

---

*Malin Wahlberg*

---

## Från *Rembrandt* till *Electronics* – konstfilmen i tidig svensk television

---

FRÅN OCH MED de tidiga provsändningarna på KTH mellan 1954 och 1956 framstod televisionen som den sensationellt nya medieteknologin. Televisionen etablerade en ny bildkultur, där de engelska termerna "live" och "liveness" flitigt förekom i dåtidens produktionsrapporter. Tv-sändningen var en händelse i sig, och "live"-termen antyder just att den tidiga televisionen var ett slags medial attraktion. Oavsett om det var frågan om ett studioprogram i realtid eller filmat material skulle bilden gärna se ut att vara "live".

Däremot experimenterade man sällan med den elektroniska bilden. Försök att göra konst av själva tv-bilden blev däremot vanligare i 60-talets mer happening-betonade programkultur. De första åren erbjöd televisionen snarare en ny visningskontext och offentlig kanal för upplysning, kultur och underhållning. När Radiotjänst började sända tv reguljärt 1956 hade filmen som format och programinnehåll en större betydelse än vad man kanske skulle kunna tro. Enligt en undersökning för åren 1957–58 utgjordes 70 procent av det totala programutbudet av film eller delvis filmat material, och det svart-vita amatörfilmformatet 16mm, framstod som ett format av stor praktisk och ekonomisk betydelse för den lilla rutans uttryck och berättelser.<sup>1</sup> Tv-film var redan ett begrepp vid tiden för de lokala provsändningarna från KTH, och det är slående att det framförallt handlade om kortfil-

mer om konst och kulturhistoria, eller filmer som i sig var uttryck för konstnärliga formexperiment. Det var inte bara av tekniska skäl som kortfilmen prioriterades, här fanns redan en idé om televisionen som alternativ visningskontext för ”konstfilm”.

Långfredagen i april 1955 sändes filmen, *Du segern oss förkunnar* med text av Anders Frostensson. Den bestod av en rad bilder från kyrkomålningar föreställande passionshistorien. Vid sidan av det för dagen väl valda ämnet, säger mottagandet av programmet något väsentligt om hur filmen var berättad och på vilket sätt den nya tv-tekniken gjorde sig gällande. *Svenska Dagbladets* recensent kommenterade det växande antalet konstfilmer och betonade genrens möjligheter att förmedla nya aspekter av tavlor och skulpturer, ”när filmkameran går från den ena detaljen till den andra och i plötslig uppförstoring visar upp ett uttrycksfullt ansikte eller en lyftad fot.” Montagetets rytmiska bildväxling animerar den statiska bilden, vilket får recensenten att associera till ”någon underlig balett”, och avslutningsvis fundera över konstfilmen som ”televisionens väg att popularisera konsten.” Slutomdömet för *Du segern oss förkunnar* var däremot inte odelat positivt, eftersom sändningen stördes av diverse tekniska problem. Enligt samma recensent ”var skuggorna så många och bilderna så töcknigt otydliga att det hela mest påminde om en lektion i något gammalt läroverks historiska institution, där läraren har att strida med en balloptikonapparat från 1870.”<sup>2</sup>

Från 1956/57 till 1969 stod Filmavdelningen på Sveriges Radio (SR) för större delen av de kortfilmer som visades i svensk television. Produktionen resulterade i en alternativ filmkultur, bortom det kommersiella utbudet av spelfilm, och var resultatet av en verksamhet som kom att fungera som en plantskola för en ny generation unga filmare i Sverige.<sup>3</sup> I den här artikeln kommer jag särskilt att behandla tv-filmen som medieföreteelse och berättelse, med tonvikt på produktionen av den så kallade konstfilmen. I linje med programutbudet i många andra länder representerade konstfilmen ett betydande inslag i de svenska tv-sändningarna under 50- och 60-talet. Konstfilm utgjorde ett samlingsbegrepp för tv-dokumentärer och studioprogram om konst och enskilda konstnärer, men innefattade även kortfilm och amatörfilm.<sup>4</sup> Internationellt sett handlade det främst om dokumentärfilm tillägnad konst och kulturhistoria, vilket kom att representera ett betydande inslag inom europeisk tv-film.

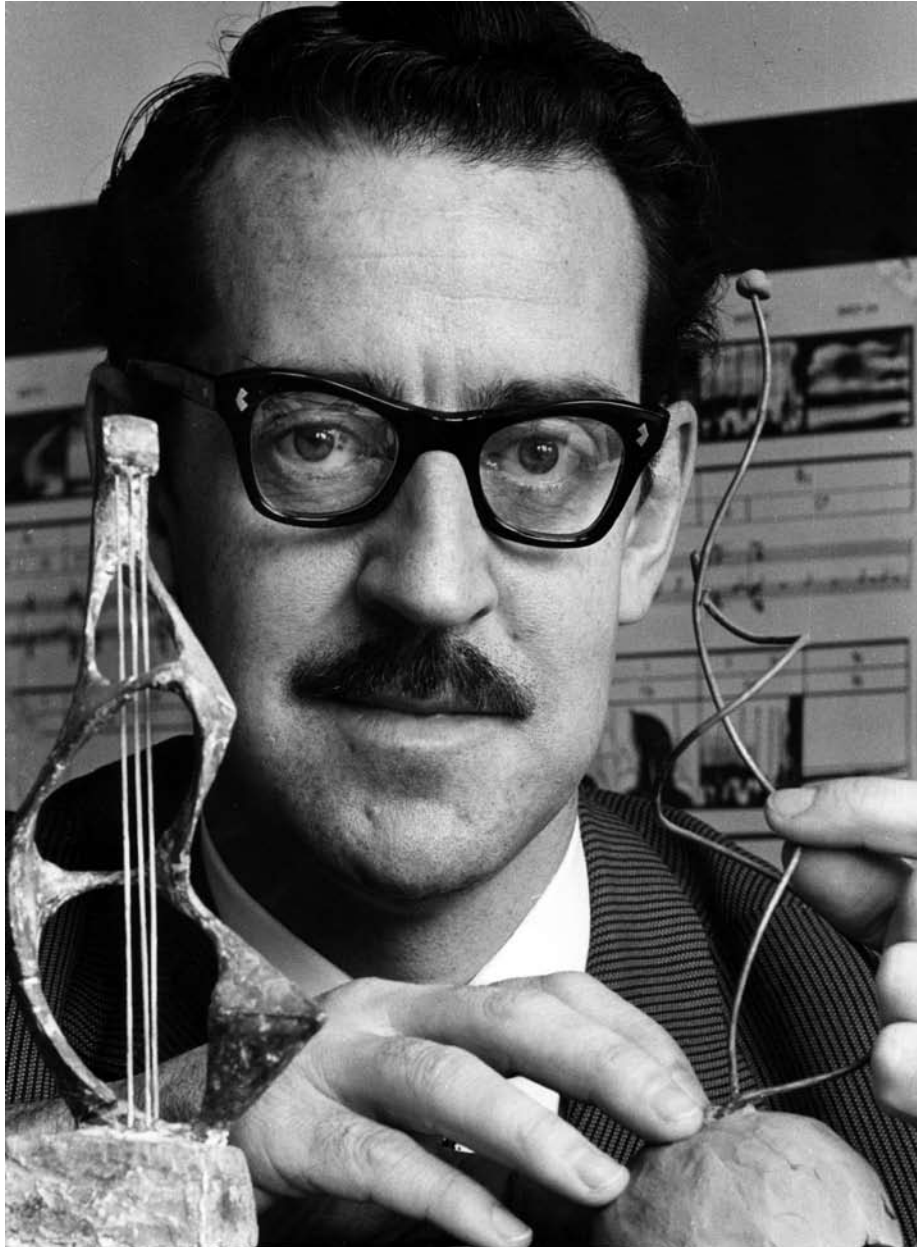
Som mångfacetterad programprodukt under televisionens första decennium är konstfilmen även belysande som transnationell medieföreteelse. Den visades på internationella festivaler och konferenser, och köptes och distribuerades mellan olika nationella produktionsbolag. Konstfilmen representerar ett mediefenomen av särskilt intresse för en diskussion om intermedialitet, men även om likheter och skillnader vad gäller narration i film och tv. Mötet mellan film och television speglar här förhoppningar – såväl som tekniska problem – med att göra film för tv. *Du segern oss förkunnar* är ett tidigt exempel på hur konstfilmens pedagogiska ambition krockade med tekniska tillkortakommanden, och problem som den uteblivna färgåtergivning eller den lilla tv-rutans begränsade bildyta var ämne för en återkommande debatt de följande åren. När det gäller konstfilmen finns en dubbel problematik kring representation i försöket att på ett informativt och visuellt tilltalande sätt filma en målning eller skulptur för tv-sändning. I produktionen och receptionen av dessa program utkristalliseras idéer om vad respektive film och television var eller kunde vara; idéer som inte minst är belysande för mottagandet av tv-mediet generellt.

Att filma konst för en bredare tv-publik innebär en mediering i flera led, något som även inbegriper frågor om kultursyn och folkbildning. Konstfilmens produktionshistoria ger en inblick i 1950-talets medie- och kulturpolitik och förväntningarna kring televisionen som ett slags konstpropaganda. Det är slående hur presentationen av konst på tv speglar den förhoppning många hyste angående det nya mediets möjligheter att demokratisera finkulturen och sprida kunskap om svensk och utländsk bildkonst. Konstfilmen kan därför sägas tangera en rad komplexa frågor kring media, bildningsideal och rådande principer kring public service-tv. Följande diskussion bör därför inte uppfattas som någon uttömmande kronologi över en tv-genres utveckling under 50- respektive 60-talet. Konstfilmen förblev en mångfacetterad programföreteelse, och den är framförallt typisk för televisionens pionjärtid då utbudet saknade teknisk standard och givna programformat. Däremot kan några representativa nedslag i programutbudet under Filmavdelningens verksamhetsår belysa generella aspekter kring teknisk utveckling och tv-estetik, samt de föreställningar och förväntningar som präglade dessa tidiga kulturprogram och det nya mediet i sig.

## Radiotjänst och tv-filmen

Relationen mellan film och tv var både ett tekniskt och institutionellt problem i början av 50-talet. De flesta medarbetarna på Radiotjänst tv-avdelningar, kom från radion och det fanns ett stort behov av både tv- och filmkunnig personal.<sup>5</sup> Filmbranschen hade inte mycket att vinna beträffande vare sig inkomst eller anseende. Man föraktade generellt tv:s undermåliga bildkvalité, och dessutom passade amatörformat som 16mm bättre i produktionen av tv-film. Under programåret 1956/57 etablerade Radiotjänst-tv en särskild filmavdelning med Lenart Ehrenborg som chef och ansvarig producent. Ehrenborg hade en bakgrund som konststuderande och hade därefter arbetat som produktionsassistent för filmbolaget Artfilm AB. Han hade även varit involverad i de första tv-sändningarna från KTH. Filmavdelningens främsta uppgift var att producera dokumentärfilmer, köpa, hyra och redigera utländska filmer, samt att sköta Radiotjänsts filmarkiv.<sup>6</sup> Två år senare döptes avdelningen om till Dokumentärfilmssektionen men för enkelhetens skull refererar jag även fortsättningsvis till Filmavdelningen. Denna produktionsenhet lades ned i och med den stora omorganisationen 1969–70 då ju en andra tv-kanal sjosattes. Det tidigare systemet med självständiga avdelningar ersattes då även av en projektorganisation. För frilansfilmarna innebar detta en radikal förändring, från stor självständighet och experimentverkstad, till ett betydligt mer restriktivt system. Innan programidén kunde godkännas var frilansfilmaren nu tvungen att inkomma med ett färdigställt manus.

Filmavdelningen hade dittills arbetat i enlighet med en uttalad policy att skapa en alternativ visningskontext för filmgenrer utanför biograffilmens intresseområde, som dokumentärfilm och experimentell kortfilm, novellfilm och amatörfilm. Ehrenborg hade till och med en idé om att ”upprätta en cell för praktisk filmforskning [...] att vi kunde låta intresserade filmmän tillsammans med konstnärer och musiker fritt få experimentera med hjälp bl.a. av elektronmusikstudions och trickstudions resurser.”<sup>7</sup> Samarbetet med unga filmare utan tidigare erfarenhet resulterade i att Filmavdelningen blev ett slags filmskola. Produktionen följde ett tvåstegsavtal som bestod i att filmaren presenterade en programidé – där godkännandet byggde på ett personligt samtal med Ehrenborg och alls inte avhängigt något krav på manus – försågs med råfilm och tillgång till klippbord, och därefter gjordes en bedömning av den rå-



1956/57 utsågs Lennart Ehrenborg till chef och ansvarig producent för en särskild filmavdelning, Dokumentärfilmssektionen.

klippta kopian. Om filmen godkändes tecknades ett avtal och ett blygsamt arvode delades ut.<sup>8</sup> Inom ramen för särskilda filmmagasin utlyste man till och med nationella tävlingar i amatörfilm och manusskrivande, där de vinnande bidragen visades på tv.<sup>9</sup> Produktiviteten var som störst åren innan Filmavdelningen lades ned – under produktionsåret 1968/69 gjorde 18 frilansfilmare inte mindre än 35 filmer.

Konstfilmer och kulturprogram utgör en betydande del av Filmavdelningens totala produktion. Under perioden 1956 till 1963 visades, vid sidan av frilansfilmer och inköpta konstprogram från utlandet, 41 filmer om konst och konstnärer och 35 studióprogram, varav många ingick i konstmagasinen *Konstapropå* och *Galleriet*. Det är ett avsevärt antal program med tanke på att det bara fanns en kanal, och att antalet program per kväll i regel var ganska få. Därtill producerade Filmavdelningen flera år i rad filmreportage från Konstbiennalen i Venedig.

Internationella konferenser, visningar, festivaler och mässor hade just stor betydelse för Filmavdelningens estetiska ideal och programpolicy.<sup>10</sup> Dessutom visades flera utländska prisbelönade tv-filmer som man kan förmoda att Filmavdelningens medarbetare tog intryck av.<sup>11</sup> Konstfilm i betydelsen konstdokumentär för televisionen, hade särskilda konferenser och organ för internationell distribution. Den årliga radio och tv-festivalen Prix Italia visade många exempel i genren, och 1955 anordnade UNESCO en film- och tv-konferens i Paris där konstfilmen utgjorde en kategori av särskilt intresse. Vidare anordnade Université Radiophonique et Télévisuelle Internationale i Paris årliga möten med producenter från Frankrike, Belgien, Schweiz, Sverige, Tyskland, Österrike och Tjeckoslovakien. Här byggde man upp ett slags programbank och samordnade distributionen av internationella tv-filmer för de europeiska bolagen. Det främsta intresseområdet var just dokumentärfilmer om konst, arkitektur och kulturhistoria. Milanomässan var ytterligare ett evenemang av stor betydelse för konstfilmen som transnationell angelägenhet. Här organiserades officiella visningar på stor duk av internationella produktioner från det gångna året.

Konstfilmen som tv-program var alltså både förankrad i en redan existerande europeisk kultur av experimentell kortfilm och dokumentärfilm, och den hade internationellt en framträdande plats i produktionen och distributionen av tv-film. Som dokumentär tv-genre uppvisar konstfilmen därför ett brett spektrum från lekfulla formexperiment till



.....  
Filmavdelningen rapporterar från Konstbiennalen i Venedig 1964. Här poserar Ehrenborg och  
medarbetarna Bo Johansson och Mac Ahlberg i ett av konstverken.  
.....

sakliga undervisningsfilmer, men utbudet i sin helhet präglas av programmens folkbildande ambition och målsättning att utforska filmmediets möjligheter att både visuellt och narrativt dramatisera detaljer i till exempel målningar. Den konst som representerades var ofta klassiker eller aktuella modernister, och den svenska tv-publiken fick verkligen sin beskärda del av allt från Manet till Rembrandt eller Picasso.

## Filmad konst – eller tavlor på tv

Innan en närmare betraktelse av konstfilmen i svensk tv är det relevant att säga något om konstfilmen som internationell tv-genre, och de influenser från utländsk film och television som ofrånkomligen både kom att påverka, och utgöra en väsentlig del av det svenska tv-utbudet. Jag har redan nämnt de internationella festivalernas och mässornas betydelse för svensk tv-film, men det fanns naturligtvis även viktiga institutionella förebilder. BBC hade utgjort den huvudsakliga förlagan för radions etablering i Sverige, och kom även att i många avseenden vara en stark förebild under televisionens formativa år. De tidiga kulturprogrammen kan via radion spåras direkt till BBCs motsvarande utbud. Kulturhistoria och konst var tacksamma ämnen för folkbildning och ett slags allmän estetisk *Bildung* som knappast riskerade att utmana eller chockera den goda smaken eller den allmänna opinionen. Utvecklingen av så kallade "artfilms" inom BBC och andra utländska produktionsbolag speglas tydligt i det svenska utbudet. Även om tv-filmen förblivit ett förbisett ämne inom tv-historisk forskning, har konstfilmen som tv-genre uppmärksammats på grund av dess koppling till folkbildning i mötet mellan konst och massmedia. Enligt John Wyver kan utbudet av BBC-producerade konstprogram från 1950 till 1980 sammanfattas i tre typiska format: konstnärsporträttet, föreläsningen, och den dramatiserade biografien.<sup>12</sup> Det sistnämnda formatet, dramadokumentärer om enskilda konstnärer, är av mindre betydelse för representationen av konst på svensk tv, men såväl porträttet som föreläsningen var återkommande inslag i Filmavdelningens kulturprogram.

Porträtt av enskilda konstnärer ingick ofta i konstprogram där en direktsänd studiopresentation kombinerades med filmreportage. Förutom en biografisk bakgrund var filmsekvenser av konstnären i aktion av central betydelse för dessa porträtt. Tv-tittarna skulle på så vis inte bara få ett personligt intryck av personen i fråga, utan även



se hur ett konstverk blev till. Den långlivade brittiska programserien *Monitor* (BBC, 1958–65) fick en svensk motsvarighet i *Konstpropå* (1956–62).<sup>13</sup> Konstnärsporträttet var även föremål för många tv-dokumentärer och representerade den vanligaste typen av konstfilm. 1951 gjorde till exempel John Read ett porträtt av Henry Moore för BBC. Reads konstfilmer var direkt influerade av två av dokumentärfilmens stor förgrundsfigurer – Robert Flaherty och John Grierson som Read arbetat som assistent till. Både Flaherty och Grierson förespråkade en kreativ gestaltning av verkligheten, och denna poetiska dokumentärfilmstradition var även en förebild för den svenska filmavdelningen. Till exempel är det symptomatiskt att Lennart Ehrenborg var en stor beundrare av såväl Grierson, som the National Film Board of Canada som denne skotte även byggt upp. Denna statliga kanadensiska filminstitution utgjorde, vid sidan om BBCs filmavdelning, den främsta förebilden för den svenska filmavdelningen.<sup>14</sup>

Wyver's andra kategori, "föreläsningen", betecknar den vanligaste typen av kulturprogram under 1950-talet – nämligen tv-motsvarigheten till det illustrerade föredraget. Framställningsformen framstod som en direkt parallell till de offentliga föreläsningar som gavs långt före radions och televisionens genombrott och där allmänheten bjöds in till öppna föredrag, illustrerade med teckningar, fotografier, ljusbilder och film. En annan föregångare till denna typ av kulturprogram var en typ av konstföreläsning för radio som BBC experimenterade med, så kallad "radio vision". Där uppmanades radiolyssnaren att studera ett illustrerat studiehäfte före – och under sändning – för att på så sätt få en uppfattning om de konstverk som föreläsaren refererade till. Som konstprogram i tv kunde föreläsningen i studiomiljö kombineras med närbilder av målningar och skulpturer, samt filmsekvenser från museer och utställningar. Denna typ av kulturprogram byggde framförallt på föreläsarens personliga utstrålning, eftersom programformatet generellt präglades av ett monotont och statiskt intryck. Svensk tv hade sina populära föreläsare och precis som i England – för att inte säga i 1950-talets television i allmänhet – så var det männen som dominerade i rutan. Det enda egentliga undantaget var inrednings- och matprogram vilka särskilt riktade sig till kvinnliga tittare. Aron Borelius, Carlo Derkert, Alf Henriksson, och Gustaf Näsström är exempel på kända föreläsare som vid olika tillfällen engagerades att förmedla kunskap om konst och kulturhistoria på tv.

Med tanke på den tidiga televisionens tekniska brister och begränsningar var naturligtvis tv-föreläsningen och studioprogrammet tack samma programformat. Upplevelsen av direktsändning bör inte underskattas, och direktsändningen blev även ett stilmässigt ideal för de studioprogram som filmades i förväg. Eftersom Ehrenborg och hans medhjälpare såg sig själva som "filmfolk" snarare än tv-pionjärer, prövade man olika sätt att filma kulturprogrammen så att de såg ut som direktsända studioprogram. Ett exempel var Gustaf Näsströms program om Japan i november 1956 som gav sken av att vara ett föredrag i realtid, men som i själva verket hade filmats med två kameror och sedan klippts på ett sätt som motsvarade direktsändningens ögonblicksupplevelse och spontanitet. En kamera hade riktats mot de objekt och bilder som Näsström hade framför sig på bordet, och den andra kameran filmade honom i halv- och närbild. Enligt Ehrenborg var resultatet ett bevis på hur filmen kunde "vinna över" tv-mediet: "När vi sen klippte ihop det, blev det exakt som en direktsändning. Inte en ruta tidsfusk. Så att samtidigt som vi slog vakt om filmens egenart så ville vi tala om för elektronmänniskorna att vi kunde göra sånt här också! Och till skillnad från dem kunde vi permanenta våra program".<sup>15</sup>

Ett problem med Wyvers analys av konstprogrammen är att han



Från inspelningen av programmet *Med Gustaf Näsström i Japan*, oktober 1956.

bortser från ”konstfilmen” som just tv-film. Film var inte bara det privilegierade formatet, det var även i sig ett ämne för många kulturprogram. BBC-magasinen, *The Film* och *Film Profile* förmedlade kunskaper i filmhistoria, och dokumentärfilmer om till exempel D.W. Griffith och Sergei Eisenstein visades på bästa sändningstid.<sup>16</sup> I Sverige var filmen representerad i än högre utsträckning, och *Filmkrönikan* är belysande nog det äldsta och minst föränderliga programkonceptet i svensk tv-historia.<sup>17</sup> Enligt produktionsprotokollen hörde filmen till kulturbevakningens domän, och filmhistoria var vid sidan av experimentell filmkonst och amatörfilm föremål för dokumentärfilmer och specialprogram.<sup>18</sup> I detta sammanhang är det viktigt att understryka att konstdokumentären inte bara var ett tv-program *om* konst, utan även betraktades i termer av *filmkonst* som ett potentiellt uttryck för filmmediets kreativa möjligheter.



Ehrenborg, fotografen Mac Ahlberg, samt okänd italiensk medarbetare under inspelningen av konstfilmen *Drottning Kristina i Rom*, 1961.

## Representation, formexperiment och dokumentärt berättande

Trots den stilmässiga spännvidden präglas konstprogrammen från 1950-talet av några tidstypiska aspekter av dokumentärt berättande. Som dokumentär filmgenre var konstfilmen oftast tillägnad ett specifikt konstverk eller konstnärskap, och berättelsen utmärktes ofta av att bildsekvenserna var underordnade en speakertext. Den pålagda berättarrösten, som nästan uteslutande var den auktoritära manliga föreläsarens – vilken i böcker om dokumentärfilm brukar gå under benämningen ”voice-of-God” – liknar den tidiga journalfilmens speaker och härrör i förlängningen från stumfilmens bildtexter och det illustrerade föredraget. Denna didaktiska framställningsform exemplifieras av den engelsk-holländska konstfilmen, *Rembrandt* av Henry James. Filmen hade hyrts in av Radiotjänst och visades i september 1956. Filmen är 15 minuter lång och inleds med en turistvy över Amsterdam, följt av en inåkning mot Rijksmuseum. Den ackompanjerande klassiska musiken, vilket förövrigt nästan uteslutande präglade musikvalet i 50-talets konstfilmer, signalerar redan inledningsvis att det handlade om ett kulturprogram i form av ett värnadsfullt reportage om en av konsthistoriens stora namn. Efter en allmän introduktion om Rembrandts liv och verk övergår filmen till en detaljstudie av en specifik målning: *Nattvakten*. Genom filmmontaget och kamerans närbilder av tavlans olika motiv skapas en berättelse som tillsammans med berättarens uttolkning leder tv-tittarens upplevelse av Rembrandts målning. Resultatet förmedlar fakta om den aktuella tavlans tillkomst och symbolvärld, men är även tänkt att i ord och bild förmedla en estetisk upplevelse.

Även om den sakliga berättarrösten och musikvalet utgjorde typiska stildrag visades flera konstfilmer där man särskilt experimenterade med filmbilden, och där det stumma bildmaterialet istället utnyttjades för att göra effektfulla pauser i berättelsen. Filmavdelningen och dess medarbetare hade tagit starkt intryck av efterkrigstidens experimentella konstfilm och flera av de konstprogram man producerade präglades av radikala avsteg från den traditionella dokumentärfilmens speakerdrivna berättelse. I december 1963 sändes till exempel Lars Krantz och Carl Edlund, *Edvard Munch. Skriet-kyssen-solen*, en film som spelats in med anledning av det nya Munchmuseets öppnande i Oslo. Här alterneras den traditionella berättarrösten med långa passager i avsak-

nad av både speaker och musik. Ett exempel på hur texten underordnas det filmiska montage är att man valt att sortera bildmaterialet i enlighet med särskilda visuella teman. Avsnittet "Kyssten" resulterar bland annat i ett långt kollage av nakenstudier och erotiska motiv. Här tillåts Munchs bilder att tala för sig själva, och tv-tittaren kunde – oavsett eventuellt konstintresse – ge sig hän åt en lustfylld voyeurism helt i skydd av kulturfilmens legitimitet som seriöst utbildningsprogram.

Som dokumentär tv-genre uppvisar konstfilmen ett brett spektrum från sakliga undervisningsfilmer till lekfulla formexperiment. Programmen delade också en uttalat folkbildande ambition och målsättning att utforska filmmediets möjligheter att både visuellt och narrativt dramatisera detaljer i konstverken, eller konstnärernas livsöden. Vid sidan av en internationell konstkanon var även produktionen av konstfilm en fråga om det nationella kulturarvet – svensk allmogekonst var därmed

också ett relevant ämne. Ett exempel, som även hör till de formmässigt mest kreativa, är Olle Hellboms film, *Döderhultare* från 1956. Filmen producerades av Artfilm, men visades också vid ett flertal tillfällen på tv. Istället för en traditionell speakerberättad historia om och med Axel Pettersons folkära trögubbar, valde Hellbom att använda sig av filmkameran och montage för att bokstavligen ge liv åt träskulp-



-----  
Edvard Munch. *Skriet-kyssten-solen* (Lars Krantz och Carl Edlund, 1963)  
-----



*Döderhultare* (Olle Hellbom, Artfilm, 1956)

turen i en serie tablåer över människolivets glädjeämnen och vedermodor ”från vaggan till graven”. I linje med allmogekonsten gavs *Döderhultare* en alternativ musikalisk inramning: ”musikens enkelt folkliga karaktär var självklar.”<sup>19</sup> Animationen av Pettersons figurer förvandlades till en fängslande filmberättelse genom att låta Allan Edvall ge röst åt de olika scenerna. Istället för att förmedla en berättelse om konsten och konstnären tolkade Edvall texten som om den skrivits utifrån trögubbarnas perspektiv.

## Bilder av bilder – mediets möjligheter och begränsningar

Konstfilmen i betydelsen dokumentärfilm om ett eller flera enskilda konstverk var en etablerad filmgenre långt före televisionens genombrott. Innan konstfilmen uppstod i dess form som televisuellt utbildningsprogram, representerade den en särskild typ av ”essäfilm”. Den alternativa framställningen av konstobjektet i *Döderhultare* kan just relateras till essäfilmens mer experimentella representation och personliga tilltal. En poetisk text och den rörliga kamerans utforskande av ett statiskt bildobjekt förmedlade sakkunskap, såväl som en personlig upplevelse av en tavla eller en skulptur.

Filmavdelningen på SR och motsvarande produktionsenheter i andra länder, var starkt influerade av efterkrigstidens berömda konstfilmer. Den italienska filmaren Luciano Emmer var bland andra en viktig förebild i sammanhanget. Hans filmer om kända konstverk väckte

beundran både på filmfestivaler och i tv-recensioner. *Vredens tid*, Emmers film om Goyas etsningsserie från Napoleonkriget, var en av flera utländska konstfilmer som under det första året visades i svensk television. Emmer var stilbildande när det gällde att utnyttja spänningen mellan tavlan, filmkameran, och dess panorering över den statiska bildytan. Konstfilmen hade just stora möjligheter att visuellt dramatisera det enskilda konstverket och, tack vare kamerarörelse och klipp-teknik, förvandla bilden till en spännande historia eller ett talande historiskt dokument. Kritiker uppmärksammade ofta den dubbla estetiska upplevelsen av att se konst genom filmkameran, där man trots det svart-vita fotot kunde skapa en stark illusion av form, struktur och den rörelse vilken kanske bara var antydd i målningen.<sup>20</sup>

En annan viktig influens för europeisk konstfilm både före och efter tv-filmen var Alain Resnais filmer om Van Gogh och Picasso – *Van Gogh* (1948) och *Guernica* (1950). Det var förmodligen inte någon slump att Lennart Ehrenborgs första konstfilm under sin tid vid produktionsbolaget Artfilm också bar titeln *Van Gogh* (Ehrenborg och Hans Eklund, 1950).<sup>21</sup> Som chef för Filmavdelningen var Ehrenborg en stark förespråkare för konstfilmens formmässiga potential, såväl som för dess pedagogiska möjligheter som folkbildning. Produktionsenheten var väl förtrogen med konstfilmens utveckling som tv-film, men dess medarbetare var framförallt filmare och cinefiler som noga följde med i sin tids filmkritik. När det gäller konstfilm instämde man i André Bazins hyllning av genrens möjligheter att frammana en ”estetisk symbios mellan filmduk och tavla.”<sup>22</sup> Bazin underströk den visuella attraktionen i filmkamerans animering av det statiska bildobjektet. Han hyllade konstverkets förvandling till drama i Emmers filmer och analyserade det abstrakta resultatet av Resnais svart-vita betraktelse av Van Goghs konst, där tavlornas textur och penseldrag paradoxalt tycktes bli än mer framträdande utan färg.

Konstfilmens remedieringseffekt, det vill säga den förvandling som konstverket genomgår i mötet med kameran och det filmiska mon-taget, komplicerades ytterligare av televisionens gryniga bild och be-gränsade format. Avsaknaden av färg och tv-apparatens lilla bildruta ansågs vara konstprogrammets stora dilemma och utmaning. Kritiken tilltog i början av 60-talet då både recensenter och tittare såg fram emot färgtelevisionens genombrott i Sverige. Konsthistoriker menade att den svart-vita och ibland otydliga återgivning av målningen gav en

förvrängd bild av konstverket och därmed snuvade tv-tittaren på den estetiska upplevelsen.<sup>23</sup> Däremot var både kritiker och tv-producenter överens om att ”konstfilmen har en stor framtid inte minst när färg-televisionen blir verklighet.”<sup>24</sup> När färg-tv väl blev standard i slutet av 1960-talet sammanföll det ironiskt nog med en radikal nedskärning av antalet konstprogram, vilket var en följd av programutbudets förändring och omorganiseringen av Sveriges television som även ledde till att Filmavdelningen lades ned 1969.

Debatten kring konstfilmen på tv är belysande för en rad tankegångar kring televisionen som bildupplevelse och kommunikationsteknologi. När Lennart Ehrenborg gick till försvar för konstfilmen i början av 60-talet handlade det inte bara om filmberättelsens möjligheter att levandegöra målningar och skulpturer, utan också att väcka den breda allmänhetens intresse för konst. Ehrenborg höll med om problemet att filma oljemålningar i svart-vitt, men framhöll att det var just därför han brukade prioritera konstfilmer om grafik och skulpturer. Han menade istället att konstfilmens främsta utmaning bestod i att man i så hög utsträckning var beroende av museernas och konstgalleriernas välvilja och generositet.<sup>25</sup>

Trots kritiken från konsthistoriker och andra möttes Filmavdelningens konstprogram även av positiva reaktioner. De mer formmässigt experimentella filmerna och de poetiska berättelserna utifrån enskilda konstverk, hyllades i termer av filmkonst för televisionen. Men det var konstfilmens kulturbevarande och folkbildande funktion som generellt ansågs vara dess viktigaste bidrag. Tilltron till televisionens möjlighet att bilda allmänheten handlade inte bara om att i paternalistisk anda upplysa de mindre upplysta samhällsmedborgarna. Man hade uppenbarligen höga tankar om tv-tittaren som kulturkonsument, och diskussionen om att med hjälp av televisionen demokratisera konsten speglar inte minst en förhoppning att programutbudet skulle appellera till tv-tittarens nyfikenhet, fantasi och vilja att lära sig mer. I konstfilmerna förenades fakta och historisk kunskap om konst med lustfyllda upplevelser av form och rörelse. Den traditionella föreläsarens auktoritet samsades – som tidigare exempel antytt – med mer lekfulla strategier att iscensätta och filmiskt levandegöra upplevelsen av målningar, skulpturer och grafisk form.

André Bazin hade tidigare betonat filmens möjlighet att demokratisera konsten: ”Instead of complaining that the cinema cannot give



us paintings as they really are, should we not rather marvel that we have at last found an open sesame for the masses to the treasures of the world of art?"<sup>26</sup> Denna åsikt delades till fullo av konstfilmens svenska förespråkare som underströk att televisionen borde ha ännu större möjligheter att befria konsten från galleriets exklusiva miljö. Med konstfilmen som tv-genre hade man ett koncept där utställning, konstkatalog och guidad visning kunde förenas i ett och samma suggestiva uttryck. Som Ehrenborg uttryckte saken: "Konstpropagandan har i televisionen fått ett av sina allra effektivaste hjälpmedel."<sup>27</sup>

## Televisionen som konstpropaganda

Konstfilmen som tv-genre måste ofrånkomligen förstås i ett vidare sammanhang av kulturpolitik och folkbildning. Den var som tidigare påpekats en modern motsvarighet till den offentliga föreläsningen, samt en utveckling av radions kulturutbud, men denna typ av representation och medieföreteelse hör även till utbildningsfilmens historia. Från 1920-talet och i synnerhet under 30-talet kom filmen i en rad olika sammanhang att användas i utbildningssyfte. Den mest kända varianten är förmodligen den tyska genren "Kulturfilm" – en term som ibland också användes i Sverige – som från mitten av 1930-talet emellanåt blev en kanal för nationalsocialistisk propaganda. Men film i utbildande och upplysande syfte har alltid haft sin plats och mångskiftande roll i filmens historia, med allt från resereportage och vetenskapsfilm till animerade kortfilmer. Synen på tv-filmens pedagogiska möjligheter kan i synnerhet kopplas till de nationella organisationer som uppenbarligen erbjöd en viktig förebild för den svenska filmavdelningen. Jag har redan nämnt the National Film Board of Canada, vars chef John Grierson hade ett betydande internationellt inflytande på dokumentärfilmsproduktionen vad gäller synen på nationen, filmen och den upplyste samhällsmedborgaren.<sup>28</sup>

I Sverige under slutet av 50-talet och början av 60-talet fördes en debatt om televisionens möjligheter som "konstpropaganda." I linje med Griersons ideal för en statligt finansierad dokumentärfilmsproduktion i allmänhetens intresse, hade begreppet konstpropaganda en entydigt positiv betydelse. Propaganda var i det här sammanhanget synonymt med utbildningsfilm och televisionens möjlighet att väcka tittarens intresse för konst och konsthistoria. 1956 gjordes en statlig

utredning som framhöll televisionens möjligheter som konstpropaganda. Man ansåg att det nya mediets möjligheter som skol-tv skulle öka ytterligare med färgtelevisionens genombrott och utvecklingen av större bildskärmar. Men tv och konstfilm framstod redan som en lovande kombination i syftet att fånga allmänhetens intresse för konst och kulturhistoria. "Att televisionen kommer att få en närmast revolutionerande betydelse för framtidens konstpropaganda ligger i öppen dag", påpekades redan inledningsvis. "Televisionens bild har helt andra möjligheter att vinna intresse hos en estetiskt och intellektuellt utvecklad åskådargrupp än en stillastående bild, särskilt om framförandet av konstverken åtföljs av kommentarer och musik och om framställningen intensifieras med hjälp av rörelse."<sup>29</sup>

Televisionen som konstpropaganda diskuterades även i dagspressen. Det fanns förhoppningar om att televisionen skulle kunna bidra med att göra konsten mer tillgänglig, och att kulturbevakningen på tv skulle kunna bli en förlängning av det landsomfattande arbete med mobila utställningar som bedrevs av Riksförbundet för bildande konst och liknande organisationer. Det var särskilt i slutet av 50-talet, då den moderna konsten på allvar gjorde entré i de svenska gallerierna, som många provocerades av den moderna konstens exklusiva och exkluderande uttryck. I en artikel från 1959 kunde man till exempel läsa att "den moderna konsten har i flera fall blivit ett privatnöje för en liten utvald grupp finsmakare", men författaren framhöll samtidigt att televisionen nog kunde bli "en god popularisator", och delvis motverka denna tendens.<sup>30</sup> I det här sammanhangen framhölls ofta behovet av ett fördjupat samarbete mellan Radiotjänst och de nationella kulturinstitutionerna, men museivärlden hade en minst sagt kliven inställning till televisionen. I och med tv-kulturens gradvisa etablering i Sverige – och det är först under senare hälften av 60-talet som man kan tala om televisionen som en rikstäckande kultur – framstod det nya mediet både som främsta orsak till, och möjliga botemedel för, det minskade antalet museibesökare. Internationellt sett utgjorde samarbetet mellan tv-bolag och museér en allt vanligare företeelse under 50- och 60-talet, men det var ett samarbete som tog sig skilda uttryck beroende på nationell kontext och sändningssystem. Det var till exempel stor skillnad mellan tv-projekten vid Museum of Modern Art i New York och de samarbeten som BBC och Radiotjänst/SR inledde med olika museer.<sup>31</sup> Radiotjänst/SR deltog även i internationella konferen-

ser i ämnet. 1959 anordnade International Council of Museum till exempel ett möte i Stockholm där man särskilt diskuterade konstfilmens potential som folkbildning och museifilm för tv.

Praktiskt var museisamarbetet framförallt en lokal angelägenhet, eftersom tv-sändningarna från början var knutna till Stockholm. Projekten i fråga byggde också på ett begränsat personligt nätverk av tv-producenter och olika chefer vid huvudstadens kulturinstitutioner.<sup>32</sup> Museerna var i allmänhet intresserade av Filmavdelningens verksamhet, inte minst eftersom dokumentärfilmerna och kulturprogrammen i Sveriges då fortfarande enda tv-kanal hade ett stort publikt genomslag. Dessutom fanns ett intresse kring konstfilmen eftersom den både kunde användas för tv-sändning, och som museifilm med förevisning i museets egna lokaler.

Ett av de första samarbetsprojekten mellan SR och museisektorn realiserades redan under byggnadsarbetet av Moderna museet 1956. I samband med förberedelserna för den spektakulära utställningen av Picassos *Guernica* – och de 93 skisser som hör samman med målningen – gjordes ett konstprogram med titeln, *Kring Picasso, vårt sekels målare*. Programmet – av Lennart Ehrenborg och Hans Eklund – sändes i oktober 1956 och var ungefär 20 minuter långt. Det bestod av studiomaterial med inklippta filmsekvenser från den förestående utställningen – arrangerad av Pontus Hultén och Bo Wennberg – utdrag från andra konstfilmer om Picassos konst, Eklunds kommentarer från studion, en diktuppläsning av Erik Strandmark, och en lång passage där Roland Kempe berättade om ett personligt möte med Picasso. *Kring Picasso* sändes klockan åtta på kvällen, som sista och fjärde programpunkt.<sup>33</sup> I programmets öppningssekvens stod just Eklund och museichefen Hultén framför den inlånade *Guernica*: ”Här står jag nu med doktor Pontus Hultén, en av männen bakom denna spektakulära utställning. Vi befinner oss på spansk mark, det är nyårsafton år 1937 mitt under brinnande inbördeskrig.”

Filmavdelningens bevakning av aktuella utställningar täcktes annars av det nämnda konstmagasinet *Konstapropå*, där man även rapporterade om konsthändelser på andra håll i Sverige och utomlands. Vid några tillfällen resulterade museisamarbetet i att konstfilmen både visades som tv-program och museifilm. Ett väldokumenterat exempel är Liljevalchs utställning, ”Svenska hävder genom konstnärsögon” 1960. Inför denna utställning visades Lennart Ehrenborgs och Gustaf

Näsströms konstfilm, *Ädla skuggor, vördade fäder*, och enligt museets egen publikundersökning under perioden 28 maj till 19 juni uppgav inte mindre än 376 besökare av 1.440 att ”de direkt stimulerats till utställningsbesök med anledning av [detta] tv-program.”<sup>34</sup>

Det är givetvis frestande att med hänvisning till dessa exempel anlägga ett ideologikritiskt perspektiv. Det är förstås tacksamt att hänföra 50-talets konstfilm till Lord Reiths – grundaren av BBC på 1920-talet – syn på media och public service i termer av ”a prime forces in the informing and educating of the people.”<sup>35</sup> Den svenska diskursen kring tv och konstpropaganda var emellertid mer mångfacetterad och bör inte reduceras till en övergripande paternalistisk syn på upplysning och offentliga medier. Produktionen av konstfilm hade en spännvidd från en medveten kulturbevarande ansats och mediering av en rådande kulturell kanon, till stilmässigt varierande försök att berätta om konst och kulturhistoria. Dessutom tillkom ansatser för att stimulera tittarens kunskapsbegär, och att väcka tankar kring konsten och dess kritiska funktion i samhället. Under 60-talet är det just påtagligt hur konstbevakningen i tv i allt högre utsträckning bejakade konsten som revolutionär handling och ett viktigt incitament för social förändring. Konstfilmen tycks generellt ha skiftat fokus från konstverket och konsthistorien, till konstnärens person. Denna gradvisa förändring hade viktiga konsekvenser för konstfilmen som dokumentärt uttryck och tv-program, och tycks mer specifikt ha banat väg för en mer trotsig och utmanande bild av konsten på tv.

## Konstnären i fokus

Konstfilmens lek med bilden av bilden förblev ett centralt inslag i 1960-talets tv-dokumentärer, men berättelsens fokus ändrades generellt från tv-föreläsningens förklaring av det enskilda konstverket till porträttet av konstnären och hans eller hennes egen syn på såväl konsten som livet. Förändringen tycks bero på den moderna konstens mer påtagliga närvaro i gallerirummet, och synen på konstnärens alternativa livsstil och förståelse av samtiden, men även på de tekniska förändringar som kom att påverka dokumentärfilmens narration och tv-programmens utformning. Ämnet för konstfilmen tycks också ha varit föremål för en friare tolkning, då program om till exempel konsthantverk och fotografi förekom i större utsträckning.

I linje med 60-talets performancekonst, popkonst, och ett i allmänhet mer utforskande och kritiskt förhållningssätt till konstbegreppet, är det typiskt nog först nu som tv-utsändningen och den elektroniska bilden blev föremål för konstnärliga experiment. Konstdokumentären utvecklades till ett personligt möte med konstnären, och som tv-film betraktad är det slående hur den lilla rutan, i kombination med närbilden och konstnärens egen röst, på allvar började erbjuda den intimitet och spontanitet vi idag oreflekterat förknippar med televisionens berättelser. Man brukar i tv-sammanhang tala om "liveness" eller performativitet, och vad gäller konstfilmens historia sammanfaller detta på ett talande sätt med 60-talets förkärlek för "happenings"; för konstverket som iscensättning och oväntat skeende där åskådaren utgör en minst lika viktig komponent som konstnären eller händelsen i sig. I svensk tv är det tydligt hur denna uppgörelse med en konservativ syn på konst som avbildning och motiv tog sig uttryck i kulturprogrammen i stort. Jazzen utgjorde en musikalisk motsvarighet och blev även konstprogrammets nya ljudmässiga fond, i tydlig kontrast till 50-talets klassiska inramning.

Konsten som överraskande spektakel var till och med ett ämne för det mest populära underhållningsprogrammet. *Hylands hörna* hade startat som radioprogram efter amerikansk modell 1961, men programmet var en sådan succé att Lennart Hyland redan följande år blev programledare för tv-programmet med samma namn. Det är ingen slump att det första avsnittet kallades just "Happenings", och idag framstår programmet som ett unikt exempel på hur en populär talk show kan förvandlas till ett slags avantgardehändelse på bästa sändningstid. Programmet som sändes i november 1962 inleds med att Hyland hälsar publiken välkommen och därefter introducerar dagens gäster Öyvind Fahlström och Oscar Reuterswärd. Hyland förklarar att konstnärerna bjudits in för att tala om ett modernt fenomen – "happening". Fahlström ger sig in på en förklaring som är så lång och språkligt labyrintartad att den i sig blir till verbal happening, samtidigt som Reuterswärd går fram mot en stor låda till höger i bild. Han tittar och knackar på den, tar av locket och hoppar till sist ner i lådan med huvudet först. Fahlström och Reuterswärd fortsätter i samma stil och soffprogrammet blir allt mer kaotiskt för att slutligen helt gå bortom programledarens kontroll då studiopubliken uppmanas att inta scenen. När eftertexten rullar är scenen en röra av skrattande människor, för-

virrade ljudtekniker, och i mitten kan man endast skymta Hylands lätt anspända min.

I utbudet av kulturprogram kan man från början av 1960-talet notera ett mer experimenterande förhållningssätt vad gäller själva programformatet och möjligheten att utforska tv-bilden i konstnärligt syfte. 1963 sändes till exempel *Electronics. Dansmönster i Folkviseton* av Lia Schubert och Hans Lagerkvist. Programmet annonserades som ett ”absolut annorlunda program, kanske besvärligt men också fängslande. Det är själva bilderna som är nya [...]. Försök inte vrida på mottagarens alla justeringsknappar under sändningen i kväll. Sitt kvar och se programmet som det är: ett experiment, kanske början på något nytt.”<sup>36</sup> *Electronics* bjöd på en tv-balet där ett gammalt folklorem tema gestaltas och där koreografin, vid sidan av dansarna, även inbegrep en rytmisk lek med den elektroniska bilden. Experimentet bestod av att monitorns bild var ”beamad”, det vill säga en del av elektronstrålens frekvenser hade skurits bort. Hans Lagerkvist laborerade här medvetet med effekten av den ”solariserade” bilden – en effekt som han hade upptäckt av en slump i samband med ett tekniskt fel under en tidigare sändning av *10.000-kronorsfrågan*.<sup>37</sup> *Electronics* utgörs av en serie dansscener eller tablåer där bilden emellanåt genomgår en metamorfos från representation till abstrakt form: den elektroniska bilden uppträder som flimmer, brus och plastisk form. Liknande experiment med tv-bilden genomfördes också senare av Ture Sjölander och Lars Weck. I programmet *Monument* i januari 1968 deformerades exempelvis bilder av kungen, Beatles, Chaplin, Picasso, Hitler och Mona Lisa. Sjölander hade tidigare också gjort en ”hel elektroniserad jazzfilm” med titeln *Time*.<sup>38</sup>

På 1960-talet kom de lätta filmkamerorna och den bärbara ljudutrustningen att helt förändra dokumentärfilmens narration och de direkta tilltalsformer vi idag förknippar med tv. Vid den här tiden är det slående hur dokumentärfilmens och tv-filmens mediehistorier sammanfaller. Filmavdelningen fortsatte att producera konstfilm i 16mm format, och från att ha arbetat med pålagd speakerröst gick utvecklingen mot en okommenterad, direktupptagen ljud-bild, i linje med internationella influenser. Det synkroniserade ljudet kom att revolutionera dokumentärfilmen genom att man istället för att vara beroende av en hel ljudbuss kunde kombinera en lättviktig 16mm-kamera med en bärbar bandspelar. Det var inte minst banbrytande för olika typer av reportage och



Från inspelningen av programmet *Electronics*. *Dansmönster i folkviseton* (Lia Schubert och Hans Lagerkvist, 1963)

filmporträtt, där ett filmteam på bara två personer plötslig kunde spela in mer spontant. Den bärbara kameran med synkroniserad ljudupptagning började först användas av svenska tv-filmare under andra halvan av 60-talet, men man kan tydligt följa den gradvisa utvecklingen mot en ny dokumentär estetik där den tillsynes improviserade och spontana inspelningssituationen sätter miljö och sociala aktörer i fokus. Även om effekten av direktljud till en början inskränktes till ett i efterhand pålagt miljöljud eller intervju, gav konstfilmen nu plats för en typ av personliga tv-porträtt som ligger närmare dagens public service-utbud av kulturprogram och konstreportage.

Direktljudet och upplevelsen av en specifik miljö kom alltså i enlighet med den amerikanska "direct cinema"-rörelsen och den franska motsvarigheten, "cinéma vérité", att stå i centrum för ett filmiskt berättande där speakerrösten försvann till förmån för effekten av ett inspelat skeende "här och nu". Istället för att låta bildsekvenserna underordnas en pålagd berättarröst, blev den dokumentära berättelsen än mer beroende av klippbordet och filmarens förmåga att utnyttja en given miljö, ett händelseförlopp, eller aktörens gester, röst och agerande.

Ett belysande exempel på svensk konstfilm från den här perioden är Lars Forsbergs konstfilmserier som producerades för Filmavdelningen mellan 1962 och 1967. Varje film var ungefär 20 till 25 minuter lång, och serien bestod av programsviter à 4-5 filmer om konsthantverkare, grafiker, fotografer, och skulptörer.<sup>39</sup> För de här porträttfilmerna arbetade Forsberg ensam med kameran och bandspelaren. Ljudet skulle framför allt förmedla konstnärens egen röst och syn på sitt verk, och resultatet blev en slags monologer där man endast undantagsvis hör Forsbergs frågor. Musiken till filmerna bestod av klassiskt – som Bach eller Beethoven – men också folkmusik och jazz. Den användes dock betydligt mer sparsmakat än i de tidigare tv-filmerna. Vid en jämförelse mellan programmen från 1962 och 1967 blir det tydligt hur svensk konstfilm präglades av sextiotalets nya stilinriktning inom dokumentärfilmerna. Det är över lag slående hur ljudupptagningen ger närhet och intimitet i dokumentationen av konstnären och ateljémiljön, och man kan även se hur 50-talets mer didaktiska föreläsande ger plats åt ett personliga möte med konst och konstnärligt skapande.

Filmen om *Hertha Hillfon – keramiker. Presenterad av Lasse Forsberg* (1962) var en de första i programserien. Som konstfilm präglas programmet av Hertha Hillfons närvaro, att det var ett ovanligt personligt porträtt av arbetet i keramikverkstan i Mälarhöjden. Även om ljudet är pålagt i efterhand, var resultatet en kontrast mot tidigare kulturprogram. Intervjun präglades säkert också av det faktum att Forsberg valt att porträttera sin egen syster. Det dokumentära porträttet bär som alltid spår av mötet mellan filmaren och aktören – oavsett om mötet syntes i bild eller inte. Att filma keramikerns arbete var särskilt tacksamt, eftersom förvandlingen från lerklump till drejat kärl eller skulptur lätt kunde matchas med montagens rytm och kamerans studie av en rörelses tillblivelse. Närbilden och ljudet av Hillfons nakna fötter som trampar leran mjuk har dessutom en sensuell dimension som till-



för något väsentligt till upplevelsen av den traditionella konstfilmens panorering över en målad yta. I filmens anslag hörs fågelkvitter och man ser trädgården och stugan som Hillfon inrett till ateljé. Etablerringsbilderna följs av en närbild av keramikerns händer när hon bygger en figur av tillskurna rektanglar. I linje med tidigare konstprogram introduceras konstnären av en torr, saklig mansröst som ger bakgrunden till hennes karriär, men speakern ersätts snart av Hillfons egen röst och kontrasten är talande. Hennes reflektioner tillför charm och personligt uttryck, dialekt och talspråk, spontanitet och tankepauser: "Inspiration... vad är det egentligen, jag vet nog inte. Arbetslust har man väl alltid, om man inte är för hungrig eller trött." Rent visuellt är hantverket i fokus och tv-tittaren får följa hela processen från lerklump till skulptur. Ljudet fångar rytmen i den fotdrivna drejskivan och kameran registrerar rörelsen och kärlet som tar form.

Forsbergs filmserie om modern konst speglar även hur konstfilmen fick en släng av det tidstypiska politiska engagemanget, eftersom det ofta blev en glidning i konstnärens monolog mellan kommentarer om det egna arbetet och det politiska dagsläget. Rent tekniskt och berättarmässigt finns en viktig skillnad mellan tv-filmen från 1962 och se-



Hertha Hillfon – keramiker. Presenterad av Lasse Forsberg (1962)

rien *Tre skulptörer* från 1967, där Forsberg använt sig av en tystgående Eclair-kamera med synkroniserat ljudupptag. En av skulptörfilmerna, *Gestalt och gycklare. En film om skulptören Bror Marklund* som sändes i december 1967, representerar exempelvis person och miljö på ett mer direkt sätt än tidigare. Tv-tittarna kunde plötsligt ges upplevelsen av att både se och höra hur en lektion på Konsthögskolan går till, hur konstprofessor Marklund får en provocerande fråga av en student eller hur en lektion i kroki går till. De inspelade fragmenten av röster och samtal blir även ett tidsdokument från den radikala konstscenen i Stockholm 1967. I och med direktljudet fick konstfilmen som tv-program en subversiv dimension – under 20 minuter gavs bild och röst åt personliga tolkningar och känslor kring dagsaktuella händelser.

När konstnären tar plats i rutan och med egna ord beskriver sin verksamhet och sin syn på världen blir konstfilmen i första hand ett porträtt: ett porträtt av en person och en miljö, men även en tolkning av konstnärens roll och funktion i samhället. *Gestalt och gycklare* bär



-----  
*Gestalt och gycklare. En film om Bror Marklund* (Lasse Forsberg, 1967)  
-----

fortfarande spår av konstfilmen som utbildnings-tv. Det finns alltjämt inslag av pålagd berättarröst, men denna gång är det filmaren själv som förmedlar bakgrundsinformation om konstnären och förklarar olika aspekter av skulptörens arbete. Konstnärens egna ord ger plats för en kritisk syn både på det egna arbetet och samhället i stort. Vietnamkriget är till exempel starkt närvarande i porträttet av Marklund. Med anledning av hans skissböcker där utrivna bitar från dagstidningar ofta används som utgångspunkt, talar Marklund om den frustration han känner inför eländet i världen. Han talar passionerat om de bilder som möter tidningsläsare: ”känslan att man vill riva sönder tidningen ... fy fan alltså!” Vidare betonar han att man ”inte kan undgå den tid man lever i”, och ljudet matchas med en sekvens där han målar orden ”Vietnam No!” och ”Djäkla bomber, djäkla elände”. Samtidigt finns konstfilmens ursprungliga formexperiment i utbytet mellan den rörliga kameran och det statiska konstobjektet. Forsbergs personliga blick bakom kameran ger sig till känna i närbilderna av skulpturernas detaljer och ytstruktur. Precis som i Hillfon-porträttet utmärks programmet av konstfilmens inneboende intermedialitet, där ett medium utforskar ett annat och där det dokumentära projektet blir till filmkonst för tv-rutan.

## Avslutning

Konstfilmen som tv-program erbjöd ett exempel på hur intermedialitet och narration kan förstås utifrån en begränsad mediehistorisk fallstudie. Televisionen som ofta felaktigt beskrivits som ett ”medium utan minne” utgör i själva verket ett oerhört värdefullt arkivminne för studier i samtidshistoria och modern bildkultur. Konstfilmens produktionshistoria påminner oss om den centrala plats och roll som televisionen utgjort – och alltjämt utgör i det offentliga medielandskapet – men den är även belysande för hur uppkomsten av en ny mediekultur aldrig bör förstås i termer av en isolerad medieteknologisk företeelse.

Verksamheten vid Filmavdelningen speglar till exempel relationen mellan film och tv vid tiden för televisionens etablering i Sverige. Här liksom i andra länder blir det tydligt att det uppstår en ny typ av representation och en ny upplevelse av rörlig bild, nämligen tv-filmen. Relationen mellan filmen och televisionen bör inte reduceras till förändringar av yttre faktorer som produktion och distribution. Att se

film på tv, och filmer särskilt utformade för den lilla rutan, innebar en övergripande förändring i filmupplevelsen som sådan. Framförallt innebar det att filmen, vid sidan av biograffilmen, blev ett inslag i vardagen. När det gäller Filmavdelningens verksamhet är det intressant att se hur den lokala filmklubbens intressen och galleripublikens smak för konstnärliga experiment fick en central plats i den enda tv-kanalens utbud, vilket förde med sig att filmen som underhållning, konst och folkbildning blev en del av tv-publikens vardag.

Som kulturprogram bör konstfilmen förstås i relation till en svensk folkbildningstradition och till den starka förhoppningen om televisionens möjlighet att göra konsten och kulturhistorien tillgänglig för flera. Den potentiella konflikten mellan ett snävt kulturbegrepp och massmediets breda tilltal ställer intressanta frågor om kulturell hegemoni och folkbildning. I de bevarade programmen från den aktuella perioden kan man se hur förhoppningar om televisionen som offentligt rum och möjlig demokratisering av konst och kultur, resulterade i en reproduktion av kulturella värden och borgerlig smak. Men här finns även exempel på hur konsten gestaltar mänsklig erfarenhet, hur ett stycke svensk folklivshistoria tar gestalt i Axel Petterssons träfigurer, eller att konsten med rätta är obekvämt och subversiv, som i fallet med den kompromisslösa bilden av krigets vansinne i Picassos *Guernica*.

Avslutningsvis skulle man kunna säga att konstfilmens intermedialitet ytterligare illustrerar hur "multimedia" är en belysande term för samtliga faser i den rörliga bildens historia. Historiska förändringar i upplevelsen av rörliga bilder har ingen definitiv tidpunkt, eftersom nya teknologier och visningskontexter utvecklas gradvis och överlappande. Däremot är mottagandet av nya medier tydligare präglad av en kulturell och historisk kontext. För en djupare förståelse av den rörliga bilden som representation och narrativt uttryck krävs en närmare analys av de materiella och institutionella faktorer som varit avgörande för både medieproduktionen och vårt sätt att uppleva, tänka, och skriva om ett visst medium.

*Denna studie finansierades av Vetenskapsrådet. Ett stort tack till den vänliga, kunniga och effektiva personalen på Dokumentarkivet, SVT och SLBA, vars stöd och hjälp varit av central betydelse för arbetet med den här artikeln. Jag vill även tacka Lennart Ehrenborg som vid ett flertal tillfällen har delat med sig av sin personliga erfarenhet och minnen från tiden vid Radiotjänst. Våra*

Samtalen har på många sätt inspirerat arbetet och varit en viktig påminnelse om tv-arkivets historiska värde och de många frågor som återstår att diskuteras.

---

#### NOTER

---

1. Under mars 1957 uppgick den totala sändningstiden till 14 timmar, varav 7–8 timmar bestod av egenproducerat material (både direktsändningar och TV-filmer) och resten av tiden täcktes av inhyrda filmer. Gunnar Dahlander, 'Filmverksamhetens tekniska förutsättningar' 1/6 1959. 'Radionämnden och dess utskott 1958–59,' SRF DO, A1a:5. Som jämförelse kan även nämnas att under mitten av 1950-talet utgjorde filmer 40% av sändningstiden i amerikansk television. Arthur Knight, "Film and TV—A Shotgun Marriage", *The Quarterly of Film, Radio and Television* 10, nr 4, 1956, 374.
2. "Konstfilmer", *Svenska Dagbladet* 9/4 1955.
3. Bland de svenska filmare som debuterade eller som delvis eller helt fick sin professionella skolning som TV-filmare kan nämnas Berndt Klyvare, Jan Troell, Eric M. Nilsson (den enda medarbetaren på Filmavdelning med internationell filmexamen) och Lars-Lennart Forsberg. Karsten Wedel och Bo Bjelvenstam var redan frilansande dokumentärfilmare, men skulle i och med Filmavdelningen främst arbeta med kortfilm för tv. 1969 gjorde Öyvind Fahlström två dokumentärfilmer för Filmavdelningen, *East Village* och *Revolution now*. Under 60-talet kom även gruppen Tio fotografer att bidra med flertalet dokumentärer för Filmavdelningen. Gruppen bildades 1958 och bestod av de internationellt uppmärksammade fotograferna Sten Didrik Bellander, Harry Dittmer, Sven Gillsäter, Hans Hammar-skiöld, Rune Hassner, Tore Johnson, Hans Malmberg, Pål-Nils Nilsson, Georg Oddner, och Lennart Olson. I och med televisionen och TV-filmens möjliggörande av en alternativ filmkultur valde alltså en hel generation svenska fotografer att även experimentera med filmfotografi och filmiskt berättande.
4. 1953 definierades konstfilm eller "artfilm" i enlighet med fyra olika typer av film: experimentell film, dokumentärer om enskilda konstverk, filmade föreläsningar om konst eller konstnärsliv, samt "berättelser baserade på konstverket som visuellt material eller där konstverk används för att illus-

- trera abstrakta idéer.” Lauro Venturi, “Film on Art: An Attempt at Classification”, *Quarterly of Film, Radio and Television*, 1953, 389.
5. Radiotjänst blev Sveriges Radio 1958.
  6. Henrik Hahr, ”Provisoriska föreskrifter för Radiotjänst-TV”, 30/1 1957. SRF DO, T07: F1, volym 1: 1955–69, *Organisation och personalfrågor*.
  7. Lennart Ehrenborg, ”Vad vi vill, vart vi syftar. Målsättning för dokumentärfilmsektionen”, T07, F1:1-2 (1955–69, ’Organisation och personalfrågor’).
  8. Samtal med Lennart Ehrenborg, 20/6 2007.
  9. Sådana tävlingar anordnades 1956, 1959 och 1962. ”Filmtävlingar”, SRF DO, TVK C31, FII:1.
  10. TV-filmen var föremål för flera internationella konferenser under 50-talet, varav den svenska Filmavdelningen uppenbarligen deltog i de flesta. UNESCO anordnade en särskild konferens om film och TV 1955 i Paris och ett liknande evenemang ägde rum i anslutning till filmfestivalen i Edinburgh två år senare. ”Om filmbranschen och TV 1955–62”, SRF DO, T07, F1:3.
  11. Filmavdelningen visade till exempel kontinuerligt kortfilmer i anslutning till de årliga festivalerna som Westdeutsche Kuzfilmtage i Oberhausen, Tyskland och Knokke le Zoute i Knokke, Belgien. Karin Bergman, ”TV-festivaler. Angående olika TV-festivaler och mässor”, SRF DO, TV07, F1:37.
  12. John Wyver, ”Representing Art or Reproducing Culture? Tradition and Innovation in British Television’s Coverage of the Arts from the 1950s-1980s”, *Picture This. Media Representations of Visual Art and Artists*, ed. P. Hayward (Luton: University of Luton Press, 1998), 28.
  13. Här kan även nämnas att Kulturavdelningen även producerade en liknande programserie, *Prisma. Illustrerad konst- och kulturrevy* (1959–61).
  14. I Ehrenborgs konferensanteckningar förekommer flera markerade citat där Grierson uttalat sig om TV-film och televisionens möjligheter som alternativt visningskontext för dokumentärfilm. Det var framför allt genom Londonkontoret som den svenska Filmavdelningen kom i kontakt med the Canadian Film Board. Ehrenborg, ”International Conference on Film and Television in Edinburgh 26-27 August, 1957”, SRF DO, T07, F:1. Ehrenborg framhöll även särskilt den konstfilm om Picassos *Guernica* som Flaherty hade påbörjat strax före sin död 1951. Ehrenborg, ”Konstfilm”, *Svenska Dagbladet*, 14/9 1952.
  15. Ehrenborg citerad i Bo Bjelfvenstam, ”Man ska kunna göra en fångslände

- film om en dörrpost eller vad fan som helst—om Lennart Ehrenborg, den svenska TV-dokumentärens fader”, *Film och TV* nr. 1, 1986.
16. Paul Kerr, ”Television Programmes about the Cinema: The Making of Moving Pictures”, *Big Picture Small Screen. The Relations between Film and Television*, red. J. Hill *et al.* (Luton: University of Luton, 2003), 136.
  17. Den 22 oktober 1957 skedde ett viktigt genombrott i den ditintills frostiga relationen mellan filmindustrin och Radiotjänst. Filmbranschen gick med på att anta upplägget för Filmkrönikan och att låna ut klipp från aktuella filmer. Krönikorna skulle i gengäld inte ’innefatta värdeomdömen utan ta sikte på aktuell orientering.’ På så vis hoppades man att televisionen kunde bidra till att stärka biografkulturen som drabbats hårt av TVs genombrott. ”Om filmbranschen och TV”, SRF DO, T07 F1:3.
  18. Under åren 1955–59 producerade Ehrenborg 8 filmhistoriska entimmesprogram.
  19. Olle Hellbom, ”Två trumfkort i svensk konstfilm”, *Filmfront* nr 2, 1956.
  20. Francis Koval, ”Interview with Emmer”, *Sight and Sound* nr 9, 1951. Se även Lennart Ehrenborg, ”TV gör stillbild levande”, *Röster i Radio och TV* nr. 5, 1957.
  21. En annan viktig orsak var den uppmärksammade Van Gogh-utställningen vid Nationalmuseum i Stockholm 1946. Samtal med Lennart Ehrenborg 20/6 2007.
  22. André Bazin, ”Painting and Cinema” i *What is Cinema?* (Berkeley: University of California Press, 1967), 168-169.
  23. Se även kritik angående krocken mellan den exklusiva konsten och den breda TV-publiken: Arne Lindström, ”Konsterna i TV skadar konsten!”, *Röster i Radio och TV* nr 10, 1963.
  24. Hans Eklund, ”Konstfilmen—tolk eller förstoringsglas?”, *Filmfront* 2, 1953.
  25. Lennart Ehrenborg, ”Konst i TV”, *Sveriges Radios Årsbok* 1962, 128.
  26. Bazin, 167.
  27. Lennart Ehrenborg, ”Konst i TV”, *Sveriges Radios Årsbok* 1962, 126.
  28. John Grierson, ”Summary and Survey: 1935”, *Grierson on Documentary*, ed. F. Hardy (New York: Praeger, 1971), 169–86.
  29. ”Konstbildning i Sverige”, *Statens offentliga utredningar* 1956:13.
  30. Lennart Lundborg, ”TV och konst-propaganda”, *Arbetarbladet* 24/7 1959.
  31. För ett belysande exempel på tv och konstpopulism i USA, se Lynn Spigels studie kring televisionens roll i MoMas verksamhet: ”Television, the Housewife, and the Museum of Modern Art”, *Television After TV. Essays on a Medium in Transition*, ed. L. Spigel *et al.* (Durham: Duke University Press, 2004).

32. Redan 1955 inledde Radiotjänst ett samarbete med Ehrenborg på Artfilm AB och Nationalmuseum kring konstfilmen *Claudius Civilis*. Projektet stoppades i sista stund på grund av att parterna inte kunde enas om finansieringen. Nationalmuseum producerade sedermera filmen på egen hand med stöd av SF. "Överenskommelse mellan Radiotjänst och Nationalmuseum om samarbete vid filmen "Claudius Civilis" 1955." SRF DO, T07, F:1.
33. Den 31/10 1956 bestod tablån, förutom Picassoprogrammet, av barnprogrammet *Andy Pandy*, filmen *Silver City Bonanza* (Georg Blair, USA, 1951), och ett nyhetsprogram om situationen i Israel respektive Ungern.
34. Folke Holmér, "Ang."Svenska hävder" i TV". Brev från Holmér till redaktören för *Röster i Radio och TV*, Lars Erik Örtegren, 16/11, 1961. SRF DO, TV07, F1:3 "Om konst och konstfilm i TV 1955-69".
35. Reith citerad i John Wyver, "Representing art or reproducing culture? – tradition and innovation in Britain's television coverage of the arts (1950-87)", och Philip Hayward, *Picture This: Media Representations of Visual Art & Artists* (London: John Libbey, 1988), 36.
36. Mats Lundegård, "Lek i bild", *Röster i radio och TV* nr 9, 1963.
37. Ibid.
38. Kristian Romare, "Kungen och Beatles elektroniseras", *Röster i radio och TV* nr 2, 1968.
39. *Konsthantverkare presenterade av Lasse Forsberg*: 'Hertha Hillfon, keramiker' (27/8, 1962), 'Sigurd Persson, ädelsmed' (12/9, 1962), 'Ingeborg Lundin, glaskonstnär' (29/9, 1962), 'Sten Kauppi, textilkonstnär' (13/10, 1962), 'Capellagården och Carl Malmsten' (21/10, 1962); *Grafiker presenterade av Lasse Forsberg*: 'En etsare, Philip von Schantz' (20/4, 1963), 'En torr-nålsgravör, Börje Sandelin' (4/5, 1963), 'En träsnittare, Sven Ljungberg' (18/5, 1963), 'En litograf, Börje Veslen' (1/6, 1963). Forsberg gjorde dessutom programserien *Fyra fotografier* 1964 (om Lennart af Petersens, Jan Delden, Lennart Olson och Georg Oddner) och *Tre skulptörer* 1967 (om Bror Marklund, PO Ultvedt och Sivert Lindblom).