

Arkiv, teknologi och estetik

Adam Wickberg Månsson

I 1900-talets estetiska historia får arkivet successivt en alltmer framskjuten plats. Denna konstens relation till arkivet är komplex och har att göra med att kulturarvet institutionaliseras allt mer. Lösgjord från sin ofta religiösa eller direkt politiska kontext i äldre tider blir konsten under 1900-talet å ena sidan i högre grad än tidigare en vara på en marknad och å andra sidan ett objekt som hanteras av arkiv, bibliotek och förstås museer. Walter Benjamin beskrev framsynt redan 1936 denna historiska förändring som i hög grad tog form i hans samtid. I den klassiska essän ”Konstverket i reproduktionsåldern” formulerar Benjamin denna process som en övergång från vad han kallar konstens kultvärde till dess utställningsvärde, och förlägger orsaken till denna förändring till den tekniska reproduktionens genomslag. ”Med de olika metoderna för teknisk reproduktion av konstverket har dess utställbarhet ökat i en så kolossal omfattning att den kvantitativa förskjutningen mellan dess båda poler liksom i urtiden har slagit över i en kvalitativ förändring av dess natur”.¹ Man kan förstås ställa sig frågande till den starka dikotomisering som Benjamin insisterar på och även ifrågasätta hans syn på hur objekt fungerat inom religiösa sammanhang, vilket Bruno Latour och Antoine Henion gjort i en kort men kärnfylld essä.² Men som historiskt vittne beskriver Benjamin en process som på allvar tar fart med Marcel Duchamps ”ready-mades” ett tjugotal år tidigare. Denna utveckling inom konsten var från början just en reaktion mot och en kritik av vad Benjamin kallar för konstens utställningsvärde. Konstkritikern Thierry de Duve har argumenterat för att Duchamps ready-mades förändrade grundläggande frågor inom konsten som ”är det här en bra tavla?” till ”är det här konst?”.³ På så sätt kommer enligt de Duve det estetiska omdömet i Kants mening, snarare än smakomdömet, att bli avgörande för 1900-talets konst. de Duves resonemang går i korthet ut på att Kant fick rätt i och med Duchamp, innan honom följde bildkonsten i högre grad smak än estetiskt omdöme och i Duchamps efterföljd insisterar konstnären på det estetiska omdömet som en avgörande kategori, genom att låta konsten bli till konst genom omdömet snarare än smaken. Det är alltså inte objektets eventuella skönhet som i första hand blir avgörande utan huruvida ett visst fenomen eller objekt på ett meningsfullt sätt kan uppfattas inom en estetisk kategori. Successivt har det kommit att innebära att delar av 1900-talets konst blivit mer processuell och ibland även konceptuell, där idén bakom det utställda objektet är minst lika viktig som det faktiska ting som ställs ut. I många fall har konstnärer upprättat egna arkiv över sitt liv eller sin konst,



Bild 1. Christian Boltanski fotograferad tillsammans med sitt arkiv, *Les archives de C. B. 1965–1988*, år 1990 (foto: Bracha L. Ettinger, Wikimedia commons).

där själva arkiveringspraktiken förstås som en estetisk handling. Så är till exempel fallet med konstnären Christian Boltanski, som genomgående arbetat med arkiv och arkivering som minnesprocess. 1988 skapade Boltanski verket *Les archives de C. B. 1965–1988*, en samling som innehåller mer än 2000 fotografier, dokument, brev och annat. Detta verk är på samma gång en undersökning av arkivet som minnesplats och en kritik av dess förmåga att återge historien. Boltanskis arkiv består av 646 rostiga plåtboxar som tillsammans formar ett stort arkivskåp, där alla dessa lådor innehåller konstnärens dokumentation av sig själv. Men arkivet är stängt för besökaren och saknar index, och blir därmed till en kritik av själva föreställningen om att genom dokumentation och arkivering kunna återskapa liv.⁴ Samtidigt utgör det ett uppmärksammande av arkivets fundamentala förutsättningar, viljan att bevara och behovet av att slänga.

Boltanski skapade mellan 1973 och 2000 ett antal tillfälliga utställningar med titeln *Inventaires des objets ayant appartenu à...* (inventering av objekt som tillhört...). Dessa installationer gick ut på att inom ett lokalt museum ställa ut alla de objekt som har tillhört (eller tillhör) en av stadens invånare som nyligen avlidit eller är tillfälligt frånvarande. Boltanski försöker därigenom visa på gränserna för den museala och arkivaliska konservationen, där objekten aldrig blir mer än ting samtidigt som de genom sin koppling till den frånvarande människan skapar en estetisk upplevelse som bygger på frånvaro och minne. Installationerna dokumenteras och ges ut som fotoböcker, som i sig själva utgör både estetiska objekt och arkiv på två nivåer; dokumentation och bevarande av en tillfällig utställning som i sin tur är en inventering av alla de ting som tillhört en människa. Boltanskis verk kan sägas gå ut på ett undersökande av den arki-

valiska praktik som kommit ta allt större plats i våra vardagsliv i takt med att vi sparar på dokument och fotografier som vi anser värdefulla. Ett fenomen som blir än mer påträngande genom den digitaliseringsprocess som å ena sidan antas innebära en uppfyllelse av drömmen om universalarkivet och å andra sidan hotar med informationsöverflöd. Värt att notera är att Boltanskis arkivaliska projekt inleds under samma tid och på samma plats som Michel Foucault sammanställer *Vetandets arkeologi* och riktar uppmärksamheten mot arkivet, inte som fysisk plats utan som grundläggande möjlighetsvillkor för diskursens ordning.

Samtidigt har det blivit svårare för de faktiska arkiv och museer, som hanterar objekten på olika vis, att ställa ut eller lagra något som redan från början är ett arkiv. Denna relation mellan konstnärlig praktik och arkiv och museer kompliceras ytterligare genom digitaliseringen, där arkivet måste hantera digitalt skapade objekt som kanske inte kan köras i framtidens datorer (problemet är redan idag aktuellt med digital konst skapad på 90-talet). Samtidigt läggs allt större krut på så kallad konstnärlig forskning, som i sin tur utmanar de kunskapsformer som arkivet hanterat, där språkliga utsagor ofta varit överordnade andra medieformer. Det finns med andra ord ett antal aspekter av relationen mellan arkiv, teknologi och estetik som förtjänar att utredas närmare.

Arkivet som plats och arkivet som praktik

Liza Kirwins bok *Lists. To-dos, illustrated inventories, collected thoughts and other artist's enumerations from the Smithsonian's Archive of American Art* är, som titeln inte bara antyder utan informerar om, en presentation av konstnärers listor och lappar.⁵ Kirwin, som är chef för Archives of American Art, har samlat och presenterat objekt som av konstnärer själva kanske skulle ha räknats till det estetiska verket men som istället hamnat i arkivet och på så viss tillskrivits en funktion som sekundär i förhållande till verket. Boken representerar ett originellt förhållningssätt till arkivet, där bortglömda dokument grävts fram och ges ett sammanhang genom att presenteras i bokmediet, och boken skulle inom en konstdiskurs själv kunna förstås som ett estetiskt verk. Kirwin själv är dock blygsam kring projektet och menar att boken främst syftar till att skapa uppmärksamhet kring arkivet så att fler hittar dit, och de kan fortsätta med vad hon ser som det väsentliga i arkivets uppdrag: att tillhandahålla material till forskare.⁶ Om arkivet inte används blir det meningslöst, menar hon vidare, och förklarar att de arbetar för att skapa tillgänglighet till sitt arkiv. Kirwins inställning till sitt arbete delas av flera företrädare för de amerikanska kulturarvsinstitutionerna, som ofta har ett tydligt fokus på användare och funktion. Amerikanska arkiv och museer antas vara aktiva i en pågående kulturell praktik och finns inte i första hand till för att bevara och ibland visa upp det nationella kulturarvet som man kan märka i

Sverige. Den som besöker amerikanska konstmuseer slås ofta av avsaknaden av bevarandeperspektiv och den auratiska karaktär som konstobjekten ofta tillskrivs på europeiska museer. Detta märks till exempel i att man på de flesta utställningar tillåts fotografera gamla tavlor, en praktik som i Europa ofta är förbjuden av rädsla för att kamerornas blixtrar ska skada de ömtåliga konstverken. För att ytterligare illustrera skillnaden kan påpekas att man i Kungliga Bibliotekets specialläsesal inte tillåts fotografera handskrifter eller tryck, och om man beställer en digital reproduktion av dem blir summorna ofta höga.⁷ I USA verkar kulturarvet ofta vara till för att brukas, medan man i Sverige oftare anlägger ett bevarandeperspektiv på verksamheten, där till exempel juridik ofta får gå före kulturarv. Så är fallet med Kungliga Bibliotekets projekt "Digidaily" som syftat till att digitalisera och tillgängliggöra hela Aftonbladets och Svenska dagbladets samlade utgivning fram till 2010. I skrivande stund kan man inte tillgängliggöra större delen av de tre miljoner sidor som finns digitaliserade av rädsla för juridiska påföljder.⁸

Kirwins pragmatiska inställning till sin egen verksamhet kan förstås som ett utslag av uppdelningen mellan konst och institutioner. Hon är arkivarie, och som sådan är hennes uppgift att tillhandahålla arkivmaterial. Efterkrigstidens konstnärliga praktiker har i hög utsträckning präglats av ett ifrågasättande av denna uppdelning, en institutionskritik som gör arkiven till konst och konsten till arkiv. Som Sven Spieker skriver i *The big archive. Art from bureaucracy*:

Artists from the mid 1960s and 1970s onward – a period often associated with the rise of information in or as art – amplify the avant-garde's critique of nineteenth-century historicism by conceiving of the archive as the rules and protocols that are basic to art's production, roughly in the vein of Michel Foucault's historical a priori.⁹

Ett exempel på en sådan praktik är den engelska konstnären Susan Hiller som 1972–76 sammanställde verket *Dedicated to the unknown artists*, bestående av 300 numrerade och indexerade vykort med typiska kliché-bilder från brittiska kustbadorter. Verket kan förstås som ett arkiv över en fotografisk praktik som inte uppfattas som konstnärlig. Genom att som konstnär skapa ett arkiv av dessa bilder ifrågasätter Hiller den institutionspraktik som bygger på hierarkisering och reifikation av konsten. Bilderna är, i likhet med Duchamps ready-mades, varor som blir konst och därmed omkastar det värderingsförhållande som museer och andra konstinstitutioner upprätthåller.

Bildernas anspråk avgör vad de är. Som vykort är de bruksvaror som vi inte märker att vi ser, som konst är de istället ett uppmärksammande av detta osedda, och objekten skiftar i värde genom den konstnärliga handlingen att samla in och arkivera. Spieker ser i denna arkiveringspraktik ett uppmärksammande av det sublima:

It is this element in Hiller's archive that interests me most, a moment of missing out that is akin to the anaesthetizing experience Kant linked to the sublime. As an instance of transcendent greatness to which nothing can adequately be compared, the sublime points (as Kant remarked) to a problem of (or in) judgment. If the majestic, crashing waves and the harsh rock faces on the postcards Hiller collected hint at the natural sublime, the utter banality and clichéd depiction of the postcards together with their obvious manipulation – a trauma of the medium itself that is reminiscent of Warhol –neutralize any such reference. Although the sheer size of the archive with its mass of collected images could produce a sublime effect, that effect is emphatically a result of technical reproduction and serial repetition, and as such is distinctly out of joint with the singularity of the eighteenth-century sublime.¹⁰

Hillers estetiska praktik utnyttjar på ett medvetet sätt de indexeringsfunktioner som arkivet skapar för att på så sätt dubbelexponera det singulära och det multipla. Och precis som Thierry de Duve konstaterat gällande konsten efter Duchamp blir det här fråga om det estetiska omdömet snarare än smaken. Men vad skiljer egentligen Hillers praktik från Kirwins? Framförallt den konstnärliga handling som aktivt och uttalat griper in i diskursens ordning. Skillnaden är att bland konstnärer är denna typ av praktik vanlig sedan 60-talet medan den hos arkivarier representerar ett undantag. Hillers *Dedicated to the unknown artists* representerar ett ingrepp i arkivet i Foucaults mening:

Istället för att på historiens stora mytiska bok se rader av ord som i synliga tecken tolkar tankar som bildats tidigare och annorstädes, har vi i de diskursiva praktikernas djup system som inrättat utsagorna som händelser (som uppträder under vissa villkor och inom vissa områden) och ting (inklusive möjligheten och fältet för användning). Det är alla dessa system av utsagor (händelser å ena sidan, ting å den andra) som jag tänker kalla *arkiv*.¹¹

Foucaults användning av begreppet arkiv ringar snarare in reglerandet av diskursens ordning än den fysiska plats där utsagorna lagras. Men det är samtidigt ett sådant arkivbegrepp som kan bli produktivt för att å ena sidan ringa in institutionernas nödvändiga förändring i relation till digitaliseringen och å andra sidan konstnärliga praktiker och deras premisser.

Digitala arkiv, digital estetik

Vad gäller digitalisering av arkivet är Kirwin lika pragmatiskt inställd som till arkivet i övrigt. Archives of American Art lägger upp sådant som går och får de sedan juridiska problem med upphovsrätt tar de ner vad de lagt upp.¹² Återigen är detta en inställning som är fjärran från den långsamhet som märks i till exempel Kungliga Bibliotekets digitaliseringsarbete.¹³

Kirwins förhållningssätt till digitalisering påminner om en annan konceptuell estetisk praktik, nämligen poeten Kenneth Goldsmiths. Hans poesi kan bestå av transkriptioner av väderleksrapporter (*Weather*) eller av varje ord han yttrade under en vecka (*Soliloquy*). Men Goldsmith är kanske mest känd som mannen bakom webarkivet *ubuweb.com* som innehåller enorma mängder digitaliserade konstverk i ljud, bild och skriftform. I *Letter to Bettina Funcke*, ett brev till föreståndaren för konstutställningen *Documenta* som äger rum vart femte år i Kassel, skriver Goldsmith om byggandet av *UbuWeb*:

Look. I know that UbuWeb is not very good. In terms of films, the selection is random and the quality is often poor. The accompanying text can be shoddy, mostly poached from whatever is available around the Net. So are the films: they are mostly grabbed from private, closed file-sharing communities and made available to the public, hence the often lousy quality. It could be done much better. Yet, in terms of how we've gone about building the archive, if we had to ask for permission, we wouldn't exist. Because we have no money, we don't ask for permission. Asking for permission always includes paperwork and negotiations, lawyers, and bank accounts. Yuck. But by doing things the wrong way, we've pretty much overnight built an archive that's accessible to the public free of charge.¹⁴

Goldsmith inleder brevet med meningen "Dear Bettina, it's been more than a month since we had coffee and the whole time I've been thinking about how to best enact your suggestion: claiming UbuWeb as an artwork, perhaps the most significant artwork I will ever make".¹⁵

I dialogen mellan föreståndaren för en av samtidens viktigaste konstinstitutioner och en konceptuell poet kan ett digitalt arkiv framstå som det väsentligaste konstnärliga verket. Längre fram i samma brev skriver Goldsmith om hur han ser på sin praktik som poet: "The simple act of moving information from one container to another today constitutes a significant cultural act in and of itself. I think it's fair to say that most of us spend hours each day shifting content into different containers. Some of us call this writing."¹⁶

I ett sådant klimat intar arkivet en given del av det estetiska fältet, som inte längre begränsas till det sublimas upphöjda sfärer. Goldsmiths brev visar hur den konceptuella praktik som länge funnits inom konstvärlden nu börjar röra sig in i litteraturen, och detta kan förstås som en direkt reaktion på digitaliseringen. Hans arkiv UbuWeb blir i både hans egna och andras ögon idag hans viktigaste konceptuella verk, vilket bygger på ett överskridande av de av juridik och institutioner fastlagda reglerna för vad som får sägas och av vem. Frågan är vad detta innebär för arkiv och bibliotek, som ska bevara böcker och dokument för framtiden. Vilar dessa kulturarvsinstitutioner på en idé om kulturarv som helt enkelt håller på att bli obsolet? När konstnärer och poeter bygger egna arkiv av redan existe-

rande material måste institutionernas roll omförhandlas. Wolfgang Ernst inleder en text som skickades ut på maillistan *Nettime* år 2000 med titeln ”Archival phantasms. Between imaginary museum and archive: cyberspace” på följande vis:

Cyberspace is not about content, but rather a transverse performance of communication. Without content, there is no need for memory; thus “cyberspace has no memory”. Only data which are provided with addressable metadata can be accessed in the cultural archive; in the case of the Internet, this archival infrastructure itself becomes temporally dynamical with the need for access data of a given moment in a virtual text. Memorial space itself is being replaced by a limited series of temporal entities. Space becomes temporalized, with the archival paradigm being replaced by permanent transfer.¹⁷

När all information på Internet upprättas som ett gränslöst arkiv och överföring blir överordnad lagring förstås såväl konsten som arkivet fundamentalt förändrade. Ernst menar rentav att institutionen arkiv blir underkastad nätverkets villkor när stora mängder information digitaliseras. ”The notion and the institution of the archive dissolves in(to) the Internet.” Enligt Ernst håller arkivet på att upplösas på och i Internet, och kanske är det just denna rädsla som ligger bakom den trevande digitaliseringsprocessen. Institutionernas roll i den digitala sfären förändras och därmed uppstår en nödvändig omförhandling av makten över det arkiverade, som man för övrigt kan skönja i de återkommande diskussionerna och kamperna kring fildelning. I rapporten SOU 2002:78. ”Arkiv för alla – nu och i framtiden” står det under rubriken ”Digital arkivbildning” följande att läsa:

Det är viktigt att tillsammans med arkivbildande myndigheter och andra offentliga arkivinstitutioner utveckla metoder och rutiner för digital arkivbildning i den offentliga arkivverksamheten och för hur digital information kan beredas för överföring till arkivmyndighet. Häri ingår bl.a. Metoder för informations- och systemanalys, hantering av metadata rörande autenticitet och gallring samt utveckling av mer eller mindre automatiska leveransrutiner mellan myndigheterna och arkivmyndigheterna. Parallellt är det också nödvändigt att ta fram en specifikation för en teknisk plattform som kan hantera migrering av arkivinformation mellan olika tekniska generationer in i framtiden. Det handlar om att bygga upp anläggningar både för administration och vård av digital information och för tillgängliggörande av arkivinformation i särskilda presentationsformat inom arkivmyndigheter, mellan myndigheter och till allmänheten.¹⁸

Om de statliga arkiven har till uppgift att bevara och lagra relevant information ställs man genom digitaliseringen inför två fundamentala problembilder. Dels måste man hantera det faktum att all digital information från början är en kopia som utan vidare kan multipliceras, vilket ställer till

upphovsrättsliga problem om man vill tillgängliggöra den lagrade informationen. Det digitala arkivet blir med nödvändighet, likt sajter som The Pirate Bay, en plattform för fildelning av kulturella data. Dels måste man förhålla sig till vilken information som är värd att lagra. I ett medielandskap som domineras av tryckt information regleras mängden av information ekonomiskt genom att alla inte har råd och möjlighet att producera och sprida texter. I ett digitalt medielandskap framstår istället informationen på mer eller mindre lika villkor, om än reglerad av sökmotorernas algoritmer. Ska man till exempel arkivera information som flödar genom sociala medier? Nej, skulle vissa hävda, med hänvisning till att denna information är att likna vid ett muntligt samtal som ska och bör vara efemärt. Å andra sidan skulle en sådan arkivering skapa möjligheten för framtidens forskare att studera till exempel den ”arabiska vårens” samtliga twittermeddelanden. Och faktiskt har Library of Congress i Washington nyligen initierat ett projekt som syftar till att bevara all information som flödar genom twitter.¹⁹ Arkiven uppmanas att arbeta digitalt, men på längre sikt lär det inte räcka med att utveckla verktyg för digitalisering, utan själva uppdraget och självbilden måste omförhandlas. Frågan rör arkiv och bibliotek som diskursiva instanser. Även om dessa fungerar som faktiska institutioner, så är *arkivet* i Foucaults mening en fråga om villkoren för vad som kan uttryckas:

Arkivet är i första hand lagen för vad som kan sägas, systemet som styr utsagornas uppträdande som särskilda händelser. Men arkivet, det är också det som gör att alla de saker som sägs inte i det oändliga hopas i en formlös mångfald, att de inte heller skrivs in i en linearitet utan avbrott, att de inte försvinner enbart till följd av yttre slumpartade händelser, utan att de grupperas i särskilda gestalter, kombineras med varandra enligt en mängd olika relationer, bevaras eller suddas ut enligt specifika regelbundenheter, vilket gör att de inte drar sig tillbaka med samma hastighet som tiden, utan att vissa lyser mycket starkt som nära liggande stjärnor medan deras ljus i själva verket når oss från mycket långt bort, under det att andra som är samtidigt med dem redan är ytterst bleka.²⁰

Foucault förebådar här den fråga som det samtida digitala arkivet står inför; arkivet gör att utsagorna inte drunknar i en amorf massa utan regleras och grupperas i särskilda figurer. Det som med Foucaults metaforik når oss som starkt lysande stjärnor kan i det digitala bara lysa så länge servrar snurrar och människor söker. Det digitala arkivet är som Ernst påpekat en fråga om permanent överföring snarare än lagring, och ordnandet och reglerandet blir därmed något som ständigt måste uppdateras mot nuet, med risken för att tidigare utsagor försvinner för att de saknar rätt metadata. ”Cyberrymden har inget minne.’ Cyberrymden är inte ens ett rum, utan snarare en topologisk konfiguration. Därför är också den metaforiska tillämpningen av renässansens minneskonst (*ars memoriae*)

på Internet i egenskap av minne ett felgrepp. Traditionellt har bara det som är lagrat också kunnat lokaliseras, men på Internet finns inte längre några *lieux de mémoire*, där finns bara adresser.”²¹ Hur arkivet ska hantera denna förändring beror i hög grad på vilka objekt som ska bevaras och hur man ser på dem. För att det traditionella arkivet på ett meningsfullt sätt ska kunna arbeta digitalt krävs att begrepp som kulturarv, konst och litteratur omförhandlas. Själva föreställningen om ett arkiv förutsätter att något lagras och bevaras för någon, för att det inte ska försvinna. Det historiemedvetande som ligger bakom en sådan praktik innebär att man utgår från att samtiden vet vad framtiden vill ha, och hur den vill ha det, vilket som vi vet, inte alltid är fallet.

Den digitala rekonfigurationen av kulturarvet omdefinierar även konsten som institution. Sedan mitten av 90-talet finns konstnärliga praktiker på Internet, digital konst skapad med mjukvara för skärmen. Bertrand Gauguet beskriver denna historiska process som en kamp mellan ett fritt och öppet Internet och olika krafters behov av kontroll:

Ett av de första och främsta kraven var för övrigt fokuserat på frigörelsen från den tidens dominerande produktionsutrymmen och spridningsvägar för den samtida konsten. Den frihetsivrande gemenskapsanda som inspirerade pionjärerna uppmanade konstnärerna att positionera sig för en total autonomi och att kämpa för ett fritt, öppet och gratis elektroniskt rum. Historien visar emellertid att det skulle bli mycket annorlunda från andra halvan av 90-talet med expansionen av de politiska och marknadsmässiga rummen och förslutningen kopplade till olika statliga och juridiska dispositioner. Genom att bli tillgängliga för vem som helst, från vilken plats som helst på jorden framträdde socialiseringen av verken här i ett annat ljus och, åtminstone trodde man det, ifrågasatte legitimiteten i den traditionella och institutionaliserade spridningen och medieringen av konsten.²²

Gauguet menar vidare att man kan dra paralleller mellan dagens digitala konst och de praktiker inriktade på efemära händelser som uppstått sedan 60-talet och representeras av till exempel Fluxus. Det formmässiga utforskandet täckte då ett ganska stort område, som gick från fixerade och stabila former till processuella, rhizomatiska, partcipatoriska och efemära, alltså öppna former. Internet innebar tekniska möjligheter att genomföra vad som varit estetiska mål och krav sedan 60-talet, en konst som inte låter sig institutionaliseras och arkiveras utan vidare, utan en konst som manar till aktivt deltagande från åskådaren. Man kan till och med se en del analogier mellan 60-talets konceptuella konst, som Fluxus och annat, och den nya idé om konst som tog fart i och med digitaliseringen. Det går att skönja en linje från det vykortsarkiv som Susan Hiller upprättade med *Dedicated to the unknown artists* till Kenneth Goldsmiths UbuWeb i det att de är konstnärliga praktiker som verkat för att undergräva institutionernas auktoritet och reglerande av konsten som diskursiva händelser,

alltså *arkiv* i Foucaults mening. Som Wolfgang Ernst påmint om finns inget konstkriterium på Internet, eftersom både digitala arkivbegrepp och digitala konstbegrepp ännu saknas, och det processuella låter sig svårligen arkiveras enligt registratures stränga regler.²³ Digital och Internet-baserad konst blir helt beroende av förmedling eftersom Internet inte är något lagringsmedium utan ett kommunikationsmedium, och själva föreställningen om en gränsdragning mellan ”konst” och ”icke-konst” blir därmed svårare att upprätthålla.

Konsten digitaliseras, både i meningen att den konst som finns alltmer överförs till digitalt format och att det uppstår en ny konst i det digitala, så kallad ”Born digital” konst. Hur denna konst ska klassificeras, indexeras och arkiveras som kulturarv är fortfarande en i högsta grad öppen fråga. Sedan den processuella och efemära 60-talskonsten står vi inför frågan om dokumentationens roll och dess relation till verket. När den händelse som antas vara konstverket är förbi återstår bara den dokumentation av verket som eventuellt finns i arkivet, och i allt högre grad arbetar konceptuella konstnärer med sin egen dokumentation, eftersom den blir dess materiella spår. Man kan därför tala om en estetisering av dokumentationen som sedan ger upphov till historiografiska problem för kulturarvsinstitutioner. Det finns idag en glidning mellan dokument (som antas höra hemma i arkiven, som på Archives of American Art) och verken (som antas höra hemma på museerna).

Arkivet som konst, konsten som arkiv

Den materiella kvalitet som konstnärer skapar genom sina dokument inbjuder till tolkning, utställande och samlande av dokumenten som verk. Det blir allt vanligare att sådana dokument ställs ut på muséer och gallerier, utan att relationen till de konstverk som dokumenten härstammar från görs explicit. Och när de inte längre förstås som dokument blir de istället estetiska verk, beroende på vilken kontext de placeras i. En sådan glidning mellan dokumentation och estetik finns inom hela konstfältet, varav fotografiet är det kanske tydligaste exemplet. Ofta dokumenterar en konstnärlig fotograf ett objekt som skapats för själva fotograferingen, så att arkivobjektet alltid redan är utställningsobjekt. Den franska konstnären Sophie Calle arbetar till exempel i stort sett bara med den skriftliga och fotografiska dokumentationen av olika händelser som sedan ställs ut på gallerier och muséer och därmed blir betraktade som konst. 1981 skapade hon verket *The shadow* genom att be sin mor anlita en privatdetektiv som skuggade henne under en dag i Paris. Detektivens dokumentation utgör verket och Calle ville ”skapa fotografiska bevis på sin egen existens”. Detta verk arbetar samtidigt med att skapa tvivel kring dokumentationens sanningsvärde, precis som Boltanskis arkiv, eftersom det sammanställer detektivens skriftliga berättelse och fotografiska bevis med



Bild 2. Robert Smithson: *Spiral jetty* (foto: Soren Harward, Wikimedia commons).

Calles egen version av händelserna. Inför de två olika berättelserna förstår åskådaren snabbt att de fakta som berättas av de olika protagonisterna inte är verifierbara och att det är meningslöst att fråga sig om skuggningen verkligen ägt rum, i motsats till vad dokumenten ger sken av. I förlängningen är detta även en kritik av arkivet som platsen för historisk sanning.

Denna tendens till glidning mellan verk och dokument märks inom hela konstfältet, oberoende av medium och kontext. Dokumentationen antas traditionellt höra hemma i arkivet, men en sådan uppdelning är allt oftare omöjlig att göra, och frågan är då om inte den strikta separationen mellan ett arkiv som lagrar och bevarar och ett museum som ställer ut och visar upp därför borde omarbetas. Anne Benichou har föreslagit en uppfattning om konst som både dokumentation och verk:

Dessutom är konventionerna för presentation av dokument och konstverk olika, där muséets anställda förväntas skilja tydligt på respektive funktion. Utifrån exegesen är verket tolkningsobjekt medan dokumentet tjänar som en källa till verket och kan stödja en läsning av det. För den samtida konsten krävs att denna distinktion överges för en dialektik mellan verket och dess dokumentation. Det handlar inte längre om att tänka funktionen som dokument *eller* verk, utan som dokument *och* verk.²⁴

Konstnären Robert Smithson, företrädare för den s.k. Land Art-rörelsen, skapade 1970 verket *Spiral jetty*, en enorm jordskulptur på den nordvästra stranden av Great Salt Lake i Utah. *Spiral jetty* är ca 460 m lång och består av en fem meter bred landremsa som grävts ut i stranden.

När verket skapades rådde en period av extrem torka, vilket innebar att vattennivåerna i Great Salt Lake var rekordlåga. När de några månader

senare ökade igen försvann hela verket under vattenytan, och låg begravt under tre decennier tills en ny torrperiod inträffade 2004 och verket blev synligt igen under nästan ett år. Under 00-talet har vattenytan stigit och sjunkit och så sent som 2010 gick det att se och gå på verket. Sedan juni 2011 har dock stora mängder smältsnö till följd av ökad temperatur åter dränkt verket under ytan. Den fundamentalt entropiska karaktären i hans verk speglas genom den för verken avgörande dokumentationen. Smithsonian arbetar aktivt med arkivering och dokumentation och producerar fotografier, filmer och skrifter om sina verk. *Spiral jetty* består idag av dess fotografiska dokumentation, av film som återberättar varje del av skapandet, av geografiska kort och av konstnärens skrifter om detta verk, som dessutom förändras och därför måste dokumenteras och arkiveras fortlöpande. En del av denna dokumentation återfinns idag i Archives of American Art och i Kirwins bok *Lists* samlas Smithsons listor med spiraler från olika sammanhang som han nedtecknade vid skapandet av *Spiral jetty*. Problematiken kring att avgöra var ett objekt som Smithsons listor egentligen hör hemma *går tillbaka på det faktum* att de olika kulturarvsinstitutionerna i egenskap av museum respektive arkiv, tillskriver samma objekt olika värde. Hos Kirwin är Smithsons listor och annat alltid dokument med en plats i arkivet för att de har en relation till en känd konstnär. Samtidigt ställer man ut dokumentation som verk på museer. I framtiden kommer ett bättre samarbete mellan de olika institutionerna att krävas och möjligen skulle det kunna bidra till att öppna för en omförhandling av gränserna mellan dokumentation och verk, konst och arkiv, som ställs på sin spets i och med digitaliseringen.

Vad gäller den digitala konsten är dokumentationens och arkivets status likaledes ett problem. I linje med de immateriella verken på 60-talet refererar den processuella, participatoriska och efemära karaktären av vissa projekt på Internet ofta till dokumentet. Detta innebär att verk snabbt konverteras till arkiv när de görs tillgängliga online. Hur ska då kulturarvsinstitutioner kunna skilja på verk och "verkets dokument" när all information som skapas på Internet blir dokument? De temporala och participatoriska dimensionerna innebär att verket existerar när det skrivs in i det närvarande, vilket följaktligen gör det ontologiskt sett aktivt och drar in åskådaren i en upplevelse, således existerar dokumentet när innehållet återspeglar en upplevd tid i det förflutna, som blivit inaktiv (eller stabiliserad) och som hänvisar åskådaren till ett arkiv. Ordet "dokument" som refererar till undervisningen (*documentum*: det som används för att undervisa (*docere*), men också föreställningen om bevis eller vittnesmål) utbredds därmed till att innefatta "en informationsfil skapad med hjälp av programvara".²⁵ I många av de "new media art"-projekt man finner på Internet är mediet både det informatiska språket och det informatiskt genererade dokumentet. Som Bertrand Gauguet uttrycker det blir "verket så fort det publiceras på Internet *de facto* ett dokument, men ett dokument

som nu tillhör den virtuella teknologiska dimensionen och vars ontologiska status modifierats”.²⁶ Internet blir ur det perspektivet, precis som Ernst påpekat, ett enormt och oordnat arkiv, som samtidigt upplöser det centralt ordnade och tydligt indexerade arkivet när dokument digitaliseras. Det finns alltså anledning att tänka om såväl arkivets som dokumentets status i relation till den pågående digitaliseringen och de omförhandlingar som skett inom konsten de sista 50 åren. Som Jacques Derrida frågar sig i den inflytelserika texten *Mal d’archive*:

Vad kommer att ske med detta när vi tvingas släppa dikotomin mellan det virtuella och det närvarande eller verkliga? Kommer vi att fortsätta föreställa oss att ett virtuellt arkiv inte är tänkbart? För vad händer i virtuell tid och rum? Det är knappast troligt, denna förändring är redan pågående, men det kommer att vara nödvändigt att noggrant reda ut denna andra virtualitet, att överge eller omstrukturera vår föreställning om arkivet från början till slut. Tiden är inne för att acceptera en ordentlig omrörning i vårt konceptuella arkiv, och att i det korsa en ”det omedvetnas logik” med ett virtuellt tankesätt som inte längre begränsas till den traditionella filosofiska oppositionen mellan handling och makt.²⁷

Begreppet *arkiv* har på senare år blivit alltmer populärt, såväl inom konst som inom medieteori, filosofi och historia. Säkert hänger detta intresse för arkivet samman med att digitaliseringen tvingar fram en omförhandling av dess innebörd; när det dammiga arkivet byts ut mot permanent överföring går det inte längre att självklart hävda institutionernas roll som legitim och frågan om utsagans plats underkastas nya villkor. Där kommer Foucault in i bilden igen, eftersom hans arkivbegrepp inte är detsamma som institutionen ”arkiv” utan snarare det system som styr var utsagorna dyker upp och hur de sedan fungerar. Som Ernst påpekar är det idag cybernetiken som styr, och om man tänker arkivet medialt kan man likt Foucault sträva efter att framvisa diskursiva händelser som om de vore upptagna i ett arkiv. ”Att analysera diskursiva händelser i arkivets element innebär då inte att läsa dem som *dokument* över en förborgad, ursprunglig mening utan som *monument* – ’vilka man enligt etymologins spelregler exempelvis skulle kunna kalla en arkeologi.’ Låt oss alltså redan från registraturakten och -akterna, det vill säga den registratur bakom vilken man återfinner institutionens *arché*, tänka arkivet maskinellt och juridiskt.”²⁸ Att tänka det digitala arkivet innebär dock att tänka sin samtid, och enligt Foucault är just beskrivningen av arkivet, och särskilt det samtida, problematisk:

Det är uppenbart att man inte på ett uttömmande sätt kan beskriva ett samhälles, en kulturs eller en civilisations arkiv; förmodligen inte ens arkivet för en hel epok. Å andra sidan är det oss inte möjligt att beskriva vårt eget arkiv, eftersom det är inifrån dess regler vi talar,

eftersom det är detta arkiv som ger åt det vi kan säga – och åt sig själv i egenskap av föremål för vår diskurs – det modus enligt vilket det uppträder, de former enligt vilka det existerar och samexisterar, systemet för dess kumulering, historicitet och försvinnande. Arkivet kan inte beskrivas i sin totalitet, och det kan inte kringgås i sin aktualitet.²⁹

Av det skälet är denna artikel själv ett uttryck för vad den försöker beskriva. Inifrån det digitala arkiv som den skrivs, med dess egna copy-pastade citat, i dess bilder och ord, framkommer, förhoppningsvis, den behandlade frågans uppenbara aktualitet.

Summary

Archive, technology, aesthetics. By Adam Wickberg Månsson. This article deals with the notion of the archive in the 20th and 21st centuries, in relation to aesthetical practices that shed light on the phenomenon and the new media technology that changed its preconditions. Examples discussed include artists Christian Boltanski, Susan Hiller, Robert Smithson, Kenneth Goldsmith, and Sophie Calle, as well as theoretical ideas about archives from Michel Foucault and Wolfgang Ernst, among others. The article stresses the need to rethink the archive as well as ideas of cultural heritage, art and literature in relation to new media technologies. The archive in Foucault's sense forms the point of departure to discuss a change in aesthetical practices on the one hand and in archival practices on the other, which finally is challenged in the age of digital communication.

Noter

1. Walter Benjamin: "Konstverket i reproduktionsåldern", övers. Carl-Henning Wijkmark, i *Bild och dialektik* (Lund 1969 [1938]), 49.

2. Bruno Lator & Antoine Hennion: "How to make so many mistakes at once and become famous for it", i Hans Ulrich Gumbrecht (red.): *Mapping Benjamin. The work of art in the digital age*, (Stanford 2003) 91f.

3. Thierry de Duve: *Kant after Duchamp* (Cambridge, Mass., 1998), 453.

4. Kate Palmer Albers har öppnat Boltanskis arkiv och diskuterar olika förhållningssätt till dess innehåll. Se Kate Palmer Albers: "It's not an archive. Christian Boltanski's *Les archives de C. B., 1965–1988*" i *Visual resources. An international journal of documentation*, 27:3 (2011), 249–266.

5. Liza Kirwin: *Lists. To-dos, illustrated*

inventories, collected thoughts and other artist's enumerations from the Smithsonian's Archive of American Art (New York, 2010).

6. Samtal mellan artikelförfattaren och Liza Kirwin på Archive of American art, Washington, 14 april 2012.

7. En beställning av en digital version av Sebastian Münsters *Cosmographia* från 1598 som finns i Kungliga Bibliotekets samlingar kostar i skrivande stund 4546 kr. Man kan alltså konstatera att det digitala arbetet på biblioteket är föga användarcentrerat.

8. Per Wirtén: "In i dimman", *Expressen* 12/6 2013, 4.

9. Sven Spieker: *The big archive. Art from bureaucracy* (Cambridge, Mass., 2008), 12.

10. *Ibid.*, 141.

11. Michel Foucault: *Vetandets arkeologi* (Lund, 2002 [1969]), 158.

12. Samtal mellan artikelförfattaren och

Liza Kirwin på Archives of American Art, Washington, 14 april 2012.

13. Wirtén: "In i dimman", 4.

14. Kenneth Goldsmith: *Letter to Bettina Funcke* (Kassel 2011), 11.

15. Ibid., 4.

16. Ibid., 6.

17. Wolfgang Ernst: "Archival phantasms. Between imaginary museum and archive: cyberspace", <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-1-0012/msg00115.html> (2013-06-04).

18. SOU 2002:78. "Arkiv för alla – nu och i framtiden". <http://www.regeringen.se/sb/d/108/a/1493> (2013-06-04).

19. http://www.loc.gov/today/pr/2013/files/twitter_report_2013jan.pdf (2013-06-04).

20. Foucault: *Vetandets arkeologi*, 159.

21. Wolfgang Ernst: *Sorlet från Arkiven* (Gråbo 2008), 92.

22. Bertrand Gauget: "Om några dokumentrelaterade problem inom konstnärlig praktik på Internet", min. övers., i *OEI* 53–54:4 (2011 [2010]), 102.

23. Ernst: "ARCHIVAL PHANTASMS", 11.

24. Anne Benichou: "Dessa dokument som också är konstverk", min. övers., *OEI* 53–54:4 (2011 [2010]), 330.

25. Gauget: "Om några dokumentrelaterade problem inom konstnärlig praktik på Internet", 103.

26. Ibid.

27. Jacques Derrida: *Mal d'archive. Une impression freudienne*, min. övers. (Paris 1995), 107.

28. Ernst: *Sorlet från arkiven*, 25.

29. Foucault: *Vetandets arkeologi*, 159f.