens distributionsmodell för detta material. I traditionella filmarkiv används

kanske tio procent av de bevarade filmerna – resten kommer ingen någonsin att titta på. Problemet är förstås att man inte vet vilka tio procent som kommer att beställas fram. Beräkningar som gjorts visar emellertid att enkelheten i att använda exempelvis YouTube gör att nästan alla filmer där ses av någon – alltså ett användarmönster som är tvärtemot det traditionella. Det är därför som P2P-nätverken, YouTube, Flickr och andra arkivsajter är centrala mediearkivariska fenomen – de erbjuder nämligen nya sätt att tänka kring både användande, tillgängliggörande och distribution av information.

MEDIEMODERNITETENS ARKIV

När Boleslas Matuszewski 1898 publicerade sin lilla pamflett *Une nouvelle Source de l'Histoire* var hans bärande argument att bröderna Lumières *cinématographe* erbjöd en nytt slags källmaterial för att förstå det förflutna. Matuszewski var upprörd över att Bibliothèque Nationale i Paris inte ens hade en fotografisk avdelning – och nu pläderade han för att man åtminstone borde etablera ett filmarkiv.⁹ Kring sekelskiftet 1900 försökte man inom dåtidens kulturavsnitt – begreppet fanns ännu inte – att förhålla sig till modernitetens nya medieteknologier. Moderna medier som fotografi, fonograf och film skapade möjligheter till arkiv bortom det skrivna ordet, och på många sätt föreföll de underlätta och precisera arkivarbetet. På British

Museum i London anställde man till exempel redan under 1850-talet en professionell fotograf – Roger Fenton, berömd för sina fotografier från Krimkriget – för att visuellt indexera och katalogisera det engelska imperiets växande samlingar.

I Sverige gick medieutvecklingen långsammare, men kring sekelskiftet 1900 florerade trots allt föreställningar att svensk modernitet – eller kanske snarare det som den hotade – borde arkiveras med de mest avancerade audiovisuella medier som då stod till buds. Försvinnande stadskärnor skulle fotograferas, utdöende dialekter spelas in på fonografcyllindrar och gamla bortglömda danser kinematograferas. På Nordiska museet anställde man 1906 sin förste fotograf, Nils Keyland. Han hade då sedan ett årtionde försett museet med fotografier av svenska kulturhistoriska miljöer. Keyland betraktade sina bilder som empiriska dokument och de användes ofta i olika illustrationssammanhang. Intressant nog har det senare visat sig att många av de situationer som Keyland avbildade var iscensättningar han själv registrerat – en inte ovanlig performativ strategi i fotohistorien.¹⁰

Medier sågs alltså kring 1900 som ett slags arkivariska instrument, snarare än som objekt att bevara i sin egen rätt. Ett av de bästa internationella exemplen på denna mediernas instrumentella funktion var det arkiv som bankiren Albert Kahn började att bygga 1908 i Paris – *Archives de la planète*. Kahns ambition var att med hjälp

av modernitetens nya medier skapa ett globalt bildarkiv med bilder från jordens alla hörn för att främja förståelse och välvilja mellan människor och kulturer. I medial form skulle det bli möjligt att grunda kunskapen om andra kulturer på seendets direkta sinneserfarenhet. Framför fotografiernas och filmernas mängd av visuell empiri, menade Kahn, skulle »fakta« tala för sig själva och generera ett nytt slags medmänsklighet. Sådana idéer var han inte ensam om; liknande tankegångar florerade både i pressen och i akademiska sammanhang. Men Kahn hade de finansiella resurserna, och under mer än tjugo års tid samlade han på sig mer än hundra timmar film och inte mindre än 72 000 autokroma färgfotografier – världens mest betydelsefulla samling av tidiga färgfoton. De fotografier som filmade och tog bilder åt Kahn kom att besöka mer än femtio länder, och arkivet fick just den globala omfattning han önskat.¹¹

Kahn kan ses som en tidig exponent för den tilltro till de audiovisuella mediernas arkivariska och dokumenterande potential som frodades decennierna efter sekelskiftet. Ett annat exempel kan hämtas ur tidskriften *Biografen*. I februari 1914 publicerades där artikeln »Objektivets rapportage«, vilken handlade om rapporteringen av Bondetåget. I den argumenterades det för att filmen var både snabbare och överlägsen pressmediet som observatör; detta eftersom filmkameran dokumenterade helt objektivt. »Redan på afto-

nen av Bondetågets stora dag kunde dess deltagare och andra här i Stockholm se på de vita dukarna omutliga skildringar i rörlig bild av dagshändelsens väsentligare moment«, skrev redaktören Erik Brogren. Han fortsatte med att påpeka att det låg något mera »än en blott teknisk term däri, att det är genom *objektivet*, som filmkameran tar upp sina bilder, och genom objektivet, som biografapparaturen återger dem«. ¹²

På grund av fotografiets och filmens sanningsanspråk, vilket Malin Wahlberg diskuterar i sin artikel, lämpade sig film därför ovanligt väl för att användas i arkivariska sammanhang. I Sverige började Nordiska museet till exempel med en kulturhistorisk filmverksamhet under det sena 1910-talet. Poängen var att som i Tullbergs industrifilmer dokumentera processer — från ax till limpa — och filmerna spelades i regel in med statisk kamera, med så få klipp som möjligt för att öka deras arkivariska trovärdighet. Filmaren Ernst Klein kom till exempel att specialisera sig på att filma dans. I artikeln »Gamla danser på film« sammanfattade han sin filmpraktik med att understryka att »en ordrik, konstnärlig skildring kan [...] icke ge tillnärmelsevis så exakta bilder som någontal meter väl tagen film«. ¹³

Givet denna syn på filmen och i takt med att mediemoderniteten expanderade — där audiovisuella medier snart dominerade nöjesoffentligheten — växte successivt den arkivariska insikten om behovet

av bredare, statligt finansierade bevarandeåtgärder för foto, film och ljud. Liksom de arkiv som förvaltade landets textuella kulturarv, var de audiovisuella mediearkiv som gradvis etablerades i Sverige aktiva institutioner vilka genom medialt insamlande och bevarande skapade ett nationellt bild-, film- och ljudminne. För dåtidens ABM-sektor (arkiv, bibliotek, museum) var medier och modernitet intimt förknippade med varandra, och mängden audiovisuella medier i olika arkiv — eller snarare bristen på dem — kan ses som ett slags indikator för vad offentlighetens sfärer ansåg värt att bevara och vad man inte brydde sig om. De finns faktiskt de som hävdar att arkiv bäst karakteriseras av sina tomrum, lakuner och glapp. ¹⁴

Kring 1910 började alltfler röster höras i offentligheten kring behovet av nationella mediearkiv. I pressen togs internationella förebilder upp, till exempel Phonogrammarchiv Wien som börjat sin verksamhet 1899, eller det ett år senare etablerade Berliner Phonogramm-Archiv. I Tyskland, som vid den här tiden var Sveriges viktigaste kulturella förebild, debatterades också behovet av filmarkiv. Facktidningen *Kinematographische Rundschau* rapporterade till exempel 1907 att det på flera ställen existerade fonografiska arkiv, men inga som bevarade rörliga bilder, trots att film skulle utgöra ett »oändligt värdefullt material i forskarens händer«. ¹⁵ I dessa diskussioner var det bara den dokumentära filmen som ansågs värd att ar-

kivera, och samma tema återkom också i den svenska diskussionen. Walter Fevrell — som 1911 förordades som biografbyråns föreståndare — kom till tals i några tidningsartiklar där han uttalade sig positivt om behovet av ett filmarkiv.¹⁶ Även hans efterträdare Gustaf Berg kom att ägna sig åt frågan om ett filmarkiv. I ett bidrag i den märkliga antologin *Om jag vore stadsfullmäktig* skisserade Berg 1915 sin vision om ett kommunalt filmarkiv, med uppgift »att i representativa ögonblick och detaljer rädda det Stockholm, som nu lever och rör sig, i levande bild åt eftervärlden«. ¹⁷ I tidens tankar florerade med andra ord föreställningar att moderniteten borde arkiveras. Men de i regel rätt så konservativa nationalbevarande idéer som olika debattörer gav uttryck för kunde paradoxalt nog bäst realiseras med den mest moderna teknik.

Kring 1920 hade filmens kulturella position inom offentligheten förändrats. I takt med Victor Sjöströms och Mauritz Stillers konstnärliga framgångar hade mediets prestige ökat väsentligt. Det nya filmbolaget Svensk Filmindustri — som Svenska Bio övergått i genom en fusion 1919 — föreföll ha haft ambitionen att bygga upp ett arkiv med film. Till en början skedde det igenom den så kallade »skolfilmsavdelningen« under ingen mindre än förre censorn Gustaf Bergs ledning. Skolfilmsavdelningens arkiv tillhörde under 1920-talet ett av tre filmarkiv i Sverige med ett visst filmbestånd.¹⁸

En av de tidskrifter där det under 1920-talet fördes en intensiv diskussion om behovet av ett nationellt filmarkiv var *Svensk skolfilm och bildningsfilm*. När den började publiceras 1924 (åter)aktualiserade tidskriften den filmreformistiska diskussion kring mediets pedagogiska potential som förts femton år tidigare. Diskussionen i *Svensk skolfilm och bildningsfilm* erinrade också om arbetarrörelsens mediepolitiska program under mellankrigstiden. Å ena sidan premierades folkbildning i olika former, å andra sidan försökte man erbjuda alternativ till tidens »filmkommersialism«. ¹⁹ Filmen kunde i det här sammanhanget omdefinieras från ett rent nöjesmedium till ett slags bildningsmedel, och då framför allt i skolundervisningens tjänst. I denna diskussion var frågan om ett filmarkiv central. Lagerhållning av filmburkar var ju en förutsättning för att kunna distribuera film till landets skolor. Men arkivering av film var för tidskriften också en samhällelig och kulturhistoriskt angelägen uppgift. Formuleringar som »tillvaratagande av tidshistoriskt filmmaterial« eller »ett rikligt urval arkiverat i film«, för att inte nämna titlar som »Historisk filmarkivering«, »Tidens flykt«, »Levandegjorda kulturhistoriska blad« eller »En god historisk film«, vittnar om att arkivfrågan ständigt återkom. 1932 skrev till exempel Berg att »filmen skriver i själva verket dag för dag autentisk historia, och dess dokumentering av livets gång, i stort ibland, i vardagsmått merendels, be-

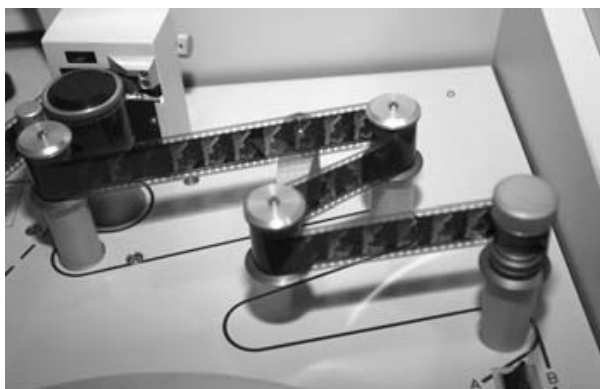
höver man endast tillgång till en överblick över filmens egen korta historia för att stanna inför; mången gång till sin egen förbluffelse«. Det var därför av vikt att bevara film, ty »redan efter ett eller ett par decennier har en liten journalbild en stundom häpnadsväckande historisk lyskraft, som framtiden helt visst kommer att i rikt mått tillgodogöra sig för vinnande av sann och konkret bild av gången tid«. ²⁰

Internationellt etablerades det under 1930-talet ett par så småningom betydande filmarkiv. 1935 inrättade Museum of Modern Art (MOMA) i New York en filmavdelning med vidhängande arkiv där man framöver kom att ägna sig åt att samla in, bevara och restaurera film. Samma år invigde Joseph Goebbels det tyska Reichsfilmarchiv i Berlin, och ett år senare lyckades Henri Langlois övertyga den franska staten om behovet av en institution som skulle ta sig an filmen. Cinémathèque Française blev med tiden världens största arkiv för film på filmbas (det vill säga inspelad på celluloidremsor) – och framför allt en plats där mediets historia hölls levande genom kontinuerliga visningar. ²¹ Parallellt hade även det brittiska filminstitutet etablerats, och tillsammans med de tre arkiven ovan bildades 1938 samarbetsorganisationen FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film) som fortfarande är ett aktivt forum.

I Sverige påbörjade det Svenska Filmsamfundet en snarlik verksamhet – om än i mindre skala. Samfundet hade etablerats

1933 med uppgift att främja filmen i konstnärligt, kulturellt och tekniskt avseende. Det bestod företrädesvis av branschfolk, regissörer och filmkritiker, där Bengt Ides tam-Almquist – signaturen Robin Hood – var det tongivande namnet. Samfundet kom under 1930-talet att ägna sig åt folkbildande, filmhistorisk verksamhet, och man lade också grunden till ett arkiv – de »Filmhistoriska samlingarna« som deponerades på Tekniska museet i Stockholm. Filmhistoriska samlingarna blev 1946 medlem av FIAF, och vid sidan av film bestod arkivet av stillbilder och böcker, tidskrifter och programblad.

Under 1930-talet lade således ett antal institutioner med uttalade uppdrag grunden till en vidare filmarkivarisk verksamhet. På många sätt var det ljudfilmen som skapade ett intresse för stumfilmens historicitet. Det är också i skarven mellan 1920- och 30-tal som de första filmhistorieböckerna publiceras, tätt följda av dokumentärfilmer om mediets historia. Som en följd av detta intresse började man även uppmärksamma att filmmediet inte var det stabila bevarandeinstrument man tidigare trott. Nästan alla filmer som spelades in fram till andra världskriget hade nämligen en filmbas bestående av nitrat, vilken över tid löste upp sig själv och till och med kunde självantända. På institutioner som moma och Cinémathèque Française började man därför inse att det var nödvändigt att omkopiera nitratfilmerna till så kallad säkerhetsfilm. ²² Till en



Film på filmbas kan vara instabil – rätt förpackad kan mediet dock bevaras i flera hundra år.

början bestod den av acetat, men framöver visade sig också denna filmbas vara instabil. Det så kallade »vinägersyndromet« som gjorde att filmen blev skör och blek skulle framöver vara ett återkommande problem för alla filmarkiv. Och även om man senare tagit fram nya typer av filmbas, så har förändringar i filmmaterialet som krympning, dekomposition och sprödhet varit återkommande huvudbry för filmarkiv världen över. När Steven Spielberg till exempel i början av 1990-talet skulle ta fram nya kopior av *Hajen* (*Jaws*, 1975) visade det sig att sig masterkopian var i ett mycket dåligt skick – och det bara efter femton år efter filmens premiär.²³

MOT ETT ARKIV FÖR LJUD OCH BILD

På många sätt inträffade ett nytt slags mediearkivarisk fas under 1960- och 70-talen i Sverige. Denna fas hade en enda anled-

ning – televisionen. På ljudets område hade Rundradion visserligen alltsedan mellankrigstiden byggt upp ett grammofonarkiv, därtill bildades det 1958 ett Nationalfonotek: ett ljud- och musikarkiv inom ramen för Kungliga bibliotekets verksamhet. Men det var ändå televisionen i egenkap av västvärldens nya ledmedium som förändrade den mediearkivariska situationen i grunden. Samma år som teve fick sitt publika genombrott med fotbolls-VM 1958 förordnade Sveriges Radio (SR) uppättandet av ett tevearkiv med uppgift att spara teveproduktioner. Den tidiga televisionen var organisatoriskt underställd radion, och enligt uppgift var tevearkivet mer tänkt som en resurs för framtida produktion, än som egentligt arkiv över sända teveprogram. I det praktiska arbetet var det framför allt arkivformaten för att spara teveprogram som initialt var ett problem. Före videobandets introduktion kring 1960 telefilmades program som skulle sändas längre fram – SR hade införskaffat en telefilmustrustning 1958.²⁴ Telefilmning innebar helt sonika att man med en kamera filmade av en sändning från en teveskärm.

Film på filmbas var alltså grunden för nästan alla tidiga teveprogram; sådana program upptog mer än 70 procent av den samlade sändningstiden.²⁵ Det var med andra ord flera slags mediala bärare som samsades om utrymmet i arkivet – redan då konvergerade medierna. Medieteknologierna användes parallellt och under

1960-talet spelade filmerna länge en betydande roll för televisionen. Av naturliga skäl motsatte sig filmbranschen länge teve-mediet – biopubliken hade ju närmast halverats mellan 1956 och 1963. Intressant nog rörde konflikten inte bara tillgången till attraktiva, nya spelfilmer i teverutan – något som filmbranschen sökte förhindra – utan också rätten att visa äldre, arkiverat filmmaterial. När Terrafilm exempelvis avsåg att sälja sitt arkiv och visningsrätterna för sin samlade produktion till SR, bildade några andra filmbolag ett konsortium som genom stödköp förhindrade att visningsrätterna tillföll det stora radio- och tevebolaget.²⁶ I andra affärer gick det emellertid bättre för SR. Strax efter nyåret 1964 köpte man till exempel Svensk Filmindustri »SF-arkiv« med mer än 5 000 kort- och journalfilmer. Köpet bör just ses i ljuset av filmmediets centrala roll för televisionen, och vid sidan av att le hela vägen till banken – tre miljoner kostade SF-arkivet – såg SF-direktören Kenne Fant, »det som ett betydande samhällsintresse att det här filmmaterialet kommer i händer som kan utnyttja det efter förtjänst«.²⁷

I sina memoarer har teveproducenten John Sune Carlson hävdat att SF-arkivet framöver blev en »guldgruva för oss tv-producenter«. Utan den nya bildkällan som ett slags televisuell resurs hade det till exempel »varit i det närmaste omöjligt« att göra program om andra världskriget, baltutlämningarna och andra centrala händelser i svensk 1900-talshistoria.²⁸ Ol-

le Häger har i olika sammanhang också uttryckt sig på ett snarlikt sätt, och tevestestetiskt kom SF-arkivet att få en enorm betydelse för Hägers och Hans Villius produktion.²⁹ Som David Ludvigsson påpekat kan man knappt tänka sig deras teveprogram utan tevearkivet i allmänhet, och SF-arkivet i synnerhet.³⁰ Arkivet på teve organiserades just som ett hjälpmedel för programmakare, och speciellt SF-arkivet tillförde televisionen ett kulturellt kapital som emellanåt uppgraderade teve till en konststart. Arkivet stod givetvis också för ett finansiellt kapital, och framför allt SF-arkivets filmmaterial kom under 1970- och 80-talen att ingå i en mängd internationella teveproduktioner.

Parallellt med dessa filmarkivariska transaktioner på radiohuset i Stockholm bildades det Svenska Filminstitutet (SFI) 1963. Även Harry Scheins skapelse var en direkt följd av televisionen. Men om den biografförevisade filmen var ett medium på nedgång kring 1960, kan mediets konstnärliga prestige snarast beskrivas som det omvända. Den franska nya vågen sköljde över de svenska biograferna, och Scheins nya filmavtal lade grunden för en filmkonstnärligt mycket produktiv period i svensk filmhistoria. Året efter, 1964, startade en filmskoleverksamhet inom ramen för SFI med utbildning av regissörer och fotografer, och samma år övertogs också de filmhistoriska samlingarna från Tekniska museet, med dess »bibliotek, film-, klipp-, bild- och affischarkiv som [däref-

ter] utgör grunden för filminstitutets arkiv- och dokumentationsverksamhet«. ³¹

Tillgängligheten för forskare och studenter till filmer och etermedier som radio och teve – det var under 1960-talet som både medie- och kommunikationsvetenskapen och filmvetenskapen etablerades som akademiska discipliner – var dock begränsad på såväl SR som SFI. Arkiven på SR var företagsarkiv och därför inte öppna för forskare, och SFI valde att lägga sina resurser på bibliotek, filmrestaurering och cinematekverksamhet. Forskningsintresset för massmedier tilltog emellertid, och frågan om att etablera ett statligt arkiv där mediematerial kunde studeras fördes upp på den politiska dagordningen. 1967 beslutade den så kallade dataarkiveringskommittén (DAK) att »utreda frågor om arkivering [...] av fonogram, den automatiska databehandlingens media och övriga lagringsmedia tillhörande informationsbehandlingsområdet«. Ett tilläggsdirektiv 1972 stipulerade att DAK även skulle »utreda allmänna arkiveringsproblem sammanhängande med ljud- och bildupptagningar« ³² – och faktum är att den statliga utredningen *Bevara ljud och bild* från 1974 tillkom just efter påtryckningar från forskarsamhället. Nu var det inte bara den bristande tillgängligheten man reagerade mot, även gallringsprinciperna vid SR:s olika programarkiv var problematiska från forskningssynpunkt.

I slutbetänkandet i *Bevara ljud och bild*

menade DAK att det var av »stor vikt att information, opinionsbildning, kulturella framställningar m.m. som läggs fram inför offentligheten genom de moderna medierna såsom radio, tv, fonogram, film och videogram blir bevarade i en omfattning som någorlunda svarar mot vad som är fallet med tryckta skrifter«. ³³ För att garantera detta föreslogs att pliktleveranslagen – grunden för Kungliga bibliotekets verksamhet – skulle utvidgas till att gälla även (vissa) ljud- och bildupptagningar. DAK förordade också att en särskild arkivinstitution skulle inrättas som mottagare av dessa audiovisuella pliktexemplar av film, radio, teve och skivor.

Utredningens förslag bildade grunden för en utvidgning av pliktexemplarslagen samt inrättandet av en ny statlig myndighet, Arkivet för ljud och bild (ALB). Verksamheten började officiellt vid årsskiftet 1979, även om vissa audiovisuella medier redan börjat samlas in ett halvår tidigare. Det tjugo år gamla Nationalfonoteket fördes organisatoriskt in i ALB, och den nya myndigheten blev just den fristående, nationella arkivinstitution för audiovisuellt mediematerial som vissa debattörer redan ett halvsekel tidigare propagerat för. Som med de flesta mediepolitiska beslut var inrättandet av ALB en följd av medielandskapets förändring. Om SFI bildades som en följd av teve, etablerades ALB på flera sätt som en följd av videon. Den nya myndigheten var på många sätt sin tidsandas barn, framför allt beträffande den »video-

våldsdebatt« som då rasade.³⁴ Den svenska videomarknaden med format som VCR och VHS expanderade kraftigt i skarven mellan 1970- och 80-tal. Videobutiker blev en ny företeelse där man kunde hyra filmer – vilka inte passerat filmcensuren. Marknaden var således fri och begreppet »videovåld« förekom snart i de flesta debatter kring videomediets förmenta påverkan på barn och ungdomar.³⁵

Intressant nog marknadsfördes videon delvis som ett slags arkivariskt medium; med videon blev det ju för första gången möjligt att spela in och se på teveprogram vid valfri tidpunkt. Videobandning blev också den arkivariska metod som tillämpades på ALB, som alltså var en myndighet med både ett nationellt bevarandansvar för audiovisuella medier *och* ett forskningsarkiv där dessa medier gjordes tillgängliga. ALB blev med andra ord Sveriges nationalarkiv för inspelat ljud och rörliga bilder. Myndigheten skulle styras – och gör det alltjämt – av pliktexemplarslagen, och till en början var det framför allt teve, radio och fonogram samt inte minst biograförelisad film som samlades in. Spelfilmerna skannades över till video – ett inte okontroversiellt beslut eftersom videomediets livslängd var avsevärt kortare än filmens. Rätt bevarad i kylslagna lagerutrymmen räknar filmarkivister i dag med att film på filmbas har en livslängd på mer än hundra år. Detta kan jämföras med videoformat som VCR eller VHS vilka bara har en uppskattad livslängd på kanske 15

till 20 år – även om vissa videoformat från 1960-talet fortfarande går att spela upp. Kvaliteten på exempelvis det tevematerial som levererades till ALB hade institutionen emellertid ingen möjlighet att påverka, därtill var volymförhållandena mellan etermedier och film på filmbas alls inte jämförbara. Under 1980-talet visades det ungefär 300 filmer varje år på svenska biografier, något som skall jämföras med de två tevekanaler som då visade kanske 20 timmar program varje dag. Att situationen i dag är än mer omöjlig att likställa kommer knappast som någon överraskning. Traditionella filmarkiv är numera hantverksinstitutioner i jämförelse med den industriella hantering av material som präglar nationella mediearkiv.

Inom den audiovisuella arkivvärlden finns det just två sätt att se på hur medier bör bevaras. Å ena sidan förespråkas att medier – och då framför allt film – bör bevaras under optimala förhållanden, å den andra sidan betraktas bevarandet i ljuset av att mediematerialet framför allt måste tillgängliggöras. Positionerna är inte statiska; snarare rör det sig om en spänning mellan två förhållningssätt. Egentligen är det samma polaritet som man hittar inom arkivsektorn generellt, där det under hela 1900-talet förts en diskussion kring hur bevarande och tillgängliggörande av kulturarvet bör relateras till varandra. Här spelar också kulturarvets materialitet in. För till exempel ALB – som 2001 bytte namn till Statens ljud- och bildarkiv

(SLBA) – stod det redan från början klart att man till skillnad från många andra arkivinstitutioner i kulturarvssektorn, inte kunde ha för avsikt att lägga någon större vikt vid mediernas materialitet. Snarare än att fokusera de enskilda VHS-kassetterna var det innehållet som sattes i fokus – dels i den bemärkelsen att det var innehållet som forskare var intresserade av, dels också att det var mediernas innehåll som betydde något för kulturarvet i stort.

En annan bevarandefilosofi som inom medieområdet framför allt förespråkas av filmarkivorganisationen FIAF menar att filmens materialitet, det vill säga själva celluloiden, under alla förhållanden bör bevaras: »Film på filmbas som bevaras under optimala arkivförhållanden har en beräknad livslängd på drygt 1 000 år, att jämföra med livslängden för videoband, dvd-skivor och lagringsband för digitala filer (3–50 år)«, kan man till exempel läsa på Svenska Filminstitutets webbplats. SFI är medlemmar i FIAF och beträffande filmarkivets filmer bör de bevaras »i för ändamålet specialbyggda kyl- och fryskasematter, med kontrollerad temperatur och luftfuktighet. Allt material till svensk film [på SFI] bevaras i -6°C och 35 % relativ fuktighet, medan visningskopior till utländsk film bevaras i $+6^{\circ}\text{C}$ och 35 % relativ fuktighet.«³⁶

De rekommendationer som SFI aviserar på sin webbplats är i helt i linje med dem som förespråkas av FIAF. Medlemmar i FIAF har just en etisk förpliktelse att spara filmrullar – »A Code of ethics« – och

tveklöst är det så att film på filmbas är det audiovisuella format som hittills visat sig ha längst livslängd.³⁷ Långtidsbevarande behöver inte med nödvändighet stå i en motsatsställning till tillgängliggörande, men problemet är ofta att traditionella filmarkiv lägger stora delar av sina resurser på att bevara film i arkivkasematter, snarare än att exempelvis digitalt tillgängliggöra materialet. På Bundesarchiv-Filmarchiv i Berlin kan man förvisso se på film i besöksrum utrustade med klippbord, men för en besökare är det en tämligen omständlig procedur, inte minst om man jämför med hur exempelvis amerikanska Library of Congress tillgängliggjort tidig amerikansk film på webben.

Den arkivfilosofi som präglat FIAF liksom delar av den svenska ABM-sektorn – där bevarande premierats framför tillgängliggörande – har emellertid genom samtidens digitala paradigmskifte fått allt färre förespråkare. I en tid där mediearkiven flyttar online har en sådan hållning blivit kulturpolitiskt inopportun. I dag poängteras snarare att »bilden« av det förflutna – både i praktisk och i metaforisk bemärkelse – inte längre behöver gömmas undan i museer, arkiv eller bibliotek. Omkodad till ettor och nollor kan kulturarvet i stället lyftas fram, distribueras och göras tillgängligt via ett nytt medialt gränssnitt – Internet. Digitalisering innebär dock att arkivmaterial transkoderas om till mediematerial. Webbens digitala gränssnitt är till exempel ett slags ny me-



Med sina omkring sex miljoner timmar mediematerial är SLBA ett av Europas största arkiv.

dieform, med sin egen specificitet som ordnar, filtrerar och reglerar det som presenteras där. Den museala eller arkivariska överföringen till ett nytt medium är därför inte oskyldig. Digitaliseringen av kulturarvet kan tveklöst ge upphov till att information går förlorad, men överföringen kan också bidra till ny förståelse och nya perspektiv på kulturarvet.

I diskussionen kring digitalisering framträder understundom en rädsla för att samhället skall förlora sitt kulturarv när det väl omkoderats i binär form. Sedan några år finns det därför en *UNESCO Char-*

ter on the Preservation of Digital Heritage, vilken alltså skapat en ny arvskategori.³⁸ Det främsta skälet till att man bildat en sådan beror givetvis på problemen med att bevara det digitala kulturarvet – det vill säga, både det material som direkt är binärt genererat och det som genom inskanning blir digitalt. Globalt produceras det ju i dag mer information än någonsin. Det mesta sker i digitala format kring vilka det råder stor osäkerhet hur beständiga de egentligen är. Än så länge finns få framtidssäkra metoder och standarder för att lagra digital information, även om det

forskas intensivt kring långsiktigt digitalt bevarande. Den grundläggande tankefiguren i denna ofta datalogiska forskning är att när materialet väl blivit digitalt, så kan man på ett eller annat sätt omvandla det — »migrera« är den term som används — till uppgraderade filformat för att på så vis säkra bevarandet på sikt.

Under de senaste åren har SLBA just påbörjat en massmigrering av arkivets mediematerial. I en första fas är det public service från tidigt 1980-tal som överförs till digital form, och i skrivande stund har ungefär 400 000 timmar radio och teve först över. Hastigheten i överföringen är svindlande; varje dygn digitaliseras mer än 2 600 timmar inspelat material. Beträffande rörlig bild digitaliseras 200 videoband om dagen, vilket även med internationella mått mätt är en imponerande siffra. Massmigreringen är nästan helt automatiserad. Bland annat har en migreringsrobot anpassats för digitalisering av videoband: där skjuter en robotarm VHS-kassetter in och ut ur tolv videoapparater. I roboten får nästan 500 VHS-band plats, och de filer som är resultatet av överföringen förs direkt in i myndighetens databas för automatiskt upplänkning till respektive katalogpost. De digitaliserade teveprogrammen blir med andra ord direkt uppspelningsbara för SLBA:s forskare. Målet med migreringen är att på tre år föra över ungefär 1,5 miljoner timmar inspelad radio och teve. Främst rör det sig om rikssändningar från SVT, SR och Utbild-

ningsradion från 1978 och framåt, och de olika formaten SLBA för över är VHS-band med tevesändningar, samt fyr- och sjuk-analiga rullband med radioinspelningar.

I dag beräknas medellivslängden för digitala system vara mellan tre och sju år.³⁹ I fallet SLBA måste det digitala arkivet därefter uppgraderas. Problemet med långsiktigt digitalt bevarande är just den snabba tekniska utvecklingen vilken leder till informationsteknologins lika snabba åldrande — för både hårdvara och mjukvara. Grundtanken är emellertid att när väl mediematerialet i arkivet blivit digitalt så är det enklare att transkodera eller uppgradera det till nya format. I binär form kan arkivets serversystem helt enkelt på egen hand — efter att någon programmerat ett skript — uppdatera sig självt. Den grundläggande arkivfilosofin är därför egentligen densamma som tidigare. Om film sparas i MPEG1-, MPEG2- eller MPEG4-format är alltså av lika betydelse som om rörliga bilder tidigare lagrades på VCR- eller VHS-kassetter. Bärarnas format är alltså av mindre betydelse än mediematerialets innehåll — även om digitalisering alltid innebär ett slags medietransfer.

DET KONVERGERANDE ARKIVET

Den digitala omdaning av kulturarvssektorn i allmänhet — och mediearkiv som SLBA i synnerhet — präglas i dag av att medierna konvergerar.⁴⁰ Om pressen fram till slutet av 1800-talet nästan helt dominerade



Filmmediets materialitet håller på att sakta ersättas av den binära kodens immaterialitet. I SLBA:s bandrobot upphör mediernas specificitet.

de medielandskapet, exploderade detta under 1900-talet i en mängd massmedieformer vilka snabbt institutionaliserades i filmindustri, radio- och teve-monopol, för att kring millennieskiftet 2000 åter sluta sig kring ett enda digitalt gränssnitt — Internet. Som en parafra på Francis Fukuyamas idé om historiens slut har Lisa Gitelman exempelvis hävdats att själva mediebegreppet håller på att förlora sin betydelse i den digitala reproduktionens tidsålder. På

samma sätt som kalla krigets slut korade den liberala kapitalismen till segrare — och gjorde endast en ideologisk hållning gångbar — kommer den konvergenskultur som frodas på Internet att innebära att mediehistorien upphör.⁴¹ En följd av den digitala produktionen av tidningar, fotografier, musik och tevekanaler, samt inte minst distributionen av dem över webben, är ju att skillnaderna mellan de olika medieformerna håller på att försvinna. Begreppet

mediespecificitet börjar helt enkelt bli musealt. På webben — eller i de nationella mediearkivens bandrobotar — är alla medier grå, eller rättare sagt, där finns vid närmare betraktande inga medier alls — bara filer med matematiskt kodad information. I takt med att 1900-talets specifika medieformer konvergerar ersätts de av yteffekter av algoritmer, det vill säga av olika slags programmerat innehåll bestående av text, ljud och (rörlig) bild.

Givetvis är det fortfarande så att man kan skönja de gamla mediernas uttrycksätt och formspråk på Internet — webben har ju remedierat dem från äldre medieformer.⁴² I sinom tid lär dock nya sätt att se och höra präglade hur exempelvis nyheter, kultur och nöjen presenteras på webben. Följer man till exempel Henry Jenkins kommer webbens digitala kommunikationsformer snart inte ha mycket med de klassiska massmedierna att göra.⁴³ Olika former av användarbaserad interaktivitet är redan den största skillnaden mot hur massmedier tidigare presenterade sitt innehåll. Kanske bör man därför känna viss sorg över att ett så historiskt växlande medielandskap som det under 1900-talet håller på att homogeniseras och transkoderas till en ändlös ström av pulserande bits.

När det gäller film är det mest omtalade exemplet på denna nya användarbase- rade mediekultur på webben givetvis YouTube. Enligt vissa uppgifter finns där omkring 40 miljarder klipp och varje dag laddas 100 000 nya videor upp. Eftersom

distributionskostnaderna är noll lämpar sig YouTube ovanligt väl för att pröva olika slags mediala affärskoncept, i en närmast ändlös rad av experiment kring vad som kan tänkas bli populärt.⁴⁴ Mediema- terialet ses dagligen hundratals miljoner gånger om, och beräkningar som gjorts tyder på att omkring 95 procent av allt material som laddas upp iakttas av någon. YouTube är därför det kanske bästa exemplet på Chris Andersons långa svans [the long tail], där även det minst populära materialet används vid något tillfälle.⁴⁵

Till skillnad från 1900-talets medier framträder YouTube, Flickr, Veoh eller andra liknande »arkivsajter« som medier först när de används. Genom att söka och klicka sig fram i deras hyperlänkade och socialt taggade struktur — en struktur som skapats av samma användare som nyttjar sajterna — är det användaren som definierar mediets form. Allteftersom denne klickar sig vidare fylls sajten interaktivt av innehåll som väljs ut. Det är i så måtto omöjligt att arkivera YouTube eller Flickr. Som medieformer är dessa sajter nämligen själva arkiv. I medieteoretiska termer skulle det kunna hävdas att det som främst karakteriserar dessa sajter är dels deras användars- tyrning, dels deras arkivariska form. På webben har till exempel teveutbudet blivit snabbare och »mer styckningsbart och utan tablåläggarnas tidsdiktatur. Det icke- linjära tittandet regerar — och tittarna gillar det.«⁴⁶ Den webbaserade televisionen tillåter tittaren/användaren att sätta ihop

sin egen skraddarsydd tablå, och här är det i regel inte längre teveprogram som utgör den minsta beståndsdel, utan fastmer nyhets- eller nöjesinslaget som enskilt videoklipp. Som medieform utgörs därför den webbaserade televisionen av ett slags kluster av inslag, vilka kan ses hela tiden, dygnet runt från var som helst på jorden. Televisionen som arkiv skall därför inte förstås metaforiskt utan helt bokstavligt — på webben *är* teve ett arkiv.

Webbteve ett av de bästa exemplen på hur Internet håller på att förändra de klassiska medieformerna i en arkivarisk riktning. Ett annat exempel är P2P-nätverken, de icke-hierarkiska nät av sammankopplade datorer som inte kommunicerar enligt den traditionella klient-servermodellen. »Detta innebär att man inte tilldelar olika datorer specifika roller i kommunikationen och att inga noder har några speciella privilegier gentemot de övriga, utan att alla datorer i nätverket kan agera i alla roller.«⁴⁷ Som bekant används P2P-nätverken för fildelning, men också för olika former av chat eller IP-telefoni. Den mestadels illegala fildelning som förekommer i dessa nätverk av film, musik och teve gör dem till ett slags virtuella mediearkiv, vilka i dag präglar hur många människor använder och distribuerar mediematerial. Om Apples Itunes av mediebranschen ofta lyfts fram som framtidens affärsmodell för hur medier skall distribueras — Itunes är i dag den näst största återförsäljaren av musik i USA — ligger

dock P2P-nätverken i sin egenskap av »kollektiva mediearkiv« flera steg framför. Itunes affärsmodell är att användaren betalar för den enskilda låten, filmen eller teveprogrammet. I P2P-nätverken kan mediematerial förstås distribueras enligt den modellen, men vanligare för musik och teveserier — och snart även film i takt med att överföringshastigheten ökar — är att medier paketeras i större sjok, vilka närmast liknar ett slags arkiv. På Piratebay kan man till exempel ladda ned »Depeche Mode — Full Remasters Set« på 10 GB med gruppens alla 52 utgivna lp- och cd-skivor, »The Sopranos — full series« på 40 GB, eller varför inte Spielbergs tre *Jurassic Park*-filmer med komplett kringmaterial på 30 GB.⁴⁸ Datamängderna som överförs i dessa nätverk kan med andra ord liknas vid mobila mediearkiv, och på samma sätt som med den webbaserade televisionen, förefaller det som om själva medieformerna i dessa nätverk mer och mer liknar ett slags mediala arkiv.⁴⁹

Som digitala arkiv präglas P2P-nätverken och webbens arkivsajter knappast av att bevarande är den självklara arkivariska grundprincipen. För dessa arkiv är överföring — det vill säga uppladdning och nedladdning av data — den nya grundsatsen. I dessa arkivariska system har det traditionella lagrandet fullständigt upphört att vara den kategori som styr verksamheten. Wolfgang Ernst har till exempel hävdats att vi i dag rör oss bort från en gammaleuropeisk kultur som privilegierar bevarande,

mot en mediekultur som karakteriseras av konstant överföring.⁵⁰ De »nya« digitala mediearkiven bevarar naturligtvis data, men det är först i överföringen som det egentliga arkivet framträder.

AVSLUTNING

I P2P-nätverken och webbens stora utbud av arkivsajter är tillgänglighet, spridning och oinskränkt access ledmetaforer för hur dessa informationstjänster fungerar. Att mediematerial kan – och bör – återvändas betraktas närmast som en självklarhet. Det sätt som arkivmaterial används på webben har därför på många sätt givit upphov till en ny historiekultur. Arkivet har här fått ett nytt slags estetik med »mash-ups« och olika former av vj-ing (video jockey) som markant skiljer sig från hur arkivmaterial traditionellt används i film- och teveprogramproduktion. För webbens »mash-up«-kulturer är kopiering, sampling och kompilering av webbarkiv med rörliga bilder helt centralt. Givetvis handlar det om ett slags upphovsrättslig mardröm där gamla och nya bilder kompileras till en ny helhet – som i sin tur gärna får kopieras. På den holländska portalen resolume.com finns det till exempel länkar till en mängd digitala filmarkiv online, från 1890-talets gamla Edisonfilmer till bilkrockvideor. Upphovsrätten är i sammanhanget redundant – allt är gratis. DJ Spooky samplar exempelvis historiens

bilder lite hur som helst; i sin *Rebirth of a Nation* (2004) har han bland annat som svart amerikan använt sig av D.W. Griffiths originalsekvenser tvärtemot regissörens rasistiska intentioner.

Om man för hundra år sedan sökte upprätta filmarkiv med argumentet att samtiden borde arkiveras med de mest avancerade audiovisuella medier som stod till buds, används detta arkivmaterial i dag på helt annorlunda sätt. Bilden av det förflutna är tvetydig och denna arkivariska oklarhet är intressant eftersom samma bildsekvenser kan tilldelas olika betydelser beroende på sammanhang. I filmarkivet råder det därför ett mycket komplext förhållande mellan arkivets representationer och historiska sakförhållanden. I historiska teveproduktioner nyttjas gammalt arkivmaterial snarast för att göra bilden av det förflutna mer trovärdig. Bildernas intention eller vad de egentligen föreställer är ofta sekundärt i jämförelse med deras svartvita potential att suggerera fram det förflutna. Den objektivitet som skulle göra film till ett bevarandeinstrument är det därför i dag inte längre någon som tror på. Men filmen kan som nästan inget annat medium ändå visa upp det förflutna och med arkivets hjälp skildra gripande berättelser om det som varit. Film som arkiv utgör därför en betydande minnesbank över 1900-talet, och på många sätt kan seklets historia faktiskt inte skrivas utan närgångna referenser till filmen.