

# **Från kasematt till allmänhet**

## **En studie i filmarkivens arkivförmedling**

**Oskar Nilsson**

Examensarbete (30 högskolepoäng) i arkivvetenskap för masterexamen inom ABM-masterprogrammet vid Lunds universitet.

Handledare: Charlotte Hagström

År: 2020

## **Title**

From Vault to Public: A Study Concerning Archival Intermediation and Film Archives

## **Abstract**

The aim of this thesis is to map and explore how Swedish film archives work with archival intermediation and archival access activities, wherein the contemporary and transitional nature of film and film archives – from analogue to digital milieus – is considered. The intention is to deepen the knowledge concerning how these processes affect film archives as institutions of memory and film heritage, as well as the role of the film archivist, and different understandings of film as an archival material. This is operationalised by method triangulation as the empirical material consists of qualitative interviews conducted in concurrence with two film heritage institutions: the Swedish Film Institute and Filmform (The Art Film and Video Archive); as well as text- and discourse analytical approaches to policy documents, national investigations concerning Swedish audio-visual heritage plans, and archival codes of ethics regarding these organisations. Furthermore, it is a hope of the author that this approach will enable a more cohesive and enhanced scholarly relationship between the disciplines of archival science and film- and media history, as the two fields in a Swedish context, rarely intertwine. The analysis is presented along thematically composed chapters, which concentrate on the two institution's historical contexts and emergences as memory institutions; their presence in contemporary cultural heritage discourse; and finally, as mediators of Swedish film heritage. The study shows that archival intermediation in the context of film archives and film as material is dependent on, and conditioned by, a range of different interpreters and external intermediating agents.

## **Keywords**

ABM; arkivvetenskap; arkivförmedling; filmarkiv; Svenska Filminstitutet; Stiftelsen Filmform (The Art Film & Video Archive); filmarv; ALM; archival science; archival intermediation; film archives; The Swedish Film Institute; Filmform; film heritage.

# INNEHÅLLSFÖRTECKNING

<b>Prolog</b> .....	<b>5</b>
<b>1. Inledning</b> .....	<b>7</b>
1.1 Bakgrund och forskningsproblem .....	9
1.2 Syfte.....	10
1.3 Frågeställningar .....	11
1.4 Avgränsningar .....	11
1.5 Disposition .....	12
<b>2. Filmarkivet och arkivvetenskapen – En forskningsöversikt</b> .....	<b>14</b>
2.1 I filmarkivet.....	14
2.1.1 Paolo Cherchi Usai och filmens arkivpraktik .....	14
2.1.2 Internationella utblickar.....	16
2.1.3 Svensk forskning och filmarkivet som konstnärlig mediepraktik .....	17
2.2 Filmarkivet och mediehistorien.....	19
2.2.1 Ett medialt kulturarv.....	20
2.2.2 Institutionen ”för spåren av förlorade verk” .....	22
2.3 Arkivvetenskapen och filmarkivet .....	23
2.3.1 Arkivförmedling – Ett forskningsfält i vardande .....	24
<b>3. Teoretiska ramverk och begrepp</b> .....	<b>29</b>
3.1 Mediearkeologiska perspektiv .....	29
3.2 Terry Cook och postmodernistisk arkivteori .....	32
3.3 Förmedlingsbegreppet .....	34
3.4 Filmens arkivliv.....	35
<b>4. Metodologiska utgångspunkter</b> .....	<b>38</b>
4.1 Urval .....	38
4.2 Intervjumetoden – Den kvalitativa forskningsintervjun .....	39
4.3 Text- och diskursanalys .....	40
4.4 Metodtriangulering.....	42
<b>5. Nedslag i den svenska filmens arkivhistoria</b> .....	<b>43</b>
5.1 Svenska Filminstitutet .....	43
5.1.1 Världens äldsta filmarkiv.....	44
5.1.2 Bevarandeuppdraget: Svenska Filminstitutet.....	46
5.2 Stiftelsen Filmform (The Art Film & Video Archive) .....	47
5.2.1 Svensk Experimentfilmstudio och Arbetsgruppen för film .....	48
5.2.2 Bevarandeuppdraget: Stiftelsen Filmform.....	50
<b>6. Filmens arkiv och det audiovisuella kulturarvet</b> .....	<b>51</b>
6.1 Den digitala (och analog) eran .....	52
6.1.1 Samverkan för ny förmedlingspotential .....	54
6.1.2 Den digitala och materiella vändningen .....	56
6.2 Filmens materialitet – Film som föremål.....	57
6.3 Filmarkivariens (o)förändrade roll .....	58
6.3.1 Filmarkivarien – en paradigms allkonstnär .....	59
<b>7. Från kasematt till allmänhet – Filmarkivets arkivförmedling</b> .....	<b>62</b>
7.1 Filmform och kuratorn – Facilitatorn och förmedlaren.....	62
7.2 Förmedling av material <i>och</i> innehåll.....	65
7.3 Filmarkivets mediearkeologiska omkopplingar .....	70
<b>8. Sammanfattning</b> .....	<b>75</b>

<b>Epilog: Studiens relevans och fortsatt forskning .....</b>	<b>78</b>
<b>Källor och litteraturförteckning.....</b>	<b>81</b>
Intervjuer.....	90
<b>Bilaga 1: Informerat samtycke .....</b>	<b>91</b>
<b>Bilaga 2: Intervjuguide .....</b>	<b>93</b>

# Prolog

I TV-dokumentären ”Reflecting Thought: Stan Brakhage” (1985) berättar den amerikanske experimentfilmaren och filmläroaren Stan Brakhage (1933-2003) om sin förhållning till filmmediet:

Those shapes that children rub their eyes to create explosions of, those shapes do form symbols [...] Say if science comes up with a machine, were you could tap into peoples actual thinking process and then project whatever their thinking as vision and put it up on a screen [...] I'm doing that laboriously by painting because we don't have any way to do that. But then I'm doing something else too... That would just be like automatic writing. I am also trying to shape an art [...] The work should [...] have an ecology, so that nothing comes in to it, that doesn't have a life in it.<sup>1</sup>

*(Stan Brakhage 1985)*

Brakhage talar här om filmens materiella villkor och möjlighetsbetingelser. Genom att exempelvis måla på filmremsan, göra inristningar i den, klistra fast döda insekter och växtämnen på den, trädde han följaktligen in i mediet, tillfogade det sin taktila närvaro, för att slutligen framställa en filmisk produkt som kunde projicera ett introspektivt seende.<sup>2</sup> Brakhages filmografi utgörs av närmare 380 verk med omfattande formatvariation. Övervägande arbetade han med den plastbaserade celluloiden i 16mm, men även i 8mm, Super-8mm och 35mm.

Genom Marilyn Brakhages försorg anlände Brakhage-samlingen vid The Academy of Motion Picture Arts and Sciences Film Archive i Los Angeles, 2004, för att undergå ett omfattande och långtidsbevarande projekt.<sup>3</sup> Det blev den amerikanske filmaren och filmarkivarien Mark Toscano som fick anta det övergripande ansvaret för uppgiften. I artikeln ”Archiving Brakhage” (2006), beskriver Toscano de särskilda utmaningar och svårigheter materialet gav upphov till, inte minst i förhållande till Brakhages specifika och unika hantering av sina filmer. Gällande frågan om digital bildrestaurering skriver Toscano:

there are no plans to employ any such techniques, unless they are somehow absolutely necessary. Because Stan's films are so physical, so tactile, and so very filmic, it was decided that an important step in preserving the integrity of his work and his legacy would be to keep the films in pure celluloid as much as possible while film printing can still be done. This

---

<sup>1</sup> TV-dokumentär om den amerikanska filmmakaren Stan Brakhage. Jason Starr & Howie Movshovitz (1985). ”Reflecting Thought: Stan Brakhage”. Denver, Colorado: KRMA-TV (Format: Video) – (6:47-7:17). Kan även ses via [https://www.youtube.com/watch?v=5tVu\\_AT\\_zk8](https://www.youtube.com/watch?v=5tVu_AT_zk8) – hämtad 2019-12-19, kl. 12.43. Min transkription.

<sup>2</sup> Filmer som *Mothlight* (1963), *Stellar* (1993) och *Black Ice* (1994), är exempel på några av dessa filmer.

<sup>3</sup> Andra arkiv som tillhandahåller Brakhage-samlingar är bland andra: Brakhage Center vid University of Colorado Boulder och Anthology Film Archives i New York.

decision was made with the full support of Marilyn Brakhage and many of Stan's friends and collaborators, and is utterly consistent with Stan's own perspective on his film work.

*(Toscano 2006, s. 18)*

Toscanos sensibilitet inför detta arkivmaterial, öppnar upp för en film-, medie- och arkivhistoriskt angelägen diskussion, nämligen den om att film som medium, dess materiella villkor och möjlighetsbetingelser, inrymmer minst lika mycket (om inte mer) information, som det visuellt förnimbara innehållet.

Idag går några av Brakhages filmer att se på YouTube, men då i medietransfererad form och helt bortkopplade från arkivproveniensen. På det mer "guerillaartade" (Ekström 2017) digitala arkivet UbuWeb finns några verk publicerade med relaterade resurser och bifogat kringmaterial, som ljud och filmhistoriskt betingade artiklar. En fråga man kan ställa sig är huruvida den arkiverade Brakhage skiljer sig från den digitalt spridda?

Trots att filmens medieteknologiska förutsättningar idag finner sig omkopplade i digitala gränssnitt och arbetsflöden, både på operationell och praktisk basis, kanske det, inte minst med Brakhage i åtanke, torde vara angeläget att återkalla Marshall McLuhans uttryck: "the medium is the message" (McLuhan 1973). Som arkivmaterial har film inte bara möjligheten att lagra och förmedla stora mängder av differentierad information (ljud, bild, färg, rörelse). Det är samtidigt en materialhistorisk källa vars innehåll betingas av det mediesystem som omsluter det. Film tycks idag finnas överallt, men då oftast i binär kodform som en streamad datafil. Dess artefaktiska och materiella dimensioner ligger dock kvar i filmarkivet.

# 1. Inledning

Filmen som medium har trots sin kommersiella framgång under 1900-talet alltid fått kämpa mot sin egen materialspecificitet, kemi och efterlevnad – alltså mot nitratet, mot celluloiden, mot acetatet, mot polyestern, vinägersyndromet och status som konstform och historiskt dokument. Som informationsbärare har film varit flyktig och instabil, ja, till och med nedbrytbar, självantändande och fuktabsorberande (Holmberg 2011). För att exemplifiera dess arkivhistoriskt prekära situation brukar man säga att blott 10% av hela stumfilmserans produkter bevarats. Filmarkivet är kanske därmed särskilt demonstrativt för den tolkning som Michel Foucault lanserade i *Vetandets arkeologi*: ”Arkivet är i första hand lagen för vad som kan sägas, systemet som styr utsagornas uppträdande som särskilda händelser” (2011 [1969], s. 166; Andersson, Sundholm & Söderbergh Widding 2012, s. 70). Filmens arkivliv må vara komplicerat, men i linje med ABM-sektorns utmaningar gällande migrerings- och digitaliseringsförfaranden, behöver även filmarkiven konsekvent granska sina arbetsmetoder för att möta samhällets och minnesinstitutionernas imperativ: att bevara och tillgängliggöra.

Ett imperativ som för filmarkiven ibland upprättats i ett motsatsförhållande. En återkommande berättelse som fått exemplifiera detta, är den om filmarkivens portalfigurer Henri Langlois och Ernest Lindgren. Langlois hade en romantisk syn på filmarvet och utöver själva samlandet och bevarandet insisterade Cinémathèque Française-grundaren på att materialet skulle vara ständigt åtkomligt för filmälskare. Lindgren å sin sidan hade en aningen mer rigid syn på filmens materiella kulturhistoria och var mycket sparsam med vilka filmer i arkivet som fick projiceras, med tanke på materialets snabba nedbrytningsprocess. Som Clyde Jeavons sammanfattat sakens inneboende dualism: ”’To show is to preserve,’ said Langlois. ’No,’ said Lindgren. ’To preserve is to show’” (Jeavons 2007, s. 27).

Med andra mediers intåg, exempelvis televisionens, videons, strömmande datafiler, har filmens själva väsen och egenskaper också transponerats till andra audiovisuella praktiker, plattformar och mediearkivariska kretslopp. I ljuset av det av Henry Jenkins föreslagna ”konvergensparadigmet” har filmen upptagits i en ny värld där gamla och nya medier ständigt möts och kolliderar för interaktion och samverkan ”under mycket komplicerade former” (Jenkins 2006, s. 17). I den digitala erans diskurs har filmens medialitet dessutom återkommande dödförklarats (Rodowick 2007; Koskinen 2009), för att lika konsekvent återuppstå: ”In fact, more than any

other art, the cinema has died repeatedly and with great regularity over the course of its relatively brief (just over one century) existence” (Jovanovic 2003).<sup>4</sup> Ofta bottnar denna diskurs i frågan om vad film är, eller kanske snarare vilken filmvärld åskådaren eller konsumenten får tillgång till i själva förmedlingen av analogt respektive digitalt material. Kontraförhållandet har även illustrerats av André Gaudreault och Philippe Marion i boken *The End of Cinema?: A Medium in Crisis in the Digital Age* (2013) genom åtskillnaden av begreppen ”film-film”, respektive ”film-file”. Även om dessa två filmiska entiteter liknar varandra och återger liknande resultat, menar författarna att när förevisning av film helt övertagits av digital teknologi, kommer åskådaren inte längre ha tillgång till filmens artefaktiska ursprungsvärld: ”It is [...] a different object, an object of a different species – an alien in a sense” (Gaudreault & Marion, s. 7). Här kan även nämnas boken *The Death of Cinema* (2001), i vilken Paolo Cherchi Ursai mediterar över filmarkivens mediebundenhet:

Unable to preserve cinema by means of cinema, the archives [...] will be forced to face up to reality and go for other options. Projecting a film will become first a special circumstance, then a rare occurrence, and finally an exceptional event. Eventually, nothing will be projected at all, either because all surviving copies will be worn to a frazzle or decomposed, or because somebody decides to stop showing them in order to save for future duplication onto another format the few prints that remain.

(Cherchi Ursai 2001, s. 123-124)

I essäboken *Slutet på filmen O. s. v.* (2011) gör filmforskaren Jan Holmberg i sin tur upp med filmens förgängliga verklighet. Holmberg proklamerar visserligen ingen filmens död men konstaterar att det perfekta filmarkivet är det ”som ingen någonsin frågar efter” (2011, s. 131). I klimatkontrollerade fryskasematter ligger således filmarvets original- och bevarandematerial nedfrost och stabiliserat, och enligt vissa simuleringstester kommer det kunna fortsätta göra så i ett skick som kommer vara beständigt i 200-500 år (Wengström 2012). Bevarandeimperativet tycks därmed säkrat. Vad gäller tillgängliggörandet befinner det sig ständigt i en konsekvent utvecklingsfas, och då inte minst i förhållande till olika typer av digitaliseringsverksamhet där konflikter mellan analoga, respektive digitala kunskapsobjekt, uppstår.

---

<sup>4</sup> Jovanovic, Stefan (2003). ”The Ending(s) of Cinema: Notes on the Recurrent Demise of the Seventh Art”. *Offscreen*, vol. 7, no. 4, April 2003. – [https://offscreen.com/view/seventh\\_art1](https://offscreen.com/view/seventh_art1) - hämtad 2019-12-22, kl. 10.45.



## 1.1 Bakgrund och forskningsproblem

I *Slutet på filmen O. s. v.* skriver Holmberg: ”ropen på digitalisering når också filmarkiven, tro inget annat [...] När dessutom filmen alltmer själv blir ett digitalt medium bland andra, så är arkivets konvertering inte bara önskvärd eller fruktad utan ofrånkomlig” (2011, s. 131). Vare sig man vill eller inte befinner sig filmens arkiv alltså i en digitaliseringsdiskurs. Således är det ingen slump att 2016 års filmproposition *Mer film till fler – en sammanhållen filmpolitik* lägger särskild vikt vid digitala arkivlösningar: ”Regeringen anser att digitalisering av filmer är nödvändigt för att tillgängliggöra filmarvet genom t.ex. cinemateksverksamhet, digitala arkiv och visningsverksamhet runt om i landet. Utan digitalisering kan filmer inte längre visas eftersom få biografer idag kan hantera analoga filmkopior” (Prop. 2015/16:132). Vill man idag se film via analoga visningskopior får man åka till Svenska Filminstitutet och Filmhuset. Filminstitutet har än så länge kvar sina analoga projektorer och planerar ha det så länge som möjligt. Detta fordrar i sin tur att filmlaboratoriet i Rotebro, som kan tillse fotokemiska processer, får stå kvar och att man i den analoga uppspelningen har minutiös översikt på kopiorna då de efter varje visning slits (Svenska Filminstitutet 2019a).

Filmarkivets inträde i den digitala eran avtäckar till detta även en paradox i det att tillströmningen av analog film till filmarkivet ökat. Ines Bayer har framhållit att i takt med att producenter, distributörer och filmskapare alltmer gått över till digitala format, har således dessa aktörer även överlåtit sina analoga samlingar till de institutioner som idag besitter denna specialkompetens (Bayer 2018). Filmarkivariens kompetens är i förhållande till en övergripande arkivflora unik och således föreligger tämligen omfattande problem vad gäller filmarkivets kunskapsförsörjning. Parallellt med att filmen och dess arkiv nödgas expandera vissa aspekter av sin verksamhet till digitala arbetsflöden, ökar samtidigt behovet av kunskap om analog arkivfilm (Bayer; Svenska Filminstitutet 2018a).

Med digitala teknologier som verktyg för bevarande och tillgängliggörande av filmarvet, har filmmediet under senare år därmed trätt in i en förment dikotomisk arkivvärld. Filmarkivforskaren Giovanna Fossati har diskuterat detta mot vad hon kallar för ”filmens arkivliv”, det vill säga de processer filmen undergår då den inträtt arkivet; alltså urvalet, bevarandet, restaureringen, visningen och digitaliseringen. Arkivfilm kan under detta koncept insorteras i två bärande betydelsenivåer: den ursprungliga (materiella) artefaktiska nivån; och en konceptuellt betingad nivå där film som medium tolkas utifrån samtidens givna ramar (Fossati 2018). Fossati menar att det finns en fara i att denna motsättning inte

synliggörs och problematiseras: ”The *archival life of film* needs to be opened to the academic discussion, especially now that it is dramatically changing with the advent of new digital means. In a theory of archival practice the film as artifact, in its different possible meanings is central” (2018, s. 149). Hon pekar vidare mot att den materiella processen för tillgängliggörande- och digitaliseringsverksamhet är lika viktig för arkivarier att förmedla som bildinnehållet i sig, då det, trots att det har en fundamental påverkan för tolkningen och förståelsen av arkivprodukten, sällan efterfrågas av användaren (2018, s. 149).

## 1.2 Syfte

I denna uppsats står *tillgängliggörande* och *historieförmedling* av filmarkiv i fokus. Syftet är att kartlägga hur svenska filmarkivinstitutioner arbetar med arkivförmedling och tillgängliggörandeverksamheter. Avsikten är att fördjupa kunskapen om hur dessa processer påverkar filmarkivet som minnesinstitution, filmarkivariens roll och olika förståelser av film som arkivmaterial. En operativ utgångspunkt tas i konceptet ”filmens arkivliv” (Fossati 2018), där den, såsom det formulerats av Pelles Snickars, ”samtida mediearkivariska förskjutningen från analogt till digitalt”, skall tas fasta på för att problematisera förmedling och tillgängliggörande av analogt, respektive digitaliserat arkivmaterial (Snickars 2005a, s. 13).

Vidare är det en förhoppning med uppsatsen att upprätta ett reciprokt vetenskapligt förhållande mellan arkivvetenskaplig och film- och mediehistorisk kunskapsproduktion. Den forskning som relaterar till filmarkiv har primärt varit en angelägenhet för filmvetenskapen, och senare för den mediehistoriska disciplinen. Således är det ofta filmarkivets produkter som stått i fokus (Jönsson & Mörner 2006; Frick 2011), eller, som Dagmar Brunow påpekat, arkivarbete ”i samband med bevarandepolitik, restaurering och digitalisering”, där ”fokus har legat på analoga filmformat” (2016, s. 58). Då filmarkivforskning blivit centrala inslag i film- och mediehistoriska domäner, har den till forskningen inom ABM-ämnena förhållit sig perifert. Bland arkivvetare har det, som Snickars också poängterar, inte varit lika vanligt att studera tillgängliggörande- och bevarandeprocesser av medieformer som inte baseras på (hand)skriftens mediala status (Snickars 2005a).

Mitt bidrag avser överbrygga detta avstånd och tillgriper därför ett tvärvetenskapligt teoretiskt ramverk, samtidigt som det redogör för arkivvetenskapliga, såväl som för film- och mediehistoriska perspektiv. Genom att fokusera på filmarkivens förmedlingsstrategier och dess institutionella villkor är ett

underliggande syfte med uppsatsen att vidga förståelsen för filmens plats i ett samlat kulturarv. Och därtill visa hur filmarkiv kan studeras inom ramen för ämnet arkivvetenskap.

### 1.3 Frågeställningar

Som arkivmaterial är film en dynamisk och komplex företeelse, och som historiskt dokument kan det förstås och tolkas på olika konceptuella nivåer. I filmarkivet återfinns inte enbart information om filmhistoriens kulturella yttringar och estetiska bärkraft, utan även kunskap om den materiella och industriella förändring som de rörliga bildernas historia konsekvent varit föremål för. Då föreliggande uppsats vill undersöka hur filmarkiv arbetar för att återge dessa nivåer genom arkivförmedlande praxis har följande forskningsfrågor formulerats för att operationalisera ansatsen:

- Hur arbetar filmarkiv med förmedling och representation av filmmediets material-, medie- och teknologihistoriska villkor, och är detta något som synliggörs i förmedlingsprocessen?
- Hur har digitaliseringen av filmarvet påverkat tolkningen och förståelsen av analogt, respektive digitalt arkivmaterial bland arkivarier och andra aktörer som arbetar med filmarkiv?
- Vilka konsekvenser får de befintliga digitaliseringsverksamheterna, tillgängliggörandeimperativen och förmedlingsstrategierna för filmarkiven, samt filmarkivariens roll och arbetsprocess?

### 1.4 Avgränsningar

Uppsatsens primära fokus ligger på svenska filmarkiv som, ur arkivpraktisk synpunkt, behandlar, bearbetar och förmedlar kunskap om analoga filmmedier och filmarkivets artefaktiska dimensioner. För att problematisera hur filmarkiv idag arbetar med förmedlande verksamhet har två arkivinstitutioner valts ut för närmare belysning. Dessa är: Svenska Filminstitutet och Stiftelsen Filmform (The Art Film and Video Archive). Båda dessa institutioner har en lång historia vad gäller bevarande och försörjning av det svenska filmarvet. Samtidigt besitter de oumbärlig och specialiserad kompetens som faller inom ramen för uppsatsens huvudsakliga problemområde. Svenska Filminstitutets avdelning Filmarvet är dessutom Sveriges nationalarkiv för film och således en fruktbar institution att förhålla sig till i en studie som avser behandla svenska filmarkiv. Därmed är det dessa minnesinstitutioners perspektiv som är ledande för uppsatsens resonemang och resultat. De kommer dock konsekvent belysas och analyseras i samklang med

tidigare forskning, textanalyser av styrdokument och arkivetiskt kringmaterial, och samtida arkivteori, i både nationella och internationella kontexter.

Med detta sagt, är det också oundvikligt då man studerar filmens materiella villkor och arkivinstitutionella varande att inte beröra andra medier som relaterar till rörlig bild. Därmed kommer vissa diskussioner även att redogöra för andra typer av mediearkiv, men då snarare som jämförelsematerial och för att placera in filmarkivets särart i en vidare vetenskaplig kontext. Uppsatsens omfattning och begränsade utrymme har även styrt valet att rikta diskussionen mot svenska filmarkiv. Filmarkivsektorn är dock till sin karaktär beroende av internationella utbyten, både vad gäller kunskapsförsörjning och i framtagandet av nya standarder för bevarande- och restaureringspraxis. Detta har i sin tur lett till att uppsatsen, om än i begränsad mån, återkommande redogör för vissa internationella utblickar.

## 1.5 Disposition

Uppsatsen är indelad i åtta huvudsakliga kapitel. Efter detta inledande avsnitt där bakgrund, forskningsproblem, syfte och frågor presenteras, följer ”2. Filmarkivet och arkivvetenskapen – En forskningsöversikt”. Kapitlet är utarbetat som en litteraturgenomgång, men tjänar också som en forskningsöversikt där ämneskontexterna arkivvetenskap, filmvetenskap och mediehistoria redogörs för. I ”3. Teoretiska ramverk och begrepp” introduceras de teoretiska ingångar som verkat som inspiration för uppsatsens perspektiv på filmarkiv. Här utreds några mediearkeologiska skolbildningar, Terry Cooks paradigmskiftet och postmoderna arkivteori, begreppet arkivförmedling, samt det Giovanna Fossati kallar för ”filmens arkivliv”. Fjärde avsnittet ”4. Metodologiska utgångspunkter” redovisar uppsatsens metodologiska ställningstaganden och förutsättningar. I kapitlet motiveras även den metodtriangulering som ligger till grund för inramningen av uppsatsens syfte och studieobjekt.

Därefter presenteras uppsatsens empiriska förutsättningar mer ingående i avsnittet ”5. Nedslag i den svenska filmens arkivhistoria”. Detta kapitel beskriver de institutioner som studerats: Svenska Filminstitutet och Stiftelsen Filmform (The Art Film & Video Archive). Arkivverksamheternas historiska framväxt och villkor skildras för att även beskrivas utifrån sina samtida roller och uppdrag. I uppsatsens sjätte avsnitt ”6. Filmens arkiv och det audiovisuella kulturarvet” analyseras dessa filmarkiv genom textanalyser av centrala dokument för fältet. Texterna är av normativ karaktär och växlar mellan nationella utredningar, rapporter och arkivetiska riktlinjer och kapitlet riktar sig främst mot uppsatsen två sista

problemformuleringar. Det sjunde kapitlet ”7. Från kasematt till allmänhet – Filmarkivets arkivförmedling” tar sin utgångspunkt i de intervjuer som genomförts inom ramen för detta projekt och riktar sig mot uppsatsens första frågeställning. Här kartläggs och diskuteras olika förmedlingsstrategier som kan sägas ingå och tillämpas i filmarkivens samtida kunskapsorganisatoriska nätverk. Kapitlet identifierar olika så kallade *förmedlingsaktörer* och diskuterar förmedlingskonceptet som ett symbiotiskt och reciprokt system mellan filmarkiv och olika användare. I uppsatsens avslutande kapitel ”8. Sammanfattning” rekapituleras och redovisas uppsatsens slutresultat i ett mer koncentrerat format. Det sista avsnittet heter ”Epilog: Studiens relevans och fortsatt forskning”. Här diskuteras relevansen för det arkivvetenskapliga studiet av filmarkiv samtidigt som förslag på framtida forskningsansatser skisseras.

## 2. Filmarkivet och arkivvetenskapen – En forskningsöversikt

Arkivvetenskaplig forskning med fokus på filmarkiv är i en svensk kontext relativt sparsmakad. De ansatser som gjorts syftar oftast till att rama in långtidsbevarande av audiovisuella medier i stort. En god ingång i problematiken har sammanställts och presenterats av ABM-studenterna Douglas Gunnarsson och Christian Svenneheim i masteruppsatsen *Vitt brus – Om långtidsbevarande av ljud och rörlig bild* (2018) vid Lunds universitet. Uppsatsförfattarna resonerar kring bevarandemetoder för audiovisuell dokumentation och vilka konsekvenser de gängse förfarandena har för material och arkivarieroll. Ytterligare ett intressant bidrag är Ivar Fersters uppsats *Making an Archive come to Life* (2019). Fersters studie är av komparativ karaktär och utforskar hur tre dokumentärfilmare använder arkiv och arkivmaterial som verktyg i sina respektive arbetsprocesser. Discipliner som å andra sidan odlat en större tradition i filmarkivforskning är filmvetenskap och mediehistoria, för vilka filmarkivet är en självklar källa. Men som film- och medievetaren Dagmar Brunow konstaterat har även dessa fält mestadels fokuserat på filmarkivets produkter, snarare än att placera själva arkivet som primärt studieobjekt: ”For film and media historians, the archive has been more often a repository for research than an object of study in itself” (2017, s. 99). I denna forskningsöversikt presenteras därför olika ämneskontexter som belyst filmarkivets många problemområden. Kapitlet är indelat i tre huvudsakliga ämneskontexter: den filmvetenskapliga; den mediehistoriska; den arkivvetenskapliga och arkivteoretiska.

### 2.1 I filmarkivet

Att reducera filmarkivforskningen till en enhetlig översikt är ett vanskligt företag. Film tycks idag finnas överallt och med de digitala mediernas intåg verkar mediegränserna alltjämt utplånas. Man kan fråga sig själv vad ett filmarkiv faktiskt är och gör? Följande delkapitel redogör därför för några centrala bidrag av den forskning som finns tillhanda.

#### 2.1.1 Paolo Cherchi Usai och filmens arkivpraktik

Utöver de aforismer som presenteras i *The Death of Cinema* (2001), har filmarkivarien och kuratorn Paolo Cherchi Usai publicerat en rad monografier som söker rama in filmarkivets särart och genius i både praktiska och teoretiska

problemkomplex. Med utgångspunkt i stumfilmen ges i boken *Silent Cinema: An Introduction* (2000), en arkivteknisk och filmhistorisk genomgång i den tidiga filmens bevarandeproblematik. Cherchi Usai sammanför ett konceptuellt ramverk för hur arkivarbetet borde implementeras och återger centrala hållpunkter för arbetsprocessen: *preservation; duplication; conservation; restoration; reconstruction; recreation* (2000, s. 66-67). Själva bevarandeuppdraget, menar Cherchi Usai kan ringas in genom ”the overall complex of procedures, restoring the content, and organising the intellectual experience of a moving image on a permanent basis”, medan restaureringsprocessen beskrivs som ”the set of technical, editorial and intellectual procedures aimed at compensating for the loss or degradation of the moving image artifact, thus bringing it back to a state as close as possible to its original condition” (2000, s. 66).

Arbetet med analogt filmmaterial är grundat i taktila och kreativa ställningstaganden och Cherchi Usai understryker att ett filmarkivs kanske primära uppgift är förklara för andra vad, varför och hur de arbetar med ett visst material. I en förmedlingskontext är detta måhända än mer centralt då den filmarkivariska sektorn ofta måste ta beslut baserade på strikta monetära ramar, vilket i sin tur påverkar både urval och återbruk: ”Caring about what others are going to say or think about us and our philosophy of film preservation is a responsible way of thinking about the future” (Cherchi Usai 2000, s. 68).

Via Cherchi Usais initierade kontextualiseringar av filmens arkivpraktik kan vi således närma oss filmarkivets uppgift och syfte, men kanske framförallt dess material- och arkivspecifika särart och värde. I monografin *Silent Cinema: A Guide to Study, Research and Curatorship* (2019) fortsätter Cherchi Usai sina redogörelser för stumfilmens materialhistoriska villkor, men med större fokus på visningskontext och förmedlande arkivverksamhet. I förordet skriver Cherchi Usai:

The emphasis on the chemistry, mechanics, showmanship, and material evidence of the film, both as a source of history and as an object of empirical analysis, is my way of tackling the question of viewers’ rights in strategic terms. The appearance of this volume coincides with the near extinction of analogue film formats, an event announced for many years already. The extinction, however, has not yet occurred. At the time of this writing, various types of photochemical stock are still being produced, albeit in very small quantities. There are filmmakers using it. There are places where it is exhibited [- - -] Other art forms have been resurrected this way, centuries after their demise. There is no reason why cinema should be excluded from this possibility.

(Cherchi Usai 2019, s. xxxii-xxxiii)

Film som arkivmaterial utgör enligt Cherchi Usai historiska dokument vars bevarande- och tillgänglighetspolitik kräver en genomgående sensibilitet för dess historiska a posteriori, det vill säga den artefaktiska och materiella kultur som förutsätter förståelsen av dem. Något som i förlängningen även behöver synliggöras av de olika minnesinstitutioner som förmedlar filmarvet, då filmarkivet skiljer sig något från sina syskoninstitutioner: filmmuseet och filmbiblioteket. Cherchi Usai menar att biblioteket riktar sig till användaren som på eget bevåg ska vara fri att söka i samlingarna ”with little or no supervision” (2019, s. 4). Filmmuseet å sin sida tillgriper ett selektivt närmande av utställning och förvärv som drivs av kuratorer, medan filmarkivet är den instans som intresserar sig för filmen som historiskt dokument och tillhandahåller ”conceptual and practical tools for the on-site consultation of the objects” (Ibid). Idag samverkar ofta dessa instanser, inte minst i sammanhang som syftar till att förmedla filmarv, och digitala lösningar gör att gränsdragningarna ibland suddas ut. Cherchi Usai menar dock att det finns poänger med att synliggöra de olika ABM-institutionernas faktiska uppgifter då detta kan underbygga en kunskapsproduktion kring film som inte uteslutande anbelangar innehåll och narrativa innovationer: ”There are no such thing as ’archival books’ or ’archival paintings’: the very concept of ’archival cinema’ must also be questioned, as it implicitly dictates a content-driven approach to film culture” (2019, s. 4).

### 2.1.2 Internationella utblickar

Intresset för filmens bevarandepolitik har i filmvetenskapliga kretsar åtnjutit en stabil tillväxt under de senare decennierna, framförallt i en internationell forskningskontext. En anledning till detta är att digitala teknologier numer används som bevarandeverktyg och förmedlingsverktyg av filmmaterial, vilket i sin tur möjliggjort att den vetenskapliga dialogen blivit mer mångsidig och inkluderande. Jag har redan nämnt Giovanna Fossatis betydelsefulla bok *From Grain to Pixel* (2018), i vilken filmarkivet och dess praktik placeras in i ett komplext system av ontologiska brytningar mellan digitala och analoga medieteknologier. Fossati står även, tillsammans med Annie van den Oever, som redaktör för antologin *Exposing the Film Apparatus – The Film Archive as a Research Laboratory* (2016). Genom att applicera teknologihistoriska perspektiv, diskuterar boken filmarkivet i ljuset av de kulturella artefakter och mediemaskiner som möjliggjort och möjliggör olika visningserfarenheter – från analoga filmprojektorer (Ripmeester 2016; Nordegraaf 2016) till smarta mobiltelefoner (Odin 2016). Ur en medieteknologisk fokuseringspunkt är filmarkivet en plats som huserar filmkonstens historier, likväl som det är en expansiv zon för studiet av teknikhistoria.



Caroline Frick driver i boken *Saving Cinema – The Politics of Preservation* (2011) tesen om att bevarandet av film alltid varit diskursivt och således förankrat i socialt konstruerade praktiker. En i allmänhet vanligt förekommande bild av filmarkivarien är att denne besitter en stolt hantverkskännedom som, snarare än att vara teoretiskt och intellektuellt betingad, insisterar på det praktiskt och kemiska arbetet med att stabilisera de nedbrytande arkivalierna. Men som filmarkivets historiografiska förutsättningar visat, inte minst genom de samtida digitala omkopplingarna av filmarkivet, är det snarare en kombination av de praktiska villkoren och de teoretiska förhandlingarna som korsbefruktar vår bild av filmens förflutna och framtid (Frick 2011).

Här vill jag även nämna *The Journal of Film Preservation* som ett överhuvudtaget viktigt organ för forskning om filmarkiv. Tidskriften lanserades 1972 av den internationella sammanslutningen av nationella filmarkiv FIAF (The International Federation of Film Archives) och har sedan dess, två gånger per år, publicerat ett extensivt material där teoretiska, tekniska och historiografiska problemkomplex avhandlats med hänseende till de rörliga bildernas arkiv.

2.1.3 Svensk forskning och filmarkivet som konstnärlig mediepraktik  
Som en ingång i den svenska forskningen om filmarkiv kan Jan Holmbergs personligt hållna essä *Slutet på filmen: O. s. v.* (2011) nämnas igen. Holmbergs uttorkningar tar avstamp i den ovan givna diskurs som kallats ”filmens död”, men utan att proklamera en fullkomlig fatalism. Snarare ligger det i Holmbergs intresse att förhålla filmmediets materiella och kulturhistoriska förutsättning till dess status som konstform och produktionsmässiga villkor. Holmberg konstaterar att filmmediet faktiskt fortfarande finns hos oss, men rör sig med klarhet och visst vemod genom den analoga filmens ruiner. Här problematiseras och framställs filmens arkivariska kretslopp och imperativ, att ”bevara och tillgängliggöra” (2011, s. 131), också som ett motsatsförhållande där spänningar återkommande uppstår mellan en digital och analog filmarkivvärld.

En principiellt viktig bok i ämnet ur en svensk forskningskontext är antologin ”*Skosmörja eller arkivdokument*” – *Om Filmarkivet.se och den digitala filmhistorien* (2012). I den samlas en rad filmvetare och filmarkivarier för att belysa filmens arkivhistoriska villkor och övergång i digitala informationsdomäner (Jönsson & Snickars 2012). Gemensamt för textbidragen är att de anknyter till

arkivsajten Filmarkivet.se.<sup>5</sup> Jon Wengströms artikel ”Filmarkivet.se – Ett avsändarperspektiv” är särskilt användbar då den genererar praktisk och teoretisk kunskap som anknyter till förmedlingsområdets komplexitet. Wengström konstaterar att ”En streamad fil innehåller trots allt bara en bråkdel av den information som finns i en 35 mm visningskopia”, och betonar hur konsekvent materialkontextualisering överhuvudtaget är angeläget att beakta i denna typ av kunskaps- och historieförmedlande arkivsajt (2012, s. 43). Digitaliserad arkivfilm tar ytterligare ett steg från den ursprungliga visningskontexten, samtidigt som den ger upphov till nya kommunikativa processer som förändrar användarens tillträde till själva arkivinformatonen och möjligheten att tolka den.

Ytterligare ett antologikapitel som är betydelsefullt att lyfta fram inom ramen för uppsatsens val av studieobjekt är Lars Gustaf Andersson, John Sundholm och Astrid Söderbergh Widdings ”Experimentfilmens behov & filmarkivets möjligheter” (2012). Forskartrion har under årens lopp producerat en extensiv och djuplodad vetenskaplig corpus som kartlägger den svenska experimentfilmens och alternativa filmkulturers begreppsformationer och praktik.<sup>6</sup> I antologin genomför de en studie som via inventeringar av Reinhold Holtermann (1899-1960) och Hans Nordenströms (1927-2004) filmer ger exempel på arkivmaterial som är vanligt att stöta på i experimentfilmsarkiv, nämligen: ”halvfärdiga skisser och fragment som aldrig fullbordats till visningskopior, men som haft stor betydelse för de individuella filmskaparna och de arbetskollektiv där filmerna eventuellt kunde visas” (2012, s. 77). Forskarna nämner även Stiftelsen Filmforms arkiv som i detta sammanhang kan studeras mot ett filmarkivmaterials svårspårade historik och efterlevnad genom alternativa förmedlingskontexter.

Filmarkivet kan även ses som en zon för kritisk analys av historiska förlopp och det kollektiva minnet. Något som Cathrine Russell (2018) också föreslagit genom att resonera kring termen *archiveology* (”arkivologi”). Russell som går i dialog med den tyske litteraturvetaren Walter Benjamins litteratur- och medieteoretiska tankefigurer, bland annat via den kända essän ”The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, inplaceras filmarkivet i en konstnärlig mediepraktik: ”Archiveology is a practice of collecting images and compiling them in new and surprising ways, performed by artists and independent filmmakers, working in a variety of audiovisual media” (2018, s. 9). Då filmskapare och konstnärer

---

<sup>5</sup> Webbportalen är resultatet av ett samarbete mellan Svenska Filminstitutet och Kungliga Biblioteket. Den lanserades 2008.

<sup>6</sup> Se även: Andersson, Lars Gustaf, Sundholm, John & Söderbergh Widding, Astrid (2010). *A History of Swedish Experimental Film Culture: From Early Animation to Video Art*. Stockholm: Kungliga Biblioteket.

återvinner filmarkivets domäner, blir det inte längre enkom en förvaringsplats för förlegade medier och bildberättelser, utan snarare en organism och kunskapsinstans som förmedlar och formar bilden av vår kulturhistoria. Arkivologibegreppet innefattar att man gör filmarkivets logik till ett konstnärligt språk i sig självt och blir därmed fruktbart att studera inom ramen för en arkivförmedlande terminologi. Något som Francesco Federici och Cosetta G. Saba (red.) också tar fasta på i antologin *Cinema and Art as Archive – Form, Medium, Memory* (2014). Antologin är tänkvärd i förmedlings-sammanhanget då den centrerar sig kring filmarkivets performativa dimensioner och kapaciteter. Arkivet beskrivs här som ett verktyg kapabelt att undersöka historiska händelser, både som kulturell entitet, såväl som genom det material och de tekniska dokumentationssystem det huserar (Federici & Saba 2014). Till arkivinstitutionerna, kan därför även utställningskuratorer och arkivologiskt orienterade konstnärer betraktas som framträdande agenter för studiet av arkivförmedlingens diskursiva praktik. Dessa olika typer av förmedlingsrelationer och förståelser av filmarkivet som historieförmedlare diskuterar och analyserar jag vidare i uppsatsens sjunde och avslutande kapitel.

## 2.2 Filmarkivet och mediehistorien

Ytterligare en disciplin som kommit att bli tongivande för de audiovisuella mediernas kulturarv och arkivvärld är ämnet mediehistoria. Film- och mediehistorisk forskning har under senare år underbyggt en bredare förståelse av mediebegreppet, vilket i sin tur också inplacerat filmen och arkivet i ett större och växlande mediepraktiskt sammanhang. Film- och medievetaren Pelle Snickars har i sin forskning återkommande rekognoserat mediearkivens materiella och socio-kulturella förskjutningar. I artikeln ”Arkivet – Ett medium?” (2005a) tar Snickars fasta på dessa omkopplingar och understryker hur: ”Historiens tilltagande medialitet ses av somliga som en rörelse mot en bristande förståelse av det förflutna, mot minskad historiemedvetenhet och mot ett förtvinande kulturellt minne – inte minst i arkivariska sammanhang” (2005a, s. 11). Snickars applicerar sedermera en mediearkeologisk metodologi för att synliggöra lagringsinstansernas mediala förutsättningar ”från kinematografisk dokumentation till mikrofilm” för att vidare slå fast hur:

Det faktum att film numer kan ses på den egna dataskärmen har bidragit till insikten om att den rörliga bilden har en historia vid sidan av celluloidremsan bestående av en mängd olika audiovisuella bärare inskrivna i en rad kulturellt skiftande mediekontexter

(Snickars 2005a, s. 15).

### 2.2.1 Ett medialt kulturarv

I antologin *Kulturarvens dynamik: Det institutionaliserade kulturarvets förändringar* (2005) genomlysas, via olika ABM-relaterade studier, kulturarvsbegreppet och historikern Peter Aronsson understryker hur kulturarv ”är det som skapas genom institutionaliserade praktiker som i egna och i andras ögon syftar till att skydda, bevara och förmedla historiska artefakter” (2005, s. 11). Vidare problematiserar Aronsson termerna *historiebruk* och *historiemedvetande*:

Historiebruk är de processer då delar av historiekulturen aktiveras för att forma bestämda meningsskapande och handlingsorienterade helheter. Historiemedvetande är uppfattningar av sambandet mellan dåtid, nutid och framtid som styr, etableras och reproduceras i historiebruket

(Aronsson 2005, s. 13).

Historiebruket av film, eller filmen som historisk artefakt, har med tanke på medielandskapets snabba förändringsprocesser och övergång i digitala förmedlingsverktyg genomgått en komplex remediering på både praktisk och teoretisk basis. Filmarkivet har i detta hänseende återigen blivit förbundet med de olika erfarenhetsrum inom vilka dessa processer äger rum, exempelvis i förhållandet mellan en projicerad visningskopia och den streamade filen på datorskärmen. Frågan som kanske bör ställas är vilka uppfattningar av filmens kulturarv det är som aktiveras och reproduceras då filmens innehåll, likväl som dess arkiv blivit föremål dessa medialt förskjutna erfarenhetsrum. Och trots förändringen av detta erfarenhetsrum, har filmen som arkivdokument inte alltid varit självklar för kulturarvsfloran och ABM-sektorn att problematisera. I sitt antologibidrag skriver Pelle Snickars om filmens och mediernas arkiv:

Etableringen av ett medialt kulturarv i Sverige har varit en långdragen process. Även om fotografier och filmer, musik- och ljudupptagningar under 1900-talet tillskrivits ett dokumentärt värde, har de framför allt associerats med kommersiell lågkultur [- - -] De teknologiska mediernas ’objektivt’ dokumenterande potential av landets försvinnande kulturarv var den främsta anledningen till att medialt bevarande började diskuteras

(Snickars, 2005b, s. 209)

Historiebruk och förmedling av filmarkiv har således en säregen potential att kunna skildra en historiemedvetenhet som i samma veva som den förtäljer om 1900-talets modernitet och teknologiska landvinningar, också spejar mot framtida mediearkivariska förskjutningar.

I ”Prognos – digitala filmarkiv” (2012) återvänder Snickars till denna förskjutning och framhåller YouTube som en, för filmarkivarierna, presumtiv antagonist. Likväl är YouTube som kunskapsorganisatoriskt verktyg intressant att förhålla till ett

filmmarkiv då man talar om tillgängliggörande och förmedlingsstrategier. Snickars betonar att webbplatsen inte är ett filmarkiv ”i traditionell bemärkelse”, men att sajten dock är ”kongenial med webbens utveckling och har, som bekant, på några få år satt en ny standard för åtkomst till film” (2012, s. 94). I relief till filmarkivens praktik kan studiet av denna typ av webbaserad videogemenskap synliggöra nya ingångar i vikten av exempelvis metadataredaktion och relevanta beskrivningar av det material som förmedlas. Samtidigt frilägger dessa guerillaartade mediearkiv nya blickfång på den förmenta skillnaden mellan ett ”öppet digitalt och ett slutet analogt arkiv”, och bevarande- och tillgängliggörandeimperativen (Snickars 2012, s. 95).

En tänkvärd bok att diskutera inom ramen för en arkivmedial förskjutning och i synnerhet i förhållande till filmarkivets och filmremsans mediespecifika dimensioner och representationer är antologin *The YouTube Reader* (Snickars & Vonderau 2009). Trots att antologin redan kan hävdas vara ålderdomlig i sammanhanget lyfter den spörsmål som är relevanta för förmedlingen av film och rörlig bild. Samtidigt som YouTube är svårt att definiera med kunskapsorganisatoriska termer, har den användarbaserade sajten transformerat och utmanat uppfattningen av en traditionell arkivorienterad begreppsapparat och standardisering. Som bokens redaktörer Pelle Snickars och Patrick Vonderau också konstaterar, har det blivit närmast oundvikligt för ett filmarkivs webbaserade och digitala förmedlingsstrategier att inte bli jämförda med de kommersiella plattformarnas gränssnitt och problemfria förhållning till informationstillgång (2009, s. 14). På YouTube återvänder dessutom det analoga, det mediespecifika och filmremsans illusoriska men än fysiska rörelse i ny ”spöklik” skrud. På Youtube kopplas filmens materiella och historieförmedlande villkor om i ett arkiv, som enligt Trond Lundemo, baserar sig på ”överlagringen” av det digitala och det analoga:

Films returning as digital video are the shadows of cinematic movement. Movement only takes place through updates of certain sections of the image, while the rest of the frame is replayed as is. This ghostly motion of digital video demonstrates how the return of films takes place in *another* medium [- -] The digital file refers to its analog counterpart, stored in an archive with different materiality and access and indexing principles. Films on Youtube, thus, form a superimposed archive of the digital *and* the analog.

(Lundemo, 2009, s. 317)

En digitalt förmedlad materialitet förevisar rester av analoga filmformer och det analoga filmarkivets artefakter, som då i förlängningen kan sägas representera en ny form av filmarens historiemedvetande. Denna nivå framstår inte alltid som tydlig eller överhuvudtaget närvarande för användaren av ett digitalt filmarkiv, men

är alltjämt angelägen för diskussionen om det samtida och samhällseliga behovet av filmarkiv.

### 2.2.2 Institutionen ”för spåren av förlorade verk”

Mellan åren 2010 och 2015 finansierade Riksbankens Jubileumsfond forskningsprojektet ”Tid, minne, representation”, under vilket tjugoåtta forskare från olika bakgrunder samlades för att skapa en mångdisciplinär plattform för studiet av historiemedvetande och minnestekniker (Ruin, et. al 2016). En frukt av projektet blev trebandsverket *Historiens hemvist* (2016). Med utgångspunkt i frågor som anbelangar mediala praktiker och minnesstudier i bland annat arkiv- och museivärlden diskuteras i tredje och sista bandet *Historiens hemvist – III. Minne, medier och materialitet* (2016) den rörliga bildens kulturarv. Trond Lundemos mediearkeologiskt betingade bidrag ”Arkivurval – Teknologi och censur” undersöker det som kan kallas för det *intermediala arkivet*, det vill säga ”där teknologiska medier såsom grammfonen, fotografiet och filmen blev del av en arkivkonstellation under 1800-talets senare hälft” (2016, s. 36). Mediearkivet frambringar således en särpräglad arkivlogik då det, som Lundemo berättar, ”väljer ut information baserat på tekniska faktorer som får skilda medier att inregistreras olika saker” (2016, s. 36).

Denna systematik gäller även filmarkivet vars mediespecifika lagringskomponenter tillsammans bildar en komplex intermedial enhet, med olika historieförmedlande lager; från stumfilm till ljudfilm, filmremsa och ljudband, digital omkopiering och konvertering och så vidare. Och kanske är det i det sistnämnda denna uppsats finner sitt frö, då Lundemo vidare konstaterar att ”Än idag, eller kanske särskilt i detta digitaliseringens tidevarv, är bevarandet av celluloidfilmer något som måste argumenteras för. Rörliga bilders flyktiga kvalitet tillsammans med filmens sena och endast delvisa acceptans som arkivteknik, gör filmarkivet till en institution för spåren av förlorade verk” (2016, s. 44). Vad ett filmarkiv kan förmedla är därför inte enbart en fråga om den befintliga information som bilderna huserar. Filmarkivets arkivinformer måste dessutom inplaceras i processer och sammanhang som inom ramen för kulturarvdiskurser och framtida kunskapsproduktion, kan berätta om dess materialhistoriska förutsättningar och säregna arkivlogik i bevarandepolitiken.

Därtill understryker Dagmar Brunow i sitt antologikapitel hur:

Det kulturella minnet är endast tillgängligt i sin mediespecifika form (som nyhetsinslag på tv, som YouTube-klipp, spelfilm, roman eller tidningsartikel) och stabiliseras – eller utmanas –

genom förnyad medialisering och spridning. Mediernas roll i omförhandlandet av det kulturella minnet behöver därför i allt högre grad uppmärksammas av arkivarier [...].

*(Brunow 2016, s. 58).<sup>7</sup>*

Filmarkivet blir i ljuset av denna tes inte enbart en ”institution för spåren av förlorade verk”, utan samtidigt en zon för kulturella maktspel och demokratiska förhandlingar. Filmarkivariens uppdrag är komplicerat, och Brunows perspektiv framhåller att arkivarier och filmkuratorer ”spelar en central roll för de (ofta uttalade) urvalskriterier som gäller när arkivmaterialet väljs ut för digitalisering. Deras beslut kan ha avgörande konsekvenser för verkets tillgänglighet och därmed för konstnärernas kanonisering inom filmhistorieskrivning” (2016, s. 60). Med Terry Cooks postmoderna arkivteori (2001; 2013) i åtanke blir filmarkivets och filmarkivariens uppdrag särskilt intressant att studera, då det innefattar en förmedling av både bildinnehåll och dess lagringsmekaniska villkor. Utmaningen ligger i att uppnå en inkluderande, demokratisk, kollektiv och, ur historiografisk synpunkt, mer holistiskt presentation av de perspektiv och historier arkivet medvetandegör (Cook 2001; 2013).

I en kontext som diskuterar hur arkivinstitutioner skapar kommunikativa processer som är bärande för deras historieförmedlande identiteter, blir dessa synpunkter än mer relevanta. Och med ”nya” remedieringsmöjligheter aktiveras filmarkivariens roll och kompetens på många olika sätt. I artikeln ”Curating Access to Audiovisual Heritage: Cultural Memory and Diversity in European Film Archives” (2017) visar återigen Brunow hur en arkivsajt som Filmarkivet.se kan ses som en samtida plats för ny kunskapsproduktion, där filmarkivarier och kuratorer får möjlighet att aktivt reflektera kring sina roller som förmedlare av arkiv och filmarv. Via tillförseln av relevant metadata, samt belysande kringmaterial och problematiserande paratexter, blir således filmarkivarien medskapare av den audiovisuella minneskulturen (Brunow 2017) som också formas utanför kasemattens fysiska väggar.

### 2.3 Arkivvetenskapen och filmarkivet

De audiovisuella mediernas arkiv har återkommande präglats av en diskursiv eftersatthet i förhållande till en övergripande ABM-sektor och dess forskningsfält. En sondering av det bevarandepolitiska fältet visar också hur filmarkivens särart gällande arkivpraktiska förfaranden ofta ter sig som sporadiskt utforskade. Det var egentligen först under slutet av 1950-talet, med Kungliga Bibliotekets instiftande

---

<sup>7</sup> Andra yrkeskategorier som Brunow tar upp är: filmkuratorer, antikvarier, museipedagoger, intendentur och utställningsproducenter.

av avdelningen Nationalfonoteket, som en nationellt systematisk och explicit bevarandepolitik kunde anas i förhållande till arkivering av audiovisuella medieformer, medan det för den svenska spelfilmens räkning dröjde till 1963, då Svenska Filminstitutet grundades (Allerstrand 2001). Trots detta finns programenligt formulerade rapporter som är angelägna att beakta för denna uppsats arkivvetenskapliga sammanhang. En inventering av fältets normativa textproduktion framhåller också Svenska Filminstitutets alltmer framträdande roll och hur institutionen kommit att bli central för betänkandet av kulturarvsfrågor med anknytning till rörlig bild. Några exempel på denna typ av texter är: *Bevara ljud och bild – Förslag om arkivering av radio- och tv-sändningar, grammofonskivor, spelfilmer m.m.* (SOU 1974:94); *Moderna arkivmedier – Beständighet, Förvaring, Tillhandahållande* (SOU 1976:68); *Ljud och bild för eftervärlden – Betänkande angivet av Ljud- och bildbevarandekommittén* (SOU 1987:51); samt SLBA-utredningen<sup>8</sup> *Bevara ljud och rörlig bild. Insamling, migrering – prioritering* (SOU 2004:53).<sup>9</sup> Dessa offentliga utredningar ger en fingervisning om det organisatoriskt komplicerade arkiv- och bevarandepolitiska fält som filmarkiven formerar sig inom, samtidigt som de visar hur man på politisk och normativ basis talar och framhåller filmarkivens plats och funktion för kulturarvet över tid.

Då ett underliggande syfte med denna uppsats är att upprätta en öppnare vetenskaplig reciprocitet mellan arkivvetenskaplig och film- och mediehistorisk kunskapsproduktion, används härvidlag konceptet *arkivförmedling* som en arkivvetenskaplig ingång till filmarkivets kunskapsvärld och forskningsfält. Därför är det avslutningsvis, inom ramen för denna litteraturgenomgång, angeläget att diskutera den under senare år framväxta floran av forskning som ansluter till arkivförmedling.

### 2.3.1 Arkivförmedling – Ett forskningsfält i vardande

Arkivförmedling är i en svensk kontext relativt svältfött vad gäller forskningsansatser, även om det på senare år gjorts vissa försök att kartlägga fältet (Hosar et. al 2016). Begreppet dyker även sporadiskt upp i de fall man talar om arkivpedagogik och tillgängliggörandeverksamheter för exempelvis barn och

---

<sup>8</sup> Statens Ljud- och Bildarkiv.

<sup>9</sup> För den internationella samordningen av filmarkiv, kan man till dessa texter också nämna FIAFs katalogiseringsmanual och metadatastandarder för rörlig bild *The FIAF Moving Image Cataloguing Manual* (Natasha Fairbairn et. al 2016). Manualen är reviderad från den tidigare upplagan *FIAF Cataloguing Rules for Film Archives* (1991), och beskriver hur man, ur kunskapsorganisorisk och informationsförmedlande synpunkt, organiserar och tillhandahåller filmarkiv enligt branschmässigt fullgod praktik. Ett riktlinjedokument som är av ytterligare betydelse är *FIAF: Code of Ethics* (1998-2008). Dokumentet listar i olika punkter de etiska villkor som medlemsländerna i federationen förväntas förhålla sig till, och täcker olika bevarandeområden, däribland: rättigheter, bestånds- och urvalspolicys, samt kollegial och interpersonell kultur.



skolelever (Sjögren & Lundström 2004). Således kan själva begreppet *förmedling* inom arkivforskning, och ur teoretisk synpunkt, uppfattas som ett opreciserat begrepp. Ofta används det synonymt med tillgängliggörande, vägledning, eller överhuvudtaget den utåtriktade verksamhet som arkiv kan tänkas bistå sina användare med, både medvetet och omedvetet (Jensen & Jensen 2004).

Som idé är arkivförmedling svårt att definiera då dess teoretiska förutsättningar återkommande förhandlas och omförhandlas i takt med att arkivsektor och arkivarieroll utvecklas. I 2000-talets informationskultur och digitala omkoppling av arkivet har förmedlingsfältet dock kommit att bli ett centralt element för arkivinstitutioner att förhålla sig till. År 2013 publicerade den nordiskt orienterade tidskriften *Nordisk Arkivnyt* ett temanummer om arkivförmedling, i vilket en rad arkivarier och arkivvetare samlades för att i olika utsnitt problematisera arkivförmedlingens växande fält. Utöver Charlotte S.H. Jensens artikel om digital förmedling, bidrog Eva Sjögren Zipsane med en text som kretsar kring arkivinstitutioners synlighet som samhällelig kunskapsresurs, medan exempelvis Maria Press undersöker hur arkiv kan förmedla sina bestånd genom konstnärliga metoder. Trots att upplagan tar ett brett grepp om fältets intresseområden – från arkiv på Facebook (Larsen Lund 2013), till arkivpedagogik (Sjögren Zipsane 2013) och de enskilda arkivens förutsättningar (Nordström 2013) – är ekot från de audiovisuella arkivens frånvaro påtagligt.

Ett fundament för den nordiska forskningen om arkivförmedling har emellertid uppställts av den danska arkiv- och forskarduon Bente Jensen & Charlotte S.H. Jensen. Under 2000-talet har forskarna konsekvent diskuterat arkivförmedling och därmed upprättat en textproduktion som är relevant att diskutera. Här kan nämnas artikeln ”Arkivformidling – arkiver for alle?” (2004) som introducerar arkivets samhälleliga roll i relief till förmedlingsuppdrag. Charlotte S. H. Jensens text ”Arkivformidling – utfordringer i ’The Age of Hyperchange’” (2013) ställer å andra sidan det fysiska arkivets betydelse mot en växande trend av arkivarisk online-interaktion med digitaliserade källor. Jensen frågar sig huruvida den framtida arkivförmedlingens fokus kommer ligga på att ”fortælle ’de gode historier’ i ’broadcast-format’ eller om ambitionen *også* er at udvikle dialogiske relationer med udgangspunkt i brug af arkivmateriale” (2013, s. 186). Denna dialogiska relation mellan digital, respektive analog, förmedling av arkiv får vi tillfälle att återkomma till då uppsatsen diskuterar filmarkivens arkivmediala förskjutningar och dess olika historieintresserade brukare.

Genom att förhålla ämnet till teoretiska ramverk och utåtriktade verksamheter hämtat från museologin och museisektorn har Jensen och Jensen återkommande också sökt profilera begreppet utmed arkivariska tankegångar och arkivinstitutionella grundvalar.<sup>10</sup> I artikeln ”Arkivformidling: mål, begreber og metode” (2006) menar författarna att arkivet, både i egenskap av att vara förvaltningsinstans (myndighet) och kulturarvsinstitution, genomgår en internationellt utbredd utvecklingsfas där externa krav och ett brukarorienterat perspektiv återkommande satt förmedlingsarbete i fokus. De poängterar vidare att det är viktigt att se arkivförmedling som ”en del af en kommunikationsproces”, som i sin tur uttrycker ett budskap om institutionen, dess verksamhet och förhållande till sin omvärld, samt den interna självförståelsen (2006, s. 27). Jensen och Jensen använder här en suggestiv metafor för arkivets förhållning till ABM-familjen i stort och frågar sig om inte arkivet fortfarande intar rollen som Askungen; fyllt av inneboende kvaliteter och informationsförmedlande potential, men alltjämt avskilt från minnesinstitutionernas kungarike, och då i synnerhet från dess invånare (brukarna) (Jensen & Jensen 2006). Jensens och Jensens forskningsbidrag öppnar därmed upp för en diskurs som omfattar arkivets samhälleliga roll och institutionella karaktär:

Spørgsmålet om prioritering af formidling til en bred krets af brugere spiller sammen med hvilken rolle, arkiverne skal spille i samfundet: Skal de være en del af det kulturelle og sociale liv? – en forvaltningsinstiution? – en del af embedsværket? Kan og skal arkiverne varetage alle disse områder? – kan de populært sagt gå på to ben?

(Jensen & Jensen 2004, s. 1)

Vidare konstaterar de att arkivets syskoninstitutioner – biblioteken och museerna – i högre utsträckning och under längre tid, odlat en bild av sig själva som självklara verktyg för en individs kulturella bildning och identitet (2004, s. 1). Förmedlingsbegreppet kan därmed också underbygga ett synliggörande av arkivet och dess inplacering i diskussionen om ABM-institutionernas konvergerande samhällsfunktioner i den digitala erans introduktion av nya minnesteknologier och kunskapsorganisatoriska system (Given & McTavish 2010).

I sammanhanget måste även nämnas antologin *#arkividag: relevans, medvirkning, dialog* (red. Marit Hosar, et. al, 2016). I introduktionskapitlet fastslår Bente Jensen och Ellen Røsjø att arkivsektorn inte borde missuppfatta begreppen tillgängliggörande och förmedling som utbytbara. Tillgängliggörande kan, enligt

---

<sup>10</sup> Se även: Jensen, Charlotte S.H. (2005). ”Formidling av landbrugsmuseer”. I (red. Hellvik, Irene, Grau Møller, Per, Vensild, Henrik & Villumsen, Holger) *Landbrugshistorien på museum*. Sønderbro: Landbohistorisk Selskab; Jensen, Charlotte S. H., Boritz, Mette & Thelle, Mikkel (2007). ”Historieformidling i en elektronisk tidsalder”. Publicerad i *Noter*, No. 173.

Jensen och Røsjø, uppnås genom mer eller mindre passiva strategier, exempelvis genom förmedling av digitaliserade arkivalier via webbaserade plattformar. Förmedling och uppsökande verksamhet ("outreach") är, å andra sidan, koncept som inhyser en mängd vitala nyanser där många arkivinstitutioner fallerar i att ta ansvar för att främja den egna institutionen genom strategier för interaktion och involverande av olika användartyper (Jensen & Røsjø 2016, s. 12). *Förmedling* blir då ett verktyg som kan underbygga en mer långlivad relation mellan institutionens faktiska närvaro i samhället och olika användarsegment.

Ytterligare en artikel från ovan nämnda antologi som kan diskuteras i förlängningen av arkivet som kommunikativ process är "Arkivbygningen og læsesalens rolle i en digital verden – Tre skandinaviske eksempler" (2016) av Bente Jensen, Ann-Sofi Forsmark och Maria Larsson Östergren. Som trion betonar har många arkiv och arkivinstitutioner alltmer nedtonat den fysiska platsen, till fördel för närvaron i digitala miljöer (2016, s. 55). Detta har i sin tur lett till att mötet med besökaren och användaren av arkivet fått en förändrad betydelse. I ett försök att teckna ett slags arkivbyggnadens metahistoria framhåller forskarna ett slags arkivbyggnadens metaforik genom att teckna följande symboliska rum: *Templet*, *Fängelset*, *Restaurangen* (Jensen, Forsmark, Larsson Östergren 2016).<sup>11</sup> Denna arkitektoniska metaforik får konsekvenser för hur arkivariens roll ska tolkas: som en präst (som utövar kontroll över socialt och kollektivt minne); en fångvaktare (som säkrar, kontrollerar och övervakar, både diskursivt innehåll och besökarens interaktion med det); respektive en kock (som sammansätter och uttolkar handlingarnas utsagor, samt serverar dem). Till dessa bilder skulle man även kunna ansluta Terry Cooks fyra paradigmer (2013) och arkivet som historisk symbol för makt och kunskap. Processer som i sin tur sträcker sig från beviset till minnet, från minnet till identiteten, från identiteten till samfund och gemenskap (Cook 2013; Sjögren Zipsane 2016). Arkivariens funktion går därför i dialog med arkivbyggnadens, och arkivets grundfunktioner skapar betydelse som oavsett om de är symboliska eller reella kan påverka förmedlingsprocessernas olika skikt. Enligt Jensen, Forsmark och Larsson Östergren är en kombination av dessa konnotationer att föredra, samtidigt som arkivets symboliska laddning fortfarande kan försvåra förmedlingsuppdraget: "Arkivets grundfunktioner har vidt forskellig symbolisk ladning og konkrete behov, og de kan i sig selv være en udfodring at kombinere i en samlet brugervenlig arkitektonisk løsning" (2016, s. 58). Vad gäller filmarkivets arkitektoniska metaforik blir detta avstånd måhända än mer påtagligt. Som tidigare

---

<sup>11</sup> Artikelförfattarna hänvisar här till sin amerikanska kollega Randall Jimerson som 2005 lanserade dessa rumsliga arkivanalogier.

påpekats ligger filmarkivalien nedfryst i en kasematt; ett, i ordets ursprungliga bemärkelse, betonggjutet skyddsrum ämnat att förvara krigsmateriel och diverse explosiva varor i tider av stridsberedskap.

I ett försök att avsluta denna litteraturgenomgång skall även de svenska forskningsbidragen kort dryftas. Som tidigare diskuterats konnoterar förmedlingsbegreppet också vissa pedagogiska dimensioner. Arkivpedagogiken befinner sig, både som forskningsinriktning och verksamhetsförgrening, i sin linda men åtnjuter sedan millennieskiftet en välkommen tillväxt.<sup>12</sup> Redan år 2004 publicerade dock Eva Sjögren och Catarina Lundström den pionjärsartade grundboken *Historia på riktigt! – arkivpedagogik i praktiken*, i vilken en noggrann och skärskådande exposé över arkivpedagogikens syfte och funktion presenteras. Med undantag för en kort redogörelse kring hur Arbetarrörelsens arkiv i Landskrona arbetat med fotografier som diskussionsunderlag för de yngre arkivbesökarna, är boken tydligt inriktad på traditionella pappersarkiv och närvaron av audiovisuella arkiv är försvinnande liten (2004, s. 78). Trots detta är det användarbetonade perspektivet som boken mobiliserar outhärligt för arkivsektorns utveckling och för premissen: öppna upp arkiven. Detta är något som arkivchefen vid Föreningsarkivet i Jämtlands län Eva Tegnhed återkommande insisterat på.<sup>13</sup> I den relativt nyutkomna antologin *Enskilda arkiv* (Hagström & Ketola 2018) skriver Tegnhed: ”Ju fler som känner till materialet och känner en trygghet i att kunna använda det, desto mer kommer arkiven bli efterfrågade och angelägna för samhället” (2018, s. 168).

För att denna vision skall kunna effektueras är en utvecklad förståelse för förmedlingsverksamhet vid arkiv grundläggande. Förhoppningen med det följande är således att introducera den svenska filmens arkiv till denna ekosfär, där arkivmaterial, arkivarie, förmedlingsaktör, institution och filmmediets materiella villkor samverkar för att bidra till minnesinstitutionernas historieförmedlande praktik.

---

<sup>12</sup> Se vidare: Zipsane, Henrik, Löfstedt, Ulrika & Domeij Lundborg, Maria (2018). *Kulturarvsinstitutionerna och skolväsendet – En forskningsöversikt*. The Nordic Centre of Heritage Learning & Creativity (sammanställd forskningsrapport på deluppdrag av Riksantikvarieämbetet). Tillgänglig via: [http://nckultur.org/wp-content/uploads/2019/05/Forsknings%C3%B6versiktSamarbeteKulturarvochSkola\\_18.pdf](http://nckultur.org/wp-content/uploads/2019/05/Forsknings%C3%B6versiktSamarbeteKulturarvochSkola_18.pdf) – hämtad 2020-02-19, kl. 14.53.

<sup>13</sup> Tegnhed är utöver uppdraget vid Föreningsarkivet i Jämtlands län även sidansvarig för [arkivpedagogen.se](http://www.arkivpedagogen.se). Sajten verkar som mötesplats för yrkesverksamma arkivpedagoger och allmänt intresserade, och drivs av det sektorsöverskridande nätverket Arkivpedagogiskt Forum inom vilket Eva Tegnhed också intar en operativ roll. Se vidare: <http://www.arkivpedagogen.se/> - Hämtad 2020-02-19, kl. 16.58.

### 3. Teoretiska ramverk och begrepp

I detta avsnitt presenteras huvuddragen för de teoretiska ingångar som inspirerat tolkningen och bearbetningen av uppsatsens empiriska underlag. Som jag tidigare diskuterat i presentationen av syfte och frågeställningar intresserar sig denna undersökning för filmens materiella nivåer, såväl som för hur filmarkivets övergång från analoga till digitala miljöer påverkar arkivarieroll och arkivinstitution. Ett särskilt fokus har även lagts på hur filmarkiv arbetar med arkivförmedlingsstrategier för att se hur filmarkiven kommunicerar med när- och omvärld, men även för att nå kunskap om samtida (re)presentationer av arkivfilm och olika förståelser av film som arkivmaterial. Likt litteraturgenomgångens karaktär är det därför ett eklektiskt teoretiskt ramverk som avhandlas. Inledningsvis redogörs för några av mediearkeologins centrala perspektiv där olika ingångar till filmmediets och filmarkivets material-, medie- och teknologihistoriska villkor underbyggs. Därefter diskuteras postmodern arkivteori, såsom den formulerats av Terry Cook (2001; 2013), för att frilägga historiografiska aspekter på arkivarieroll och arkivinstitution. Charlotte S. H. Jensens och Bente Jensens förmedlingsterminologi vecklas sedermera ut och presenteras i relation till filmarkiv. Kapitlet avslutas med en genomgång av Giovanna Fossatis koncept ”filmens arkivliv” och olika perspektiv på filmmaterialitet.

#### 3.1 Mediearkeologiska perspektiv

Den mediearkeologiska forskningsinriktningen finner sitt ursprung från olika håll. Ofta framhålles den under 1980-talet framväxta, filmvetenskapliga rörelsen ”New Film History”, som särskilt betydelsefull. I sin inflytelserika artikel ”The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde” (1986) angav Tom Gunning några förutsättningar för att förstå den tidiga filmens åskådare. Snarare än att drömma sig bort i filmmediets narratologiska suggestioner, menade Gunning att sekelskiftets filmentusiaster besökte filmutställningar, för att delges de senaste teknologiska landvinningarna. Det var alltså de nya mediernas form, apparatur och möjlighetsbetingelser som var det centrala, snarare än de visuella berättelserna (Gunning 1986). Med Gunnings läsning kan filmen och kinematografen därmed placeras in ett bredare blickfång av audiovisuell konsumtion och mediekulturellt studium. Mediearkeologins uppmärksammande av äldre mediesystem- och teknologier har även, som påvisats av filmhistorikern Thomas Elsaesser, kommit att bli fruktbart i kartläggningen av de diskursiva, eller epistemiska, brott som de

samtida och digitala kulturerna inneburit. Digitala medier blir ur detta perspektiv ett slags prisma ur vilken vi kan betrakta det gamla som nytt igen (Elsaesser 2004).

Den tidigare nämnda Michel Foucault är ytterligare en central förgrundsgestalt för ett mediearkeologiskt tänkande och kanske än mer då man talar om mediearkeologin som metodologiskt instrument. Inom ramen för den analys som presenteras i *Vetandets arkeologi* (1969) utmanar Foucault å sin sida vår uppfattning av historiska storheter och teleologiska förlopp, genom att kullkasta det historiografiska konceptet *kontinuitet*:

Tankens, kunskapernas, filosofins och litteraturens historia tycks med andra ord öka antalet avbrott och eftersträva diskontinuitetens taggigheter, medan själva historien, eller historien kort och gott, tycks utplåna händelsernas ingrepp till förmån för strukturer utan föränderlighet”

(Foucault 2011 [1969], s. 18)

Mediearkeologin kan därmed sägas befinna sig i ett komplext kunskapshistoriskt system, som samtidigt som den ämnar ta ett brett grepp om mediernas kulturhistoria, också vill belysa dess minsta beståndsdelar. En tydliggörande definition erbjuds av Pelle Snickars som menar att:

Mediearkeologi handlar på ett konkret plan om ett historiskt intresse för att gräva fram gamla bortglömda medier, mediala företeelser eller mediesystem som en gång var nya. Grundtanken är att frilägga olika medieskikt i historien och ge akt på att inte betrakta dem från teleologiskt perspektiv – vare sig ett organiskt sådant (ett mediums barndom, mognad, guldålder etc.) eller kronologi (utveckling mot allt större autenticitet och realism etc.).

(Snickars, 2005a, s. 15)

Ett filmarkiv kan med detta synsätt sägas levandegöra aktiva system för spårningen av kulturhistoriska medieskikt – innehållsliga, teknologiska, sociokulturella –, snarare än bara vara en statisk plats dit föråldrade medier går för att dö (eller frysas ned). En teoretiker som vidare tillåter oss att förstå mediearkeologins nyanser, både som metodologiskt instrumentarium och teoretiskt ramverk, i anslutning till arkivet, är Jussi Parikka. I monografien *What is Media Archaeology?* (2012) frågar sig Parikka vilka platser som bäst lämpar sig för den praktiska utövningen av mediearkeologiska experiment. Svaret är arkivet:

The archive is becoming a key concept for understanding digital media culture, and its practices are worthy of investigation in the context of media archaeology as well. This means bringing media archaeology into proximity with the archive as a key site of digital software culture, as well as – through that agenda – bringing media studies ideas into proximity with key non-academic institutions involved in cultural heritage in the digital age.

(Parikka 2012, s. 15)

Med de digitala kulturernas uppkomst har filmarkivets minnespraktik följaktligen kopplats om. Samtidigt som filmarkivet är en plats där mediespecificitet, material och artefaktiska aspekter anses vara centrala, befinner det sig som minnesteknologisk plats numera alltmer i digitala miljöer som frammanar uppfattningen om direkt tillgång. Då filmens arkivliv placeras in i en sådan kontext blir frågan om dess mediespecificitet inte heller självklar. Filmarkivets artefaktiska nivåer har med de digitala mediernas genombrott således även blivit digitalt beskaffad, och för att förstå vad det är för historier (den materiella, sociala, ekonomiska) som berättas genom förmedlingen av det måste förvaltaren, likväl som brukaren, ställa en rad både nya och redan bekanta frågor. I en dynamisk arkivarisk mjukvarumiljö uppstår ju exempelvis möjligheten att sammanblanda olika medieskikt i vilka materialets specifika enheter och egenskaper sammanfogas i nya upplevelser av temporal och rumslig samtidighet. Filmarkivets inneboende historiemedvetande behöver därför nya kanaler för att synliggöras till fullo.

Två ytterligare representanter för den mediearkeologiska skolbildningen är Wolfgang Ernst och Friedrich Kittler. I *Sorlet från arkivet – Ordning och oordning* (2008) undersöker Ernst följderna av de digitala mediernas genombrott mot omformuleringen av arkivets historiska funktioner. Hos Ernst undersöks ABM-institutionerna i ljuset av deras mediala villkor och hur dessa epistemologiska och mnemotekniska grundbultar för historievetenskap och lagringskultur kommit att förändrats: ”bibliotek och arkiv ersätts av ett nytt begrepp, ett generaliserat postsystem som kallas Internet” (2008, s. 24). Skriften och föremålen som primära lagringsmedier för europeisk kultur är, enligt Ernst, inte längre självklara, medan lagringsbegreppets statiska konnotation bytts ut mot ständig överföring: ”Minnesmediearkeologin analyserar den (kultur)tekniska lagen för vad som kan sägas i lagrings- och överförbar mening. Dess tonvikt förskjuts idag från det kulturella minnet till permanent överföring” (2008, s. 92). Med sin mediearkeologi avser Ernst historisera arkivbegreppet och därmed nå bortom ”de alfabetiska texternas och pappersformatens flyktpunkt”, något som filmens material- och mediehistoriska villkor också pockat på:

Till skillnad från arkiven får tekniska lagringsmedier oss att tro på deras förmåga att väcka sina data till nytt liv. Så uppfattade de första åskådarna det nya filmmediet som ju inte bara väckte de döda till liv utan också kunde få tiden att gå baklänges – vilket också ljudbanden åstadkom med det flyktigaste av alla medier, nämligen rösten. Vårt sinnliga minne återkopplades till den tekniska reaktualiseringen, ungefär som magnetbandet senare kom att kunna återuppspelas. Detta visar möjligheter till datalagring som det klassiska skriftarkivet bara drömde (mardrömmar) om.

(Ernst, s. 97-98)

Men vad sker då filmarkivet upptas i detta dynamiska arkiv som Ernst kallar Internet? Filmarkivet har ju fortfarande ett faktiskt minne, i både taktill och immateriell mening, som lagrar det artefaktiska och det konceptuella samtidigt. Möjligen blir det åter en fråga om filmarkivets förmedling av informationen och arkivalie. Inte minst i beskrivningen av förhållandet mellan form, materialitet och innehåll, då digitaliseringen av filmarvet också kräver ständig omkopiering och aktiv dataöverföring i det digitala arkivets mjukvarumiljö.

Om Foucaults arkiv- och diskursbegrepp varit centrerat vid själva utsagan, alltså *texten*, är Friedrich Kittlers synsätt å andra sidan snarare inriktat på det som möjliggör läsningen av den. Kittlers ståndpunkt är mediernas autonomi och till skillnad från McLuhans propå om att medierna är förlängningar av människan, frågar sig den förre om det inte är människan som är underkastad mediet. Vilket filmremsans snabba nedbrytningsprocess också är ett plågsamt bevis för. I den välkända essän *Grammofon, film, skrivmaskin* (2003 [1986]) frågar sig således Kittler vad digitaliseringen av informationsstrukturer kan innebära:

I den allmänna digitaliseringen av information och kanaler utplånas skillnader mellan enskilda medier. Ljud och bild, röst och text har reducerats till yteffekter, eller för att uttrycka det bättre: gränssnitt för konsumenten. Sinnena och meningen förvandlas till bländverk [ - - ] Modulering, omvandling, synkronisering; fördröjning, lagring i minnet, omkastning; slumpkodning, avläsning, avbildning – en fullständig digital sammankoppling av alla medier kommer att utradera själva begreppet medium. Istället för att ansluta tekniker till människor, kommer det absoluta vetandet att gå som en oändlig slinga.

(Kittler 2003 [1986], s. 33-34)

Medierna och arkiven existerar trots allt fortfarande. Vad som dock går att konstatera är hur de digitala kulturerna, och de arkivariska förskjutningarna med dem, påverkar arkivets metaforiska och institutionella skikt, såväl som dess medieskikt.

### 3.2 Terry Cook och postmodernistisk arkivteori

Parallellt med att medier och arkiv blivit föremål för digitala övergångar, har följaktligen de arkivteoretiska resonemangen återkommande ändrat riktning. Den kanadensiska arkivarien och arkivvetaren Terry Cook har varit ledande för ett internationellt utbrett arkivteoretiskt samtal som konsekvent varit förankrade i arkivariens historiska och yrkesmässiga roll. Genom att placera in arkivvetenskapen i ett postmodernistiskt problemkomplex menar Cook (2001) att arkivarierollen, med ursprung i 1800-talets positivistiska synsätt, nödgats genomgå grundläggande förändringar. Från det att man betraktat arkivhandlingar som



statiska objekt, är nu arkivalie såväl som arkivinstitution föremål för dynamiska och virtuella processer: ”For archivists, the paradigm shift requires moving away from identifying themselves as passive guardians of an inherited legacy to celebrating their role in actively shaping collective (or social) memory” (Cook 2001, s. 4). Det postmodernistiska synskiftets relation till arkivet, blottlägger därmed arkivinstitutionens historiska och sociokulturella position. I enlighet med de betraktelse som Foucault presenterat, är arkivet som postmodernistiskt fenomen inte enbart en förvaringsplats för kulturellt minne, utan snarare en samhällsspelare som aktivt formar kulturarv, offentlighet och tekniska strukturer. Eller som fenomenologen Jacques Derrida föreslog i den ökända arkivboken *Mal d’Archive* (”Archive Fever”, 1995): ”The archivization produces as much as it records the event” (s. 17). Denna övergång påverkar i sin tur arkivpraktikens alla led, och kan sägas göra *förmedlingsbegreppet* än mer centralt och aktuellt att diskutera.

För att vidare kontextualisera arkivets och arkivariens historiska funktioner och övergångar från förmodern till postmodern arkivpraktik, anger Cook fyra paradigm: *evidence; memory, identity; och community* (2013). Det första arkivparadigmet – *bevis* – är ett nyckelkoncept för förståelsen av den arkiv- och arkivarieroll som sträcker sig fram till 1930-talet. Paradigmets kärna innebar att man ansåg arkivet vara en opartisk väktare av statsapparatusens juridiska och historiska integritet. Efter andra världskriget kom denna syn att förändras då nästkommande arkivparadigm – *minne* – också innebar att dokumentation och handlingsförfaranden växte explosionsartat. Cook beskriver hur:

The archivist thus became an active selector of the archive, if through the filter of academic history, and thereby consciously created public memory. Far from neutral and objective, and guarding what was inherited or received, the archivist determined what would be received by archives, with inevitable subjectivity entering that decision-making process.

(Cook 2013, s. 108)

Under 1970-talet och framåt har arkivarieyrket genomgått en rigorös professionalisering och Cook understryker vidare hur denna period – *identitet* – betonar arkivariens egen identitet, som en medveten förmedlare av samhällelig mångfald och kulturellt minne (2013, s. 113). Det fjärde paradigmet – *community* – befinner sig fortfarande i sin linda, men ansluter till bilden av arkivet och arkivarien som aktör i en ny typ av deltagandekultur. Denna förståelse av arkivet har synliggjorts alltmer i och med Internets framväxt, där arkivarien numera måste kunna navigera i den digitala erans ständigt skiftande kommunikationsmönster:

With the Internet, every person can become his or her own publisher, author, photographer, film-maker, music-recording artist, and archivist. Each is building an online archive [- -]

Archivists thus have the exciting prospect of being able to document human and societal experience with a richness and relevance never before attainable, and with the opportunity to blend our past foci on evidence, memory, and identity into a more holistic and vibrant "total archive".

*(Cook 2013, s. 113)*

I denna digitala arkivpluralism, menar Cook, att arkivet och arkivarien behöver omförhandla sin traditionella expertroll till en mer uppsökande och förmedlande roll som en samhälleligt förankrad facilitator av minne och kunskap. Det är alltså viktigare än någonsin för arkiv att kommunicera sig själva för att kunna hjälpa andra att bevara och skapa minnen. Att spränga bort institutionsväggen, om man så vill.

### 3.3 Förmedlingsbegreppet

I och med den utvecklingsprocess arkivvärlden befinner sig i, och står inför, är det angeläget att framhålla förmedlingsbegreppets betydelse för samtida arkivpraktik- och teori. Då mediearkeologin kan underlätta vår förståelse av mediearkivens komplexa kunskapsstrukturer, kan en postmodernistisk arkivteori placera in dem i skiftande kontexter och utsträckta tidsramar. Med arkivförmedlingens teoretiska instrumentarium kan emellertid dessa abstrakta ramverk för filmarkivens institutionella förutsättningar nås med mer handfasta medel. Charlotte S. H. Jensens och Bente Jensens terminologiska ramverk för teoretiseringen av förmedlingsbegreppet har visat sig vara särskilt användbar. Jensen och Jensen framhåller förmedling som ingående i en kommunikativ process, och menar att förmedling:

sætter fokus på afsenderen, som mediator af fx samlingerne men sætter ikke nødvendigvis brugeren/modtageren i fokus [- - -] Selve formidlingsrelationen har et selvstændigt og kommunikativt indhold. Hvorvidt man ønsker at formidle, til hvem og på hvilken måde, er en del af arkivets kommunikation med omverdenen.

*(Jensen & Jensen 2006, s. 27)*

De yttre terminologiska ramarna för förmedlingsprocesser är svåra att slå fast, men det framgår att det handlar om en arkivanvändares eller brukares relation till arkivmaterial och arkivinstitution. Enligt Jensen och Jensen har denna förmedlingsrelation i sin tur ett "selvstændigt" och "kommunikativt" innehåll, men rymmer även andra faktorer som exempelvis fysisk tillgång till arkivet och exempelvis öppettider (2006, s. 27). Centralt för processen är dock att det är arkivet som möjliggör och underhåller dessa utbyten, i egenskap av att vara en slags mellanhand, eller facilitator, för själva förmedlingsrelationen. I en artikel från 2004 understryker forskarduon vidare att förmedlingsbegreppet inbegriper en rad olika

aktiviteter och uttrycksformer som riktar sig till offentlig verksamhet. I ett försök att definiera dessa presenterar Jensen och Jensen ett schema över olika arkivverksamheter som ansluter till området. Utöver förmedling, förklaras även olika anslutande kategorier: ”tillhandahållande”, ”tillgängliggörande”, ”vägledning”, samt ”case-baserad vägledning” (2004, s. 3). Kategoriernas användningsområden förtydligas sedermera utmed parametrarna: ”brukarens/användarens förutsättning”, ”presentation av materialtyp”, ”uttryck och konkreta mål” (Jensen & Jensen 2004, s. 3).

Förmedling anbelangar således både hur en arkivinstitution förevisar och presenterar sitt material och hur denna arbetar med synlighet i förhållande till när- och omvärld. Vad som är intressant att titta närmare på i föreliggande fall är hur filmarkiven planerar sina förmedlingsstrategier för olika kontexter, för analoga eller digitala möten. Och som Jensen och Jensen också betonar får dessa val konsekvenser för verksamhetens identitetsskapande: ”I valget mellem ’arkiv for brugerne’ og ’arkiv for samfundet’ må tilvalg og fravalg synliggøres og begrundes overfor brugere, omverden og bevillingsgivere” (2006, s. 35). Dessa val är avgörande för minnesinstitutioner som har filmarkiv, då filmens arkiv och materiella ömtålighet ofta nödgas finna sig i predikamentet: att bevara *eller* tillgängliggöra. Medan tillgängliggörande och vägledning är centrala element för en arkivinstitution, omfattar förmedlingsbegreppet ytterligare aktiviteter som liknar dem som bedrivs hos museer: ”Det vil sige formidling af de beretninger om fortiden, der kan uddrages af arkivalierna” (Jensen & Jensen 2006, s. 7). Vidare är det alltså det historiska innehållet som ställs i centrum. Och detta utan att nödvändigtvis ta mottagarens medvetna avsikt om att bedriva historisk forskning i beaktande. Filmarkivet blir fruktbart att studera utifrån sådana ingångar då det ofta syftar till att tillgängliggöra själva arkivaliernas innehåll och textualitet – det vill säga vad de rörliga bilderna berättar. Expanderar man sedermera förståelsen av film som arkivmaterial och ser till dess mediespecifika och materialhistoriska villkor som immanenta, blir dess *historiska innehåll* också något som syftar till själva objektet – det vill säga, den ur förmedlingssynpunkt svårtillgängliga filmremsan.

### 3.4 Filmens arkivliv

Avslutningsvis vill jag åter belysa Giovanna Fossatis koncept ”filmens arkivliv”. Då filmarkiv alltmer övergår till digitala förmedlingskontexter, menar Fossati att filmens arkivliv åter måste öppnas upp vetenskaplig undersökning och diskussion:

In a theory of archival practice the film as artifact, in its different possible meanings, is central. In this work the term artifact is used in two different definitions, the material and the

conceptual. The material film artifact is typically the film preserved by the archivist, whereas the conceptual film artifact refers to its abstraction as an historical and aesthetic object. The dichotomy between material and conceptual artifacts plays an important role also within the archive and manifests itself in the tension between the preservation and the exhibition practices.

(Fossati 2018, s. 149)

Fossatis teoretisering av arkivfilm används i föreliggande studie på två nivåer: dels som en övergripande teoretisk fond mot vilka de presenterade filmarkivens förmedlingspraktiker kommer problematiseras; dels som en operativ utgångspunkt för filmarkivens inplacering i förmedlingskontexten, alltså både hur de uppfattas som arkivinstitutioner och hur de som förmedlare av filmarvet presenterar och kontextualiserar sina arkivalier.

För att tillgängliggöras och förmedlas kräver filmarkiv nämligen ytterligare materiella och kulturella interventioner, som kan studeras i både praktisk och teoretisk mening. Det spektrum som inbegrips i Fossatis ”filmens arkivliv”, kan förstås som filmens levnadsbana och arkivariska process då filmen trätt in i arkivet: från urval och bevarande, till restaurering och visning, men också till digitaliseringen som idag är ett nödvändigt verktyg för att tillgängliggöra filmens arkiv i dess samtida kulturella omlopp (Fossati 2018, s. 31). Genom att studera filmens arkivliv inom ramen för filmmediets övergångsprocesser från analogt till digitalt, frilägger Fossati ett komplext och interrelationellt filmarvsfält som påverkar och påverkas av olika aktörer. Perspektivet underbyggs vidare av det övergripande teoretiska och metodologiska ramverket SCOT (Social Construction of Technology), vilket i kontrast till mediarkeologins stundtals teknologideterministiska tendenser, tillåter Fossati att studera dessa aktörer och som formare och omformare filmens materiella villkor (2018, s. 30). Snarare än att vara underkastade de teknologiska, ekonomiska, sociala och kulturella förskjutningarna som digitaliseringen inneburit för filmarvet, kan därmed filmarkiven och filmarkivarier ses som de primära agenterna och möjliggörarna för denna övergång. Filmen som materiell artefakt – arkivfilmen – påverkas ständigt av de sociala grupperingar och praktiker som omger den.

Sonia Campanini (2018) betonar i sin tur att filmens materialitet, då den i både arkivpraktisk och filmteoretisk mening oftast åsyftat själva objektets – alltså filmremsans – kemiska och mekaniska uppbyggnad, kan expanderas och definieras på tre samverkande nivåer. Den första, ”*the physical materiality*”, inbegriper filmen som artefakt och materiellt objekt och dess fysiska bäraregenskaper i både analog och digital form. Den andra, ”*the instrumental materiality*”, ser till den filmiska

apparaturen och teknologin som tillgrips för att kunna producera och förevisa. Den tredje och slutliga, ”*the formal materiality*”, undersöker hur åskådare/användare mottar och uppfattar de innehållsliga och estetiska kvaliteter som möjliggör dess läsbarhet som audiovisuell text och konstverk (Campanini 2018, s. 84). För att upprätta goda förmedlingsrelationer måste ett filmarkiv således medvetandegöra och uppmärksamma alla dessa dimensioner på ett eller annat sätt.

Dessa filmens materiella och konceptuella villkor är därtill intimt förknippade med filmens kulturella och ”ekonomisk-tekniska nivåer” som Jan Holmberg i sin tur kallar dem. Holmbergs studie *Slutet på filmen: O. s. v.* (2011) är i detta hänseende inte bara en kartläggning av filmhistoriska övergångar och förändringar i en digital era. Boken åskådliggör genom sin kapitelindelning filmmediets villkor i denna era, men är därtill en ritning över dess inplacering i olika och sammanstrålande kunskapsstrukturer: *Materialet, Projektionen, Platsen och Arkivet* (Holmberg 2011). En studie som handlar om filmarkivets förmedlingsprocesser och filmens arkivliv måste med detta sagt även blicka bortom filmremsans perforering och kasemattens solida väggar. Med andra ord, kan en film idag förmedlas på olika platser, i olika former och i olika medier, utan att filmarkivet som möjliggjort visningen av den någonsin synliggörs. Trots detta fokus på visuella erfarenheter riskerar filmarkivet, ironiskt nog, att likt de traditionella arkiven förbli den institution i syskonskaran ABM som är den mest osynliga.

## 4. Metodologiska utgångspunkter

Stommen för det metodologiska förfarande som tillgrips i denna uppsats finner sin inspiration i den hermeneutiska vetenskapstraditionen, med en växelverkan mellan historiografisk metod, källkritik och analys av empiriskt underlag (Gadamer 1997). Då studiens huvudsakliga problemområde, förmedling av filmarkiv, går att spåra i olika typer av källor och forskningsdiscipliner kommer också det tvärvetenskapliga uppsåtet med föreliggande undersökning söka ”uppnå *bättre* tolkningar” av å ena sidan filmarkiv, å den andra av arkivförmedling (Alvesson & Sköldberg 2008, s. 220). Utifrån olika metodverktyg, teoretiska perspektiv och tidigare forskning ämnar uppsatsen därmed upprätta en ”tentativ tolkningsprocess” (Alvesson & Sköldberg 2008, s. 220).

Den metodtillämpning som anlagts för att genomlysa problemområdet och syftet är därför av kvalitativ och komparativ karaktär. Forskningsarbetet har således på olika nivåer bestått i ett empiriskt och kvalitativt studium av de filmarkiv som utgör uppsatsens urval. Såsom de beskrivs av Gösta Ahrne och Peter Svensson (2011), är kvalitativa metoder en samlad uppsättning verktyg – huvudsakligen bestående av intervju, observation och textanalys – som tillåter forskare att på ett vetenskapligt manér studera samhällsliga fenomen.

### 4.1 Urval

Studieobjekten och urvalet utgörs av två svenska filmarkiv: Svenska Filminstitutets arkiv och Stiftelsen Filmform (The Art Film and Video Archive). Utgångspunkten tas i Svenska Filminstitutet då det i sin statligt institutionella uppdragsform ansluter väl till de begreppsområden som uppsatsen diskuterar (förmedling, bevarande, tillgängliggörande, digitalisering), men även till filmpolitiska diskurser och arkivpraktisk kompetens. Samtidigt är Filminstitutet av särskild relevans gällande bevarandet av analog film, både i egenskap av att vara nationellt filmarkiv, samt i en internationell kontext. Den tidigare nämnda filmarkivarien Paolo Cherchi Usai understryker även hur SFI intar en internationellt utskjuten position vad gäller bevarande av nationella filmarv:

The Svenska Filminstitutet/Cinamateket in Stockholm is among the best examples in this category: it has preserved and restored every surviving Swedish film and regularly receives copies of new films produced in Sweden

(Cherchi Usai 2000, s. 82)

Till detta är Svenska Filminstitutet den institution som i en nationell kontext tillämpar och operationaliserar de internationella riktlinjer som eftersträvar ”best practice” på bevarandeområdet och filmarkivarisk praktik. Svenska Filminstitutet följer den internationella filmarkivfederationen FIAF:s arkivetiska- och tekniska riktlinjer som aktiv och progressivt arbetar mot de senaste och mest lämpliga interventioner som avser filmarkivens samtida relevans och praktik inom det samlade kulturarvsområdet (FIAF Code of Ethics 2008; FIAF Technical Commission Preservation Best Practice 2009).

Filmform å sin sida medför ytterligare ingångar i ämnet, då organisationen är Sveriges äldsta förvaltare av svensk experimentell film- och videokonst och arbetar följdriktigt med utåtriktad och kommunikativ verksamhet, främst mot musei- och filmfestivalvärlden. Filmform kan även med fördel betraktas som en exemplifiering av hur ett filmarkiv arbetar med förmedling avseende ett specifikt arkivmaterial och dess materiella och historiska villkor: nämligen svensk experimentfilm och arkivet som konstnärlig, kuratoriell och forskningsmässig mediepraktik.

Genom att studera dessa filmarkiv på ett jämförande och korsbelysande sätt är förhoppningen att problemområdet, arkivförmedling hos svenska filmarkiv, kan användas som ett slags prisma, genom vilken olika erfarenheter hos arkiv med olika slags material, resurser och uppdragsformer kan upptäckas.

## 4.2 Intervjumetoden – Den kvalitativa forskningsintervjun

Dessa båda organisationer förfogar över specialiserad kunskap och expertis kring filmarkivariska frågor. Därför är det, inom ramen för uppsatsens syfte, angeläget att de som studieobjekt också tillskrivs en ”egen röst”. En röst som i förlängningen är oumbärlig för den kunskapsproduktion denna uppsats ämnar bidra till. Genom att intervjua individer som verkar inom filmarkivens och arkivförmedlingens sociokulturella praktik kan således värdefulla insikter om filmarkivens samtida förhållning till kulturarv, och dess ”sociala miljö”, utvinnas (Ahrne & Svensson 2011, s. 36). Genom att komponera semistrukturerade intervjuer, med tillhörande intervjuguide (se: bilaga 2), har informanterna utifrån några förutbestämda frågor därmed fått *tillfälle* och *utrymme* att belysa sina erfarenheter av förmedlingsarbete vid sina respektive minnesinstitutioner (Bryman 2018; Trost 2010).

De deltagande informanterna är i sin tur representanter från de respektive institutioner som häri studeras: en representant från Filmform (Informant 1), samt en representant från Svenska Filminstitutet (Informant 2). Informanterna har enligt

forskningsetiska grundvalar anonymiserats för läsaren (Trost 2010, s. 61).<sup>14</sup> Här vill jag understryka att det är *för läsaren* som informanterna är anonyma. Jan Trost poängterar angående den kvalitativa forskningsintervjun att:

Med *anonymitet* menas helt enkelt att man inte vet namnet eller andra igenkänningstecken på den intervjuade. Med *konfidentialitet* menas att det som sägs inte kommer föras vidare – ingen skall kunna få reda på vad vem som sagt eller gjort vad. Vid de flesta kvalitativa intervjuer torde intervjuaren känna till namnet på den intervjuade. Då kan ingen anonymitet förekomma av den enkla anledningen att intervjupersonen inte är anonym för intervjuaren [- - -] När intervjupersonen inte är anonym, dvs. då intervjuaren känner till namnet, skall i avrapporteringen intervjupersonen anonymiseras för läsaren. Men den personen förblir inte anonym för intervjuaren

(Trost 2010, s. 61)

Kanske torde termen *avidentifiering* passa bättre i sammanhanget då jag som intervjuare känner till både namn och arbetsroll för båda av studiens informanter. I samråd med min handledare har jag upprättat ett dokument för informerat samtycke (se: bilaga 1) som också antar *konfidentialitetskravet* (Trost 2010, s. 128). Konfidentialiteten är något jag självklart binder mig till att följa. Med detta sagt, vill jag dock åter betona att intervjuerna på intet sätt är till för att granska eller utvärdera yrkesroller, befintliga arbetssätt och verksamhetsfunktioner. Intervjumetoden har tillgripits som en del av det övergripande metodologiska ramverket då informanterna besitter oundgänglig kunskap om det fält uppsatsen förhåller sig till. Således är informanternas deltagande i studien grundligt betydande och avgörande för den kunskapsproduktion uppsatsen vill bidra till. Samtliga intervjuer är lätt redigerade för att underlätta läsbarheten.

Intervjumetoden utgör endast en aspekt av uppsatsens metodologiska instrumentarium, men den skall på intet vis förringas. Det empiriska underlag som informanterna bidragit med skall snarare ses som en aktiv del i den kunskapsproduktion som föreliggande alster ämnar bidra till. I förlängningen är det med intervjumetoden en förhoppning att kunna ta till den av Steinar Kvale formulerade *resenär-metaforen*: ”Resenären utforskar landets många regioner, strövar fritt omkring, i okänt territorium eller efter en karta” (1997, s. 12). Landet är i detta fall förmedlingsfältet, medan filmarkiven är dess regioner.

### 4.3 Text- och diskursanalys

Trots sina olika organisationsformer ansluter både Svenska Filminstitutet och Filmform till en statligt formulerad film- och arkivpolitik. Som filmarkiv förhåller

---

<sup>14</sup> Lunds universitet (2017). *Lathund för etikprövning vid ht-fakulteterna*. Lund: Etikprövningsnämnden.



och positionerar de sig således till de diskursiva förskjutningar som fältet konsekvent undergår. De är även producenter av den diskurs som kan sägas omsluta det svenska filmarvet, då arbetet med diverse styrdokument, arkivetiska riktlinjer, digitaliseringsplaner och verksamhetsberättelser är en central del av det övergripande imperativet: att bevara och tillgängliggöra. Därmed är det genom en text- och diskursanalytiskt betingat inslag som uppsatsen även kartlägger det kringmaterial och de olika dokumenttyper som påverkar förmedlingsarbetet av filmarkiv i allmänna termer. Som Kristina Boréus understryker kan ett text- och diskursanalytiskt närmande frigöra betydelsefulla ingångar i ”det som bygger upp människors föreställningar om samhället, som påverkar relationer mellan grupper och som bidrar till att skapa och upprätthålla vissa *identiteter*” (2011, s. 132).

För att nå filmarkivets diskursiva formering i förhållande till de idéer och föreställningar som är drivande för det samlade audiovisuella kulturarvet i Sverige analyseras således aktuella och nationellt sanktionerade utredningar, såväl som bevarande- och tillgängliggörandestrategier framtagna av de arkiv som är i fokus för studien. I kapitel 6 tas därför utgångspunkten i den normativa textproduktion som omger fältet. Textanalysen börjar med att situera det svenska audiovisuella kulturarvet och filmarkiven i förhållande till ett av de första betänkanden som, i Sverige, tog grepp om bevarandestrategier för ljud- och bildupptagningar (SOU 1974:94), för att sedermera tillgodose rådande Kulturarvsproposition (Prop. 2016/17:116) och Filmproposition (Prop. 2015/16:132).

Genom att ta fasta på filmens och filmarkivets övergångar från analoga till digitala arbetsprocesser, går analysen sedan vidare till olika dokument med fokus på filmens arkivliv och samtida förutsättningar. Här kan rapporten *Digitalisering av audiovisuella samlingar* (Konstenius 2018), samt *Svenska Filminstitutets filmarkiv som centrum för bevarande av analog film* (Svenska Filminstitutet 2018b) nämnas som nyckeltexter för analysen, men även Filminstitutets delrapport *Digitalisering och tillgängliggörandet av det svenska filmarvet* (Svenska Filminstitutet 2018a) och olika arkivetiska riktlinjedokument med koppling till filmarkiven. Ur det text- och diskursanalytiska inslaget skapas därmed ingångar till uppsatsens samtliga frågeställningar, då resultatet går i direkt dialog med uppsatsens centrala problemområden. Dessa anbelangar i sin tur filmarkivets materiella nivåer (både digitala och analoga) och plats i en samlad kulturarvsflora och ABM-kontext. Men även hur filmen som arkivmaterial kan tolkas och förstås i en digital era, samt hur digitaliseringsdiskursen påverkar och förändrar filmarkivariens roll som kunskaps- och historieförmedlare.

## 4.4 Metodtriangulering

Denna metodtriangulering kan ses som en spegling av uppsatsens teoretiska ramverk och tillsammans antar dessa tillämpningar en eklektiskt betingad vetenskapssyn. Alltså, för att tala med Martyn Denscombe ämnar ansatsen generera en ”Fuller picture” av ämnets helhet som, snarare än att skapa en förhöjd känsla av resultatmässig exakthet, vill förstärka idén om studieobjektens och materialets komplexitet och variationsrikedom:

to get a fuller version or a version that incorporates different facets of the thing being studied [...] to develop a line of enquiry, building on findings produced by a different viewpoint. In this sense, the triangulation is used to *complement* information from other sources”

(Denscombe 2010, s. 348-349)

Därmed söker studien inte landa i synteser, utan hoppas, såsom Mats Alvesson och Kaj Sköldberg uttryckt det, inträda i: ”en dynamisk och pluralistisk vetenskaplig värld, där flera olika perspektiv ömsesidigt konkurrerar med och stimulerar varandra, blomstrar går under eller smälter samman” (2008, s. 63). Detta genom intervjuer, textanalys och hermeneutik.

## 5. Nedslag i den svenska filmens arkivhistoria

I detta avsnitt introduceras och redogörs för studiens empiriska grund. Då jag hittills i uppsatsen ringat in syfte, forskningsområde, samt de teoretiska- och metodologiska förutsättningarna för arbetet, är det nu angeläget att fördjupa ansatsen med vidare fokus på de primära studieobjekten: Svenska Filminstitutet och Stiftelsen Filmform. Med fokus på respektive institutions arkivverksamhet, kartläggs filmarkivens organisation, historik och samtida förhållning till bevarandet och tillgängliggörandet av det svenska filmarvet. Kapitlet inleds med en belysning av Svenska Filminstitutet, för att sedan gå vidare med Filmform.

### 5.1 Svenska Filminstitutet

Filmarkiv, det är ju två led på det ordet. Man kan ju prata om *vad är film* och sen *vad är arkiv*. Såsom vi har definierat film här på Filminstitutet så är det den biografvisade filmen som vi definierar som film [...] När man pratar om arkiv, då är ju också frågan vad ett arkiv är [...] Vissa arkiv kallar ju sig för filmmuseum snarare, och då är ju frågan vad ett museum är gentemot ett arkiv [...] Vi är en insamlande organisation av biografvisad film och vi försöker skapa en så stor helhet som möjligt i det som visas på bio i Sverige.

*(Informant 2)*

Stiftelsen Svenska Filminstitutet bildades 1963. Dess primus motor var affärsmannen, filmkritikern och tillika ingenjören Harry Schein (1924-2006), som med initiativet Filmreformen (1963) sjösatte en omstrukturering av svensk film (Schein 1962; 1970; 1980; Vesterlund 2018).<sup>15</sup> Nöjesskatten slopades och biograferna skulle istället bistå Filminstitutet med 10% av alla biljettintäkter, som i sin tur fördelade pengarna i form av bland annat produktionsstöd, filmutbildningar och bevarande av filmarvet. Sedan 2006 lyder Svenska Filminstitutet under Offentlighetsprincipen (SFS 2009:400) och har idag en myndighetsliknande struktur. Från och med januari 2017 finansieras verksamheten genom helt och hållet statliga medel och uppdraget från filmbranschen och staten är att vidare stödja produktion av ny svensk film, samtidigt som det består i att bevara och tillgängliggöra, distribuera och visa, värdefull svensk film, samt verka som representant för den utomlands (Prop. 2015/16:132). Själva organisationen är idag

---

<sup>15</sup> Harry Schein verkade som Filminstitutets första VD och är en central figur att förhålla sig till då man ämnar diskutera den svenska filmens historia. Schein var i allmänhet en nyckelfigur för 1960- och 1970-talets kulturliv, men i synnerhet för svensk filmpolitik och filmindustri. I debattboken *Har vi råd med kultur?: Kulturpolitiska skisser* (1962), introducerade Schein det ständigt omdiskuterade begreppet *kvalitetsfilm* i ett försök att framhåva filmens estetiska och konstnärliga värde i en sammansatt svensk kulturflora som dominerades av litteratur och bildkonst.

strukturerad i fem avdelningar: Filmstöd, Film och samhälle, Filmarvet, Staben och Kommunikation. Enheten Filmarkivet är del av avdelningen Filmarvet som diskuteras nedan.

Svenska Filminstitutet är av många anledningar en central institution att förhålla sig till då man ämnar diskutera den svenska filmens historier, både i diakrona och synkrona blickfång. Framväxten av Filminstitutet som kulturinstitution kan studeras från en mängd olika håll, men finner ett särskilt intressant sammanhang i den svenska konstfilmens konsolidering och dess stridighet mot den, under 1940- och 1950-talet, dominerande synen på film som ett masskulturellt underhållningsmedium. I artikeln ”Den svenska konstfilmsinstitutionen” (1995), diskuterar filmvetaren Lars Gustaf Andersson hur den systematiska reproduktionen av meningsskapande leder fram till att institutioner bildas. Med utgångspunkt i den svenska konstfilmens pionjärer (framförallt Ingmar Bergman), påpekar Andersson hur framväxten av en inhemska och konstnärligt utmanande filmestetik ledde till att svensk film, med hänseende till den ovan nämnda Filmreformen och instiftandet av Svenska Filminstitutet 1963, fick ett slags ”nationellt skydd” eller ”officiell inramning” (1995, s. 11). Vidare har Andersson tillsammans med kollegan John Sundholm i monografin ”*Hellre fri än filmare*” (2014) problematiserat den svenska filmkulturens fält via Pierre Bourdieus teoretiska begrepp *kulturellt fält* och *autonomi*. Författarna betonar här att instiftandet av Filminstitutet också föranledde en mer sammansatt diskussion av filmens nationella värde: ”Följaktligen är det egentligen inte möjligt att tala om filmen som ett eget kulturellt fält förrän 1963 i och med grundandet av Svenska Filminstitutet” (2014, s. 65).

Som institution är Svenska Filminstitutet, både från en historisk och samtida utsiktspunkt, en central aktör på den svenska filmens kulturella fält. Detta speglas även i dess organisationsform där en rad verksamheter samspelar för att förvalta och effektuera uppdraget – från produktion till arkivering. Som kulturarvsinstitution konstituerar Filminstitutet således en systematisk helhet inom vilken olika aspekter av ett sammansatt kulturfält bevakas. Filmarkivet utgör i sin tur en avgörande funktion för uppbyggnaden av detta fält, då den historiska dokumentationen och vidare distributionen av det svenska filmarvet är en förutsättning för reproduktionen och utvecklingen av detta värdesystem.

### 5.1.1 Världens äldsta filmarkiv

Filmarkivet på Svenska Filminstitutet bildar tillsammans med enheterna Tillgängligt filmarv, Biblioteket och Digitalisering, avdelningen Filmarvet. I

samverkan med varandra bidrar de respektive enheterna med kompetenser och tjänster som arbetar med frågor som avser bevarande och tillgängliggöra filmarvet. Och även om fokus häri ligger på filmarkivet så är alla dessa förgreningar angelägna att beakta i arkivförmedlande processer.

Vad gäller det faktiska filmarkivet så sträcker sig dess historia dock ännu längre tillbaka i tiden än Svenska Filminstitutets institutionella grundande 1963. Arkivverksamheten har sitt ursprung i framväxten av den under sent 1920-tal europeiskt utbredda filmstudiorörelsen, som ofta fann sina hemorter i universitetsstäder och i Stockholm kom en särskilt tongivande grupp att samlas (Wengström 2008). Den 31 oktober 1933 bildades Svenska Filmsamfundet (som senare gick under namnet Svenska Filmakademin) av en grupp hängivna filmentusiaster, bestående av bland andra filmskribenten och konsthistorikern Bengt Idelstam-Almquist (ofta benämnd under pseudonymen Robin Hood), regissörerna Arne Bornebusch och Gustaf Molander och författarna Eyvind Johnson och Artur Lundkvist (Wengström 2008). Svenska Filmsamfundets aktiviteter bestod, som Jon Wengström beskrivit, bland annat i att bevara stumfilmsarvet och att främja den svenska filmen konstnärligt, kulturellt och teknologiskt, men även i att sprida kunskap om film genom diverse publikationer och seminarier (Wengström 2008). Ett av målen var även att upprätta ett filmmuseum där man kunde samla och förevisa filmrelaterat material. En verksamhet som snart därefter kom att anta formen av ett filmbibliotek och arkiv. En frekvent besökare av verksamheten var dåvarande studenten Einar Lauritzen (1912-2005), som senare återgivit Filmsamfundets organisatoriska framväxt: ”Det var under en femårsperiod 1933-1938 i ett nu sedan länge rivet hus med adress Vasagatan 9, 5 tr i Stockholm som världens äldsta filmarkiv eller cinematek, som det försvenskade franska namnet lyder, växte fram” (1995, s. 97).

I takt med att verksamheten växte blev arkivet inackorderat i Tekniska Museet som kunde erbjuda mer passande lokaler. År 1940 antogs namnet Filmhistoriska Samlingarna och Lauritzen kom att bli dess första officiella kurator och filmarkivarie (Wengström 2008; Lauritzen 1995). Med ekonomisk uppbackning från den kommersiella branschen och med bidrag från Sveriges Förenade Filmstudios kunde Filmhistoriska Samlingarna som självständig och ideell stiftelse fortsätta att organisera och underbygga en begynnande svensk filmkultur.<sup>16</sup> År 1946

---

<sup>16</sup> I sin genomgång av Filmhistoriska Samlingarnas ekonomiska och organisatoriska villkor, poängterar Lauritzen att Stockholm stad stödde verksamheten under en kort period (1954-1959). Dessa kommunala bidrag upphörde, då Stockholms stad ansåg att främjandet och bibehållandet av ett svenskt filmarkiv, var ett statligt snarare än kommunalt ärende (Lauritzen 1995, s. 102).

blev organisationen under Lauritzens styre även medlem i den internationella arkivfederationen FIAF, och det ursprungliga svenska filmarkivet intar än idag en nyckelroll för det filmarkivariska fältet även på internationell basis (Wengström 2008, s. 102).

Med instiftandet av Svenska Filminstitutet 1963, såg Lauritzen möjligheten att avhjälpa de monetära trångmålen som Filmhistoriska Samlingarna återkommande underkuvats. Beslutet att donera samlingen till den nya offentliga institutionen togs 1964 och arkivet blev en del av Filminstitutets kulturella verksamhet, där resurser för ett ännu seriösare bevarande av film nu tillsattes under Harry Scheins försorg (Lauritzen 1995). Det insamlade förvärvet bestod då av ungefär 3 000 böcker, 12 000 stillbilder och 600 filmer (Wengström 2008, s. 102). Och då Filmhuset byggdes 1970, installerades även en klimatkontrollerad fryskasematt för filmarkivering, vilket i sin tur också ledde till en närmast exponentiell tillväxt av beståndet: ”From less than a thousand films in the late 1960s, the collections had grown to nearly 45,000 elements on more than 20,000 titles in 2003” (Wengström 2008, s. 103).

Aktiviteterna vid Filmhistoriska Samlingarna är av stor betydelse för den svenska filmkulturens framväxt och tillika resultatet av en kollektiv vilja att bevara och sprida det svenska filmarvet. Det är startpunkten för ett seriöst insamlande och spridande av filmens artefakter i Sverige, där möjliggörandet av forskning och filmkulturella utbyten utgjorde verksamhetens själva kärna. De ideella, gräsrotsartade och kollektiva mobiliseringarna av filmkultur är på ett tidigt skede märkbara i den svenska filmarkivhistorien.

### 5.1.2 Bevarandeuppdraget: Svenska Filminstitutet

I enlighet med en helstatlig filmpolitik (Prop. 2015/16:132) och som Sveriges nationalarkiv för film har Svenska Filminstitutets arkivverksamhet i uppdrag att ”samla in, katalogisera, bevara, restaurera och tillgängliggöra det svenska filmarvet” (Svenska Filminstitutet 2018c, s. 2). Termen ”filmarvet” definieras, enligt de aktuella riktlinjerna för filmarkivet, som ”all film som erhållit finansiellt stöd från Filminstitutet, eller som visats på biograf i Sverige, eller som underställt granskning av Statens biografbyrå med avsikt på biografdistribution” (Ibid). Detta innefattar i sin tur ett form- och genremässigt omfattande och brett material, då Filminstitutets bevarandeuppdrag anbelangar långfilm och kortfilm, både svensk och utländsk, spelfilmer, dokumentärer och animationer, men även material i form av journalfilm, trailrar och reklamfilm. År 2003 etablerades även Filmarkivet i

Grängesberg på initiativ av Svenska Filminstitutet för att nå filmarens yttringar bortom biografen. Filmarkivet i Grängesberg, som 2011 upptogs i Kungliga Bibliotekets verksamhet, har en mer kulturhistoriskt betingad karaktär och samlar in och tillgängliggör dokumenterande, icke biografvisad, svensk smalfilm. Arkivet härbärgerar exempelvis olika typer av amatörfilm och privatfilm, hembygdsfilmer, industrifilmer, föreningsfilmer och undervisningsfilmer, men även film från kommuner, arkiv och museer.

Svenska Filminstitutets arkivverksamhet består således i att förvalta det befintliga svenska filmaret, men samtidigt att blicka framåt och säkra den samtida produktionen av svensk biografvisad film. Som tidigare påpekats utgörs filmens materiella och tekniskt-ekonomiska nivåer idag av digitala arbetsflöden och Filminstitutets arkivverksamhet samarbetar både internt och externt med aktörer som bidrar till bevarandet och tillgängliggörandet av svensk film. Men som informant 2 understryker består en central del av arbetet fortfarande av

att jobba med de saker som kommer in till filmarkivet, och trots då att filmen är digital nu till största del, både produktion och distribution, så får vi ju hela tiden in filmsamlingar med analog film. Och de måste gås igenom, identifieras, registreras och arkiveras.

*(Informant 2)*

Samtidigt föreligger nya arkivmässiga utmaningar som filmens övergång till den digitala eran genererat. Därmed har nya arbetsflöden och tillkommande arkivverksamheter skapats och frågorna för långsiktigt bevarande av film har också blivit fler:

Digital film kan du ju inte bara lägga på en hårddisk och bevara för tid och evighet utan det är en film som ständigt måste kopieras [...] Aktivt omkopierande måste ske för att en digital film ska överleva. Så det är två helt olika saker. Passivt, långsamt, kallt eller aktivt omkopierande.

*(Informant 2)*

Hur dessa frågor påverkat och fått konsekvenser för filmarkivariska processer och tillgängliggörande- och förmedlingsstrategier utvecklas i kapitel 6.

## 5.2 Stiftelsen Filmform (The Art Film & Video Archive)

Vad ett filmarkiv är. Ett arkiv är ju någonting som samlar in allting av en viss sort, eller av ett visst slag. Så det är ju väldigt öppet. Filmform har ju ett referensarkiv som är stort, men fullständigt organiskt framvuxet, där vi har kastat in väldigt brett och inte varit så hårda med att säga ja eller nej, och inte avgränsa. Men det är ju inte heller heltäckande [...] Ett arkiv handlar ju också om att se till att bevara på ett eller annat sätt, och över tid, för att kunna släppa

in personer som vill söka i det, eller leta och hitta nya mönster, eller vad som helst som vi inte vet ännu.

*(Informant 1)*

I vissa avseenden liknar Stiftelsen Filmforms historiska framväxt de Filmhistoriska Samlingarna. I dess organisatoriska formering inom den svenska filmkulturen kan man upptäcka just det kollektiva, gräsrotsartade och cinefila anspråket. Dock är utvecklingen av organisationen betingad med helt andra institutionella och filmkulturella, men även arkivhistoriska, villkor. Filmform är i jämförelse med Svenska Filminstitutet en relativt liten aktör med begränsade resurser. Trots detta har organisationen sen dess instiftande fortsatt verka för bevarandet och tillgängliggörandet av svensk experimentfilm och videokonst. Därtill förvaltar Filmform en konstform som kräver omfattande kunskap om material och format, såväl som produktionstekniska och mediehistoriska förlopp. Arkivet är på många sätt unikt och angeläget att lyfta fram i diskussionen om bevarandet och tillgängliggörandet av det svenska filmarvet. Som aktör på filmarvsfältet är Filmform också särskilt fruktbart att studera inom ramen för filmens arkivliv och olika typer av förmedlingsrelationer.

### 5.2.1 Svensk Experimentfilmstudio och Arbetsgruppen för film

I februari 1950 bildades föreningen Svensk Experimentfilmstudio i Stockholm. I ett tidigt skede bestod kärngruppen av bland andra tandläkaren Arne Lindgren, konstnären Peter Weiss och den rumänsk-svenske filmaren Michail Livada. I takt med att verksamheten växte kom medlemslistan snart också att innefatta andra namnkunniga personer med koppling till film- och konstfältet som Pontus Hultén, Öyvind Fahlström, Carl Fredrik Reuterswärd och Harry Schein. Verksamhetens primära syfte var att bilda en sammanhängande plattform för främjandet av en fri och experimentell filmkultur i Sverige. Likt Svenska Filmsamfundet anordnade man visningar och diskussionsforum, men ytterligare en central förgrening av Svensk Experimentfilmstudions verksamhet bestod i produktionen av experimentell film (Andersson & Sundholm 2008; Andersson, Sundholm & Söderbergh-Widding 2010).

Svensk Experimentfilmstudio bytte kort efter dess koncipiering namn till Arbetsgruppen för film och 1967 ombildades föreningen till stiftelse. År 1972 fick den namnet Filmform. Filmform drivs, sedan 1999, idag med stöd från Kulturdepartementet, via Konstnärsnämnden, och erhåller sedan 2011 förstärkt verksamhetsstöd från Statens Kulturråd. Verksamheten är idag inte längre inriktad på egen produktion av filmer utan består primärt i olika förgreningar som verkar



för att bevara, tillgängliggöra, sprida kunskap om, och främja svensk experimentfilm och videokonst. Organisationens arbete – samlandet, tillgängliggörandet och distributionen – möjliggör en spridning av ett annars svårtillgängligt material som således når en publik, likväl som det tillåts bli föremål för forskning och utställningar på konsthallar och museer. Ett arbete som också rör sig bortom nationens gränser, då organisationen ingår i ett internationellt nätverk av organisationer med liknande intressen.

Vad som också blir betydelsefullt att betona i detta sammanhang är hur Filmforms arkivhistoriska förutsättningar är intimt förknippade med de materiella och teknologiska villkoren organisationen i ett tidigt var tvungen att förhålla sig. Detta ger i sin tur en ingång till föreliggande studies första frågeställning om huruvida den material- och mediehistoriska dimensionen framgår i arkivet. De filmhistorier och filmer som Filmforms arkiv idag huserar har en inneboende och påtaglig materiell historia, som i sin tur kan spåras i den svenska experimentfilmshistoriens ekonomiska men även teknologihistoriska verklighet. Som filmkulturell uttrycksform har experimentfilmen konsekvent präglats av monetära trångmål, då många av dess produktioner, i förhållande till den kommersiella och konventionella spelfilmen, ansetts vara mer eller mindre svårfinansierade. Något som även påverkade tillgången och användningen av filmmaterial. För medlemmarna av Arbetsgruppen för film blev därmed det huvudsakliga mediet för filmestetiska experiment under tidigt 1950-tal därför: smalfilmen. I översiktsverket *A History of Swedish Experimental Film Culture* (2010), beskriver Andersson, Sundholm & Söderbergh Widding hur det tidiga 1950-talet också kan anses rama in höjdpunkten för användningen och tillgängligheten av smalfilmsformaten: "the market grew rapidly because of the steady rise in the standard of living and the introduction of television" (2010, s. 69).<sup>17</sup> De första filmer som producerades av Arbetsgruppen för film upptogs på 8mm, men i och med filmteknologins snabba utveckling kom det mer kvalitativa och kostnadseffektiva 16mm-formatet bli det dominerande mediet för gruppens filmproduktioner (Ibid).<sup>18</sup>

Experimentfilmarnas användning av smalfilm bestod först och främst i dess låga kostnad, men öppnar ur arkivsynpunkt upp för frågor som ansluter till historiemedvetande och historiebruk, där olika samband aktiveras. Med

---

<sup>17</sup> Forskartrion konstaterar vidare att 16mm blev det standardiserade inspelnings- och reproduktionsformatet för televisionen, mycket tack vare Kodaks introduktion av sin "high-speed, low grain black-and-white reversal stock" på marknaden 1955 (Andersson, Sundholm, Söderbergh Widding 2010, s. 69).

<sup>18</sup> Se vidare: Andersson och Sundholms antologikapitel "Amatör och avantgarde: de mindre filmkulturerna i Sverige" (2008) där forskarna diskuterar experimentfilmskulturens materiella villkor i förhållande till amatörfilmen.

utgångspunkt i den svenska experimentfilmens materiella och medieteknologiska historia bevarar därmed Filmform även dess sociokulturella nyanser som vi idag bara kan betrakta på avstånd. Från materialets fysikalitet, eller filmarkivets artefaktiska dimension för att tala med Fossati (2018), lösgörs således referenspunkter till den konceptuella förståelsen av det som historiskt dokument och estetiskt objekt. För att ge exempel på Campaninis (2018), respektive Holmbergs (2011), expansiva förståelse av filmarkivets materialitet kan den svenska experimentfilmens arkivliv sägas berätta en analog och materiell historia som måste förstås mot de sociokulturella och ekonomiskt-tekniska nivåerna som omger den. Som kunskaps- och historieförmedlande aktörer är filmarkiv särskilt viktiga platser på vilka sådana erfarenheter kan underhållas och kommuniceras.

### 5.2.2 Bevarandeuppdraget: Stiftelsen Filmform

Filmform är i förhållande till Svenska Filminstitutet en liten aktör, men har utifrån arkivpraktiska perspektiv ett omfattande uppdrag. Som Informant 1 framhåller har verksamheten fortsatt att präglas av sitt grundande som konstnärsinitiativ, och dess beständighet och ”uthållighet” består i att det uppstod ”ur gräsrotterna”:

Jag ser att det sprungit ur detta, och att man hjälpte varandra med att producera under ett antal år. Så det låg väldigt nära tillblivelsen av filmen. Sen blev det med tiden en stiftelse och det handlar mer om att lyfta fram andras filmer idag, eller att lyfta fram det här kulturarvet av konstnärers rörliga bilder.

*(Informant 1)*

I Filmforms referensarkiv finns idag cirka 4000 titlar på varierande bärarformat och det är en unik resurs i den svenska filmens kulturarv. Distributionskatalogen utgörs av historiska verk som ramar in den svenska experimentfilmshistorien, likväl som den är en ständigt växande samling av samtida konstnärers arbeten med audiovisuella medier. Ur gräsrotterna har således arkivet uppstått i takt med att verksamheten utvecklats. Informant 1 berättar angående bevarandeuppdraget: ”Det här med att hitta ett bevarande, det är ju helt självpåtaget”, och betonar vidare att behovet av bevarande- och tillgängliggörandestrategier är något som framkallats med tiden (Informant 1). Samtidigt korrelerar uppdraget med den ursprungliga visionen om att säkra och förmedla videokonstens och experimentfilmens materiella villkor och samtida kulturyttringar:

Om jag ser på unga konstnärer idag som är verksamma, står de och tänker på beständighet, eller hur många år man ska kunna se deras filmer? De har ju fullt upp med att vara konstnärer eller filmskapare. Så då måste vi ligga lite i framkant och tänka att vi måste nog fånga in de filmerna av den här konstnären och se till att tänka i lite längre perspektiv.

*(Informant 1)*

## 6. Filmens arkiv och det audiovisuella kulturarvet

År 1967 tillsattes Dataarkiveringskommittén (DAK) som utredningsorgan för frågor som på nationell basis anbelangade nya lagringsmedier för ljud- och bildupptagningar. I betänkandet *Bevara ljud och bild* (SOU 1974:94), som tog många år att framställa, presenterades ett omfattande utredningsarbete vars syfte var att ta ett brett grepp om hur man skulle bevara och tillgängliggöra moderna medier. Rapporten avhandlade filmens arkiv och fältets branschorganisatoriska formeringen och dess olika aktörer. De för filmmediet produktions- och distributionsmässiga villkoren kartlades, samtidigt som filmens snabba utveckling och materialhistoriska kontext presenterades (SOU 1974:94, s. 101ff). Genom att återkalla Thomas Alva Edisons kinematoscop (1891), likväl som bröderna Louis och August Lumières kinematograf (1895), spårade utredningen även det åsyftade arkivmaterialets mediehistoriska villkor. Till detta bifogades även modeller och principskisser över filmremsans uppbyggnad (både svartvit och färg) och formatmässiga utveckling: standardformat för biograffilm, även kallad normalfilm, 35 respektive 70mm, samt smalfilmsformaten 16mm, 8mm, Super 8 och Dubbel-8, etc. (SOU 1974:94, s. 102-104). Men måhända är det mest iögonfallande avsnittet i rapporten *Bevara ljud och bild* det som direkt refererar till Svenska Filminstitutets dåvarande intendent Nils Hugo Gebers föredrag ”Ett filmarkivs förutsättningar och uppgifter” (1970).<sup>19</sup> Med eftertryckligt fokus på filmen som historiskt dokument och människans rätt till att lära, veta, forska och förmedla kunskap slog Geber fast att det inte går att:

bedriva sådana verksamheter utan utgångspunkt i ett material som existerar [...] Det måste finnas referensmöjligheter, möjligheter att göra jämförelser mellan nuet och det förgångna [...] Filmen är något unikt, en konstart som uppstått i industrisamhället och som är beroende av industriella processer för att kunna materialiseras [...] Filmen är därtill ett nytt slag av historiskt dokument med vars hjälp man dramatiskt och levande kan registrera vissa aspekter på skeendet i vår tid.

*(Nils Hugo Geber i Bevara ljud och bild 1974:94, s. 127)*

Med närmast agitatorisk emfas vittnar passagen om en frustration kring de utdragna processer som det mediala kulturarvet varit föremål för i Sverige, då Geber därtill konstaterade att filmen ”tycks ha kommit för sent för att få sin rättmätiga del av samhällets resurser” (Ibid). Men till den samlade minneskulturens försvar, är och

---

<sup>19</sup> Geber höll sitt föredrag inför studenter vid dåvarande Institutionen för Teater och Filmvetenskap, vid Stockholms universitet.

förblir filmen besvärlig att bevara och tillgängliggöra då den fordrar specialkompetens och rigorös resursförsörjning på både individuell och institutionell nivå. Därtill är filmens materiella villkor och varande svåra att definiera. Filmen är innehåll, tillika kulturobjekt. Filmen är informationsbärare, tillika föremål. Filmen är industriell produkt, tillika konstverk. Men allt detta till trots tycks Gebers vädjan besvarats då utgångspunkten, materialet som existerar, faktiskt existerar än idag. Däremot tillhör *nuet* som Geber talar om, idag det *förgångna*, och Edisons kinematoscope, bröderna Lumières kinematograf, likväl som de formatmässiga och arkivtekniska specifikationerna, har till viss grad ersatts av andra termer och koncept som nu framträder i filmarkivfältets normativa textproduktion och diskursiva formering: full digital restaurering, 2K, 4K, Digital Cinema Package (DCP), digitala artefakter, filmarkivet.se, och så vidare.

Filmens och filmarkivets övergång från analoga till digitala domäner avtäckar både praktiska och teoretiska utmaningar i vår samtid. Digitala tekniker för arkivering, restaurering, bevarande, tillgängliggörande och förmedling av filmkultur tillåter oss dock att se det gamla som nytt igen. Som Sonia Campanini uttryckt är en principiell fråga: "how the materiality of film relates to the film's inherent and permanent transition, i.e. to the continuous transformations that involve the technological, economic, institutional and aesthetic dimensions of cinema" (2018, s. 84). Genom att fokusera på filmens och filmarkivets övergångar från analoga till digitala arbetsprocesser, analyseras och kontextualiseras i detta kapitel några utvalda texter som ramar in filmarkivet i en nationell arkiv- och bevarandepolitisk diskurs. I relation till studiens syfte har texturvalet bestämts utmed två korrelerande nivåer: den första söker situera filmarkivet i den yttre digitaliseringsdiskursen genom att belysa nyligen presenterade utredningar med fokus mot audiovisuella samlingar; medan den andra fokuserat på rapporter, styrdokument och arkivtiska riktlinjer avseende Svenska Filminstitutets och Filmforms respektive arkivverksamheter.

## 6.1 Den digitala (och analoga) eran

I samklang med DAK:s betänkande (SOU 1974:94), och förslag om att den rådande pliktexemplarlagen också skulle omfatta ljud och rörlig bild, grundades arkivmyndigheten Arkivet för ljud- och bild med uppdrag att effektuera lagen som trädde i kraft 1979. Med en kontinuerlig och föränderlig teknik- och medieutveckling har organisationsformen för bevarandet av ljud och bild återkommande förändrats i takt med medieformernas alltjämt konvergerande natur. Arkivet för ljud och bild blev 2001 Statens ljud- och bildarkiv och 2009 sammanslogs myndigheten med Kungliga Biblioteket som idag driver uppdraget

som en gemensam organisation under Avdelningen för audiovisuella medier med ett brett grepp om det svenska mediala kulturarvet. För filmarkiven har detta också inneburit att de numera befinner sig i en komplex ekosfär av differentierade och konvergerande medieformer (som exempelvis radio, tv, musik, ljudböcker och datorspel) med föreliggande planer för nationell samordning för långtidsbevarande där fokus ofta ligger på ändamålsenliga digitaliseringsprocesser.

I nationell bemärkelse intar själva begreppet *digitalisering* en framträdande och dominerande position för hela kulturarvsområdet. I rådande kulturarvsproposition (Prop. 2016/17:116) betonas hur: ”Digitaliseringen har på kulturarvsområdet, liksom i samhället i övrigt, skapat förutsättningar för helt nya sammanhang för interaktion där enskilda kan mötas över stora geografiska avstånd i nya typer av gemenskaper” (s. 54). För kulturarvsinstitutionerna får detta en rad följder, men en central konsekvens av digitaliseringens effekter som på senare år diskuterats i arkivvärlden är att det fysiska rum inom vilket arkivet existerar riskerar att tappa besökare. Som tidigare påvisats är en central del av arkivförmedling hur man når ut och interagerar med sina användargrupper, i både analog och digital form. En alltmer digitaliserad kommunikation synliggör både risker och möjligheter för arkivet, och Charlotte S. H. Jensen framhåller hur detta är en betydande fråga att ställa sig då det kommer prägla en framtida förmedlingsprocess: ”hvordit fokus skal være at fortælle ’de gode historier’ i ’broadcast-format’ eller om ambitionen *også* er at udvikle dialogiske relationer med udgangspunkt i brug af arkivmaterialerna” (2013, s. 186). Ur arkivsynpunkt gäller det således inte enbart att möjliggöra en digital envägs-förmedling, utan skapa dialog och synliggöra brukarnas behov av fysiska rum.

Ur filmarkivarisk synpunkt är digitaliseringsprocesser numera nödvändiga för att överhuvudtaget kunna tillgängliggöra materialet och fortsätta att skapa de rum där den materiella och primära arkivförmedling sker, nämligen i biografen, på Cinemateket eller i annan arkivansluten visningsverksamhet. Den tidigare nämnda Filmpropositionen (Prop. 2015/16:132) ansluter här till filmens övergångsperiod och diskursiva förskjutning: ”Utan digitalisering kan filmerna inte längre visas eftersom ytterst få biografier i dag kan hantera analoga filmkopior” (s. 64). Å andra sidan är bevarandemperativet, om man skapar rätt förutsättningar för det, gällande analog film relativt säkert. Enligt de tester utförda vid Image Permanence Institute kan analog film med dagens bevarandemetoder uppnå en livslängd på 500 år (Reilly 1993). Som Svenska Filminstitutets nationella utredning om bevarandet av analog film (2018b) kan dessa 500 år ställas i jämförelse ”med livslängden för hårddiskar

(mindre än 10 år) och magnetiska band och skivor (mindre än 50 år)”<sup>20</sup> Filmen framställer som arkivobjekt och bärare därmed en inneboende spänning i förhållandet mellan *bevarande* och *tillgängliggörande* och frågan blir vilka eller hur många av arkivfilmens materiella historier som kommer vara möjliga att förmedla i framtiden.

Filmkulturens och filmarvets diskursiva förskjutningar blir märkbara i den teknologiska övergången från analogt till digitalt och att filmen befinner sig i en digital diskurs, från produktion till distribution, är en verklighet som blir direkt problematisk att inte förhålla sig till. Och kanske framförallt då vi talar om filmarkivet som den primära möjliggöraren av en levande förmedling av både innehåll och teknologi, men kanske framförallt av mediekultur. Jensen betonar hur dessa snabba förändringsprocesser också fordrar ”stabil infrastruktur kombinerat med agilitet, som gör det möjligt att reagera hurtigt – såväl digitalt som analogt – hvis en institution kontinuerligt skal kunne revitalisere sin relevans” (2013, s. 186). För filmarkiven kräver detta i sin tur att de tillskrivs centrala positioner inom den samordning som nu sker avseende det nationella audiovisuella kulturarvet, inte minst med tanke på den specialkompetens som går att finna där.

### 6.1.1 Samverkan för ny förmedlingspotential

Sedan dess grundande har Svenska Filminstitutet alltmer kommit att bli en central aktör i frågor som anbelangar det svenska audiovisuella kulturarvet. I kulturarvspropositionen (Prop. 2016/17: 116) föreslås också att institutionen tillsammans med Kungliga Biblioteket skall utreda och ge förslag på ökad samverkan kring digitaliseringen. År 2018 kunde därmed rapporten, författad av Kungliga Bibliotekets verksamhetsutredare Göran Konstenius, *Digitalisering av audiovisuella samlingar* (2018) publiceras och lämnas för regeringens betänkande. Traktatet är mycket omfattande och beskriver noggrant det audiovisuella kulturarvets brännande punkter. En av dessa framhåller att Svenska Filminstitutets, tillsammans med Kungliga Biblioteket, samordnande roll för ”digitalisering och tillgängliggörande av audiovisuella samlingar” behöver tydliggöras, samt att Filminstitutet bör erhålla ett ”särskilt nationellt ansvar för frågor när det gäller högkvalitativ digitalisering av film” (2018, s. 6). Vad som dock inte tas upp i någon explicitare mån är arkivariernas roll för digitalisering av audiovisuellt material inom ABM-området. För att återgå till Fossati (2018) utgör arkivet, filmarkivarien, tillsammans med andra aktörer som har ett direkt inflytande över det analoga

---

<sup>20</sup> Svenska Filminstitutet har som landets nationalarkiv för film specialbyggda kyl- och fryskasematter förlagda vid Filmhuset, Rotebro (där också filmlaboratoriet ligger) och Grängesberg. De har en kontrollerad temperatur mellan -6°C och +6°C och en relativ luftfuktighet mellan 25% och 35% (Svenska Filminstitutet, 2018b).

materialet (exempelvis filmlaboratorier), de grupper som behöver svara först på digitaliseringens rop om bevarande, restaurering och tillgängliggörande. Indirekt är det också dessa aktörer som besitter den bredaste kunskapen om filmens artefaktiska övergång till digitala miljöer, men också de analoga förutsättningar som de facto styr ett effektivt digitaliseringsförfarande. Till detta måste också framhållas det audiovisuella kulturarvets teknologiska och mediespecifika möjlighetsbetingelser vars historiografiska villkor är centrala för ett levande och mångfacetterat medialt kulturarv som annars riskerar att enbart utgöras av innehåll.

Digitaliseringsdiskursen tenderar i detta sammanhang, trots att den ofta anbelangar bärarformatens korta omloppstid och tekniska specifikationer, att bli abstrakt och utjämnande i sin retorik. Därmed riskera den också att falla inom det teleologiska perspektiv som mediearkeologerna varnar för (Snickars, 2005a). Digitaliseringens omfattande anspråk behöver dekonstrueras i sitt *när, var* och *hur*, om man så vill. Detta gäller i synnerhet de audiovisuella arkiven där informationen, som Konstenius poängterar inte är direkt tillgänglig såsom den är i bilder och papper (2018, s. 15). Bilderna har en materiell information som berättar om industriell och teknologisk historia, såväl som mediekulturernas sociala aspekter. Vad som dock måste framhållas är att utredningen *Digitalisering av audiovisuella samlingar* är ett viktigt och välkommet bidrag till ABM-området, i synnerhet då den betonar en nationell samordning av det audiovisuella kulturarvet som återkommande varit eftersatt i det samlade minnesinstitutionernas diskursiva formationer. Rapporten betonar både KB:s och Filminstitutets tekniska förutsättningar och kompetenser och pekar samtidigt mot lösningar som kan utveckla dessa institutioner till att bli nationella resurser för digitaliseringen av audiovisuellt material på bred front (Konstenius 2018, s. 42).

I utredningen (2018) nämns även Filmform och att organisationen inte besitter resurser för att kunna etablera en egen bevarandedigitalisering. Filmform har under lång tid därför utvecklat ett nära samarbete med både Kungliga Biblioteket och Svenska Filminstitutet kring digitalisering av svensk experimentfilm, men även vad gäller det bestånd arkivet huserar i form av magnetband i videoformat. I rapporten föreslås även att Filmform, tillsammans med prioriterade delar av Riksarkivets och Kungliga Bibliotekets samling av SVT-material som är av ”nationellt kulturhistoriskt intresse”, kan ingå i ett pilotprojekt som avser testa framtagandet av nationella riktlinjer för digitaliseringsprocesser av skilda tekniska format, med särskilt fokus på bandformat och video (2018, s. 42). Som bevarare och tillgängliggörare av den svenska experimentfilmen och videokonsten, berättar

Filmforms arkiv en mediehistoria som rör sig bortom de den rörliga bildens bransch- och standardmässiga teknikformat. Filmforms arkiv exemplifierar inte enbart en samtida arkivteknisk övergång från analogt till digitalt, utan även det konstnärliga fältets materiella, teknologiska och estetiska omställningar. I Filmforms distributionskatalog och referensarkiv kan spåren av denna utveckling läsas i samklang med konstnärers och filmares tolkning, bruk och experimenterande med de rörliga bildernas medier inom sina respektive verksamheter; från strukturalistisk experimentfilm till videokonst på analoga band, från animerad film till datorgenererade verk, men även dokumentär film, performanceverk, feministisk- och queerfeministisk film (Filmform 2019).<sup>21</sup>

Rapporten *Digitalisering av audiovisuella samlingar* (2018) är den första ansats i sitt slag som söker finna en samlad nationell modell för långtidsbevarade av det särskilt komplexa audiovisuella ABM-området. Med större fokus på effektiva och samordnade lösningar för effektiva digitaliseringsprocesser avseende audiovisuella samlingar och filmens arkiv, har analogt filmmaterial också hamnat i ett nytt kunskapsorganisatoriskt blickfång. I kulturarvspropositionen betonas att behovet för att bevara och tillgängliggöra analoga samlingar alltså finns kvar, och att kunskapen om dem är oumbärlig för att överhuvudtaget kunna genomföra fullgod digitalisering (Prop. 2016/17:116, s. 138). Parallellt med utredningen om digital samordning, har blicken även riktats mot bevarandet av analog film, med särskilt fokus på själva artefakten – filmrullen. På regeringens uppfordran publicerades Svenska Filminstitutets utredning *Svenska Filminstitutets filmarkiv som centrum för bevarande av analog film* (2018b). Rapporten är inriktad mot bevarande och inte tillgängliggörande, men fastslår i ett tidigt skede att: ”Ett mycket starkt samband finns dock mellan dem – utan väl bevarat material finns det inget att visa” (Svenska Filminstitutet 2018b, s. 4). Rapporten efterlyser behovet av rikstäckande inventeringar av de minnesinstitutioner som förvaltar analog film, och betonar att de institutioner som omnämns på intet sätt är de enda där analog film kan återfinnas.<sup>22</sup>

### 6.1.2 Den digitala och materiella vändningen

I takt med mediesituationens teknologiska utveckling har filmen också genomgått ett slags ontologisk utredning där filmens själva väsen förhandlats mot omkopplingen av den i digitala miljöer. Som inledningen till denna uppsats försökt skissera har det man kallar för den ”digitala vändningen” av filmkulturen också

---

<sup>21</sup> Filmform (2019). Verksamhetsberättelse 2019. Stockholm: Stiftelsen Filmform (i författarens ägo).

<sup>22</sup> Tillsammans med Svenska Filminstitutet, tas även upp: Riksarkivet och Krigsarkivet, Kungliga Biblioteket, Sveriges Television, Filmhögskolor, Nordiska museet, Moderna Museet och Filmform.



föranlett diskussioner kring filmmediets förmenta död, då dess materiella och mediespecifika fysikalitet upptagits i de digitala visningsfönsternas spökvärld. Giovanna Fossati (2018) visar dock att den digitala vändningen givit anledning till att filmens analoga era kan betraktas igen med förnyad sensibilitet inför de erfarenheter filmmediets ursprungliga materialitet betecknar. Denna tanke återges även av den mediearkeologiska skolan där förhållandet mellan gammalt och nytt borde studeras reciprokt snarare än som stabila och teleologiskt uppdelade storheter. Ju längre vi kommer i vår förståelse av det digitala – gällande bevarande, tillgängliggörande och förmedling – desto bättre synliggörs också de olika medieskikt som genomgår den historisering digitaliseringen ger upphov till (Snickars, 2005a; Parikka, 2012; Elsaesser, 2004). Fossati påpekar också hur vissa filmare kan anslutas till en filmens ”material turn”, inom vilken en ny längtan efter filmmediets analoga specificitet och taktila betingelser kan märkas (2018, s. 18-19).

Snarare än att betrakta det analoga och digitala, eller det ”materiella” och det förment ”digitalt immateriella”, som uppdelade och avskilda, menar Fossati, att de borde ses som bundsförvanter: ”there is no such thing as immaterial digital film. A digital film is as material as any other object”. Hon fortsätter: ”it is stored on a material carrier, projected through a material digital projector, and screened on a material screen or viewed through a device (computer, tablet, or smartphone)” (2018, s. 19-20). Likt sin företrädare är alltså den digitala filmen också upptagen i en materiell kultur, som delar samma skapare, användare och förvaltare. Men likväl är det en pågående övergång som sker. En övergång som i sin tur får återverkningar, inte bara i hur man talar om själva materialets och bärarens väsen utan även för arkivet och dess historieförmedlande processer.

## 6.2 Filmens materialitet – Film som föremål

Filminstitutets rapport (2018b) lyfter också fram filmens artefaktiska dimension, vilket inte varit så vanligt i tidigare normativa textproduktioner med inriktning mot audiovisuella arkiv. Då fokus skiftar från digitaliseringsprocessen till bevarandet av den analoga filmrullen synliggörs även andra aspekter hos filmen som kulturhistoriskt objekt. Filmen är som tidigare påvisats ett dynamiskt källmaterial med ett innehållsligt värde. Men som kulturarvsobjekt har det även en föremålslik dimension som också inplacerar filmen i ett större minnesinstitutionellt sammanhang där objekt och innehåll, även om de ofta är det, inte nödvändigtvis behöver vara direkt betingade enheter. I detta avseende ligger filmens arkivliv nära ett musealt sammanhang och ur förmedlingssynpunkt är detta också något som potentiellt kan tas till vara på. I intervjun med Informant 2 avhandlades detta kort,

då samtalet kom in på filmens artefaktiska varande och informanten påpekade att filmer ”är ju också artefakter på samma vis som konst” (Informant 2) och att en vidare utveckling av förmedlingsstrategier och kontakt med museisektorn skulle kunna bidra till en ökad förståelse för filmarkivariska verksamheter, men också ett bredare tillgängliggörande av de materiella kontexter ”filmens arkivliv” är förbunden med.

Filminstitutets utredning framhåller vidare Moderna Museet, Svenska Filminstitutet och Filmform som institutioner där förmedling och visning kan ha en direkt förankring i arkivens materialitet och analoga förutsättning: ”det analoga materialet [är] fortfarande värdefullt inte bara ur bevarandesynpunkt utan också för nyttjande eftersom materialet kan vara en del av verket” (Svenska Filminstitutet 2018b, s. 25). Då digitaliseringen i vissa avseenden möjliggör både ett mer långsiktigt bevarande och tillgängliggjort filmarv, omformar den i andra avseenden det analoga materialets betydelse och kulturhistoriska innebörd, i både praktisk och teoretisk mening.

### 6.3 Filmarkivariens (o)förändrade roll

Man kan fråga sig vilka konsekvenser digitaliseringen får för arkivverksamhet och arkivinstitution, men också för filmarkivarien. En viktig distinktion som ur arkivsynpunkt är väsentlig att framhålla är att den digitala erans interventioner inte ersätter det analoga arbetet med bevarande och tillgängliggörande av analog film, utan något som tillkommer redan befintlig arkivpraxis. I Svenska Filminstitutets delrapport avseende det under 2013 påbörjade digitaliseringsarbetet av det svenska filmarvet, framhålles att det anslag som institutionen erhåller är avpassat för analog arkivverksamhet och att digitaliseringen av arkivfilm och digitala filmarkiv är ”nya verksamheter som inte fanns i den analoga eran” (Svenska Filminstitutet 2018a, s. 16). Digitaliseringsverktyg och digitaliseringsprocesser är således nya element som filmarkivarien måste ta hänsyn till även i arbetet med analog arkivfilm. Dessa båda verksamheter är mycket kunskapskrävande och i de flesta fall avhängiga specialistkompetens som i sin tur blir allt svårare att hitta.

På ett praktiskt plan kan detta innebära att man på bästa sätt kan förbereda filmer för skanning, det vill säga att man väljer ut och preparerar rätt utgångsmaterial, eller det material som lämpar sig bäst för digitalisering (Svenska Filminstitutet 2018a). I takt med att digitaliseringsdiskursen fått fart och den analoga filmens uppspelningsapparat och produktion blivit alltmer överflödiga, har kunskapen om analog film och apparatur också blivit en bristvara. I ett övergripande

arkivsammanhang är filmarkivariens kompetens synnerligen unik och oundgänglig. Samtidigt finner kunskapsförsörjningen också trångmål vad gäller digital kompetens: ”eftersom hård- och mjukvara för digitalisering är marginell inom den kommersiella branschen på grund av ändrade inspelningsformat, riskerar rekryteringsbasen från digitala postproduktionsbolag också att försvinna” (Svenska Filminstitutet 2018a, s. 17).

En förändring som digitaliseringen av filmens materiella nivåer fört med sig är att filmarkiven tvungits bygga rutiner och arbetsflöden som dels kan hantera film som är ”born-digital”, men även verktyg som kan skriva över analog information till digitala domäner – exempelvis skannrar. Samtidigt har inflödet av analogt material till filmarkiven varit detsamma som alltid och ibland har det till och med ökat (Bayer 2018; Svenska Filminstitutet 2018a). Filmarkivariens expertis är det således hög efterfrågan på, samtidigt som kompetensbilden också förändrats. Det analoga arbetet med film består delvis i att ta fram ett utgångsmaterial som ligger nära det ursprungliga materialet, men även i att i största möjliga mån se till att det digitaliserade materialet kan tillgängliggöras på lång sikt och via olika förmedlande plattformar (Svenska Filminstitutet 2019a).

### 6.3.1 Filmarkivarien – en paradigms allkonstnär

Digitaliseringsarbetet av det svenska filmarvet blottlägger en rad specialiserade arkivpraktiska processer. I Filminstitutets *Arkivetiska riktlinjer för digitaliseringen av filmarvet* (2019a) kan man få en initial inblick i de ställnings- och hänsynstaganden som tas för att på bästa sätt förvalta filmens ursprungliga integritet som historiskt dokument och samtidigt förbereda den för framtida bruk: ”Filminstitutet avser digitalisera allt material i 4K eftersom detta anses vara den informationsmängd som finns i en 35mm film” (2019a). Här problematiseras och belyses vidare: utgångsmaterial (både bild och ljud), olika bildformat (beskärning, projektningsformat och inspelningsformat), stabiliseringsarbete (fysiska och inkopierade skarvar, krympt film, ”gummibilder”), ljussättning, handkolorerad stumfilm, restaurering (ljud och bild), samt vikten av att hela processen för varje enskild film dokumenteras på ett sätt som tillåter framtida tolkare av restaureringsprocessen att förstå vilka beslut som tagits och varför (Ibid).

Utmed filmens materiella nivåer som de diskuterats av Campanini (2018) och Holmberg (2011), kan filmarkivets samtida kärnverksamhet och filmarkivariens arbete betraktas som den initiala nivån för en möjlig förmedling av filmarv. Fossati (2018) betonar i sin tur att det är filmarkivet som social aktör inom filmens

kulturella fält som har det mest direkta inflytandet över filmens materialitet och arkivliv. Filmarkivet är den första instansen som måste svara och agera på de utmaningar som anbelangar bevarande och restaurering, men även möjliggörandet av tillgången till filmen som kulturarv (Fossati 2018). Dessa aspekter framhålles även som centrala hos Svenska Filminstitutet och dess filmarkivarier, där stora delar av arbetet också tillfaller utåtriktad verksamhet som syftar till att filmarvet visas och används i olika sammanhang. Detta görs internationellt med närvaro på filmfestivaler, men också nationellt i kontakten med svenska visningsaktörer, redaktionellt arbete med strömningstjänster och genom att medverka på introduktionskurser för filmstudenterna vid Stockholms universitet.<sup>23</sup> Då förmedling ofta går hand i hand med tillgängliggörande är den utåtriktade verksamheten för Svenska Filminstitutets filmarkiv central för att sprida kunskap om den svenska filmen, såväl som arkivets verksamhet. För att göra detta tillgrips olika strategier och informationsförmedlande kanaler. I dokumentet *Riktlinjer för det redaktionella arbetet med digitaliseringen av filmarvet* (Svenska Filminstitutet 2019b) beskrivs hur det tillgängliggörandet också är beroende av olika sociokulturella aktörer och verktyg för spridning: Svensk biografdistribution; Forskning via Kungliga biblioteket; gratis på Filminstitutets bibliotek; fysisk utgivning av DVD och Blu-ray; Video on demand; SVT Play och Öppet Arkiv; Filmarkivet.se och andra strömningstjänster riktade mot allmänhet, bibliotek, forskning och skolor; samt utställningsverksamhet.

Digitalt tillgängliggörande möjliggör att delar av det svenska filmarvet kan spridas och tillgodogöras i olika kunskaps- och historieförmedlande sammanhang. En särskilt intressant nod att studera är arkivsajten Filmarkivet.se där restaurerade filmer ur Svenska Filminstitutets och Kungliga Bibliotekets samlingar förmedlas och remedieras. På Filmarkivet.se finns en uppsättning material som i sina ursprungliga kontexter aldrig syftade till att visas på det sätt de gör i den digitala miljön, och Jon Wengström understryker vikten av grundläggande former för kontextualisering, då filmerna de facto inte fötts på Internet: ”de har en fysisk, materiell historia, som är värd att berätta av respekt för dem som en gång i tiden gjorde filmerna, för dem som lade ner tid, kreativ kraft och hantverksmässig skicklighet på att få filmerna att se ut som de gjorde” (2012, s. 43). Han fortsätter: ”En streamad fil innehåller trots allt bara en bråkdel av den information som finns i en 35 mm visningskopia” (Ibid). En arkivsajt som Filmarkivet.se tarvar därmed ett omfattande redaktionellt och kontextualiserande arbete där filmarkivariens kompetens intar en central plats. Som första instans och facilitator av materialet, är

---

<sup>23</sup> Intervju med informant 2.

filmmarkivarien den som arbetar med ursprungsmaterial och historisk kontext. Filmmarkivarien besitter därmed omfattande kunskap om de analoga och fysiska arkivprodukter som får nytt liv i den digitala miljön och förmedlingsrelationen. Filmmarkivariens direkta inflytandet över arkivets materiella betingelser (Fossati 2018) kan därmed också förlängas in i nya minnes- och meningsbyggande sammanhang. Med utgångspunkt i de epistemiska brott som filmarkivets inträde i en digital era medfört, har Dagmar Brunow här öppnat upp filmarkivforskningen genom att se hur filmarkivarien också intar en alltmer kuratorisk roll då arkivalier förflyttas till nya kunskapsorganisatoriska system: ”In the process of creating audiovisual memory, archivists are one group that can contribute to renegotiating it – they do not determine, but they can influence whether it will be perpetuated or subverted” (2017, s. 106). Filmarkivariens särskilda expertis kan därmed också med fördel betraktas utifrån Cooks paradigmskiftet och framhållas som en aktiv och medskapande instans för det kollektiva minnets diskursiva formeringar även i den digitala världen:

In this new digital, political, and pluralistic universe, professional archivists need to transform themselves from elite experts behind institutional walls to becoming mentors, facilitators, coaches, who work in the community to encourage archiving as a participatory *process* shared with many in society.

*(Cook 2013, s. 114)*

Å andra sidan är det med filmremsans svårhanterliga och nedbrytande karaktär, som arkivmaterial och historiskt dokument, i åtanke samtidigt angeläget att filmarkivarien får behålla sin väktar-roll (Cook 2001). Gör de inte det riskerar ursprungsmaterialet och de referensmöjligheter som Geber talade om faktiskt att försvinna. Filmarkivarien kan utmed Cooks (2013; 2001) paradigm därmed sägas anta en simultan roll; både som ”passive guardian” och som aktiv medskapare av ett kollektivt och mångfaldigt filmarv. Eller kanske är det snarare filmarkivet eller kasematten som fysiskt rum som manifesterar det primära väktarskapet i sammanhanget, medan filmarkivarien är den som håller i nycklarna.

## 7. Från kasematt till allmänhet – Filmarkivets arkivförmedling

I detta uppsatskapitel diskuteras och utvecklas *förmedlingsbegreppet* i relation till studiens syfte och primära problemformulering. Som Jensen och Jensen (2006) påpekat indikerar termen en kommunikativ process där avsändarperspektiv sätts i fokus. Mottagaren är en del av denna process, men inte dess centra då förmedlingsprocesser handlar om att upprätta relationer med självständigt och kommunikativt innehåll som olika mottagare och användare kommer tillgodogöra sig på olika sätt. Förmedlingsbegreppet operativa element kan därmed sägas tillskrivas arkivinstitutionen, arkivet, arkivarien och arkivpedagogen. Dessa är de aktörer som inom förmedlingsfältet återkommande har fått uppbära begreppets praktiska och teoretiska formering. Förmedlingsforskningen tenderar därför bli insulär i uppfattningar kring vem det är som förmedlar och var förmedlingsrelationen uppstår. Genom att framhålla och analysera de insikter och den kunskap de deltagande informanterna bidragit med ämnar de kommande avsnitten sondera hur filmarkiven arbetar med förmedling på olika sätt. Kapitlet kartlägger olika typer av förmedlingsaktörer (som inte enbart härstammar från arkivets domän), såväl som olika förståelser av film som arkivmaterial. Detta för att se hur filmarkivet som minnesinstitution reproducerar och synliggör filmmediets material-, medie-, och teknologihistoriska villkor i en digital samtid.

### 7.1 Filmform och kuratorn – Facilitatorn och förmedlaren

En erfarenhet som framkommit genom intervjun med Informant 1 är att det inte alltid är självklart att arkivet, eller arkivarien är den primära aktören för förmedlingsprocessen. Filmarkivet skall kanske i detta avseende snarare ses som en facilitator eller möjliggörare av vidare kunskapsspridning och kommunikativa processer som är beroende av de aktörer eller användare som hittar till arkivet, brukar och tolkar det:

Om man tittar på de olika användarna, de presumtiva användarna här, och de faktiska användarna, så är ju det i distributionen där vi vänder oss till kuratorer eller musei- och konsthallar som hyr för att visa. Och då är vi behjälpliga [...] Ibland vet de exakt vad de vill hyra, ibland kommer de med en tematik och säger ”att vi håller på med ett program om det här”, ja, då hjälper vi dem och då har det utvecklats till att vi ger dem vimeo-portfolier där vi stoppar in allt vi kan tänka på.

*(Informant 1)*

Filmform har dessutom nu i snart tre år öppnat upp lokalen för publika visningar av arkivets filmer. Tidigare har denna funktion skett i samarbete med Cinemateket på Svenska Filminstitutet som då satt upp filmprogram i samråd med Filmform. I samband med detta initiativ har förmedlingen av själva organisationen Filmform således fått ett större och mer påtagligt svängrum, då fler och fler nu börjar förstå att Filmform finns och vad organisationen gör för svenskt film- och kulturarv. Detta har inneburit att det inte enbart är de professionella kuratorerna, även om dessa aktörer är centrala, som potentiellt kan underbygga den fortsatta kunskapsspridningen och historieförmedlingen:

Vi bjuder in externa aktörer att kurera ur samlingen och det är ju att vitalisera samlingen och syresätta den. Jag ser det lite som att gräva runt i komposten och så blir det mylla av det. Det är liksom så kultur främjas. Och där har vi ju faktiskt en allmänhet, en publik som kommer hit. Och det blir som sagt, beroende på vem vi bjuder in, så blir det liksom olika publikgrupper varje gång och några är stammisar som nästan alltid kommer. Så det är väldigt, väldigt spännande. Hur samlingen aktiveras helt enkelt.

*(Informant 1)*

Snarare än att vara en enkelriktad rörelse, från arkiv till användare eller samhälle, uppvisar Filmform som filmarkiv ett förhållande i den kommunikativa processen som kan ta flera vägar. Att det inte alltid är filmarkivet som förmedlar filmarkivet, så att säga, utan att relationen uppstår mer på de externa besökarnas villkor. Perspektivet som Informant 1 erbjuder, framställer snarare förmedlingsprocessen som en symbiotisk organism, i vilken olika förmedlingsroller kan identifieras och gynna varandra: själva institutionen och arkivarien utgör en av dessa instanser; men lika framträdande roll har således kuratorn, konstnären och forskaren. Detta är något som inte alltid påtalas när det kommer till de traditionella arkivens förmedlingsstrategier, som främst resonerar utifrån själva institutionens möjligheter. Dock belyser Maria Press i artikeln ”Arkivförmedling med konstnerlige metoder” (2013) hur arkiv i samarbete med konstnärer kan bidra till en gränsöverskridande och utvecklad arkivanvändning. Detta kan ske på tematiska nivåer, där arkivaliernas materialitet och kontext kan vidareutvecklas och spridas genom andra närliggande fält. Arkivförmedling handlar här snarare om hur förhållandet mellan institution och användare upprätthålles och effektueras på lång sikt. Det är ju trots allt användarens förhållande till arkivet som möjliggör att man överhuvudtaget skall kunna diskutera förmedlingsbegreppet. Utmaningen ligger i hur man som arkivinstitution kan medvetandegöra dessa relationer och föra de vidare till när- och omvärld.

På liknande vis kan även forskarna, lärare och studenter anses vara viktiga agenter för kunskapsspridningen av arkiv. Informant 1 beskriver vidare hur en reciprok process, ur förmedlingssynpunkt, kan uppstå mellan arkivet och forskaren.<sup>24</sup> Detta påbjuder dock att vissa grundläggande ställningstaganden görs och att man som arkivinstitution har en god självbild och förståelse för verksamhetens uppdrag, även på lång sikt. Som informant 1 poängterar, tillgriper Filmform, i den grad det är möjligt, att arkivet är öppet för forskaren som har ett syfte att använda det, att hålla dörren på ”vid gavel” och att ”öppna spjället för fullt [...] Det är liksom en hederssak” (Informant 1). Vidare betonar Informant 1 att genom att hålla arkivet öppet för forskare, kuratorer och allmänhet så hjälper dessa aktörer även konsekvent arkivet att förstå och utveckla sitt eget sammanhang. Kunskaps- och historieförmedlande produkter som exempelvis avhandlingar, monografier, uppsatser och filmprogram på museer och i konsthallar, kan i förlängningen ses som konkreta frukter av en god förmedlingsrelation och bidra till att arkivinstitutionen får svar på frågor den försökt få klarhet i.<sup>25</sup> Detta underbygger en förståelse av arkivförmedling som en symbiotisk process, i vilken synliggörandet av arkivet är beroende av externa aktörer, såväl som besökare, som använder och sprider bilden av arkivbeståndets rikedom och dess existens.

Viktigt att beakta i sammanhanget och något som man måste vara medveten om är, som Informant 2 i sin tur beskriver, att ett arkiv kan vara hur öppet som helst, men känner ingen till det så är förmedlingspotentialen av det svår att förhålla sig till.<sup>26</sup> Arkivförmedling är ett begrepp som innefattar en rad olika kommunikativa skikt, där själva arkivet eller arkivinstitutionen endast utgör den yttre ramen för möjliggörandet av förmedlingsrelationen. För att återgå till Filmform är denna process aktiv och beroende av differentierade aktörer som är med och formar arkivet, men även de filmhistoriska berättelser det förvaltar – både de som redan existerar och de som är där för att upptäckas:

Och det är ju det som är så otroligt underbart. Att någon har ett helt eget perspektiv. Som drivs av en frågeställning eller ett filter på något vis. Då fiskar man upp, och plötsligt hamnar de här verken i ett helt nytt sammanhang och blir lästa på ett annat sätt. Utan att säga att de liksom har kommit till rätta, utan att allt går att se från olika perspektiv. Ljuset faller olika på dig beroende på hur du förhåller dig till fönstret.

*(Informant 1)*

Förmedling är ur denna synpunkt ett expansivt begrepp som formas i hur arkivet skapar sin identitet och hur det interagerar med användarnas egna ingångar i det.

---

<sup>24</sup> Intervju med informant 1.

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> Intervju med informant 2.



Informant 1 resonerar kring begreppet som en zon för aktiva utbyten, i vilken arkivet intar en vägledande roll som facilitator snarare än utbildare:

Då det handlar om att förmedla arkivet tänker jag att det handlar om att tillgängliggöra kunskapsinhämtning. Eller att skapa kunskap kring något som bara är en räcka material. För var uppstår kunskapen någonstans? Det är ju det som ligger i forskningen, att påvisa någonting eller se samband, eller mönster, och det kan ju vara mönster som inte finns eller som sover. Det är en skapelseprocess [...] Det är att tillgängliggöra, för att hela tiden möjliggöra nya och oväntade perspektiv och sammanhang för de här verken att belysas i.

*(Informant 1)*

Då arkivet intar platsen som möjliggörare och facilitator av kunskapsinhämtning kan dess plats i deltagarkulturen också synliggöras. Då det frångår att uppfatta sig själv som en solitär enhet och statisk kulturarvsinstans, kan det också träda in i Terry Cooks community-paradigm (2013).

För filmarkivet som alltjämt går längre in i sin digitala omkoppling kan perspektivet därtill se till att filmens olika historier förvaltas på olika plan; det materiella, det kunskapsspridande och det mångfaldiga. Med Internets framväxt skapas däremot nya former för filmarkivets ontologi, där nya förutsättningar för tillgänglighet och deltagande skapas. Detta kan möjliggöra och medföra en förmedlingskultur och kunskapsspridning som de traditionella arkiven inte tidigare kunnat erbjuda (Cook 2013; Fossati 2018).

## 7.2 Förmedling av material *och* innehåll

Med digitaliserings- och migreringsverktyg kan en films innehåll bevaras på lång sikt. Men åtgärderna gör också att filmmediets materiella uppbyggnad förändras. Dessa bevarande- och tillgängliggörandestrategiska interventioner får dock konsekvenser och återverkningar i filmens arkivliv (Fossati 2018). Med utgångspunkt i filmarkivet som en plats där filmarvet bevaras, restaureras och skapas, anlägger Giovanna Fossati fyra ramverk för att å ena sidan förklara filmens arkivliv, och å den andra det som kallas för filmontologi. Dessa ramverk är: ”film as art”, ”film as original”, ”film as dispositif” och ”film as state of the art” (Fossati 2018). Ramverken kartlägger enligt Fossati den epistemologiska spänning som blir märkbar i filmens arkivariska övergång från det analoga till det digitala – alltså mellan film som materiell artefakt och film som konceptuell artefakt.<sup>27</sup> Termen

---

<sup>27</sup> Jag kommer i följande analys tillgripa och belysa de tre första perspektiven, då ”film as state of the art” snarare relaterar till teorier som omsluter filmskapande och filmmediet som teknologisk landvinning. Ramverket är för föreliggande uppsats inte lika relevant att beakta som de tre inledande och har av utrymmesskäl negligerats, men än högst aktuellt då man avser diskutera film från ett ontologiskt perspektiv (se vidare: Fossati 2018, s. 174-176).

*koncept* använder Fossati som ett verktyg för tolkningsprocesser, eller som en uppsättning förhandlingsbara övertygelser som delas av en mer eller mindre homogen gemenskap eller grupp – i det här fallet det samlade filmfältet (2018, s. 152-153).

Trots att det är beroende av vilket teoretiskt ramverk man anlägger, är diskussionen om filmen som original, eller ursprungskälla central. Fossati (2018) menar att utifrån ståndpunkten *film som en materiell artefakt*, kan de flesta filmarkiv associeras med idén om ”film as original” då bevarandeuppdraget ofta anammar filmens materiella integritet och därmed även de ursprungliga produktions- och distributionsvillkoren. Filmforms arkivariska identitet kan här sägas bestå i den materiella, ekonomiska och produktionsmässiga historia 1950-talets experimentfilmer avslöjar, i både artefaktisk och konceptuell mening, medan Svenska Filminstitutets och dess arkiv primärt består i svensk biografvisad film. Gällande frågan om originalet så ansluter den även till autenticitetsbegreppet, såsom det formulerats av exempelvis Walter Benjamin (1979), där film som konceptuell artefakt snarare förstås som sinnebilderna av mediala reproduktionsmekanismer. Fossati (2018) menar dock att när film(kopian) träder in i arkivet förändras dess status som kulturellt objekt: ”it becomes heritage and its copies museum artifacts [ - - ] when entering the archive, a film acquires authenticity status; the authority of the object is restored, the film copy is re-territorialized” (2018, s. 162-163). Den analoga fotografiska filmens specificitet är, ur materiell synpunkt, tämligen oproblematiske att identifiera, medan det inom ”film as original”-ramverket inte är lika lätt identifiera digitala artefakter som inte är bundna till bäraren i samma utsträckning som en analog filmkopia (Fossati 2018, s. 166).

Både Svenska Filminstitutets och Filmforms respektive arkiv ansluter vidare till det konceptuella ramverket ”film as art”. I arkiven ligger kopior av filmer vars upphovspersoner använde filmmediets specifika egenskaper för att skapa konst. Vad gäller Filmforms bestånd, som mestadels består av experiment- och avantgardefilm, finns kanske en i ännu högre grad objekt från filmskapare vars materiella villkor återkommande korresponderat med den konstnärliga intentionen:

en del av experimentfilmen handlar ju om optiska effekter och att man räknar bildrutor, eller strukturalistisk film och abstrakt sådan, som är väldigt beroende av det ska se ut på ett visst sätt

*(Informant 1)*

Fossati framhåller att de filmarkiv som kan identifieras utmed ”the film as art”-idén, också kan tillgripa ett indexikalt närmande av filmontologiska begrepp, om

de framhåller den mediespecifika analoga filmen som bärande för vad de eftersträvar bevara (2018, s. 170). Detta återansluter i sin tur även till diskussioner om filmens föremålslighet. I uppsatsens prolog nämns Stan Brakhage som ett exempel där själva filmmaterialets specifika egenskaper öppnar upp för särskilda arkivariska frågor. Ytterligare en filmare som kan nämnas som exempel i detta sammanhang är österrikaren Peter Kubelka. Kubelkas filmer är inte tillgängliga i digitaliserad form då filmaren med sina verk återkommande insisterat på att betona filmmediets handgripliga dimensioner.<sup>28</sup> Filmen *Arnulf Rainer* (1960) – en av de första så kallade ”flicker films” – kan beskrivas som ett installatoriskt arrangemang då Kubelka utefter ett metriskt mönster klippt samman svarta och transparenta filmremsor, med optiskt ljud. När filmen sedermera projiceras alterneras de filmiska byggstenarna; ljus, mörker, ljud och tystnad i ett rytmiskt-varierande flimmer. Kubelkas kroppsliga intervention i materialet – att klippa för att klistra samman – får återverkningar i åskådaren, vars hela nervsystem aktiveras vid de unika visningstillfällena. I svensk bemärkelse kan även Wolfgang Lehmanns *Trollsländor med fåglar och orm* (2012) nämnas. Filmen finns i distribution hos Filmform och består av filmarens egna upptagningar i 16mm kombinerat med vetenskapligt arkivfilmsmaterial. Collaget som leker med ögats tröghet och är ett fint exempel på ett filmarbete med grund i filmarkivets materiella dimensioner. Lehmann sällar sig med verket till found footage-genren då det till stor del bygger på återbruk av zoologiskt bildmaterial.<sup>29</sup>

Som exempel för ”film as art”-konceptet öppnar Brakhages, Kubelkas och Lehmanns behandling av filmmaterialet upp för en närmast skulptural förståelse av filmens arkivliv, eller filmen som föremål om man så vill. Något som i sin tur vidare understryker betydelsen av bevarandet av den analoga filmens materialvärld och integritet, samt vikten av alternativa och varierande förmedlingskontexter.

Detta beror dock till stor del på hur ett filmarkiv definierar sitt institutionella uppdrag och förståelsen av vad ett filmarkiv är. Informant 2 understryker här vikten av att hålla isär vissa begreppsliga definitioner för vad ett filmarkiv gör, då olika perspektiv genererar olika typer av förståelser för film, respektive för arkiv. Avseende Svenska Filminstitutet framhåller informant 2:

Vårt mål är att ha det gått på bio i Sverige, eller har ett verk skapats för att det varit tänkt att visas på bio, så är det någonting vi ska ta hand om. Är man ett museum, ett filmmuseum, så

---

<sup>28</sup> Korossi, Georgia (2016). ”The Materiality of Film: Peter Kubelka”. British Film Institute – intervju med Peter Kubelka – tillgänglig via: <https://www.bfi.org.uk/news/materiality-film-peter-kubelka>  
Hämtad: 2020-03-31, kl. 11.53.

<sup>29</sup> Se vidare: Martin Grennbergers intervju med Wolfgang Lehmann, ”Om Trollsländor med fåglar och orm: ett samtal med Wolfgang Lehmann” i *Magasinet Walden*, nr. 0.11/0.12, 2014, s. 45-51.

kan man ju välja lite mer. Då kan du fokusera och säga nej till delar av filmhistorien som inte passar din inriktning [...] Du måste alltid fråga institutionen hur den definierar sitt uppdrag.

(Informant 2)

Det institutionella uppdraget styr följaktligen vad ett filmarkiv avser tillgängliggöra och visa, både i innehållsmässig och materiell mening. Ramverket ”film as dispositif” riktas i detta sammanhang mot filmarkiv som har en aktiv tradition i olika typer av visningssammanhang och utställningskontexter (Fossati 2018). Både Svenska Filminstitutet, med Cinemateket-verksamheten och arkivtjänsten filmarkivet.se, och Filmform med sitt relativt nya in-house-program och koppling till kuratorisk filmverksamhet, ansluter därmed till ett sådant perspektiv. Teorin inbegriper frågeställningar avseende var, hur, vad och på vilket sätt ett filmarkiv förmedlar sina produkter eller arkivalier – alltså i de situationer där filmen möter användaren/åskådaren – och är betydelsefullt för en vidare kartläggning av filmarkivets förmedlingskontexter. Idén skiljer sig från ”film as original”, då Fossati påpekar att ”dispositif”-perspektivet för arkivet blir verksamt då det, snarare än att stänga in och dela in arkivet i statiska kulturarvsobjekt, möjliggör sätt att se och betrakta film genom olika förevisande anordningar:

as dynamic objects where the material and conceptual artifacts are bound together [...] also showing a film within a different *dispositif* than its historical one becomes an equally important alternative. In this way a silent film viewed on an iPod should not be seen as a historical falsification but rather as one of the many possible *dispositifs* that can take shape within the ’film as dispositif’ framework.

(Fossati 2018, s. 171)

Kärnan i resonemanget är att ”dispositif”-begreppet underbygger föränderlighet. Filmarkivets kärnverksamheter – bevara, restaurera, visa – är de element som över tid konsekvent producerar och möjliggör nya dispositif. Men i lika hög grad påverkas dessa av tid, ny teknologi och digital utveckling. En films ursprungliga visningskontext går aldrig att reproducera till fullo. Istället måste ett filmarkiv eller filmmuseum ta ställning till hur ett material kan framföras och förmedlas inom ramen för ett samtida medielandskap, men även i förhållande till en komplex användargrups skiftande behov av filmhistorisk kunskapsinhämtning. Om man inom filmarkivförmedling kan tala om olika förmedlingsagenter är ytterligare en betydelsefull förmedlingsaktör därför åskådaren/användaren.

Filmarkiv som har en lång tradition av att visa och framföra sina verk har i större utsträckning också möjligheten att reflektera över hur och med vilka medel man gör detta. Då fokusskiftet från filmartefakt till projektion och åskådare sker kräver detta

också att arkivinstitutionen synliggör förmedlingens yttre ramar för att bistå användarnas olika ingångar i filmens arkivliv, men även deras olika kunskap och behov. Fossati återtar:

A viewer who is not aware of the specific technical apparatus in place (e.g. film or digital projector) will hardly notice any difference between an analog and a digital film projection and the digital projection, whereas a viewer who is aware of it will experience a different *dispositif*.

(Fossati 2018, s. 173)

Utmaningen för filmarkivet ligger i hur man synliggör och medvetandegör detta förhållande för arkivanvändare och åskådare. Till detta, är det en kostnadsfråga då helt analoga förevisningssammanhang blivit allt dyrare. Dessa blir som Paolo Cherchi Usai (2001) poängterat unika händelser, och därmed allt unikare dispositif. För filmarkivet, filmarkivarien och för externa förmedlingsagenter som sprider kunskap om filmens arkiv, kanske fokus snarare kommer ligga på att synliggöra skillnaden mellan olika sätt att se på film, utan att filmens arkiv- och materialhistoriska villkor förgås i förmedlingsprocessen. Något som både Svenska Filminstitutet och Filmform är väl medvetna om i sina respektive förmedlingsstrategier är också hur olika användargrupper har olika behov. Behov som bottnar i vilken frågeställning eller vilket perspektiv man möter arkivet med. Informant 1 betonar hur kuratorn som avser bygga ett program med inriktning på 16mm film också brukar vara medveten om pengafrågan och anpassar sig på så vis efter den. Medan det å andra sidan finns de som faktiskt hyr in filmrullar för att presentera ett slags ursprungligt dispositif:

Däremot vet jag de som kurerar program och hyr in för att också få se dem [filmerna] på riktigt. Så det blir ju en väldigt unik situation. Ett sådant filmprogram är ju en unik händelse. Det är ju också ett framförande av den filmen. Som också är beroende av projektorerna, och en skicklig maskinist – alltså det är ett framförande. Det är verkligen inte att bara visa objekt, nej. Det är att *framföra* [min kursiv] filmen.

(Informant 1)

Ytterligare ett perspektiv som framhålls av informant 2 betonar de skillnader som finns hos olika användargrupper gällande vad man vill se, eller vilken filmarkivarisk process man får tillgång till i förmedlingsrelationen. Här uppträder även vissa skillnader i hur man vänder sig mot forskarsamhälle, respektive allmänhet:

En forskare behöver inte alltid se en film så som den var tänkt att visas från början. För många forskare så räcker det med att – beroende på varför man vill se filmen givetvis, för man kan ju ha helt olika forskningsinriktningar – se en lågupplöst digital fil på en datorskärm och ändå få ut exakt det som den forskaren vill få ut av titeln. Den filmintresserade allmänheten vill väl oftast se film så som den kanske var tänkt att ses, eller det är beroende av om man är intresserad

av innehållet enbart eller om man också är intresserad av den upplevelse av filmen som till exempel en biografvisning möjliggör.

(Informant 2)

För den filmintresserade allmänheten betonas upplevelsen av filmen, medan det för forskaren kanske snarare handlar om att få svar på specifika filmhistoriska frågeställningar. Samtidigt ligger det inom ramen för Filminstitutets uppdrag att förvalta biografvisad film. Därmed är det för den filmarkivariska arbetsprocessen centralt att materialets uppspelningssammanhang hela tiden beaktas:

Vi vill ju kunna visa filmerna så som de var tänkta att visas. Eftersom vårt uppdrag är den biografvisade filmen är ju tanken att man ska kunna se det på en stor duk. För att då få samma upplevelse, nej inte samma upplevelse, men en likvärdig upplevelse till hur filmen ursprungligen visades. Och då handlar det kanske om en upplevelse som inte har så mycket med forskning att göra, utan mer som en filmupplevelse.

(Informant 2)

Svenska Filminstitutets Cinemateket-verksamhet är den förgrening inom den svenska filmens arkivfält som fortfarande verkar för denna typ av direkt arkivförmedling. I anslutning till biograferna i Filmhuset finns också maskinrum som dagligen kör filmrullar för Cinemateket-besökare, men också för filmstudenter vid Stockholms universitet. I Filmhusets biografer upprättas en direkt förmedlingsprocess vars länkar binder samman hela filmens arkivliv, från bevarande till restaurering, från restaurering till projicering. Som exempel på en arkivförmedlande relation mellan arkiv och användare är Cinemateket därmed av stor vikt, då åskådaren bär med sig sin interaktion med materialet ut i samhället för en indirekt, men likväl viktigt, kunskapsspridning av det svenska filmarvet.

### 7.3 Filmarkivets mediearkeologiska omkopplingar

Termen mediearkeologi konnoterar olika saker. Att det å ena sidan handlar om medier, och å den andra arkeologi framgår, men vad kan en mer konkret utläsning av definitionen betyda? Det arkeologiska ledet av begreppet tecknar bilder av en taktisk metod; en utgrävning – ur myllan om man så vill – där forskaren söker finna förhistoria och materiell kultur, via artefaktiska efterlämningar. Det mediala ledet i sin tur kan appliceras relativt brett, då mediet är det som lagrar, förmedlar och överför information. Trots att filmremsan kan uppfattas som livlös då den behöver uppspelningsapparat – och *dispositif* – för att kunna förstås till fullo, är den ur ett mediearkeologiskt perspektiv fylld av information som inte enbart relaterar till det överförbara innehållet. För att återkoppla till Jussi Parrikas (2012) propå om att arkivet är en plats för mediearkeologisk praktik, är filmarkivet måhända den centrala platsen för en sådan aktivitet.

Informant 2 berättar hur arbetet med analoga filmsamlingar, både nyinkomna och redan befintliga, ständigt ”måste gås igenom, identifieras, registreras och arkiveras” (Informant 2). I viss utsträckning tangerar arbetet på så vis den traditionella arkivsektorns fundament, men som påpekats tidigare kräver behandling av filmremsan ytterligare specialiserade kunskap och materialkännedom. På en konkret nivå kan filmarkivets arkivpraktik avslöja pedagogiska ingångar till en vidare arkiv-, material- och mediehistorisk förståelse, men blir även konstitutiv för mediearkeologisk aktivitet. En filmarkivarie kan följaktligen extrahera information ur den analoga filmen som statistiskt objekt, som inte andra kan:

Till exempel, så kan vissa saker i en filmremsa antyda hur filmen ursprungligen har sett ut – om det är någonting som gått förlorat eller någonting som är omredigerat. Vi kan också avläsa, beroende på filmsort, hur gammal just den här filmkopian är. Till exempel, så finns det en kantkod, edge-code, och har vi tur att filmen är Kodak så kan man alltså gå tillbaka ända till 1910-talet och se vilket år råfilmen gjordes, vilket sen kan medföra en tolkning av filmen, för det kan ju visa sig att den kopian vi har, eller filmen, inte är den ursprungliga premiärversionen, utan det kan ju vara en ny version, alltså en ny release som är tio år senare än ursprungfilmen.

*(Informant 2)*

I digitala förmedlingsverktyg för filmarkiv faller således en viss informationsnivå bort, och filmarkivariens färdighet och kunskap – att faktiskt kunna förstå, tolka och datera materialet – behöver därmed förmedlas på andra sätt. Ett exempel är den informationsförmedling av filmarvet som sker via Svenska Filminstitutets arkivsjajt Filmarkivet.se, där den mediearkeologiska praktiken istället behöver kommuniceras via ett mediearkeologiskt tänkande. Här blir det, som Jon Wengström (2012) konstaterat, viktigt att betänka filmarkivets ”avsändarperspektiv”. På Filmarkivet.se finns en mängd material som i sina ursprungliga kontexter aldrig syftade till att visas på det sätt de gör i den digitala miljön, och Wengström understryker vikten av grundläggande former för kontextualisering:

Dessa filmer har inte fötts på nätet – de har en fysisk, materiell historia, som är värd att berätta av respekt för dem som en gång i tiden gjorde filmerna, för dem som lade ner tid, kreativ kraft och hantverksmässig skicklighet på att få filmerna att se ut som de gjorde [...] En streamad fil innehåller trots allt bara en bråkdel av den information som finns i en 35 mm visningskopia.

*(Wengström 2012, s. 43)*

Å andra sidan kan den digitala förmedlingen av arkivet, för att åter tala med Parikka, (2012) utgöra nyckelkoncept för att förstå och tolka digitala mediekulturer och arkivariens förändrade roll. Till detta finns på Filmarkivet.se funktionen ”Filmkartan”, med vilken användaren kan navigera och söka fram filmer från olika

regioner och städer i Sverige. Som ett slags mediearkeologisk metafor är kartfunktionen inte bara en inflygning över var filmer ur samlingarna upptagits i geografisk mening. Den spårar och lokaliserar också var det fysiska materialet, den filmiska artefakten och dess materiella och tekniskt-ekonomiska nivåer, befunnit sig vid specifika tillfällen och platser i filmens historia.

Filmens digitala arkivliv möjliggör därför att filmarkivariens roll och färdigheter också kan färdas bortom det materiella arkivets väggar. Filmarkivarien är den primära agenten för möjliggörandet av tillgång och förståelse av arkivet – de reglerar vilken typ av information som blir tillgänglig för vem och behöver därmed också ha en framträdande roll i hur arkivet konstrueras och kommuniceras även i digitala miljöer. Dagmar Brunow har öppnat upp detta förhållande för vetenskaplig diskussion, genom att betona vikten av metadata, och understryker i artikeln ”Curating Access to Audiovisual Heritage” (2017) hur filmarkivariens kunskap och yrkesroll intar olika förmedlande skikt:

They provide access to the archive, or rather they construct the archive the archive and its archival content through categorisation, cataloguing and classification – metadata. Metadata, such as bibliographic entries, key-words or tags, is used to identify content and to improve ways of searching – and finding – material. The archivist, therefore, performs a crucial role in describing and categorizing the archival stock. Studying the role of the film archivist as a curator is only at its beginning [...]. Yet, if we regard archives as sites of knowledge production, the curatorial practice involved in the process of archiving deserves further examination.

*(Brunow 2017, s. 99)*

Den traditionella bilden av arkivarien som väktare (Cook 2001) av minne och kunskap har således transponerats till att arkivarien är en aktiv medskapare och förmedlare av kulturarv. Detta gäller dock inte enbart det innehållsmässiga, utan relaterar även till den dimension av filmarvet som diskuterats ovan: det vill säga kunskapsorganisationen av filmarkivets materiella betingelse och filmarkivariens kunskap om filmens komplexa arkivliv. Svårigheten ligger, med detta sagt, i hur filmens artefaktiska dimension skall berättas eller förmedlas för en användare av arkivet, eller åskådare av filmen. Kanske är det snarare ett kritiskt tänkande som filmarkivarien skall söka att mobilisera hos sina respektive användargrupper. Informant 2 betonar hur förevisningen av filmarkivalier, både i analoga och digitala miljöer, kräver olika typer av arkivförmedlande sensibilitet och hur vikten av kritiskt tänkande och förståelsen för det filmmaterial som ses kan vara avgörande:

Det du ser är inte nödvändigtvis det du tror att det är eller det du tror att du ser. Du kan se en film, eller filmtitel, men det du ser kanske inte motsvarar hur filmen ursprungligen såg ut eller var tänkt att se ut. Och då är det ju rätt så viktigt, om man kan förmedla det här kritiska tänkandet till åskådarna också. Till exempel, vid restaurering är det väl bra att också berätta för



den som ser versionen vad man har gjort och hur den eventuellt skiljer sig från hur filmen ursprungligen såg ut. Ser du en ny utgåva av en film som skiljer sig från den ursprungliga utgåvan så är det ju någonting som är viktigt att förmedla.

*(Informant 2)*

Informant 2 sätter här fingret på något som är angeläget att diskutera inom ramen för filmarkivförmedling, nämligen vad det är man förmedlar, hur man förmedlar det och till vem. Vilken förmedlingsnivå arkivet ska lägga sig på är måhända ett ämne för akademisk diskussion, men som extern förmedlingsaktör intar forskaren i sin behandling och tolkning av filmarkivet en direkt förmedlande roll, då denne skall föra tolkning och kunskap vidare ut i samhället. Kunskap som i sin tur möjliggörs av filmarkivet och filmarkivarien. Med detta sagt, är det inte alltid självklart att arkivpraktiska interventioner är direkt väsentliga för forskarens syfte och mål med forskningen, men det kan få följder för de slutsatser som dras och för filmarkivets fortsatta historieförmedling till när- och omvärld:

Däremot så är det väldigt viktigt – i akademiska sammanhang – att man definierar vad det är du har sett när du skriver om en film. Att du inte bara skriver om filmens produktionsuppgifter, utan också specificerar format, utgåva, eller plats för visning, om det kan spela någon roll. Att man på något vis för in samma tanke som när man använder litteratur, att du skriver både utgåva och upplaga, och så vidare. Så bör man göra det på samma sätt med film. Har du sett en film på filmbas på Cinemateket är det viktigt att definiera. Har du sett den på en TV-visning kanske du måste definiera vilket datum och vilken kanal och sådant. Så att någon annan kan gå tillbaka och se varför ens forskning ser ut som den gör. Du måste hela tiden definiera vad det är du ser.

*(Informant 2)*

Informant 2 understryker vidare att denna kommunikation snarare handlar om forskningskontexter än om den filmintresserade allmänheten, men framhåller samtidigt att detta helst skall förmedlas även till denna grupp (Informant 2). Dessa perspektiv underbyggs även av Informant 1 som betonar att det ofta slarvas med begreppet digitalisering – ”som om det är samma sak som ursprungsfilmerna” (Informant 1) – och då även i den större nationella diskursen som omger det audiovisuella kulturarvet och dess bevarande- och tillgängliggörandepolitik. Detta kan i sin tur leda till att:

forskaren måste sitta och titta på väldigt dåliga återgivningar av filmerna i små fönster på en dator. Det kan aldrig ersätta en film. Därför att film förr, den var meningen att projicera, och det var ju en annan skala. Och då får det rumsligt en annan skala. Det var meningen att visas så. Då kan man inte säga att man sett filmen om man har tittat på en liten fjärt. Det är ju som att säga att jag har tittat på ett vykort av en stor målning, som är jätte viktig. Det är klart det är annat. Så jag drar ofta jämförelsen med att titta på vykort. Det skulle nog inte en forskare acceptera tror jag. Då reser man nog till museerna där de hänger och tittar på målningen i sig.

*(Informant 1)*

Även Informant 1 betonar att dessa aspekter är beroende av vad det är för typ av forskning som genomförs och att det är medvetandegörandet av de medierande och remedierande omkopplingarna som efterlyses. Denna medvetenhet understryks dock vara svår att tillskansa sig då den kan komma först med praktiska erfarenheter av olika typer av filmiska representationer: ”Jag tror inte man kan läsa sig till den erfarenhet i en bok. Det är praktik det handlar om” (Informant 1).

Dagen då analog visningskopior inte längre kan visas, antingen på grund av att uppspelningssystemen helt försvinner eller att arkivfilmen slits ut, nalkas alltså. Analog förmedling av filmarv riskerar därmed att enbart kunna ske vid de institutioner som fortfarande kan visa icke-digitaliserad film i ett sammanhang som liknar ett ”ursprungligt dispositif”. Vikten av den högkvalitativa digitalisering (”full digital restaurering”) som Svenska Filminstitutet utför kan därför inte underskattas då det hittills anses vara det bästa verktyget för bevarandet och ett brett tillgängliggörandet av det svenska filmarvet. Jon Wengström betonar att en central del av tillgängliggörandepolitiken i Sverige, som dessutom har en statlig filmpolitik, också handlar om att kunna fördjupa och bredda de demokratiskt betingade aspekterna av ett tillgängliggjort kulturarv:

If you want to enjoy a screening of a Swedish film classic until it has been digitized you have to travel to Filmhuset in Stockholm, just as you have to travel to the National Museum if you want to enjoy an original painting. There are several reasons why this option is not a realistic one in the long run.

*(Wengström 2013, s. 130)*

Filmarkivens utmaningar är många och filmarkivariens uppgifter omfattande. Och trots att kasematten må vara ett av arkivvärldens mest beständiga lokaler är framtiden för materialet alltså svår att sia om. I ett försök att avsluta denna irrfärd i filmarkivets förmedlingsprocesser och filmens komplexa arkivliv vill jag här framlyfta en tänkvärd och välformulerad framåtblick:

Ska vi prata om tiotusen år i framtiden, då är ju bevarandet definitivt spännande. Om vi nu säger att en film kan ligga bra i flera hundra år, ja men vad händer sedan efter de flera hundra åren? Då har vi plötsligt en samling som inte mår bra längre. Vad händer då? Vad händer med den digitala tekniken och hur länge kommer det vi bevarat vara intressant? Kommer det vara intressant? Jag menar, tänk tusen år tillbaka, visst hade man velat se rörliga bilder som är så gamla. Så kanske man tänker i framtiden men man kanske också tänker helt annorlunda.

*(Informant 2)*

## 8. Sammanfattning

Med fokus på tillgängliggörande och arkivförmedling har föreliggande uppsats sökt beskriva hur svenska filmarkiv arbetar med analog film och hur filmens arkivliv tillgängliggörs och förmedlas till användaren och åskådaren. Syftet med uppsatsen är att kartlägga filmarkivens förmedlingsstrategier (osynliga som synliga) och beskriva hur film som arkivmaterial kan användas i olika historieförmedlande sammanhang. Då forskningen om filmarkiv är relativt välrepresenterad på det film- och mediehistoriska fältet, både i en internationell och nationell kontext, har den inom ramen för en arkivvetenskaplig diskussion varit frånvarande. Därför är ett underliggande syfte med uppsatsen också att introducera filmarkiv som studieobjekt för arkivvetenskaplig forskning.

Filmens arkiv är unika både avseende deras framväxt som minnesinstitutioner och det material de förvaltar, men även i förhållande till en övergripande arkivflora. Genom att studera och kontextualisera Svenska Filminstitutets och Stiftelsen Filmforms (The Art Film & Video Archive) respektive arkivverksamheter har denna undersökning belyst olika aspekter av ett sammansatt svenskt filmarv, där olika perspektiv och arkivpraktiska interventioner tillämpas. En drivande ambition med studien har varit att få ta del av den unika expertis som fältet besitter och förmedla denna till en arkivvetenskaplig kunskapsproduktion. För att erhålla dessa insikter har en representant från vardera institution intervjuats och samtal har förts kring samtida arkivpraktik och digitalisering, såväl som om filmarkivets materiella betingelser. Fokus har legat på arkivförmedling och begreppets svårteoretiserade karaktär. Här har ett bärande teoretiskt ramverk erbjudits av den danska arkivduon Charlotte S.H. Jensen och Bente Jensen, vilka återkommande utrett termens innebörd för arkivinstitutioner.

Arkivförmedling inbegriper en rad verktyg som på mer eller mindre konsekvent basis ämnar ringa in traditionella arkivfunktioner som tillgängliggörande, tillhandahållande och vägledning. Jensen och Jensen (2006) ser däremot att termen snarare borde diskuteras inom ramen för arkivinstitutionens kommunikativa processer. Processer som i sin tur anbelangar hur och på vilket sätt man presenterar och förevisar arkivalier, men även vilka strategier som föreligger då arkivet ämnar nå ut till sin när- och omvärld. Svenska Filminstitutet och Filmform kan båda sägas tillhöra ett relativt homogent filmkulturellt fält där likartade aktörer och användare blir uppmärksammade på arkivens existens och bestånd. Med detta sagt är dessa

filmarkivs olikheter framträdande både vad gäller resurser och vilket fokus man har på insamling och bevarande. Detta ger i sin tur återverkningar i vilka strategier och processer man tillgriper i frågor som avser tillgängliggörande och förmedling. Filmform är en liten verksamhet men med ett stort uppdrag. Organisationens primära förmedlingsstrategi kan sägas bestå i ett nära samarbete med sina användare och de aktörer som brukar det. Här kan nämnas forskare, kuratorer och konstnärer, men även ett visst skikt av den filmintresserade allmänheten och internationella samarbeten. Svenska Filminstitutets arkiv kommunicerar sin verksamhet utåt genom att bland annat Cinemateket-verksamhet och Filmarkivet.se. Som Sveriges nationalarkiv för film sprider Filminstitutet även arkivariska kompetens genom att medverka på filmfestivaler och i utbildningssammanhang vid Stockholms universitet, men har även på senare år fått diverse utredande uppdrag som anbelangar det samlade audiovisuella kulturarvet. I de rapporter institutionen producerat förmedlas kompetens, såväl som filmarkivets komplexa karaktär i ABM-floran. Filmarkiven synliggörs därmed även på nationell basis i det kulturarvspolitiska fältet.

Filmarkivariens arbetsuppgifter består i att bevara, restaurera och tillgängliggöra film. I takt med att digitaliseringen gjort att filmen och dess arkiv övergått från analoga till digitala arbetsprocesser har ytterligare dimensioner tillkommit rollen, samt att nya arbetsflöden lagts på det analoga arbetet med film. Utmed Terry Cooks (2001; 2013) postmoderna arkivteori och arkivparadigm kan filmarkivarien således förklaras som en paradigms balanskonstnär. Med tanke på den analoga filmens snabba nedbrytningsprocesser och värde som historiskt dokument måste den således underkastas en väktarroll för att säkra materialets ursprungliga integritet. Till detta, är filmarkivarien den som har direkt inflytande över detta material och i den digitala eran möjliggörs att nya förmedlande system kan sprida denna kunskap och insikt till större delar av allmänheten. Med framväxten av arkivsajter som Filmarkivet.se intar arkivarien en kuratoriell och medskapande roll som är med och formar vår samtida förståelse av den svenska filmens kulturarv.

Som forskningen om arkivförmedling återkommande visar har centrat för diskussionen varit själva arkivinstitutionen. Exempel på förmedling kan här vara passivt tillgängliggörande i digitala domäner eller arkivpedagogiska rutiner där man betonar aktivt uppsökande av skolor, såväl som bruk av läsesalar och vägledning för släktforskning (Jensen 2004, Forsmark & Larsson Östergren 2016; Sjögren & Lundström 2004). Filmarkivens förmedlingspotential är å andra sidan beroende av, och intimt förknippade med, andra aktörer som konsekvent är med och skapar och

omformar bilden av institutionen och filmens arkivliv. Genom att studera filmarkiven mot det som Giovanna Fossati kallar för ”filmens arkivliv” (2018) friläggs dessa aktörer som sociala medskapare av filmarv. Till detta konceptuella ramverk, är även Sonia Campaninis uppdelning av filmens materialitet (2018) och Jan Holmbergs ”ekonomiskt-tekniska” nivåer (2011), fruktbara verktyg. Dessa underbygger olika förståelser av filmarkivets historiografiska och sociokulturella kretslopp som minnesinstitution, samtidigt som de ur ett arkivvetenskapligt perspektiv kan användas för att expandera teoretiseringen av förmedlingsbegreppet. Med en mediearkeologisk blick kan dessutom filmens materiella historia synliggöras även inom ramen för digitala förmedlingsmiljöer i vilka olika typer av historiemedvetande och historiebruk framträder. Filmarkivförmedling är snarare än att vara en enkelriktad kommunikativ process, ett symbiotisk förhållande mellan institutionen och en rad externa förmedlingsaktörer som i växelverkan konsekvent påverkar och möjliggör historieförmedling och kunskapspridning av filmarvet.

## Epilog: Studiens relevans och fortsatt forskning

I denna uppsats har jag kartlagt hur några svenska filmarkiv arbetar med arkivförmedling. En utgångspunkt för mig har tagits i mitt intresse för hur den analoga filmens materiella villkor förstås och kommuniceras i en filmvärld som alltmer består i digitala arbetsflöden, datafiler och strömningstjänster. Som jag tidigare visat, bland annat genom studiens forskningsöversikt, är filmarkivet en central och välbeforskad plats för filmvetare och mediehistoriker. För arkivvetenskapens räkning har få ansatser gjorts, och då med fokus på det audiovisuella fältets bevarandestrategier i mer generell bemärkelse. Mitt bidrag syftar till att fylla dessa luckor genom att fokusera på ett, ur traditionell synpunkt, film- och mediehistoriskt studieobjekt och förhålla det till en arkivvetenskaplig kontext för att i förlängningen berika båda forskningsfälten. Således är det en förhoppning att denna uppsats kan läsas och tillgodogöras av både arkivvetare och filmvetare, såväl som av arkivarier och filmarkivarier.

Genom att anlägga förmedlingsbegreppet som primär angreppspunkt har jag därmed kunnat frilägga och synliggöra filmarkivforskningen som ett förstärkt och mångsidigt vetenskapligt fält, kapabelt att samla många olika koncept, aktörer, egenskaper och tillhörigheter. Därmed vill jag framhålla vikten av filmarkivariens expertis i en samlad ABM-flora och att denna inte glöms bort, likväl som jag hoppas att uppsatsen kan hjälpa filmarkivarier att få inspiration till att utveckla sin förmedlande och pedagogiska samhällsroll. För filmvetaren kan filmarkivet i ljuset av dessa sonderingar möjligen bidra till en mer idéhistoriskt betingad läsning och tolkning av primärkällan. Filmarkivet är inte bara en förvaringsplats för upptäckten av bortglömt innehåll och förlegade medier. Det är en aktiv instans vars historiska, samtida och minnesinstitutionella villkor är lika angelägna att studera som dess arkivariska skatter.

Slutligen måste den arkivvetenskapliga relevansen åter betonas. För arkivarien hoppas jag att uppsatsen kan fungera som inspirationsunderlag för en vidgad referenshorisont då arkivens historiska möjlighetsbetingelser och materiella förutsättningar är vitala och oundgängliga delar för oss att beakta i våra roller som professionella historieförmedlare. Studiet av filmarkiv är i detta hänseende ett expansivt företag som kan synliggöra förlopp och arbetsprocesser som är relevanta även för andra arkivtyper. Och kanske än mer så i en tid då ett samlat ABM-fält ständigt genomgår utmanande, men nödvändiga, digitala omkopplingar.

Avslutningsvis vill jag framhålla att mitt bidrag på intet sätt är heltäckande. Det borde snarare betraktas som en tentativ ansats till arkivvetenskaplig forskning om filmarkiv. Här har förmedlingsbegreppet och dess breda teoretiska fond således varit särskilt fruktbart att mobilisera då det innefattar en mängd aspekter och möjligheter för studiet av filmarkiv och dess förhållande till en mer traditionell arkivflora. Med detta sagt, är det min förhoppning att denna ingång kan generera ytterligare och än mer kreativa ansatser inom det arkivvetenskapliga forskningsfältet. Möjligen kan följande uppslag inspirera även andra arkivvetare till att ge sig i kast med filmens mångbottnade arkivliv:

Ett ständigt aktuellt område för de audiovisuella mediernas minnesinstitutioner, men som kanske inte alltid får den uppmärksamhet det förtjänar, är **rättighetsfrågan**. En stor del av det svenska filmarvet är inneslutet i rättighetsproblematik och frågor som ansluter till upphovsrätt. Som Jon Wengström (2013) konstaterar är det många nationalarkiv som inte innehar rättigheter till stora delar av sina samlingar. Att klarera rättigheter för audiovisuella verk kostar både pengar och tid, men även kompetens. Detta får i förlängningen konsekvenser för filmarvsmässiga spörsmål och arkivmaterialets vidareanvändning och eventuella visningskontexter. Rättighetsklarering är således ett vidare forskningsbart område som skulle kunna fördjupa och problematisera filmarkivförmedling och tillgängliggörandestrategier, såväl som filmarvets digitaliseringsprocesser, dess demokratiska dimensioner och samhällets kollektiva historiemedvetande.<sup>30</sup>

Ytterligare ett brådskande moment för det audiovisuella kulturarvsfältet är genomförandet av **rikstäckande och nationella inventeringar av ABM-institutioner med filmarkiv**.<sup>31</sup> Detta är nödvändigt för att få en samlad bild av hela samhällets bestånd av audiovisuellt material och ett grundläggande moment för att kunna genomföra framtida koordinerade digitaliseringsprojekt. Här hade den arkivvetenskapliga, men även den filmvetenskapliga, forskningen kunnat utgöra ett fruktbart stöd genom att rikta sig mot organisationer och institutioner som, trots att de inte kallar sig för filmarkiv, huserar film- och mediearkiv i olika utsträckning: exempelvis bibliotek, museer, men även hembygdsföreningar och privata

---

<sup>30</sup> För den som är intresserad av filmverk i anslutning till arkivkontext och skyddstid för upphovsrätt och rättigheter, erbjuds initiala ingångar i Jon Wengströms artiklar "Filmarkivet.se – Ett avsändarperspektiv" (2012), samt "Access to Film Heritage in the digital era – Challenges and Opportunities" (2013). Här kan även nämnas EU-direktivet 2006/116 som ett centralt policydokument för vidare genomlysning.

<sup>31</sup> Detta understryks och efterlyses av Konstenius (2018), såväl som av Svenska Filminstitutet (2018b). Dessa utredningar konstaterar att ansatser för rikstäckande inventeringar har gjorts men aldrig i fullkomlig mån.

samlingar. Sådana studier hade i sin tur kunnat presentera nya blickfång kring rörliga bilder och olika medieteknologiers betydelse för samhälle, individ och minne.<sup>32</sup> Ett uppslag till vidare forskning skulle kunna vara att exempelvis placera in Moderna Museet – som har en lång historia i att visa film – i en arkivvetenskaplig kontext för att undersöka filmens arkivliv och historiska ABM-konvergenser.

Som uppsatsen kort vittnar om är fältet arkivpedagogik, både i praktisk och teoretisk mening, i vardande. I samklang med ny forskning om *filmarkivarien som kurator* (Brunow 2017), skulle ett *arkivpedagogiskt perspektiv på filmarkiv* vara välkommet. Filmarkivet.se har i detta sammanhang upprättat verktyget ”För skolan” där filmhistorien på ett lättillgängligt sätt kan inkorporeras i den samhällsvetenskapliga och historiska undervisningen i grund- och gymnasieskola. Vidare hade ett materialhistoriskt perspektiv på film även kunnat vara något att bygga vidare på. Exempelvis i förhållande till minnesforskning och arkivens bruk av minneslådor för historieförmedling. Minneslådor uppbyggda av mediehistoriska artefakter – filmremsor i olika format; ljudinspelningsapparat; projektorer – skulle kunna ge värdefulla inblickar i filmens taktila historia och filmarkivet som motor för historiemedvetande. Filmarkivarien som kurator och arkivpedagog är ett forskningsfält som väntar på att utvecklas och arkivvetenskapens terminologiska instrumentarium kan med fördel användas för att kartlägga sådana praktiker.

För att gå vidare med användarperspektiv, något denna uppsats enkom snuddat vid, skulle ytterligare och mer *utvecklade intervjustudier* kunna gynna forskningen om filmarkiv. Då mycket av den analoga filmen är mer eller mindre inlåst i fryskasematter och således svår att förmedla i tillgängliggörande verksamheter, skulle en större kartläggning av filmarkivets faktiska användare kunna fördjupa bilden av vad film och filmarkiv *är* och *uppfattas* som i en digital samtid (som minnesinstitution och utbildningsinstans). I arkivvetenskapliga intervjustudier som inriktar sig mot forskare i filmvetenskap, film- och mediehistoria eller andra närliggande discipliner, samt kuratorer, museiintendenter och Cinemateket-besökare, skulle de frågor som varit drivande för föreliggande uppsats kunna få ytterligare spets och vetenskaplig förankring. Frågan om *vad det är man faktiskt ser* kan därmed problematiseras och leda till vidare utvecklingar av Fossatis koncept ”filmens arkivliv”.

---

<sup>32</sup> Ett betydelsefullt och intressant bidrag till ovan angivna sammanhang är konstvetarens Jimmy Petterssons nya avhandling *Film på konstmuseum: Nationalmuseums möten med filmmediet 1945-1950* (2019) som placerar in forskningen om konstmuseet i en film- och mediehistorisk kontext.



# Källor och litteraturförteckning

Ahrne, Göran & Svensson, Peter (2011). *Handbok i kvalitativa metoder*. 1. uppl. Malmö: Liber AB.

Allerstrand, Sven (2001). ”Statens ljud- och bildarkiv – ett svenskt nationalarkiv för ljud och rörliga bilder”. I *Arkiv, samhälle och forskning*. 2001: 2, s. 52-57

Alvesson, Mats & Skoldberg, Kaj (2008). *Tolkning och reflektion: vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. 2., [uppdaterade] uppl. Lund: Studentlitteratur.

Andersson, Lars Gustaf, Sundholm, John & Söderbergh Widding, Astrid (2012). ”Experimentfilmens behov & filmarkivets möjligheter”. I (red. Jönsson Mats & Snickars, Pelle) *"Skosmörja eller arkivdokument?" : om filmarkivet.se och den digitala filmhistorien*. Stockholm: Kungliga Biblioteket/Mediehistoriskt arkiv, s. 67-80.

Andersson, Lars Gustaf, Sundholm, John & Söderbergh Widding, Astrid (2010). *A History of Swedish Experimental Film Culture: From Early Animation to Video Art*. Stockholm: National Library of Sweden.

Andersson, Lars Gustaf & Sundholm, John (2014). *"Hellre fri än filmare": Filmverkstan och den fria filmen*. Lund: Nordic Academic Press.

Andersson, Lars Gustaf & Sundholm, John (2008). ”Amatör och avantgarde: de mindre filmkulturerna i efterkrigstidens Sverige”. I (red. Hedling, Erik & Jönsson, Mats) *Välfärdsbilder: svensk film utanför biografen*. Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, s. 229-245.

Andersson, Lars Gustaf (1995). ”Den svenska konstfilmsinstitutionen”. I *Filmhäftet*, nr. 1-2, s. 4-14.

Aronsson, Peter (2005). ”Ett forskningsfält tar form”. I (red. Aronsson, Peter & Hillström, Magdalena) *Kulturarvens dynamik: det institutionaliserade kulturarvets förändringar*. Norrköping: Tema Kultur och samhälle, Campus Norrköping, Linköpings universitet, s. 9-24.

- Bayer, Ines (tillsammans med Sonia Campanini & Vinzenz Hediger, 2018). "Minding the Materiality of Film: The Frankfurt Master's Program 'Film Culture: Archiving, Programming, Presentation'". I *Synoptique*, Vol. 6, no.1, s. 85-88.
- Bergström, Göran & Boréus, Kristina (red.) (2005). *Textens mening och makt: metodbok i samhällsvetenskaplig text- och diskursanalys*. 2., [omarb.] uppl. Lund: Studentlitteratur.
- Boréus, Kristina (2011). "Texter i vardag och samhälle". I Ahrne, Göran & Svensson, Peter (red.), *Handbok i kvalitativa metoder*. 1. uppl. Malmö: Liber AB.
- Brunow, Dagmar (2016). "Den rörliga bildens kulturarv: minne, arkiv och videoband". I (red. Hegart, Johan & Lundemo, Trond) *Historiens hemvist*. 3, *Minne, medier och materialitet*. s. 57-75.
- Brunow, Dagmar (2017). "Curating Access to Audiovisual Heritage: Cultural Memory and Diversity in European Film Archives". I *Image [&] Narrative*, Vol. 18, no. 1, s. 97-110.
- Bryman, Alan (2018). *Samhällsvetenskapliga metoder*. Upplaga 3, Stockholm: Liber AB.
- Campanini, Sonia (tillsammans med Ines Bayer & Vinzenz Hediger, 2018). "Minding the Materiality of Film: The Frankfurt Master's Program 'Film Culture: Archiving, Programming, Presentation'". I *Synoptique*, Vol. 6, no.1, s. 83-85.
- Cherchi Usai, Paolo (2001). *The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*. London: British Film Institute.
- Cherchi Usai, Paolo (2000). *Silent Cinema: An Introduction*. Rev. and expanded ed. London: BFI.
- Cherchi Usai, Paolo (2019). *Silent Cinema: A Guide to Study, Research and Exhibition*. Third edition. London, UK: Bloomsbury on behalf of the British Film Institute.

Cook, Terry (2013). "Evidence, Memory, Identity and Community: Four Shifting Archival Paradigms". I *Archival Science*, 13(2-3), s. 95-120.

Cook, Terry (2001). "Archival Science and Postmodernism: New Formulations for Old Concepts". I *Archival Science*, Vol. 1, No. 1, s. 3-24.

Dataarkiveringskommittén (SOU 1974:94). *Bevara ljud och bild: [Preservation of sounds and pictures] : förslag om arkivering av radio- och tv-sändningar, grammofonskivor, spelfilmer m.m.*. Stockholm: LiberFörlag/Allmänna förl.

Dataarkiveringskommittén (SOU 1976:68). *Moderna arkivmedier: beständighet, förvaring, tillhandahållande : betänkande*. Stockholm: LiberFörlag/Allmänna förl.

Denscombe, Martyn. (2010). *The Good Research Guide for Small-Scale Social Research Projects*. 4th ed. Maidenhead: Open University Press.

Derrida, Jacques (1995). *Archive Fever: A Freudian Impression* (translated by Eric Prenowitz). I *Diacritics*, Vol. 25, No 2., s. 9-63.

Ekström, Björn (2017). "Publiceringsvariationer: en jämförelse mellan DigitaltMuseum och UbuWeb". *Tidskrift för ABM*, Uppsala universitet. Vol. 2, No. 1, s. 4-14.

Elsaesser, Thomas (2004). "The New Film History as Media Archaeology". I *CiNéMAS*, vol. 14, no. 2-3, s. 75-117.

Ernst, Wolfgang (2008). *Sorlet från arkiven: ordning ur oordning*. Göteborg: Glänta Förlag.

Fairbairn, Natasha, Pimpinelli, Maria Assunta, Ross, Thelma & Tadic, Linda (red.) (2016). *The FIAF moving image cataloguing manual*. Brussels: Fédération internationale des archives du film.

Federici, Francesco & Saba, Cosetta G. (red.) (2014). *Cinema and Art as Archive: Form, Medium, Memory*. Milan: Mimesis International.

Fersters, Ivar (2019). *Making an Archive come to Life – A comparative case study of three Documentary Film Directors as Archival Users*. Masteruppsats, Institutionen för kulturvetenskaper. Lund: Lunds universitet.

Filmform (2019). *Verksamhetsberättelse 2019*. Stockholm: Stiftelsen Filmform (i författarens ägo).

Fossati, Giovanna (2018). *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition*. Third revised edition. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Fossati, Giovanna & Oever, Annie van den (red.) (2016). *Exposing the film apparatus: the film archive as a research laboratory*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Foucault, Michel (2011 [1969]). *Vetandets arkeologi. 2.*, ombrutna, översedda uppl. Lund: Arkiv Förlag.

Frick, Caroline (2011). *Saving Cinema – The Politics of Preservation*, Oxford, New York: Oxford University Press.

Gadamer, Hans-Georg (1997). *Sanning och metod: i urval*. Göteborg: Daidalos.

Gaudreault, André & Marion, Philippe (2015). *The end of cinema?: a medium in crisis in the digital age*. New York: Columbia University Press.

Given, L. M. & McTavish (2010). "What's Old is New Again: The Reconvergence of Libraries, Archives, and Museums in the Digital Age". I *Library Quarterly*, 80 (1), s. 7-32.

Grennberger, Martin (2014). "Om Trollsländor med fåglar och orm: ett samtal med Wolfgang Lehmann". I *Magasinet Walden*, nr. 0.11/0.12, s. 45-51.

Gunnarsson, Douglas & Svenneheim, Christian (2018). *Vitt brus: Om långtidsbevarande av ljud och rörlig bild*. Masteruppsats, Institutionen för kulturvetenskaper. Lund: Lunds universitet.

Gunning, Tom (1986). "The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-garde". I *Wide Angle*, Vol. 8, no. 3-4, s. 63-70.

Holmberg, Jan (2011). *Slutet på filmen: O. s. v..* Göteborg: Daidalos.

Hosar, Marit (red.) (2016). *#arkividag: relevans, medvirkning, dialog.* Oslo: ABM-media AS.

International Federation of Film Archives (2008). *FIAF Code of Ethics.* Third Edition. Brussels: Fédération internationale des archives du film.

Jeavons, Clyde (2007). "The Moving Image: Subject or Object", *Journal of Film Preservation*, Vol. 73, 2007, s. 19-32.

Jenkins, Henry (2012). *Konvergenskulturen: där gamla och nya medier kolliderar.* 2. uppl. Göteborg: Daidalos.

Jensen, Bente & Røsjø, Ellen (2016). "Introduction: Archives and Outreach in the Nordic Countries: History, Status, and the Road Ahead". I (red. Hosar, Marit). *#arkividag: relevans, medvirkning, dialog.* Oslo: ABM-media AS, s. 9-21.

Jensen, Bente, Forsmark, Ann-Sofi & Larsson Östergren, Maria (2016). "Arkivbygningen og læsesalens rolle i en digital verden – Tre skandinaviske eksempler". I (red. Hosar, Marit). *#arkividag: relevans, medvirkning, dialog.* Oslo: ABM-media AS, s. 55-73.

Jensen, Charlotte S.H. & Jensen, Bente (2006). "Arkivformidling: Mål, begreber og metode". *Arkiv, samhälle och forskning*, Nr. 2, s. 21-36.

Jensen, Charlotte S.H. & Jensen, Bente (2004). "Arkivformidling – arkiver for alle?". *Nordisk Arkivnyt*, Nr. 3.

Jensen, Charlotte S. H. (2013) "Arkivformidling – udfordringer i The Age of Hyperchange". I *Nordisk Arkivnyt*, No. 4, s. 185-186.

Jensen, Charlotte S. H., Boritz, Mette & Thelle, Mikkel (2007). "Historieformidling i en elektronisk tidsalder". I "Noter", No. 173.

Jensen, Charlotte S.H. (2005). ”Formidling av landbrugsmuseer”. I (red. Hellvik, Irene, Grau Møller, Per, Vensild, Henrik & Villumsen, Holger) *Landbrugshistorien på museum*. Sønderbro: Landbohistoriskt Selskab.

Jovanivic, Stefan (2003). ”The Ending(s) of Cinema: Notes on the Reccurent Demise of the Seventh Art”. *Offscreen*, vol. 7, no. 4, April 2003. – tillgänglig via: [https://offscreen.com/view/seventh\\_art1](https://offscreen.com/view/seventh_art1) - hämtad 2019-12-22, kl. 10.45.

Jönsson, Mats & Mörner, Cecilia (2006). *Självbilder – Filmer från Västmanland*, Stockholm: Svenska Filminstitutet.

Jönsson Mats & Snickars, Pelle (red.) (2012) "*Skosmörja eller arkivdokument?*" : *om filmarkivet.se och den digitala filmhistorien*. Stockholm: Kungliga Biblioteket/Mediehistoriskt arkiv.

Kittler, Friedrich A. (2003 [1986]). ”Grammofon, film, skrivmaskin”. I *Maskinskrifter: essäer om medier och litteratur*. Gråbo: Anthropos Förlag, s. 33-54.

Konstenius, Göran (2018). *Digitalisering av audiovisuella samlingar – Förslag på hur ökad samverkan effektivisera digitalisering av audiovisuellt material inom ABM-området*. Stockholm: Kungliga Biblioteket & Svenska Filminstitutet.

Korossi, Georgia (2016). ”The Materiality of Film: Peter Kubelka”. British Film Institute. <https://www.bfi.org.uk/news/materiality-film-peter-kubelka>  
Hämtad 2020-03-31, kl. 11.53.

Koskninen, Maareet (2009). ”Filmen är död – leve filmen!”, *Dagens Nyheter*, 2009-11-18.

Kulturdepartementet (2016). *Mer film till fler – en sammanhållen filmpolitik* (Proposition 2015/16:132). Stockholm: Regeringskansliet.

Kulturdepartementet (2017). *Kulturarvspolitik* (Proposition 2016/2017:116). Stockholm: Regeringskansliet.

Kvale, Steinar (1997). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Lund: Studentlitteratur.

Larsen Lund, Fredrik (2013). ”Arkivene ut på Facebook”. I *Nordisk Arkivnyt*, No. 4, s. 176-177.

Lauritzen, Einar (1995). ”Filmhistoriska samlingarna: en period i det svenska filmarkivets historia”. *Dædalus* (Stockholm). 1996(64), s. 97-118. Tillgänglig via: <http://digitalamodeller.se/arsbocker/daedalus-1996/filmhistoriska-samlingarna-en-period-i-det-svenska-filmarkivets-historia/>

Ljud- och bildbevarandekommittén (SOU 1987:51). *Ljud och bild för eftervärlden: betänkande*. Stockholm: Allmänna förl.

Lundemo, Trond (2009). ”In the Kingdom of Shadows: Cinematic Movement and Its Digital Ghost”. I (red. Snickars, Pelle & Vonderau, Patrick) *The YouTube Reader*. Stockholm: National Library of Sweden, s. 314-329.

Lundemo, Trond (2016). ”Arkivurval – Teknologi och censur”. I (red. Hegart, Johan & Lundemo, Trond) *Historiens hemvist. 3, Minne, medier och materialitet*. s. 33-55.

McLuhan, Marshall (1973 [1964]). *Understanding Media: The Extensions of Man*. First Abacus ed. London: Sphere Books Ltd.

Nordengraaf, Julia (2016). ”The Analog Film Projector in Marijke van Warmerdam’s Digitized Film Installations”. I (red. Fossati, Giovanna & Oever, Annie van den) *Exposing the film apparatus: the film archive as a research laboratory*. Amsterdam: Amsterdam University Press, s. 211-221.

Nordström, Maria (2013). ”Konferens om enskilda arkiv – Riksarkivets förvärvspolicy – ett nationellt ansvar i samverkan med de enskilda arkiven”. I *Nordisk Arkivnyt*, No. 4, s. 187-188.

Odin, Roger (2016). ”Cinema in My Pocket”. I (red. Fossati, Giovanna & Oever, Annie van den) *Exposing the film apparatus: the film archive as a research laboratory*. Amsterdam: Amsterdam University Press, s. 45-53.

Parikka, Jussi (2012). *What is Media Archaeology?*. Cambridge: Polity Press.

Pettersson, Jimmy (2019). *Film på konstmuseum: Nationalmuseums möten med filmmediet 1945-1950*. Diss. Stockholm: Stockholms universitet, 2019.

Press, Maria (2013). ”Arkivformidling med konstnerlige metoder”. Sjögren Zipsane, Eva (2013). ”Arkivens publikarbete – från periferi till centrum”. I *Nordisk Arkivnyt*, No. 4, s. 174-175.

Reilly, James M. (1993). *IPI Storage Guide for Acetate Film*. 1. ed. Rochester, N.Y.: Image permanence institute.

Ripmeester, Lenke (2016). ”The Erasure of Analog Film Projection”. I (red. Fossati, Giovanna & Oever, Annie van den) *Exposing the film apparatus: the film archive as a research laboratory*. Amsterdam: Amsterdam University Press, s. 65-73.

Rodowick, David Norman (2007). *The Virtual Life of Film*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Russell, Catherine (2018). *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Durham: Duke University Press.

Schein, Harry (1962). *Har vi råd med kultur?: kulturhistoriska skisser*. Stockholm: Bonnier.

Schein, Harry (1970). *I själva verket: sju års filmpolitik*. Stockholm: Norstedt.

Schein, Harry (1980). *Schein*. Stockholm: Bonnier.

SFS 2009:400. *Offentlighets- och sekretesslag*. Stockholm: Justitiedepartementet.

Sjögren, Eva & Lundström, Catarina (2004). *Historia på riktigt! – arkivpedagogik i praktiken*. Lund: Skånes Arkivförbund.

Sjögren Zipsane, Eva (2013). ”Arkivens publikarbete – från periferi till centrum”. I *Nordisk Arkivnyt*, No. 4, s. 167-169.

Sjögren Zipsane, Eva (2013). ”Arkiv och lärande”. I *Nordisk Arkivnyt*, No. 4, s. 178-180.



SLBA-utredningen (SOU 2004:53). *Bevara ljud och rörlig bild: insamling, migrering - prioritering : betänkande*. Stockholm: Fritzes offentliga publikationer.

Snickars, Pelle (2005a). "Arkivet - ett medium?". *Arkiv, samhälle och forskning*. 2005:2, s. 10-19.

Snickars, Pelle (2005b). "Arkiv, kulturarv och audiovisuella medier". I (red. Aronsson, Peter & Hillström, Magdalena) *Kulturarvens dynamik: det institutionaliserade kulturarvets förändringar*. Norrköping: Tema Kultur och samhälle, Campus Norrköping, Linköpings universitet, s. 209-217.

Snickars, Pelle & Vonderau, Patrick (red.) (2009). *The YouTube Reader*. Stockholm: National Library of Sweden.

Snickars, Pelle (2012). "Prognos – digitala filmarkiv". I (red. Jönsson Mats & Snickars, Pelle) *"Skosmörja eller arkivdokument?" : om filmarkivet.se och den digitala filmhistorien*. Stockholm: Kungliga Biblioteket/Mediehistoriskt arkiv, s. 88-123.

Svenska Filminstitutet (2018a). *Digitaliseringen och tillgängliggörandet av det svenska filmarvet – Arbetet 2014-2018 samt möjligheter och utmaningar 2019 och framåt*. Stockholm: Svenska Filminstitutet.

Svenska Filminstitutet (2018b). *Svenska Filminstitutets filmarkiv som centrum för bevarande av analog film – Förslag på hur ett samlat ansvar för bevarandet av analog film bör utformas*. Stockholm: Svenska Filminstitutet.

Svenska Filminstitutet (2018c). *Riktlinjer för Filmarkivet vid Svenska Filminstitutet*. Stockholm: Svenska Filminstitutet.

Svenska Filminstitutet (2019a). *Arkivetiska riktlinjer för digitalisering av filmarvet*. Stockholm: Svenska Filminstitutet.

Svenska Filminstitutet (2019b). *Riktlinjer för det redaktionella arbetet med digitaliseringen av filmarvet (version 3)*. Stockholm: Svenska Filminstitutet.

- Tegnhed, Eva (2018). ”Arkiv är till för att användas”. I (red. Hagström, Charlotte & Ketola, Anna) *Enskilda arkiv*. Lund: Studentlitteratur, s. 145-170.
- Toscano, Mark (2006). ”Archiving Brakhage”, *Journal of Film Preservation*, Vol. 72, s. 13-25.
- Trost, Jan (2010). *Kvalitativa intervjuer*. Lund: Studentlitteratur.
- Vesterlund, Per (2018). *Schein: en biografi*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.
- Wengström, Jon (2008). ”The Swedish Filminstitute Archive Celebrates Its 75th Anniversary”. I *Journal of Film Preservation*, 10/2008: 77/78, s. 101-108.
- Wengström, Jon (2012). ”Filmarkivet.se – ett avsändarperspektiv”. I (red. Jönsson Mats & Snickars, Pelle) *”Skosmörja eller arkivdokument?” : om filmarkivet.se och den digitala filmhistorien*. Stockholm: Kungliga Biblioteket/Mediehistoriskt arkiv, s. 39-48.
- Wengström, Jon (2013). ”Access to Film Heritage in the Digital Era – Challenges and Opportunities”. I *Nordisk Kulturpolitisk Tidskrift*, Vol. 16, nr. 1, s. 125-136.
- Zipsane, Henrik, Löfstedt, Ulrika & Domeij Lundborg, Maria (2018). *Kulturarvsinstitutionerna och skolväsendet – En forskningsöversikt*. The Nordic Centre of Heritage Learning & Creativity (sammanställd forskningsrapport på deluppdrag av Riksantikvarieämbetet). Tillgänglig via: [http://nckultur.org/wp-content/uploads/2019/05/Forsknings%C3%B6versiktSamarbeteKulturarvochSkola\\_18.pdf](http://nckultur.org/wp-content/uploads/2019/05/Forsknings%C3%B6versiktSamarbeteKulturarvochSkola_18.pdf)

## Intervjuer

Intervju med Informant 1, Filmform, 2020-03-02.

Intervju med Informant 2, Svenska Filminstitutet, 2020-03-04.

# Bilaga 1: Informerat samtycke

Jag är en student på masterprogrammet i ABM vid Lunds universitet, och arbetar för närvarande med mitt examensarbete i arkivvetenskap. Syftet med uppsatsen är att undersöka hur filmarkiv arbetar med arkivförmedling och hur filmens materiella historia kommuniceras av arkivinstitutioner. Ansatsen ämnar vidare att söka upprätta ett reciprokt vetenskapligt förhållande mellan arkivvetenskaplig terminologi och film- och mediehistoriska kunskapsproduktion. Jag kommer inom ramen för min studie belysa och kontextualisera arbetet med det svenska filmarvet genom att titta närmare på Svenska Filminstitutets arkivverksamhet och Stiftelsen Filmform (The Art Film & Video Archive).

En del av det empiriska underlaget kommer utgöras av intervjuer med en informant från respektive organisation. Materialet kommer i sin tur analyseras i samklang med tidigare forskning och textanalyser av arkivrelaterat kringmaterial, såsom arkivplaner, digitaliseringsplaner och publicerade bevarandeplaner för det audiovisuella kulturarvet. Intervjuerna uppskattas ta 45-60 minuter med varje informant. Med informanternas godkännande kommer intervjuerna att spelas in och transkriberas då detta underlättar och tydliggör presentationen av materialet. Informanternas namn kommer att anonymiseras i den publicerade uppsatsen. Institutionernas namn kommer inte att anonymiseras.

Med denna blankett vill jag även betona och intyga att intervjuerna på intet sätt är till för att granska eller utvärdera yrkesroller, befintliga arbetssätt och verksamhetsfunktioner. Intervjumetoden har tillgripits som en del av det övergripande metodologiska ramverket då informanterna anses besitta oumbärlig kunskap om det fält uppsatsen ämnar förhålla sig till. Således anses informanternas deltagande i studien vara grundligt betydande och avgörande för den kunskapsproduktion uppsatsen vill bidra till.

## **Ansvar och kontakt**

Oskar Nilsson, student vid ABM-programmet, Lunds universitet.

Email: [ericoskar.n@gmail.com](mailto:ericoskar.n@gmail.com)

Telefon: 0709-80 22 60

*Kursansvarig lärare:*

Björn Magnusson Staaf

Kontaktas på [bjorn.magnusson\\_staaf@kultur.lu.se](mailto:bjorn.magnusson_staaf@kultur.lu.se)

*Handledare för uppsatsen:*

Charlotte Hagström, docent i etnologi, lektor i etnologi och arkivvetenskap,

Institutionen för kulturvetenskaper, Lunds universitet.

Tack för din medverkan!

### **Deltagande:**

- Alla deltagare i studien kommer att avidentifieras i den publicerade uppsatsen.
- Intervjuerna kommer att spelas in och ljudupptagningen kommer endast vara tillgänglig för uppsatsförfattaren i arbetet med uppsatsen. Inspelningar av intervjuer kommer att raderas efter uppsatsens godkännande.
- Deltagarna erbjuds ta del av transkribering av deras intervju.
- Deltagandet är helt frivilligt och deltagaren har rättigheten att när som helst välja att avbryta deltagandet intill den dag uppsatsen är godkänd.
- Den färdiga uppsatsen kommer finnas tillgänglig på LUP Student Papers.

**Genom att signera detta dokument intygar jag att jag har tagit del av informationen och ger mitt samtycke till att delta i studien.**

Deltagarens underskrift .....

Namnförtydligande .....

Datum .....

Intervjuarens underskrift .....

Namnförtydligande .....

Datum .....

**Föreliggande dokument har formulerats i enlighet med de forskningsetiska riktlinjer som är gällande för vetenskaplig publicering vid HT-fakulteterna vid Lunds universitet.<sup>33</sup> Blanketten riktar sig till dig som deltagare i ett studentarbete.**

---

<sup>33</sup> Lunds universitet (2017). *Lathund för etikprövning vid ht-fakulteterna*. Lund: Etikprövningsnämnden.

# Bilaga 2: Intervjuguide

## **Innan inspelningens och intervjuens början**

- Intervjuaren presenterar sig, samt studiens syfte, bakgrund och forskningskontext.
- Intervjuens syfte och struktur förklaras och diskuteras.
- Informantens/respondentens anonymitet förklaras och informantens godkännande kontrolleras.

## **Inledning**

- Vilken är din roll och befattning på arbetsplatsen?
- Hur ser en vanlig arbetsdag ut?

## **Frågeområde 1: Filmarkiv**

- Vad är ett filmarkiv?
- Hur stort är det arkivbestånd ni förvaltar och förfogar över?
- Hur ser bevarandet ut gällande analogt filmmaterial och analoga medieformer?
- Hur ser bevarandet ut gällande digitaliserat arkivmaterial?
- Vilken roll har bevarandeuppdraget, respektive tillgängliggörandeuppdraget, för arkivverksamheten?
- Föreligger det några riktlinjer eller styrdokument som ni förhåller ert arbete till?

## **Frågeområde 2: Arkivförmedling**

- På vilka sätt tillgängliggörs filmarkivet för forskning och allmänhet?
- Kan ni ge exempel på hur en sådan process kan se ut?
- Hur tänker ni kring förmedling av arkivmaterial?
- Har man som arkivbesökare möjlighet att ta del av analogt filmmaterial (filmremsor, ljudband, etc.)?
- Får ni någonsin förfrågningar om det analoga arkivets produkter, eller förekommer främst hänvisningar till digitaliserat material?
- Finns arkivinformer som enbart går att finna i exempelvis analog visningskopior? Hur förmedlas denna information till användaren?
- Upplever ni att det finns någon väsentlig skillnad mellan analog arkivfilm och digitaliserad arkivfilm, då man talar om förmedling och tillgängliggörande? Är detta något som diskuteras och problematiseras i den övergripande tillgängliggörandeverksamheten?
- Vad anser ni vara de viktigaste aspekterna av ert arbete med filmarvet och vilka utmaningar kan identifieras nu och för framtidens räkning?

## **Avslutning**

- Är det något ni tycker jag borde frågat om, eller något jag missat?

## **Då intervjun avslutats**

- Betonar vikten av informanternas deltagande och framhåller deras kunskap som central för studiens syfte.
- Tackar ödmjukast för deltagande.