DAVID RYNELL ÅHLÉN

# SAMTIDA KONST PÅ BÄSTA SÄNDNINGSTID

*Konst i svensk television 1956–1969*

MEDIEHISTORISKT ARKIV NR 31

FILM

# SAMTIDA KONST PÅ BÄSTA SÄNDNINGSTID

*Konst i svensk television 1956–1969*

DAVID RYNELL ÅHLÉN

MEDIEHISTORISKT ARKIV NR 31

**MEDIEHISTORISKT ARKIV** publicerar antologier, monografier – inklusive avhandlingar – och källsamlingar på både svenska och engelska. För att säkerställa seriens vetenskapliga kvalitet underkastas insända manus som regel dubbelblind granskning av oberoende sakkunniga.

Redaktionskommittén består av Marie Cronqvist (Lunds universitet), Anna Dahlgren (Stockholms universitet), Johan Jarlbrink (Umeå universitet), Solveig Jülich (Uppsala universitet), Mats Jönsson (Göteborgs universitet), Pelle Snickars (Umeå universitet) och Ulrika Torell (Nordiska museet).

Redaktör: Patrik Lundell (Lunds universitet)

I digital form är Mediehistoriskt arkiv en CC-licensierad bokserie – erkännande, icke-kommersiell, inga bearbetningar 3.0. Böckerna kan fritt laddas ned i PDF-format från www.mediehistorisktarkiv.se Vi ser gärna att de används och sprids.

Fysiska böcker kan beställas via nätbokhandlare eller Lunds universitet: www.ht.lu.se/serie/mediehistorisktarkiv/.
E-post: skriftserier@ht.lu.se

Utgivare: Mediehistoria, Lunds universitet
**MEDIEHISTORISKT ARKIV NR 31**

Denna avhandling är utgiven med stöd från
Stockholms Arbetare-institutsförening,
Stiftelsen Längmanska kulturfonden
samt Holger och Thyra Lauritzens stiftelse

Grafisk form och omslag: Johan Laserna
Omslagsbild: Bo-Aje Mellin/SVT/TT
Tryck: Studio RBB, Riga 2016

ISSN 1654-6601
ISBN 978-91-981961-5-3 (tryck)
ISBN 978-91-981967-5-7 (pdf)

# Innehåll

## INLEDNING

Bakgrund och problem 10
Syfte och frågeställningar 15
Teori och metod 16
Material, avgränsningar och urval 22
Tidigare forskning 25
Disposition 33

## 1. KULTURPROGRAM I PROGRAMKULTUREN

*Konst, tv-mässighet och lämplig form*

Televisionens rätta användning 35
En television i samhällets och publiken tjänst 36
Programproduktionens aktörer och organisation 41
Konstprogram som problem? 44

Levandegörande tekniker – Lennart Ehrenborg och den tv-mässiga konstfilmen 48
Konstfilmsgenren under efterkrigstiden 49
Konstfilmens remediering 54

Televisionens avantgarde och kommunikationens brus 60
Experiment 61
Monument 68

Konstnären är budskapet 73
Medierad kreativitet och inrutat arbete 74

Mysteriet Kempe? 79
Fyra målare och tre skulptörer 86

Från föredrag till frågesport 92
Televiserade föredrag – *Konsten att se* 93
Situationskomedi och konstbildning – *Vi går på museum* 99
Konst i frågesportens glada lekhage – *Vilken tavla?* 102

## 2. FÖNSTRET MOT KONSTVÄRLDEN

*Konst som aktualitet*

Magasinsgenren och kulturbevakningen 112
Magasinerad konst 113
Från kulturell information till farlig kultur 116
Från kanon till kulspruta 119

Venedigbiennalen i ljud och bild 123
Konstvärlden i vardagsrummet 123
Polisbiennalen 128

Aktuella utställningar i etern 131
Rörelse kring konsten 132
Rörelse i konsten 136
Konsten i rörelse 139

Med Moderna Museet i fokus 142
Medierade museet 144
En fråga om konst 150

Konsumtionsproblem och smakfrågor 156
Hötorgskonstproblemet aktualiserat 157
Tycke, smak och sociologi 166

## 3. EN MEDIEHÄNDELSE I TIDEN

*Multikonst 1967*

En verklig riksutställning 178
Aktörer och intressen 178
Gamla problem och nya lösningar 180
Begreppsförvirring 185
Planering och lansering 187

Resonemang om konst 192
Konst, klang och jubel 197
Populär pedagogik 198
Gulliversamtalets symbolvärden 204
En engagerad konst för en engagerad publik 207
Multikonstifikt? 209
Att förmedla dagens konst till svenska hem 213
Konstkritiska reaktioner 214
Multikonst i backspegeln 218
Nationen i den globala byn 220

## AVSLUTANDE DISKUSSION

Överföringsproblem 227
Tv-mässig konst 230
Lågupplösta perspektiv på 1950- och 1960-talens konst och konstliv 234
Noter 237
Summary 267
Tack 271
Källor och litteratur 273
Appendix 293
Index 302

# Inledning

I en krönika under rubriken ”Nyfiken i en strut” kunde läsaren av *Röster i Radio-TV* nummer 11 1960 ta del av ett avslöjande. Krönikan var signerad Lurpassaren och handlade om ett inslag i televisionens kulturmagasin *Prisma: Illustrerad konst- och kulturrevy* där kritikern och författaren Ulf Hård af Segerstad presenterat ”sådan där modern skulptur som består av gammalt skrot”.[1] Inslaget handlade om en skulpturtävling, och en okommenterad filmsekvens med tävlingsbidragen finns sparad i arkiven.[2] Sekvensen visar några abstrakta skulpturer som placerade på en kavalett en i sänder roterar framför kameran. Men som krönikan visste att berätta var allt inte som det såg ut att vara. Enligt Lurpassarens beskrivning hade Hård af Segerstad fått i uppgift att presentera nio skulpturer. Lagom till inspelning hade han i studion och till sin förvåning istället mötts av tio skulpturer. Krönikan kunde nu avslöja att den tionde skulpturen tillkommit på Sveriges Radio/TV:s rekvisitaavdelning: ”En flink man, som vill vara anonym, sa under första repetitionen: ’Jaså, är det inte konstigare att skapa konst’, gick in på sin kammare och vred en bit isoleringsnät till en strut som han monterade på en gammal lampsockel och sedan försåtligt placerade bland de nio ’äkta’ skulpturerna på Prismas bord.” Programmets producent Torbjörn Axelman rapporterades lagom till krönikans publicering lugnat ned sig efter ett vredesutbrott över tilltaget – Hård af Segerstad däremot, hade ”man inte haft hjärta att underrätta ännu i skrivande stund”. Som krönikan också kunde rapportera förvarades den tionde skulpturen efter händelsen ”på hemlig plats” på rekvisitaavdelningen. Krönikan avslutades med en fråga: ”Är det inte dags snart för ett svenskt Knas-museum med diktsamlingen ’Camera Obscura’, Örebrokonstnären Otto Rydelius skrotskulptur, Öyvind Fahlströms färgfläckade masonitskiva och TV:s strut som toppattraktioner i samlingarna?”[3]

Inslaget i *Prisma* exemplifierar det fenomen som är i fokus för den här undersökningen. Närmare bestämt hur det nya mediet television på 1950-

och 1960-talen användes för att förmedla och övertyga om den moderna konstens värden och betydelser till en växande tv-publik. Men inslaget och krönikan antyder också problem och konflikter i mötet mellan den nya konsten och det nya mediet. Under efterkrigstiden förenades en rad aktörer i strävanden att lansera modernism och samtida konst för en bred allmänhet och som en viktig del i det framväxande välfärdssamhället. Avhandlingen behandlar hur Sveriges Radio och televisionen inbegreps i dessa strävanden och hur det tog sig konkreta uttryck. En utgångspunkt är att den publika konstförmedlingens historia – idéer och praktiker som syftat till att lära ut kunskaper om och sprida konst till en bred allmänhet – till en inte obetydlig del handlar om medier och mediebruk. Från medieformer som museer, konsthallar och utställningar till konsthistoriska handböcker, planscher, diabilder, flanellografer, litografiutgivning, korrespondenskurser, studiecirklar, filmprogram, radioföredrag. Hur olika medier och mediebruk påverkat konstförmedlingen vid olika tidpunkter är därmed en angelägen fråga och den problemställning avhandlingen övergripande ansluter till. I avhandlingen undersöks mer specifikt televisionen och tv-program om konst producerade av Sveriges Radio/TV (härefter SR/TV) mellan åren 1956 och 1969.

## Bakgrund och problem

Hösten 1956 inledde AB Radiotjänst, som året därpå bytte namn till Sveriges Radio AB, reguljära televisionssändningar i Sverige. En period av experiment, provsändningar, debatter och utredningsarbete hade föregått tilldelandet av sändningsrätten till Radiotjänst. Knäckfrågorna var dels av teknisk och ekonomisk art – det skulle bli dyrt och komplicerat att etablera ett fungerande sändarnät i Sverige – men också politiska och ideologiska ifråga om valet mellan reklamfinansierad television eller en public servicemodell enligt brittisk förebild. Valet föll på det senare där televisionen organiserades som radion, bekostades med licensförsäljning och med uppgift att ”ställas i samhällets, kulturens, folkbildningens och hemmens tjänst”.[4] Fram till den så kallade kanalklyvningen 1969 då TV1 och TV2 introducerades skedde sändningarna i endast en kanal. Som filmvetaren Leif Furhammar uppmärksammat var ett redaktionellt intresse för konst utmärkande för i synnerhet 1960-talets programkultur. ”Den ymniga förekomsten av konstdokumentärer kan i efterhandsperspektivet förefalla något överraskande”, skriver han i *Med TV i verkligheten* från 1995. ”Dokumentärfilmssektionens anställda gjorde mängder av konstfilmer, producenterna på kulturredaktionen gjorde konstfilmer, distrikten gjorde konst-

filmer, frilansarna gjorde konstfilmer, det fanns konstfilmer som gjordes av samhällsredaktionen, och på aktualitetsredaktionen gjorde Torbjörn Axelman en unik insats som konstreporter. Till och med musikredaktionen gjorde konstdokumentärer".[5] Som han också konstaterar är det "inte kvantiteten i och för sig" som är överraskande så mycket som att det stora intresset för att göra tv-program om konst sammanföll med en period där de tekniska förutsättningarna med sändningar i svartvitt tycks passa ganska illa för det.[6] Samtidigt finns det mycket som talar för att det inte alls var särskilt överraskande att televisionen vid perioden användes för att förmedla konst, trots eventuella tekniska begränsningar. När televisionens lanserades för allmänheten var det som en teknik i samhällets och publikens tjänst, där inte minst kultur framhölls som ett centralt område i målsättningarna att upplysa och uppfostra allmänheten. Mediets introduktion och etablering sammanföll också med andra tendenser och förändringar som talar för bildkonst som ett prioriterat område i programverksamheten.

Efter andra världskriget förenades flera aktörer i strävanden att lansera modernism och samtida konst som en del av den framväxande välfärdsstaten. "Det är förmodligen ingen tillfällighet att massproduktionen av etablerad konst och modernismen slog igenom samtidigt i Sverige, åren efter andra världskriget, på samma gång som inkomstutjämningen i samhället och den sociala mobiliteten ökar", skriver konstvetaren Anna Lena Lindberg.[7] En ny generation pedagoger och konsthistoriker tog på sig uppgiften att sprida och propagera för den nya konsten för en bred publik, en rörelse som Thomas Millroth liknat vid en estetisk ingenjörskonst som en motsvarighet till en social ingenjörskonst.[8] 1947 bildades Folkrörelsernas Konstfrämjande med Bror Ejve som tongivande ordförande, och samma år startade Föreningen Konst i skolan där Marita Lindgren-Fridell intog en betydande roll som intendent. Sedan tidigare fanns Riksförbundet för bildande konst, grundat 1930 på initiativ av konsthistorikern Sixten Strömbom, som organiserade vandringsutställningar och samlade landets konstföreningar och andra konstbildande insatser. Där fanns också aktörer som konstpedagogen Carlo Derkert, konstkritikerna Ulf Linde och Hans Eklund liksom konsthistorikern Bo Lindwall

Dessa verksamheter byggde till stora delar på en normativ uppdelning i bra och dåligt och på antagandet att några visste och några behövde lära sig.[9] Den konst som skulle spridas och bildas om var den "goda" konsten. Denna konst hade på samma gång en motsats i form av skräckkonst, hötorgskonst och konstsurrogat som sin tur skulle bekämpas. Skräckkonst och konstskojare utgjorde ett hot mot seriösa svenska konstnärers arbetstillfällen men också mot medborgarnas smak och moral, hävdades det.

Denna smakfostran fick 1945 ett konkret uttryck i utställningen *God konst i hem och samlingslokaler* på Nationalmuseum, som i förlängningen också innebar starten för Konstfrämjandet. Utställningen syftade bland annat till att sprida god konst genom att försäljning av färglitografier av etablerade svenska konstnärer. På så sätt var lanseringen av modernism och samtida konst nära knuten till konsumtion.

I spridandet av den goda konsten och bekämpandet av den dåliga var samtidigt användningen av olika medier och teknologier ett centralt inslag. Förutom vandringsutställningar och litografier hade en diskussion om film som konstpedagogiskt verktyg funnits en tid och i mitten på 1950-talet inledde Riksförbundet för bildande konst ett samarbete med filmbolaget Artfilm AB med syfte att visa, distribuera och producera film om konst för en bred allmänhet. Även Konstfrämjandet använde sig av film i sin verksamhet. Ett belysande exempel på tidens konstbildning som en i hög grad multimedial verksamhet återfinns i en essä av poeten Sandro Key-Åberg.[10] Han anställdes på 1950-talet som amanuens av Konstfrämjandet och reste på så sätt runt i Sverige och föreläste, ledde studiecirklar och visade utställningar. I essän beskriver han verksamheten som präglad av transporter med tåg, lastbil och cykel. Men här beskrivs också en mängd olika slags pedagogiska hjälpmedel som ljusbildsserier, film, radio, sax och papper och den egenhändigt konstruerade ”duttografen”, ett slags flanellograf för att åskådliggöra färgtoner.[11] Vid samma tid på 1950-talet gjorde radiomannen Karl Axel Arvidsson flera radioprogram som introducerade modernism och samtida måleri för lyssnarna. Till programmen publicerades böcker i serien *Radions konstatlas* med färgreproduktioner.[12] Atlaserna var, i enlighet med en lång tradition inom radions föredragsgenre, avsedda att studeras i anslutning till radiosändningarna.[13] Men de avsågs också fungera på egen hand eller i kombination med andra böcker, som exempelvis Lennart Seths och Åke Meyersons *Konst att förstå konst* (1952).[14] I samarbete med Riksförbundet för bildande konst gjordes därtill vandringsutställningar i anslutning till radioserierna, som i sin tur fungerade som marknadsföring av konstatlaserna. ”Atlasen är oumbärlig för den som vill lära sig begripa den ’obegripliga’ konsten”, upplyser baksidan på utställningens vägledning.[15]

Efter andra världskriget började också staten att ta ett större ansvar för kulturens spridning genom olika insatser och åtgärder, även om det till en början hände ganska lite av konkreta reformer. Under mellankrigstiden överläts det mesta av folkbildning och konstbildning på folkrörelser och kommuner. Efter kriget framstod kulturen efterhand alltmer som en viktig statlig angelägenhet. På 1960-talet initierades en rad reformer i vad som

ofta beskrivs som en förhistoria till det som kallas 1974 års kulturpolitik. Det är en historia nära knuten till socialdemokratin och uppbyggandet av den moderna välfärdsstaten. 1932 vann socialdemokraterna regeringsmakten och behöll den mer eller mindre oavbrutet fram till 1976. Ett uttryck för det nya konstintresset efter kriget är 1948 års konstutredning, en av flera utredningar om kultur vid tiden, vars betänkande *Konstbildning i Sverige: Förslag till åtgärder för att främja svensk estetisk fostran* förelåg 1956.[16] I utredningen, där både Strömbom och Lindgren-Fridell ingick, betonades i synnerhet vikten av att den samtida konsten gjordes tillgänglig för den breda allmänheten. Här betonades även hur tidigare förbudsstrategier och censur av konst inte längre var en gångbar väg att gå. Hötorgskonstens popularitet berodde inte på själva hötorgskonsten utan istället på ”estetisk obildning” och allmänt dålig tillgång på god konst, hävdades det. Åtgärderna borde hädanefter därför inriktas på information, upplysning och distribution, framhöll utredningen.[17]

Mellankrigstidens och den omedelbara efterkrigstidens kulturpolitiska fokus på stöd till konstnärer började därmed förskjutas till att alltmer sätta mottagarna, eller ”konsumenterna” som vid tiden blir det etablerade språkbruket, i fokus. Som en viktig hållpunkt för den statliga kulturpolitiken brukar ofta ecklesiastikminister Ragnar Edenmans tal i Eskilstuna 1959 anföras. Talet publicerades samma år i *Svenska stadsförbundets tidskrift* och fick stor spridning.[18] Edenmans utgångspunkt var att den ekonomiska expansionen och allmänna höjandet av välstånd och levnadsstandard inte som förväntat ”automatiskt” lett till en motsvarande höjning av den allmänna smaknivån och intresset för god kultur. Trots en ekonomisk uppgång efter kriget av aldrig tidigare skådat slag var det ändå schlagermusik, undermålig film och hötorgskonst som dominerade bland medborgarna. Enligt Edenman var samhällets uppgift på kulturområdet framförallt att presentera alternativ och valmöjligheter till populärkultur och kommersiella produkter. Insatserna fick däremot inte handla om förbud och censur eller att från statligt håll påverka konstens utformning. Talet representerar ett slags startpunkt för en statlig kulturpolitik i modern mening och de reformer som inleddes under perioden. Den första propositionen antogs sedan 1961 och var starten på flera statliga reformer som i slutet av decenniet ledde fram till bildandet av Kulturrådet och senare utredningen *Ny kulturpolitik* 1972 och de tre propositionerna 1974 och 1975. Idéhistorikern Anders Frenander har periodiserat skedet som den kulturpolitiska diskursens höjdpunkt i Sverige.[19] Som ett viktigt tema lyfter han fram hur kulturens distribution sågs som ett viktigt led i kulturens demokratisering.[20] Denna distributionsidé var samtidigt nära knuten till nya idéer om kommunika-

tion och ett framväxande informationssamhälle. I en rekapitulation skriven för Kulturrådet 1970 ger Sven Nilsson på ett pregnant sätt uttryck för förhållandet. ”I sin karaktäristiska användning under 1960-talet innebär ’kommunikation’ att alla de olika leden i kommunikationsprocessen uppmärksammades”, skriver Nilsson, ”såväl avsändaren (konstnären), meddelandet (verket) som mottagaren (publiken) och distributionskanalen (mediet). Vidare framhävdes ständigt att de olika leden var intimt förbundna”.[21]

Citatet från Nilsson är samtidigt ett konkret exempel på hur 1960-talet också är en tid när såväl folkbildningen som statens roll på kulturområdet ifrågasattes, debatterades och förhandlades. Synen på konstbegreppet och innebörden av den ”kultur” som staten tänkte sig stödja och sprida förändrades. Redan konstutredningens betänkande 1956 kan ses som ett led i denna omförhandling av konstbildningens uppgifter, en debatt som senare intensifierades. Ett startskott var Bengt Nermans bok *Demokratins kultursyn* (1962) som kritiserade den organiserade folkbildningen som auktoritär och förespråkade att kulturkonsumentens upplevelse sattes i centrum snarare än vilket slags kultur det handlade om.[22] Den gavs ut i Bonniers Tribunserie och följdes av fler inlägg som kommenterade och diskuterade kulturbegrepp och kulturpolitik, som Harry Scheins *Har vi råd med kultur?* (1963), Lennart Holms *Strategi för kultur* (1964) och Roland Pålssons *Det möjliga samhället* (1967).[23] Dessa förändringar sammanflätades med förändringar i konsten och synen på konstbegrepp, konstnärer och betraktare.

I konstlivet började samtidigt nya strömningar göra sig gällande: kinetisk konst, popkonst, happenings och ett intresse för nya medier, material och tekniker. En motor för förändringarna var Moderna Museet som öppnade 1958 och som under Pontus Hulténs ledning blev plats för en rad i dag kanoniserade och mytologiserade utställningar och händelser. Museets verksamhet var, tillsammans med konstkritikern Ulf Lindes bok *Spejare* (1960), en av utgångspunkterna i det som kallats ”den stora konstdebatten” där konstbegreppet och konstnärens respektive betraktarens status för konstverkets meningsproduktion diskuterades.[24] Från att konst definierats som en uppsättning från varandra åtskiljda konstarter, blev gränsöverskridanden och korsningar viktigt inom den öppna estetiken. Från 1960-talets mitt och i synnerhet kring 1968, mot bakgrund av studentrevolter och Vietnamkrig, började andra strömningar och stämningar göra sig gällande som bland annat ledde till radikalisering och politisering i delar av konstlivet. Inom avantgardet fanns under perioden också ett stort intresse för ett framväxande informationssamhälle och dess effekter. Att använda sig av, experimentera med, ifrågasätta och utforska nya medier var ett inslag i de gränsöverskridande idealen där engagemang och medvetenhet var slagorden.

Denna historiska situation kom också att på olika sätt och i olika utsträckning präglas av lanseringen av ett nytt massmedium: televisionen. Frågan är hur. En av de mer originella beskrivningarna står konstkritikern Leif Nylén, själv en aktör i tidens konstliv, för när han i *Den öppna konsten* (1999) beskriver 1960-talets teknikvänliga strömningar och påpekar hur ”TV-skärmen blir något av ett formideal i tidens måleri”.[25] Avsikten med den föreliggande undersökningen är att bidra till en ökad förståelse av televisionens plats och roll i 1950- och 1960-talens konstliv. På liknande sätt som Nylén beskriver vill jag undersöka hur förhållandet mellan konst och television manifesterades i konkreta verksamheter. Det handlar dock inte om televisionen som motiv i konsten. Istället vill jag ta fasta på den till synes stora mängd tv-sändningar Leif Furhammar uppmärksammade redan för 20 år sedan, och på så sätt undersöka hur det nya tv-mediet togs i bruk för att förmedla och sprida konst. Vad var det SR/TV gjorde när de förmedlade konst? Hur gick det till – och vad var det egentligen som förmedlades?

## Syfte och frågeställningar

Syftet med avhandlingen är att bidra till historieskrivningen om konstförmedlingens praktiker under 1900-talet genom en undersökning av hur det nya mediet television användes för att lansera modernism och samtida konst som en angelägenhet för alla åren 1956 till 1969. En övergripande fråga är vilken betydelse televisionen som medieform hade för konstförmedlingen och de bilder av konsten som producerades. Undersökningen tar därmed fasta på SR/TV:s konstförmedling utifrån dess mediespecifika uppgifter och funktioner, hur de tog sig konkret uttryck och vilka konsekvenser det hade för bilden av konsten. En viktig aspekt blir därmed också vad som styrde och präglade den audiovisuella konstförmedlingen i televisionen, förhållanden och förändringar i konstlivet eller uppfattningar om mediets form och logik. Det är alltså i första hand ett avsändarperspektiv som kommer att undersökas i det följande, där jag intresserar mig för historiskt specifika former av mediebruk i skärningspunkten mellan ett upplevt behov av att sprida konst och övertyga om konstens samhälleliga betydelse och föreställningar om tv-mediets effekter och förmåga att påverka. Jag kommer i det följande att undersöka förekomsten, utformningen och innehållet i av SR/TV producerade tv-sändningar om konst under perioden med särskilt fokus på sändningarnas folkbildande och pedagogiska karaktär. Jag kommer till viss del även att studera hur sändningarna lanserades, togs emot och diskuterades. Men det krävs också att dessa analyser kontinuerligt sätts i förhållande till relevanta kontexter. Därmed

behövs också ett klargörande av vilka aktörer som var aktiva i denna audiovisuella verksamhet och i vidare avseende hur denna verksamhet förhöll sig till sammanhang och förändringar inom tidens konstliv och kulturpolitik. Följande frågor står i centrum för undersökningen:

- Vilka aktörer använde sig av televisionen för att förmedla konst och hur motiverades användningen? Vilka problem och vilka möjligheter förknippades tv-mediet med i detta sammanhang? Vad bedömde aktörerna vara televisionens funktion, kapacitet och särskilda egenart som konstförmedlare?
- Hur utformades tv-sändningar om konst, enligt vilka kriterier bedömdes en sändning som framgångsrik? Vilken konst och vilka konstnärer behandlades i sändningarna? Hur och med vilka medel gjordes konsten angelägen och meningsfull?
- Hur förhöll sig televisionens bilder av konsten till förändringar och skeenden inom konstliv och kulturpolitik?

## Teori och metod

Att medier gör något – att de på något sätt påverkar såväl det innehåll som förmedlas, som mottagaren av innehållet och samhället i vidare mening – kan tyckas vara en underförstådd förutsättning för alla former av undersökningar om medier. Om medier inte skulle göra något, varför då intressera sig för dem? Hur detta kan förstås – vad som påverkar vad och hur – är däremot en annan fråga. Inom ett medievetenskapligt forskningsfält har begreppet *medialisering* på senare tid lanserats som ett sätt att teoretisera och undersöka mediers inflytande på kultur och samhälle.[26] Snarare än att handla om konkreta fall av medierad kommunikation syftar begreppet till att fånga in mer djupgående former av inflytande och påverkan. Medialisering syftar såtillvida på ett slags metaprocess där medier framträder som självständiga institutioner präglade av en särskilt logik som i sin tur utövar ett inflytande på andra områden och institutioner. Ofta citerad i sammanhanget är mediesociologen John B. Thompson, som i *Medierna och moderniteten* (1995) diskuterar medialisering som en betydande aspekt av moderniteten på liknande sätt som urbanisering eller globalisering.[27]

Kan det då finnas skäl att tala om konstens medialisering? En som hävdar det är medievetaren Jürgen Wilke, som diskuterat konstens medialisering utifrån tre olika aspekter: produktion, distribution och reception.[28] Från ett sådant perspektiv kan den föreliggande undersökningen förstås i för-

hållande till den andra kategorin i tredelningen. Det handlar alltså inte om hur konstnärer använt tv-mediet eller hur televisionen förekommit som motiv i konsten. Inte heller är mottagande och publiker i fokus. Istället är det en undersökning av konstens spridning via vad Wilke kallar ”sekundära” medier, där det i första hand är institutionella aktörer som är medialiseringsprocessens primära agenter.[29] En av Wilkes poänger är att konstens medialisering inte utmärks av en anpassning till en medial logik, utan snarare präglas av en strävan att ifrågasätta och underminera en sådan logik. I likhet med Wilke vill jag mena att det finns skäl att använda medialiseringbegreppet för att förstå och undersöka dynamiken och konflikten mellan medier och andra samhällsområden och system, exempelvis konst. Medialiseringsperspektivet har samtidigt sina begränsningar. En aspekt har att göra med att medialisering ofta förstås som en process som i omfattning och betydelse ökat under 1900-talet, med konsekvensen att vi idag befinner oss i ett skede där medier mer än någonsin präglar tillvaron.[30] En annan aspekt har att göra med att medialiseringteorin därmed ofta förutsätter ett fokus på inflytelserika medier och processer, ett perspektiv som tenderar att osynliggöra mindre framgångsrika medieformer och fenomen och i förlängningen leda till en linjär historieskrivning.[31] Snarare än att, som medialiseringteorin stipulerar, förutsätta en makrohistorisk process där mediernas inflytande och betydelse ständigt tilltar, är den föreliggande studien en kvalitativ och empirisk undersökning av konkreta medieringsprocesser där jag framförallt vill ta fasta på det historiskt specifika i medieanvändning och intermediala relationer. Medialiseringsteorin fungerar här som ett sätt att lyfta blicken över empirirerna och placera in det fenomen avhandlingen undersöker i ett bredare perspektiv.

Innehållet i ett medium är alltid ett annat medium, skriver Marshall McLuhan i mitten av 1960-talet.[32] Ett viktigt begrepp i den föreliggande undersökningen är *remediering*. Begreppet myntades av Jay David Bolter och Richard Grusin i boken *Remediation* (1999) och syftar, ungefär så som McLuhan skriver, övergripande på representationer av ett medium i ett annat medium.[33] Men begreppet syftar också på ett slags logik författarna menar präglar hela mediehistorien. Enligt Bolter och Grusin definieras nya medier av sin relation till äldre och etablerade medier. Ett nytt medium lanseras ofta som en förbättrad version av existerande medieformer. På så sätt konkurrerar nya medier med äldre. Men nya medier införlivar också äldre medier genom att de bygger vidare på dessa. Samtidigt innebär det att existerande medier ”svarar” på nya medier genom att omforma sig i enlighet med de nya medierna. Det är dessa former av utbyte, införlivande och konkurrens mellan medier de benämner remediering.[34] Remedieringen

kan vidare förstås utifrån ett slags dialektiskt samspel mellan två logiker, vad Bolter och Grusin diskuterar i termer av omedelbarhet respektive hypermedialitet. Det tidigare syftar på en strävan efter transparens och ett osynliggörande av mediet och medieringen, en strävan efter neutral informationsöverföring och tillgång till verkligheten. Det senare syftar istället på en motstridig tendens att synliggöra mediet och påminna om medieringen. Inte sällan existerar dessa logiker samtidigt och i samspel. I avhandlingen spelar remedieringsbegreppet en viktig roll för hur jag tänker mig televisionen som medieform i förhållande till andra medier. Men det är också centralt för min förståelse av representationerna av konst i sändningarna. Begreppet är såtillvida fruktbart i undersökningen på två sätt. Dels för att det övergripande ringar in undersökningens objekt, hur ett medium framställer – eller representerar – ett annat medium. Dels för att det därigenom går att få korn på och undersöka den särskilda logik som präglade detta förhållande.[35]

En poäng med Bolters och Grusins begrepp är att nya medier inte bara anpassar sig till äldre utan också omvänt, existerande medier anpassar sig till nyare. Nya medier synliggör på så vis äldre medier på nya sätt. Här är just televisionen också ett bra exempel.[36] Att det vi kallar television på 2010-talet tycks genomgå stora förändringar väcker förstås frågor om fenomenets ontologi och konstitution. Televisionen utgör i flera avseenden det moderna massmediet framför andra under 1900-talets andra del, i alla fall i ett västerländskt perspektiv. Det är en medieform som på många sätt varit i centrum för förhoppningar och farhågor om kommunikation. Å ena sidan har möjligheten till elektronisk överföring av bilder i realtid tänkts ge upphov till en ”global by”, å andra sidan har den nya apparetens närvaro i hemmet tänkts utgöra ett hot mot en etablerad ordning.[37] Föreställningar om tv-mediets påverkan och effekter kan i sig förstås som en viktig komponent i medieforskningens uppkomst – och förståelsen av själva mediebegreppet överhuvudtaget.[38] Det har formulerats en rad förslag på vad som skulle kunna tänkas utgöra televisionens specifika egenskaper. Ett av de mer välkända och inflytelserika kommer från kulturteoretikern Raymond Williams som i *TV: Teknik och kulturell form* (1974) skriver om ”flow” – ”flödet” – som det definierande för mediet.[39] I inledning för Williams en mer generell diskussion kring medier och samhälle och relationen dem emellan. Han går här i polemik med Marshall McLuhans historiesyn där medier förstås som ett slags drivkraft i historien, ett synsätt som ofta kallas deterministiskt. Enligt Williams bör en medieforms tillkomst, etablering och effekter istället förstås i förhållande till det historiska sammanhanget.[40]

Mediehistorikern Lisa Gitelman har i en diskussion om hur mediehistoria skrivs betonat flera aspekter jag här vill ansluta till. I *Always already new* (2006) lyfter hon fram det produktiva i att undersöka gamla medier i sammanhang där de uppfattats och lanserats som nya, eftersom det kan säga mycket om de villkor och förutsättningar som formar medier och kommunikation vid olika tidpunkter.[41] Hon betonar därmed också vikten av att inte naturalisera eller essentialisera medier, utan istället fokusera på det historiskt specifika.[42] Framförallt betonar Gitelman att inte tänka sig medier som självständiga agenter. Som exempelvis Bolters och Grusins sätt att resonera ger sken av kan det ibland framstå som att det är medierna själva som gör saker.[43] Det är istället alltid människor som gör saker med medier, däremot kan själva tekniken i sig också ha en form av agens. Enligt Gitelman utgörs medier dels av teknologier, dels av ”supporting protocols”.[44] Det senare, protokollen, syftar på standarder och normer för användningen av teknologin. När ett nytt medium lanseras är användningen högst självmedveten för att senare normaliseras och bli mer eller mindre omedveten. När protokollen gradvis accepteras framstår de också som självklara och blir därmed också osynliga. En medietekniks framgång kan sägas bestå i detta osynliggörande av tekniken och protokollen.[45] Medial förändring kan på så sätt innebära att själva tekniken förändras vilket har konsekvenser för normer och standarder, men det kan lika gärna vara så att protokollen skrivs om medan tekniken förblir densamma. Det här innebär också att erkänna medier som historiskt relativa och allt annat än stabila objekt. ”However strong our conviction that we know what a television is and what it is not, we must recognize the historical contingency of that apparent ’knowledge’”, skriver filmvetaren Rick Altman. ”The category of ’television’ is a cultural product, not a natural entity.”[46] Från Altman har Gitelman lånat termerna identitetskris och krishistoriografi som sätt att få korn på medier i övergångsfaser och hur de bör undersökas. Jag tänker mig här 1950- och 1960-talen som ett skede där tv-teknikens användning, problem och möjligheter i flera avseenden ansågs osäkra och i behov av utforskning och förhandling. Televisionens teknik var vid perioden inte ny, däremot lanserades televisionen vid perioden som ett nytt medium och dess rätta användning och eventuella effekter var länge en återkommande fråga för debatt.

För undersökningens genomförande är genreanalys en viktig metodisk utgångspunkt. Medievetaren Jason Mittell har i *Genre and television* (2004) föreslagit en tv-specifik form av kulturhistorisk genreanalys som har kopplingar till både idén att inte ta tillsynes naturliga begrepp för givna, som hos Gitelman, och idén om krishistoriografi, som hos Altman.[47] Fördelen

med Mittells ansats är att den betonar vikten av att ta fasta på det mediespecifika med televisionen. Det innebär inte att det skulle finnas någon särskilt essens eller kärna i mediet, utan istället att det finns skäl att inte överföra genrehistoriska perspektiv från exempelvis film eller litteratur till televisionen. Enligt Mittells sätt att se på genrer bör de förstås som *kulturella kategorier*. Genre är såtillvida inte en egenskap hos själva medietexterna, det vill säga tv-programmen. För att undersöka en genre och dess egenskaper bör istället själva kategorin och dess formering utgöra undersökningsföremål, inte en samling medietexter och deras förmenta släktskap. Genreanalys är från detta perspektiv med andra ord en analys av de kulturella praktiker och processer där olika medietexter länkas samman, samt av de aktörer som är aktiva i dessa sammanlänkningar.[48] En historisk genreanalys bör därför inte begränsa sig till medietexterna utan även ta fasta på hur definitioner, värderingar och tolkningar av en specifik genre cirkulerade i samtiden, vilket gör genreanalysen till en analys av *diskursiva praktiker*. Däremot fungerar genrer ofta på ett sätt där *det framstår som om* de har en inneboende betydelse och definierande essens.[49] Genrer är på så vis både aktiva processer och stabila formationer. Mittell hämtar här inspiration från Michel Foucaults historiseringar av begrepp som förefaller naturliga och inneboende i själva objekten. Av detta följer att det är manifestationer på ytan och artikulationernas regelbundenheter som står i fokus, inte vad något betyder ”egentligen” eller vilka meningar som kan dölja sig under ytan.[50] I det följande använder jag mig av Mittells föreslagna genreanalys som ett sätt att undersöka medialisering som en historiskt specifik process på mikronivå. Perspektivet fungerar samtidigt som ett sätt att komma åt ideologi och maktstrukturer. ”Since genres are systems of categorization and differentiation”, skriver Mittell, ”linking genre distinctions to other systems of difference can point to the workings of cultural power.”[51] Genrer är inte neutrala kategorier utan sammanflätade med bredare maktsystem och politiska implikationer. Här är distinktionen mellan televisionens kulturprogram och naturprogram eller mellan ”lätta” och ”seriösa” program belysande exempel. Dessa kategorier bidrar till att definiera genrer i televisionen, men de bidrar också till att dela upp världen i olika kategorier på sätt som är sammanflätade med bredare historiska och kulturella hierarkier och strukturer.

Som Mittell därutöver visar är det möjligt att placera medietexterna i centrum utan att på så sätt reproducera antagandet om texten som genrens centrum.[52] I artikeln ”Encoding/Decoding” (1980) beskriver kulturteoretikern Stuart Hall hur publikens avkodande av televisionens meddelanden är en lika aktiv process som avsändarnas kodande av det.[53] Som Mittell

påpekar har Halls artikel emellertid lett till att forskningen ägnat stort intresse åt reception och avkodande snarare än produktion och kodande. Det här är något jag tar fasta på, genom att istället just sätta kodandet och produktionen i fokus för genreanalysen. Rent konkret har jag tagit fasta på detta genom att i ett första skede utgå från SR/TV:s egna kategoriseringar av sändningar om konst. En utgångspunkt för undersökningens genomförande är en genomgång av Sverige Radios programtidning *Röster i Radio-TV* för perioden, där jag gått igenom programtablåer samt redaktionellt material med fokus inställt på sändningar som beskrivits som program om konst samt artiklar, reportage och intervjuer som på något sätt kommenterat eller kompletterat dessa. Utgångspunkt är alltså avsändarnas innehållsbeskrivningar och genrebeteckningar. En uppenbar begränsning med tillvägagångssättet är att sändningar som skulle kunna vara intressanta förbises då det såklart är möjligt att tänka sig sändning om konst som inte beskrivs med dessa termer. Utifrån avhandlingens syfte och frågor är detta emellertid inget problem eftersom det är just själva kategorin konstprogram som är i centrum och avsändarnas ”kodning” jag är ute efter att undersöka. Det är kort sagt vad SR/TV gjorde när det förmedlade konst som är undersökningens fokus.

I nästa steg har jag undersökt sändningarnas utformning och innehåll och därmed i hög grad frågor om form. Det blir här fråga om att identifiera och tolka användningen av konventioner, estetiska och retoriska grepp och former i sändningarnas organisering och kommunikation. I undersökningen av enskilda sändningar har flera begrepp varit värdefulla. Delar av mitt material utgörs av sändningar som kan kategoriseras som dokumentärer. Dokumentärfilmsforskaren Bill Nichols har i flera böcker utvecklat en begreppsapparat för denna genre.[54] Som mediehistorikern Paddy Scannell påpekat är det viktigt att se varje enskilt program i det större sammanhang som är programmeringen, den organisering av program som bland annat materialiseras i tv-tablåerna.[55] Enligt Scannell är vardagligheten – ”dailiness” – ett av etermediernas centrala definierande drag. Detta kan också bekräftas genom att avbrott i rutinerna skapar betydelsefullhet. Detta har teoretiserats av Daniel Dayan och Elihu Katz i *Media events* (1992) där de lanserar en idé om mediehändelser som ett visst slags händelser vars betydelse skapas och förstärks genom medieringen, ett begrepp som framförallt är centralt i kapitel tre.[56] I programanalysen har jag fokuserat på utformning och innehåll, där de begrepp som presenterades ovan använts för att få syn på olika aspekter av sändningarnas organisering. För att erkänna genrens komplexitet och skapa ett fokus för analysen har jag vidare sökt ta fasta på enskilda aspekter av sändningarna.[57] I ett första skede har

om detta inte tydligt framgått i programbeskrivning mer deskriptiva aspekter identifierats, som medverkande aktörer, deras inbördes relationer, vilket slags konst som presenteras och var det sker. I nästa steg har jag tagit fasta på en annan nivå av programmets utformning, där jag fokuserat på mer formmässiga aspekter av sändningens organisering, som användande av voice-over eller synkront ljud, huruvida tittarna tilltalas direkt eller indirekt, om sändningen gör bruk av några utmärkande tekniker eller grepp, eller huruvida den knyter an till några tydliga konventioner eller genremässiga drag. I fokus hamnar på så sätt de enskilda sändningarnas organisering och tilltal och pekar såtillvida återkommande utanför själva ”texten”, det blir med andra nödvändigt att kontinuerligt relatera sändningarna till olika kontexter, identifiera aktörer, jämföra med referenser, andra genrer och konventioner, liksom bredare uppfattningar om tekniska förutsättningar och mediets egenskaper.

## Material, avgränsningar och urval

Avhandlingens primära material är sparade tv-sändningar från perioden 1956 till 1969. Till detta kommer också material som på olika sätt kompletterar eller kommenterar dessa sändningar specifikt eller principiellt som tv-tablåer, reportage, intervjuer, presskommentarer eller debattartiklar. För det tidigare har Kungliga bibliotekets (KB) Avdelning för audiovisuella medier och Svensk mediedatabas (SMDB) varit grundläggande för studiens genomförande. Det är därigenom jag haft möjlighet att söka, beställa och i digitaliserad form ta del av sparade sändningar. Jag har via KB också haft tillgång till Sveriges Televisions interna katalogisering av arkiverade sändningar och metadata kring sända program, den så kallade SVT-katalogen. De två databaserna har emellertid ingen koppling sinsemellan och är indexerade på olika sätt. Delar av det undersökta materialet hade innan undersökningens påbörjande överförts till digitala filer och gjorts sökbara via SMDB. Vissa delar av materialet har därför också uppmärksammats tidigare. Andra delar av materialet har jag med utgångspunkt i min genomgång av *Röster i Radio-TV* lokaliserat i SVT-katalogen och det har därefter digitaliserats och gjorts tillgängligt via SMDB.

En viktig fråga här är förstås vilket slags material som finns tillgängligt. Vad har sparats för eftervärlden och varför? Pliktexemplarslagen för tv-sändningar trädde i kraft 1979, i och med bildandet av Arkivet för ljud och bild.[58] Från den tidpunkten och framåt finns (i stort sett) alla sändningar sparade. Dessförinnan är lagringen baserad på andra principer. En viktig anledning till att material tidigare sparades var för att kunna användas i

framtida programproduktion. Men bestånden i arkiven har också att göra med andra förhållanden. Inhyrda filmer och program från andra länder finns av rättighetsskäl inte att tillgå. När det kommer till egenproduktionen har lagringen delvis också att göra med teknik, alltså vad som utifrån förutsättningarna var möjligt att spara. De första åren var alla program utom de på film direktsända. 1958 köpte SR/TV in teknik som möjliggjorde telefilmning, det vill säga att den utgående signalen filmades för lagring på filmbas. Videoteknik blev standard först en bit in på 1960-talet. Den tidiga televisionen var på så sätt i många avseenden film.[59] En principiell iakttagelse är att den typ av sändningar som är i fokus för den föreliggande undersökningen i stor utsträckning har sparats. Det vill säga att de flesta program jag lokaliserat via tv-tablåer och SVT-katalogen också varit möjliga att digitalisera och ta del av. Undantag är just sändningar från studio, som magasins- och debattprogram, samt vissa tidiga sändningar. De sparade sändningarna kan förstås aldrig helt och fullt stämma överens med vad som då sändes ut i etern. En självklar aspekt har att göra med att jag tar del av sändningarna i digitaliserad form via ett helt annat slags gränssnitt än den publik som sändningen var avsedd för. En annan aspekt har att göra med att det är just enskilda program och programinslag som finns sparade, inte hela dagssändningar eller i vissa fall ens hela det enskilda programmet.

När det kommer till den senare kategorin material handlar det i första hand om tablåer, artiklar, reportage och intervjuer hämtade från den av Sveriges Radio utgivna programtidningen *Röster i Radio-TV*. Tidningen började ges ut på 1930-talet som *Röster i Radio*, tillägget *-TV* kom1957, och existerade fram till 1990-talet.[60] Det är en ofta använd källa när det kommer till svensk tv- och radiohistoria. Tidskriften publicerades som en veckotidning och utgivningen har gåtts igenom i sin helhet för perioden. Jag har också gått igenom utgivningen av Sveriges Radios personaltidning *Antennen* – som ofta fungerade som forum för principiella diskussioner kring vad televisionen var, kunde vara och borde vara – samt de årsböcker som publicerades 1957–1970. I kapitlet om *Multikonst* har också en bok som kommenterade projektet spelat en viktig roll som källa. Här bör också nämnas *Boken om TV* som utgavs 1961 med artiklar från flera tv-medarbetare men som inte är utgiven av SR. På samma sätt förhåller det sig med debattböcker av tv-medarbetare som *TV och vi* (1962) av Håkan Unsgaard och Ivar Ivre eller *TV – dumburk eller väckarklocka?* (1967) av Lars Ulvenstam.

Genomgången av materialet har skett med fokus inställt på texter och passager som direkt kommenterat enskilda sändningar eller principiella frågor om konst i televisionen. Därutöver har jag också gått igenom mate-

rial från de programproducerande redaktionerna och kring enskilda program som finns sparat i Sveriges Radios Förvaltnings Dokumentarkiv i Radiohuset. Det rör sig om ett relativt omfattande men också heterogent material som omfattar promemorior, mötesanteckningar, korrespondens, manuskript, körscheman för sändningar, gagelistor, enstaka artiklar från dagspress och tidskrifter. Detta material har i slutändan kommit att spela en relativt liten roll för den genomförda undersökningen där det framförallt fungerat som ett komplement för att rekonstruera kontexter kring enskilda sändningar, även om det på ett indirekt sätt berikat min bild av tidens tv-produktion. Här har framförallt Lennart Ehrenborgs personarkiv varit av intresse. Till detta material kommer också artiklar i dagspress och tidskrifter. Delar av detta material har lokaliserats via Dokumentarkivet. Jag har via KB också gjort ytterligare sökningar i dagspress i mikrofilmad och i digital form. Det handlar emellertid inte om systematiska genomgångar. Istället har jag utgått från enskilda sändningar där jag gjort fokuserade sökningar kring sändningsdatumen, eller så har artiklar lokaliserats via hänvisningar i sändningarna eller i andra artiklar. I avhandlingens sista kapitel om utställningen *Multikonst* har jag också använt mig av material från Riksutställningars arkiv i form av ett kompendium som dokumenterar utställningens tillkomst samt en folder som fungerade som utställningens katalog.

Den tidsmässiga avgränsning som styrt urvalet av sändningar är åren från den officiella tv-starten 1956 fram till kanalklyvningen 1969. Däremot pekar undersökningen både bakåt och framåt i tiden. I princip avgränsar sig avhandlingens undersökning till Sverige och 1950- och 1960-talen. Vissa internationella utblickar görs också, dessa motiveras i första hand av att försöka ringa in eventuella särarter och avvikelser som skulle kunna förstås som specifika för det svenska sammanhanget. Det handlar alltså inte om några mer genomförda komparationer.[61] Den tidsmässiga avgränsningen motiveras av att televisionen under denna tid utgjordes av sändningar i endast en kanal. När det kommer till valet av sändningar har jag utgått från ett avsändarperspektiv såtillvida att jag fokuserat på sändningar som rubricerats som konstprogram och som riktat sig till ”alla”. Av denna anledning har Skol-tv och sändningar riktade till barn- och ungdom inte beaktats. Valet av fördjupningsobjekt har i första hand styrts av en ambition att åskådliggöra såväl huvudlinjerna som bredden i tidens audiovisuella konstförmedling, för att därigenom åskådliggöra konturerna av vad ”konst i tv” kunde innebära under perioden.

## Tidigare forskning

Under de senaste decennierna har konstförmedlingens praktiker ägnats allt mer uppmärksamhet. Museer och utställningar har undersökts som centrala för konstbegreppets konstituerande och för formandet av konstbetraktare och goda medborgare.[62] På så sätt har dessa platser och praktiker förståtts och undersökts som kunskapsproducerande snarare än kunskapsförmedlande. Televisionen har inte på samma sätt ägnats någon större uppmärksamhet. När det kommer till 1900-talets massmedier – press, film, radio och tv – är det framförallt konstkritiken som av förklarliga skäl stått i fokus.[63] Historiska perspektiv på relationen konst och television har i konstvetenskaplig forskning i första hand uppmärksammats i förhållandet till videokonstens historia och teori, det är emellertid sammanhang som till största del faller utanför den föreliggande undersökningens intresseområden.[64] Framförallt har denna forskning i hög grad utgått från televisionen som något konstnärer och andra aktörer definierat sig emot. Medievetaren Linus Andersson har i en avhandling om vad han kallar ”alternativ television” på 2000-talet diskuterat detta.[65] I det följande vill jag närma mig fenomenet från ett annat perspektiv än hur konstnärer sett på och använt mediet som utgångpunkt för kritik eller alternativa användningar. Framförallt vill jag anlägga ett historiskt perspektiv på fenomenet konst och television.

De empirirer som är i centrum för undersökningen har i första hand uppmärksammats från film- och medievetenskapligt håll. På 1990-talet initierades projektet *Etermedierna i Sverige*, med Sveriges Radio som en av finansiärerna, med syfte att berätta den svenska radions och televisionens historia.[66] Etermedieprojektet och även systerprojektet *Välfärdsstat, medier och modernisering*, om de svenska utbildningsprogrammen, har inneburit en viktig förutsättning för den föreliggande studien såtillvida att de bidragit med en historisk översikt av televisionens historia i Sverige såväl som inblickar i mer specifika områden som programpolitik, programgenrer, teknik, ekonomi, med mera. De omkring 40 volymer projekten producerat låter sig inte enkelt sammanfattas. Men lite förenklat visar denna historieskrivning hur televisionens första år framförallt präglades av ett folkbildande ideal, neutralt tilltal och konsensus. För den faktiska programproduktionen hade enskilda aktörer stort inflytande. Det var den goda underhållningen som skulle förmedlas i kombination med saklig information och objektiv journalistik. Efterhand började under 1960-talet dessa ideal att ifrågasättas och luckras upp. Program som *Skäggen* skapade folkstormar samtidigt som nya journalistiska ideal började göra sig gällande där makten

skulle granskas och orättvisor avslöjas. Mot slutet av decenniet blev televisionen en alltmer självständig men också kontroversiell maktfaktor i offentligheten och beskylldes för ”vänstervridning”.

Inom denna historieskrivning har tv:s konstprogram uppmärksammats i Leif Furhammars förut nämnda bok om tv-dokumentärer samt i Dag Nordmarks översikt om kultur- och underhållningsprogram.[67] ”Att bildmediet television skulle ägna bildkonsten stor uppmärksamhet tycks ha varit självklart under pionjärtiden”, skriver Nordmark, ”och utan tvivel hade konstpropagandan, -pedagogiken och -kommentaren då en långt mer framskjuten plats än under senare perioder”.[68] Här beskrivs på jämförbart sätt hur det tidiga utbudet präglades av ett fokus på ett estetiskt kulturbegrepp och folkbildning medan 1960-talet istället framstår som mer radikalt och politiserat. Det gäller särskilt de så kallade kulturmagasinen som enligt författarna tog intryck av tidens breddade kulturbegrepp och mot slutet av 1960-talet handlade mer om politik och samhällsfrågor än konst, litteratur, musik och teater.[69] Det jag framförallt bidrar med till denna historieskrivning är en undersökning av en hittills underanalyserad del av den svenska televisionens programkultur men också hur den förhöll sig till bredare historiska sammanhang.

Här delar jag till stor del utgångspunkter med nyare historisk forskning om televisionen. I *Svensk television – en mediehistoria* (2008) under redaktion av Anna Edin och Per Vesterlund, påpekas bristen på historisk forskning om såväl tv-mediets särart som själva programutbudet. En utgångspunkt är att televisionen lika mycket är ett medium med en egen historia, som det är en del av en bredare mediehistoria.[70] Det är ett perspektiv jag övergripande ansluter till. Antologin har som projekten ovan bidragit med mer generella perspektiv på svensk tv, men mindre i förhållande till avhandlingens material och frågor. Här har Anna Edins avhandling om den svenska televisionens förhållande till sin publik desto fler beröringspunkter med det föreliggande. Enligt Edin präglades tv:s första tid av paternalism och moralism men också demokratiseringsambitioner, där det fanns starka överensstämmelser mellan en övergripande politisk nivå och faktiskt programutbud där tv-mediet i första hand förstods som ett kraftfullt medium i behov av kontroll.[71] Edin skriver om hur tv:s programpolitik syftade till att göra finkulturen till allmän norm, något som handlade om att göra en borgerlig elitkultur till allas kultur, men att tv-mediet samtidigt sågs som en ”låg” form.[72] Där Edins diskussion rör sig på en mer övergripande nivå och analysen baseras på ett ganska begränsat urval sändningar, har mitt angreppssätt möjlighet att bidra med mer detaljerade och därmed nyanserade perspektiv på dessa förhållanden.

En särskilt relevant forskningsinsats står filmvetaren Malin Wahlberg för. Hon har i ett projekt om filmens plats och roll i tidig television fokuserat på Lennart Ehrenborg. Han var åren 1956 till 1969 chef för den så kallade Dokumentärfilmssektionen vid SR/TV och figurerar i denna roll också i det följande. I antologin *TV-pionjärer och fria filmare* (2008) åskådliggörs genom historiska studier och vittnesmål från tiden förutsättningarna för filmproduktionen vid SR/TV som under Ehrenborgs regim blev något av en filmskola för en ny generation filmare och en betydande visningskontext för annars marginaliserade genrer som kortfilm, amatörfilm, experimentfilm och konstfilm.[73] Här förmedlas en bild av en organisation med stor frihet för filmarna och baserad på ideal om personligt präglade filmer. ”[D]et skulle vara filmer *av* någon, inte *om* något, till varje pris”, som Ehrenborg själv uttryckt det.[74]

I ”Från *Rembrandt* till *Electronics*” (2008) undersöker Wahlberg relationer mellan film och tv – och fenomenet tv-film – genom ett fokus på genren konstfilm.[75] Wahlberg ger en bred introduktion till genren och dess olika former och sätter produktionen i såväl transmedial som transnationell kontext samtidig som hon belyser de folkbildande ambitionerna och smakhierarkierna kring tv:s förväntade funktion som ”konstpropaganda”. Wahlberg lyfter fram konflikter i mötet mellan mediet och konsten och de problem som konstprogrammen orsakade för tidens tv-producenter. Trots att artikeln i första hand fokuserar på konstfilm lyfts också andra genrer och former fram, som konstnärsporträtt, monitorexperiment och *Hylands hörna*. På liknande sätt som Edin pekar Wahlberg på sändningarnas tendens att resultera ”i en reproduktion av kulturella värden och borgerlig smak”, men hon hävdar samtidigt att det handlade om en mer mångfacetterad diskurs än så.[76] Artikeln pekar på så sätt ut flera relevanta kontexter och aspekter och i den föreliggande studien bygger jag vidare på flera av Wahlbergs resultat och resonemang. Några av hennes exempel återkommer också i det följande. Min ansats är däremot både bredare och djupare. Där Wahlberg intresserar sig för vad genren, produktionskontexten och exemplen kan säga om film och tv och relationen dem emellan mer generellt, bidrar min studie istället med ny kunskap genom att mer utförligt gå in i detalj på enskilda sändningar samtidigt som fenomenet sätts i förhållande till tidens konst, konstliv och kulturpolitik.

I forskningen om svenska etermedier pekas ofta British Broadcasting Corporation (BBC) och ett brittiskt public service-begrepp ut som central förebild. Folkbildning, konst och kultur var uttalat viktiga inslag i BBC:s produktion och fler program har lyfts fram som klassiker. Till dessa hör *Civilization* (1969) med konsthistorikern Kenneth Clark, *Ways of seeing*

(1972) med författaren John Berger och lite senare också *The shock of the new* (1980) med konstkritikern Robert Hughes. Konstprogram som ett viktigt inslag i BBC:s historia har tydliggjorts med serien *Art of arts TV* som sändes i tre delar 2008. Många brittiska produktioner har genom åren köpts in och sänts i svensk tv. På 1970-talet sändes både *Civilization* och *Ways of seeing*, fast under de svenska titlarna *Västerlandets civilisation* (1970) respektive *Sätt att se* (1974). Avhandlingen fokuserar emellertid på tiden före dessa stilbildande produktioner och här föreligger en del forskning kring brittisk tv som bidrar till en preliminär och överskådlig bild av denna produktion.[77] Här är antologin *Experimental British television* (2007) under redaktion av Laura Mulvey och Jamie Sexton relevant.[78] Den behandlar i första hand konstdokumentärer och tv-dramer med fokus på form och estetik i ett historiskt perspektiv. ”These were the genres for which licence to deviate from the norm was more likely to be granted”, som Mulvey inledningsvis påpekar. Som hon också påpekar bygger fenomenet experimentell television på att programmen skiljer sig från televisionens ”flöde”, för att tala med Raymond Williams, och på ett annat sätt drar uppmärksamhet till sig självt. Denna spänning eller konflikt kan också vara ideologisk, där mediets domestika karaktär krockar med provokationer och ”chock”.[79] Här finns anledning att också pröva hur denna ”logik” förhåller sig till en svensk kontext.

Betydande för undersökningens val av ämne har den amerikanska mediehistorikern Lynn Spigels forskning om konst och television i USA varit. I *TV by design* (2008) analyserar hon en rad aspekter på relationerna mellan konst, konstliv, museikultur och det framväxande systemet för kommersiella tv-sändningar under efterkrigstiden.[80] Spigels bok tar i första hand fasta på vad hon kallar de materiella relationerna och ”the social networks and labour relationships” mellan konstvärld och tv-bolag under perioden. Det vill säga hur olika institutioner, nätverk och enskilda aktörer agerade för att låta konst och television fungera som draghjälp åt varandra och därmed hur kommersiell underhållning under en period sammansmälte med konstens elitsammanhang.[81] En av studiens förtjänster är att Spigel nyanserar bilden av relationen mellan konst och tv som begränsad till videokonstens framväxt under 1960- och 1970-talen. Som Spigel visar är televisionens historia istället präglad av nära samarbeten mellan tv-bolag och konstnärer, arkitekter, formgivare och konstinstitutioner. Ett särskilt slående exempel på det senare är det tv-projekt som initierades av Museum of Modern Art (MoMA) i New York och tv-bolaget CBS på 1950-talet.[82]

Konsthistorikern Caroline A. Jones har i *Machine in the studio* (1996) undersökt konstruktionen av efterkrigstida konstnärsroller i en amerikansk

kontext, med fokus på vad hon kallar ”the trope of the artist in his studio”.[83] Jones tar här fasta på förändringen från ett romantiskt ideal om ensamma och plågade konstnärer som uttrycker sig själva i måleriet, till ett ideal präglat av ambitionen att måla som en maskin. I fokus är Frank Stella, Robert Smithson och Andy Warhol och en av hennes viktigaste poänger är hur denna trop var maskulint kodad. Relevant för det föreliggande är att hennes material delvis utgörs av dokumentärfilmer om konstnärerna. ”The documentarians’ view of the artist in his studio told the audience how to think of the art of the moment”, skriver Jones.[84] Hennes analys bildar en intressant relief till några av de svenska exempel jag undersöker, inte minst eftersom de i flera avseenden delade utgångspunkter och förebilder. Jones undersökning pekar samtidigt mot ett annat relevant forskningsfält. Nyare filmhistorisk forskning har börjat kartlägga och undersöka den stora betydelse rörliga bilder haft som pedagogiska redskap. Ett exempel är antologin *Learning with the lights off* (2012) om amerikansk utbildningsfilm under 1900-talet.[85] Inom denna forskning har också konst uppmärksammats som ett område där rörliga bilder använts för att utbilda, upplysa och informera. Här har filmvetaren Katerina Loukopoulou bidragit med analyser av Hans Namuths och Paul Falkenbergs film *Jackson Pollock* (1951) och John Reads tv-film *Henry Moore* från samma tid.[86] Här kan också nämnas filmvetaren Haidee Wassons forskning om film och museer samt konsthistorikern Steven Jacobs forskning om konstfilmens ”golden age” under efterkrigstiden.[87] I linje med det internationella intresset för film som audiovisuell upplysning finns flera forskningsinsatser kring svenska sammanhang som haft betydelse för avhandlingen. Film- och medievetaren Mats Jönsson har i en rad studier undersökt audiovisuella medier för information, upplysning och propaganda. I *Visuell fostran* (2012) har han samlat flera texter under temat film- och bildverksamheten i Sverige under andra världskriget, där han särskilt fokuserat på Statens Informationsstyrelse (SIS).[88] Jönsson visar hur den statliga kontrollen av bilder bidrog till en fostran av medier och publiker under perioden. SIS verksamhet upphörde vid krigsslutet men Jönsson pekar också ut hur denna visuella fostran hade förutsättningar att vara ännu starkare efter kriget. Medievetaren Fredrik Norén har tagit fasta på detta och undersökt hur två statliga kommittéer förhöll sig till och diskuterade filmens användning för reformupplysning.[89] Som Norén visar hade kommittéerna att förhålla sig till en medial logik präglad av den kommersiella biograffilmen vilket påtagligt påverkade synen på den audiovisuella upplysningen. Som han också konstaterar kom vid 1950-talets mitt emellertid förhoppningarna på upplysning via rörlig bild att förskjutas till televisionen.

I förhållande till exempel på forskning från andra nationella kontexter och i förhållande till angränsande områden finns med andra ord skäl att också titta närmre på hur audiovisuella medier fungerat i konstförmedlande syften också i Sverige. Det är emellertid inget som gjorts i någon större utsträckning. Historiska perspektiv på konstpedagogik och konstpopularisering vid sidan av museer och utställningar är överlag sällsynt.[90] Konstvetaren Anna Lena Lindbergs avhandling om konstpedagogikens historia i *Konstpedagogikens dilemma* från 1988 är ännu ganska så ensam i sitt slag. Det dilemma som titeln syftar på identifierar Lindberg som ett tydligt spår i konstpedagogikens historia, närmare bestämt konflikten mellan en objektiverande ”uppfostrarhållning” och en subjektiverande ”karismatisk hållning”. [91] Där Lindbergs syfte ytterst är att bidra till lösningen på ”problemet hur konst görs tillgänglig för fler än ett antal kännare och experter”, är jag snarare intresserad av hur detta problem formulerades och skulle lösas i en specifik historisk situation.[92]

För att skaffa mig en bild av tidens konstliv, kulturdebatt och kulturpolitik har en rad arbeten varit betydelsefulla. Först och främst bör nämnas forskningsinsatser som även delvis tangerar material och intresseområden i det föreliggande. Konstvetaren Annika Öhrner har i *Barbro Östlihn & New York* (2010) undersökt de diskursiva orsaker som gjorde konstnären Östlihn framgångsrik på en amerikansk konstscen på 1960-talet men mer marginaliserad i ett svenskt sammanhang.[93] Öhrners undersökning av svenskt utställningsliv och importen av amerikanskt avantgarde har bidragit med insikter i sammanhang jag undersöker men hon anknyter också återkommande till televisionen, både empiriskt och tematiskt. Hennes avhandling utgör såtillvida ett bra exempel på hur tv-sändningar kan användas som källa till det förflutna, men också hur televisionen bör betraktas som en viktig aspekt av efterkrigskonsten och dess historia. Här bör också nämnas filmvetaren Mats Rohdins artikel om konstnären Siri Derkert och hennes offentliga konstverk *Ristningar i naturbetong* vid Östermalms tunnelbanestation, där han tar fasta på hur Derkert under 1960-talet var en veritabel kändis och framträdde i en rad medier – däribland televisionen.[94] Moderna Museets roll som motor i 1960-talets konstliv ges viss belysning av Öhrner men här har också antologin *Historieboken* (2008) utgiven i samband med museets 50-årsjubileum bidragit med flera perspektiv, bland annat på den pedagogiska verksamheten.[95] För aspekter på tidens konst och konstliv från en annan geografisk utsiktspunkt än den stockholmska har antologin *Upp med rullgardinerna!* (2009) om Göteborg på 1960- och 1970-talen, under redaktion av konstvetarna Kristoffer Arvidsson och Jeff Werner, bidragit.[96] Konstvetaren Hans Hayden har i *Modernismen som institution* (2006)

undersökt modernismens institutionalisering och normalisering under efterkrigstiden, en diskussion som möjliggjort en bredare perspektivering av de fenomen, strömningar och händelser jag undersöker.[97]

I 1950- och 1960-talens avantgarderörelser var film och nya medier viktiga inslag. Även om mitt fokus i första hand är på televisionens pedagogiska karaktär har forskning om framförallt 1960-talets ”öppna konst” och multimediala experiment haft betydelse. Dels för en förståelse av den bredare kontexten, dels för att sammanhangen ofta överlappar med mitt eget perspektiv. Filmvetarna Lars Gustaf Andersson, John Sundholm och Astrid Söderbergh Widding har gjort viktiga insatser för att teckna en övergripande nationell experimentfilmshistoria som till viss del också inbegriper televisionen.[98] Konstvetaren Gary Svensson har i *Digitala pionjärer* (2000) skrivit om de aktörer som på 1960-talet började intressera sig för datorn som konstnärliga verktyg, en historia som också inbegriper vad han kallar ”monitorexperiment” vid SR/TV.[99] Litteraturvetaren Jesper Olsson har i sin avhandling *Alfabetets användning* (2005) behandlat den konkreta poesin på 1950- och 1960-talen i förhållande till ett framväxande informationssamhälle, där konstnärer som Öyvind Fahlström och Carl Fredrik Reuterswärd var tongivande aktörer i utforskandet av språkets materia.[100] I ”Mass media avant-garde” (2011) skriver Olsson om olika konstnärliga mediestrategier i Sverige under 1960-talet, en period präglad av en situation där avantgardism och experiment mer eller mindre sågs som en del av välfärdssamhället. Det krävdes därför inte av tidens författare och konstnärer att alternativa sammanhang och arenor skapades, eftersom såväl stora förlag som nationella etermedier satsade på experimentell konst. En situation som dock förde med sig spänningar och motsättningar.[101]

En viktig kontext är också statens roll för stöd och spridning av konst. Ekonomhistorikern Martin Gustavsson har i *Makt och konstsmak* (2002) undersökt staten som en av flera aktörer på den svenska konstmarknaden från 1930-talet fram till 1960.[102] Intressant för det föreliggande är bland annat redogörelsen för de av Statens konstråd instiftade importrestriktionerna på så kallad mindervärdig konst som var i kraft under kriget och ända in på 1950-talet. Statens konstråd har också en central roll i konstvetaren Jessica Sjöholm Skrubbes avhandling *Skulptur i folkhemmet* (2007) där hon undersöker den offentliga skulpturens institutionalisering, referentialitet och rumsliga situationer.[103] Historikern Rasmus Fleischer har i *Musikens politiska ekonomi* (2012) undersökt den ”mekaniserade musikens” inverkan på föreställningar om exempelvis upphovsrätt och ekonomiskt stöd till musiker under 1900-talet.[104] En intressant aspekt har att göra med hur ”levande musik” blir ett begrepp först som reaktion på användningen av

elektroniska ljudmedier. I de diskussioner Fleischer lyfter fram finns likheter med hur relationen konst och television diskuterades vid tiden, nämligen huruvida tv kunde ersätta det verkliga mötet med konstverk.

En svensk kulturpolitik etableras i och med det som kallats 1974 års kulturpolitik och den undersökta perioden sammanfaller med ett skede när kulturen börjar avskiljas som eget politikområde. Inom idéhistorisk forskning om kulturpolitik har Anders Frenander och Per Sundgren gjort insatser för att kartlägga kulturpolitikens historia, förändringar och aktörers olika ståndpunkter.[105] Frenander har i *Kulturen som kulturpolitikens stora problem* (2014) gjort en bred genomgång av det han kallar kulturpolitikens diskurs, en diskurs som enligt författaren nådde ett slags höjdpunkt under den period som avhandlingen studerar. Per Sundgren har beskrivit vad han kallar en smakfostrande attityd som ett centralt inslag i folkbildning och kulturpolitik under stora delar av 1900-talet. ”Den smakfostrande attityden utgår från den självklara förutsättningen att det finns god och dålig smak”, skriver Sundgren, ”att det går att skilja på fult och vackert, att några vet och några måste upplysas”.[106] Centralt var med andra ord hierarkiska värdeskalor, men också möjligheten att kultivera och höja den allmänna smaknivån. Idéerna hade ofta en bred politisk förankring men hängde framförallt samman med arbetarrörelsen. I detta idékomplex var kampen mot populärkulturen ett viktigt inslag. Enligt Sundgren går det att under 1900-talets första del urskilja två linjer. Dels en kulturidealistisk linje där Ellen Key var en förgrundsgestalt och som hade stort inflytande på folkbildningen. Dels en linje som betonade en estetisk modernism med Gregor Paulsson och Svenska slöjdföreningen i spetsen. Under efterkrigstiden förenades linjerna i ett betonande av bildningsinsatser för att höja befolkningens smaknivå.[107] På 1950-talet började smakfostran att ifrågasättas och debatteras. En bit in på 1960-talet var det inte längre gångbart språkbruk.

En delvis annan ingång till kulturpolitikens historia återfinns i idéhistorikern My Klockar Linders avhandling som tar fasta på begreppet kulturpolitik och dess formering under 1900-talet.[108] En av hennes fallstudier behandlar hur kultur på 1960-talet gjordes till en vara för konsumtion för att därigenom kunna fungera som utgångspunkt för ”ett kulturpolitiskt relevant vetande”.[109] Hon har i ett annat sammanhang också undersökt förhållandet mellan massmedier och kultur i politiska diskussioner på 1960-talet och i 1974 års kulturpolitik, en insats med relevans för det föreliggande. Som Klockar Linder visar fanns på 1960-talet ett slags konsensus kring radio och tv som verktyg för geografisk och social spridning av kultur.[110] Hennes undersökningar har relevans på flera plan. Dels för att de

bidrar till att revidera bilden av hur kulturpolitikens historia kan förstås, dels på ett empiriskt plan med direkt relevans för undersökningen. Det min undersökning lägger till de idéhistoriska studierna är att jag istället för att undersöka vad olika aktörer tyckte, tänkte och skrev tar fasta på hur idéer av detta slag kunde materialiseras och manifesteras i konkreta praktiker och uttryck. Vad min undersökning visar är alltså *hur* uppfattningar om televisionen som en möjlig väg till geografisk och social spridning av kultur tog sig konkreta uttryck.

## Disposition

Avhandlingen är förutom inledning och en avslutande diskussion disponerad i tre tematiska kapitel. I det första kapitlet undersöks televisionens konstförmedlande funktioner i förhållande till televisionen som ett reglerat system med krav på både lämplighet och ”tv-mässighet”, samt hur tidens strävanden att hitta passande former för att förmedla konst förhöll sig till dessa regleringar och föreställningar. I det andra kapitlet skiftas fokus en aning. Där undersöks konstförmedlingen i förhållande till aktualiteter, nyheter och uppfattningar om televisionen som ”nuets medium”, genom ett fokus på hur SR/TV och tv-mediet förhöll sig till händelser, debatter och skeenden i konstlivet. I det tredje kapitlet undersöks televisionens konstförmedling som mediehändelse genom ett fokus på utställningsprojektet *Multikonst* 1967. I avslutningen diskuteras de empiriska kapitlens resultat utifrån avhandlingens problemställningar och i förhållande till de teoretiska perspektiven.

KAPITEL 1

# Kulturprogram i programkulturen

## *Konst, tv-mässighet och lämplig form*

I mitten av 1950-talet introducerades allmänheten för en ny möbel med till synes enastående egenskaper. Televisionen lanserades som en apparat för hemmet men med utsikt mot hela världen. Introduktionen av det nya mediet hade dragit ut på tiden men 1956 inföll efter diskussioner, provsändningar och utredningar den officiella sändningsstarten. Därefter gick expansionen snabbt. Licensförsäljning och apparatinköp sköt i höjden, sändarnät byggdes ut samtidigt som sändningstid och resurser stadigt växte. I mitten av 1960-talet beräknades nästan 95 procent av befolkningen ha tillgång till den svartvita och lågupplösta värld som förmedlades via de elektroniska signalerna.[111] Många såg i det nya mediet ett potentiellt viktigt verktyg för upplysning och bildning. Inte minst konstbildningens aktörer såg i televisionen det stora framtidsmediet. En utgångspunkt för det föreliggande kapitlet är att det däremot långt ifrån var självklart hur konst bäst kunde förmedlas i det nya mediet. Syftet med kapitlet är därmed att undersöka tidens ambitioner att hitta passande programformer för att förmedla konst i televisionen, hur dessa försök förhöll sig till televisionen som ett reglerat medium och till föreställningar om mediets särskilda egenskaper och egenart, samt hur detta påverkade de bilder av konsten det nya mediet producerade. Innan jag går in på enskilda programformer, genrer och tekniker finns därför skäl att närmare situera det sammanhang som var svensk television vid perioden.

### Televisionens rätta användning

Det brukar ofta påpekas att tv:s ankomst var relativt sen i Sverige jämfört med andra länder. Offentliga förevisningar av televisionsteknik hade förekommit redan på 1930-talet, men mer allvarligt syftande initiativ att

utveckla tekniken och undersöka möjliga användningsområden skedde först efter kriget.[112] Den så kallade Nämnden för televisionsforskning bildades 1947, och 1951 tillsatte kommunikationsminister Torsten Nilsson i Tage Erlanders socialdemokratiska regering en utredning om televisionsfrågan, som det kom att kallas. Det var inte mindre än televisionens ”rätta användning” utredarna hade att ta ställning till.[113] Syftet var att utreda införandet av tv i Sverige men från regeringens sida handlade det också om ett sätt att, av främst ekonomiska skäl, skjuta på ett införande. Utredningen fick efterhand tillnamnet ”televisionsfördröjningskommittén”, vilket säger något om de förväntningar som skapades på mediet men också om att vägen fram till en bredare lansering av televisionen var allt annat än spikrak. Från den officiella tv-starten fram till 1969 skedde sändningar i endast en kanal. Det nya mediet hade på flera sätt alla ögon på sig och utgjorde återkommande föremål för debatt, diskussion och så kallade folkstormar.

## En television i samhällets och publiken tjänst

Televisionens introduktion var en komplicerad process med flera aktörer och intressen inblandade. Karl-Hugo Wirén har beskrivit televisionens etablering i Sverige som en kamp mellan olika intressen för och emot kommersiell television där de antikommersiella intressena avgick med segern.[114] Televisionen som ett statligt reglerat monopol i samhällets och publikens tjänst är med andra ord resultatet av en process där det är möjligt att tänka sig andra former för mediets etablering och användning. På Telegrafstyrelsens initiativ bildades 1947 Nämnden för televisionsforskning med syfte att utveckla teknik för tv-sändningar. Bildandet skedde i samarbete med L.M. Ericsson AB och den praktiska forskningen förlades till Kungliga tekniska högskolan (KTH) i Stockholm. Ett par år senare breddades sammansättningen med Radiotjänst och företrädare för radioindustrin. Samtidigt var staten genom kommunikationsdepartementet en stark part i sammanhanget. Genom lagstiftning i början av 1900-talet utökades statens telegrafimonopol till att också inbegripa trådlös telegrafi. Vid tidpunkten var det oklart vad monopolet egentligen innebar. I början av 1950-talet var det däremot en viktig fördel gentemot näringsliv och kommersiella intressen och televisionsfrågan kunde istället göras till föremål för en utredning. Här, skriver Wirén, polariserades televisionsfrågan till en kamp mellan kommersiella och antikommersiella intressen.[115] Bland de tidigare fanns Telegrafstyrelsen, Annonsörsföreningen och radioindustrin, bland de sena-

re Radiotjänst, Tidningsutgivareföreningen och kommunikationsdepartementet.

Våren 1954 gavs de tidigare i samverkan med företrädare för underhållningsbranschen tillåtelse att sända reklamfinansierad tv under en vecka – vad som blivit känt som Sandrew-veckan, efter biografägaren Anders Sandrew.[116] Under veckan sändes två timmar tv per dag via skyltfönster och på andra offentliga platser. Ett resultat av initiativet var att det skyndade på den grupp aktörer med en annan hållning i televisionsfrågan som istället för reklam-tv förordade att televisionen inordnandes inom ramen för Radiotjänsts sändningsmonopol. Ett riksdagsbeslut gav de senare möjlighet att organisera en utbildnings- och experimentverksamhet hösten 1954. Kort därpå presenterade Televisionsutredningen sitt betänkande, som gick på den senare linjen. Det nya mediet skulle med tanke på dess civilisationsomvälvande kraft varsamt inordnas på de ”andliga kommunikationernas område” genom att organiseras som radion, bekostas med licensförsäljning och ”ställas i samhällets, kulturens, folkbildningens och hemmens tjänst”.[117] Med ett riksdagsbeslut 1956 fastlades monopolet och reklamförbudet och året därpå påbörjades utbyggandet av sändarnäten. Inom kort kunde upprättas en tv-länk till Göteborg och efterhand också till Malmö, där dock allmänheten sedan flera år kunnat ta emot sändningar från Köpenhamn.

De antikommersiella intressena hade således och i alla fall tillfälligt avgått med segern. Radiotjänsts tilldelning av sändningsrätten motiverades med hänvisning till kvalitet framför kommersialism. Med brittisk public service som modell formulerades uppdrag och regler för programmakarna att följa, som också fungerade som garant för frihet gentemot stat och marknad. ”Programverksamheten skall bedrivas under beaktande av ljudradions och televisionens centrala ställning i landets kultur- och samhällsliv”, framgår av programreglerna 1961.[118] SR/TV hade därmed skyldighet att

> sakligt, opartiskt och i lämplig form meddela upplysning om nuets händelser och lämna allmänheten orientering rörande viktigare kultur- och samhällsfrågor ävensom stimulera till debatt kring sådana frågor, att i skälig omfattning tillgodose olika intresseriktningar inom religion, musik, teater, konst, litteratur och vetenskap, samt att skänka god förströelse och underhållning.[119]

Sändningarnas utformning och innehåll var alltså upp till SR/TV att bestämma, men också här gjordes vissa förtydliganden: ”Kravet på lämplig form bör främst ses mot bakgrunden av att programmen enligt överens-

kommelsen skall vara omväxlande till karaktär och innehåll samt ägnade att vidmakthålla och stärka allmänhetens intresse för rundradio." Här, framgår av reglerna, "spelar in vad som i dagligt tal kallas det 'radiomässiga' och 'TV-mässiga'. Programmen skall hållas på hög nivå efter sin art och samtidigt vara tillgängliga för de kategorier de vänder sig till. Termen 'i lämplig form' kan också tolkas som en uppmaning till samtliga medarbetare att sikta mot nya programvarianter och för radio och television särskilt lämpade framställningssätt"[120] I samband med att 1960 års radioutredning, som genom ett tilläggsdirektiv också utredde frågan om att införa en andra tv-kanal, presenterade sitt betänkande 1965 uttrycktes detta i en formulering om etermedier "i allmänhetens tjänst", en svensk motsvarighet till det brittiska "public service".[121]

Den första tiden var television något för fåtalet, men expansionen gick snabbt. Fotbolls-VM på hemmaplan 1958 bidrog till att apparatinköp och licensförsäljning sköt i höjden. Även tidiga framgångar som frågeprogrammet *Kvitt eller dubbelt* bidrog till en snabb etablering och ökade intäkter till vidare utbyggnad och ökad sändningstid.[122] Främst av resursskäl var sändningstiden inledningsvis begränsad. Fram till början 1960-talet var onsdagar "tv-fria", helt enkelt för att det ännu fanns problem att fylla mediet med innehåll. Det första året efter den reguljära starten sändes 487 timmar från Stockholm och 302 timmar från Göteborg. Vid mitten av 1960-talet hade sändningstiden mångdubblats och uppgick programåret 1965/66 till 2120 timmar och i slutet av decenniet drygt 3000, skol-tv borträknat.[123]

Lanseringen av mediet tog till stor del fasta på televisionen som det stora framtidsmediet och en förmedlare av omedelbarhet, närhet och intimitet. Inom kort skulle hela svenska folket kunna ta del av saklig information, få tillgång till kulturens produkter och erbjudas god underhållning och förströelse. Vi står i början av "the electronic age" skriver SR/TV:s förste programdirektör Henrik Hahr i en artikel i *Ord & bild* 1957.[124] Artikeln handlar till stor del om att bemöta kritik mot mediet som ovälkommet och kulturfientligt. Tvärtom, framhåller Hahr, har tv i likhet med radion men till skillnad från biograffilmen möjlighet att bli "en ständig närvarande faktor i många människors liv". Snarare än att passivisera fanns här potential att bidra till diskussioner och "aktivera samvaron". Inte minst framhåller han mediets kulturella betydelse. "Televisionen öppnar fönstren till många slutna och främmande världar", skriver Hahr.[125] Tv lanserades därmed som ett möjligt hot, men en kraft som rätt använd kunde bidra till en bättre sammanhållning i familjen, bidra med bildning och förströelse men också till ett kritiskt sinne och seende som i förlängningen bidrog till en bättre använd fritid och ett bättre samhälle.

Ett vid denna tid ofta förekommande begrepp för att fånga in mediets specifika egenskaper var ”tv-mässighet”. Det förekom i såväl officiella föreskrifter som utåtriktad kommunikation och användes frekvent av både tv-medarbetare och recensenter för att fånga in sådant som särskilt tycktes passande för televisionen. Såtillvida var det lika mycket normativt som deskriptivt och kunde syfta på vissa programformer men också på teman, fenomen, händelser eller personer som ansågs göra sig särskilt bra i rutan. Några mer bestämda definitioner av termen förekom däremot inte. Oftast syftade det dock på föreställningar om tv som ett i första hand visuellt medium. Här fanns inte minst idéer om att utnyttja elektronikens förment specifika egenskaper och göra något som andra medier inte kunde. I en helsidesartikel i *Expressen* 1963 kritiserade författaren Göran Palm begreppet och kallade det dravel.[126] ”Debattinlägg i kulturprogrammet *Horisont* blir TV-mässiga först när den arge unge mannen ställs upp mot en trappbokhylla eller får luta sitt huvud mot en abstrakt skulptur”, skriver Palm. ”Konstverk blir TV-mässiga först när de klipps sönder eller kameran får åka omkring i dem som i ett annat Disneyland.” De vid tidpunkten hyllade tv-producenterna Åke Falck och Hans Lagerkvist hamnar särskilt i skottgluggen. ”Vad jag inte kan fatta är bara att något som ur filmsynpunkt är och förblir expressionistiskt 20-tal”, skriver han apropå deras sändningar som ofta kallades experimentella, ”kan betecknas och bejublas som progressivt 60-tal ur någon speciell TV-synpunkt.”[127] Palms kritik åskådliggör tidens ambitioner att utveckla mediespecifika programformer och hur de kunde värderas. Framförallt exemplifierar artikeln hur televisionen blev ett av periodens stora debattämnen.

Under 1960-talet blev televisionen med dessa frågor och andra i fokus ett återkommande debattämne på såväl politisk nivå som i offentligheten. Frågorna handlade om mediets eventuella effekter och möjliga påverkan på andra samhällsområden såväl som på den nya typen av publik: vad som inledningsvis benämndes ”åskådare” men snart började kallas för ”tv-tittare”. Inte minst förekom farhågor om det nya mediet passiviserande inverkan och risken att tv-tittande skulle stjäla tid från andra och mer meningsfulla fritidssysselsättningar. Vid mitten av 1960-talet började det också göras mer omfattande publikundersökningar och mätningar av tittarsiffror och 1964 bildades Sveriges Radios Publik- och programforskningsavdelning.[128] Frågan om reklam-tv var ett återkommande spörsmål. Hit hörde också hur det nya mediet förknippades med ”amerikanisering” och kommersiell populärkultur. Många av de tidiga tittarframgångarna var just amerikanska underhållningsprogram, som *I love Lucy* och *Bröderna Cartwright*. Andra framgångar som *Kvitt eller dubbelt* och *Hylands hörna* bygg-

de i sin tur på amerikanska förebilder, den tidigare på *$64,000 question* och den senare *The Jack Paar tonight show*. Snarare än definierat i motsats till kommersiell amerikansk television var grunden till den svenska televisionen, som Tove Thorslund påpekat, på flera sätt ett slags konvergens mellan brittisk public service och amerikansk teknik och programformat.[129] Att förmedla underhållning och förströelse var en hörnsten i verksamheten, inte minst motiverad för att locka till licens- och apparatinköp, men det var samtidigt något som skapade oro och väckte debatt.

Förhållandet griper in i större frågor om mediets förväntade uppgifter och hur de sköttes av SR/TV. I historieskrivningen om televisionen lyfts ofta fram de ”folkstormar” som olika program gav upphov till. Hit hör inte minst hur journalistikens professionalisering fick konsekvenser för nyhetsvärdering och synen på den journalisitiska uppgiften.[130] Snarare än konsensus och neutral information började SR/TV producera mer kontroversiella reportage och dokumentärer där såväl stat som näringsliv granskades. Särskilt tydligt märks kanske denna förändring i tidens debattprogram, som från fokus på konsensus och upplysning mot slutet av 1960-talet blev mer konfrontativa.[131] Det nya mediet fick också relativt snabbt betydelse på den politiska arenan. Valet 1960 har till exempel kallats det första ”tv-valet”. I dessa sammanhang sattes efterhand SR/TV:s objektivitet och opartiskhet ifråga. Under 1960-talets senare del beskylldes etermedieinstitutionen för ”vänstervridning”, en term som i historieskrivningen om svensk radio och tv närmast fungerar som ett slags periodisering för tiden från 1960-talets senare del och början av 1970-talet.[132] Vid perioden utkom en rad debattböcker skrivna av såväl tv-medarbetare som andra aktörer. Inför starten av en andra tv-kanal och mot bakgrund av omvärldshändelser som kriget i Vietnam och studentrevolter tilltog diskussionerna om televisionen. Exempelvis var just journalistiken och förekomsten av kontroversiella och provokativa ämnen i fokus, som i Roland Hjelte, Lars Krantz och Carl Torells *Tre ser på TV* (1968) eller Ivar Ivres *Tvivelsrutan* (1969), men också tv som kulturfaktor och kulturinstrument, som i Lars Ulvenstams *TV – dumburk eller väckarklocka?* (1967).[133]

På ett politiskt plan diskuterades radio och tv under 1960-talet som betydande för kulturens spridning och demokratisering. 1967 flyttades ansvaret för radio och tv över från kommunikationsdepartementet till utbildningsdepartementet (tidigare ecklesiastikdepartemetet). I Kulturrådets utredning 1972 framhölls etermediernas viktiga och potentiellt kritiska roll för allmänhetens deltagande i kulturlivet. Som My Klockar Linder visat i en diskussion kring massmediernas roll och betydelse för kulturpolitikens formering under 1960-talet framhölls både möjligheter och problem.[134] Det

fanns en partiöverskridande idé om massmedier som ”effektivt kulturpolitiskt redskap” med ”unika” och ”enastående” potential för kulturens spridning, både geografiskt och socialt. Samtidigt diskuterades en konflikt mellan massmediernas lättillgänglighet och medieinnehållet, det vill säga kulturen, som svårtillgängligt.[135] På samma gång fanns en motsättning mellan massmedier som distributör av kultur och kulturform i egen rätt. Hit hörde inte minst en diskussion om hur den medierade kulturen förhöll sig till den ”levande” kulturen, framförallt åsyftades här teater och musik.[136] ”Radio och teve var alltså inget passivt medium för distribution utan *påverkade* innehållet och utbudet i den ’levande’ kulturen. Samtidigt var det osäkert hur denna påverkan såg ut”, skriver Klockar Linder.[137] Det nya tv-mediets möjligheter och problem kom, som vi ska se, också att turneras i den praktiska programverksamheten.

## Programproduktionens aktörer och organisation

Vilka var det då som hade till uppgift att tolka och omsätta uppdrag och regler i praktisk verksamhet? Hösten 1956 kunde alltså Radiotjänst efter riksdagsbeslut officiellt inleda televisionssändningar i Sverige. Radiotjänst var nu ett bolag i expansion. Samtidigt som det nya tv-mediet skulle lanseras startade också en andra radiokanal. Expansionen innebar också andra förändringar. 1957 tillsattes Olof Rydbeck (1913–1995) som ny radiochef. I samma veva ändrades ägarförhållanden och styrelsesammansättning och bolaget bytte namn till Sveriges Radio AB. Folkrörelserna och pressen tilldelades vardera 40 procent av aktierna och näringslivet 20 procent. Vid mitten av 1960-talet fick folkrörelserna majoritet med 60 procent.[138] Namnbytet signalerar på så sätt också en förändrad ställning där Radiotjänst blev en nationell institution. Vid samma tid utsågs Henrik Hahr (1911–1985) och Per-Martin Hamberg (1912–1974) till televisionens förste programdirektör respektive programchef. Nils Erik Bæhrendtz (1916–2002), utåt känd för frågesporten *Kvitt eller dubbelt*, tillträdde 1959 posten som programdirektör vilket han var fram till 1968.

Den tidiga televisionen var på många sätt en ombytlig organisation där avdelningar, redaktioner och ansvarsområden kontinuerligt förändrades. Övergripande infogades televisionen inom radions befintliga strukturer. Den rent praktiska verksamheten förlades till kaserner vid Valhallavägen, det så kallade A1. Personalstyrkan ökade från omkring 500 vid 1950-talets mitt till omkring 3300 i slutet av 1960-talet, varav nästan hälften jobbade med tv.[139] I slutet av 1950-talet etablerades i Göteborg och Malmö också programproducerande ”distrikt” som dock i stort sett löd under organisa-

tionen i Stockholm. Förhållandet ledde senare till en rad åtgärder för att, som det hette, decentralisera verksamheten och därmed undvika en alltför påtaglig stockholmsprägel.[140] Under de första åren var SR/TV föremål för en rad omorganisationer. Kring decennieskiftet bildades en kulturavdelning med ett omfattande ansvarsområde, som vid ingången till 1963 delades upp i mindre enheter varav en kulturredaktion med Mats Rehnberg (1915–1984) som chef.[141] Den så kallade Dokumentärfilmssektionen, tidigare Filmavdelningen, utgjorde en relativt självständig del av enheten fram till 1967 då sektionen blev direkt underställd programdirektören. De senare var också de centrala enheterna i förhållande till konstområdet, även om det knappast förekom vattentäta skott mellan olika redaktioner med avseende på programinnehållet. Eftersom det till en början handlade om en ganska liten organisation hade enskilda aktörer ett relativt stort inflytande över verksamheten. De första tv-medarbetarna kom i första hand från radion men rekryterades också från andra håll. Gemensamt för många av dem, förutom att de i regel var män, var att de hade akademiska studier och humanioraexamen i bagaget.[142]

En viktig aktör under enkanalstiden var Lennart Ehrenborg (f. 1923). Han rekryterades 1955 till Radiotjänsts producentutbildning, och programåret 1956/57 gavs han rollen som chef över Filmavdelningen, senare Dokumentärfilmssektionen, som han ledde fram till 1969. Avdelningen hade till en början ansvar för produktion och redigering av journalfilm och dokumentärfilm men även av inköp och förhyrning av kortfilm och spelfilm och därtill ansvar för SR/TV:s filmarkiv. Efterhand fördelades ansvaret på flera enheter och kvar blev produktion av kortfilm och dokumentärfilm samt inköp av film.[143] Innan sin tid på tv var Ehrenborg regissör och producent vid bolaget Artfilm AB och hade läst bland annat filosofi och konsthistoria vid Stockholms högskola där han också var engagerad i studentteatern. Därutöver var han flitig skribent, bland annat i *Svenska Dagbladet*, och skrev framförallt om film. Han tog tydligt ställning för det modernistiska filmavantgardet liksom för den samtida experimentfilmen och kortfilmen. Verksamheten vid SR/TV var starkt inspirerad av idéer och ideal hämtade från dokumentärfilmarna John Grierson och Robert Flaherty. Framförallt Grierson var förespråkare för film som viktigt inslag i upplysningen av medborgarna, men betonade också den enskilde filmarens frihet och subjektivitet vilket också blev en styrande princip för Ehrenborg och hans avdelning med få fast anställda men många frilansare.[144]

En annan viktig aktör bland de första tv-medarbetarna var Torbjörn Axelman (f. 1932) som anställdes 1956. I likhet med många av sina kolleger hade han akademisk examen men var även poet och hade erfarenhet som

teaterregissör. Han figurerade bland annat som producent och reporter i nyhetsprogrammen *TV-journalen* och från 1958 *Aktuellt* där han gjorde en lång rad reportage från aktuella konstutställningar och andra kulturhändelser, ofta med Moderna Museet i fokus. Axelman var också producent för televisionens första kulturmagasin, *Prisma*, som startade 1959. Under senare delen av 1960-talet övergav han producent- och reporterrollen till fördel för en roll som regissör. Han gjorde bland annat ett flertal tv-produktioner tillsammans med konstnärerna Lasse Åberg och Ardy Strüwer men också långfilm med den amerikanske countrysångaren Lee Hazlewood.[145]

Kristian Romare (f. 1926) anställdes våren 1964 som konstredaktör vid Mats Rehnbergs kulturredaktion. Han var därmed den enda inom organisationen vid perioden med konst som sitt explicita ansvarsområde. Romare var född i Malmö och studerade konsthistoria för Ragnar Josephson i Lund. Innan sin anställning var han konstkritiker i framförallt *Svenska Dagbladet Snällposten* och syntes även sporadiskt i tv. Året för anställningen visades en serie dokumentärfilmer om Indien han gjorde tillsammans med fotografen Lennart Olson.[146] I intervjuer och uttalanden framställde sig Romare gärna som radikal och provokatör.[147] Han tillhörde senare en uttalat vänsterpolitisk gruppering inom SR/TV och har därmed framställts som en exponent för den ”vänstervridning” som Sveriges Radio beskylldes för under 1970-talet. I Håkan Alexandersson och Carl Johan De Geers *Tårtan* (1972) parodierades i avsnittet ”Frasses storverk” 1960-talets kulturprogram, enligt De Geer var det framförallt Romare som var föremål för parodin.[148]

Lars Ulvenstam (f. 1921) var chefredaktör för Sveriges Radios programtidning *Röster i Radio-TV* åren 1957 till 1964 varpå han anställdes vid Kulturredaktionen. Han kom från Göteborg, var litteraturvetare och disputerade 1955 på en avhandling om Selma Lagerlöf. Ulvenstam syntes främst som programledare för en rad magasinsprogram på 1960-talet, *Studio 65*, *Studio 66* samt *Forum*. Han tog tydligt ställning för en bred förståelse av kulturbegreppet och för värdet av att förutom etablerade kulturfrågor (konst, musik, litteratur, teater) också inkludera politik och samhällsfrågor i magasinen.[149] Ulvenstam utkom 1967 med debattboken *TV – dumburk eller väckarklocka?* där han diskuterade televisionen som ett viktigt ”bildningsinstrument” och potentiellt demokratiskt redskap.[150]

Vid sidan av dessa mer profilerade aktörer märks en rad andra tv-medarbetare och frilansande filmare, men också flera en rad andra aktörer med positioner inom det svenska kulturlivet. Konstkritikern Ulf Hård af Segerstad (1915–2006) ingick i *Prismas* redaktion och en annan konstkritiker, Gustaf Nässtrom (1899–1979), uppträdde återkommande i rutan under de

första åren. Det gällde även kritikerna Ulf Linde (1929–2013) och Katarina Dunér (f. 1934). Här märks också exempelvis folkbildaren och poeten Sandro Key-Åberg (1922–1991), konstpedagogen Carlo Derkert (1915–1994) och radiomannen Karl Axel Arvidsson (1915–1962). Via Dokumentärfilmssektionens frilansbaserade organisation knöts en rad filmare till SR/TV:s produktion. Bland dem som bidrog till konstprogrammen märks framförallt Lars Lennart Forsberg (1933–2012). Men också experimentfilmaren Peter Weiss (1916–1982), liksom fotograferna Harry Dittmer (1910–2000) och Rune Hassner (1928–2003) från gruppen Tio fotografer.[151] Den tidiga televisionen var på många sätt dominerad av män, både bakom och framför kameran. Bland undantagen på konst- och kulturområdet finns Birgitta Bergmark (1934–1999) som anställdes vid Kulturredaktionen 1961 som producent där hon bland annat arbetade med kulturmagasinet *Horisont* och *Teaterkrönika*. Hon arbetade även vid samhällsredaktionen och hennes produktioner har ofta ett tilltal präglat av samhällsreportage och granskande journalistik.[152]

## Konstprogram som problem?

Televisionen ska bli för konsten vad radion betytt för musiken. På samma sätt som radion populariserat och spridit den seriösa musiken till den breda publiken hade televisionen på jämförbart sätt potential att tillgängligöra konst för allmänheten.[153] Eftersom televisionen var ett bildmedium, hävdades det, borde det vara särskilt lämpat att behandla bildkonst. Detta var förhoppningar som delades av flera aktörer i samband med televisionens lansering. Inom konstbildningsrörelsen sågs med tillförsikt på det nya mediets ankomst. I samband med Riksförbundet för bildande konsts 25-årsjubileum skriver Sixten Strömbom om ”det kulturella vägsystem” konstbildningsrörelsen hade utvecklats till vid 1950-talets mitt.[154] Strömbom rekapitulerar förbundets historia men spekulerar också om framtiden och olika möjliga sätt ”att göra konsten till var mans egendom”. Han skriver om särskilda tågvagnar med möjlighet att fungera som rullande konstgallerier, om konstbussar och båtar men också om korrespondenskurser, film, radio – och tv. ”Otaliga stora förhoppningar om epokbildande kulturella insatser ställas på de audio-visuella kommunikationsmedlen”, skriver Strömbom. ”Ingen tidsmedveten människa kan väl gärna vara blind för de stora möjligheter – redan befintliga och potentiella – som dessa nya distributionsvägar erbjuda också för konstbildningen.” Han är emellertid också noga med att varna för faror i form av avhumanisering och kommersialisering, men ser inga anledningar att inte fortsätta ”experimenten”

med film, radio och tv.[155] Även Marita Lindgren-Fridell från Föreningen Konst i skolan visade intresse för tv-mediet – och det tidigt. Redan 1951 deltog hon i de experimentsändningar som bedrevs av Nämnden för televisionsforskning på KTH i Stockholm.[156]

1948 års konstutrednings betänkande *Konstbildning i Sverige*, där Strömbom liksom Lindgren-Fridell ingick, presenterades samma år som den officiella tv-starten och gav uttryck för stora förhoppningar. ”Televisionsbilden har helt andra möjligheter att vinna intresse hos en estetiskt och intellektuellt outvecklad åskådargrupp än en stillastående bild, särskilt om framförandet av konstverken åtföljs av kommentarer och musik och om framställningen intensifieras med hjälp av rörelse”, skriver utredarna i ett avsnitt om ”konstbildningsmateriel”.[157] Några förebildliga exempel hade de ännu inte att gå på. Inte ens i USA, skriver utredarna, hade tv haft någon större betydelse för konstbildningen, framförallt med anledning av avsaknaden av färg och begränsad skärmstorlek. Detta ansågs emellertid vara problem på väg att lösas och framtiden för tv och konstbildning, inte minst i skolor, såg ljus ut, något som med emfas också upprepades senare i betänkandet. ”Att televisionen kommer att få en närmast revolutionerande betydelse för framtidens konstpropaganda ligger i öppen dag”, skriver utredarna, ”men det är ännu för tidigt att sia om vilka former av denna bildningsverksamhet som främst kommer att påverkas.”[158] Å ena sidan framstod det nya tv-mediet här som ett i raden av tekniska hjälpmedel för konstbildningen att använda sig av. Å andra sidan framställdes det som speciellt, något som på ett omvälvande sätt skulle komma att förändra konstförmedlingen så som den dittills hade bedrivits.

Liknande formuleringar och förväntningar återkom i utredningarna om televisionen. Överlag, rapporterade betänkandet 1954, sågs med tillförsikt på det nya mediets betydelse för konstbildningsarbetet. Även om framtiden var något diffus, var den otvivelaktigt ljus: ”I och med att färgtelevisionen skymtar kan fantasien fritt spela kring hittills inte möjliga insatser på det konstnärliga fältet”.[159] I 1960 års radioutrednings betänkande från 1965 framställdes ännu tydligare televisionens roll och funktion i demokratin, något som inte minst rörde mediet som ”kulturfaktor”. ”Många konstformer har av tradition betraktats som ’överklassens njutningsmedel’ och i sin yttre form gestaltats som sådana, något som utestängt stora grupper från att söka sig till dem”, skriver utredarna, ”via etermedierna når konstens skapelser ut över hela landet, in i alla hem, till en ringa kostnad och utan att behöva passera samma psykologiska barriärer som förr”.[160] Färgtelevisionens inträde sågs på med tillförsikt. ”På den tekniska sidan kommer färgen att ge televisionen en helt ny dimension, som just på dessa

områden får sin största betydelse, och som för första gången kan låta bildkonsten komma till sin rätt." [161]

Konstens plats i det nya mediet visade sig i praktiken emellertid inte vara så självklar. "På det kulturella området har programbevakningen varit förhållandevis snäv", summerade Ivar Ivre i *Sveriges Radios Årsbok* 1958. "Konst, litteratur och musik har visserligen uppmärksammats men i relativt blygsam skala."[162] Kultur var alltså programpolitiskt en prioritet, men mindre prioriterad rent faktiskt. Enligt en undersökning från början av 1960-talet kunde så lite som två procent av det totala programutbudet kategoriseras som kulturprogram.[163] Framförallt ansågs av många konstförmedlingen särskilt styvmoderligt behandlad. *Svenska Dagbladets* tv-kritiker Gunnar Falk skriver 1965 om "den fördrivna konsten" och kritiserar kulturprogrammens sena sändningstider: "Det ser fint ut i statistiken med TV:s alla kulturgivar. Men när ingen får se dem – höll jag på att säga; jag menar; när de placeras så undanskymt som möjligt, vilket intresse kan de då väcka?"[164] Konstkritikern Torsten Bergmark gick i en debattartikel 1966 ännu längre och menade att konsten "nära nog är utsatt för en blockering" i televisionen. "Som konstbevakningen hittills skett i TV, oregelbundet och utan ledande tanke, har den i stort sett speglat en alltför trång smaksektor, tagit för lite hänsyn till den stora TV-publikens behov av vägledning och upplysning."[165] Bergmarks artikel var en respons på en artikel av Ann Marie Lamm i Konstnärernas Riksorganisations (KRO) medlemsblad, där hon på liknande sätt kritiserade SR/TV:s bristfälliga konstbevakning. "Som det nu är tycks det vara enklare att sända utrustade expeditioner exempelvis till Afrikas savanner i annat sammanhang än från en innerstadsdel i Stockholm till en annan när det gäller konst", skriver hon bland annat.[166] Jämförbara kommentarer återkommer under hela perioden. Inte sällan jämförs konst med andra estetiska uttryck, som litteratur, teater och musik. "Nu när det redan är fritt fram för färg-TV finns det inte längre någon ursäkt för att televisionens bevakning av konsthändelser är bristfällig. Kristian Romare har anställts, situationen har ljusnat, men ännu har bildmediet inte presterat någonting som går att jämföra med de konstkrönikor Karl-Axel Arvidsson en gång hade i ljudradion", skriver tv-kritikern Ingvar Orre 1968. "Hade TV nonchalerat litteraturen i lika hög grad som den försummat den bildande konsten, skulle det ha höjts ramaskrin av protester för länge sedan."[167]

Konstens allt annat än självklarar plats i det nya mediet var också motiveringen till en stort uppslagen artikel i *Sveriges Radios Årsbok* 1962 författad av Lennart Ehrenborg, där han argumenterade för det nya tv-mediets lämplighet för att presentera konst och bidra till allmänhetens konst-

intresse. Att döma av artikeln var televisionens funktion som konstförmedlare i början av 1960-talet ifrågasatt. ”Den självklara rätt som konsten i TV kunde förväntas få har ingalunda visat sig vara alldeles självklar”, inleder han artikeln. Ehrenborg var själv av en annan åsikt. ”Konstpropagandan har i televisionen fått ett av sina allra effektivaste hjälpmedel”, skriver han i en jämförelse med radion. ”Att konfronteras med konstverken direkt utan förmedlande referent måste alltid vara sannare än att få dem aldrig så suggestivt och medryckande beskrivna i ord.”[168] Men det var också en verksamhet förknippad med utmaningar. Enligt resonemanget följde med televisionens möjligheter också begränsningar. Att televisionen saknade färg var en aspekt, tv-rutans form med buktande yta och rundade hörn var en annan. Sist och slutligen handlade det därför om producentens omdöme kring vilket slags konst som kunde göras rättvisa i mediet. ”Skulle man göra någon sorts gradering bleve den väl ungefär så här: Bäst all slags grafik, där förvanskningen blir minst. Därnäst skulpturen, där ljusspel och rörlig kamera (kavalettens snurrning) ändå kan ge något av den förlorade tredje dimensionen. Därnäst och sist måleriet, och av detta är helt naturligt det figurativa bättre lämpat än det icke föreställande.”[169] Efter att ha presenterat sina argument konkluderar han i optimistiskt och framåtsyftande ton: ”Jag tror att televisionen för konsten kommer att betyda samma breda propaganda som radion betytt för musiken.”[170]

Här framträder alltså televisionens konstförmedling som ett i hög grad konkret problem att rent praktiskt representera konstverk i det nya mediet. Men här fanns även andra aspekter. I den övergripande programpolitiken och den praktiska programverksamheten gjordes ofta en distinktion mellan underhållande och seriösa program. Att göra det seriösa underhållande ansågs av flera tv-medarbetare som en viktig aspekt i aktiveringen av allmänheten, att få ”alla” intresserade även av smala ämnen. ”Det kan också tänkas att man genom att välja kulturprogram som är i verklig mening engagerande och därmed underhållande på ett kvalificerat sätt kan vinna över en stor del av den publik som är misstänksam mot kulturprogram överhuvud taget”, skriver tv-chefen Nils Erik Bæhrendtz i en diskussion kring programplanering och programpolitik i början av 1960-talet.[171] Här ansågs också televisionen som särskilt väl lämpad, vilket Bæhrendtz underströk i sin konklusion. ”När det gäller televisionen måste man betona att detta medium har så utomordentliga möjligheter att göra det allvarliga och meningsfyllda lockande och tillgängligt att det rätt utnyttjat kan ställa alla konventionella värderingar om vad som är populärt och icke populärt på huvudet.”[172] Som Anna Edin påpekat kom många program mot bakgrund av sådana tankegångar att i den officiella programpolitiken betecknas som

”allmänna”. Beteckningen hade inte så mycket att göra med publiken utan mer med kriterierna för god kultur. ”Även om ’kulturstoffet’ av olika skäl endast intresserade ett fåtal av tittarna, vände sig programmen till hela befolkningen. Om vissa ’allmänna program’ i praktiken var minoritetsprogram och bara drog åt sig en liten del av den samlade publiken, var detta ett problem som skulle lösas av sig själv, i takt med att den allmänna smaknivån utvecklades.”[173] Konflikten mellan tillgängligt och otillgängligt präglade alltså diskussioner även på en annan nivå än den partipolitiska. Hur tog sig detta uttryck i den praktiska programverksamheten? Vilka konsekvenser hade det för bilden av konsten?

## Levandegörande tekniker – Lennart Ehrenborg och den tv-mässiga konstfilmen

I en intern promemoria inför starten av TV1 1969 skisserar SR/TV:s dokumentärfilmschef Lennart Ehrenborg några synpunkter på en programpolicy för konst i den nya kanalen. Dokumentet inleds med en översikt av olika programtyper som enligt Ehrenborg kan indelas i tre övergripande kategorier:

1. Program *om* konst
2. Program *på* konst
3. Program som i sig är *TV-konst* (icke-reproducerande).[174]

Vad innebar egentligen dessa kategorier? Den första kategorin utmärktes enligt Ehrenborg i första hand av ”[d]et objektivt registrerande eller dokumenterande reportaget av nyhetskaraktär”, men räknade även in allmänbildande program, konstnärsporträtt, miljöprogram och debatter. Den tredje kategorin var istället en form helt utan kopplingar till en verklighet utanför mediet där elektroniken hade möjlighet att skapa ett helt nytt slags konst, en ”TV-konst vid sidan av de traditionella konstformerna som måleri, skulptur, film”. Den för en senare läsare kanske särskilt besynnerliga andra kategorin blir mer begriplig i förhållande till den viktiga roll och funktion som film hade i televisionen under den första tiden. ”En dramatisering av den bildande konsten”, förklarar Ehrenborg. ”Det är inom den här sektorn man finner de egentliga ’konstfilmerna’. Här utnyttjas inte bara filmens registrerande, dokumenterande egenskaper utan man använder sig av filmen som uttrycksmedel. Konstfilmaren gör en subjektiv, fri tolkning av ett konstverk.”[175]

Det här avsnittet syftar till att undersöka filmens roll och funktion för

konstförmedlingen i den tidiga televisionen, genom att ta fasta på hur konstfilm användes och lanserades som en särskild teknik med förmåga att göra stillbilder ”levande”. Som Malin Wahlberg skriver var konstfilmen i egenskap av kortfilm utanför den kommersiella biograffilmens cirkulation ett marginellt fenomen i Sverige innan tv-mediets lansering. Till stor del på grund av Lennart Ehrenborgs personliga intresse för genren blev konstfilmen däremot ett betydande inslag i televisionen under de första åren. Enligt Wahlberg var konstfilm i tv-sammanhang en ”mångfacetterad programprodukt” som inbegrep dokumentärer, studioproduktioner, kortfilm och amatörfilm.[176] Konstfilm kunde alltså mer allmänt syfta på en typ av kort- och utbildningsfilm eller på användningen av film för att göra tv-program om konst, men termen hade också en mer specifik betydelse. Det är det senare som är i fokus i det följande. En viktig aktör i sammanhanget är, precis som hos Wahlberg, SR/TV:s dokumentärfilmschef Lennart Ehrenborg.

## Konstfilmsgenren under efterkrigstiden

Konstfilm kan idag låta som en ganska allmän beteckning på film med mer konstnärliga ambitioner. Vid 1900-talets mitt kunde termen emellertid ha en mer specifik innebörd. Konstfilm var en svensk beteckning på det som internationellt kallades ”films on art”, ”art film” eller ”art documentary” i anglosaxiska språkområden och ”film d’art” eller ”film sur l’art” i franska. Bland de sändningar som gavs denna beteckning i de svenska tv-tablåerna märks framförallt europeiska eller amerikanska inhyrda filmer, cirka 10 till 30 minuter långa. Ofta handlade filmerna om kanoniserade mästare och mästerverk i västerländsk konsthistoria som Fra Angelico, Michelangelo, Hans Holbein eller Francisco Goya. Inte sällan var modernister i fokus, som Édouard Manet eller Edvard Munch och inte minst Vincent van Gogh och Pablo Picasso. Men lika gärna kunde konstfilmerna handla om exempelvis medeltida kalkmåleri, hällristningar, fotografisamlingar, 1800-talets skämtpress eller bildvärlden hos den mexikanska ursprungsbefolkningen.

Efter andra världskriget började på flera håll film diskuteras som ett effektivt medium för att sprida, popularisera och lära ut kunskaper om konst. Framträdande var särskilt etablerandet av konstfilm som en avgränsad filmgenre i egen rätt. Viktiga aktörer i sammanhanget var bland andra FN-organisationen UNESCO bildad 1946 och filmarkivet FIAF grundat 1938.[177] I slutet av 1940-talet bildades också en särskild konstfilmsorganisation, Fédération International du Film sur l’Art (FIFA). Därutöver bidrog

namnkunniga filmmakare, som Robert Flaherty, Carl Dreyer och Henri-Georges Clouzot, liksom kritiker och teoretiker, som André Bazin, Siegfried Kracauer, Rudolf Arnheim och André Malraux, till genrens formering. Steven Jacobs har med hänvisning till dessa aktörer och sammanhang periodiserat det sena 1940- och tidiga 1950-talet som konstfilmens guldålder, där en rad olika filmare började intressera sig för förhållandet mellan det statiska konstverket och filmens sätt att representera tid och rum.[178] Till de viktigaste räknar han europeiska filmare som italienaren Luciano Emmer, belgarna Paul Haesaerts och Henri Storck samt fransmannen Alain Resnais.[179] Till nyheterna med genren hörde att filmerna i hög grad ägnades måleri, något som tidigare ansett alltför tekniskt komplicerat att åstadkomma.[180] Emmer gjorde filmer om italienska renässansmålare och Goya, Haesaerts och Storck om Rembrandt och andra företrädare för den holländska guldåldern, Resnais om van Gogh och Picasso.

Fenomenet nådde också Sverige där konstfilm började uppmärksammas på 1950-talet av både konst- och filmkritiker.[181] Ett viktigt tema var filmens pedagogiska värde som verktyg för konstbildning. ”Rätt använd kan filmen utan tvivel betyda något av en revolution för den växande konstbildningsverksamheten både inom och utom skolan”, konstateras i konstutredningens betänkande 1956.[182] Enligt utredarna hade filmen möjlighet att ”intensifiera den estetiska mottagligheten hos åskådaren” och ”ge nya levande aspekter på konstverket samt sålunda inspirera även de mest vaneseende att fördjupa sig i det enstaka konstverket och därigenom också bana väg till ett studium av originalet.”[183] Samtidigt, påpekade utredningen, krävdes åtgärder och insatser från staten för att organisera spridandet och produktionen av filmer, både inom landet och internationellt. Tilltron till filmmediets förmåga att påverka och fungera som redskap för upplysning och utbildning var, som medievetaren Fredrik Norén visat, utbredd under perioden.[184] En rad organisationer och myndigheter tog filmen i bruk för intern instruktion eller för allmän upplysning. Men denna filmverksamhet tvingades samtidigt förhålla sig till den kommersiella biografmarknadens logik.[185] Konstfilmen var inget undantag och ett återkommande tema i 1950-talets konstfilmsdiskussioner var behovet av ökade resurser och möjligheter till produktion, distribution och visning.

Våren 1952 startade filmbolaget Artfilm AB, grundat 1947 av Lennart Bernadotte och Olle Nordemar, och Riksförbundet för bildande konst den första organiserade konstfilmsverksamheten i Sverige.[186] Initiativet gavs senare namnet Riksförbundets filmservice. Syftet var att distribuera svensk och internationell konstfilm, men också att skapa förutsättningar för filmproduktion. Liknande initiativ fanns redan på annat håll. I Storbritannien

startade Arts Council 1950 ambulerande filmvisningar, så kallade Art Film Tours, en verksamhet som fortsatte ända fram till 1980.[187] Artfilm hade 1950 gjort succé med filmen *Kon-Tiki*, om etnologen Thor Heyerdahls expedition, som bland annat belönades med en Oscar i dokumentärfilmsklassen. Framgången medförde möjligheterna att också satsa på mindre inkomstgivande projekt, dit bland annat konstfilm räknades. Även om den knappast var lönsam var verksamheten på andra sätt framgångsrik. I konstutredningen rapporterades att Riksförbundet stått för så många som 261 ”konstfilmsaftnar” under 1955.[188] Därutöver prisades egenproduktionen vid flera tillfällen. Filmen *Vincent van Gogh* (Hans Eklund, 1951) vann pris vid konstbiennalen i Venedig och *Döderhultare* (Olle Hellbom, 1952), om Axel Pettersons träfigurer, vann pris vid filmfestivalen i Cannes.[189] I likhet med annan typ av kortfilm och upplysningsfilm var det alltså nödvändigt att hitta andra former av produktion och distribution än via den reguljära biografmarknaden. I vissa fall kunde filmer av denna typ visas som så kallad förfilm till spelfilmerna på bio men det var undantag snarare än regel. Men i likhet med andra filmtyper vid sidan av den dominerande biografmarknaden sågs av många aktörer med tillförsikt på det nya tv-mediet. Här tycktes nya möjligheter öppna sig för såväl produktion som spridning och det utan att behöva anpassa sig till filmmarknadens logik.[190]

En viktig aktör med avseende på konstfilm i Sverige var alltså redan från början Lennart Ehrenborg. Han skrev i flera sammanhang om konstfilm och argumenterade för behovet av ökade resurser. I slutet av 1940-talet anställdes han vid Artfilm och var tillsammans med Riksförbundets intendent, konstkritikern Hans Eklund, en drivande kraft i Riksförbundets filmservice. Eklund var en viktig aktör i lanseringen av det modernistiska avantgardet under efterkrigstiden. Han var också upphovsman till flera konstfilmer, som *Vincent van Gogh* och *Staffan Stalledräng*, och redigerade även utländska filmer. Han genomförde också en restaurering av experimentfilmaren Reinhold Holtermans filmer *Arabesk I* och *II* från 1920-talet.[191] När Ehrenborg i mitten på 1950-talet enrollerades till Radiotjänsts första tv-utbildningar och 1957 utnämndes till chef för filmgruppen tillhörde tidigare marginaliserade filmgenrer, som konstfilm men också experimentfilm och annan kortfilm, hans prioriterade intressen.[192] Han engagerade Eklund som medarbetare och flera av produktionerna som producerades och distribuerades via Riksförbundets filmservice visades också i televisionen. Själva den praktiska verksamheten tycks också varit snarlik. Förutom egna produktioner redigerades förhyrda filmer och gavs svensk text. Förutom Eklund agerade också Carlo Derkert vid några tillfällen svensk speaker.[193] Det allra första konstprogram Ehrenborg producerade

var med Eklund framför kameran. Programmet sändes 1955 under försöksperioden och handlade om den franske modernisten Fernand Léger som avled samma år. I programmet visades också Légers film *Ballet Mécanique* (1924). Med Ehrenborg och även Eklund fanns med andra ord en kontinuitet mellan det modernistiska filmavantgardet, efterkrigstidens konstfilm, och programverksamheten vid SR/TV.[194]

Både Ehrenborg och Eklund skrev på 1950-talet flitigt om konstfilm i olika forum och sammanhang, ofta med hänvisningar till den internationella konstfilmsdiskussionen. Som Douglas Smith diskuterat sammanföll konstfilmsgenrens formering med André Malrauxs idéer om ”det imaginära museet” och André Bazins filmteori.[195] Malrauxs och Bazins skrifter hade direkt och indirekt stort inflytande på konstfilmsdiskursen. Författaren och senare kulturministern Malraux utvecklade i förhållande till Walter Benjamins tankar om konst och teknik en idé om det imaginära museet, eller ”fantasiens museum” som det hette i svensk översättning, som fick stort genomslag.[196] Hans idéer låg bland annat till grund för delar av UNESCO:s konstverksamhet med vandringsutställningar och kataloger med reproduktioner. Där Benjamin, i framförallt ”Konstverket i reproduktionsålder” (1936), argumenterade för att nya medier förändrade själva idén om konst som sådan såg Malraux nya medier som ett sätt att tillgängliggöra och sprida konst på helt nya sätt.

Den franske kritikern och teoretikern André Bazin, en av grundarna av filmtidskriften *Cahiers du cinéma*, tillhörde konstfilmens främsta förespråkare. I artikeln ”Måleri och film” (1949) bemöter han kritik om att filmen skulle ”förråda” konstnären och ”förvanska måleriets väsen”.[197] Vad som åsyftades var vissa filmares, i artikeln bland andra Resnais och Emmer, sätt att använda filmiska tekniker som närbilder, montage och panoreringar för att fokusera på detaljer i målningar och därigenom skapa nya berättelser av målningarnas motiv. I motsats till kritikerna hävdade Bazin att filmen snarare än att förvanska och förminska öppnade upp målningen mot världen och verkligheten. Enligt Bazin är en målning inom sin ram något slutet och självtillräckligt, den är enligt hans begreppsapparat centripetal. Filmen är i motsats centrifugal. Genom närbilder av detaljer och rörelser över duken framställs målningen som något som sträcker sig bortom ramen. Filmen gör målningen till en del av verkligheten. Enligt Bazin var filmen såtillvida ”nyckeln som öppnar dörren till mästerverken för miljontals åskådare”. Men filmerna hade därutöver också ett egenvärde. ”Filmen kommer inte för att ’tjäna’ eller förråda måleriet utan för att ge det ytterligare en form av existens”, skriver han. ”Film om måleri är en estetisk symbios mellan filmduken och tavlan, som laven mellan algen och svampen.”[198]

Denna syn på konstfilmen som både ett sätt att skapa intresse för konst hos den breda allmänheten och som ett självständigt verk i egen rätt delades också av Ehrenborg och Eklund. Som de båda var tydliga med var konstfilm inte en sak, utan istället ett samlingsbegrepp för flera olika slags film. Här knöts framförallt an till en experimentfilmstradition och namn som Viking Eggeling, Fernand Legér, Oscar Fischinger och Norman McLaren. Gränsdragningarna mellan film och konst tycks emellertid varit som mest besvärliga i förhållande till de konstfilmer som på olika sätt utgick från existerande konstverk. Här var istället europeiska filmare som Luciano Emmer, Paul Haeaserts, Alain Resnais eller Curt Oertel de viktigaste exemplen. Ehrenborgs kategoriseringar ovan är symptomatisk för hur många av resonemangen kring konstfilmen såg ut: det upprättades kategorier och klassificeringar för att skapa en terminologi kring filmerna och reda ut hur de förhöll sig till olika konstbegrepp och därmed också skapa utgångspunkter för hur filmerna kunde användas och visas.[199] Men det fanns enligt Ehrenborg och Eklund samtidigt en viss typ av konstfilm som särskilt väl förvaltade förhållandet mellan konst och film. Här har Bazins sätt att beskriva filmens förhållande till konstverket stora likheter med det som Ehrenborg och Eklund diskuterade som utmärkande för ”den egentliga konstfilmen” och ”konstfilmens teknik”.

I en understreckare i *Svenska Dagbladet* 1952 gör Ehrenborg en bred introduktion av fenomenet konstfilm med många hänvisningar till den internationella diskussionen och den ”kategoriseringsiver” han ansåg präglade den.[200] Artikeln var också en presentation av Riksförbundets filmservice och han lyfter fram genrens betydelse för att tillgänggöra konst för en bred allmänhet. Inte minst åskådliggör han den nya upplevelse av konst som filmen har förmåga att göra möjlig: ”Filmen kan sägas ha dramatiserat den bildande konsten, förvandlat målningarna till små berättelser, och därmed gjort dem mera lättillgängliga, mera ’spännande’ för en större allmänhet”, skriver Ehrenborg och fortsätter längre fram: ”För museibesökaren måste alltid tavelramen bli en påtaglighet, medan däremot filmbetraktaren med kamerans och den optiska printerns hjälp försätts rakt in i själva bildrummet; han beblandar sig med de dansande paren på Moulin-Rouge, han är med van Gogh i sinnesjukhuset i St. Remy. Kameran ger oss möjlighet att från en totalbild av en målning i en hastig inåkning tränga den minsta detalj in på livet.”[201] Konstfilmen hade med andra ord inte bara förmåga att möjliggöra ett helt nytt slags möte med ett konstverk. Filmens teknik möjliggjorde rent av en upplevelse av konstverkens motiv som omedierad verklighet.

Förhållandet mellan konstfilmen och televisionen och mellan konstfilm och konstverk kan här förstås utifrån begreppet remediering. Som Jay David Bolter och Richard Grusin diskuterar lanseras nya medier ofta som förbättrade versioner av sina föregångare. Framförallt framhävs ofta hur det nya mediet möjliggör ett nytt slags och mer autentisk tillgång till det medierade innehållet, vad de kallar ”the logic of transparent immediacy”.[202] Denna omedelbarhetslogik har samtidigt en motpart i ”the logic of hypermediacy”, som snarare präglas av en strävan att ständigt synliggöra och påminna om mediet och medieringen snarare än att osynliggöra den.[203] Sättet som konstfilmen lanserades och diskuterades, liksom dess plats i det nya tv-mediet, präglades av båda dessa logiker.

Såväl Ehrenborg som Eklund återkom vid flera tillfällen till vad de uppfattade som konstfilmens särskilda teknik. 1955 ägnades årets första utgåva av Riksförbundets medlemsskrift åt konstfilm under redaktion av Ehrenborg och Eklund.[204] Skriften innehöll en förteckning över de filmer som fanns att hyra via filmservicen, både egna produktioner och utländska i svensk redigering, men också längre texter om fenomenet konstfilm. Texten redovisade fem olika arter av konstfilm: reportage, historiskt dokument, berättelse, dikt samt icke-reproducerande konstfilm. Här påpekades genrens upplysande syfte men också att det kunde göras på flera sätt, dels som dokument och dels ”subjektivt, med poetisk inlevelse – fri tolkning”. Ett avsnitt har rubriken ”Att göra konstfilm”. Med halsbrytande metaforik beskriver texten den helt nya upplevelse av en målning som konstfilmen möjliggör. ”En konstnär skapar ju alltid ett mer eller mindre tredimensionellt rum, där betraktaren kan vistas med sin blick – och filmaren med sin kamera”, inleder den anonyma skribenten, som sannolikt var Hans Eklund.[205]

> Det är som om den senare med filmkameran kunde tränga igenom den osynliga vägg, som finns mellan verklighet och konstens overklighet, mellan teatersalongen och scenen, mellan beskådaren och det som konstnären låter hända bakom glas och ram eller på ett skulpturpostament. Med kameran kan vi passera tittskåpsglaset och ställa oss lite varstans i konstverkets händelsecentrum. I filmmontaget kan vi placera oss än här, än där, och i förflyttningen får vi en ny dimension, en ny upplevelse, och scenernas längder ger tillsammans en egen verkan.[206]

Som texten upplyser om hade tekniken ett ursprung i japansk konst som via den ryske regissören Sergej Eisenstein låg till grund för montaget,

konstfilmen viktigaste verktyg. ”Och det är i detta montage som den goda konstfilmen vill verka: tidsintervallerna mellan detaljbilderna och deras inbördes sammanhang.”[207]

Som filmvetaren Jan Holmberg visar i sin avhandling om närbilder kan närbilden som filmisk teknik förstås som emblematisk för ”ett specifikt modernt sätt att se”.[208] Men närbilden har genom historien också varit något laddat och omdiskuterat. Teknikens sätt att förstora liksom sättet att ”stycka upp” och fragmentera bilder har ansetts förvanskande. Samtidigt har dessa invändningar haft motsvarande tillskyndare som hyllat tekniken och dess effekter.[209] Holmberg diskuterar i första hand närbilder i relation till den mänskliga kroppen. Men invändningarna liksom hyllningarna har stora likheter med hur konstfilmens teknik användes och värderades i förhållande till målningar. Fenomenet konstfilm skriver på ett tydligt sätt in sig i en bredare historia av kunskap genom närmande, som inbegriper fenomen som kikare och mikroskopi. Släktskapet är också påtagligt i användandet av metaforer, där kameran kan liknas vid såväl kikare som mikroskop och till och med dykarklockor. Förutom till Eisenstein väcker Eklunds beskrivningar associationer till Walter Benjamins resonemang om moderniteten som ett krympande av avstånd och ett slags generell strävan efter *att komma närmre*.[210] Inte minst finns här stora likheter med hans idé om ”det optiskt omedvetna”, att kameran och närbilden åskådliggör något tidigare okänt.[211] Eklunds resonemang väcker därutöver associationer till Benjamins beskrivning av skillnaden mellan målaren och kameramannen. ”Målaren iakttar i sitt arbete en naturlig distans till det givna motivet, kameramannen däremot tränger djupt in i vävnaderna på det givna motivet”, skriver Benjamin. ”De bilder som båda får ut av det är oerhört olika varandra. Målarens bild är en total bild, kameramannens en ideligen sönderdelad vars bitar fogas till varandra efter en ny princip.”[212] Användningen av närbilder som pedagogiskt grepp för att popularisera konst var samtidigt en relativt utbredd strategi vid perioden. Framförallt kan nämnas Malraux och UNESCO:s kataloger, ett annat exempel är konsthistorikern Kenneth Clarks *100 details from pictures in the National Gallery* (1938) och uppföljaren *More details from pictures in the National Gallery* (1941).[213] Bruket av närbilder och detaljer motiverades på så sätt av ett upplevt *avstånd* mellan den bredare allmänheten och konsten. Med filmens och televisionens hjälp kunde de föras närmre varandra. Men hur?

I Riksförbundets meddelande från 1955 förekommer en passage om hur konstfilmen bäst visas för en publik. Under rubriken ”Programval och framförande” ges praktiska tips om projektor och projektionsduk, men här beskrivs också hur konstfilm på bästa sätt sätts samman i ett ”kvällspro-

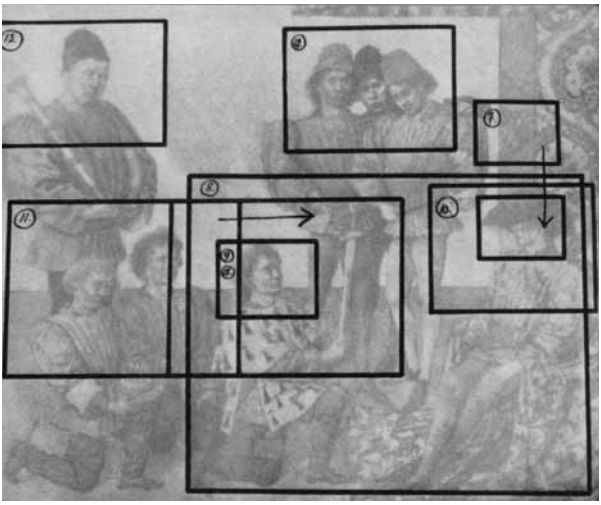
gram".[214] En introduktion av en kvalificerad föredragshållare uppmuntras. Därutöver framhålls programmet, "en viss genomtänkt följd och sammansättning", som centralt. "Visa gärna inledningsvis en journalistisk film av typen 'Valdermarsudde' före den s.k. huvudfilmen, vilken eljest kan föregås eller avslutas av en rent estetisk produkt som McLarens 'Fiddle-de-dee'", upplyser texten. "Detta för att liksom vänja publiken vid konstfilmsskådandet som sådant. Att utan någon som helst introduktion anfalla åskådaren med en stor massa av laddat bildmaterial (mera laddat än en vanlig spelfilm) har inte alltid utfallit så lyckligt."[215] Kring samma tid inledde Ehrenborg sin bana vid SR/TV där han ofta och återkommande argumenterade för filmens viktiga roll och funktion i det unga mediet.[216] Hit hörde också konstfilmens teknik. "TV gör stillbild levande", hette det i en artikel i *Röster i Radio-TV* 1957 där Ehrenborg resonerade kring konstfilmens teknik som potentiellt tv-mässig. "Den här tekniken att filmatiskt eller TV-mässigt utnyttja stillbilden har också kommit till användning i program som inte direkt kan hänföras till konstområdet", skriver han.[217] Avsaknaden av färg i televisionen liksom bildrutans storlek framhölls ofta som avgörande begränsningar för att representera bildkonst i televisionen. Men det stora problemet var just att konstverk var stillbilder. Detta uppfattades som ett problem eftersom tv-publiken antogs vilja se aktivitet och rörelse, inte statiska föremål. Konstfilmens teknik lanserades här som en lösning på detta problem.

Det kanske bästa exemplet från tiden på hur värdet av konstfilmens teknik lanserades och diskuterades som tv-mässig och med positiva effekter på allmänhetens konstintresse är tv-filmen *Ädla skuggor, vördade fäder* … från 1960.[218] Den producerades av Lennart Ehrenborg med Bertil Danielsson som fotograf och byggde på utställningen *Svenska hävder genom konstnärsögon* på Liljevalchs konsthall i Stockholm. Utställningen var ett samarbete mellan Liljevalchs och Nationalmuseum och visade svenskt historiemåleri från 1800-talet. Filmen var inspelad på plats på Liljevalchs före utställningens öppnande. Huvudperson var folkbildaren, konstkritikern och tidigare chefredaktören för *Stockholms-Tidningen* Gustaf Nässtrom som stod för manus och speakertext och även syntes framför kameran i sändningens inledning. Vid 1960-talets början var han genom sin återkommande medverkan i televisionen, bland annat i den kulturhistoriska krönikan *Liv och leverne i Gamla Sverige* 1957 till 1959, något av en tv-kändis.

Tv-filmens ämne – historiemåleri – exemplifierar en uttalad programpolitisk ambition att vid sidan av att förmedla "nuet" också "blicka tillbaka". Men sändningen kan också förstås utifrån en ambition att göra det förflutna omedelbart närvarande i nuet. Som Nässtrom inledningsvis gör tydligt stod

historiemåleri vid tidpunkten inte särskilt högt i kurs. Konsthistoriker och konstnärer, påpekar han, är mer intresserade av nonfigurativ än föreställande konst. Utställningen var såtillvida ett tecken på förändring. Storleken (”bortåt 1000 nummer”) och det pekuniära värdet (”försäkringsvärde av flera miljoner”) borgade för en på flera sätt värdefull händelse. Värdet, framhåller Nässström, är emellertid i första hand propagandistiskt – ”i detta att rikta in uppmärksamheten på att vårt förflutna kan erbjuda en väldig fond av ämnen för en bildmässig framställning.” I tv-filmen användes ett urval av utställningens målningar och skulpturer för att åskådliggöra en berättelse om Sverige, från Carl Gustaf Hellqvists *Valdemar Atterdag brandskattar Visby* (1882) till Gustaf Cederströms skildring av Karl XII:s likfärd (1878). Det var på så sätt inte i första hand som konstverk och representationer målningarna var i fokus, utan som skildringar av historisk verklighet. I programtidningen lanserades sändningen med den braskande rubriken ”Tavlor som lever”. Artikeln berättade också om hur detta levandegörande gick till.[219] Merparten av artikeln uppläts åt Ehrenborg att i intervjuform redogöra för filmens metod och tillkomst. ”Vi bryter ner totalbilden i detaljer och ger oss i närkamp med tavlorna”, förklarar han och utvecklar med hänvisning till Carl Wahlboms skildring av Gustaf II Adolfs död i slaget vid Lützen (1855): ”I en tavla, som skildrar slaget vid Lützen, ser vi hästar som stegrar sig, greppet kring en klinga, upphetsade ansikten. På det sättet blir tavlan, vi håller oss hela tiden inom en enda tavla, levandegjord, den ’rör på sig’.”[220]

I en artikel i *Boken om TV* tydliggörs remedieringens logiker ytterligare. ”Konst i TV har mestadels presenterats i form av konstfilm”, skriver Ehrenborg i ett avsnitt om filmens plats i televisionen, ”alltså den sorts film som fastän den bygger på ett statiskt grundmaterial ändå förmår ge illusion av rörelse.”[221] Även här spelade *Ädla skuggor, vördade fäder*… en framträdande roll. Artikeln är illustrerad med flera fotografier från en filminspelning som visar Ehrenborg med ett filmteam vid en uppsättning skulpturstudier och framför stora oljemålningar. Kompositionen antyder att det inte handlade om några ögonblickbilder utan en väl iscensatt dokumentation av inspelningsprocessen. Vid sidan av fotografierna syns också en form av bildmanuskript eller storyboard som åskådliggör en tillämpning av den montageteknik som ansågs definierande för konstfilmen. Artikelns mest iögonfallande illustration visar emellertid tv-filmen ur en lite annan vinkel. Illustrationen upptar en helsida i boken. Det övre partiet visar två kvadratiska bilder, till vänster sändningens titelskylt och till höger Gustaf Nässström från sändningens introduktion. Bildens nedre del är indelade i sex fält som visar detaljer från några av de målningar sändningen behandlade. Utsnitten från



MED
GUSTAF NÄSSTRÖM
I
LILJEVALCHS
KONSTHALL

GUSTAF NÄSSTRÖM (t. h.) har lärt TV-publiken "konsten att tänka med ögonen". Tillsammans med Lennart Ehrenborg påbörjade han hösten -57 serien "Liv och levernr i gamla Sverige", som sedan sändes i 15 avsnitt fram till hösten -59. Därutöver har han flanerat i dagens Stockholm i serien "Vi går och tittar ..." På bilden introducerar han kompromsmet "Ädla skuggor, vördade fäder", som gav Sveriges historia genom målarögon.

Konstnären Gustaf Olof Cederströms målning "Karl XII:s lik bäres av soldater över norska fjällen" — en sinnebild för det svenska stormaktsväldets definitiva sammanbrott. En replik av tavlan finns på Nationalmuseum.

Ett stycke svensk renässanshistoria återger den här tavlan. Den är målad av Cederström 1880 och framställer "Sturemordet". Vi ser herr Nils patetiskt sträckande dolken mot sin blivande mördare Erik XIV. Sonen är framställd som Olof von Dahlin återberättar den.

"Kungen blev då i mina armar skjuten" berättar från slaget vid Lützen (enl. Fryxell) hertig Frans Albrecht av Sachsen-Lauenburg. Man kan föreställa sig att Carl Wahlbrons målning "Gustav II Adolfs död i slaget vid Lützen" (målad 1855) som rekonstruerad reportagebild kommit den historiska sanningen ganska nära.

207

Illustrationer från Lennart Ehrenborg, "Filmen i TV", *Boken om TV*, red. Gert Engström (Malmö: Forsbergs, 1961), 206–207. Reproduktion: Kungliga biblioteket.

målningarna är infattade i ramar med rundade hörn, uppenbarligen med syfte att väcka associationer till bilden i tv-mottagaren. Illustrationen tycks därmed syfta till att åskådliggöra hur historiemålningarna via konstfilmens teknik gjorts tv-mässiga. Istället för att visualisera produktionens tillkomst tycks illustrationen syftat till att visualisera dess effekter som tv-sändning. Illustrationen åskådliggör sändningen som just en ny entitet, där tv-bilden visar på helt nya aspekter av de välbekanta målningarna och ger ett nytt slags tillgång till historien där Erik XIV blir ett *talking head* och en skildring av slaget vid Lützen en ”reportagebild”.

Tv-filmen är därmed intressant som ett konkret exempel på ambitioner att lösa vad som uppfattades som en konflikt mellan statiska föremål och televisionen. Men sändningen är också intressant i förhållande till ett annat slags konflikt, den mellan televisionen och museet. Vid tiden förekom farhågor kring televisionens inverkan på andra medier och samhällsområden. Biografbesöken hade efter bara några år efter televisionens intåg kraftigt minskat. Från vissa håll lyftes frågan om inte detsamma kunde komma att hända museer och utställningar. I samband med sändning av *Ädla skuggor, vördade fäder* … genomförde Liljevalchs överintendent Folke Holmér en publikundersökning – enligt utsago den första i sitt slag – för att ta reda på hur publiktillströmningen påverkats av sändningen. Enligt undersökningen hade 376 av de 1440 besökare som avlämnat svar angivit att de ”direkt genom TV fått impulsen att gå och titta på utställningen”.[222]

Rätt använd ansågs konstfilmens teknik kunna osynliggöra både filmkamerans och målningens mediering och skapa illusionen att tittaren kunde befinna sig i målningen som ett slags icke-medierad historisk verklighet. Men genom att samtidigt göra tittaren uppmärksam på både tekniken och målningarnas medialitet tycks illusionen hela tiden ifrågasättas och upphävas. På ett plan tycks de återkommande beskrivningarna av filmens tillkomst handlat om att begränsa tittarnas tolkningsmöjligheter, genom att utförligt förklara närbildernas funktion och den riktiga tolkningen av dem. Men det är också möjligt att vända på förhållandet och med Bolter och Grusin istället betrakta hypermedieringen som en förutsättning för omedelbarheten.[223] Konstfilm var ett sätt att möta konst på nya sätt, men det krävdes också tid och tillvänjning för att möta och förstå själva konstfilmen. På samma sätt som det framhölls som viktigt att utförligt planera en konstfilmsafton med föredrag och program, var det viktigt att förstå vilket slags film det handlade om när tittaren såg den i televisionen.

Konstfilmen gick alltså från en typ av marginaliserad kort- och utbildningsfilm under efterkrigstiden till att plockas upp som en tv-mässig teknik och programform, till att ligga till grund för hur konst överhuvudtaget

kunde tänkas i tv-mediet. Fenomenet konstfilm åskådliggör här ett grundläggande problem tidens tv-medarbetare ställdes inför när det kom till konst, nämligen att ”rättvist” återge ett konstverk i det nya mediet. Genom att använda filmen som uttrycksform kunde en rad olika fenomen göras tv-mässiga. Konstfilmens teknik var inte bara ett tillvägagångssätt för att rikta publikens uppmärksamhet. Närbilder, montage och panoreringar kunde här användas för att göra konst och konstutställningar till en attraktion som samtidigt hade stort pedagogiskt värde. Vad användningen av konstfilmens teknik i televisionen åskådliggör är med andra ord ambitionerna att lösa två slags problem: dels var det ett sätt att göra förment icke-tv-mässigt material tv-mässigt, dels var det ett sätt att lösa en potentiell konflikt mellan televisionen och museet. I en svensk kontext handlade konstfilmen i stort om att påverka beteenden och föreställningar. Ytterst var syftet att skapa intresse för konst, som konkret gärna skulle yttra sig i att tittarna besökte museer och utställningar. Men rätt användning av konstfilmens teknik hade också andra funktioner eftersom det öppnade för helt nya sätt att se och förstå konstverken. Filmen kunde här synliggöra det som annars inte var synligt och möjliggöra ett slags omedelbar upplevelse av en målning som inte bara osynliggjorde filmens och televisionens mediering utan rent av konstverkets. Här föreställs alltså ett slags ideal konstupplevelse där betraktaren är helt uppslukad av det enskilda verket och innesluten i vad det skildrar. Som noga framhölls kunde filmen inte ersätta ett fysiskt museibesök, tvärtom var syftet i sista hand att uppmuntra till besök och autentiska möten med och upplevelser av konstverk. Men som den omsorgfulla lanseringen av konstfilmen i tv åskådliggör hade konstfilmens teknik också potential att åstadkomma något annat. Med hjälp av den tv-mässiga konstfilmen kunde inte bara konst och historia göras tillgängligt för flertalet. Genom kombinationen konstfilm och tv kunde historiens händelser och ansikten göras intimt och omedelbart närvarande i tv-soffan.

## Televisionens avantgarde och kommunikationens brus

Förväntningarna på det nya tv-mediet handlade inte bara om vad televisionen kunde göra för konsten utan också om vad konsten kunde göra för televisionen. Parallellt och sammanflätat med ambitionerna att utveckla former att förmedla konst i tv fanns också ambitioner att skapa tv som i sig var konst – tv-konst. Möjligheten att utveckla tv till en egen konstform inbegrep också idéer om att samarbeten mellan SR/TV och konstnärer kunde leda till att mediet i sig kunde utvecklas till något annat och något

bättre. Konst och konstnärer ansågs alltså betydelsefulla för mediets framtida form, utveckling och användning. Samtidigt fanns motsvarande intressen i delar av konstlivet där det nya tv-mediet sågs som en ny arena med möjligheter att nå ut till en bred publik.[224] Under 1960-talet tog sig dessa intressen konkreta uttryck i flera sändningar med konstnärer och musiker som upphovspersoner. Dessa har senare uppmärksammats som exempel på tidstypiska samarbeten mellan konstnärer och tekniker, men också som en del av en nationell experimentfilmshistoria och föregångare till senare tids videokonst.[225] I det här avsnittet är det dock inte i första hand samarbetena, aktörerna och produktionerna i sig som är i centrum. I fokus är istället vilken funktion dessa sändningar tänktes ha i tidens programutbud samt hur sändningarna lanserades och diskuterades som relevanta och angelägna för tv-tittarna att ta del av.

## Experiment

Sveriges Radio blev vid perioden ett viktigt nav i ambitionerna att bereda plats för konstnärer och kulturarbetare att arbeta med ny teknik. Framförallt var det på musikområdet som det gjordes satsningar. Den så kallade Elektronmusikstudion (EMS) började byggas 1964 och stod klar två år senare. Initiativet kom från föreningen Fylkingen, och dess ordförande Knut Wiggen blev studions förste chef.[226] Men också med avseende på televisionen förekom liknande tankegångar och initiativ. Redan i televisionsutrednings betänkande 1954 slogs under rubriken ”Speciella konstnärliga program” följande fast:

> Konstnärliga krafter, som ingående har lärt sig televisionens arbetsmetoder och verkningssätt, har intressanta framtidsuppgifter i televisionen. Vid sidan av de mera traditionella framställningsformerna för konstnärliga program kommer med säkerhet flera nya mellanformer att uppstå. Det är därför angeläget att det i svensk television finns plats för experiment, som kan leda fram till att nya och för mediet särskilt lämpade programinslag på det konstnärliga området kan produceras.[227]

Noterbart är förstås att det var ”lämpade” former det handlade om, liksom vikten av att de konstnärliga krafterna ”ingående” lärde sig hur det nya mediet fungerade. Men passagen berättar också om förväntningarna på elektronikens specifika egenskaper och möjligheter och en syn på konstnären som en person särskilt väl disponerad att ta tillvara dessa egenskaper

och möjligheter. Framförallt åskådliggörs förhoppningar på framtiden och ett nytt medium med ännu oinfriade löften och potential.

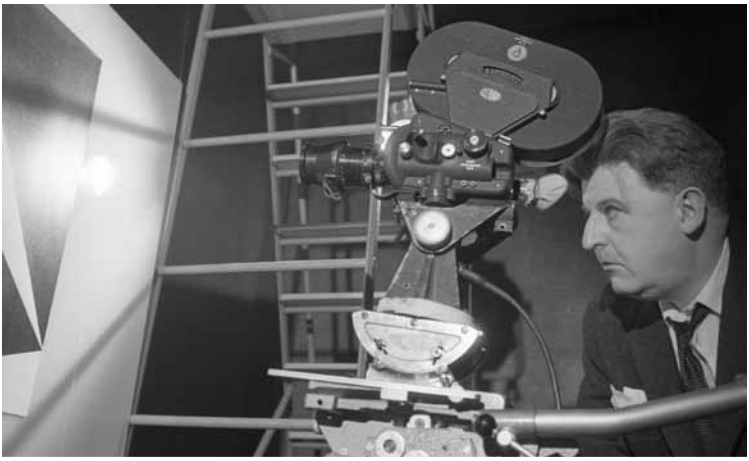
Det fanns alltså tidigt ambitioner att låta konstnärer, men också kompositörer, musiker, poeter och författare bidra till programproduktionen, inte bara innehållsligt utan också formmässigt. Lennart Ehrenborg var en av dem som tidigt resonerade kring ett, som han skriver 1956, ”televisionens avantgarde”.[228] Enligt Ehrenborg krävdes experiment för att komma fram till vad mediets egenart egentligen var, något som på sikt kunde vara värdefullt för programutbudet generellt. Filmen, jämför han, kom ”snabbt underfund med vilka specifika uttrycksmedel det nya mediet ägde. Televisionen, som i alla fall har tjugo år på nacken, vet mycket lite om sina möjligheter”.[229] Ehrenborgs formuleringar är bara ett av flera exempel på hur utforskandet av televisionens förmodat specifika egenskaper kopplades samman med konst och mer specifikt högmodernistiska idéer om avantgarde, mediespecificitet och mediers renhet.

På 1960-talet återfinns flera program som producerades med sådana förtecken. Gemensamt för dem är att de ofta beskrevs som experiment. Därmed antyddes också att de skulle förstås som något annat än televisionens reguljära programutbud. Ett program som kategoriserades och lanserades på detta sätt var *Electronics – ett dansmönster i folkviseton* som sändes 1963 och gjordes av Hans Lagerkvist tillsammans med teknikern Måns Reuterswärd och en rad dansare och koreografer.[230] Programmet saknar helt tal och utgörs istället av scener eller tablåer med dans och musik med anknytning till svensk folklore och folkmusik. En övergripande tematik kan sägas vara ett möte mellan svensk folkkultur och den moderna tiden och dess medier. I inledningen ses en exteriör bild på Hötorgsskraporna. Därefter förflyttas vi in i en lägenhet där pianisten Jan Johansson spelar *Visa från Utanmyra* omgiven av en samling ungdomar. Snart vrider någon upp en radio, jazzmusik börjar strömma ur högtalarna och konkurrerar ut pianospelet samtidigt som ungdomarna börjar dansa. Därpå följer en rad scener med dans och musik, innan Johansson och *Visa från Utanmyra* återkommer i den sista scenen och knyter ihop programmet. *Electronics* kategoriserades som ett underhållningsprogram, men det som föranledde experimentbeteckningen var att Lagerkvist använt sig av tidiga former av videoteknik för att förvränga och manipulera tv-bilderna. I *Röster i Radio-TV* gavs stort utrymme åt att beskriva tekniken och dess effekter. Terminologin ger uttryck för en teknikfascination med en uppsjö av benämningar, som solarisering, trickmixer och dubbelkopiering.[231] ”Ett försök att bryta ned bildens ’teatereffektrealism’ och nå en ren uttrycksstilisering”, hette det bland annat i en inte helt lättolkad beskrivning av programmets innehåll.[232] Den brett

uppslagna artikeln inkluderade också en särskilt markerad textruta som förklarade att det möjligen ”skrivs TV-historia ikväll”. Men den upplyste också om att de märkliga effekterna var avsiktliga och inte ovälkomna. ”Försök inte vrida på mottagarens alla justeringsknappar under sändningen ikväll. Sitt kvar och se programmet som det är: ett experiment, kanske början på någonting nytt.”[233]

Programmet blev väl mottaget av kritiken, gjorde succé vid tv-festivalen i Montreaux och hyllades som ett världsunikt experiment med mediets formspråk.[234] I en intervju i Sveriges Radios personaltidning *Antennen* berättade Lagerkvist senare om programmet och tekniken bakom det.[235] Ett motiv var också att korrigera några missförstånd. Enligt presskommentarer (och även i programtidningen) framgick att de effekter programmet använde sig av ”upptäckts” under produktionen av frågesportprogrammet *10.000-kronorsfrågan* då det blivit fel på en kamera. ”Inget himlasänt kamerafel föranledde upptäckten”, dementerar Lagerkvist i artikeln. Utgångspunkten var istället funderingar sedan längre tillbaka kring de effekter som uppkom när kamerorna värmdes upp inför sändning. Det var med andra ord tvärtom både tankearbete och målmedvetet experimenterande som legat bakom *Electronics*. På frågan om vilka slags program ”den här nya tekniken lämpar sig för”, svarar Lagerkvist: ”för alla program där man vill komma bort från realismen”.[236] Experimenten utmärks därmed på liknade sätt som Laura Mulvey diskuterat av ett brott med televisionens ”flöde” och realism.

Vid samma tid togs initiativ till fler experiment. 1964 fick kompositören Jan W. Morthenson i uppdrag av Kulturredaktionen att skapa ett program för tv. Resultatet blev filmen *Kompositioner för television* som han gjorde tillsammans med konstnären Olle Bærtling och som sändes i maj 1965.[237] *Kompositioner för television* är en omkring 12 minuter lång film som kombinerar Morthensons musikstycke *Antiphonia*, framförd av Radioorkestern dirigerad av Francis Travis, med kamerapanoreringar i extrem närbild över tre konstverk av Baertling, målningarna *Ira* och *Arci* samt skulpturen *Kero*. Morthensons komposition var inspirerad av Bærtlings verk med syftet att skapa en non-figurativ musik för en non-figurativ konst, enligt upphovsmannen. I sändningen föregicks visningen av tv-filmen av en sekvens där Morthenson och Bærtling, kombinerat med stillbilder från filmens produktion, berättade om och reflekterade kring det egna skapandet och experimentet. Att sändningen skulle förstås som något utöver det vanliga underströks i programtidningen. ”På torsdag kväll kl. 21.20 utbryter i TV ett evenemang som nog kommer bli föremål för diskussioner”, meddelade ingressen till en artikel skriven av Teddy Brunius, docent i estetik vid Upp-



Jan W. Morthenson och Olle Bærtling vid produktionen av *Kompositioner för television*. Foto: Bertil S-Son Åberg/SVT/TT

sala universitet. ”Det är en fråga om att med hjälp av musik och bilder åstadkomma något som skulle kunna kallas ett ’rent’ konstverk.”[238] ”För mig är det helt underbart att det finns ett medium som kan få de två artisterna att framträda jämsides”, skriver Brunius, ”televisionen, som är vår tids opuristiska allkonstverk.”[239] Som Brunius gör tydligt var det abstrakta och rena alltså inget som vanligtvis präglade televisionen, som istället var ett slags blandform.

En notis i *Aftonbladet* dagen efter bekräftade att sändningen väckt en del uppmärksamhet och tydligen viss vrede. ”Något mindre TV-mässigt än denna specialkomposition för TV-rutan ansåg sig upprörda tittare med telefon i huset inte ha sett”, hette det i notisen som rapporterade om samtal till såväl tidningens växel som SR/TV:s klagomur. ”Man klagade över programmet och man undrade vad det var för fel på utsändningen … ’för på vår ruta är det bara oväsen och svarta linjer’.”[240] *Svenska Dagbladets* recensent Gunnar Falk var mer positiv och menade att liknande experiment borde återkomma, även om han också uttryckte vissa bryderier: ”Går verkligen de här mönstren fram i TV, passar rutans 21-tumsram med sina svängda hörn, bör inte ytan vara rent kvadratisk eller rektangulär – och bör inte framförallt *färg* till för att man rätt skall kunna omfatta konsten?” Detta trots, som Falk också påpekade, Morthenson och Bærtling inledningsvis försökt ”ge publiken ledtrådar, några tips om hur programmet skulle tagas emot och uppfattas”.[241]

Filmvetarna Andersson, Sundholm och Söderbergh Widding beskriver sändningen som ett uttryck för tidens ambitioner att förena bild och musik. Programmet accentuerar dynamiken i Bærtlings verk, skriver de. Men genom frånvaron av totalbilder av verken är den korta filmen samtidigt ett slags negation eller förnekande av ”the act of representing”.[242] Vad förekomsten av experimenten tycks tydliggöra är televisionens karaktär av nytt medium, vars användning och betydelse ännu var osäker och i behov av att utforskas. Men experimenten åskådliggör samtidigt existensen av ett slags tv-mediets logik som det ansågs vara angeläget att hitta alternativ till. Genom programmens utformning och lansering åskådliggörs på så sätt aspekter av tidens television generellt. Televisionen handlade såtillvida i första hand om realism och påminde därmed mer om teater eller film. *Electronics* och *Kompositioner för television* var tv-mässiga såtillvida att de inte delade dessa utgångspunkter. Här framträder därmed en märklig paradox. Tv-program som verkligen ansågs utnyttja mediets möjligheter såg av någon anledning inte alls ut som programutbudet i övrigt.

*Electronics* och *Kompositioner för television* följdes av produktioner med jämförbara idéer kring förhållandet mellan ljud och bild och ambitioner att

hitta alternativ till en (förment) televisionslogik och -estetik. Kring 1960-talets mitt ansågs på flera håll konstnärliga experiment med ny teknik som en allt viktigare angelägenhet. En av decenniets mer ambitiösa manifestationer på temat var festivalen *Visioner av nuet* arrangerad av Fylkingen på Tekniska museet 1966. Syftet var, enligt Knut Wiggens programförklaring, att i högre grad involvera konstnärer ”i lösningen av de problem som den snabba och i någon mån okontrollerade tekniska utvecklingen för med sig”.[243] Initialt skulle en grupp konstnärer och ingenjörer senare känd som EAT (Experiments in Art and Technology) medverkat. Gruppen leddes av ingenjören Billy Klüver och där ingick bland andra Robert Rauschenberg, John Cage och Öyvind Fahlström. På grund av meningsskiljaktigheter bröts dock samarbetet och de senare satte istället i oktober samma år samman föreställningarna *9 evenings: Theatre and engineering* i New York.[244] *Visioner av nuet* blev alltså mindre än tänkt, men inkluderade ändå en lång rad framträdanden och föreläsningar. Inför festivalens öppnande publicerades på *Dagens Nyheters* förstasida ett upprop av 14 vetenskapsmän för mer och fler samarbeten mellan konstnärer, vetenskapsmän och tekniker.[245] Underliggande fanns också den brittiske författaren och fysikern C.P. Snows tes om de två kulturerna lanserad i slutet av 1950-talet. Snow syftade på en klyfta mellan naturvetenskap och teknik å ena sidan och konst och kultur å den andra, tankegångar som i modifierad form fick stort genomslag i 1960-talets svenska kulturdebatt.[246]

Just 1966 återfinns också flera produktioner med nära kopplingar till dessa ambitioner och nätverk. De som slogs upp allra störst av SR/TV själva var Ralph Lundstens *EMS nr 1* (akronymen syftade på den ännu inte färdigställda Elektronmusikstudion) och Karl-Birger Blomdahls *Altisonans* som sändes i september med bara några dagars mellanrum.[247] Både Blomdahl och Lundsten var i likhet med Morthenson nära knutna till Fylkingen, EMS och den avantgardistiska musikscenen och sändningarna sammanföll också med *Visioner av nuet*, även om det inte gavs någon framträdande plats i lanseringen. Blomdahl var vid tiden välkänd för operan *Aniara*, baserad på Harry Martinsons rymdepos, som gått upp 1959 och även sänts i tv. Han hade 1965 utnämnts till Sveriges Radios musikchef. Lundsten tillhörde i likhet med Morthensons en yngre generation nära knuten till Fylkingen. Han medverkade också som tekniker i Blomdahls tv-film tillsammans med Måns Reuterswärd.

Till skillnad från *Kompositioner för television* är *EMS nr 1* och *Altisonans* inte på samma sätt baserade på sammanfogandet av åtskiljda verk – Morthensons musik och Beartlings målningar och skulptur – utan är istället försök att producera ljud och bild simultant. *EMS nr 1* beskrevs sålunda som en

”bild-ljud-komposition för TV” medan *Altisonans*, med undertiteln ”det ur rymden ljudande”, beskrevs som ett ”ljud- och bildexperiment” med ”fågelsång, satellitsignaler och solbilder”.[248] När Ralph Lundsten i *Antennen* diskuterar *EMS nr 1* och *Altisonans* tar han fasta på förhållandet mellan bild och ljud som det nydanande med produktionerna.[249] Hans artikel är delvis en teknisk beskrivning av de tekniker och metoder som användes för att bearbeta filmernas bilder (trickmixer, schabloneringsmetod, bildåterkopplingseffekter, bildmixningsmetod). Men han beskriver också vad som motiverade programmen. ”Förhållandet mellan bild och ljud har fått spela en underordnad roll, inte minst i tv”, skriver Lundsten. ”Jag behöver bara nämna de standardljud och den schablonmusik som Aktuellt och andra nyhetsprogram i hög grad använder sig av. Att politisk färga ett program försöker alla undvika, men det glöms ofta bort att man kan ge en missvisande känsloton med felaktig musik- och ljudsättning.”[250] Han ser dock med tillförsikt på framtiden och skriver självsäkert att program av samma typ kommer att bli vanligare framöver i takt med att medvetenheten växer och tekniken blir mer tillgänglig. Lundstens anspråk var sålunda allt annat än blygsamma. *EMS nr 1*, skriver han, ”ser jag själv som en känslomässig betraktelse över människans situation i atom- och rymdåldern”.[251]

Experimenten handlade på så sätt inte bara om framtidens tv. Här fanns också något viktigt att lära om samtiden. En motivering var inte minst att göra tittarna medvetna om televisionen (och medier i allmänhet) som allt annat än neutrala kanaler. Även om han inte explicit förekommer som referens har ansatsen stora likheter med den kanadensiske litteraturvetaren och medieteoretikern Marshall McLuhans tes att ”mediet är budskapet”, som han lanserade i boken *Understandning media* (1964). Boken fick stort genomslag och betydelse för uppfattningar om televisionen som medieform. I bokens kapitel om televisionen, ”Den blyge jätten”, gör han poängen att televisionens påverkan inte har att göra med mediets innehåll i form av enskilda program utan med dess egenskaper som medium.[252] Televisionen, skriver han bland annat, kan kategoriseras som ett ”svalt” (”cool”) medium som genom sin låga definition kräver stor aktivitet av åskådarna. Televisionen är enligt McLuhan i grunden ”taktilt”. Konst och konstnärer har samtidigt en särställning i McLuhans tänkande. ”Den allvarligt sinnade konstnären är den enda som ostraffat kan träda den nya tekniken till mötes”, skriver han, ”just därför att han är expert på att lägga märke till förskjutningarna inom sinnevärlden.”[253] Konstnären är rent av ”en människa som är vaken för hela sin tillvaro”.[254] McLuhan fick under det slutande 1960-talet ett stort genomslag i svenskt konstliv och kulturdebatt. Just 1966 ägnades delar av kulturtidskriften *Gorilla: Konst, media* åt att

introducera hans tänkande och året därpå utkom hans bok *Understanding media* i svensk översättning av Richard Matz. McLuhans idéer spelade explicit en central roll, i både lansering och mottagande, för vad som kan ses som det sannolikt mest spridda exemplet på tidens tv-experiment: *Monument*, som sändes i januari 1968.

## Monument

*Monument* var en omkring tio minuter lång produktion skapad av konstnärerna Ture Sjölander och Lars Weck tillsammans med tv-teknikern Bengt Modin och med Kristian Romare som producent.[255] *Monument* utgörs av bearbetade porträttbilder på olika ”kändisar” till musik av instrumentalduon Hansson & Karlsson (Bo Hansson och Jan Karlsson). Bland kändisarna som förekommer syns The Beatles, Gustaf VI Adolf, Mona Lisa, Pablo Picasso, med flera. Under sändningens gång ses bilderna transformeras, förvrängas och förvandlas. Utgångspunkt för tv-filmen var, som Bengt Modin förklarade, ”att avlänkningsspänningarna i en flying-spot-scanner modulerats med sinus- och fyrkantspulser från tongeneratorer”.[256] Rent konkret hade filmbilder överförts till SR/TV:s filmscanner där sedan Sjölander, Weck och Modin på olika sätt manipulerat den elektroniska signalen.

*Monument* var emellertid mer än en tv-sändning, snarare handlade det om ett slags multimedialt projekt där sändningen förvisso var utgångspunkt men ändå utgjorde endast en nod av flera. Utöver sändningen inbegrep *Monument* också screentryck baserade på bildmanipulationerna. I denna senare del av projektet ingick också konstnären Sven Höglund (senare Sven Inge Demonér) som utförde oljemålningar baserade på sändningen. Under en period affischerades bland annat Gärdets tunnelbanestation med bilder av Paul McCartney och Ringo Starr från tv-filmen. Via Sonora musikförlag gavs musiken från sändningen ut på LP och senare under året utkom också en bok med titeln *Monument* som dokumenterade projektet och där upphovspersonerna utvecklade tankegångarna kring dess syften och förutsättningar.[257] Bokens texter är på både svenska och engelska vilket antyder ambitioner att lansera projektet utomlands. *Monument* såldes också för visning i andra länder och screentrycken ställdes ut på flera platser.

Gary Svensson har med utgångspunkt i intervjuer med aktörerna skrivit om projektet som en parallell till datorkonstens utveckling i Sverige. Som han noterar är samarbetet tidstypiskt genom sättet att kombinera flera upphovspersoner, men det har av den anledningen också blivit föremål för konflikter mellan aktörerna.[258] Som en central aktör lyfts Sjölander fram.

Han hade tidigare på 1960-talet kontakter med SR/TV där han tillsammans med Romare producerade programmet *Har ni tänkt på att foto* … (1965) som stoppades från sändning av programdirektören Nils Erik Bæhrendtz.[259] Programmet byggde på en utställning Sjölander haft på Galleri Karlsson där han bland annat visade flera nakenbilder. Romare var tydlig med att programmets syfte var att chocka. Enligt tv-chefen hade det dock gått väl långt. ”Chocken är destruktiv”, kommenterade Bæhrendtz. ”Det är ett olyckligt experiment i den avantgardism som jag annars gärna vill se i kulturprogrammen.”[260] Som kompensation gavs Sjölander möjlighet att producera filmen *Time*, baserad på filmmaterial från en konsert med Don Cherry och gjord i samarbete med Bror Wikström, som visades 1966.[261] Sjölander och Wikström framställde senare konstverk baserade på filmen i samband med utställningsprojektet *Multikonst* (se kapitel tre). Den översättning och överföring mellan olika medier som förekom i *Monument* förekom alltså också i *Time*. Sjölander, Wikström och Höglund samarbetade senare med programmet *Space in the brain*, producerat som försöksprogram för färg-tv, som sändes i samband med månlandning 1969.[262]

När *Monument* senare uppmärksammats har det ofta varit som ett pionjärverk i videokonstens historia.[263] Den här kanoniseringsprocessen inleddes, vilket Gary Svensson också påpekar, redan i början på 1970-talet genom att *Monument* inkluderades i den amerikanske filmkritikern och teoretikern Gene Youngbloods bok *Expanded cinema* (1970) som ett exempel på videokonst.[264] Boken spelade en viktig roll i legitimeringen av konst i nya medier på 1970-talet och *Monument* placeras här i kapitlet ”Television as a creative medium”, jämte bland andra Nam June Paik, som ett exempel på ”videographic cinema”. Avsnittet är en till stora delar teknisk beskrivning av produktionen, men enligt Youngblood är resultatet något som går utöver själva tekniken. ”More than an experiment in image-making technologies”, skriver han, ”*Monument* became an experiment in communication.”[265] Avsnittet om *Monument* samanfaller med upphovsmännens egen syn på projektet och dess betydelser. Youngblood byggde delar av sin bok på enkäter som skickades ut till olika konstnärer. Hans analys är alltså baserad på upphovspersonernas egna beskrivningar och möjligen hade han inte själv sett filmen.[266]

Denna omsorg om mottagandet av *Monument*, hur tv-filmen borde förstås och varför den var relevant, präglade också lanseringen av sändningen. På sändningsdagen uppläts en helsida i *Dagens Nyheter* åt händelsen. ”Det blir fel på TV:n i kväll”, lyder rubriken till en artikel illustrerad med en stillbild från filmen, föreställande en förvrängd Paul McCartney. ”Det blir så att säga helt TV-mässiga störningar.” Syftet med sändningen var enligt

artikeln att ”visa hur relativt bildseendet är”.[267] Programtidningen *Röster i Radio-TV* ägnade en helsida åt sändningen i en artikel av Kristian Romare. I likhet med tidigare experimentsändningarna var nyhetsvärdet ett framträdande tema.

> Det är Ture Sjölander och Lars Weck som knådar och bollar och manipulerar med vår igenkänningsförmåga i ett program med superkändisansikten, några av våra monument: Kungen och Beatles, Chaplin, Picasso, Hitler och Mona Lisa. Förvandlade, förvrängda och deformerade i en maskin full av fantastiska omformningsmöjligheter. Den maskinen är ingen annan än TV:s vanliga ”projektor”, scannern. Vem anade detta om den apparat genom vilken Forsyte-familjen, dr Kimble och andra filmidoler till vardags helt ostört tar elektronvägen till våra apparater![268]

Som Romare lät läsaren förstå handlade det om ”en undersökning i TV-kommunikation”, rent av ”en ny slags TV-konst”. Det gjordes därmed också, i likhet med tidigare sändningar betecknade som experiment, tydligt hur programmet skilde sig från det ordinarie programutbudet.

Själva sändningen av tv-filmen föregicks av ett inslag med tv-producenten och programledaren Bengt Feldreich. Feldreich är på senare tid kanske mest bekant som berättarröst i *Kalle Anka och hans vänner önskar god jul* på julafton, men var på 1960-talet framträdande i tv:s populärvetenskapliga program. Bland annat ledde han det årliga samtalen med Nobelpristagarna i *Snillen spekulerar*.[269] I *Monument*-sändningen ses han i studiomiljö – omgiven av flera av screentrycken med motiv baserade på filmen – där han berättar om experimentet, hur det utfördes och hur det hängde ihop med de större konstnärliga ambitioner som bland annat tog sig uttryck i affischeringen och utgivningen av LP-skivan. Denna del av sändningen visade också ett kort inslag som iscensatte själva produktionen, där tittarna får se Sjölander, Weck och Modin vid en kontrollpanel i färd med att förvränga diverse bilder och inbegripna i samtal om tekniken. I sin introduktion av filmen betonar Feldreich att den teknik *Monument* bygger på inte är något nytt och okänt utan snarare en ofrånkomlig del av televisionens teknik. Sjölander och Weck, framhåller han, har emellertid ”gått ett steg längre”.

> Filmbilderna blev bilder att sätta på väggen. Med det vill de demonstrera hur bilden hela tiden kan översättas från ett medium till ett annat. Vi kommunicerar med varandra via ett kretslopp av bilder som hela tiden översätts och omformas. Huvudtanken hos den ame-

> rikanska mediafilosofen Marshall McLuhan är, att varje medium innebär en ny form av översättning av vår erfarenhet. Därför har det ett speciellt slags verkan på oss.[270]

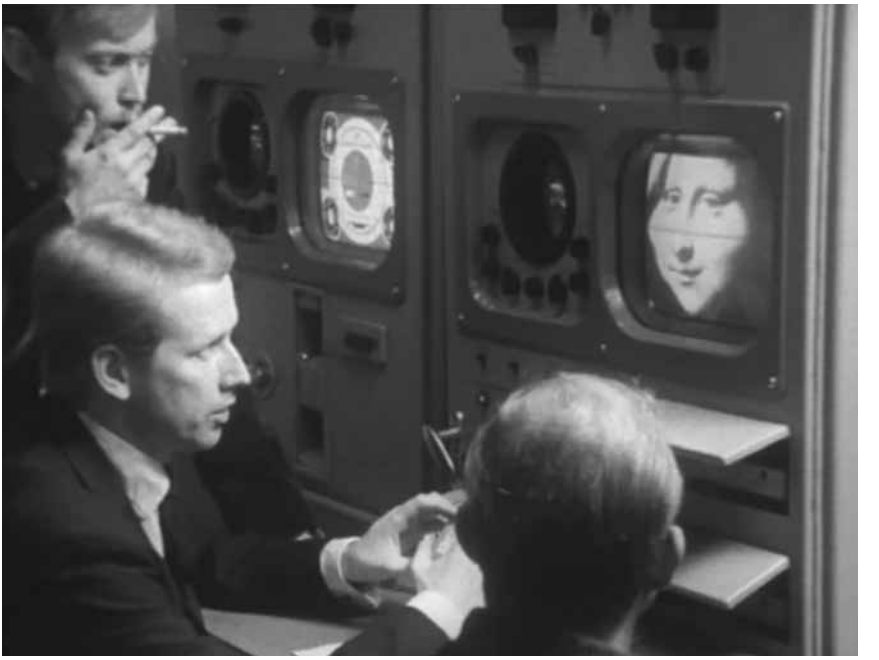
Avslutningsvis gör Feldreich ett påpekande som också upprepades i programtidningen och i dagspressen: ”Och så till sist. Det är inte er TV-mottagare det är fel på om de närmaste tio minuternas bilder verkar speciella. Vill ni istället betrakta er som inbjuden till experiment med vår vanligaste bild – TV-bilden!”

Som både Romare och Feldreich påpekade i sina introduktioner av *Monument* var de distorsioner programmet byggde på en från början integrerad – enligt Feldreich rent av ”organisk” – del av televisionens teknik. Idén om kommunikation som överföring av signaler från en sändare via en kanal till en mottagare formulerades i slutet av 1940-talet av matematikern Claude E. Shannon när han var verksam vid telefonbolaget Bells forskningsavdelning. Shannon konkretiserade sin matematiska teori om kommunikation i en modell med sändare, meddelande, kanal, mottagare och bruskälla.[271] Framgångsrik kommunikation handlar enligt modellen om att skilja ut information från brus. Men i Shannons modell är brus inget som kommer utifrån och stör signalöverföringen. Modellen åskådliggör istället hur bruskällan redan från början är en del av kommunikationsprocessen.[272] När Shannons kommunikationsteori under efterkrigstiden spreds och tillämpades i nya sammanhang antog den också nya betydelser.[273] Tv-experimenten vid SR/TV kan här ses som del av en bredare tendens inom tidens avantgarde att intressera sig för brus snarare än meningsfulla meddelanden. Den konkreta poesin som lanserades i *Gorilla* är ett närliggande exempel.[274]

När Feldreich i det introducerande inslaget talar om tv-tekniken ställer han sig bredvid en liten tv-mottagare som visar en testbild. Som Richard Shiff påpekat är testbilden intressant i förhållande till brus, eftersom bruset i en testbild kan förstås som information: ”The noise then becomes the information, useful to the diagnostic engineer whose concern is to restore the medium to its silence, so its projected broadcast image will once again come in line with a normative raster and appear ’true’.”[275] I *Monument* var förhållandet istället det omvända. Syftet var att använda brus för att synliggöra bruset som en del av kommunikationsprocessen och påvisa hur även en ”sann” bild var konstruerad. Syftet var alltså att påvisa sanningar om mediets föreställda sanningar. Kommunikationens brus ansågs på så sätt kunna säga något om kommunikation generellt.

*Monument* liksom de tidigare tv-experimenten byggde på existensen av

Bengt Feldreich introducerar *Monument*. Stillbild: SVT - Sveriges Television AB



Lars Weck, Ture Sjölander och Bengt Modin vid kontrollpanel.
Stillbild: SVT – Sveriges Television AB

en etablerad form av television att utgöra ett alternativ till. På så sätt skriver de in sig i en längre tradition av motkulturell experimentfilm och strävanden att hitta alternativ till etablerade och dominanta former, normer och praktiker.[276] Bruset blev meningsfullt först när det ställdes i förhållande till en idé om meningsfulla meddelanden. I lanseringen av experimenten är detta också tydligt i de återkommande kontrasteringarna till andra program i det reguljära utbudet. Men här framträder också en märkligt motsägelsefull situation. Den pedagogiska förklaringen av bildmanipulationernas funktion och betydelse förutsatte att det var möjligt att uppnå brusfri kommunikation. Men det var samtidigt just denna föreställning experimenten ytterst syftade till att ifrågasätta. I medialiseringsteoretiska termer åskådliggör experimenten en konflikt mellan mediets logik och konstens logik, där konsten av aktörerna snarare än att anpassa sig till mediet istället motiveras som ett kritiskt inslag som ska ifrågasätta och underminera televisionens sätt att representera världen och verkligheten.[277] Experimenten åskådliggör därmed också förhoppningar om både ett nytt slags konst och ett nytt slags television som i framtiden kan komma att förverkligas.

## Konstnären är budskapet

Konstnärer var från SR/TV:s perspektiv nu inte bara intressanta med avseende på mediets framtida form, de hade också betydelse som programinnehåll. Det syntes också en hel del konstnärer i tv på 1950- och 1960-talen. Konstnärer förekom som gäster i magasinsprogram, debattprogram och underhållningsprogram. Det sändes dokumentärer om konstnärer och konstnärer syntes prata om sin egen och andras konst i reportage och nyhetsinslag. Perioden är också en tid när konstnärsrollen och synen på konstnärens plats i samhället omförhandlades och förändrades. Konstkritikern Peter Cornell har i en diskussion om konstnärsrollen under 1900-talet med en träffande formulering påpekat att konstnären i det svenska folkhemmet var mer värdefull som ”insider” än som ”outsider”.[278] Som avsnittet ovan visat knöts inte minst förväntningar till konstnärsrollen i förhållande till visioner om framtidens television och elektronikens möjligheter. Här vill jag fokusera på en närliggande aspekt men ur ett delvis annat perspektiv. Föreliggande avsnitt handlar om televiserade representationer av vad konstnärer gör – konstnärens arbete. Som Caroline Jones påpekat kan mycket sägas om den kulturella konstruktionen av konstnären genom att rikta fokus mot vilka rum konstnären framställs i och vilka aktiviteter konstnären är inbegripen i. I en analys av konstruktioner av efterkrigs-

konstnären i dokumentärfilmer har hon visat hur ideal om konstnären som isolerad individ under 1960-talet ersattes av en bild av konstnären som del av bredare sammanhang.[279] Det är mot denna bakgrund intressant att närmare undersöka konstnärens roll och plats i televisionens programkultur, vilka konstnärer som uppträdde i rutan och hur de framställdes.

## Medierad kreativitet och inrutat arbete

Två intressanta exempel på konstnärer som återkommande syntes i tv är Siri Derkert (1888–1973) och Öyvind Fahlström (1928–1976). De representerar två vid perioden etablerade men ganska olika positioner inom tidens konstliv. Derkert tillhörde en äldre generation modernister som vid tidpunkten vann erkännande som viktig föregångare inom det historiska avantgardet. Som första kvinna hade hon en retrospektiv utställning på Moderna Museet 1960 och hon representerade Sverige vid Venedigbiennalen 1962. Hon var i hög grad verksam under hela 1960-talet, inte minst hennes konstverk i Östermalmstorgs tunnelbanestation som invigdes 1965 väckte stort intresse och diskussion. Derkerts sätt att agera i och med tidens massmedier är samtidigt ett kapitel för sig. Som Mats Rohdin visat var Derkert från det slutande 1950-talet och fram till sin död en veritabel kändis som syntes i all möjliga sammanhang: i kvälls- och veckopress, på filmpremiärer – och i tv. Derkert och medierna tycktes vid perioden leva i ett slags symbios, skriver Rohdin, där hon regelmässigt framställdes i enlighet med en stereotyp föreställning om konstnärsbohemen. ”Att Siri Derkert i medierna ofta porträtterades som bohemkonstnär ligger i medielogikens natur eftersom Derkerts könstillhörighet kopplad till den traditionella manliga konstnärsstereotypen besatt nyhetsvärde.”[280] Som han också påpekar hade Derkert en högst medveten men emellanåt också ambivalent relation till den mediala synlighetens logik: ”Hon kan ibland beklaga sig över att den bild folk har av henne som mediekändis och celebritet skymmer sikten för de idéer hon vill föra fram, det hon vill säga med sin konst.”[281]

Fahlström å sin sida tillhörde en yngre generation konstnärer och kan beskrivas som del av efterkrigstidens neo-avantgarde. Han var född i São Paulo och trädde in på den svenska konstscenen på 1950-talet som spontanistisk målare, men också som poet och dramatiker inom den strömning som kallas konkret poesi.[282] Tillsammans med sin hustru konstnären Barbro Östlihn flyttade han i början av 1960-talet till New York där de båda etablerade sig på stadens expansiva konstscen.[283] Fahlströms mediala strategier var delvis annorlunda än Derkerts. Han intresserade sig för massmediernas

funktion och uttryck och arbetade med radiopjäser, film och serietidningar. Han uppträdde också återkommande i televisionen. Ofta citerat är ett framträdande tillsammans med konstnären och poeten Carl Fredrik Reuterswärd i *Hylands hörna* 1961, där de demonstrerade fenomenet happening genom att i sändning och tillsammans med publiken framföra en happening.[284] Omskrivet i samtiden var också Riksförbundet för bildande konsts utställning *Kring spontanismen* 1959, där hans medverkan väckte uppståndelse. Utställningens intendent Lars Erik Åström hade råkat hänga upp en masonitskiva Fahlström använt som emballage i tron att det var en av målningarna. Händelsen fick inte minst stor uppmärksamhet genom ett inslag av Torbjörn Axelman i *Aktuellt* där Fahlström intervjuades om det inträffade.[285] Ett senare exempel är Fahlströms medverkan i underhållningsprogrammet *Timmen* i september 1968, där han tillsammans med bland andra underhållaren och psykiatern Jan ”Moltas” Erikson deltog i en diskussion om narkotika.[286] Fahlström plockade i programmet fram en pipa, hävdade att den innehöll hasch, tände och rökte den. Händelsen ledde till mängder av löpsedlar och tidningsrubriker och även polisanmälan. Fahlström såg sig därmed tvungen att offentligt ta avstånd från händelsen och försäkrade att pipan bara innehållit vanlig tobak.[287] Samma år visades också två filmer om New York av honom, *East Village* samt *Revolution now*, där Fahlström visar och berättar om sin syn på staden, dess konstliv och alternativkultur.[288]

Olikheterna dem emellan till trots fanns också stora likheter i hur de båda konstnärerna kunde medieras. Ett tidigt framträdande av Derkert i rutan är ett reportage i kulturmagsinet *Prisma* 1959 där hon intervjuas av Gun Ollhagen.[289] Inslaget visar henne i och omkring sitt hem på Lidingö där hon visar och berättar om några av sina verk. Några år senare, i ett långt reportage i magasinet *Studio 65*, följer kameran hennes arbete med verket *Ristningar i naturbetong* vid Östermalmstorgs tunnelbanestation som invigdes i maj samma år.[290] Tittarna får följa henne med bygghiss ned i underjorden och därefter i det mödosamma arbetet med att blästra bilderna som idag pryder stationens väggar. I ett annat reportage i magasinet *Studio 66* från året därpå fick tittarna följa Fahlström i New York, där han inledningsvis promenerar bland skyskraporna och sedan sätter sig att arbeta i ett loft på Manhattan. Som Annika Öhrner påpekat i en analys av reportaget uppmärksammas särskilt hur Fahlström har tv:n påslagen när han arbetar, liksom att han konstruerat en egen fjärrkontroll med hjälp av en lång pinne. ”Tv:ns närvaro ingick inte i en gängse, romantisk föreställning om konstnärens ateljé”, påpekar Öhrner. ”Här konstrueras en bild av det nya avantgardets arbetssätt.”[291]

Givet televisionens lansering som ett medium med förmåga att förmedla intimitet och personliga möten är förekomsten av dessa typer av representationer inte särskilt förvånande. Intervjuer och porträtt var framgångrika format i televisionen liksom representationer av yrkesgrupper och arbetsplatser i olika delar av samhället.[292] Som påpekats tänktes televisionen ge upphov till ett annat slags kändisskap än filmen med sina ouppnåeliga filmstjärnor.[293] Att vara känd från tv innebar framförallt att etablera en familjär relation till publiken. Samtidigt var det televiserade kändisskapet förknippat med en annan status. Som fallen Derkert och Fahlström visar var synligheten och kändisskapet något att både förhålla sig till och använda sig av. De båda belyser också förhållandet att konstnärer ansågs ha tv-mässiga kvaliteter. Men från SR/TV och tv-medarbetarnas perspektiv kunde konstnärer i tv också fylla andra funktioner.

I förhållande till de folkbildande uppgifterna och målsättningen att presentera samtida konst för den breda allmänheten kunde i synnerhet visualiseringar av arbetande konstnärer ha ett pedagogiskt värde. Det här var något Lars Ulvenstam tog fasta på när han i en debattartikel i programtidningen 1964 resonerade kring televisionens förutsättningar och möjligheter att presentera olika estetiska uttryck som musik, litteratur och bildkonst. Som han inledningsvis konstaterar skapade i synnerhet den samtida konsten problem för SR/TV:s producenter. Antika skulpturer gör sig mycket bra i rutan, skriver han. ”Men när TV uppträder som nyhetsrapportör om den konst som skapas idag, en modern spontanistisk konst, vars djupverkan helt ligger i färgen och där det inte finns någon samlande gestalt i tavlan att ta som utgångspunkt?”[294] Enligt Ulvenstam var kommentarer till konstverk i sammanahanget ofta nödvändiga. ”Men ju mer faktarapportör han är och ju mindre han knycker publikens egen tolkning av en känsloupplevelse, desto bättre är han.” Konsten talade, enligt Ulvenstam, alltså bäst för sig själv. Ställningstagandet hänger samman med en av Ulvenstams käpphästar. Det stora dilemmat med avseende på allmänhetens ointresse för samtida konst handlade enligt honom inte om konsten i sig, utan istället om alla de kritiker och intellektuella (”medicinmännen och de lärda buddhorna”) som talade om konsten på ett exkluderande sätt.[295] Även om också konstnärerna själva kunde ”såsa en förfärlig massa metafysik över sina grunkor och grejer” var deras kommentarer att föredra, ”hellre tio minuter med konstnären själv på rutan i vardagsrummet än en halvtimme med kritikerna i abstraktionernas kristallhimmel”. Men det fanns också ytterligare ett alternativ, som särskilt gjorde att konsten kom till sin rätt i mediet:

> Och allra bäst: en upplevelse av konstnären i arbete. I ett TV-Galleri i våras om Jackson Pollock hade man lagt in en kort sekvens ur en spelfilm där man fick följa verkets tillblivelse – precis på samma sätt som Clouzot i en långfilm för ett par år sedan skildrade Picasso i verksamhet. Detta korta Pollock-inslag tyckte jag sa mer än alla kommentarer tillsammans. Skälet är förstås att bildkonst innerst inte kan översättas i ord, i så fall kunde ju konstnären lika gärna ha skrivit vad han ville ha fram.[296]

Ulvenstams resonemang anknyter här explicit till en uppsättning audiovisuella konventioner som etablerades under efterkrigstiden och fick stor spridning under 1950- och 1960-talen. Att förmedla kreativet som en universell mänsklig egenskap sågs exempelvis som en viktig aspekt av UNESCO:s konstfilmsverksamhet efter kriget och bland genrens kategorier var ”the artist at work” framträdande.[297] Men audiovisuella representationer av arbetande konstnärer ansågs också ha en pedagogisk potential i lanseringen av modernismen och den samtida konsten för en bredare allmänhet. Att åskådliggöra arbetet bakom ett konstverk kunde, som filmvetaren Katerina Loukopoulou påpekat, fungera som ett sätt att ge konsten mer påtagliga värden och betydelser. Även om ett konstverk framstod som obegripligt var det möjligt att uppskatta det noggranna arbete som lagts ned på det. Betoningen på färdigheter och den rent fysiska arbetsinsatsen gavs därför en framträdande plats i dessa representationer.[298]

Filmerna om Pollock och Picasso som Ulvenstam lyfte fram i sin artikel var inflytelserika exempel på dessa typer av filmer. Inslaget i *Galleriet* var hämtat från kortfilmen *Jackson Pollock* (1951) av Hans Namuth och Paul Falkenberg.[299] Namuth hade i en serie fotografier tidigare dokumenterat Pollocks särskilda arbetssätt där han ”droppade” färg över en stor duk utbredd på golvet i sin ateljé. Filmen var ett slags fortsättning på detta dokumenterande där tittarna får följa Pollock i och omkring hans ateljé på Long Island. Sekvensen Ulvenstam hänvisar till är i filmens andra halva, där tittarna får följa Pollocks arbete från undersidan av en stor Plexiglasskiva placerad horisontellt på gräsmattan utanför ateljén.

Filmens tematik liksom tekniken med glasskivan var hämtad från, och hänvisade uttryckligen till, en film producerad knappt två år tidigare. I *Visit hos Picasso* (Bezoek aan Picasso/Visite à Picasso, 1949) hade belgaren Paul Haesaerts som förste regissör fått tillåtelse att filma Pablo Picasso i hans ateljé i Vallauris.[300] I filmen använder sig Haesaerts av en teknik med just Plexiglasskivor för att visualisera Picassos konstnärliga skapande och kreativitet. Konstnären ses i filmen på ena sidan av en stor glasskiva med

kameran på motsatt sida. Picasso målar därefter med vit färg på sin sida av glaset varpå tittaren kan följa processen och se motiven växa fram från den andra sidan. Pollock-filmens sätt att referera till Picasso-filmen framstår vidare som högst medvetet. Som konsthistorikern Rosalind Krauss påpekat kan Namuth och Falkenbergs film ses som del av en bredare ansats att lansera Pollock som en amerikansk Picasso.[301] Det här är inte minst tydligt i en sekvens i filmens inledning där Pollock ”signerar” glaset med sitt namn och årtalet. Filmen om Picasso avslutades på ett liknande sätt.

Några år senare nådde den franske regissören Henri-Georges Clouzot framgångar vid filmfestivalen i Cannes med en långfilm om Picasso som byggde på ett liknande tillvägagångsätt. I *Le Mystère Picasso* från 1956 användes en stor vit duk med konstnären på ena sidan och Clouzots filmteam på den andra. När Picasso i filmen målar på den ena sidan framträder motivet tillsynes från tomma intet inför publiken på den motsatta sidan av duken. Merparten av filmen upptas av sekvenser av målningar som i färg successivt växer fram och transformeras. Filmen innehåller också kortare inslag i svartvitt så att säga ”bakom kulisserna”, där Picasso ses samtala med Clouzot om filmandet av filmen. Clouzot, vid tidpunkten en etablerad regissör av thrillers som *Les Diaboliques* (1955), påpekar i en sådan sekvens att filmen håller på att ta slut i kameran vilket tvingar Picasso att snabba upp tempot i målandet. Enligt Douglas Smith är detta ett exempel på hur Clouzot på ett ganska bokstavligt sätt förvandlade konstdokumentären till en thriller, genom att lägga in olika vändningar och spänningsmoment.[302] Filmen fick svensk distribution av Artfilm AB och gick premiäråret 1956 upp på biograf under titeln *Mysteriet Picasso*.

I sammanhanget bör också nämnas en på flera sätt nyskapande produktion för BBC av John Read (son till konstpedagogen Herbert Read) om skulptören Henry Moore. Filmen som gjordes 1951 bar konstnärens namn och var alltså gjord för sändning i televisionen. Till skillnad från de flesta tv-program om konst vid tidpunkten var den emellertid gjord på film och inte som en studioproduktion för direktsändning. Det var med andra ord den först tv-filmen. Vad som motiverade Read till bruket av film hade att göra med att han snarare än att inspireras av andra tv-program hämtat förebilder från tidens konstfilmer och fotografiska representationer av konstnärer i arbete som cirkulerade vid tidpunkten.[303] I filmen följer Read Moores arbete med skulpturen *Reclining figure* som beställts till Festival of Britain samma år, en händelse som också sammanföll med konstnärens första separatutställning på Tate Gallery. Tittaren får här följa arbetet med skulpturen i Moores ateljé. I filmen har Read redigerat samman de drygt åtta månadernas arbete till ett narrativ konstruerat som en arbetsdag. Att

det handlade om en tv-film gjorde att produktionen fick långt större spridning än vad en enstaka sändning annars fick.

Filmerna om Picasso, Pollock och Moore fångade uppenbarligen intresset hos svenska tv-medarbetare. Samma år som *Mysteriet Picasso* hade premiär infogades ett utdrag från filmen i hyllningsprogrammet *Kring Picasso – vårt sekels målare* som sändes med anledning av konstnärens födelsedag och att hans monumentala målning *Guernica* visades på det då ännu inte öppnande Moderna Museet.[304] På våren 1957 gjordes ett program med tecknaren Edward Lindahl som uttryckligen gjorde bruk av tekniken från Clouzots film.[305] Samma år visades John Reads tv-film om Moore och en tid senare även en uppföljare med titeln *En skulptörs landskap*.[306] Dessa filmiska representationer motsvarade uppenbarligen kraven på både lämplig form och tv-mässighet i förhållande till konst.

## Mysteriet Kempe?

De kanske tydligaste exemplen på ett formmässigt inflytande från filmerna om Picasso och Pollock återfinns dock i två program från början av 1960-talet. I centrum för dessa produktioner var konstnären Roland Kempe (1907–1991). Kempe var utbildad vid Kungliga Konsthögskolan och var en tid del av den så kallade Saltsjö-Duvnäskretsen men förknippades vid tidpunkten framförallt med Spanien, där han periodvis levde och verkade, men också med nyliga framgångar i Paris. Förhandannonseringen tog också fasta på detta som något i positiv mening osvenskt. Kempe framstod och framställdes som en både färgstark och framgångsrik och därmed väldigt tv-mässig kändis.[307] Åren kring 1960 syntes han vid flera tillfällen i televisionen. I förut nämnda *Kring Picasso – vårt sekels målare* berättade han om ett möte med Picasso, och ett avsnitt av *Konstapropå* ägnades öppnandet av Ålgården, ett museum över hans konst i födelsestaden Borås.[308] Men 1961 och 1962 var han alltså huvudperson i två tematiskt likartade program: *Roland Kempe ritar* och *En målare målar*.

Det tidigare var ungefär 25 minuter långt och sändes som sjätte och sista programpunkt tisdagen den 21 februari 1961. Upphovsperson var Håkan Ersgård, regissör vid SR/TV och senare välkänd för tv-serien *Hedebyborna* (1978–1982) baserad på en romanserie av Sven Delblanc. *Roland Kempe ritar* spelades in i en studio i Malmö och till nymodigheterna hörde att programmet inte spelades in på film utan med elektronkameror och lagrades på videoband. Den nya videotekniken medförde alltså ett slags tillbakagång till tidigare televisuella former med studioframträdanden och liveinspelningar som filmen tidigare bidrog till att förändra. Programmets

Roland Kempe målar på glas. I bakgrunden Karl Axel Arvidsson.
Stillbilder: SVT – Sveriges Television AB

upplägg under de 25 minuterna var att Kempe i vad som framstår som realtid improviserar fram bilder på en uppsättning glasskivor fästade i spännramar, medan kameran följer arbetet från motsatt sida av glaset och Kempe gradvis försvinner bakom den framväxande bilden. Som förhandsannonseringen upplyste om var tanken att tittarna skulle ges intrycket att Kempe målade på själva tv-skärmen. ”Idag måste ni polera TV-skärmen”, upplyste en artikel i *Expressen*, ”Roland Kempe [...] ska måla på den.”[309] Då och då interfolierades emellertid också bildväxlingar som följde arbetet från andra bildvinklar. Förutom att låna den grundläggande tekniken med glasskivor fanns också andra referenser till föregångarna. På samma sätt som i *Visit hos Picasso* och *Jackson Pollock* öppnades programmet med att glaset ”signerades”. Efter att inledningsvis och till ackompanjemang av spanskklingande gitarrkomp ha målat en svart oval på glaset, skriver Kempe orden ”Kempe ritar” i ovalen.

Därefter klipps till en bild som låter skymta en sparsmakad studiomiljö, med Kempe i förgrunden med penslar, färgtuber och burkar. Strax bakom Kempe syns en äldre kostymklädd man sittande lätt framåtlutad i en fåtölj. Programmet saknade nämligen pålagd speakertext, istället kommenterades Kempes arbetsinsats fortlöpande av Karl Axel Arvidsson. Arvidsson hade innan programmet synts i några konstprogram i tv.[310] Men han var framförallt välkänd radioröst, bland annat med en radioserie på 1950-talet där han introducerat modernism och svensk samtida konst, däribland Kempe.[311] Arvidssons uppgift i programmet var att bidra med biografiska fakta om konstnären men framförallt att ge Kempe uppslag till motiv att måla och sedan kommentera resultatet. När målningen ansågs färdig gav Arvidsson några till synes improviserade kommentarer varpå proceduren upprepades med ett nytt motiv. Kommentarerna kunde också upplysa tittarna om lämpliga sätt att förhålla sig till vad de såg. När Arvidsson inledningsvis tar till orda gör han det med ett förbehåll, genom att berätta vad tittarna *inte* har att vänta sig. ”Det ska inte bli nån sån där uppvisning i snabbritning, där en massa streck till sist blir en dråplig gubbe”, upplyser Arvidsson, ”Nä, Roland det här ska väl bli något ungefär som när man sitter och leker fram etyder på pianot i sin ensamhet?” Han får medhåll från Kempe, som väljer att karaktärisera det som ”fingerövningar”. Kommentaren är inte obetydlig. En bit in i programmet ser sig Arvidsson uppenbarligen tvungen att följa upp det inledande förbehållet: ”Ja, nu ska vi inte ge vattnet på någon kvarn hos någon som tycker illa om modern konst. Man ska inte låta nån tro att det går till så här tillfälligt att måla modern konst. Nej, det gör det inte, det här är ju fingerövningar, enbart, som vi har sagt.”

Liknande kommentarer förekom också i förhandsannonseringen och antyder en oro för att programmet kunde missförstås. ”Rena snabbteckningen. Nu tror väl folk att jag är varietéartist”, kommenterade Kempe själv.[312] *Aftonbladets* kritiker Lars Björkman gjorde ett annat förbehåll när han påpekade att programmet inte syftade till att lära tittarna att måla, istället påpekade han att ”[p]rogrammet saknar egentlig tendens utöver att det visar hur just Kempe målar ett visst motiv och hur det tekniskt går till, hur kompositionen byggs upp”.[313] Programmet skulle alltså inte uppfattas som alltför anspråksfullt, men heller inte som helt anspråkslöst. Framförallt tycks det viktigt att Kempe inte framstod som en representant för modern konst generellt. I en positiv recension i *Dagens Nyheter* uppmärksammade signaturen Å.W. (Åsa Wohlin) det i all enkelhet geniala med programmets form. ”För åskådaren kom teckningarna att ritas upp på själva TV-rutan, och under det teckningen framskred försvann målaren alltmer bakom den – just så som det väl även i bildlig bemärkelse bör vara.” Men hon pekade också på de potentiella farorna med program av denna typ, och här saknades inte avskräckande exempel:

> I Holland lär en spontanistisk konstnär inför TV-publiken ha stått och slängt färg på sina dukar och därigenom väckt rabalder och gett fart åt den moderna konstens dåliga rykte. För undvikande av dylika missförstånd påpekade Arvidsson att detta inte var någon uppvisning i hur moderna konstnärer arbetar i vanliga fall. Så till synes lättvindigt går det inte till i verkligheten.[314]

Den holländska sändningen var sannolikt Jan Vrijmaans film om Karel Appel, *De Werkelijkheid van Karel Appel* (1961), där Appel till musik av Dizzy Gillespie på liknande sätt framträdde i en studio och målade på en glasskiva. Kommentarerna antyder en medvetenhet om ett slags medial logik och hur enskilda personer riskerar att framstå som representanter för något större. På samma sätt som en vetenskapsman representerar Vetenskapen kan en konstnär representera Konsten.[315]

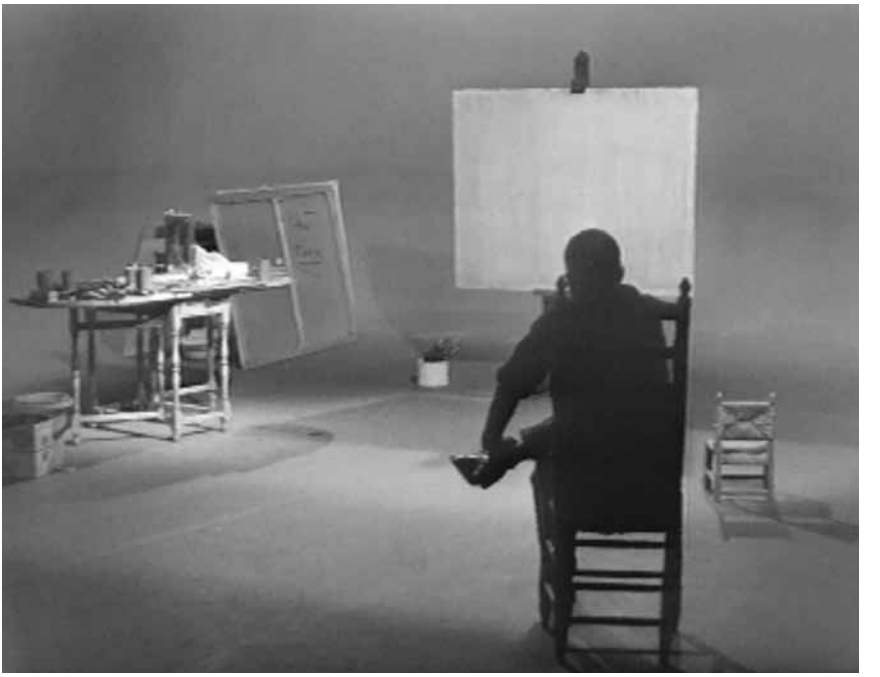
Arvidssons kommentarer i sändningen handlade också om att försök komma fram till vad de framväxande motiven föreställde, vad en kritiker nedlåtande benämnde som en gissningslek.[316] Resultatet framstår i vissa fall också som mindre lyckat. Exempelvis föreslår Arvidsson ”en ganska degenererad spansk ädling” för vad som visar sig var ett försök från Kempes sida att porträttera Ludvig XIV. Programmet avslutades med att Kempe presenterades för en ”glasduk” – en glasskiva i jätteformat – där han av Arvidsson uppmanades att istället för fingerövningar ge prov på den typ av

måleri han var sysselsatt med vid tidpunkten. När programmets eftertexter rullar täcker Kempes målning hela tv-rutan. Där de tidigare delarna framförallt betonade skicklighet och färdigheter, skulle avslutningen istället förstås som en faktisk representation av Kempes konst och skapande.

Det senare programmet tog på sätt och vis vid där det tidigare slutade. Det hade i tablån titeln *En målare målar* men hette i vinjetten *Kempe målar*, vilket tydligare knöt an till det tidigare programmet.[317] Det senare programmet tycks inte ha skapat lika stor uppmärksamhet. Tvärtom kunde påpekas hur intrycket var ”reprisbetonat”, vilket *Expressens* kritiker Hemming Sten syrligt gjorde.[318] Redan i samband med det tidigare programmet förekom kommentarer om att Kempe möjligen syntes lite väl ofta i rutan. Förhållandet pekar på ett generellt problem vid tidpunkten. Att fylla programtiden med variation och nya ansikten visade sig snabbt vara en stor praktisk utmaning. Förhållandet kan knytas till en tv-historisk trop om televisionens ”programhunger”. Det nya mediet framstod som ett omättligt monster som på löpande band förbrukade idéer, format, artister och kändisar.[319]

I programmet fick tittarna följa Kempe i arbetet med en målning, från inledande skissarbete till avslutande korrigeringar. Det uttalade syftet var just att förmedla ny kunskap om konst, vilket programmets inledning gjorde tydligt genom en saklig speakertext. ”I allmänhet när vi ser på konst är det den färdiga bilden vi ser. Vi vet inte så mycket om vad som ligger bakom”, förklarar speakern. ”Varje konstnär har sitt sätt att arbeta. Ikväll har Roland Kempe lovat att låta oss följa med i några avsnitt av ett konstverks tillblivelse. Han kommer att arbeta helt i svart, grått och vitt. En tavla kan inte beskrivas med ord. Den har sitt eget bildspråk. Under arbetet här i studion kommer bilden att tala för sig själv.” Som den korta speakertexten påpekade ägde iscensättningen precis som i det föregående programmet rum i en studio. Förutom ett kort gästspel från en medlem i inspelningsteamet är det uteslutande Kempe som syns i studiomiljön, som vid sidan av en duk i spännram lutad mot en av studioväggarna, ett staffli, ett par stolar och ett arbetsbord med färg, palett och penslar saknar andra inslag av dekor eller rekvisita. Att redskapen ges en framträdande roll är knappast märkligt, eftersom de berättar om färdigheter och praktiska kunskaper. Efter en vinjett visas studion i totalbild. I förgrunden ses Kempes i silhuett sittande på en stol med ryggen mot tittaren. Till skillnad från studion och dess allehanda utensilier finns inget ljus riktat mot Kempe. Han sitter istället i ett slags halvdunkel, till synes försjunken i funderingar inför den stundande uppgiften, för att sedan ställa sig i strålkastarljuset.

Programmet var upplagt i två delar. I den första delen fick tittarna följa Kempes inledande skissarbete. Ungefär halvvägs in i programmet tonade



Roland Kempe och ett konstverks tillblivelse.
Stillbilder: SVT – Sveriges Television AB

bilden ned och när den tonade upp igen följde den andra delen med förfärdigandet av målningen. Intrycket är att tittarna i programmets båda delar följde Kempes arbete i realtid. Arbetet med målningen följdes via olika kameravinklar. Extrema närbilder på duken, Kempes ansikte och hans målarattiraljer kombinerades växelvis med ett fågelperspektiv strax över duken på staffliet och hel- och halvbilder av studiomiljön. Till skillnad från *Kempe ritar*, där tittaren både bokstavligen och symboliskt placerades på motsatt sida av ”duken”, är intrycket i *Kempe målar* snarare att tittaren på närmast voyeuristiskt manér spionerar på skeendet i studion. Inte minst de olika kameravinklarna från strax ovanifrån Kempe bidrar till detta.

Att bilden skulle ”tala för sig själv” innebar bland annat att den anonyma speakerröst som introducerade programmet endast återkom vid ytterligare ett tillfälle under programmets gång, för att motivera tidsförskjutningen och övergången från programmets första del till den andra.[320] Med undantag av några sporadiska utrop och anmärkningar från konstnären själv var programmet i övrigt okommenterat och alltså till stora delar tyst. I programmets andra del får Kempes arbete dock ackompanjemang av en kastanjettversion av Maurice Ravels *Boléro*. Musikvalet understryker en narrativ progression i programmet, där ackompanjemanget accentuerar den senare delen av processen som ett slags crescendo. Anslaget är på så sätt inte helt olikt Clouzots olika thrillergrepp i *Mysteriet Picasso* för att skapa spänningsmoment i skildringen. Programmet innehöll också en reflexiv kommentar till programmets utformning genom det motiv som Kempe framställde under sändningens gång. Motivet framställde i abstraherade former ett slags reflektion över själva situationen med konstnären i sin ateljé, i form av ett rekursivt evighetsmotiv eller *mise-en-abyme*. I den avslutande bilden kommenterade Kempe också motivet genom att placera sig i förhållande till målningen så att han själv och tv-studion kan tolkas som ytterligare ett moment i den rekursiva framställningen.

De båda sändningarna om Kempe refererade tydligt till framförallt filmerna om Picasso från 1950-talet. Är det rimligt att, i linje med Krauss läsning av Pollock-filmen, tänka sig sändningarna som ett sätt lansera Kempe som en svensk Picasso? Det är möjligen en väl långsökt tanke. Däremot är det tydligt hur dessa audiovisuella representationer konstruerade likartade konstnärsroller. Genom framställningarnas fokus på individens färdigheter och kreativitet presenterade i ett slutet universum – ateljén respektive film- och tv-studion – konstrueras bilden av en isolerad individ vars egenskaper i sista hand kommer inifrån honom själv.[321] Att det just är en ”han” är i sammanhanget också betydelsefullt. Som Caroline Jones påpekat i sin analys av tropen om ”konstnären i sin ateljé” var ateljén

maskulint kodad. Den här bilden av konstnären som isolerad individ är kanske främst tydlig i *Kempe målar*. Från inledningen med Kempe försjunken i funderingar, för att sedan bli kreativt upplyst. Via medieringens sätt att skildra ett koncentrerat och prövande men metodiskt arbete, uppbyggt som en progression mot ett mål, genom olika kameravinklar och avstånds- och närbilder på penslar, målarburkar och färgapplicering liksom Kempes rörelser kring duken. Till avslutningen med Kempe stående vid slutprodukten: en rekursiv framställning av en man i en ateljé, återgiven om och om igen. Bilden av det konstnärliga skapandet som definierat av det isolerade arbete i ateljén kan knappast uttryckas tydligare. Detta trots (eller möjligen på grund av) att han inte ens befann sig i sin ateljé.

## Fyra målare och tre skulptörer

Programmen om Kempe framstår som ganska unika i den svenska televisionens representationer av konstnärer. Oftare förekommande var att en intervju i ateljén kombinerades med inslag där intervjuobjektet tecknade, målade eller skulpterade. Ett exempel från 1960-talet mitt är programmet *Fyra målare* om Olle Bonniér, Sven X:et Erixson, Evert Lundquist och Öyvind Fahlström.[322] Programmet var producerat av Birgitta Bergmark tillsammans med Lars Boberg, och fotograf var Nils Jonsson. Tittaren får under programmets 45 minuter inledningsvis följa de fyra målarna i respektive ateljé där de visar prov på sina arbeten och berättar om sin arbetsprocess. I programmets andra halva möts konstnärerna i Bonniérs ateljé i Saltsjöbaden för ett till synes spontant samtal om måleriet. Intressant är emellertid hur *Fyra målare* också åskådliggör ett inflytande av nya dokumentära ideal och ny teknik.

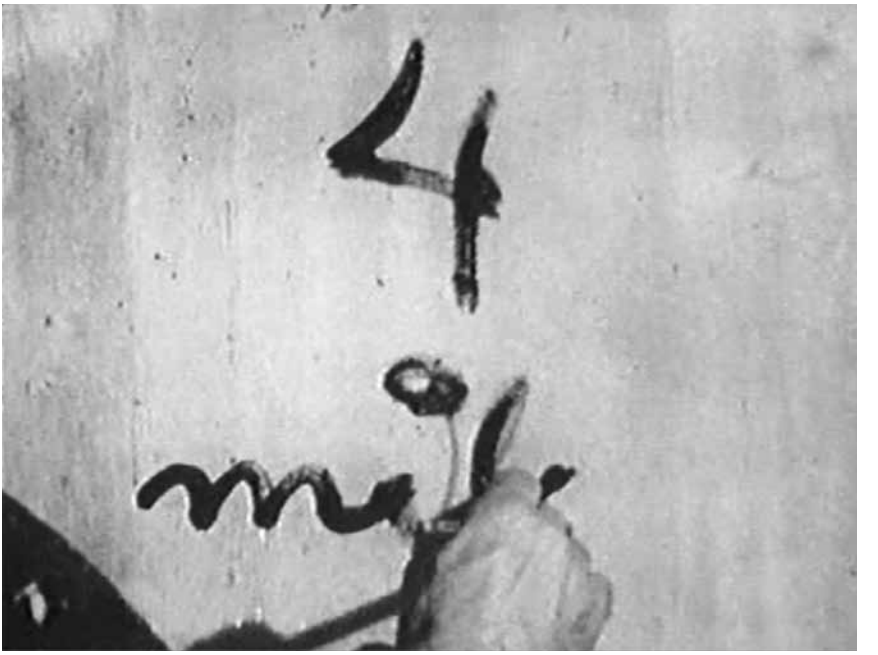
I programtidningen framhölls hur mötet mellan konstnärerna i Bonniérs ateljé anordnats särskilt för tv.[323] Ambitionen med sändningen tycks däremot vara att ge intrycket av en inblick i ett sammanhang där filmaren funnits på rätt plats i rätt ögonblick. Filmen har ingen voice-over eller synlig intervjuare. Istället präglas berättandet av ett ideal om ”flugan på väggen”. Dokumentärfilmsforskaren Bill Nichols har i en diskussion om dokumentärfilmens olika kategorier gjort en distinktion mellan olika former eller ”modes”, som han kallar dem. Enligt Nichols är det möjligt att tala om sex olika ”modes”: ”expository”, ”observational”, ”participatory”, ”reflexive”, ”performative”, samt ”poetic”.[324] Enligt Nichols definition av dokumentärfilm gör de alla anspråk på att säga något om verkligheten, men på delvis olika sätt. För det föreliggande är det framförallt de två första kategorierna som är av relevans. En förevisande, eller ”expository”, form

utmärks enligt Nichols av ett direkt och didaktiskt tilltal som ofta inbegriper en berättarröst – eller ”voice-of-God” – som tydligt förankrar vad som sker i bild och pekar ut vad som är viktigt. En observerande, eller ”observational”, form syftar istället på en typ av berättande där filmaren försöker var osynlig och endast observera utan att ingripa i vad som sker framför kameran.[325] I Nichols resonemang finns också en historisk förändring inbyggd i kategoriseringen, såtillvida följer observationsformen kronologiskt på expositionsformen. Idealet om en fluga på väggen hör såtillvida samman med 1960-talets strömningar inom dokumentärfilmen och rörelser som *direct cinema* i USA och *cinema vérité* i Frankrike.[326] I *Sveriges Radios Årsbok* rapporteras vid flera tillfällen om hur inflytandet från nya strömningar inom dokumentärfilm, men också enskilda filmare som Richard Leacock och D.A. Pennebaker, präglat den egna produktionen.[327]

*Fyra målare* kan förstås i förhållande till Nichols ”observational mode” som ett försök att förmedla ett tillsynes spontant och intimt möte mellan konstnärerna. Men även mellan konstnärerna och tittarna. Programmets eftertexter, som målas av en hand på en duk framför kameran, poängterar för tittarna att ”Ni har träffat . . .” varpå konstnärernas namn visas i rutan. I filmens första halva är kamerans närvaro förvisso tydligt markerad. De fyra konstnärerna ses alla tala rakt in i kameran. I filmens senare halva, samtalet kring bordet, är intrycket snarare att ge sken av att observera ett spontant samtal där konstnärerna är tillsynes omedvetna om kameran. Ett annat grepp med jämförbar effekt används i filmens slutskede, där samtalet konstnärerna emellan tonar ut medan ett stillsamt gitarrkomp tonar in, som för att ge intryck av att samtalet fortgår även utanför filmens medierring av det. Vad de medverkande säger och hur ska på så sätt inte framstå som ett resultat av kamerans och filmarnas närvaro.

Filmen åskådliggör också andra slags förändringar. De fyra målarna tillhörde olika konstnärsgenerationer. Erixson liksom Lundquist slog igenom på 1930-talet, medan Bonniér gjorde det under efterkrigstiden som en av 1947 års män. Fahlström tillhörde snarare 1950- och 1960-talens neoavantgarde och hans förhållningssätt till måleriet framställs i filmen också som radikalt annorlunda jämfört med de övriga. Där de andra tre talar om lusten att måla och en vilja att utrycka sig, menar Fahlström tvärtom att han helst skulle slippa måla. Målandet framstår för honom som ett nödvändigt ont påkallat av yttre omständigheter, snarare än något som de andra talar om som ett inre tvång.

Nya dokumentära ideal liksom olika förhållningssätt till det konstnärliga arbetet är aspekter som också präglade en serie dokumentärfilmer från några år senare. Filmserien *Tre skulptörer* gjordes av Lars Lennart Forsberg



Fyra målare i samtal. Från vänster Evert Lundquist, Öyvind Fahlström, Olle Bonniér och Sven Erixson. Stillbilder: Kungliga biblioteket, med tillstånd från SVT – Sveriges Television AB

och sändes 1967. Filmerna behandlade i tur och ordning P.O. Ultvedt, Sivert Lindblom och Bror Marklund. Forsberg tillhörde de ”fria filmare” som var knutna till Lennart Ehrenborgs Dokumentärfilmssektion. Under 1960-talet gjorde Forsberg en rad filmer. I början på 1960-talet serien *Fem konsthantverkare* som inleddes med en film om hans syster, keramikern Hertha Hillfon, och fortsatte med Sigurd Persson, Ingeborg Lundin och Sten Kauppi. Filmerna följer hantverkarna i arbete i deras ateljéer och verkstäder. I mitten på decenniet skaffade Forsberg en ny kamera, en Eclair NPR, som han använde i en ny serie kallad *Yrkesfolk* där han bland annat besökte en reklambyrå, ett arkitektkontor och en mekanisk verkstad.[328] Serien om tre skulptörer har kopplingar till både de tidigare och de senare filmerna. Som Malin Wahlberg lyft fram i en diskussion om Forsbergs filmer skapade en tystgående kamera och synkroniserad ljudupptagning förutsättningar för ett nytt slags dokumentär estetik.[329] Men intressant är också hur skulptörsfilmerna i form och innehåll därtill tematiserar olika förhållningssätt till det konstnärliga arbetet, till arbetsplatsen och relationerna till omvärlden.

Det är här möjligt att identifiera paralleller till Caroline Jones analys, där hon kontrasterar Namuth/Falkenbergs filmer, som tematiserar det isolerade skapandet, med senare dokumentära representationer där konstnärsrollen på ett annat sätt framställs som en del av samhället.[330] På ett liknande sätt finns här en tydlig kontrast mellan bilderna av konstnärer i *Tre skulptörer* och bilden av konstnären i programmen om Roland Kempe. Gemensamt för Forsbergs filmer är hur konstnärerna och deras miljöer är i fokus. Forsberg syns själv aldrig i bild. Användandet av voice-over är sparsamt och förekommer i första hand för att ge korta presentationer av konstnärerna. Symptomatiskt är också hur Forsbergs frågor till konstnärerna aldrig är medtagna på ljudspåret utan bara konstnärernas svar. Något som ger intrycket av ett slags spontan monolog från konstnären snarare än en intervjusituation. Genomgående relateras också konstnärerna och deras arbete till sammanhang och förhållanden utanför det egna arbetet och arbetsplatsen.

Den första filmen i serien har titeln *Tavelförstöraren* och handlar om P.O. Ultvedt (1926–2007).[331] Titeln är hämtad från hans genombrottverk från 1956, en maskin som kan förstöra papper. Filmen följer hans arbete i ateljén med framställandet av en mekanisk träkonstruktion till en utställning. Tittarna får i filmen aldrig ta del av det färdiga verket utan får istället följa en prövande arbetsprocess där han klipper och klistrar med tidningsklipp och sätter samman raffinerade mekaniska träkonstruktioner. Det är en bokstavligen ganska intim och närgången skildring av arbetet. Forsbergs hand-

hållna kamera befinner sig ständigt nära Ultvedts ansikte och händer när han arbetar. Intrycket av dokumentation av en process understryks av att Ultvedt i en sekvens, till bilder av ritningar och skisser, läser vad som förefaller vara noteringar ur en dagbok om arbetet med skulpturen. Intimiteten förstärks också av att Ultvedts son syns i några sekvenser. Han skymtar vid ett tillfälle genom ett fönster leka utanför ateljén men är också med fadern i arbetsrummet. Intressant nog intar sonen här rollen som intervjuare och ställer frågor till sin pappa om hur arbetet fortgår, vad olika delar av den ännu ofärdiga maskinen har för funktioner, hur han tänkt när han gjort den, och så vidare. Sonens närvaro i filmen antyder att Ultvedts arbetsplats finns i anslutning till hans hem. Framförallt iscensätts här en kontrast till det isolerade skapandet genom att det också ges utrymme för familjen som ett sammanhang för konsten och det kreativa arbetet.

Samtidigt relateras Ultvedts arbete också till ett annat och större sammanhang, nämligen den internationella konstscenen. Hans mobiler och maskiner samt hans uttryckliga intresse för rörelse kopplas till den franska konstnären Jean Tinguely, som tittarna får veta varit en viktig inspiration för Ultvedt. Samtidigt lyfts Ultvedts position i detta bredare sammanhang fram. Tittarna får veta att han haft en uppmärksammad utställning i Amsterdam, representerat Sverige vid Venedigbiennalen, skapat ett verk till Världsutställningen i Montreal, samt haft en viktig roll i Moderna Museets på 1960-talet mycket uppmärksammade utställningar *Rörelse i konsten* 1961 och *HON – en katedral* 1966. Arbetet i ateljén kopplas på så sätt både till en intim familjesfär och till en internationell konstscen.

Ett delvis annat förhållningssätt till arbetet framställs i Forsbergs andra skulptörsfilm, *Beskrivning av en tankes rörelse* om Sivert Lindblom (f. 1931).[332] Också här får tittarna följa en arbetsprocess men skildringen har betydande skillnader gentemot filmen om Ultvedt. Till skillnad från den senares arbete i ett rum som antyds finnas i anslutning till hemmiljön, gör skildringen av Lindblom en poäng av att han saknar en traditionell ateljé utan istället arbetar i samarbete med en rad olika hantverkare i olika verkstadsmiljöer. Som tittarna får veta är Lindbloms förhållningssätt till skapandet att han vill jämställa det med en industriell process som vilken annan som helst, där han ser på sin roll som konstnär snarast som en tekniker, ingenjör eller arkitekt. Det här kommer också till utryck i hans beundran för ”datamaskinen” som han menar borde bestämma i samhället snarare än politiker och bankdirektörer. För att parafrasera Caroline Jones så skulle man kunna hävda att där Ultvedt framställs skapa en maskin, framställs Lindblom vilja skapa *som* en maskin.[333]

Intressant nog speglas också detta i filmens form. Till skillnad från den

mer intima och närgångna skidringen av Ultvedt i hans ateljé ses Lindblom här röra sig i en rad olika verkstadsmiljöer. Han ses också i flera sekvenser i frontal halvbild och talande rakt in i kameran, där han med närmast mekanisk röst redogör för sitt arbetssätt och sin syn på skulpturen som ett ”kommunikationsmedel”. Med jämna mellanrum interfolieras också textskyltar med vita bokstäver på svart botten, sammanlagt ett tiotal, med olika sentenser från Lindblom. Sammanfattningsvis är det konstnären som en del av bredare produktionsvärld tittarna får ta del av. Lindblom framstår här som en tydlig exponent för konstnären som maskin och producent och skapandet som en industriell process.

Den sista filmen i serien har titeln *Gestalt och gycklare* och handlar om Bror Marklund (1907–1977).[334] Tittarna introduceras här för ytterligare en miljö när de får följa Marklund i hans roll som lärare vid Konstakademien. Filmen inleds med att tittarna okommenterat kastas in mitt i en pågående diskussion med en samling unga konststudenter. De sitter samlade i vad som tycks vara en av akademins undervisningssalar och diskuterar engagerat kring undervisningen samtidigt som de röker och dricker öl. Inledningen ger intryck av en spontan ögonblicksbild från en institution i förändring. Därefter introduceras Marklund och tittarna får följa honom i hans ateljé och i interfolierade inslag i undervisningssituationer där han undervisar i kroki och modellteckning. Tittarna får även ta del av hans skissböcker och invigningen av en offentlig skulptur: portarna till Skandinaviska banken vid Sergels torg som invigdes våren 1967.

I likhet med de två föregående filmerna får vi varken se Forsberg eller ta del av de frågor han ställer. Istället är det Marklunds tillsynes spontana resonemang om sitt skapande tittarna får ta del av. Marklund relateras framförallt till ett arbete och en plats kopplad till undervisningssituationen vid akademin och de radikala strömningar som började göra sig gällande under senare delen av 1960-talet. Marklund ses sitta tillsammans med sina studenter, inbegripen i en diskussion om undervisningens villkor, om det kan vara angeläget att lära sig teckna modell, och om ordet ”undervisning” överhuvudtaget borde användas för att beskriva verksamheten. Filmen som helhet skildrar en konstnär med ambition av vara i takt med tiden. Till skillnad från exempelvis Kempe-programmen placeras (och placerar sig) Marklund återkommande mitt i tidens och samhällets händelser och förändringar. ”Jag tycker inte man kan undgå den tid man lever i”, som han konstaterar i en av sina monologer. I en sekvens pratar han om sin syn på Vietnamkrigets intryck på honom och hans ambitioner att spegla det i skapandet.[335] På samma gång, och i kontrast till Lindblom, framställs och framstår han som en exponent för traditionell bildning och ett skapande

byggt på hantverkskunnande och färdigheter. Samtidigt exponerar filmen honom som del i ett sammanhang där dessa typer av ställningstaganden är under förhandling, genom att en yngre generation konstnärer med delvis andra synsätt börjar göra sina röster hörda.

Även om det utifrån dessa få exempel är vanskligt att dra några mer långtgående slutsatser kring konstruktionen av konstnären i en svensk kontext är det möjligt att få korn på liknande tendenser som Caroline Jones iakttagit. I programmen om Kempe framställs han som konstnär i kraft av sina färdigheter, han är sig själv nog och behöver inte ens befinna sig i ett särskilt rum för att vara konstnär. Kreativitet och skapandekraft kommer inifrån honom själv och det unika uttrycket är det centrala – något som inte minst är tydligt i det explicita avståndstagandet från att handla om ”modern konst” i allmänhet. I studion befinner han sig i någon mening bortom tid och rum. I Lars Lennart Forsbergs senare skulptörsporträtt är konstnärerna på samma sätt ensamma män som skapar, men det är inte bara därför de är konstnärer utan också på grund av de sammanhang de ingår i. De är på så sätt inte avskurna från samhället omkring dem utan en del av det. Jones talar, i relation till en dokumentärfilm om målaren Barnett Newman, om en ”expanded view of the artist”. ”Newman may paint alone”, skriver Jones, ”but that is just part of what makes him an artist.”[336] *Fyra målare* uttrycker här ett slags medelväg dem emellan. Jag vill däremot inte hävda att det skulle handla om en utveckling från det ena till det andra, snarare handlar det om representationer som cirkulerade och hade giltighet vid ungefär samma tidpunkt. En central poäng i Jones analys är att ateljén till övervägande del är maskulint kodad.[337] I de svenska exempel som tagits upp är det tveklöst männen som står i centrum. Men här finns också utrymme för tolkningar i delvis annan riktning.

## Från föredrag till frågesport

Talar konsten för sig själv, eller krävs det att någon talar för den – eller i alla fall om den? Enligt konstvetaren Anna Lena Lindberg kan denna fråga förstås som konstpedagogikens dilemma och en fråga som präglat konstpedagogikens historia sedan dess uppfinnande på 1800-talet.[338] Dilemmat blev enligt Lindberg särskilt angeläget i samband med modernismen. När det kommer till televisionens konstförmedling var möjligheten att göra ett konstverk rättvisa i mediet ett centralt problem vid perioden. Men som också framhölls var det kombinationen av bild och ljud och placeringen i hemmet som särskilt gjorde televisionen betydelsefull som ett hjälpmedel i skapandet av ett intresse för konst hos den breda publiken. Konstfilmens

teknik liksom sättet att låta konstnärer uppträda i rutan uppfattades som både lämpliga och tv-mässiga strategier. Men det förekom också försök med andra slags former och tekniker.

1968 togs ett initiativ till konst som pausprogram. I samarbete med Nationalmuseums grafikavdelning visades under en period verk av både samtida konstnärer och gamla mästare i programpauserna. ”De grafiska verken kommer att finnas lätt till hands i TV:s studiolokaler”, upplyste en artikel i *Röster i Radio-TV*. ”När en paus uppstår är det bara att stoppa in något av verken i de nya textapparaterna som fungerar som en balloptikon-apparat.”[339] Tittarna lämnades emellertid inte vind för våg. Tanken var att det i programtidningen skulle finnas en kortare artikel med information om det aktuella verket och konstnären. På så sätt fungerade konstpauserna på liknande sätt som radioserierna med tillhörande studiematerial. Etermedietekniken stod för bilderna medan den tryckta texten fungerade som stöd och vägledning. Kristian Romare, enligt artikeln hjärnan bakom initiativet, hade enligt egen utsago gärna sett idén genomförd tidigare om tekniken hade tillåtit. ”Grundidén är egentligen väldigt enkel”, förklarar han. ”Man visar en stillastående bild bland alla rörliga i TV. Innehåller en sådan bild tillräckligt mycket så kopplar man snart över till ett annat seende. Svenska folket blir som grafiska samlare som då och då tar fram en bild ur sina samlingar och noggrant betraktar.”[340] Här framställs alltså återigen konst som något åtskilt från annat programinnehåll, men också som ett annat sätt att se. Men för att kunna se på nya sätt krävdes också hjälp och stöd, vilket programtidningens artiklar syftade till att bidra med.

I det här avsnittet ska några program undersökas som på ett jämförbart sätt syftade till att lära ut kunskaper om konst anpassat till det nya mediets form och logik. Särskilt fokuseras med vilka medel programmen gjorde kunskapen om konst tillgänglig och angelägen. En aspekt av detta är vem som har kunskap och ska lära ut, och vem som inte vet men ska lära sig. Jag kommer därför även att fokusera på vilka relationer som upprättades mellan programmens experter och tittarna, det vill säga allmänheten.

## Televiserade föredrag
### – *Konsten att se*

Den tidiga televisionen organiserades som radion och hämtade även programformer därifrån. Radioföredraget var, som idéhistorikern Karin Nordberg visat, ett av de viktigaste inslagen inom radions folkbildning och kunskapsförmedling.[341] Det televiserade föredraget blev ett slags motsvarighet som även hade föregångare i de illustrerade föredrag med filmbilder

eller balloptikonapparater som turnerade över landet. Ett annat skäl till att televiserade föredrag blev en återkommande form hade att göra med resurser och tekniska förutsättningar. De utgjordes i regel av en man bakom ett skrivbord – upphovet till termen ”talking head” – samt interfolierade stillbilder och filminslag. På 1950-talet syntes en rad män i denna roll, till exempel Bengt Idestam-Almquists (signaturen Robin Hood) och Gustaf Nässtrom.

Programåret 1958 sändes *Mästerverk och människor* i två program under ledning av Thorild Anderberg och med bland andra Carlo Derkert, Sven Ulric Palme och Barbro Alving. Varje program kretsade kring ett konstverk som diskuterades av en grupp ”experter”. Enligt Ivar Ivre exemplifierade programmet hur ”bildmässiga vägar prövats för att skapa kontakt mellan en bred publik och konstverken”. De två program som producerades handlade om verk av Jan van Eyck respektive Francisco de Goya, som diskuterades ur såväl konsthistoriska som sociala och ekonomiska perspektiv. ”För en programform där underhållande och pedagogiska element kan smältas samman torde dessa båda sändningar ha gett behövliga erfarenheter och impulser”, summerar Ivre.[342]

Kring samma tid i slutet av 1950-talet började Lennart Ehrenborg och fotografen Bertil Danielsson arbeta på en pedagogisk serie om konst och bilder tillsammans med den danske skulptören Egon Möller-Nielsen. Möller-Nielsen hade kommit till Sverige från Danmark som flykting under kriget och etablerat sig som konstnär och lärare. Vid tidpunkten var han förste skulpturlärare vid Konstfackskolan, en position han tilldelats 1957. Som skulptör gjorde han bland annat en rad lekskulpturer i abstrakt formspråk, i Stockholm exempelvis *Tufsen* och *Ägget*.[343] Arbetet med tv-serien fick ett hastigt och tragiskt slut när Möller-Nielsen avled 1959. Två avsnitt hann dock färdigställas. De sändes 1961 under titeln *Konsten att se*, det första med undertiteln ”Att uppleva bild” och det andra ”Det fula och det vackra”.[344] Det är Möller-Nielsen som är programmens huvudperson. Tittaren möter honom växelvis bakom ett skrivbord i en sparsmakad studio, växelvis i voice-over som berättarröst till bildmontage och filminslag. Programmen gjordes i samarbete med Möller-Nielsens landsman, författaren och konstpedagogen Rudolf Broby-Johansen och valda delar av hans bildarkiv. Vad var det programmet skulle lära ut – hur skulle det gå till?

*Konsten att se* tematiserade på olika sätt samtidens överflöd av bilder och information och konstens plats och roll i detta överflöd. I efterhand framstår serien som nära besläktad med den framgångsrika brittiska serien *Ways of seeing* (BBC, 1972) med författaren John Berger från tio år senare.[345] Särskilt seriens första avsnitt, som baserades på Walter Benjamins essä

”Konstverket i reproduktionsåldern” (1936) och handlar om hur bildöverflöd och reproduktions- och kommunikationstekniker påverkar både konstföremålen i sig och hur vi ser på konst, har flera beröringspunkter med tematiken i *Konsten att se*. Att tematisera konst, bilder och perception i förhållande till informationsöverflöd och vardagliv var emellertid en bredare tv-trend vid perioden. *Ways of seeing* var såtillvida snarare ett slags kulmen på detta intresse än dess början. I slutet av 1950-talet sände exempelvis det amerikanska tv-bolaget CBS serien *Revolution of the eye* som kretsade kring liknande teman.[346] *Konsten att se* var på så sätt del av en bredare tv-trend vid perioden.

*Konsten att se* tematiserar en rad olika aspekter på perception och bilder i det moderna samhället. Mode, reklam, film, serier och tidskrifter är förutom konst några typer av bilder som figurerar. Programmets tematik åskådliggörs i vinjetten genom att titelskylten visas mot ett öga som öppnas i extrem närbild. I upptakten av det första programmet åskådliggörs hur ”att se” inte är något självklart, utan snarare en rad olika saker med olika betydelser i olika sammanhang. Inledningsvis demonstreras detta i en sekvens med en bil på en stadsgata som tvingas tvärbromsa för en man på väg över gatan. Exemplet syftar till att åskådliggöra ett sätt att se: ”att se sig för”. Här framställs seende också som explicit kopplat till kön. När sekvensen fortsätter stannar bilen och en kvinna stiger ur. Scenen korsklipper bilder av kvinnan med bilder av förbipasserande personer och hur de ser på henne. Först en man, därefter en kvinna och slutligen två pojkar. Mannen lägger enligt speakertexten märke till hennes ”eleganta ben”. Därefter passerar en kvinna bilen som istället lägger märke till hennes ”eleganta skor”. Pojkarna däremot, ser bara bilen. Som nästa scen åskådliggör – med två män som ser på Picassos *Guernica* – var det fullt möjligt att se samma sak men uppleva olika saker. Den ene mannen nickar gillande medan den andre skeptiskt skakar på huvudet.

Ett viktigt budskap i det första programmet var att belysa två olika sätt att se, dels med koppling till förståelse, dels till upplevelse. Men programmet framställde också samtiden som ett särskilt skeende i historien, präglat av ett överflöd av bilder, information och intryck. ”Vi vadar, ja, man skulle nästan kunna säga att vi drunknar i bilder”, berättar Möller-Nielsen i voice-over till nattbilder av Stureplan och Norrmalmstorg upplysta av neonskyltar och Odenplans tunnelbanestation med människor i rörelse och reklamskyltar vid spåren. ”En nutidsmänniska ser på en enda dag långt fler bilder än hans förfäder, för till exempel 500 år sedan, såg under hela sitt liv”. Idén om ett informationsöverflöd och dess effekter var förstås inte ny på 1950-talet, liknande föreställningar återfinns redan på 1800-talet.[347] Men

på 1950-talet kopplades problemet till andra medier och bilder – men också till andra lösningar. I nästa sekvens beskrivs en konsekvens av bildöverflödet. För att inte bli galen, berättar Möller-Nielsen, ”har nutidsmänniskan måst beväpna sig med en viss grad av slöhet inför denna syndaflod av bilder”. Sekvensen illustreras med en familj i hemmiljö som läser tidningar, en kvinna och en man med varsitt magasin och en pojke med en serietidning.

Här gör Möller-Nielsen en koppling till André Malraux och hans begrepp ”det imaginära museet”. Malrauxs bok *Psychologie de l'art: Le musée imaginaire* från 1947 hade översatts till svenska i början av 1950-talet med titeln *Fantasiens museum* (1951) och fick precis som på många andra håll stort genomslag. Möller-Nielsen lyfter här fram Malrauxs idé om cirkulationen av konstreproduktioner som mer betydande än museer för vårt sätt att se och se på konst. ”Konstens historia är sedan hundra år tillbaka”, skriver Malraux, ”historien om *sådan konst som låter sig fotografera*.”[348] I sekvensen illustreras hänvisningen till Malraux med en konstbok som visar detaljer från Michelangelos takmålningar i Sixtinska kapellet, varpå ett par händer kommer in i bild och med en sax börjar klippa i bilderna. Inslaget är på så sätt inte helt olikt upptakten till *Ways of seeing*, där John Berger gör entré och skär ut en bit ur Sandro Botticellis *Mars och Venus* (1483). ”Vår tids bildtrötthet”, berättar Möller-Nielsen i voice-over, ”för det kan man faktiskt tala om, har fört med sig att, för att vi verkligen ska *se* en bild, så måste det vara någonting nytt, eller ovanligt med den. Eller också ska bilden visa föremålen i ett nytt och överraskande perspektiv, först då lägger vi märke till tinget.” Det är här konst och konstnärer kommer in i Möller-Nielsens argument.

Konsten att se handlade såtillvida om att konsten att *uppleva* en bild och se den som på nytt. Enligt programmet var denna förmåga till ”intensiv verklighetskontakt” förbehållen barn, ”den primitiva människan” – och konstnären. Lite längre fram i programmet liknar Möller-Nielsen konstnären vid en trollkonstnär, som kan ”avslöja saker och ting man annars aldrig skulle ha lagt märke till”. Det är tydligt att avsikten var att senare program, som alltså inte hann färdigställas, skulle kretsa mer kring konst. Men temat återkommer också i det andra programmet, om ”Det fula och det vackra”. Upptakten utgörs av ett flera minuter långt montage med bild och musik. Det inleds med ett nyfött barn med identitetsbricka kring handleden som ligger på en vit tygduk. Därefter klipps till sångerskan Patti Page, en äldre kvinna i närbild, balettdansöser, en hjärtoperation, egyptiska skulpturer, en julgran, medeltida kalkmålningar, en Dalí-målning, koncentrationslägerfångar, fyrverkerier över en stadssilhuett, reaplan, svamp-

molnet från en atombombsexplosion, för att nämna några av de bilder som passerar revy. Därefter möter tittarna återigen Möller-Nielsen i studiomiljö bakom ett skrivbord. ”Var det nyfödda barnet fult? Var det vackert? Var atombomben ful eller vacker?”, frågar han i riktning till tittarna. Programmets poäng är att värderingarna fult och vackert har relevans i samtiden, men att det däremot är viktigt att se dem som historiskt relativa och inte som eviga sanningar. Det här åskådliggörs bland annat i en sekvens om ”modets skiftningar” genom historien, där en kvinna i studiomiljö poserar i kläder från olika tider. Med hjälp av trickfilm åskådliggörs hur ideal om kvinnokroppen skiftat i takt med klädmodet. ”Nej, inte ens kroppen har fått vara sig själv”, summerar Möller-Nielsen inslaget, ”med nya förutsättningar, sociala, ekonomiska, och så vidare, har följt nya ideal och sinnena har snällt fogat sig efter de nya diktaten. Det som var vackert igår, det är fult och oanvändbart idag.” Inslaget byggde sannolikt på Broby-Johansens bok *Kropp och kläder*, som utkom i svensk översättning 1954.[349]

I likhet med överflödsproblemet görs också här poängen att samtiden skiljer sig från historien, och här kommer konsten återigen in i bilden. I denna scen, för att understryka allvaret, sitter Möller-Nielsen återigen bakom skrivbordet och talar rakt in i kameran: ”Om det att smakförändringarna fordom förlöpte jämnt och över hela linjen, så är det typiska för vår situation detta att de breda folklagren icke har följt med i den smakförändring som har hänt hos den intellektuella överklassen. Det är vår tids kanske allvarligaste problem, ett problem som gångna tider icke kände till, och den bistra sanningen är helt enkelt denna: att vår tids konst har förlorat kontakten med folket.” Förhållandet åskådliggörs i nästa sekvens, ett inslag med en serie filmklipp med röster från anonyma röster i voice-over. Inledningsvis ses en rad böcker slängas på hög: Gunnar Ekelöf, T.S. Eliot, Erik Lindegren, medan en kvinnoröst hörs säga: ”Jag förstår inte den moderna lyriken.” Därefter gör ett klipp till en uppsättning notblad, signerade Arnold Schönberg, Igor Stravinskij, Karlheinz Stockhausen, Béla Bartók och en mansröst som kommenterar: ”Den här nya atonala musiken är direkt plågsam för mina öron.” En sista sekvens i inslaget visar därefter ett filminslag där kameran rör sig över abstrakta skulpturer, en målning av Picasso samt ett collage. På ljudspåret hörs en mansröst och en kvinnoröst kommentera i dialog: ”Nutidens måleri och skulptur säger mig ingenting alls”; ”varför kan nutidens konstnärer inte uttrycka sig på ett sätt som vi vanligt folk begriper?”; ”inte vet jag, är det mitt fel, eller är det nåt fel på konstnärerna?”; ”jag vill så gärna följa med min tid, men jag kan inte förstå alla de här nya och obegripliga och fula bilderna.”

Efter sekvensen görs ett klipp tillbaka till Möller-Nielsen i studiomiljö, som småskrattande ställer frågan till tittarna om de känner igen sig i replikerna i inslaget. Som han avslöjar var ett av de obegripliga och fula konstverken nämligen inget konstverk: ”För det är som ni ser inget oförståeligt modernt konstverk, det är ett vanligt ganska snyggt öra.” Poängen, vilket Möller-Nielsen gör tydligt i programmets avslutning, var således att det i första hand var upplevelsen, ”kontakten med föremålen”, som var det väsentliga. ”Vackert eller fult. I konsten, som i livet är det icke detta det beror på. Ytterst är det intensiteten, förmågan till upplevelse, uttrycket, det kommer an på”, förklarar han till ett montage av bilder, en naken kvinnotorso, ett ägg, Rafales stanzamålningar, en stenskulptur.

Programmen är tydligt förankrade i föredragsformen, med en ciceron som visar och berättar om ett ämne. Men de präglas samtidigt av en ambition att bryta upp denna form. Möller-Nielsens sätt att föra sig framför kameran visar på en ambition till ett mer resonerande och diskuterande tilltal gentemot tittarna. I användningen av Broby-Johansens bildarkiv och olika filminslag märks därtill en ambition att kongenialt med seriens tema arbeta med det visuella för att föra fram seriens argument. Övergripande kan det hävdas att programmen intog en karismatisk hållning till konst och bilder, där en intuitiv ”upplevelse” av konst och bilder framställdes som mer autentisk, ursprunglig och värdefull än en mer intellektuellt grundad ”förståelse”. Här var programmen tydligt förankrade i problem såsom de formulerades inom tidens konstbildning. I konstutredningens betänkande 1956 påpekades exempelvis såväl den moderna tidens bildflod och informationsöverflödets avtrubbande effekter, som den samtida konstens viktiga roll i samtiden.[350] Utredningen pekade därutöver på behovet av att vidga begreppen, och inte minst övertyga om värdet i att göra så. ”Begreppet estetisk upplevelse måste därför i det allmänna medvetandet utvidgas och göras till en del av vårt vardagsliv, där tusentals ting kan bli föremål för estetiska betraktelser och upplevelser, från kaffekoppen till annonspelaren.”[351] Samtida konst var här en särskild utmaning på grund av allmänhetens på förhand avoga inställning till den. Samtidigt var denna konst angelägen eftersom dess kritiska potential ansågs central för att hantera det moderna samhället, präglat av kommunikationsteknologier och konsumtionskultur, och dess till synes ohejdbara expansion. I vidare bemärkelse är programmen såtillvida intressanta exempel på hur överflödsproblem kunde artikuleras, åskådliggöras och hanteras vid denna tid. Förutom att tidens massmedier utgjorde centrala teman åskådliggör metaforiken med ”kopplingar” och ”kontakt” föreställningar om ett nytt slags medielandskap, väsenskilt från historien, som behövde hanteras och bemötas.

## Situationskomedi och konstbildning
### – *Vi går på museum*

Att förena uppgifterna att bilda och underhålla var ett återkommande tema inom såväl den övergripande programpolitiken som den praktiska programverksamheten. En av televisionens mer framgångrika programformer på underhållningsområdet var situationskomedin. Det handlade framförallt om inköpta program från USA, men i mitten på 1960-talet gjordes också den första svenska situationskomedin, *Niklasons*, i regi av Hasse Ekman.[352] Genretypiskt handlade den om en kärnfamilj och utspelade sig till stora delar i hemmiljö. Avsnitten kretsade kring konflikter inom familjen, som gav upphov till komiska situationer innan ordningen i slutet av varje avsnitt återställdes.[353] I serien *Vi går på museum* från 1961 användes vad som kan liknas vid situationskomedins form som ett pedagogiskt grepp. Serien producerades av Kåre Gimtell och den tänkta målgruppen var ungdomar och deras föräldrar vilket speglas i att seriens huvudpersoner är en kärnfamilj bestående av arbetande make, hustru som är hemmafru samt barnen Kerstin och Bertil. Rollerna spelades av Karl-Ivar Ylme, Birgit Porry, Bertil Kemkes och Lilian Lindqvist. Seriens uppläggning var att det huvudsakliga programinnehållet, ett besök på ett museum, ramades in av spelscener som inledde och avslutade programmet. Scenerna utspelas i vad som sannolikt ska förstås som ett typiskt svenskt medelklasshem vid 1960-talets början. Öppningsscenen introducerar en konflikt eller fråga som sedan visar sig ha ett svar på något av landets museer. Därefter förflyttas handlingen till museet ifråga, där huvudpersonerna visas runt och frågorna besvaras, innan programmet återigen återgår till hemmiljön. Scenerna skapar därmed en narrativ framåtrörelse som motiverar museibesöket och åskådliggör hur kunskapen från museet har tillämpning i vardagen.

I seriens sammanlagt fem avsnitt besöktes Naturhistoriska Riksmuseet i Stockholm, Sjöfartsmuseet i Göteborg, Tekniska museet i Malmö och Järnvägsmuseet i Tomteboda. Men också konsthallen i Lund, som är i fokus här. En elegant vinjett med munter musik öppnar programmet, med en av SR/TV:s så kallade OB-bussar som fond för programtiteln.[354] Efter att titelskylten visats kör bussen iväg, kameran gör en lätt sväng och exponerar föremålet för programmet: Konsthallen i Lund. Efter vinjetten introduceras tittaren för den för serien typiska ramhandlingen. I det specifika programmet bildar hemmiljön fond för en scen kretsande kring obegripligheterna med modern konst. Ramhandling kan alltså förstås i ganska bokstavlig bemärkelse.

Scenen öppnar med hustrun i familjen i färd med att damma bostaden.

Abstrakt konst skapar konflikt i hemmiljö.
Stillbild: Kungliga biblioteket, med tillstånd från SVT– Sveriges Television AB

Kameran följer henne genom rummet och tittarna introduceras därefter för de två barnen. Narrativets konflikt inleds när hon, efter att ha växlat några ord med sonen Bertil, förflyttar sig vidare i rummet för att börja damma en av de målningar som pryder väggarna. Målningen ifråga saknar föreställande bildelement, vilket är centralt för konflikten, är rektangulär och långsmal till formen och hänger vertikalt på väggen. I samma stund som hon plockat ned tavlan och börjat damma kommer den tonåriga dottern Kerstin hem. När modern dammat färdigt och ska hänga tillbaka tavlan på sin plats har Kerstin, med en trave böcker i famnen, kommit in i rummet från hallen. En ordväxling inleds kring tavlans hängning. Dottern invänder att modern hängt den upp och ned. Utan att kunna enas kallas sonen Bertil in. Mor och dotter är nu inbegripna i en dragkamp om tavlan, vilket får Bertil att mana till lugn. Efter att ha försvunnit ut i köket återkommer han med stol, hammare och spik och hänger upp tavlan horisontellt över ett piano i rummet. ”Nå, vad tycks?”, frågar han, och får till svar från sin syster: ”Jag tycker du är larvig!” Därefter görs ett klipp till Kerstin i frontal halvbild som med uppfordrande min konstaterar: ”Förresten har du ingen kunskap om modern konst. Ja, jag vill inte påstå att jag kan så förskräckligt mycket, men jag har i alla fall varit på ett föredrag om modern

konst, om hur man ska lära sig att förstå den. Du förstår att det var så här . . . ”

Repliken bildar övergång till programmets huvudsakliga innehåll och en etableringsbild av Lunds konsthalls stora ljusinsläpp. Kameran sveper ned mot utställningsrummet med Kerstins röst på ljudspåret: ”Ni vet, nu i våras när jag var nere i Lund och hälsade på hos faster Elsa, då var Anna-Greta och jag ute och gick, då träffade vi Marianne och så småningom hamnade vi framför konsthallen.” Kameran sveper över ett av utställningsrummen och en jazzanstruken melodi tonar in på ljudspåret. ”Dom hade en utställning om Liljefors och Zorn där. Det var rätt kallt ute och, vi hade ju inget annat för oss så vi travade in. Och det ångrade vi inte efteråt. Ni skulle bara se själva hallen! När solen bröt in genom de vinkelställda fönstren, så blev det de mest fantastiska effekter. Ja, det var som konst bara det.” Programmet följer därefter de tre flickornas besök på konsthallen. En vändpunkt sker när trion kommer in en av salarna. Ljudet växlar från voice-over och musik till diegetiskt ljud och ett lågt samtal mellan flickorna framför en Zorn-målning. I rummet skymtar också en kostymklädd man sittande på en av stolarna i salens mittaxel. Mannen stiger strax fram till flickorna och börjar prata med dem. Det visar sig vara Eje Högestätt, konsthistoriker och vid tidpunkten chef för konsthallen. Hans funktion i programmet är avgjort expertens, men denna status i kraft av konsthallschef delges flickorna (och därmed tittarna) först i slutet av sekvensen i konsthallen.

Efter en kort konversation kring anledningen till flickornas besök och den Zorn-målning de stannat vid föreslår Högestätt att de istället ska titta på modern konst, vilket flickorna går med på. Tittarna får därefter följa sällskapets rundtur i konsthallen där de först stannar vid en målning av Bruno Liljefors, därefter en målning av Axel Salto och slutligen en skulpturgrupp av Eric Grate. Samtalen i gruppen framstår som improviserade och följer ett snarlikt mönster där Högestätt inleder med frågor till flickorna och efter några trevande svar ger en längre monolog kring det aktuella verket. Efter att Högestätt med termen ”aggressivitet” kopplat Liljefors realistiska framställning av ett fågelbo till Saltos abstrakta komposition i målningen *Den rosenrasande turken*, återkommer Kerstins röst i voice-over: ”De här förklaringarna var verkligen intressanta. Inte hade vi tänkt på konst på det sättet förut. Genom de här förklaringarna så kände jag att jag förstod konstnären bättre. Det är alltså inte nödvändigt att en tavla föreställer något, huvudsaken är att åskådaren tycker någonting om den.” Sekvensen från konsthallen avslutas med att flickorna ses vandra genom ett korridorliknande galleri och Kerstin konkluderar: ”Nu förstår ni kanske varför jag fick en annan syn på modern konst.”

När vi i programmets sista scen är tillbaka i hemmiljön har konflikten, Kerstins redogörelse till trots, inte lösts. Tvärtom. I den fortsatta argumentationen försöker Kerstin tillämpa lärdomar från konsthallsbesöket, något som inte får gehör hos varken modern eller Bertil. Tvisten får istället en oväntad och något märklig lösning när fadern i familjen kommer hem. Han kommer in i rummet och ber familjen lugna ner sig. Därefter synar han en kort stund målningen innan han vänder den 180 grader och tvärsäkert hänger tillbaka den på väggen. Som motivering pekar han mot målningen: ”Det är mycket enkelt, konstnären har satt sin signatur där nere, då är det ju förklarligt att den ska sitta så.” Insatsen är faderns enda insats i scenen och sätter även punkt för programmet.

I kombination med den inledande och avslutande scenen skapas en inramning och riktning i programmet. Samtidigt är ramberättelsen i *Vi går på museum* märkligt tvetydig. Trots tonårsdotterns redogörelse för sina lärdomar i den moderna konstens värld får hon inget gehör hos övriga familjemedlemmar, snarare förlöjligar både mamman och brodern hennes språkbruk. Faderns roll i den avslutande scenen skulle kunna ses som en form av paternalism i ganska bokstavlig mening, där familjeöverhuvudets sunda förnuft till synes ogiltigförklarar det föregående programinnehållet. Men i sitt sammanhang är det kanske inte lika märkligt. Serien riktade sig explicit till ungdomar och sändes därmed tidigt på kvällen. Vilket förstås förklarar varför barnen var i fokus som ett slag ställföreträdande roller att identifiera sig med. Det var på så sätt också kärnfamiljen som var den tänkta publiken. Samtidigt skulle den lite motsägelsefulla avslutningen kunna förstås i relation till ramhandlingens konventioner som framställer ett slags situationskomedi i familjemiljö. I sammanhanget är det viktigt att det problem som den abstrakta målningen gav upphov till i slutändan också löstes inom familjen, och inte av en utomstående expert.

## Konst i frågesportens glada lekhage
## – *Vilken tavla?*

Den 12 december 1965 sändes det första avsnittet av SR/TV:s dittills största samlade produktionsinsats på konstområdet – programserien *Vilken tavla?* Mot bakgrund av framgångarna med frågeprogram som *Kvitt eller dubbelt* och framförallt *Fråga Lund* var programmet upplagt i form av en frågesport om konst med en panel experter som svarade på frågor från en programledare och med en domare som bedömde svaren. Programmet var en del av tv:s söndagsunderhållning där SR/TV:s distrikt i Stockholm, Göteborg och Malmö turades om att stå för produktionerna. *Viken tavla?* var stockholms-

distriktets bidrag och avlöste malmödistriktets framgångsrika *Fråga Lund*. Det senare sändes först gången 1962, var baserat på BBC-programmet *The brain trust*, och gick ut på att en samling lundaakademiker svarade på frågor från studenter.[355] Programmets popularitet och höga tittarsiffror lockade till efterföljd och *Vilken tavla?* är inte helt olik föregångaren.

*Vilken tavla?* sändes varannan söndag fram till april 1966 i sammanlagt tio avsnitt. Upphovsman och tillika programledare var Kristian Romare och producent var Torbjörn Olausson. Knuten till produktionen fanns också en redaktion där bland andra Moderna Museets chef Pontus Hultén ingick tillsammans med Dokumentärfilmssektionens dito Lennart Ehrenborg. Den panel experter som svarade på Romares frågor var konstnären och då nyligen tillträdde professorn vid Kungliga Konsthögskolan Carl Fredrik Reuterswärd, konstnären P.O. Ultvedt, samt konstkritikerna Ulf Linde och Katarina Dunér. Stadsantikvarie Bo Lagercrantz fungerade som frågesportens domare. Programmet var Kristian Romares första större produktion i egenskap av konstredaktör på Kulturredaktionen. Han framställde sig gärna som både radikal förnyare av tv-mediet, men också radikal i betydelsen kontroversiell provokatör. I en intervju i *Aftonbladet* inför programstarten framhölls hur han gärna ville ”skaka om folk” och väcka debatt. Syftet med det nya programmet *Vilken tavla?*, upplyste artikeln, var dock i första hand att ”lära folk förstå konst på ett enkelt och lättfattligt sätt”.[356]

En artikel över ett helt uppslag i *Röster i Radio-TV* introducerade programmet. ”[N]u ska konsten dra in i frågesportens stora, glada lekhage”, annonserar artikeln som utförligt redogör för programmets utformning och presenterar de medverkande.[357] Artikeln gör också klart tv-publikens roll i programmet. Tittarna skulle också vara med och gissa, förklarar artikeln, men delges svaren innan paneldeltagarna, ”och kan således tryggt hemfalla åt en stunds glädje av det slag som lär vara mest äkta, skadeglädjen”. Artikeln redogör vidare för vilken typ av frågor programmet kretsar kring, vilket redovisas i både ord och bild. ”Både frågorna och svaren ges i bilder – som det anstår konsten och TV. Hela konsthistorien ska kunna omspännas, från 10.000-åriga grottmålningar till de yttersta dagarnas popkonst.”[358] Tre exempel på frågornas utformning ses i artikeln. Två av exemplen visar detaljer från konstverk, en målning respektive en teckning, där titel respektive upphovsperson efterfrågas. Det tredje exemplet utgörs istället av ett fotografi föreställande tre ”TV-flickor” poserande efter ett motiv från en känd målning, en ”levande charad” enligt artikeln och ett tillvägagångssätt som skulle följas upp också i de kommande programmen.

Fyra konstförståsigpåare. Från vänster Carl Fredrik Reuterswärd, Ulf Linde, Katarina Dunér och P.O. Ultvedt. Stillbilder: SVT – Sveriges Television AB

Programserien var således ett utpräglat exempel på ambitionen att förena information med underhållning. Frågesport var en av televisionens mer framgångsrika programformer. *Kvitt eller dubbelt* under ledning av Nils Erik Bæhrendtz var en tidig succé som framgångsrikt kombinerade publikt deltagande, underhållning och folkbildning och en rad andra exempel följde. När *Vilken tavla?* startade i december 1965 var det som förut nämnt som ersättare för *Fråga Lund*. Sannolikt fanns också en idé om att kunna dra nytta av programmets popularitet. När *Fråga Lund* var som mest populärt lockade det uppemot 80 procent av tittarna.[359] En annan sannolik förebild återfinns i *Musikfrågan* med Sten Broman, med start 1964, som kan ses som ett slags motsvarighet till *Vilken tavla?* men med fokus på musik.[360] *Vilken tavla?* delade också utgångspunkter med tidigare program som *Vad är det?* och *Saker och ting* som sändes kring 1960. I dessa program var det på liknande sätt en panel med experter vars kunskaper prövades genom att få in olika objekt i studion som de gavs i uppgift att identifiera.

Av de tio program som sändes under vintern 1965 och våren 1966 har jag endast funnit ett bevarat i sin helhet. Av källmaterialet att döma tycks programmen dock genomgående följt en likartad struktur. *Vilken tavla?* var till övervägande del en studioproduktion och varje avsnitt omkring 40 minuter långt. Scenografin var relativt sparsmakad och begränsades till en fond bakom panelen som sitter på rad på en liten scen i studion, flankerade av Romare och Lagercrantz. Fonden används i programmet för att projicera bilder som utgångspunkt för frågorna till panelen. Därutöver förekom sporadiskt allehanda rekvisita. I det bevarade programmet presenteras panel och tittare exempelvis för ett uppdukat bord med en kaffekanna formgiven av Kazimir Malevitj och en pälsinfattad kaffekopp av Meret Oppenheim, ett inslag som avslutas med att Romare till panelens stora förtjusning häller upp kaffe från kannan i koppen. Det modernistiska avantgardet stod också ofta i centrum för programmets frågor. Scenen med kaffekannan och koppen exemplifierar också den lekfulla hållning till konsten programmet hade som ambition att förmedla.

De bilder som illustrerade artikeln i *Röster i Radio-TV* är representativa för de typer av frågor programmet kretsade kring. Panelen och tv-tittarna presenterades alltså för detaljer från mer eller mindre välkända konstverk, olika föremål eller andra bilder som panelen därefter fick i uppgift att identifiera. Frågorna kretsade i första hand kring att identifiera upphovspersonerna till de presenterade bilderna och föremålen, placera bilderna i rätt tidsperiod eller nationell kontext, eller identifiera olika stildrag och tekniker. I programtidningen benämndes panelens deltagare ”konstförståsigpåare”, vilket är symptomatisk för det slags konnässörskapsmässiga

kunskaper som premierades och utgjorde programmets nav. Detta är också tydligt i ett av programseriens återkommande inslag som byggde på tekniken från den förut nämnda filmen *Mysteriet Picasso*. Panelen presenterades här på ett liknande sätt för en tom ”duk” där en för panelen okänd konstnär från motsatt sida av duken skissar med bläck varpå linjer framträder ”mystiskt” som från ingenstans på den sida som panel och tittare ser. Uppgiften var för panelen att endast utifrån linjeföring och skissteknik komma fram till vem som dolde sig bakom duken. I det aktuella programmet var det konstnären Karl Axel Pehrson som var den hemlige gästen, men även Siri Derkert och Roland Kempe medverkade som gäster i inslaget.[361]

*Vilken tavla?* hämtade alltså former från frågesport men saknade egentligen rena tävlingsinslag om priser eller poäng. Det saknades möjligheter för tittarna att vinna något och för paneldeltagarna var det i första hand prestige som stod på spel. I inslaget med den hemlige konstnären var vinsten förvisso den duk som producerades i inslaget, men här uppmanades vinnaren att skänka bort den efter eget tycke. I det sparade programmet skänker vinnaren Katarina Dunér sin Pehrson-målning till Radiohjälpen. Till skillnad från exempelvis *Kvitt eller dubbelt* var gränsen och rollfördelningen mellan experter och allmänhet alltså tydlig, även om den övergripande utformningen syftade till att göra auktoriteterna mindre auktoritära. Genom att låta tittarna i förväg ta del av svaren skulle på så sätt publiken ges en auktoritär position. Som Lynn Spigel visat i förhållande till en amerikansk kontext var den här typen av didaktik där intellektuella och auktoriteter inom olika områden kunde drivas med inte på något sätt ovanlig. Formerna för detta kunde variera men de utgick i regel från antagandet att allmänheten ogillade att få föreläsningar av intellektuella.[362] I en svensk kontext bör dessa nya former av kunskapsförmedling på liknande sätt ses mot bakgrund av en förändrad syn på bildning och auktoriteter, men också som ett sätt att locka tittare med för mediet mer lämpade former.[363] Under serien ska också flera inslag ha förekommit som syftat till att på olika sätt ”sätta dit” panelen. Exempelvis ska Reuterswärd i ett inslag ha presenterats för ett av sina egna verk, och i ett avsnitt var den hemlige konstnären Katarina Dunérs make Sten Dunér.[364] Men eftersom tv-publiken delgavs svaren i samband med att frågorna ställdes underkändes därmed tittarnas kompetenser redan på förhand. Möjligheterna till skadeglädje som framställdes som programmets attraktion tycks av den bevarade sändningen att döma också varit rätt sällsynta, helt enkelt eftersom panelen sällan hade några större problem med att besvara frågorna.

Vad som också är tydligt är hur programmet förhöll sig till en tidstypisk ambition att provocera. Det bevarade programmet sändes den 9 januari

1966. Vinjetten visade rörliga bilder från den franske konstnären Yves Kleins ateljé, i färd med att framställa en av sina så kallad antropometriska målningar där nakna kvinnokroppar sprejas med Kleins patenterade blå färg för att sedan fungera som ett slags mänskliga penslar på hans dukar. Som vinjettens titelskylt signalerade, genom att visuellt efterlikna krita på svarta tavlan, fanns dock här också något att lära. Filminslaget visar sig, efter övergång till studiomiljö och Romare välkomnat tittarna till programmet, motiverat av den vid tidpunkten pågående utställningen *Den inre och den yttre rymden* på Moderna Museet där Klein var representerad. Efter att Romare med anledning av vinjetten kort reflekterat kring rymden och ”rymdåldern” och därefter presenterat panelen för tittarna, går programmet raskt över till den inledande frågan för panelen. Den för programmet typiska uppgiften handlar om att identifiera upphovpersonerna till ett antal detaljer hämtade från ett antal konstverk, i detta fall på olika sätt med koppling till aviatik.

Som lanseringen i *Röster i Radio-TV* underströk skulle frågornas utformning vara högst varierad. Ett exempel som framhölls var de levande charader som också illustrerade artikeln. Charaderna syns också i det aktuella programmet, men benämns som tablåer. Sekvensen inleds knappt tio minuter in i programmet och utgörs, i likhet med fotografiet av ”tv-flickorna” i programtidningen, av kvinnor som poserar för att efterlikna motiven i olika konstverk. Sekvensen utgörs av sammanlagt åtta tablåer med iscensatta motiv från lika många konstverk. Enligt Romares påannonsering av inslaget handlar de åtta tablåerna om att ”sammanfatta ett stycke konsthistoria som en striptease” framförd av ”miss konsthistoria”. Introduktionen följer också med en uppmaning till tv-publiken: ”Tittare där hemma, spetsa ögonen, ni får möjlighet att gissa själva för varje tablå”.

De åtta tablåerna framställer därefter ett antal kvinnogestalter från kända målningar i kronologisk ordning, från Diego Velázquez till Marcel Duchamp, via Eugène Delacroix, Édouard Manet och Pablo Picasso. Att det skulle handla om en striptease syftade på inslagets sätt att ge konsthistorien kropp genom att framställa en framåtrörelse med utgångspunkt i antalet klädesplagg som kvinnliga gestalter avbildats med. Den första tablån iscensatte sålunda en gestalt från en målning av Velázquez, där kvinnogestalten hade väldigt mycket kläder, och slutpunkten var i en skildring där kvinnogestalten inte bara saknar klädesplagg utan bokstavligen reducerats till ett tecken, där en detalj från Duchamps *Bruden avklädd av sina ungkarlar, t.o.m.* (1915–1923) målats på ryggen på ”miss konsthistoria”. Däremellan, i iscensättningar av exempelvis Delacroix’s *Friheten på barrikaderna* (1830) och Picassos *Flickorna från Avignon* (1907), är plaggen

Miss konsthistoria och konsthistorien som striptease.
Stillbilder: SVT – Sveriges Television AB

färre och färre. Sekvensens bokstavliga utställande av kvinnor som objekt – *som* konstföremål – kopplar på ett väldigt explicit sätt praktiken att se på konst till en manlig heterosexuell blick. Laura Mulvey har i en välkänd artikel om klassisk Hollywoodfilm lanserat teorin om den manliga blicken. I sin psykoanalytiskt orienterade analys åskådliggör hon hur film skapar och upprätthåller en patriarkal ”blick” där kvinnor görs till passiva objekt för den manliga blickens behag och åtrå. ”The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly”, skriver Mulvey. ”In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*.”[365] Den moderna konsthistorien (vad det nu än implicerar) görs i programmet uttryckligen till att handla om manliga sexuella fantasier – om striptease. Mulvey har senare återkommit till frågor om blickar i relation till televisionen. Till skillnad från biograffilmens ”gaze” kan televisionen istället sägas uppmuntra till ett mer distraherat seende eller ”glance”, en term hon lånar från tv-forskaren John Ellis.[366] I förhållande till experimentell television, skriver Mulvey, handlar televisionens ”glance” snarast om en ”double look”: ”a distracted glance that can become fixed and absorbed”. Inslaget i *Vilken tavla?* kan här förstås i förhållande till Mulveys beskrivning av hur ett visst slags television kan föra in element av störning eller oro i hemmiljön, själva symbolen för normalitet och trygghet. ”Of course”, skriver hon, ”such a challenge has maximum efficacy when it introduces disturbing, particuarly sexual, material into the home.”[367]

Att inslaget med ”miss konsthistoria” skulle förstås som potentiellt provocerande och kontroversiellt gjordes också tydligt i sändningen på ett sätt som också aktualiserar ett slags ”double look”. Som Romare inför inslaget poängterade med riktning till tv-publiken: ”spetsa ögonen”. Programmet gjorde också explicit, bland annat genom den inledande sekvensen med Yves Klein, att nakenheten möjligen kunde framstå som kontroversiell och provocerande men att det också var konstnärligt motiverat. På så sätt gjordes också klart hur kulturprogram utgjorde sammanhang där det fanns möjlighet att frångå normer och bryta med konventioner. Intressant är emellertid det faktum att det *inte* blev någon folkstorm i sig blev till en nyhet. ”Naket i TV inte längre någon sensation”, hette det i en artikel i *Aftonbladet* dagen efter sändningen. ”Ingen tittarstorm utbröt!”[368] Artikeln gav också en kort presentation av de kvinnor som agerat modeller i sekvensen i programmet tillsammans med ett fotografi från en av inslagets charader, en iscensättning av Manets målning *Olympia* (1863).

*Vilken tavla?* blev till skillnad från andra program inom frågesport- och

tävlingsgenrerna ingen succé. Tittarsiffrorna ansågs jämförelsevis låga och pressens reaktioner var bitvis kritiska.[369] Programmet uppfattades inte bara som relativ misslyckat i sig utan ansågs uppenbarligen också som symptomatiskt för hur förväntningarna på det nya mediet som konstförmedlare efter ett drygt decennium inte såg ut att förverkligas. Konstkritikern Folke Edwards summerade i en lång artikel i *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* programserien och sammanfattade sin kritik i två punkter: information och underhållning. Eller snarare avsaknaden av desamma. ”I stället för att hjälpa konstintresset fruktar jag alltså att TV:s första stora satsning stjälpt det. Den har varit esoterisk och statisk, rolig ibland för några få men i stort sett varken tillräckligt informativ eller underhållande”, sammanfattade Edwards. ”Att det inte uppstått någon tittarstorm beror förmodligen på att folk stängt av. ’Vilken tavla?’ har sannolikt bara bekräftat deras förhandsinställning att konst är något kufiskt för några utvalda.”[370] *Svenska Dagbladets* konstkritiker Stig Johansson påtalade senare på liknande sätt att programmet präglats av en ”high-browattityd”.[371]

Varken konstkritiker, tv-recensenter eller tittare bedömde alltså programmet som särskilt lyckat. I efterhand är det lätt att se på *Vilken tavla?* som ett slags populär lansering av ett visst slags konstsyn, och som en positionering med avseenden på vilket slags konst som är relevant i samtiden. I detta fall var det i hög grad Moderna Museet och det modernistiska avantgardet som stod i centrum. I samband med den konsthistoriska stripteasen får Ulf Linde exempelvis tillfälle att under flera minuter lägga ut texten om Marcel Duchamps konstnärskap och sina egna läsningar av det. Att de medverkande inte tycks ha haft några större problem att svara på frågorna hade såtillvida helt enkelt att göra med att de befann sig på konsthistorisk hemmaplan och propagerade för en syn på konst de själva var med om att definiera. I nästa kapitel kommer detta tema att fördjupas, genom en undersökning av hur SR/TV förhöll sig till tidens händelser och skeenden i tidens svenska och internationella konstliv.

KAPITEL 2

# Fönstret mot konstvärlden

## *Konst som aktualitet*

Nya medier lanseras ofta med löften om en mer omedelbar tillgång till verkligheten.[372] Som televisionen främsta egenskap framhölls samtidigheten, förmågan att skildra nuet medan det ännu pågick. ”Detta att med oerhörd snabbhet direkt kunna överföra bilder (och ljud) från en punkt på vår jord till en annan – ja, t.o.m. från månens baksida – utan att originalprodukten förändras, hur lång väg bilden än gått, är det utmärkande för mediet”, skriver tv-medarbetarna Håkan Unsgaard och Ivar Ivre i boken *TV och vi* från 1962.[373] Detta är tv när tv är som mest tv, enligt författarna.[374] De båda tv-medarbetarna var inte ensamma i sin syn på mediets särskilda egenskaper. Men det framstår förstås som motsägelsefullt att tänka sig ett medium som inte medierar, som direkt och oförändrat reproducerar ljud och bild från en punkt till en annan. Nu menade Unsgaard och Ivre förstås inte att televisionen inte utövade påverkan. Det var tvärtom temat för deras bok, där de med utgångspunkt i publikundersökningar och aktuell forskning tog sig an frågan om televisionens publik och effekter. Det var svåra frågor att adressera. En paradox de tyckte sig identifiera var tv-mediets tendens att själv ge upphov till nyheter som det sedan behövde bevaka.[375]

Aktualiteter framhölls tidigt som ett potentiellt viktigt innehåll i det nya mediet. Aktualiteten fungerade som ett sätt att motivera televisionens plats och roll i offentligheten i förhållande till andra medier som press, radio och film. Direktsändningar och aktualiteter bedömdes kort och gott som ”tv-mässiga”, något som den nya medietekniken förmådde göra bättre än andra medier. Vad som var en aktualitet och hur den skulle förmedlas var samtidigt centrala frågor. Som ett offentligt monopol i samhällets och publikens tjänst var SR/TV skyldiga att förhålla sig sakligt och objektivt till aktuella händelser, skeenden och diskussioner. Tidigare forskning har visat hur televisionen under de första åren präglades av konsensus och ett neutralt och

formellt tilltal. De tidiga debattprogrammen präglades exempelvis av ett upplysande och folkbildande ideal där experter och företrädare för samhällsinstitutioner och organisationer gavs utrymme att offentliggöra olika ståndpunkter i för allmänheten angelägna frågor.[376] Även om objektivitet och saklighet tillhörde ledorden började efterhand, i takt med Sveriges Radios ökade självständighet och en professionalisering av journalistiken, dessa synsätt att förändras. Enligt medieforskarna Monika Djerf-Pierre och Lennart Weibull kan tidens journalistiska logik periodiseras som en övergång från ”spegling” till ”granskning”.[377] Den så kallade skjutjärnsjournalistikens etablering på 1960-talet är ett exempel på hur den journalistiska uppgiften vid denna tid alltmer började handlade om att kritiskt granska makten och avslöja missförhållanden.[378] Kontroversiella och provocerande teman och frågor var inte längre något att undvika utan istället något att ta fasta på. Ibland kunde det till och med vara ett självändamål.

På kulturområdet skedde motsvarande omförhandlingar. Nära sammanflätat med en mer övergripande diskussion kring kulturbegreppet började televisionens kulturmagasin under 1960-talet ta upp andra frågor och händelser än sådana med en koppling till den estetiska kulturen.[379] Dessa förändringar följde på liknande förändringar inom radions programkultur, där verksamheten sedan en tid tillbaka präglades av en mer journalistisk och nyhetscentrerad inriktning. I samtiden talades om mer samhällstillvända program där debatt om politik och orättvisor i samhället och omvärlden sattes högt på agendan. Efterhand ledde kursändringen till en kritik av ”vänstervridning” inom Sveriges Radio. Det vill säga att etermedieinstitutionen inte alls framstod som objektiv och saklig utan istället prioriterade vänsteråsikter, en diskussion som blev ännu intensivare i början av 1970-talet.[380]

Mot denna bakgrund är syftet med det här kapitlet att undersöka hur SR/TV förhöll sig till och medierade aktuella händelser, skeenden och frågor i konstlivet. Kapitlet fokuserar därmed på hur SR/TV fyllde sin roll att informera om nuets händelser och stimulera debatt kring dem, genom att undersöka var och hur konst kunde göras till en aktualitet, vilka slags överväganden som präglade programmering, program och inslag samt vilket slags händelser och frågor det handlade om, hur de framställdes och vilka som fick uttala sig om dem.

## Magasinsgenren och kulturbevakningen

Den nya televisionens medarbetare tog tidigt på sig uppgiften att bevaka vad som hände i konstlivet. Före tv-starten avskaffades det nyhetsmonopol

Tidningarnas Telegrambyrå (TT) haft sedan Radiotjänsts bildande. Etermedieinstitutionen behövde därför hålla sig med egna nyhetsredaktioner. Nyhetsprogrammet *TV-journalen* började sändas 1955 och som rubriken antyder hade det likheter med de nyhetsjournaler som visats i filmprogram på biograf sedan 1910-talet. Televisionens nyhetssändningar gjorde snabbt dessa journaler obsoleta och kring 1960 upphörde de att visas på bio.[381] Hösten 1958 startade *Aktuellt* som efter internationella förebilder frångick journalformen och visade reportage, intervjuer och telegramläsning från studio. I likhet med de tidigare journalerna innehöll dock programmen ofta kultursegment och ibland konstreportage. Under en lång tid stod i första hand Torbjörn Axelman för dessa inslag. Programåret 1957/1958 sändes det första återkommande konstprogrammet, *Konstapropå*, som gjordes av Lennart Ehrenborg och Hans Eklund. Det här avsnittet ska dock handla om en annan programform, vars huvuduppgift ofta beskrevs som att spegla nuet: kulturmagasinet.

## Magasinerad konst

I slutet av 1950-talet introducerades en ny programform för aktualiteter på konstområdet: kulturmagasinet. Ordledet magasin leder tankarna till tryckta tidskrifter, men också till byggnader eller utrymmen för lagring och förvaring. Den explicita referensen i samtiden var till tryckta tidskrifter. Men också det senare är en passande metafor för programformen, som närmast kan liknas vid ett slags behållare att fyllas med lite av varje. Ett magasin var typiskt ett studiosänt program med inskjutna reportage och filmade inslag, ofta med inbjudna gäster som intervjuades eller fungerade som debattdeltagare. Vid sidan av kulturmagasinen förekom också magasin kring andra områden som utrikesmagasinet *Panorama*, samhällsmagasinet *Fokus*, teknik- och vetenskapsmagasinet *Tekniskt magasin*, naturmagasinet *Just nu*. Att det handlade om ett uppenbart populärt format hos tv-medarbetarna antyder inte minst kritiken mot det. *Dagens Nyheters* tv-kritiker Ingvar Orre hävdade i en krönika 1966 att SR/TV rent av hade drabbats av magasinsfeber: ”Magasinsfebern sprider sig alltmer i TV, inslagen travas på varandra, man skuttar från fråga till fråga.” Enligt Orre gjorde ett överdrivet intresse för aktualiteter inom tv-ledningen att bredd tog överhanden på bekostnad av fördjupning. ”Inte ett ont ord om aktualitetet i TV-programmen, men det kanske finns andra och bättre vägar än att stapla plotterprogram på varandra.”[382]

Flera kulturmagasin med lite olika utformning avlöste varandra under 1960-talet. Det första med denna benämning var *Prisma: Illustrerad konst-*

*och kulturrevy* som startade 1959 och sändes med relativt jämna mellanrum ungefär en gång i månaden, undantaget sommarmånaderna, fram till 1961. I fallet *Prisma* var kopplingen till tryckta magasin tydlig då programmet delade både namn och innehållsdeklaration med kulturtidskriften *Prisma* som utkommit 1948 till 1950 med författaren Erik Lindegren som redaktör. *Prisma* följdes 1962 av det relativt långlivade *Horisont – ett kulturfönster* (senare ”ett kulturmagasin”) som sändes fram till 1964. *Horisont* följdes i sin tur av *Studio 65* och *Studio 66* under ledning av *Röster i Radio-TV*:s tidigare chefredaktör Lars Ulvenstam. Under 1967 sändes *Monitor* som i likhet med de närmaste föregångarna hade undertiteln ”aktuellt kulturmagasin”. Redan året därpå utarbetades en delvis ny utformning av magasinen i och med *Forum* 1968 och 1969 där Ulvenstam också återkom i programledarrollen. Det är inte helt lätt att skriva något övergripande om kulturmagasinen vid perioden. Det rör sig om en förhållandevis omfattande mängd sändningar med ofta ganska blandat och olikartat innehåll, vilket också var en poäng med formatet. Under perioden sändes några hundratal magasinsprogram. En komplicerande faktor är framförallt att kombinationen av studiosändning och filmade inslag gör magasinen problematiska ur källsynpunkt. I regel är det endast filminslagen som finns tillgängliga i arkiven. Merparten av alla dessa timmar tv har helt enkelt försvunnit ut i etern.

Förhållandet gör att det blir relevant att också söka sig till andra källor för att skaffa sig en bild av programmen. Ett i sammanhanget intressant exempel kan hämtas från den förut citerade *Boken om TV* från 1961, och ett kapitel skrivet av Torbjörn Axelman där han ger en bild av magasinsprogrammen utifrån ett producentperspektiv.[383] Axelman var som texten också upplyste om även producent på *Aktuellt*. För att ge en ögonblicksbild av producentyrket valde han dock ett annat exempel, inspelningen av *Prisma*. I kontrast till *Aktuellt* var *Prisma* enligt författaren lugnare, även om det till sin karaktär också handlade om ett aktualitetsprogram.[384] Artikeln ger en bild av det praktiska arbetet med utsändningarna som ett slags multimedial verksamhet. Från planeringsarbetets teleprintrar och telefonkonferenser till inspelningens körscheman, scenografi, kameraarbete, ljussättning, redigering och telefilmning. I den rikt illustrerade artikeln får läsaren följa arbetet med decenniets första sändning den 31 januari 1960 som gavs underrubriken ”Sökarljus mot 60-talet”. Det specifika programmet bröt alltså delvis med ambitionen att spegla nuet för att istället blicka framåt. Vid tidpunkten ingick förutom Axelman även Ulf Hård af Segerstad, Thorild Anderberg samt Erwin Leiser i redaktionen. Det var i första hand Anderberg som hade ansvar för konsten.

Axelman beskriver ingående förberedelserna inför programmet. Efter-

som det handlade om en säsongsstart tillverkades ny dekor, på Axelmans inrådan en ”konkretistisk stadshorisont”. Resonemangen kring dekoren är särskilt intressant i förhållande till inslagen om konst. Anderberg avsåg i sitt segment ta upp två utställningar med liknande tema i Stockholm och Göteborg, *Stora spanska mästare* på Nationalmuseum respektive *Unga spanska målare* på Konsthallen, Göteborg. Axelman redogör för några av tankegångarna kring den visuella presentationen av konsten. På förslag från Nationalmuseums intendent Bo Wennberg lånades några etsningar av Goya in till studion med motiveringen att de ”ur TV-synpunkt” passade bättre än dunkla oljemålningar.[385] Programmets visuella framtoning tycks överhuvudtaget ha upptagit stor tankemöda. Förutom ljussättning och hur olika nyanser på kläder framträder i bild ges dekoren stort utrymme. Det krävdes uppenbarligen mer än en fondvägg och Goya-etsningar för att fylla ut studion. Lagom till säsongsstarten inhandlades från NK också Mies van der Rohes fåtöljer och glasbord från Barcelonautställningen 1929. Uppenbarligen endast som dekorativa element lånades därutöver konstnären Robert Jacobsens skulpturgrupp *Loke och hans kumpaner* in från Moderna Museet, storskaliga antropomorfa skulpturer av hopsvetsade metalldelar som baxades in i studion. Väl på plats i studion visade sig Loke-skulpturen så stor att den nådde upp till studions ljusramper. ”Han var från början dömd till halshuggning vid sändningen”, skriver Axelman. ”Kumpanerna däremot var in natura alldeles idealiska i sina mått och fick vara med nästar rakt igenom programmet – ur olika vinklar och ibland bara som en diffus utfyllnad i bakgrunden.”[386]

Enligt Axelmans beskrivning spelades programmet in på ”bild-band-tape”, eller video, en relativ nyhet vid tidpunkten. Med detta fanns, skriver han, många fördelar även om själva inspelningsförfarandet inte skiljde sig nämnvärt från en direktsändning. Några omtagningar var det i princip inte tal om. Film var också ett viktigt inslag, inte minst i fråga om reportage från konstutställningar. För tittaren, påpekar Axelman, var det emellertid knappast möjligt att avgöra vad som var vad. Innan artikeln avslutas med en humoristisk anekdot knyter Axelman ihop sin redogörelse med en metafor. Spindeln i nätet är en sliten bild, skriver han. ”Men är det någon, förutom spindeln själv, som i sitt dagliga värv intar sin plats mitt i ett nät, så är det TV-producenten.” Istället för ett fångstnät skulle nätet i detta fall förstås som ”en myriad av ledningar”.[387] I artikelns framställning i ord och bild av hur programmet kunde se ut och dess förutsättningar framträder indirekt också förutsättningar i form av arbetsdelning och ett annat slags nät än det bestående av elledningar, nämligen det mansdominerade och informella nätverk av aktörer som syntes både framför och bakom kameran.

Kvinnorna i texten är scriptor, dekoratörer, hallåflickor, filmklippare och ”filmskaverskor”. Mer sällan är de kulturpersoner, konstnärer eller makthavare med Goya-etsningar på lager för utlåning. Här framkommer sålunda flera aspekter på såväl den nya magasinsgenren, som på tidens tv-kultur mer generellt. Inte minst åskådliggörs här en tidstypisk ambition att sprida kunskap om hur tv-programmen fungerade, och visa upp verksamheten även bakom kulisserna.

## Från kulturell information till farlig kultur

Som artikeln från *Boken om TV* antyder var *Prisma* orienterat mot det som i samtiden kallades seriöst eller, med en mer laddad benämning, exklusivt programinnehåll. Kulturmagasinen ställdes på så sätt ofta i motsatsställning till de ”lätta” programmen, vad som kunde benämnas förströelse eller underhållning. Samtidigt förekom tidigt diskussioner kring hur sådana distinktioner kunde övervinnas och det seriösa programinnehållet tillgängliggöras på ett underhållande sätt. I *Sveriges Radios Årsbok* 1960 resonerade Nils Erik Bæhrendtz kring frågan.”[E]tt radio- eller TV-program oavsett ’lätt’ eller ’tungt’ innehåll är underhållande om det är utformat på ett sådant sätt att den publik det vänder sig till blir road, intresserad, engagerad av innehållet, vad det nu är”, skriver Bæhrendtz. ”Underhållningsmomentet i programmen skulle alltså kunna definieras som ett *formproblem*.”[388] Överväganden av denna typ präglade utformningen och kommentarerna av magasinen under hela perioden.

Inför programåret 1960/1961 beskrivs *Prisma*s övergripande uppgift tidstypiskt med orden ”ge tittarna kulturell information” och som ”öppet för att spegla det mesta som händer på kulturfronterna”, både aktuellt och tidlöst.[389] Ordvalet antyder en ambition om ett slags neutral återgivning av händelser och skeenden i kulturlivet. Slående är kanske framförallt ett tillsynes okomplicerat politiskt ställningstagande som inleder annonseringen. ”Den svenska kulturpolitiken befinner sig just nu i stöpsleven. Det är av väsentligt intresse inte bara för konstnärer och artister att aktuella frågor om konst och kultur hålls levande och ges positiva lösningar av olika samhälleliga instanser”, citeras redaktören Thorild Anderberg i notisen. ”*En* principiell ambition har dock redaktionen: den vill på alla sätt stödja och orientera om aktiviteter som syftar till förbättrade villkor för konstnärlig verksamhet i landet.”[390] I ett tidigt inslag framstår programmet också som ett slags kanal för offentlig upplysning, där ecklesiastikminister Ragnar Edenman ges tillfälle att uttala sig om konstnärernas ekonomiska villkor.[391]

I och med *Prisma* blev konstförmedlingen alltså del av en mer allmän kulturell information. Magasinet tog i många fall ställning för ett visst slags konst, företrädesvis det svenska och internationella avantgardet som återkommande syntes i programmet. Inför öppnandet av Riksförbundet för bildande konsts vandringsutställning *Kring spontanismen* 1959 medverkade Öyvind Fahlström, en av konstnärerna från utställningen, i programmet. Hans roll var att tillsammans med Thorild Anderberg pedagogiskt exemplifiera fenomenet spontanism och ge ”tips om spontanistisk teknik”, något han gjorde genom att i studion helt enkelt demonstrera hur det gick till att måla en spontanistisk målning.[392] Ett annat uppmärksammat inslag ett par år senare var från föreställningen *Musical walk* på Moderna Museet med kompositörerna John Cage och David Tudor.[393] Som Dag Nordmark påpekat blev inslaget kommenterat som i negativ mening alltför exklusivt.[394] Men det fanns också kommentatorer av motsatt åsikt. ”Säga vad man vill om Cage där han klättrade upp på stegar, skruvade på radioapparater och promenerade omkring med sitt egendomliga partitur i handen”, skriver *Expressens* tv-kritiker Hemming Sten, ”men TV-mässigare musik har aldrig existerat.”[395] Redaktionen hade också ambitioner att bredda blicken bortom huvudstaden. Ett temaavsnitt från 1960 syftade till att ge ”glimtar från olika konstfronter runt om i landet”, något som gjordes genom en serie ateljébesök hos konstnärer på platser som Torshälla, Askersund och Borlänge.[396] Därtill kunde *Prisma* ta upp aktuella händelser och brännande frågor av annan art. Våren 1961 rapporterades från Kungliga konsthögskolan där studenter gjort uppror mot akademins, som de ansåg, undermåliga arbetsmiljö. En ung Peter Dahl för i inslaget studenternas talan, där han sittandes i en av skolans ateljéer talar om omänskliga förhållanden och uppmanar staten att ta ansvar.[397]

När *Prisma* 1961 gick i graven fördelades under en kort period kulturbevakningen på flera program. *Konstapropå* hade nypremiär och alternerade på onsdagar med *Bokhörna* och *Filmkrönika*. När ett nytt magasin med namnet *Horisont* hade premiär 1962 var det under annan redaktion än i *Prisma* och med en delvis ny avsiktsförklaring. Som redaktören Lars Boberg, tillsammans med Birgitta Bergmark och Staffan Lamm magasinets ansikten utåt, påpekade inför starten motiverades magasinet av ett behov som de tidigare programmen inte lyckats fylla.[398] ”Programmet kommer huvudsakligen att spegla och presentera, men vi kommer givetvis också att vilja lämna plats för meningsyttringar”, skriver Boberg och avslutar med en brasklapp: ”Brett eller exklusivt är en fråga som har ställts. Tja, vilket är vilket?” Frågan tycktes alltså i hög grad motiverad att bemötas. Hans svar var också taktiskt försiktigt: ”Måste vi välja säger vi givetvis brett. Annars

skulle man söka sig till ett annat forum. Men man skulle vilja tillägga att man med brett i så fall menar en breddning av intresset för en del av det som många kan tycka exklusivt, men som man själv hellre skulle kalla angeläget. Och till slut är ju allting ändå en fråga om hur det görs."[399]

Nyhetsprogrammet *Aktuellt* tillkännagav samtidigt en ökad konstbevakning och i samma veva startade programmet *Galleriet* producerat av Lars Krantz som också återkom året därpå. Krantz hade tidigare varit konstfilmare, bland annat filmen *Bronsålder* (1952), och *Galleriet* liknade till form och upplägg *Konstapropå* med mer tematiska program med fokus på både samtida och äldre konst. Det benämndes på samma sätt också "krönika" till skillnad från "magasin". Det första avsnittet handlade om Konstfrämjandet och folkrörelsernas kamp mot hötorgskonsten. För att hålla på objektiviteten deltog också konstkritikern Torsten Bergmark som gavs utrymme att kritisera verksamheten med litografiutgivning.[400] Ett program om "fyra expressionister" behandlade August Strindberg, Jackson Pollock, Svend Wiig Hansen och Ben Shahn med utgångpunkt i aktuella utställningar om konstnärerna.[401] *Horisont* å sin sida sändes som 40 minuter långa program varannan onsdag. Vissa onsdagar skedde sändningarna från Malmö eller Göteborg, sannolikt motiverat av att undvika en alltför påtaglig stockholmsprägel.

Stockholm var också på många sätt i fokus, både före och efter *Horisont*. Inte minst Norrmalmsregleringen och dess följder var på olika sätt ett återkommande tema för en rad program och inslag vid tiden. Programåret 1963/1964 förändrades formatet något. Sändningstiden ökade till en gång i veckan och redaktionen började arbeta med lösa teman enligt modellen "Mest om ...". Ett avsnitt från november 1963 hade rubriken "Mest om konst" och visade då ett reportage från en utställning med konstruktiv konst i Köpenhamn till musik av Jan W. Morthenson, där bland andra Olle Baertling och Erik H. Olson deltog. Därutöver visades ett inslag om Endre Nemes, ett reportage från utställningen *Art, USA, now – The Johnson collection* på Liljevalchs konsthall, samt en intervju med skulptören Valter Bengtsson i hans ateljé.[402] *Horisont* gjorde även utblickar bortom storstäderna, till exempel i temaprogram om kulturlivet i Sveg respektive Luddvika.[403]

Från 1960-talets mitt började kulturmagasinen bli omskrivna och omtalade av andra anledningar än exklusiviteten. Intressant nog handlade det delvis om att kulturmagasinen inte längre handlade om konst, film, musik, teater och litteratur utan också andra ämnen och områden. Under 1965 och 1966 ledde *Röster i Radio-TV:s* tidigare chefredaktör Lars Ulvenstam magasinen *Studio 65* och *Studio 66*. Enligt Sveriges Radios egen historieskrivning skapades med dessa program för första gången en modern kulturjournalistik

i svensk tv.[404] Senare historieskrivning har på jämförbart sätt uppmärksammat hur programmen till form och innehåll arbetade mer tematiskt och framförallt att de i stor utsträckning också ägnades politik och samhällsfrågor.[405] Nu handlade Ulvenstams *Studio*-magasin långt ifrån bara om politik. Han betonade själv televisionens möjligheter att ”bredda och intensifiera kulturkonsumtionen i landet”. En viktig uppgift handlade därför om att ”göra kulturen attraktiv”, och att prioritera det ”rykande aktuella” var enligt Ulvenstam en verkningsfull strategi i sammanhanget.[406]

Samtidigt var den innehållsliga förändringen uppenbarligen något som behövde motiveras och försvaras. I samband med starten av *Studio 66* skriver Ulvenstam under rubriken ”Nu är kulturen farlig!” i programtidningen om programinnehållets inriktning: ”vi har velat prioritera sådana kulturföreteelser som haft en ideologisk-politisk-social laddning. Vi har velat reläa den tendens som ligger i tiden, nämligen att väggen mellan samhälle och kultur är nedsågad.”[407] Artikelns syfte var att bemöta kritik om en ”vänstervridning” av programmen, något Ulvenstam gjorde genom att hänvisa till de programpolitiska föreskrifternas krav på objektivitet och opartiskhet. Eftersom ambitionen som tidigare var att spegla kulturlivet föreföll det hela, enligt Ulvenstam, både naturligt och helt i linje med programpolitiken och kulturmagasinets form: ”Om det är riktigt [...] att det är en vänsterlinje som är framträdande inom nästan all partier, åtminstone i dess yngre avdelningar, så följer därav, att den spegelbild som ett registrerande kulturmagasin visar upp blir vänstervriden.”[408] När programverksamheten summerades i *Sveriges Radios Årsbok* omskrevs *Studio 66* med liknande formuleringar. ”Denna ’strategi för kultur’, för att låna en boktitel av Lennart Holm, är utformad i tron att tittarna (ca 1 miljon) lättare attraheras av en rykande aktualitet”, skriver den anonyme skribenten som med all sannolikhet är Ulvenstam själv. ”Magasinet har vidare prioriterat sådana kulturföreteelser som haft en ideologisk-social-politisk laddning för att medvetet spegla den tendens som ligger i tiden, nämligen att väggen mellan samhälle och kultur håller på att sågas ner.”[409]

## Från kanon till kulspruta

Kulturmagasinens nya roll krävde uppenbarligen nya metaforer. Det blir ännu något tydligare i förhållande till magasinen som följde efter *Studio*-programmen. Under 1967 sändes ett magasin med en namne i BBC:s första återkommande kulturmagasin som sänts 1958 till 1965.[410] Namnet var *Monitor: Aktuellt kulturmagasin*, men titeln tycks dock inte valts för att hänvisa till den brittiska motsvarigheten. I samband med att programstarten

annonserades i *Röster i Radio-TV* redovisades däremot en hel rad andra sätt som termen kunde utläsas. I en ordlista i tidningen (och som även ska ha synts i programmets vinjett) listades flera betydelser. Monitor kunde betyda tv-skärm, men också ett ”mindre pansarskepp med grova kanoner i ett vridbart torn”, förklarar ordlistan, efter John Ericssons fartyg använt i amerikanska inbördeskriget. Monitor eller monitör kunde vidare syfta på en pedagogisk hjälpreda och mer specifikt en form av pedagog i skolor med växelundervisning. Slutligen syftade det också på det nya magasinet, ett ”påpekande program” enligt redaktionen.[411] Titeln skulle naturligtvis leda tankarna till programmets olika sidor och uppgifter. Bruket av mer aktiva metaforer för att beskriva programmen hade såtillvida övergått till metaforer som rent av signalerade attack.

Till skillnad från *Studio*-programmen, där Ulvenstam stod i centrum, leddes *Monitor* istället av en panel. Huvudredaktör var Göran Bengtson som rekryterats från *Svenska Dagbladet*. I redaktionens nyrekryteringar ingick också Carl Henrik Svenstedt och Gunnel Thörnander tillsammans med producenten Magnus Roselius och Carl Slättne. Att döma av programmets lansering är det tydligt att idéerna om vad ett kulturmagasin borde innehålla hade förändrats sedan 1960-talets början. ”Hur kommer då Monitor att göra med det traditionella kulturstoff som så sällan brukar få plats i ett kulturmagasin?”, tillfrågas redaktören Göran Bengtson i programtidningens artikel.[412] Han menar det vara ett angeläget problem – ”Hur presenterar man t.ex. en vanlig tavla så att det blir något av det?” – men programmets uppgift sågs i sista hand som att spegla kulturlivet. ”Så mycket annorlundare än den svenska debatten kan vi i alla fall inte vara.”[413] I en intervju i *Svenska Dagbladet* lade Bengtson inför programstarten ut texten om magasinets namn och inriktning. Som artikeln förklarade anslöt sig redaktör Bengtson till tidens breddade kulturbegrepp, vilket i texten illustereras med ett uppenbart ironiskt citat: ”Det enda jag egentligen vet som inte har något kulturellt värde är släggkastning.”[414] Vad jag noterat förekom släggkastning heller aldrig som ämne i programmet. Däremot var, i likhet med föregångarna, Moderna Museet ofta i fokus när det kom till inslag om konst.[415] Med inspiration från brittiska förebilder förkom också satiriska inslag i *Monitor*. Kristian Romare syns exempelvis i ett inslag om televisionens konsekvenser för försäljningen av hötorgskonst, där han tillsammans med skådespelaren och regissören Evan Storm och filmaren Carl Slättne driver tesen att tv-mediet kommit att tillgodose behovet av den ”föreställande, lättförstådda konsten” – ”torget flyttas in i vardagsrummet”, resonerar Romare.[416]

I samband med programstarten gjordes också ett utspel av Carl Henrik

Svenstedt, filmare och filmkritiker, med ambitioner till formmässiga förändringar. I *Svenska Dagbladet* där han var filmskribent skriver han om ”Sveriges illusions-television” och argumenterar för att drastiskt förändra form och tilltal i tv-mediet.[417] Enligt Svenstedt präglas tv-utbudet av ”något hårt tillskruvat och teatraliskt”. Han medger att det delvis handlar om teknik och resurser som medför att sändningarna främst karaktäriseras av ”stelhet”. Framförallt, skriver han, tycks det dock handla om att tv-medarbetarna hela tiden försöker dölja produktionens maskineri: ”Kontakten skall vara perfekt.” Enligt Svenstedt kunde en rakt motsatt strategi vara långt mer effektiv. ”Varför inte istället konsekvent bryta närvaro-illusionen och på ett naturligt sätt redovisa att varje program är en utsändning från en mer eller mindre avlägsen studio där ett antal personer arbetar för att registrera och vidarebefordra ett visst material?” Strävan efter ”illusionstelevision” riskerar leda till att tittarna endast okritiskt accepterar vad som visas dem, skriver Svenstedt, medan ett ändrat förhållningssätt istället kunde uppmuntra till distans och därmed dialog. Hans förslag på ett slags televisuell *Verfremdung* hämtade i artikeln uppslag från Jean-Luc Godards filmer. Svenstedts resonemang ger uttryck för en tidstypisk syn på mediers påverkan. Idén om att skapa en ”mediemedvetenhet” hos tv-tittarna var ett tema vid tidpunkten. Liknande ambitioner, men med Marshall McLuhan som förebild, återfinns i brittiska *New tempo* (BBC, 1967).[418] Men här märks också en förändring i tidens tv-kultur från några år tidigare, som Torbjörn Axelmans artikel exemplifierar, som istället präglades av en ambition att synliggöra produktionens maskineri. I remedieringstermer förespråkade Svenstedt ett hypermedialt förhållningssätt till programverksamheten.

*Monitor* blev inte särskilt långvarigt. Det fick också bitvis hård kritik. ”Jag vet inte hur många sydstatare som John Ericsons ’Monitor’ lyckades skrämma på flykten under det amerikanska inbördeskriget för 100 år sedan”, skriver *Aftonbladets* tv-kritiker Lars Rundkvist. ”Men jag tror inte att flykten undan pansarbåten kan ha varit så stor som den massflykt undan apparaterna som TV-kulturens ’Monitor’ rimligtvis bör ha orsakat vid det här laget.”[419] Inför det nya året annonserades också om en kursändring. 1968 startade *Forum: Aktuell kulturspegel* som lanserades som en genomgripande reform av televisionens kulturbevakning. I *Röster i Radio-TV* berättade Kulturredaktionens chef Mats Rehnberg om ”den nya kulturgiven” som inte bara förväntades öka sändningstiden för kulturstoffet, utan också göra det aktuellare.[420] Den nya given var att sända korta program på femton minuter två gånger i veckan och som vid sidan av Kulturredaktionen också skulle produceras av andra avdelningar och av Göteborgs- och Malmö-

distrikten. Därutöver var avsikten att sända ett längre magasin per månad, för att inte ”förlora möjligheten att genomarbeta viktiga tema eller ordna regelrätta diskussioner”, enligt Rehnberg. ”Vår situation är väl närmast den som utmärkte radion, då det bara fanns en kanal. Vi kan inte vara genomgående exklusiva. Vi har att räkna med en miljonpublik, som skall ha behållning av program från skilda kulturfält. Som kanske lättare tar del av en kvart än en timma.”[421] Den nya given lanserades också i dagspressen. ”Fler, kortare, aktuellare program”, utbasunerades som ”TV-kulturens nya motto” i *Svenska Dagbladet* inför programstarten.[422] I artikeln åskådliggör Mats Rehnberg kontrasten mellan de tidigare magasinen och den nya programformen med hjälp av en metafor. ”[V]i går över från kanon till kulspruta”, konstaterar Rehnberg. ”Tätt som kulspruteeld skall kulturen svepa över TV-publiken i vår, eftersom Forum kommer att sändas två gånger i veckan, en kvart varje torsdag och söndag kväll.”[423] Användningen av metaforer för att åskådliggöra programmets uppgifter och utformning och ladda dem med mening tycks här närmast ha en särskiljande funktion. Medvetet eller ej tycks markeras avstånd från *Monitor* som å sin sida lanserats som en kanon.

*Forum* sändes alltså som korta inslag ett par gånger i veckan som leddes av olika medarbetare. En gång i månades sändes under en period också ett längre magasin, *Forum 68: Månadens kulturspegel*, med Lars Ulvenstam som programledare.[424] Han lanserades också som den nya kulturgivens ansikte utåt. Ulvenstam hade tänkt sig fortsätta med program som i likhet med *Studio 65* och *Studio 66* utgjordes av tematiska studiosändningar med gäster och debatter, blandat med reportage och filminslag. Knappa resurser medförde emellertid att programmet fick bli en renodlad studioprodukt med debatt i centrum. Resultatet blev *Storforum*, enligt Henrik Örnebring en milstolpe i de svenska debattprogrammens historia. Det var ett nytt slags programform där allmänheten gavs utrymme framför experter, storskaliga debatter kring aktuella ämnen som spelades in och sedan redigerades av Ulvenstam inför sändning.[425] I likhet med sina tidigare *Studio*-program – och även *Monitor* som exempelvis ägnade program åt teman som världssvälten och den nya vänstern – tog Ulvenstams program upp teman som Vietnam och Marx, men även ett tema som ”Om hur kontakt etableras mellan kultur och presumtiva ’kulturkonsumenter’”.[426] I de kortare *Forum*-programmen rapporterades om Kårhusockupationen vid Stockholms universitet liksom om kriget i Vietnam. Men också om många idag kanoniserade utställningar och händelser: *Modellen* på Moderna Museet, Riksutställningars *Sköna stund* och den stoppade utställningen *Underground* på Lunds konsthall. Men även händelser med svenskkoppling utomlands som Svenska

institutets utställning *Pentacle* i Paris och *The machine as seen at the end of the mechanical age* på MoMA i New York som gjordes av Pontus Hultén.[427]

Sådant som är oproblematiskt, okontroversiellt och stabilt lämnar sällan några mer betydande spår för eftervärlden. SR/TV:s kulturmagasin framstår i alla händelser som motsatsen. Även om magasinen som sådana framstår som ett på många sätt självklart inslag i programkulturen vid perioden, var såväl utformning som innehåll uppenbarligen allt annat än självklart. Både form och innehåll tycks hela tiden varit under förhandling och ständigt föremål för kommentarer och kritik.

## Venedigbiennalen i ljud och bild

På 1960-talet internationaliserades svenskt konstliv, brukar det ofta heta. En provinsiell konstscen öppnades upp för influenser utifrån, svenska konstnärer uppmärksammades i Paris och New York samtidigt som intresset för vad som pågick i konstlivet i andra länder ökade. En aspekt av detta är vilka slags bilder av ett internationellt konstliv som fanns tillgängliga i den svenska offentligheten. I fokus för det här avsnittet är hur biennalen i Venedig presenterades för en svensk tv-publik under 1960-talet. Förutom att vara ambitiösa produktioner är sändningarna också exempel på hur sådant som politiska förhållanden och nationella relationer kunde prägla framställningar av samtida konst vid perioden. Venedigbiennalen – *La Biennale di Venezia* – gick av stapeln första gången 1895 och är därmed världens äldsta återkommande konstutställning.[428] I likhet med den första upplagan är den offentliga parken Giardini di Castello än idag biennalens centrum, även om arrangemanget gradvis expanderat till att äga rum lite varstans i staden. Till biennalens kännetecken hör de nationella paviljongerna i parken och de priser som delas ut. I synnerhet prisutdelningen var under fascisteran i Italien starkt ideologiskt präglad. När biennalen 1948 återupptogs efter kriget var det utan koppling till fascistpartiet. Det modernistiska avantgardet lyftes fram och snart också samtida avantgarderörelser. Uppmärksammat blev 1964 års guldmedalj – biennalens finaste pris – till Robert Rauschenberg, något som tydligt satte fokus på USA:s nyvunna position i konstvärlden.[429] Än mer omtalad blev biennalen 1968, som präglades av studentprotester, bojkotter och demonstrationer.

### Konstvärlden i vardagsrummet

Med start 1962 sände SR/TV fyra egenproducerade reportage från biennalen. Med undantag av 1968 års upplaga har programmen en relativt enhet-

lig utformning, vilket kan kopplas till att Lennart Ehrenborg var producent för alla reportagen. Det handlade om halvtimmeslånga filmade reportage i en med Bill Nichols begreppsapparat expositorisk form där filmbilderna underordnas en speakertext i voice-over som förankrar och förklarar vad som visas i bild.[430] I det första programmet tillhörde speakerrösten författaren och konstkritikern Eugen Wretholm. I de nästföljande tre programmen, biennalerna 1964, 1966 samt 1968, tog Kristian Romare över ciceronrollen. Till skillnad från Wretholm syns han också emellanåt i bild. De två första programmen hade båda titeln *Konst i Venedig* och en tidstypiskt anspråkslös underrubrik: ”några intryck från årets världskonstutställning”. Biennalreportaget 1964 återanvände också vinjetten från det föregående programmet: En fullsatt vaporetto kastar loss från en kaj i riktning Giardini med Venedigs stadssilhuett i fonden och ett muntert musikstycke på ljudspåret.

En viktig motivering till det första biennalreportaget var den svenska närvaron.[431] Efter tio års bortavaro deltog Sverige i biennalen igen, dessutom i ny miljö. 1962 var premiårår för den nya nordiska paviljongen, där Sverige ingick tillsammans med Finland och Norge, ritad av norske arkitekten Sverre Fehn. Det är inledningsvis också den nya byggnaden som är i reportagets fokus. Olyckligtvis hade det svenska filmteamets besök sammanfallit med oförutsedda reparationer av byggnaden. Problemet löstes i programmet genom att en bok med fotografier av paviljongen bläddras igenom för att karaktärisera nybygget. En del rörliga bilder lyckades produktionen ändå få med sig. Siri Derkert, som var Sveriges representant, ges en kort presentation med bilder från hennes utställning. Enligt Wretholms speakertext var det emellertid P.O. Ultvedts stora motordrivna mobil, uppbyggd strax utanför paviljongen, som väckt störst uppmärksamhet bland biennalbesökarna.

Reportaget tar också ett helhetsgrepp kring biennalfenomenet och Wretholm förklarar – över soliga bilder med spatserande människor på huvudområdet Giardini – upplägget med paviljongerna och deras innehåll. Enligt Wretholm tenderar de tidigare ibland att alltför mycket bryta av mot det senare. Den ”extremt modernistiska konsten” fungerar inte alltid i kombination med den ofta klassicerande arkitekturen , resonerar han. Den mest slående kontrasteringen sker emellertid när Wretholm presenterar paviljongen på motsatt sida om den nordiska, Sovjets paviljong. Kontrasten framställs visuellt i en suggestiv bild med Ultvedts mobil i fonden i solsken, medan den skugglagda förgrunden upptas av ryggtavlan på en kvinnogestalt i huckle och vilande en korg mot höften. ”På den andra sidan sandgången står ett annat slags skulptur”, förklarar Wretholm dramatiskt.

”Närmaste granne åt det här hållet är Sovjet. Och nog blir det en drastisk konfrontation mellan öst och väst när man vänder blicken mot den stadiga flickan framför den kejserliga ryska paviljongen från 1914.” Paviljongen framställs som karaktäriserad av slutenhet i kontrast till den nordiska paviljongens ljusa öppenhet. Exemplifierat med en målning av Lenin framför en karta över Sovjet, konstaterar Wretholm att den socialistiska realism som Sovjet presenterar ”innebär inte någon som helst utveckling”. Det handlar om ideologi istället för konstnärlig förnyelse, summerar han. Med undantag av Polen anses tendensen likadan för öststaterna generellt. Sekvensen avslutas med ett montage av närbilder och detaljer från bidragen i den sovjetiska paviljongen. För att understryka budskapet ackompanjeras bilderna av ”Internationalen” i pampig orkestertappning. Denna skarpa kontrastering mellan öst och väst återkommer som en röd tråd i de två efterföljande reportagen.

I reportaget konkluderar Wretholm med att efterfråga en förändring av biennalupplägget. Enligt Wretholm borde biennalen upphöra att vara en biennal och istället arrangeras vart fjärde år. ”Konstriktningarna växlar ändå inte lika snabbt som dammodet”, motiverar han förslaget. Valet att kontrastera konst med mode signalerar en tydlig åtskillnad mellan konstens värld och kommersiell masskultur. Att Wretholm talar om dammode signalerar därtill att åtskillnaden är könad, där konsten framställs som maskulint och modet som feminint kodat.[432] Snabba förändringar framställs emellertid som det som allra mest präglar efterföljande biennal. Vad som däremot inte förändrades var programmets upplägg och inramning. Reportaget från biennalen 1964 inleds och avslutas på samma sätt som det tidigare.[433] Men Wretholm hade nu bytts ut mot SR/TV:s nyanställde konstredaktör Kristian Romare. Han framträder inledningsvis i ljus kostym med stadssilhuetten i ryggen. Biennalen är att förstå som en ”världskonstolympiad”, berättar Romare för tittarna, men som i alltför hög grad valt att premiera ”sakrosankta åldriga mästare”. Enligt Romare representerade årets priser emellertid nya och friska bekantskaper, i synnerhet måleripriset till Robert Rauschenberg. Glädjande från ett svenskt perspektiv var också ett grafikpris till Torsten Renqvist, den förste svensk att tilldelas ett pris vid biennalen.

På samma sätt som i 1962 års reportage görs en tydlig kontrastering mellan paviljonger och urvalskommittéer i väst och de i öst. Något annat än statskontrollerad och därmed ointressant konst fanns inte att hämta från öststaternas representanter, får tittarna veta. Kontrasteringen mellan öst och väst handlade därtill om mer genomgripande förändringar i konstvärlden som Romare tyckte sig identifiera. Det enligt honom mest anmärkningsvärda med biennalen var den ”konstdiplomatiska framstöten” från

USA. Amerikanska rikskonsulatet och U.S. Information Agency har ”fört fram ett helt lag kända målare från *over there*, avsikten är att bevisa att det nu är New York och inte längre Paris som leder i konsten”, berättar Romare.

Reportaget uppehåller sig därtill i flera minuter vid galleristen Iris Clert och den ”motbiennal” hon arrangerat på en båt. Romare, mot bakgrund av de stora förändringarna, konstaterar: ”det kan inte vara lätt att leka femme fatale utanför biennalen när de vildaste experiment börjar släppas in, och när det man ena året chockerar med andra året är officiell konst”. Programmet avslutas med konstaterandet att allt tycks röra på sig. ”Jorden snurrar, allting snurrar. Mycket av den här sortens experiment var nya på tjugotalet och var nya på fyrtiotalet och nu är de nya igen. Huvudsaken är att det rör på sig. På ena eller på andra sättet speglas alltid världen omkring oss och tiden vi lever i, i den konst som skapas, och biennalen vill ge oss en spegling av de olika speglingarna.” I skarp kontrast till de sega strukturer som Wretholm identifierade två år tidigare, tycktes nu istället allt vara i rörelse.

Reportaget från 1966, kort och gott betitlat *Konstbiennalen 1966*, ger ett mer blasé intryck från Romare.[434] Till skillnad från de två föregående programmen inleds det med bilder från Markusplatsen i Venedig med folkliv och duvor på piazzan. Som kontrast klipps därefter till ett långbord med snittar och vinpavor med servitörer på den ena sidan och ett myller av människor på den andra. ”Mitt bland duvorna och turisterna i Venedig händer det vartannat år att stora flockar av konstfolk från hela världen slår ner”, inleder Romare i voice-over. ”Då är det konstbiennal i Venedig. Under de tre öppningsdagarna surrar konsthandlare, kritiker och konstnärer kring *parties* och paviljonger i den lummiga utställningsparken Giardini.” Den implicita liknelsen av konstfolket vid duvor och därmed ett slags skadedjur understryks också av att Romare liknar biennalen vid ett jippo och spektakel. Men det är samtidigt, konstaterar han, ”den viktiga internationella mötespunkten för den aktuella konsten”. Via en bild på den nordiska paviljongens entré möter tittaren därefter Romare på plats i Venedig. Tendensen enligt Romares inledande summering är en fortsatt föryngring och framförallt ”en uppmarsch” från Sydamerika och ”Orienten”, främst Japan; av det ”svarta Afrika” syntes ännu inget, ”men det kommer väl i framtiden”.

I linje med de två föregående reportagen görs i reportaget från 1966 års biennal en poäng av det statiska med den sovjetiska statskontrollerade konsten. Något som poängteras genom en kontrastering mot den amerikanska paviljongen. En bildövergång görs via en extrem närbild av ett screentryck av Roy Lichtenstein till ett tryck på en t-shirt, föreställande ett tecknat

lejonhuvud, som bärs av en man med solglasögon på huvudet och händerna i sidorna. Mannens blick är emellertid riktad mot något utanför bild. Det är Sovjets paviljong han förbryllat iakttar, får tittaren veta, men vad är det han ser? Därefter görs ett klipp till en närbild på en stor lyftkrok i metall, tillsynes svävande i luften. ”Har den förbjudna abstrakta skulpturen släppts lös i Ryssland?”, frågar Romare retoriskt på ljudspåret. Kameran tiltar nedåt och avslöjar en betydligt större skulptur, där lyftkroken bara utgör konstruktionens topp, föreställande två sjömän lossande en stor koffert. ”Nej, Ryssarna håller fast vid sin gamla vanliga politiska popkonst som heter socialrealismen”, förklarar Romare. Satellitstaterna däremot, berättar han, har ”givit socialrealismen på båten”.[435] Som ett exempel framhålls Jugoslavien, som enligt Romare ”är helt framme i västerländska moderna stilströmningar”.

Sverige representerades 1966 av Öyvind Fahlström som presenteras tillsammans med Finlands och Norges Heikki Häiväoja, Harry Kivijärvi och Sam Vanni respektive Jakob Weidemann, däremot med uttryckligen skilda förtecken. ”Långt bort från naturstämningar och expressionism förs vi av den svenska kollektionen. Öyvind Fahlströms bilder kommer från Paris och från New York där han är verksam. Han experimenterar med nya sätt för konsten att fungera.” Den svenska insatsen presenteras också genom att tittarna får ta del av förberedelserna. Fahlström ses tillsammans med Pontus Hultén, i en sekvens balanserande på en stege, installera den tidigares verk i paviljongen.[436] Fahlström får berätta om utställningens centrala verk, *Dr. Schweitzers sista uppdrag*, men bilderna får också visa på paviljongens problem. Konstnärerna ges ”inte en *fair chance*” enligt Romare som också intervjuar Hultén i frågan. Förutsättningarna åsido var det enligt Hultén ändå helt nödvändigt att delta i biennalen.

Som avslutning visas bilder från måleripristagaren Julio Le Parcs utställning i argentinska paviljongen. ”En riktig nöjespark är Julio Le Parcs utställning”, kommenterar Romare inte utan sarkasm, ”festligt sörru”. Romares raljanta ton antyder att han kanske inte är helt nöjd med utvecklingen. I likhet med föregående reportage konkluderar han med hjälp av en spegelmetafor, men kongenialt aningen förvriden: ”Så snurrar speglar och bryts konstidéerna på 33:e biennalen i Venedig, inte bara som excentriska påhitt, utan som en inbjudan till oss att se tillvaron med nya ögon och öppet spelsinne. Själv är biennalen ett prisma av idéer och speglingar från hela världen.”

Biennalens paviljongsystem inbjuder till en nationellt orienterad överblick. Det är i hög grad också en sådan utgångspunkt som kan iakttas i SR/TV:s reportage. Reportagen visade på sätt och vis upp en bild av en konst-

värld i förändring, präglad av USA:s etablering som den västerländska konstens centrum men också av kalla krigets logik och konstmarknadens och marknadsföringens alltmer framträdande roll. I reportagens utkikspunkt från en svensk horisont intog Sverige i denna konstvärld en roll lite vid sidan av men samtidigt med nära kopplingar till dess centrum. Reportagen ger på så sätt också en bild av hur svensk konst lanserades i ett internationellt sammanhang. Lanseringen av Sverige utomlands blev efter kriget en ny och viktig uppgift, vilket inte minst grundandet av det delstatliga Svenska Institutet (SI) 1945 exemplifierar.[437] I mitten på 1960-talet inrättades NUNSKU, Nämnden för utställningar av nutida svensk konst i utlandet, som tog över många av SI:s uppgifter på konstområdet, och som den nya organisationens viktigaste uppgift framhölls deltagandet i biennalen.[438] Drivande i NUNSKU:s bildande var bland andra Pontus Hultén som också fungerade som vice ordförande fram till 1973. Vid det första biennaldeltagande NUNSKU arrangerade 1966 fungerade han som vi sett också som kommissarie. Öyvind Fahlström ansågs ha goda chanser på ett pris 1966. Trots en förhandstippad topplacering uteblev emellertid priserna. Två år senare skulle Sverige däremot hamna i fokus, dock på ett lite annat sätt än förväntat.

## Polisbiennalen

Inför biennalen 1968 hade skulptörerna Arne Jones och Sivert Lindblom utsetts att representera Sverige, och Moderna Museets Olle Granath fungerade som kommissarie. Men mer än de konstnärliga insatserna har biennalen 1968 blivit känd som ”polisbiennalen”. Innan öppnandet hade studenter vid Venedigs Konstakademi ockuperat akademins lokaler vid Canal Grande. Ett motiv var att protestera mot vad som uppfattades som biennalens alltmer marknadsorienterade och kommersialiserade inriktning.[439] En bakgrund var också studentrevolter i Paris, som i förlängningen bland annat lett till att filmfestivalen i Cannes avslutats i förtid. Oroligheterna hade lett till att biennalledningen kallat in kravallpolis. Den ökade polisiära närvaron ledde till att oroligheterna eskalerade ytterligare och tog sig uttryck i demonstrationer och kravaller. De svenska deltagarna valde att i sympati med protesterna stänga ned den nordiska paviljongen. I händelsernas centrum hamnade också konstkritikerna Torsten Bergmark och Leif Nylén som tillsammans med Lindblom arresterades. Händelserna gjorde avtryck på hemmaplan. Nylén, vid tidpunkten nybliven redaktör för konsttidskriften *Paletten*, valde att snabbt ändra tema på nästföljande *Paletten*-nummer som gavs rubriken ”Konst/demonstration/ockupation/revolt”.

”Det plötsliga skiftet av tema säger något om hur snabbt de revolutionära vindarna blåste upp”, skriver konstvetaren Kristoffer Arvidsson apropå händelserna i förhållande till det sena 1960-talets radikalisering och politisering av konstlivet.[440]

Något liknande kan sägas om SR/TV:s reportage från biennalen som sändes i juli 1968. Reportaget fick titeln *Konst och polis i Venedig* och skiljer sig påtagligt från de tidigare reportagen.[441] Programmet inleds med ödesmättade bilder från ett regnigt Venedig och den ockuperade konstakademin med plakat och enstaka personer som under paraplyer rör sig framför byggnaden. ”Bojkott mot biennalen”, inleder Romare i voice-over, ”som bakom polisskydd just nu invigs ute på utställningsområdet”. Därefter görs en övergång till bilder av Venedigs borgmästare som håller ett anförande inför en folksamling. Kameran panorerar till Romare på plats som alltså ses kommentera händelseförloppet samtidigt som det pågår i bakgrunden. ”Det är en situation som knappast längre har med konst att göra, och detta ska inte bli en vanlig konstfilm”, kommenterar han dramatiskt. ”Vi väljer hellre att dag för dag skildra en atmosfär.” Romares roll hade alltså plötsligt förändrats från biennalciceron till nyhetsreporter i en krissituation.

Programmets upplägg antar därefter ett slags dagbokskaraktär. För att understryka allvaret sker växlingar mellan olika bildsekvenser och vilken dag det handlar om genom att Romare ses i närbild mot en stenvägg, med ansiktet i skugga, där han anger datum och tidpunkt och ger kommentarer till det bildmaterial tittarna ska få se. Glimtar av utställda konstverk och de svenska bidragen interfolieras mellan bilder av poliser och nedstängda paviljonger. Konstverken fungerar också som berättargrepp. Exempelvis visas bilder på Jones skulptur *Expanderator* som långsamt roterar efter att, som Romare påpekar, mekaniken tidigare inte fungerat. Men lugnet är skenbart, kommenterar Romare, ”i veckor har polisbevakningen laddats upp kring biennalen. Svenskarna har talat om att stänga i protest om det fortsätter, för våld är konstens motsats”.

Stänger paviljongen är också vad Sverige gör. Fotografen Mac Ahlberg lyckas emellertid ta sig in bakom polisen avspärrningar och följer Lindblom när han stänger paviljongen. Som Romare påpekar har Sveriges agerande placerat dem i uppståndelsens centrum. Reportaget uppmärksammar detta genom bilder på de svenska konstnärerna som intervjuas på engelska inför ett pressuppbåd. Därefter ses hur ett stort demonstrationståg arrangeras och kameran följer tåget mot Markusplatsen och händelseförloppet när demonstranterna hamnar i direktkonfrontation med polisen. ”Ett trettiotal häktas, däribland DN-kritikern Torsten Bergmark”, kommenterar Romare. Flera minuter av programmet visar också okommenterade bilder

Oroligheter på biennalen och Kristian Romare på plats i Venedig.
Stillbilder: Kungliga biblioteket, med tillstånd från SVT – Sveriges Television AB

från en pressträff för svenska journalister där Olle Granath, flankerad av Lindblom och Jones, läser upp ett förberett uttalande om motiven till stängningen. Kameran följer därefter utfrågningen från journalisterna. Lindblom förklarar hur de ”inte vill vara spelbrickor i ett inrikespolitiskt spel”, men att de däremot inte på något sätt vill ta ställning. En kort scen visar bilder från den Nordiska paviljongen där ”situationister från Örkelljunga och Köpenhamn” försöker ockupera paviljongen och öppna den för studentrevolten. ”Men det blev bara en liten happening”, konstaterar Romare. Efter händelserna på Markusplatsen följer flera länder Sveriges exempel och stänger sina paviljonger. I programmets avslutning återkopplas till inledningen och invigningen av borgmästaren. Från bilder av skanderande demonstranter klipps till en interiörbild från den franska paviljongen med pågående vernissagemingel och en grupp kostymklädda män i centrum. ”Vad vi ser just nu vill somliga kalla ett övergrepp”, förklarar Romare dramatiskt över bilderna. ”Men den svenska paviljonghörnan är propert mörklagd med omslagspapper”. En bild på Jones mobil, och en kommentar om det ironiska i att den nu är avstängd trots mödorna med att få den att fungera, avslutar sekvensen. Påpekandet knyter ihop programmet med inledningen. Programmet avslutas, som ett slags epilog, med en kort intervju med Jones vid ett kafébord där han får lägga ut texten kring vad som hänt.

SR/TV:s reportage om biennalen åskådliggör på ett övergripande plan vad som ansågs som mediet främsta egenskap: att på ett direkt och omedelbart sätt göra världen omedelbart närvarande i vardagsrummet. Här manifesteras på så vis hur den globala konstvärldens formering, relationer och motsättningar samtidigt gjordes begripliga och greppbara.

## Aktuella utställningar i etern

Som Venedigreportagen exemplifierar hörde det till konstbevakningens centrala uppgifter att rapportera och informera om aktuella utställningar. Det fanns vid SR/TV en uttalad ambition att bedriva en uppmärksam bevakning av aktuella utställningar. I takt med ett expanderande utställningsliv ansågs det av både tv-medarbetare och delar av konstlivet som en av televisionens mer angelägna uppgifter på konstområdet. Med televisionens intåg uppfattades således vardagsrummet som en ny och potentiellt viktig plats för att skapa kontakt med museer, gallerier och konsthallar. Utställningsreportage kunde förekomma som udda program, inom ramen för kulturmagasinen eller i nyhetsprogrammen. Det uttrycktes under de första åren farhågor för att det nya mediet kunde medföra effekter på

besökarantalen. I en artikel i *Dagens Nyheter* framförde Martin A. Ohlsson, antikvarie vid Stockholm stadsmuseum, sådana funderingar. Dagen därpå svarade dock Nationalmuseums Carl Nordenfalk och bedyrade att det knappast var någon risk.[442] I samband med utställningen *Svenska hävder genom konstnärsögon* på Liljevalchs konsthall genomförde intendent Folke Holmér som förut nämnt en publikundersökning för att få mer handfasta bevis att stödja sig på.[443] Oron grundades i farhågor om uteblivna besökare, att många efter att ha sett ett program om en utställning väljer att stannat hemma för att man ”redan varit med och sett”.

Artiklarna och undersökningen ger en antydan om vad som ansågs som den televiserade konstbevakningens viktigaste funktion vid tiden: den skulle uppmuntra till besök på de utställningar som visades. Det här understöks också av Lennart Ehrenborg, en av de flitigaste producenterna av dessa typer av program och inslag. Han återkom vid flera tillfällen till både Nordenfalks uttalande och Holmérs publikundersökning och enligt honom fanns inga betänkligheter: alla program om konst hade en positiv inverkan på konstintresset.[444] Syftet var alltså i första hand att skapa intresse för de utställningar som visades, och i bästa fall göra att tittarna tog sig för ett besök på dem. Både SR/TV och museisektorn såg på så sätt tidigt fördelar med ett utbyte: här fanns för tv möjlighet att fylla programtid, samtidigt som det från museihåll fanns möjlighet att både locka nya publikgrupper och få tillgång till ett potentiellt effektivt verktyg att använda i sin pedagogiska verksamhet. Det kunde rent av förstås som ett slags ”gratisreklam”.[445] Viktigt är därmed att sändningarna om konstutställningar *inte* handlade om konstkritik. Att värdera och kritisera var inte tillåtet enligt programreglerna, och var med tanke på utsikterna för samarbeten heller inte önskvärt.

## Rörelse kring konsten

Utställningar i rörliga bilder var samtidigt ingen nyhet med televisionen. Som filmvetaren Haidee Wasson beskrivit användes film på museer under mellankrigstiden ibland som ett sätt att både locka publik till museerna, men också lära publiken att ta till sig utställningar på ett visst sätt. Filmer som producerades av exempelvis Metropolitan Museum i New York kunde på så sätt utgöras av rundvandringar med subjektiv kamera genom en utställning som föreslog en viss väg, en viss takt att gå i, fokusera på vissa objekt och vissa detaljer, och så vidare.[446] Efterkrigstidens konstfilm kunde också inbegripa filmer av denna typ och många av utställningsreportagen i televisionen kan skrivas in i denna tradition. Bland annat kan utställnings-

reportagen i *Konstapropå* förstås på detta sätt. Programmet, som gjordes av Lennart Ehrenborg och Hans Eklund, sändes för första gången hösten 1957 och presenterades då med den anspråkslösa beskrivningen ”ett par aktuella utställningar”. Upplägget i de första programmen kan liknas vid ett slags audiovisuell motsvarighet till tidens konstronder i dagspressen. Innehållet utgjordes av en samling reportage: Olle Bærtlings separatutställning på Galleri Samlaren, Galerie Blanches samlingsutställning *Exposition 100* och Hilding Linnqvists retrospektiv på Liljevalchs konsthall.[447] Bland det stockholmscentrerade innehållet återfinns också ett reportage om skulptören Christian Bergs utställning på Konstakademien. Berg tillhörde en äldre generation modernister och etablerade sig på 1920-talet tillsammans med bland andra Otto G. Carlsund och Erik Olson. 1930 hade han deltagit i Stockholmsutställningen med en abstrakt skulptur i kolossalformat, *Monumentalfigur*, och även i Carlsunds utställning på Café Puck.

Reportaget från Konstakademien inleds med en etablerande exteriörbild. Efter en panorering över Rosenbadsparken med utsikt mot stadshuset och en av Bergs skulpturer på akademins trappavsats, görs en övergång till interiörbild. Växlingen från exteriör till interiör kopplas samman visuellt genom att en mindre bronsversion av skulpturen på trappavsatsen utgör centrum i den inledande interiörbilden. I likhet med övriga program av *Konstapropå* är det Hans Eklund som agerar speaker i reportaget. På ljudspåret hörs också genomgående dämpad musik i bakgrunden. Efter etableringsbilden på bronsskulpturen gör kameran en utåkning och ger via en totalbild en överblick av utställningslokalen. ”Det är inte lätt att hänga, som det heter, i akademien”, förklarar Eklund i voice-over till en långsam panorering i blickhöjd av lokalen, ”men Bergs utställning är arrangerad på centimetern med magnifika spotlights som ger det rätta släpljuset för varje pjäs.” Betoningen av precisionen i sammansättning och ljussättning fungerar i reportaget som vägledning till utställningens centrala aspekter och hur de kan förstås. Detta demonstreras även visuellt. Efter att ha exemplifierat spotlightens funktion med hur ljuset speglas i en av Bergs mässingsskulpturer, fokuseras på ett självporträtt av skulptören genom att låta kameran dröja vid skulpturens skugga och hur den faller på utställningslokalens vägg. ”Självporträttet ser ut som en karikatyr i den här skuggan”, berättar Eklund medan kameran sakta gör en utåkning och exponerar den skulptur som kastat skuggan, ”det blir mindre karikatyr när man kommer till den genombrutna bronsmask som verkligen är självporträttet, med ut- och invända volymer, om uttrycket tillåts, som kännetecknar den moderna skulpturen.” Förutom att visuellt demonstrera spelet mellan ljus och skugga och hur det kunde iakttas, blir bildvalet också ett

Modern skulptur i ljus och skugga. Stillbilder: Kungliga biblioteket,
med tillstånd från SVT – Sveriges Television AB

sätt att exemplifiera det moderna med den modern skulpturen. Framförallt ger bilderna instruktioner till tittaren hur skulpturen – och skulpturer av liknande slag – kunde betraktas: genom att röra sig i rummet och iaktta spelet mellan ljus och skugga.

En vertikal panorering ur grodperspektiv åskådliggör i nästa bild en annan aspekt av den moderna skulpturens modernitet: ”att göra skulptur till arkitektur”. Här tar Berg själv också plats i reportaget. Han introduceras i bild stående vid sin skulptur *Monumentalfigur* och svarar på en fråga ställd i första person plural, det är med andra ord ”vi” som frågar. Efter en kort intervju återupptas rundvandringen i utställningen. Nu med fokus på de aspekter som intervjun delgett. På så sätt kopplas biografiska uppgifter till skulpturernas formmässiga utförande. Det ”vi” som besöker utställningen har via det iscensatta mötet fått information som visar sig synliggöra ytterligare aspekter av de utställda konstverken. I reportagets avslutande sekvens visas bilder på ett urval skulpturer och hur de korresponderar med målningar som förlagor, vilket åskådliggörs genom effektfulla klipp mellan föremålen.

De första programmen av *Konstapropå* kan liknas vid ett slags ”konstronder”, där Stockholms viktigaste utställningsplatser avverkades. Men även i andra avseenden handlade det om ett slags rond eller rundtur. Reportaget kan sägas fungera som ett slags virtuell rundvandring, där en stationär tittare tänks inta kameraögats position och vägledas genom utställningen och dess utvalda stopp. Reportaget föreslår på så sätt en lämplig koreografi för utställningen där kameran ger instruktioner om rörelsemönster och vad som är värt att fästa blicken på. Filmens lugna tempo anger därtill en lämplig takt för dessa aktiviteter. Reportaget uppmuntrar därmed till ett slags kontemplerande blick som fokuserar på detaljer och ljusspel, relationen till det omgivande rummet och rörelsen kring objekten. Att utställningsreportage ofta kunde visa folktomma museer och gallerier har delvis sin förklaring i komplicerade inspelningsförfaranden. Reportage av denna typ var ofta regelrätta filminspelningar. Skrymmande utrustning och stora inspelningsteam gjorde att det ofta var mer praktiskt att spela in programmen utanför öppettider. Men de folktomma lokalerna hade också ett slags attraktionsvärde som i sin tur förmedlade implicita betraktarpositioner. Själva attraktionen kan sägas bestå i exklusiviteten att få tillträde till en tyst och lugn utställning, kanske till och med innan det officiella öppnandet. Men därigenom framställdes också en tydlig kontrast mot det som fanns utanför utställningsrummet.

En plats i Stockholm som ofta återkom i utställningsreportage var Moderna Museet. Jag återkommer till medieringen av museet nedan, men det kan också finnas skäl att dröja vid utformningen av utställningsreportagen därifrån. I det allra sista avsnittet av *Prisma* visades ett långt reportage från utställningen *Rörelse i konsten*.[448] Utställningen visades den 16 maj till den 10 september 1961. Det är knappast en överdrift att beskriva den som betydelsefull både för museets självbild och för bilden av 1960-talets konst som radikal och gränsöverskridande.[449] Utställningen väckte även i samtiden stor uppmärksamhet och lockade en stor publik, omkring 70 000 besökare ska ha sett den. *Rörelse i konsten* var en omfattande temautställning som under titeln *Bewogen Bewegung* först visats på Stedelijk Museum i Amsterdam. Utställningen visade omkring 250 verk från mer än 80 olika konstnärer, med representanter från både ett historiskt och samtida avantgarde och vad som lanserades som kinetisk konst, det vill säga konst som bokstavligen rörde på sig. Ett ord som ofta förekommer för att beskriva utställningen är ”dynamisk”, det var också ett ord som förekom flera gånger i reportaget i *Prisma*. Inslaget är nästan 20 minuter långt, vilket är mycket för ett program med en sammanlagd sändningstid kring en timme.

Upptakten till reportaget visar idylliska bilder av solblänk på spegelblankt vatten. Två barn i sällskap av en hund ses kasta sten i vattnet, innan svallvågor från en motorbåt avbryter scenen och bildar övergång till bilder av en livlig stadsmiljö. Tidigare harmonisk musik med harpor, basgång och xylofon övergår i samma stund i pukslag, flöjter och stråkar. ”Livet omkring oss har blivit alltmer dynamiskt”, förklarar en saklig mansröst i voice-over till bilder på rullande tåghjul. ”Den moderna tiden rör sig allt snabbare och snabbare, vi har blivit så vana vid det dynamiska omkring oss, att konstnärerna måste återupptäcka det åt oss.” Genom arketypiska tecken på modernitet (tåg) och återkommande betoning på dynamik och hastighet etableras utställningens utgångspunkter. I kontrast till reportaget om Christian Berg tycks det rätta sättet att förstå *Rörelse i konsten* vara att *inte* se utställningen som åtskild från vardagen utanför museet. ”Allt vad vi företar oss är rörelse, förändring och förvandling. Rörelse är den gemensamma nämnaren för allt som är liv”, förklarar speakerrösten.

Från suddiga bilder på förbiilande tågvagnar förflyttas tittaren därefter till Skeppsholmen och Alexander Calders mobiler i grodperspektiv. Till bilder av de långsamt roterande skulpturerna i solsken låter speakern tittarna förstå att ”en rörelse, en handling, är det uttrycksfullaste som finns, en gest kan säga mer än hundratals eller tusentals ord. Det vore underligt om

inte bildkonstnärerna skulle använda sig av detta underbara uttrycksmedel som är rörelse." Därefter görs ett intressant påpekande. Speakertexten förklarar hur utställningen tidigare varit föremål för flera tv-program, "de har mest skildrat dess chockartade och aggressivt rytmiska konstverk, vi ska nu ta fasta på en annan sida av utställningen."[450]

Någon mer utförlig verbal redogörelse för vad denna andra sida skulle bestå av ges inte. Istället görs en övergång, via en bild på museets entré, till en interiörbild från museet i fågelperspektiv med en samling barn som rör sig bland några av utställningens konstverk. Speakerrösten visar sig tillhöra museets intendent Pontus Hultén som i nästa scen ses i frontal halvbild, uppenbarligen mindre bekväm framför än bakom kameran, direkt adressera tv-publiken: "Mycket i den moderna konsten är pessimistiskt, uppgivet, negativt, nedslående. Vi har här samlat en utställning som vi tror på ett sätt är motsatsen, den är glädjefull, optimistisk, konstruktiv, dynamisk, full av rörelse, och vi tror att den ger en lika sann bild av det samhälle och den omgivning som vi lever i." Hulténs korta introduktion var i stort hans egna inledande meningar från utställningens katalog.[451] Det ligger alltså nära till hands att läsa programinslaget som en framställning helt i linje med avsändarens (alltså Hulténs och Moderna Museets) avsikter. En mer bokstavlig tolkning är att reportaget utgjorde ett slags utställningskatalog i audiovisuell form.

Efter Hulténs insats framför kameran återkommer han återigen i voice-over. I denna del av inslaget förstärks intrycket av audiovisuell utställningskatalog. Den återstående programtiden ägnas en saklig genomgång av ett urval av utställningens många verk. Marcel Duchamp behandlas inledningsvis, en "föregångsman" enligt Hultén, och speakertexten förklarar hur verken han representeras med kan förstås inom ramen för utställningens tema. Sekvensen fortsätter därefter i samma stil. Först med en bil av Ettore Bugatti, därefter ett flertal mobiler av Alexander Calder, en kvinna kommer in i bild och sätter igång en radiostyrd konstruktion med roterande speglar av Nicolas Schöffer, och så vidare. Inslagets presentation av utställningen kan därmed sägas iscensätta ett slags ordnad dynamik, där respektive konstverk och dess rörelse åskådligt redovisas ett i sänder. Möjligen motiverades reportaget av farhågor om att utställningen i alltför hög grad framstod som ett spektakel snarare än konst. Även om utställningen syftade till att vara ett nöje för en så bred publik som möjligt behövde det inte innebära att den inte hade något att säga – eller att den inte kunde missförstås. Det chockartade och aggressiva hade helt enkelt ett djupare syfte som med ett alltför ensidigt fokus på det tidigare riskerade att tappas bort.

Ett av Lennart Olsons fotografier från utställningens vernissage kan

Jean Tinguelys *Cyclo-Graveur* och okänd kvinna.
Stillbild: Kungliga biblioteket, med tillstånd från SVT– Sveriges Television AB

användas för att åskådliggöra förhållandet. I Olsons fotografi liksom i *Prismas* rörliga bilder är ett av Jean Tinguelys bidrag i centrum. Närmare bestämt *Cyclo-Graveur* (1959), en av konstnärens så kallades *meta-matics*. Verkets konstruktion inbegriper delar av en cykel i en komplicerad mekanik som när pedalerna trampas ritar slumpartade streck på en stor masonitskiva. Olsons fotografi visar en kvinna som, precis som verket uppmuntrar till, satt sig på cykeln och börjat trampa. Hon tycks vara i medelåldern, prydligt klädd i dräkt, hatt med flor och höga klackar. Det slående med fotografiet är hur kvinnan tycks fångad mitt i en nervös skrattattack. Det lite osäkra glädjeutbrottet i kombination med hennes annars korrekta framtoning skapar en påtaglig kontrast i bilden. Kontrasten understryks ytterligare av en pojke i bildens vänstra hörn, som inte tycks ta notis om kvinnan utan istället förlorar sig i konstverkets mekaniska konstruktion. Konsthistorikern Pamela M. Lee beskriver i *Chronophobia* (2004) Olsons fotografi som ”an odd encounter” som tydligt åskådliggör den kinetiska konsten som lika mycket konst som underhållning. ”The photograph implicitly asks us to shift our expectation of the object in question, just as it positions the young boy near the center of the image as a metaphorical surrogate for the kind of behavior that would have been expected of the woman.” Det han-

dlade om lek och inte om kontemplation. Men, menar Lee, humorn i verket tycks snarast handla om obekväm genans; det är henne vi skrattar åt, inte åt verket. ”That the participant happens to be a woman serves to feminize the reception of the object as nonserious and acritical. The object seems to revel in a complicated kind of humour, and we are made to bear witness to its joke.”[452]

I *Prisma*-reportaget ges *Cyclo-Graveur* på samma sätt en central roll, men på ett ganska annorlunda sätt. Sekvensen visar verkets placering i utställningsrummet med en samling besökare strosande bland objekten. Också här sitter en kvinna och trampar på pedalerna. Intrycket är dock närmast motsatt det i Olsons fotografi. Kvinnan i reportaget tycks snarare demonstrera verkets rörelse genom att kontrollerat trampa på pedalerna och stillsamt bläddra i den bok som sitter monterad framför henne. Hulténs speakertext förmedlar sakligt (närapå torrt) att ”Tinguelys maskiner är glädjefyllda, uppsluppna, roande, komiska, fantastiska, farsartade.” Kvinnans mer behärskade reaktion, i kontrast till fotografiet, är i stort representativ för de besökare som syns bland verken i filmen. Undantaget en grupp barn som i ett kort klipp flockas kring *Cyclo-Graveur*, med en pojke uppflugen på sadeln, rör de sig lugnt och stilla bland verken utan att ge uttryck för några starkare känsloreaktioner. Mot bakgrund av Lees läsning av fotografiet skulle man alltså kunna hävda att det i *Prismas* reportage var pojkens beteende som uppmuntrades snarare än kvinnans. Som Pontus Hultén senare konstaterar i en återblick var museets ambition vid tiden att presentera för publiken dittills okänd konst, en ambition som också förde med sig vissa problem. Att utställningen visades i Amsterdam först var enligt Hultén ett sätt att undvika ”en alltför stark chock” för den oförberedda svenska publiken.[453] Inslaget i *Prisma* kan förstås som ett fortsatt led i denna strategi. Från ett sådant perspektiv kan den mer kontemplerande attityd till konsten som reportaget uppmuntrade till förstås som en ambition att legitimera och lansera utställningens verk som just konst – inte underhållning.

## Konsten i rörelse

Moderna Museet fortsatte var en viktig scen för det svenska och internationella avantgardet 1960-talet igenom. Samtidigt är det en period när museet som institution började ifrågasättas. Mot bakgrund av vänsterpolitiska strömningar inom delar av det svenska konstlivet började konstmuseet som sådant alltmer förstås som en sluten plats för borgerlig elitkultur. En av 1960-talets nya scener var Pistolteatern, som under ledning av Pi Lind och

Staffan Olzon utgjorde ett nav för delar av tidens avantgarde och alternativkultur. Pistolteatern satte upp pjäser, arrangerade poesikvällar och happenings. I januari 1965 iscensattes i Linds och Olzons regi en storskalig happening på Tekniska museet i Stockholm. Ett inslag i *Studio 65* visade ett reportage från händelsen.[454] Senare under året visades också en tv-film med titeln *Happening*, producerad av Lars Krantz och gjord i samarbete med Lind och Olzon, utifrån händelsen.[455] Inslaget och filmen fungerade här inte som upplysning till potentiella utställningsbesökare, snarare fungerade de som ett slags dokumentation av en tillfällig händelse.

Ett annat exempel på hur denna rörelse ut från konstmuseet kunde manifesteras återfinns i ett avsnitt av *Forum* från 1968.[456] Programmet, som producerades av Lars Boberg, sändes i november och syftade till att skildra aktuella skeenden i kulturlivet. I detta fall i Göteborg. Programmet öppnar med bilder inifrån Göteborgs konstmuseum och en separatutställning med Sivert Lindblom. Sekvensen inleds med en rundvandring i utställningen med handhållen kamera. Utställningen är ett av Lindbloms så kallade upplevelserum, där svarvade skulpturer baserade på konstnärens egen profil står utplacerade bland speglar i ett dunkelt upplyst rum och med indisk musik oavbrutet spelande i bakgrunden. Men det är inte Lindblom som är i fokus för reportaget, får tittaren snart veta. ”Med utgångspunkt från den här utställningen, insluten i en museikropp, invid ett slutet kulturcentrum, Götaplatsen, vill Forum ikväll försöka redovisa några aktuella skeenden i det som vi kallar kulturlivet”, introducerar reportern Gunnar Möllerstedt i voice-over till bilderna från utställningen. ”Främst är det distributionsformerna för konstnärernas uttrycksbehov som nu omprövas på många håll. Precis som man vill spela teater utanför teatrarna vill man söka upp folk istället för att bli uppsökt. Det kommersiella systemet vill man bryta sönder. Och till konstutställningarna kan ju folk som jobbar på dagen inte komma”, förklarar Möllerstedt samtidigt som kameran letar sig ut från Lindbloms utställning, genom foajén och ut genom museets portar till Götaplatsen nedanför dess trapp.

Inslagets fokus var istället en tillfällig utställning utanför museet av konstnärsgruppen Björnligan. ”Utanför konstmuseets konventionella kvardröjande, vill Björnligan visa ett alternativ till det etablerade”, förklarar Möllerstedt. Björnligan bestod av Lars Hansson, S. Anders Bergh, Nils Olof Bonnier, Dag E. Nyberg, Graham Stacy och Bo Söderström och de utmärkte sig under en period på konstscenen genom sitt sätt att knyta an till internationella strömningar som minimalism, jordkonst och konceptkonst.[457] Redan 1969 upplöstes gruppen när Bonnier tragiskt försvann i samband med en resa till St. Petersburg. 1968 väckte de dock uppmärksamhet, inte

minst genom aktionen på Götaplatsen. I augusti hade de publicerat en debattartikel i *Göteborgs-Tidningen* där de protesterade mot att restaurangen *La Scala* öppnat i anslutning till museet.[458] Vid aktionen placerade de ut stora objekt på Götaplatsen, bland annat lådor målade som lakritskonfekt och plywoodkonstruktioner avsedda att fungera som klotterplank.

I reportaget förflyttas perspektivet till nerifrån Götaplatsen. Invid Carl Milles Poseidonskulptur fångar en skakig kamera hur två bilar sladdar in på platsen, med ”Björnligan” i vita versaler över sidorna. Till bilder av hur baskerförsedda personer i gummimasker hoppar ur bilarna och rör sig kring minimalistiska objekt på torget, korsklippt med bilder inifrån museet, berättar på ljudspåret några av ligans medlemmar om sin aktion. ”Det är framförallt det vi sysslar med, att göra snabba aktioner, överhuvudtaget att föra ut våra idéer på ett snabbt, effektivt sätt utan det kommersiella systemet”, berättar en röst. ”Det är en skulpturutställning som håller på i tre veckor, sen river vi skiten och börjar om på nytt”, berättar en annan. ”Vi vet ju att det finns en massa bra grejer, va. Sivert Lindblom, et cetera, va. Och det accepterar vi, men de har ju liksom fallit in under den där ramen, men vi försöker ju ge ett alternativ till allt det här genom att lalla fram viktiga grejer”, framför en tredje. ”Jag tror att det är viktigt att vi på nåt sätt försöker skapa ett samhälle vid sidan om, utanför, alltså”, berättar en fjärde.

Efter sekvensen övergår inslaget till ett samtal mellan den nu demaskerade Björnligan och museets chef Alfred Westholm ute på Götaplatsen. Kameran rör sig kring den samtalande gruppen på ett sätt som ger intrycket av att ha fångat en spontan diskussion på torget. Det första tittarna får ta del av är Westholm, iklädd hatt och överrock mot novemberkylan, kommentera aktionen: ”När man läser era attacker på konstmuseet i tidningarna så, Björnligans attacker, så måste jag säga att jag känner mig ibland som farbror Joakim.” Westholm försöker också återkommande få Björnligans medlemmar att motivera aktionen, som enligt honom inte framstår som särskilt revolutionerande.[459] Medlemmarna genmäler att de vill nå ut till publiken och en ny publik, en funktion Westholm menar fylls av bland annat museets vandringsutställningar. Mötet mellan Westholm och Björnligan på Götaplatsen manifesterar en intressant krock mellan generationer och synsätt. Samtidigt har det snarare karaktären av vänligt samtal än öppen konfrontation. Det handlar kort sagt om en ganska snäll bild av radikal konst, där kontrahenterna tycks överens i det mesta även om metoder och retorik skiljer sig åt. Inslaget med samtalet avslutas på samma sätt som det inleds, genom att kameran och tittarna lämnar det medan det fortfarande pågår.

Det är mot bakgrund av dessa nedslag i utbudet av utställningsreportage tydligt att de inte bara syftade till att sprida information om utställningarna utan också handlade om att få betraktaren att se konsten på ett visst sätt. Ett syfte med utställningsreportage av detta slag var förstås att presentera vad som pågick i konstlivet vid tidpunkten. Det handlade alltså om filtrering och sortering av händelser för att delge tittarna överblick och översikt. Men till skillnad från reportagen om Venedigbiennalen innehöll reportagen från det svenska utställningslivet sällan värdeomdömen. Bara för att sändningarna inte kan kategoriseras som kritik, innebär det förstås inte att de saknade normativa dimensioner, tvärtom. Som reportagen från Konstakademien och Moderna Museet exemplifierar utgjorde de ett slags virtuella rundvandringar som framställde lämpliga sätt att ta del av och förstå konsten i händelse att tittaren avsåg besöka någon av de presenterade utställningarna. Att detta var en uttalad möjlighet är tydligt då reportagen oftast sändes innan eller under utställningstiden. Men som de senare exemplen också visar kunde televisionen också fungera som ett slags arkiv för lagring av mer flyktiga händelser. Gemensamt för exemplen är dock hur de uppmuntrade till specifika sätt att tänka kring den samtida konsten och skeenden i konstlivet.

## Med Moderna Museet i fokus

Våren 1958 invigdes Moderna Museet på Skeppsholmen i Stockholm. Det nya museet inhystes i Fredrik Bloms exercisbyggnad för svenska flottan från 1852 som renoverades och anpassades för de nya funktionerna. Vid tidpunkten hade museet redan bedrivit en del verksamhet. Museets filmklubb hade arrangerat flera filmserier och 1956 hade Picassos *Guernica* ställts ut.[460] Den nya institutionen blev snabbt händelsernas centrum och intog på 1960-talet en betydande position i både den svenska och internationella konstvärlden. Ett sätt att uttrycka det på är att även när museet inte var i bild fanns det med i bilden. I det här avsnittet ska däremot några exempel på när museet var i bild fokuseras. Som reportaget om *Rörelse i konsten* åskådliggör kunde det nya tv-mediet användas av museet för att sprida kunskap om nya utställningar till allmänheten. Reportaget var långt ifrån ett undantag. Tvärtom syntes museet, dess utställningar, aktiveteter och företrädare återkommande i televisionen framförallt på 1960-talet. Museets placering på Skeppsholmen medförde vissa problem när det kom till tillgängligheten och det krävdes effektiva sätt att nå ut till publiken. Men det är därtill tydligt att det handlade om en i hög grad medveten lansering av museet och etablerandet av en identitet som ett spännande allaktivitetshus

nära lierat med samtidens avantgarde. Kort sagt: att lansera en självbild som en allmän bild.

Den museityp Moderna Museet representerar kan, som Hans Hayden diskuterat, ses som ett avgörande inslag i modernismens institutionalisering och normalisering under efterkrigstiden.[461] Vid samma tid som Moderna Museet öppnade invigdes också Solomon R. Guggenheim Museum i New York och Louisiana Museum for Moderne Kunst i Humlebæk utanför Köpenhamn. Till skillnad från de senare grundades Moderna Museet inte som fristående organisation i ett för ändamålet anpassat nybygge, utan med staten som huvudman i en befintlig byggnad. En annan skillnad var Moderna Museets koppling till Nationalmuseum, som det skiljdes från först på 1970-talet. Museets inrättande hade föregåtts av långdragna diskussioner om att avskilja Nationalmuseums avdelning för modern konst som en egen men sammanhängande enhet.[462] Inledningsvis var tanken att det nya museet skulle fungera som ”genomgångsmuseum”, det vill säga att den konst som ansågs ha bestående kvaliteter efterhand skulle överföras till Nationalmuseum. Som Nationalmuseums överintendent och det nya museets förste chef Otte Sköld gav uttryck för i sitt invigningstal tänktes den nya institutionen fungera som ”ett allmänhetens, ett var mans museum, en brännpunkt för dagens aktuella konstdebatt och för de motstridiga idéerna i tiden”.[463] Museet skulle vara en scen för samtiden. Men också en aktör i samtiden.

Idén om ett genomgångsmuseum övergavs ganska snart. Moderna Museet som en plats för radikal nutidskonst och experiment blev däremot framträdande under den nye chefen K.G. ”Pontus” Hultén. Han tog över efter Bo Wennberg som innehade positionen ett kort tag efter Skölds bortgång 1958.[464] Hulténs chefskap under 1960-talet tillhör en närmast mytisk period inte bara i museets historia utan även i svensk konsthistoria generellt. Det har på olika sätt ofta återknutits till under senare perioder.[465] Flera av periodens utställningar tillhör centrala noder i berättelsen om tiden, som *Rörelse i konsten* (1961), *4 amerikanare* (1962), *Amerikansk pop-konst* (1964), *Den inre och den yttre rymden* (1965–66), *Hon – en katedral* (1966) och *Modellen: en modell för ett kvalitativt samhälle* (1968). Under perioden visades också flera separatutställningar med modernister som Robert Jacobsen, Siri Derkert, Sam Francis, Paul Klee, Fernand Léger, Vincent van Gogh, René Magritte och Max Ernst. Därutöver arrangerades filmvisningar, föreställningar, konserter och debatter.[466]

Museet hade under lång tid inga specifika verksamhetsmål eller reglerande krav från huvudmannen staten. Hultén hade dock goda kontakter inom den styrande socialdemokratin och museet kunde samtidigt spela en

viktig symbolisk roll för en modern kultursyn.[467] På så sätt fanns både kopplingar och överensstämmelser mellan museets bitvis radikala verksamhet och de inom socialdemokratin styrande principerna om god konst för alla. Museet arbetade också för att sammanföra det radikala och gränsöverskridande med att nå ut till stora publikgrupper, genom att erbjuda pedagogisk verksamhet för både barn och vuxna i linje med en folkbildningstanke.[468] På ett aktörsplan hade Carlo Derkerts anställning som intendent och pedagog 1959 betydelse för denna verksamhet. Museet hade också generösa öppettider, i alla fall under senare delen av 1960-talet: alla dagar 12 till 22. Ett led i tillgängliggörandet var också planerna på att flytta museet till platsen för det planerade Kulturhuset på Sergels torg.[469] Samtidigt var museet och verksamheten alltså också påpassligt bevakat av det nya tv-mediet, och fortsatte att var så 1960-talet igenom.

## Medierade museet

Att det moderna museet också skulle synas i det moderna tv-mediet framstår kanske inte som särskilt förvånande. De flesta av de tongivande tematiska utställningarna liksom flera av separatutställningarna ägnades också reportage i nyhetsprogrammen eller kulturmagasinen. I enstaka fall förekom också mer ambitiösa filmer som udda program. Här kan nämnas ett program om *Den inre och den yttre rymden* (1966) av Kristian Romare med medverkan av Pontus Hultén och även Naum Gabo. Ett annat exempel är den visuellt lekfulla *Leve Magritte!* (1967), som tog sin utgångspunkt i en retrospektiv med René Magritte och genom snillrik trickfilmning gestaltade några av de mer välkända motiven från surrealistkonstnärens målningar, exempelvis kostymklädda män i plommonstop, magiskt framträdande fotavtryck och skor i form av fötter.[470]

Förhållandet mellan SR/TV och Moderna Museet kan sättas i relation till museisamarbeten i andra nationella kontexter. Som Lynn Spigel visat sökte amerikanska konstinstitutioner tidigt samarbeten med kommersiella tv-bolag. Ett framträdande exempel är Museum of Modern Arts (MoMA) så kallade ”Television Project” på 1950-talet, där tv-bolaget CBS och museet gick samman för att fungera som draghjälp åt varandra. Tv-bolaget erhöll kulturell prestige och därmed nya sponsorer medan MoMA gavs möjlighet att attrahera nya publikgrupper, framförallt hemmafruar.[471] Ett senare exempel med en mer tydligt kommersiell motivering är ett annat samarbete, denna gång mellan CBS och Philadelphia Museum of Art med sångerskan och skådespelaren Barbra Streisand i huvudrollen. I *Color me Barbra* (1966) ses Streisand sjungande och dansande i museets utställnings-

rum, ett program som i sista hand var ett visuellt ambitiöst sätt att marknadsföra färg-tv.[472] Relationen mellan Moderna Museet och SR/TV var i jämförelse inte lika storskalig och tog sig inte riktigt samma uttryck. Men det finns skäl att tänka sig att det på ett liknande sätt fanns ömsesidiga vinster med utbytet mellan konstinstitutionen och etermedieinstitutionen. För museet fanns möjlighet till synlighet och i förlängningen legitimering av den egna verksamheten, medan SR/TV gavs möjlighet att fylla programtid och samtidigt uppfylla åtaganden på folkbildnings- och kulturområdena.

Hur kunde då denna relation manifesteras? Det nya mediet hade följt det nya museets framväxt sedan mitten av 1950-talet. En drygt femton minuter lång film av Torbjörn Axelman med titeln *Exercishuset som blir museum* sändes dagarna innan öppnandet i maj 1958.[473] Merparten av filmen åskådliggör den under ledning av arkitekten Per-Olof Olsson genomförda ombyggnationen av de befintliga lokalerna. I programmet får tittarna följa hur ursprunglig fast och lös inredning flyttas ut från den tidigare gymnastiksalen på Skeppsholmen och lokalerna iordningställs för den nya funktionen. Anmärkningsvärt är flyttandet av en marmorstaty föreställande Karl XIV Johan som tidigare hade en plats i byggnaden. Som filmens titel gjorde tydligt var det en transformation som ägde rum. En plats med militära kopplingar förvandlades till en plats för den mest aktuella konsten. Sändningen inleds med en panorering över museets lokaler till pampiga trumpetstötar, som för att understryka det högtidliga färdigställandet. Men som programmet också underströk hade platsen och byggnaden långa anor och framstod kanske inte som en självklar plats för konstutställningar. Det var av dessa skäl också angeläget att ombyggnationen dokumenterades och framställdes som en kontinuerlig berättelse som kunde ge förvandlingen fastare form som ett målinriktat arbete. Att, som Torbjörn Axelmans speakertext påpekar, ”bilda en god bakgrund för tavlor och skulpturer” var ett omfattande arbete som krävde kompetens av olika slag. ”I två år har nu byggnadsstyrelsens murare, snickare, målare, elektriker, byggnadsarbetare av alla kategorier, haft ett styvt jobb att förvandla det gamla huset.”

En längre sekvens i programmet ägnas en händelse knappt två år tidigare, när Pablo Picassos målning *Guernica* visades i lokalerna. Målning var vid tidpunkten på turné och kameran fångar hur män i vita rockar, inför en liten publik bestående av press och museipersonal, hanterar den väldiga duken som transporterades ihoprullad. Duken rullas upp inför åskådarna och filmkameran för att därefter fästas på en spännram och resas mot en vägg. Utställningen var också föremål för ett av de allra första konstprogrammen efter den reguljära sändningsstarten, *Kring Picasso – vårt sekels*

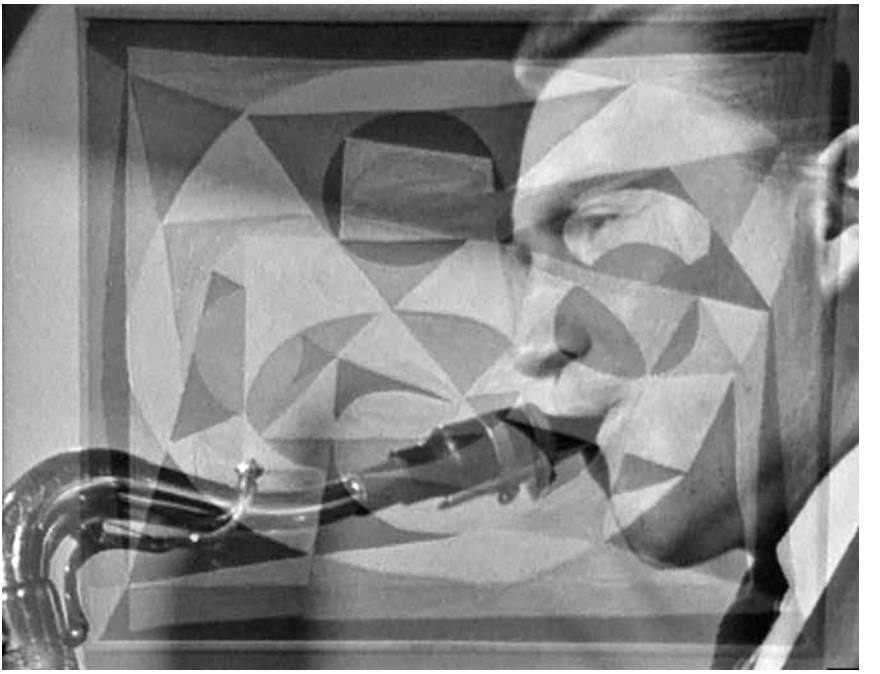
*målare* från oktober 1956. Programmet sammanföll med Picassos 75 årsdag och följer bland annat Hans Eklund som samtalar med Pontus Hultén om konstnären, målningen, dess tillkomstprocess och motiv.[474] I en scen visas hur målningen exponerades i byggnaden. Eklund och Hultén ses, tillsammans med Bo Wennberg, sittande på en rad uppställda stolar framför målningen. Väggarna har täckts av tjocka draperier som döljer den ännu inte färdigställda byggnadens väggar.

Visualiseringar av de praktiska förberedelserna inför och arbetet med utställningarna var ett återkommande tema för tv-reportage. Ett exempel på hur en utställning uppmärksammades från flera olika infallsvinklar är den stora satsningen på amerikansk konst, *4 amerikanare*, som ägde rum den 17 mars till den 6 maj 1962. Utställningen visade verk av Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Alfred Leslie samt Richard Stankiewicz och väckte stor uppmärksamhet. Inte minst för Rauschenbergs verk *Monogram* (1955–1959), eller ”geten” som snart blev en vanligare beteckning. Ett reportage om utställningen avslutade *Aktuellts* sändning den 2 mars, alltså nära två veckor innan öppnandet.[475] I likhet med de flesta av konstinslagen vid denna tid är det Torbjörn Axelman som agerar speaker. Inslagets startpunkt är Frihamnen och M/S Krageholm, som ”i sitt lastrum förutom en ordinarie fruktfrakt fört med sig den omfattande kollektionen som upptagit åtskillig plats och vägt fyra ton”. Stora packlårar vinschas med kran upp ur fartygets lastrum. Som bilderna låter tittarna notera är de märkta ”Fragile” och ”Painting”. Förutom storlek och vikt poängteras i sekvensen det i övrigt anmärkningsvärda och sensationellt betydelsefulla med lastens innehåll. ”Hamnarbetarna såg naturligt nog en smula förundrade ut när de fick veta att de stora lårarna till Moderna Museet innehöll skrot, målade ölburkar och inramade sängar”, fortsätter Axelman. ”Att vissa tavlor var av sådant format att man behövde speciellt polistillstånd för att frakta dem genom stan gjorde ju inte lasten mindre intressant.” Från bilderna av lossningen i hamnen klipps till Moderna Museets entré där två män i hatt och ytterkläder, under ivrigt överinseende av en man i mörk kostym, ses bära in en målning i stort format genom dörröppningen. Målningen saknar emballage och tycks endast med visst besvär gå att få in i byggnaden. Utan att det uppenbara tidsglappet mellan transport, uppackning och installation markeras går reportaget därefter raskt över till en presentation av de deltagande konstnärerna med utgångspunkt i några av utställningens verk. Intressant är emellertid hur inslagets visualisering av lossning och lastning gjorde själva transporten i sig till en betydelsebärande händelse. På ett konkret sätt sammankopplades den framåtsyftande konstscenen på andra sidan Atlanten med museibyggnaden på Skeppsholmen. Här etablerades

och spreds en bild av den nordamerikanska axel museet byggde stora delar av sin identitet kring.

Ett par veckor senare, på själva öppningsdagen, sändes ett andra inslag i *Aktuellt*. Inslaget var del i ett kultursegment och följde på ett reportage om Stig Lindberg och hans utställning på Svensk Form.[476] ”Lika trångt som under rörelseutställningen var det i Moderna Museet idag. Klockan 14 prick anlände konungen som fick sakkunnig information om de fyra amerikanarna av museichefen Pontus Hultén”, berättar Axelman i voice-over till bilder av Pontus Hultén och Gustaf VI Adolf på plats i utställning, med kungen bläddrandes i en katalog. Som speakertexten konstaterar hade ett inslag om de utställda konstnärerna ju redan visats, ”varför vi idag nöjer oss med att lyssna till några reaktioner bland vernissagepubliken”. Därpå följer en sekvens med Axelman på plats i museet bland utställningsbesökarna. Enkäten inleds med en svepning över Robert Rauschenbergs *Bed* (1955) och Axelmans röst: ”Hur uppfattar herrskapet den här sängen som vi har bredvid oss här?” Ett mörkklätt par, båda i svartbågade glasögon, får svara. De båda finner den skojig och enligt mannen också ”uppfriskande okonventionell”. Därefter görs ett klipp till Axelman med mikrofon i näven bredvid en äldre dam i päls, som istället får en fråga om utställningen som helhet. Hon menar sig se ”mycket av den moderna konsten som humoristisk”, även om hon också ansåg konsten till stora delar vara vacker. ”Ni tycker att det är konst i varje fall?”, är Axelmans något ledande följdfråga. ”Det tycker jag”, svarar damen och tillägger: ”en del uppfattar jag kanske inte som konst”. Därefter är ytterligare ett enskilt verk i fokus, Rauchenbergs *Monogram*. ”Den här geten med bilringen runt magen, hur uppfattar du det?” frågar Axelman mannen i ett yngre par. Enligt mannens uppfattning var det emellertid ingen get. Det är som ett konstverk föremålet ska uppfattas, menar han. Kvinnan å sin sida menar det vara synd att förstöra geten genom att måla på den. En närbild på verket får avsluta inslaget.

Ytterligare några veckor senare återkom utställningen, denna gång i programmet *Hänt i veckan* och nu med utgångspunkt i de reaktioner utställningen väckt i press och konstkritik.[477] ”Diskussionens vågor börjar gå höga kring de extremt moderna utställningarna på Moderna Museet”, påannonseras inslaget från studiomiljö. I inslaget ses återigen Axelman, denna gång sittande vid ett bord i vad som ser ut som ett kontorsrum med en samling pressklipp i knäet och utspridda på bordet bredvid sig. Strax bakom sig har han Pontus Hultén, bredvid honom Carlo Derkert och sittandes på bordet Ulf Linde. ”Det har blåst upp en veritabel insändarstorm runt den senaste utställningen på Moderna Museet i Stockholm, *4 amerikanare*”, inleder Axelman i släpig ton. ”De flesta insändare och många presskom-



Jazz och dubbelexponeringar på Moderna. Stillbilder: Kungliga biblioteket, med tillstånd från SVT – Sveriges Television AB

mentarer och recensioner är mycket aggressiva." Axelman läser upp några valda kommentarer innan han lämnar över till de närvarande männen. De tidigare deltog i egenskap av representanter för museet, en roll de ofta återkom i kring denna tid, medan Linde närvarade i egenskap av "positiv recensent". Att han också var styrelsemedlem i Moderna Museets vänförening och i den rollen också fungerade som intendent för flera utställningar på museet framgick däremot inte.

Frågan går först till Hultén, om museet kommer fortsätta på den "extrema" inslagna linjen. Enligt honom var det angeläget med "alldeles aktuella saker", för att visa "vad som händer just nu", och det var enligt Hultén framförallt från publiken detta efterfrågades. Derkert, som i sin roll som pedagog visade utställningen för allmänheten, berättar att besökarna ofta upptäcker saker i verken, trots att de initialt inte menar sig kunna förstå något. Som ett exempel framhåller han ett verk av Jasper Johns som också visas i bild. Linde framhåller å sin sida betydelsen av konst som ställer frågor och inte bara ger svar, något han anser utställningen och exempelvis Rauschenbergs verk *Odalisk* visar prov på. Inslaget i *Hänt i veckan* erbjöd på så sätt ytterligare ett tillfälle att visa bilder från utställningen och förklara dess relevans och varför det var angelägen konst. Med medieringen av *4 amerikanare* som exempel framstår det inte som någon överdrift att påstå att televisionen i hög grad bidrog till att lansera inte bara utställningen utan också museet som en viktig angelägenhet. Som exemplet antyder bör SR/TV:s ställningstagande för Moderna Museets utställningspolitik, och syn på vad som är radikal och viktig konst, sannolikt förstås delvis som en fråga om personliga nätverk och gemensamma intressen.

Ett annat exempel på hur televisionen användes för att lansera museet som gränsöverskridande och modernt återfinns i programmet *Modern jazz: Jazz i Moderna Museet* från 1962.[478] Allt tal som förekommer i programmet är på engelska, vilket antyder att det producerades för export utomlands. Sådana typer av programutbyten mellan olika länder var inte ovanliga. Ofta kunde det också handla om marknadsföring av landet utomlands. Svenska institutet producerade i samarbete med SR/TV vid tiden flera program av denna typ.[479] I programmets inledning ses Carlo Derkert framför en grupp ungdomar omgivna av målningar och skulpturer. Derkert framför i scenen ett slags programförklaring för museet. "Here, at the Museum of Modern Art in Stockholm, you can see Swedish and international modern art from the past fifty years", föreläser Derkert innantill från en bunt papper. "But beside our collections and exhibitions, we are having film programs, performances of theatre and all kinds of modern music. Tonight, in this gallery, we can look at young Swedish art, paintings and sculpture from

after the Second World War, and at the same time listen to jazz music. I hope you will enjoy it." En orkester, placerad mitt i utställningsrummet, börjar därefter spela Miles Davis "Milestones".

Konserten fortsätter sedan under en knapp halvtimme till bilder som alternerar mellan översiktbilder i fågelperspektiv, bilder av musikerna, enskilda konstverk, människor som rör sig bland konstverken och samtalar eller lyssnar till musiken. I *Modern jazz* manifesterades också museets moderna karaktär visuellt genom att bilder av musiker, besökare och konstverk i flera sekvenser dubbelexponeras; ett slags bokstavlig sammansmältning mellan museet, publiken, konsten och musiken. Här framträder därmed också ett slags bild av museets självbild, och hur den lanserades för en bred allmänhet.

## En fråga om konst

Museets utställningsverksamhet väckte samtidigt vissa gränsdragningsfrågor, något inte minst inslagen i samband med *4 amerikanare* exemplifierar. Var det konst eller inte? Om det var konst, var det i så fall bra konst? Utställningen var långt ifrån den enda på museet som väckte denna typ av frågor i den offentliga debatten. Tvärtom befann sig museet ofta i brännpunkten för diskussioner om gränsdragningar mellan konst, icke-konst och konstig konst under 1960-talet. Ett paradigmatiskt exempel är det som kom att kallas "den stora konstdebatten" och som ägde rum på kultursidorna i början av 1960-talet.[480] Diskussionen handlade i bred mening om konstbegreppet och den nya "öppna" konstens konsekvenser i sammanhanget. Det startade med ett tal vid Konstakademien av poeten Rabbe Enckell som publicerades i *Bonniers Litterära Magasin* som "ett försvar för klassicismen". Det fortsatte med att kritikern Torsten Bergmark gav sig in i debatten genom att attackera Moderna Museets verksamhet. En central aktör var även Ulf Linde, som Enckell särskilt tog sikte på i sitt tal. I boken *Spejare* från 1960 lanserade Linde, via bland annat läsningar av Marcel Duchamps verk, en delvis ny syn på modernismen och en mer relativistisk syn på vad som är konst och hur något är konst.[481] Enligt Linde kunde betraktaren tillskrivas en viktig del i meningsproduktionen kring ett konstverk, något som i förlängningen hade konsekvensen att vad som helst i princip kunde vara konst. Debatten kan ses som en nod i en mer genomgripande omförhandling av konstbegreppet vid perioden, där Moderna Museet och dess företrädare intog centrala positioner – som aktörer, debattföremål eller slagträn.

I synnerhet Torsten Bergmark gick i diskussionen till hårt angrepp mot museet. Han ansåg att dess företrädare "kallade skräp för konst" och gjorde

museet ”till en cirkusarena eller nöjesfält”. Framförallt ifrågasatte han urvalet av konst som visades. ”Hur är det egentligen beställt med Moderna museets orientering och utblick över konstlivet?”, skriver han i en replik från september 1962.”Har man inte en benägenhet att följa efter det som ropar högst och syns mest? Är amerikansk konst bara det som händer i ett kvarter i New York? Vad är det vi *inte* har fått se?”[482] Ett meningsutbyte med liknande förtecken utspelad sig i *Röster i Radio-TV* i början av 1963, men med televisionens aktualiteter i fokus. I en artikel i tidningens debattforum *Synvinkeln* uttalade sig chefredaktören för *Västerviks-Tidningen* Arne Lindström om den dittills bedrivna konstbevakningen.[483] Med hänvisning till Moderna Museet och i synnerhet *Rörelse i konsten* skriver Lindström om tv:s i hans tycke alltför ensidiga konstbevakning. ”Man tycks ha för sig att konst ska vara lattjo för att ha något nyhetsvärde.” *Hur* de ”excentriska moderniteterna” presenterades var enligt författaren också ett problem. Här fick Torbjörn Axelman klä skott för kritiken, som enligt Lindström med gravallvarlig uppsyn och bollande med konsttermer gav tittarna en felaktig uppfattning om konsten. ”Folk förstår ingenting och har nu allmänt fått för sig att modern konst överlag är likadan och att de förståsigpåare som presenterar de exklusiva verken utan reservationer, utan ens ett roat leende, endera är korrumperade charlataner eller helt enkelt omåttligt enfaldiga och lättlurade”, skriver han. ”Det jag tycker är så upprörande i denna trafik är att den tanklöst och vårdslöst har reaktiverat hela det våldsamma motståndet mot modern konst hos massorna.”

I sin kritik tillskrev Lindström därmed televisionen stor genomslagskraft och inflytande. Det var också ett tema i Torbjörn Axelmans replik på artikeln, där han i lika indignerad ton gick i svaromål.[484] Enligt Axelman var nu inte bevakningen så ensidig som Lindström ville få det till, däremot framstod mycket riktigt dessa inslag som slagkraftigast ”genom sin extrema karaktär”. Ett annat argument var att eftersom *Aktuellt* var ett nyhetsprogram skulle det också ägna sig åt nyheter. ”Att Ni som journalist tycker vi ägnar för stort utrymme åt nyheterna i den internationella konstvärlden förvånar mig”, argumenterar Axelman. Motiveringen var alltså helt enkelt att konsten, konstnärerna och utställningarna ifråga hade nyhetsvärde, eftersom de hade nyhetsvärde internationellt:

> Är det då ett misstag att uppmärksamma Hulténs insatser? Är det fel att visa Tinguelys originella skrotmaskiner eller Fyra Amerikanare? I New York gör de stora TV-bolagen sändningar i färg från Tinguelys framträdanden. NBC chartrar ett flygplan New York–Paris tur och retur enbart för att hämta över ett arbete av Niki de Saint Phael

> [sic!] (flickan som skjuter tavlor, Ni kanske minns) till ett stort upplagt TV-program i färg. Svensk TV [...] har inte resurser till motsvarande prestationer, men tycker Ni inte det skulle vara dålig journalistisk bedömning om Fyra Amerikanare eller deltagarna i Rörelsen i Konsten inte presenterades i svensk TV, när vi har dem på Skeppsholmen alldeles in på knutarna?[485]

Enligt Axelman var form och innehåll resultatet av objektiv bedömning och neutralt tilltal, något annat vore närmast otänkbart. I likhet med Lindström hänvisade han här till mediets genomslagskraft: ”Att i TV slå in på en recenserande väg i konstpresenterande sammanhang tror jag vore olyckligt, då en subjektiv negativ kritik i ett medium som TV skulle få alltför stor slagkraft. Det recenserande momentet får istället hänskjutas till valet av utställningar som visas.”

Regelrätta recensioner av utställningar förekom heller aldrig i programkulturen. Det innebär emellertid inte att det aldrig offentliggjordes åsikter eller värderingar av konsten i televisionen, tvärtom. Ett exempel är ett inslag i *Aktuellt* från 1961.[486] Inslaget motiverades av att museets förvärv av Constantin Brancusis *Den nyfödde II* (1920) , eller ”ägget”, väckt reaktioner på grund av det höga inköpspriset på 180 000 kronor. I inslaget ses Torbjörn Axelman på plats i museet och med ägget framför sig gå igenom ett axplock av kritiken hämtad från dagspressens insändarsidor. Som framgick av insändarna hade televisionens tidigare uppmärksammande av köpet bidragit till insändarströmmen. De insändare Axelman väljer att lyfta fram delar alla en upprördhet över priset. Framförallt tycks de dela uppfattningen att verket ifråga inte föreställer något och därmed också är obegripligt för ”vanliga människor”, ”gemene man” och ”folket”.

För att ge en kompletterande bild vänder sig Axelman därefter till museets besökare, med frågan hur de ställer sig till inköpet. De tillfrågade är inledningsvis en äldre kvinna, en äldre man, ett yngre par samt en grupp ungdomar. Åsikterna växlar, men att det är dyrt i överkant är flera överens om. Den sista i raden av museibesökare att uttala sig är en äldre kvinna, vars mening delvis avviker från de övriga. Till skillnad från när de tidigare besökarna uttalar sig visas ägget också i bild medan hon talar. ”Jag tycker det är märkligt att man så tidigt som 1910, att det fanns en konstnär som då kunde uttrycka en sak med så rena former”, menar kvinnan. ”Så ni anser att den är värd priset?”, replikerar Axelman. ”Ja det tycker jag, att den är, jag tycker det är roligt att vi fått det hit till oss här uppe i Norden.” Det särskilda utrymme kvinnans insats ges antyder att det också var ett önskvärt förhållningssätt till köpet. Sättet att visuellt rama in kvinnans insats bidrar

till att förstärka det riktiga i hennes sätt att se på saken. Inslaget avslutas med att Gerard Bonnier, dåvarande ordförande i Moderna Museets vänförening, försvarar köpet med hänvisning till konstnärens konsthistoriska position och ”marknadspriset” – det var med andra ord billigt. Kameran dröjer vid en närbild på ägget och inslaget är slut. På ett övergripande plan synliggör inslaget utbytet mellan olika medier kring 1960. En händelse på ett museum anses ha nyhetsvärde och görs till föremål för en televisionsutsändning. Sändningen ger upphov till insändare i tidningsspalterna, vilket i sin tur återigen motiverar en utsändning i televisionen. Inslaget ger på samma gång intryck av vilja sätta punkt för cirkulationen av åsikter och uttalanden. Även om det inledningsvis tycks handla om att ge utrymme för en rad olika åsikter, ger avslutningen med kvinnan och Gerard Bonnier intryck av att vara den riktiga slutsatsen att dra av inköpet.

Men greppet att utföra en enkät – att fråga förbipasserande, åskådare eller utställningsbesökare – kunde också ges en lite annan utformning som också tycks framställa mer tvetydiga förhållningssätt till konsten. Inslaget i samband med *4 amerikanare* är ett exempel på detta. Ett annat exempel kan hämtas från en senare utställning med amerikansk konst på museet: *Amerikansk pop-konst – 106 former av kärlek och förtvivlan* 1964. I likhet med *4 amerikanare* hade också *Amerikansk pop-konst* exponerats från flera olika infallsvinklar i televisionen. Ett inslag i *Horisont* visade rörliga bilder från utställningen där Billy Klüver berättade om dess tema och konstnärerna och i *Aktuellt* diskuterade Torbjörn Axelman med Ulf Linde kring ett par av verken.[487] I samband med utställningen anordnades på museet också en debatt om den nya popkonsten. Televisionen befann sig givetvis också på plats för debatten. Ett inslag i *Aktuellt* öppnar med en bild på en av Andy Warhols silkscreentryck föreställande en *Campbell's* soppburk med flagnande etikett.[488] Uppenbarligen filmat från en läktare gör kameran därefter en svepning till en översiktsbild av museets interiör och en stor folksamling som sittande samlats kring ett litet podium. En speakertext ger förankring till bilderna: ”Kan det där kallas konst? Det frågar man ikväll i Moderna Museet, där minst 300 samlats till eldfängd diskussion.” Som speakern också förklarar, till bilder av ett urval av de exponerade verken, är det ”förstås den amerikanska popkonsten det gäller”.[489]

I inslaget fokuserades emellertid inte den organiserade diskussionen, utöver de inledande bilderna och kommentaren omnämns den inte. Man valde istället att utföra en enkät. Reporter på plats var Gunnar Arvidsson som i korta scener, och med hänvisning till några konstverk, ställer frågan ”Ska det här kallas konst?” till ett antal personer på utställningen. I likhet med Brancusi-enkäten förekommer bland utställningsbesökarna också

identifierbara personer som ges både namn och titel. En person att tillfrågas är konstnären Georg Suttner som tituleras ”Gamla Stans utställare”. Suttner var vid tidpunkten aktuell med ett verk där hela stadsdelen (inte helt olikt en ready-made) hade signerats och exponerats som ett konstverk. Suttner och hans verk hade intressant nog bara några veckor tidigare ägnats ett liknande reportage i *Aktuellt*, där Torbjörn Axelman frågat ut först Suttner och därefter förbipasserande personer i Gamla Stan om vad de ansåg om verket.[490] Som svar på frågan om popkonsten menar sig Suttner, med hänvisning till sin egen utställning, ha ”dragit likhetstecken mellan konst och liv, alltså kan man säga att det är konst, men jag tycker inte att det är någon konst av större betydenhet”. Nästa person är Carlo Derkert, som tillfrågas vid en George Segal-skulptur i form av en gipsfigur vid ett flipperspel, som (förstås) tar utställningen i försvar. ”Allt som är nytt och annorlunda, inför det kan inte svaret bli entydigt”, svarar han på frågan. Derkerts motivering är för det första historisk, konstnärerna griper tillbaka på en modernistisk tradition, även om materialet är annorlunda och ämnena nya. För det andra fanns en väldig bredd i utställningen och därmed också betydande skillnader mellan konstnärerna, förklarar han. ”Du lutar åt ja i varje fall”, frågar Arvidsson. ”Ja, det tycker jag”, replikerar Derkert.

Men i inslaget tillfrågades också en rad utställningsbesökare. En ung man som inledningsvis tillfrågas av Arvidsson svarar jakande med motiveringen att konsten på utställningen är mycket användbar. De båda står vid en tablå som bland flera objekt inkluderar en telefon, där mannen helt sonika lyfter på luren för att ”ringa hem”. En ung kvinna i randigt och basker är näst på tur. Hennes svar är nej, med motiveringen att det ska vara något personligt bakom: ”det här är vanliga saker”. En äldre man i kostym och svartbågade glasögon menar med hänvisning till Warhols Marilyn Monroe-silkscreen att ”det här är ett reklamfoto” och inget mer, ”det är ingenting som säger mig att det är vackert”. Ett yngre par i 20-årsåldern frågas ut framför Claes Oldenburgs glasstrut. ”En glasstrut, ska det kallas konst?”, frågar Arvidsson. Nej, svarar kvinnan kort, medan mannen svarar ”Jo, absolut” och lyckas förekomma den institutionella konstteorin genom motiveringen: ”är det nån som tycker att det är konst, så är det konst”. ”Men det är fult, det ska väl vara nåt snyggt om det är konst?”, invänder kvinnan. ”Bara konstnären eller nån annan tyckt att det är konst så är det väl det”, replikerar mannen. ”Bara för att man har glädje av det är det väl inte konst, heller?”, genmäler kvinnan. En annan ung man i skepparkrans och utanpåskjorta, svarar tvärsäker att ”det tycker jag inte”. ”Det är ett rent skämt tycker jag”. Inslaget slutar med en bild på en överrock slängd över

en stol och frågan: ”Ska det där kallas konst?” Därefter ses Arvidsson plocka upp rocken, börja trä den på sig och inslaget är slut. I jämförelse med hur enkäten i samband med Brancusi-inköpet utformades framstår den senare som mindre allvarlig och mer skämtsam. Möjligen var syftet att utgöra ett slags motvikt till det organiserade mötet på museet, på ett sätt som mer eller mindre parodierade frågan om popen var konst eller inte.

Vanliga människor var en av den tidiga televisionens viktigaste tillgångar.[491] Att låta ”mannen på gatan” som en representant för allmänheten uttala sig om aktuella händelser och brännande frågor är en del i detta. Enkäterna bland utställningsbesökare kan på så vis också skrivas in i ett sådant sammanhang. Enkäterna är förstås intressanta på flera sätt. För en senare betraktare är de åsikter som kommer till uttryck i sig intressanta och ofta roliga reaktioner på utställningar och enskilda konstverk såväl som på konst i allmänhet. En annan aspekt är hur inslagen gör, i dessa fall, anonyma åskådare och utställningsbesökare till identifierbara individer. Däremot är deras funktion i inslagen att fungera som representanter för något större, det vill säga utställningsbesökaren, åskådaren eller rent av allmänheten. Tittaren hemmavid får i och med detta grepp någon att identifiera sig med, helt enkelt eftersom det underförstådda budskapet är att det lika gärna kunde ha varit tittaren själv som intervjuades. Från en sådan synpunkt är det också tydligt att reportage av detta slag vände sig till en bred publik. Så många som möjligt skulle kunna identifiera sig med de åsikter som presenterades. Det intressanta är också hur dessa inslag därmed fungerade som ett slags motvikt till de betraktarpositioner som andra program kunde konstruera. Enkäterna lyfte istället fram de faktiska utställningsbesökarna – även om de såklart inte behöver vara varken representativa eller i någon mening sanna åsikter som framfördes – genom att åskådliggöra hur den avsedda reaktionen och sättet att förstå utställningar, enskilda konstverk eller konst överhuvudtaget inte alls behövde överensstämma med avsändarnas synsätt. Genom att de anonyma utställningsbesökarnas kommentarer i princip tillskrevs samma vikt som en konstnärs eller museiföreträdares, öppnades därmed också upp för en rad olika sätt att förstå konsten – eller helt enkelt avfärda den. Enkätinslagen kan därmed förstås som ett sätt att involvera den bredare allmänheten i tidens aktuella konstdebatter, just genom att göra till exempel frågan om popkonsten till en angelägenhet för alla.

Året efter *Rörelse i konsten* visade Konsthallen, Göteborg en utställning med P.O. Ultvedt och Elis Eriksson som på ett jämförbart sätt tematiserade rörelse. De båda konstnärerna ställde ut assemblage och kinetiska skulpturer, och utställningen blev såväl publikmagnet som debattföremål:

kan vad som helst vara konst?[492] Likheterna de båda rörelseutställningarna emellan, liksom de likartade frågor de gav upphov till, gick inte *Aktuellt*-redaktionen förbi. Ett inslag i kvällssändningen den 20 januari 1962 presenterade utställningen.[493] Till bilder av de utställda konstverken, där också Ultvedt och Eriksson själva skymtar, förs en dialog på ljudspåret. ”Är det här konst?”, inleder en kvinnoröst i voice-over. ”Lådor som åker ut och in i sekretärer, motoriserade skurborstar och läster”, svarar en mansröst, varpå kvinnorösten upprepar sin fråga. ”Ja, säg det”, svarar mannen och fortsätter: ”diskussionens vågor går idag höga i Göteborg där rörelsen i konsten fått en avläggare på Konsthallen, Göteborg.” Varpå kvinnorösten upprepar ”Ja, men är det konst?”, och mansrösten svarar: ”Det slår i alla fall publikrekord, mellan 500 och 1000 personer om dagen kommer för att titta på Per Olof Ultvedts och Elis Erikssons skulpturer.” Kvinnorösten gör ett sista försök – ”Ja, men är det konst då?” – innan mansrösten konkluderar: ”Ja, det får tittarna själva avgöra, här är några smakprov på utställningen och någonting att tala om på lördagskvällen.” Till munter musik avslutas inslaget med bilder från konstverken på utställningen. Inslaget kan tyckas ha drag av populism genom sättet att reducera utställningen och konstverken till en fråga om antingen/eller. Men det kan lika gärna ses som ett exempel på ambitionerna att på ett nöjesinriktat sätt *skapa* intresse för och stimulera till diskussioner kring aktuella frågor inom konstlivet hos allmänheten. Röstens uppmaning till diskussion på lördagskvällen skulle alltså kunna tas ganska bokstavligt – ambitionen var att tittarna hemmavid skulle diskutera konst i tv-soffan. Som det här avsnittet har visat var det i hög grad också Moderna Museet eller händelser med koppling dit tittarna skulle och borde prata om.

## Konsumtionsproblem och smakfrågor

En motivering till televisionens användning som konstförmedlare var möjligheterna att skapa ett intresse för konst hos allmänheten. I det här avsnittet ska några sändningar undersökas där själva konstintresset i sig gjordes till föremål för programinnehåll. Närmare bestämt undersöks hur allmänhetens intresse för och konsumtion av bildkonst uppmärksammades och tematiserades i programkulturen. På ett liknande sätt som åsikterna från åskådare och utställningsbesökare ibland kunde efterfrågas handlar det alltså om program där ”vanliga människor” på olika sätt placerades i centrum. En gemensam nämnare för de sändningar som behandlas här, vid sidan av ämne och tematik, är upphovspersonen Birgitta Bergmark. Inledningsvis behandlas två undersökande reportage, *Konsten är lång* och *Ena-*

*stående konstillfälle* från 1962 respektive 1968, och därefter undersöks en serie av Bergmark från decenniets mitt, *Tycke och smak* som sändes i tre delar 1965.

## Hötorgskonstproblemet aktualiserat

Frågor om allmänhetens smak och förmågor som kulturkonsumenter var centrala för efterkrigstidens konstbildningsrörelser och statliga initiativ för att sprida konst. Den statliga kulturpolitik som började formeras vid perioden hade inte som tidigare framförallt konstnärernas sysselsättning i främsta rummet utan istället konstens tillgängliggörande för ögonen. För att använda tidens språkbruk sker under perioden en intresseförskjutning från ett stödjande av konstens producenter till dess konsumenter.[494] Redan under mellankrigstiden och krigsåren tyckte sig många aktörer se ett stort och ökande konstintresse bland allmänheten, ett intresse som tilltog och tänktes öka ytterligare med den ekonomiska expansionen efter kriget. Det rådde på 1950-talet stor enighet inom såväl stat, privat näringsliv och folkrörelser om den goda konstens bildande och fostrande betydelse och centrala roll för att skapa trivsel på såväl arbetsplatser som i den offentliga och privata miljön. Martin Gustavsson har undersökt detta skede och dess aktörer och även visat på en annan sida som var minst lika central, nämligen kampen mot den ”mindervärdiga konsten” eller ”hötorgskonsten” som den också kallades. Ett problem var nämligen att allmänheten tycktes intressera sig mer för undermåliga reproduktioner, förfalskningar och massproducerade oljemålningar med naturmotiv än god konst, som den nya konkretismen, av svenska seriöst arbetande konstnärer.[495] Ett exempel på hur problemet formulerades och bemöttes är boken *Konstskojare* från 1944, av konstkritikerna Nils Palmgren och Hilding Östlund, som med utgångspunkt i en uppsättning fall skildrar skandalerna och skojeriet som ett viktigt problem, en bok som samtidigt är ett slags upplysningsskrift för att lära allmänheten skilja bra från dåligt.[496]

Kampen mot hötorgskonsten kan, i likhet med exempelvis kampen mot smutslitteraturen, dansbaneeländet och filmeländet, ses som en del i den smakfostrande linje som präglat den svenska arbetar- och bildningsrörelsen sedan sekelskiftet, och som också var ett betydande inslag i den statliga kulturpolitiken.[497] På 1930-talet bildade den socialdemokratiska ecklesiastikminisistern Arthur Engberg Statens konstråd i syfte att förse statliga byggnader med konst. Initiativet hade både arbetsmarknadsmässiga och smakfostrande motiv. Det handlade dels om att skapa arbetstillfällen för seriösa svenska konstnärer, dels om att bidra till ”konstnjutningens demo-

Ofördelaktig framställning av tavelhandlare. David Johansson intervjuas av Lars Boberg.
Stillbilder: Kungliga biblioteket, med tillstånd från SVT – Sveriges Television AB

kratisering" genom att konsten tillgängliggjordes i offentliga byggnader.[498] Detta var även motiveringen till det importförbud mot "mindervärdig konst" som rådet instiftade och som var i kraft under kriget och fram till 1953. Engberg var själv ingen anhängare till modernism och funktionalism, men det var däremot den kommitté som satt på makten att avgöra vad som var mindervärdigt och inte.[499] Denna typ av förbudsstrategier var emellertid inte längre gångbara på 1960-talet. Under 1950-talet sker en ideologisk förändring i synen på adekvata metoder för att lösa hötorgskonstproblemet, däremot bestod hotet från hötorgskonsten.

Hur manifesterades problemet i televisionens programkultur? Söndagen den 18 mars 1962 sändes ett halvtimmeslångt program med titeln *Konsten är lång*. Programmet var gjort av Birgitta Bergmark och Lars Boberg, som samma år syntes i kulturmagasinet *Horisont*, och beskrevs i tablån kortfattat med orden: "ett program om att måla, sälja och köpa en tavla".[500] Programmet var upplagt som en serie intervjuer där tittarna gavs tillfälle att möta representanter för "mannen på gatan", gallerivärlden, konsthandeln och konstnärskåren. I reportaget figurerar bland andra konstnären Torsten Renqvist, Harry Lund på Gummessons konstgalleri, varhusets NK:s chef Rudolf Kalderén och Kurt Ullberger, ordförande för Konstnärernas Riksorganisation (KRO). Temat för programmet kan sammanfattas som en granskning av hur de olika delarna i konstens produktions- och konsumtionskedja hängde ihop – eller snarare inte gjorde det. Särskilt fokuserades konstproduktionens och konstkonsumtionens ekonomiska aspekter. Programmet kan övergripande beskrivas som ett slags kombination av journalistiskt granskande reportage och till allmänheten riktad upplysning om arbetssituationen för svenska konstnärer och situationen på Stockholms konstmarknad.

Programmet inleds med en enkät med "mannen på gatan", där en rad personer på ett promenadstråk intill en gata i Stockholm tillfrågas om sitt intresse för konst. "Konstintresset är inte påfallande", summerar en speakerröst resultatet av enkäten. "Men de flesta har ändå någonting på väggarna", fortsätter rösten, "inte så sällan är det kanske köpt i en vanlig ramaffär." I nästa scen sker en förflyttning från exteriör till interiör där en reporter, Lars Boberg som även agerade speaker, kommit in i vad som får antas vara en av dessa vanliga ramaffärer. Boberg ses i sekvensen intervjua butikens ägare David Johansson. De båda männen ses stående framför en vägg med ramade målningar i olika storlekar. Mellan de båda männen märks i synnerhet en tavla föreställande en mörklockig, leende kvinna i vit uppknäppt blus. På fråga från Boberg om vilken typ av "tavlor som går bäst", svarar Johansson att det framförallt är "landskap" men även "naket"

samt ”reproduktioner utan någon känd konstnär” som det finns efterfrågan på. ”Det är mest sådant som folk ser vad det föreställer”, konkluderar Boberg av uppräkningen. ”Ja, den här moderna konsten, som det kallas”, responderar Johansson, ”jag vill inte säga om det är konst men det kallas ju för det, den förekommer inte i den här affären.”

Intervjun leder därefter in på pris. Enligt Johansson handlar det i regel om 200 till 500 kronor för en tavla, med motiveringen att ”kundkretsen är inte lämpad för högre priser här”. Men som Johansson också konstaterar kan köparen priset till trots förvänta sig ”en tavla som är rätt så bra” och ”på ett högre stadium än den så kallade hötorgskonsten”. Som exempel lyfter Johansson upp en stor målning med hästmotiv. Efter att ha visat den för tittarna medger han att det kanske inte är det allra bästa exemplet, då hästarna inte framträder på det sätt som kunderna oftast önskar. Denne plockar följaktligen fram ytterligare en tavla, denna gång av mindre format, ”där hästen är separat”. För att ge plats för Johanssons demonstration av hästskildringarna förflyttar sig Boberg i scenen något från sin tidigare position framför kameran, och exponerar därmed en annan tavla tidigare dold bakom reportern. Tavlan visar sig vara en snarlik framställning som den bredvid. Motiven omtalades vid tiden ofta som ”zigenerskor”, och är typexempel på det som hänvisades till som just hötorgskonst och som Johansson alltså inte ansåg sig saluföra. Intervjusekvensen avslutas med att den andra målningen med hästmotiv placeras på ett staffli med de båda barbröstade kvinnogestalterna i bakgrunden.

Den minst sagt ofördelaktiga framställningen av Johansson framstår knappast som en slump. Att det inte var ett sammanträffande blir tydligt i programmets nästa sekvens som framställer ett montage med prislappsförsedda tavlor och Bobergs sakliga speakertext på ljudspåret: ”De här tavlorna är ju resultatet av massproduktion. Ibland tryckta, ibland handmålade tavlor, men då i många likadana exemplar och ofta importerade. De är spekulation i bredare publiksmak och priserna är egentligen inte lägre än på annan konst av betydligt högre kvalitet. Vi köper faktiskt för åtskilliga miljoner mer utländsk, dålig vara än god, svensk konst.” Några exakta siffror menar sig Boberg inte kunna ge. Det stod däremot klart att det inte var i paritet med vad ”en svensk, seriöst arbetande konstnär” tjänade på sin konst. Som representant för denna senare grupp framträder i nästa scen konstnären Torsten Renqvist. ”Han lever så gott det går helt på sitt måleri”, konstaterar speakertexten till bilder av Renqvist i arbete med framställningen av ett grafiskt blad med hjälp av en stor tryckpress. Som bild och speakertext understryker var konstskapandet inte bara seriöst utan också just ett arbete. ”Hans ateljé är lika mycket en verkstad”, får tittarna veta.

Renqvist får i programmet ge sin bild av situationen. Enligt honom är konst inte en vara som andra, i betydelsen användbar för praktiskt bruk, och att behöva sälja verk anser han endast vara en ”nödfallsutväg” för en konstnär. Många konstnärer väljer att ta ett arbete vid sidan av men för egen del anser han det i allt för hög grad gå ut över skapandet. Att försöka sälja sin konst på egen hand var på samma sätt både tidskrävande och komplicerat. ”Vi har ingen som helst utbildning som försäljare, vi har ingen organisation, vi har ingen reklam”, berättar Renqvist inför kameran. Han visar därefter prov på några av sina alster och uppskattar sina produktionskostnader. Han drar slutsatsen att konstnärer i andra länder på många sätt har det bättre än vad konstnärer har i Sverige. Den främsta anledningen är enligt honom så kallade franska kontrakt, att ett galleri stod för försäljningen och reklamen mot att konstnären inte säljer något på egen hand. Fick han själv välja, säger Renqvist, skulle han ”gärna skriva på ett sådant”.

I programmet görs alltså en tydlig distinktion mellan bra och dålig konst. Den dåliga konsten är massproducerad, importerad, saknar upphovsperson, har föreställande motiv och beskrivs bäst i kvantitativa termer av vara snarare än konst. God och kvalitativ konst är i motsats producerad i ett eller i alla fall få exemplar av en identifierbar (gärna svensk) upphovsperson och är resultatet av hårt och enträget arbete. Så långt skiljer sig programmets skildring av gränserna mellan god och dålig konst förvånansvärt lite från den bild som ges i Palmgrens och Östlunds *Konstskojare* knappt 20 år tidigare.[501] Till problemet hörde därutöver att tillgången på den goda konsten var förbehållen en liten elit. Nästa intervjuföremål är Harry Lund vid Gummesons konstgalleri. Galleriet hade grundats som konstsalong av Carl Gummeson på 1910-talet och lanserade tidigt modernism. På 1950-talet var det ett forum för informellt måleri, bland annat Renqvist. Enligt Lund utgjordes kundkretsen och publiken inte av ”den stora allmänheten”. Tvärtom var publiken ytterst begränsad, möjligen ”en promille” enligt Lund. Men det var helt klart en konstälskande publik det handlade om, ”har den dessutom lite mera pengar i plånboken så underlättar det naturligtvis köpet”.

Efter intervjuerna höjer programmet blicken genom att ge en överblick av Stockholms galleriscen. Enligt reportaget står konstnärerna i kö för att få en utställning på något av de tiotalet gallerierna i staden. Galleriernas urval ”borgar därför för kvalitet”, men som Boberg också understryker handlade det inte bara om att sälja utan också om att visa upp sin konst och få kontakt med publiken. ”Men sälja måste han göra för att kunna existera”. Kontakt- och konsumtionssidan var emellertid bara en sida av problemet.

Också när det kom till produktionssidan fanns övrigt att önska, vilket ett besök i konstnären Bertil Gottséns ateljé åskådliggör. ”Ett omodernt, trångt vindsrum”, enligt speakertexten, och som får representera behovet av ateljéer. I nästa sekvens får tittarna möta några av Gottséns generationskamrater, som framträder på plats i Liljevalchs konsthall och den pågående Stockholmssalongen. I sekvensen framträder tre konstnärer framför sina verk på salongen, alla i trettioårsåldern, och får i likhet med de två tidigare medverkande konstnärerna berätta om hur de upplever sin vardag som konstnärer.[502] Avslutningsvis uttalar sig också salongens utställningskommissarie Göran Brunius. Mansdominansen bryts vid endast ett tillfälle, när Astrid Munthe de Wolfe visar ett porträtt av en av sina söner. Hon presenterar sig som hemmafru och yrkesmålarinna. Också hennes make är målare och de försöker leva enbart på måleriet, berättar hon. Det har sina svårigheter, konstaterar hon torrt, ”men det har också sina glädjeämnen”, fortsätter hon i ansträngd ton, ”eftersom det är ett nöje att måla”. Brunius får avslutningsvis kommentera förhållandet från en publik synpunkt. Konst behöver inte vara så obegripligt, resonerar han, ”allmänheten har ofta ett naturligt sätt att förstå”.

I nästa sekvens förflyttas programmet till bilder av besökare som rör sig på en utställning. ”Vi har ett latent konstintresse”, konkluderar Boberg utifrån Brunius resonemang, ”men hur ska vi kunna ta vara på det?” Här övergår programmet från att ha beskrivit olika problem till att också diskutera möjliga lösningar på dem. Är verkligen försäljningsformerna ”*up to date*”, frågar sig Boberg. ”Det mesta som säljs av god konst säljs ännu på utställningar. Men i ett större varuhus, där kan man köpa nästan allting. Men kunde man köpa även konst där så skulle det kanske vara lättare och naturligare att köpa en tavla, som en vara vilken som helst.”

Före en avslutande intervju gör reportaget ett stopp på NK och en intervju med direktör Rudolf Kalderén i ett uppbyggt vardagsrum i varuhuset. Direktören håller med om att det inte tillhör varuhusets ”normala sortiment” att sälja konst, eftersom det är ”en mycket, mycket kvalificerad produkt” som ”kräver människor som är förståsigpåare, som kan också gentemot en allmänhet svara för att det som allmänheten där köper är fullvärdig vara”. Men, menade direktören, det var också ett sammanträffande att frågan aktualiserades just nu, då ledningen diskuterat en konstavdelning, ”under förutsättning förstås att konstnärerna själva skulle vara intresserade utav det”.

Programmets sista scen äger rum i Skanskvarns skola framför Nils Nilssons stora väggmålning *Lek och allvar* (1949) utanför skolans samlingssal. En grupp elever ses skynda upp för en trappa strax under målningen, för

att understryka att de ”kommer i kontakt med den dagligen”, som Boberg påpekar. På plats finns också Kurt Ullberger, vid tidpunkten ordförande i KRO, som intervjuas med Nilssons målning i fonden. Till skillnad från övriga intervjuobjekt svarar inte Ullberger på någon fråga. Istället tillåts han, direkt till tittarna, lägga ut texten kring sin syn på situationen. Monologen tar avstamp i bilderna av barnen som med Nilsson målning ”möter konsten i vardagslivet”. Det var också Ullbergers vision för hela samhället. Däremot var han noga med att inte måla upp utopier. För att avhjälpa de problem som programmet presenterade krävdes mer konkreta insatser. Samhället måste träda in, konkluderar Ullberger. ”Samhället måste ta på sig ansvaret för vad som händer inom konst- och kulturlivet.” Programmet målade på så sätt upp en rätt dyster bild av såväl produktions- som konsumtionssidan av svensk konstmarknad och konstliv. De svenska seriöst arbetande konstnärerna saknade möjligheter att både leva och verka, och än mindre att visa och sälja sin konst. Allmänheten å sin sida hade därför få möjligheter att möta och köpa god konst, vilket fick konsekvenser för det allmänna konstintresset och därtill spelade mer kommersiellt inriktade handlare i likhet med David Johansson i händerna. Den befintliga konstmarknaden var därtill i första hand inriktad på en liten köpstark elit och inte en bred allmänhet. Programmet åskådliggjorde samtidigt en tydlig gräns mellan kvalitetskonst och undermålig konst, och tydliggjorde även vad som behövde göras: det var staten som hade ansvar för att situationen förbättrades.

När Bergmark med programmet *Enastående konsttillfälle* sex år senare följde upp dessa frågor var situationen fortfarande beklämmande med avseende på den undermåliga konstens spridning.[503] Den dystra bilden var fortfarande lika dyster. I vinjetten hörs Olle Adolphsons visa ”Konstnasaren” ackompanjera en bilresa genom ett snömoddigt villaområde:

Jag reser runt i Skåne och kränger mitt skräp
Jag reser i en nerisad Volvo med släp
Jag reser i Rembrandt, i gipser av plast
Jag längtar till den dagen då jag åker fast
Jag reser runt i byar och gårdar och bruk,
med tavlor i heläkta olja på duk,
av Rubens och Östling och Allan van Dyck,
som kostar minst trehundra kronor per styck
Ibland blir det stålar, ibland blir det nit
Jag längtar till den dagen då jag åker dit

Programmets fokus var emellertid inte de dörrknackande konstnasarna, som Adolphson skildrade i sin tragiska visa från 1967, utan istället den försäljning som skedde i lokaler och som marknadsfördes med braskande annonser. Den ironiskt menade titeln *Enastående konsttillfälle* visar sig i programmet vara hämtat från en annons som utlovade just detta. Till skillnad från *Konsten är lång* har *Enastående konsttillfälle* i större utsträckning karaktär av granskande reportage om ett angeläget samhällsproblem, även om det till viss del också tycks ha haft ett konsumentupplysande syfte. Reportaget anlade ett konsumentperspektiv på den svenska konstmarknaden. I synnerhet tog reportaget sig an problemet med försäljning av så kallad undermålig konst och det faktum att försäljningen enligt Bergmarks siffror i både omfattning och omsättning stadigt ökat under 1960-talet. Det var framförallt den ”ociviliserade” konsthandeln som var i skottgluggen för Bergmarks skjutjärnsjournalistik. Det handlade enligt hennes granskning ofta om glas- och ramhandlar som också sålde konst. Glasmästarnas riksförbund stod emellertid handfallna, berättar Bergmark. Hon redogör inledningsvis utförligt för försäljningens olika led. Stora delar av den undermåliga konsten visar sig vara importerad, under 1967 hela 89 ton enligt Bergmarks siffror. Hon spårar den stora mängden konst till grossister som använder stadshotell under sina handelsresor, där de visar och säljer till återförsäljare. Ingen av dessa, påpekar Bergmark, har dock velat ställa upp i programmet. Vissa uppgifter om dem och deras motiv hade hon emellertid fått fram, som att de beskyllde ”kulturproletariatet” för att förfölja dem av avundsjuka på den lukrativa verksamheten.

I en genomgång av de typer av föremål det kunde handla om dyker ”zigenerskan” återigen upp, även om, som Bergmark förklarar, ”marknaden för nakna fruntimmer anses mättad”. Reportaget framstår bitvis som indignerat. Konsten hänvisas till som såväl ”sekunda tavlor”, som ”undermålig” och som ”smörja”. Ett viktigt inslag i programmet var, i likhet med det tidigare reportaget, intervjuer med olika aktörer. De försäljare hon spårat upp hade alla avböjt medverkan. Tage Bohman vid Bohmans konsthandel i Stockholm, en ”relativt ny komet i branschen”, medverkar emellertid och konfronteras av Bergmark. Enligt Bohman utgav sig varken han eller hans medarbetare för att vara konstspecialister: ”folk ska välja konst, inte efter råd från specialister, utan från sitt eget omdöme.” I likhet med de grossister som ansåg sig förföljda av ett kulturproletariat, ansåg sig Bohman motarbetad från ”ledande håll, alltså de som idag menar sig förstå konst”.

I Bergmarks program får tittarna också ta del av en försäljningssituation hos Bohmans. En manlig kostymklädd försäljare försöker sälja in en målning till en medelålders kvinna i pälsmässa och överrock. Hon menar sig

vara ”angelägen om att det är en kvalitetstavla”, varpå försäljaren svarar undvikande med att det ju är hennes intryck av målningen som är det väsentliga, inte det besvärliga ordet kvalitet. Bergmark förklarar i voice-over att kvinnan i slutändan köpte tavlan för 450 kronor, men att SR/TV i sin tur därefter köpt den av henne med syfte att få den bedömd och värderad på Stockholms auktionsverks kvalitetsauktion. Föga förvånande utföll bedömning och värdering inte till tavlans och Bohmans fördel. ”Det är en hötorgstavla, helt enkelt”, konstaterar auktionsverkets bedömare i en scen efter att snabbt studerat den. Tavlan lämnas därefter till Stadsauktion där den ropas in för endast 160 kronor. I vissa sekvenser tycks programmet, utöver att göra en genomlysning av svensk konstmarknad, också ha ambitionen att fungera i konsumentupplysande syfte. Exempelvis ges handfasta råd, som uppmaningen att gå igenom KRO:s medlemsförteckning inför ett konstköp, och i programmet ägnas även tid åt att visa hur de seriösa i motsats till de ociviliserade konsthandlarna fungerar. Bergmark konstaterar att de olikheterna till trots bedrivs på samma sätt, efter ”lönsamhetsprincipen”, men också att de under 1960-talet blivit allt fler. Denna del av programmet är inte utan kritiska inslag. Som Bergmark konstaterar är det tydligt att publikerna för respektive inrättningar tillhörde skilda ”socialklasser”. De ständigt stigande priserna, menar hon, omöjliggjorde också en annan utveckling.

Liksom i det tidigare programmet undersöktes möjliga lösningar på de observerade problemen. Hans Flodén, kanslichef på Stockholms konstkulturdelegation, får i en intervju uttala sig om planerna på en kommunal konsthandel på Åsötorget. Med inspiration från Moderna Museet skulle det handla om ett allhus med konstinriktade aktiviteter för alla, men inriktad på försäljning snarare än museiverksamhet. Programmet avslutas, i likhet med den melankoliska vinjetten, emellertid i moll och en scen från Nationalmuseums konstupplysningsbyrå. ”Allmänheten, som kanske ofta är en lekman, har en chans att få en tavla bedömd på Nationalmuseums målerimottagning”, berättar Bergmark. ”Däremot kan man inte där få den värderad, utan då får man vända sig till någon av de värderingsmän för konst som handelskammaren auktoriserar. Men här på Nationalmuseum kan man se många förhoppningar och föreställningar som är knutna till konst, och hur sällan dessa infrias.” Programmet slutar med att en äldre man får ett stort porträtt i olja signerad Rembrandt bedömt som en 1800-talsförfalskning.

Handlar då Bergmarks reportage om en fortsättning på Palmgren och Östlunds formuleringar fast med andra medel och medier, eller går det att identifiera mer djupgående skillnader? Programmen framstår på flera sätt

som i linje med den nya ordning som etableras på 1950-talet, genom att just handla om upplysning ifråga om konsumtion och konstmarknad. Det är också intressant att notera hur en konsthandlare använder sig av argument om den egna upplevelsens värde, snarare än vad ”experter” anser vara god konst. I synnerhet det senare programmet framstår som en journalistisk produkt präglad av skjutjärnsmässiga metoder: det är i första hand ett samhällsproblem som utreds, inte frågor om god och dålig konst. Däremot återfinns också kontinuiteter i såväl synsätt som argument i förhållande till problemet: god konst är den av exempelvis KRO eller museer och gallerier sanktionerade konsten. Det är också de seriöst arbetande konstnärerna som i slutändan anses drabbas av konstskojeriet. Att köpa mindervärdig importerad konst var på så sätt ur konsumentsynpunkt en dålig affär. Men en dålig konsument var i sammanhanget också en dålig medborgare eftersom det drabbade de hårt arbetande konstnärerna. Samtidigt var det i sista hand samhällets uppgift att lösa problemen, det var staten som behövde ta till åtgärder. Övergripande handlade det på så vis om konsumentupplysning snarare än kulturpolitik, eller möjligen kulturpolitik förklädd som konsumentupplysning.

## Tycke, smak och sociologi

På 1960-talet blev vem som var kulturkonsument en angelägen fråga. Pierre Bourdieu och Alain Darbels sociologiska studier av museibesökare i *L'amore de l'art* (1966) är framträdande i sammanhanget.[504] I Sverige förekom jämförbara initiativ, som också utgjorde ett viktigt inslag i tidens formativa kulturpolitik. Men dessa undersökningar stannade inte vid att handla om kulturens konsumenter. De gjordes också till föremål för tv-program för att på så vis göras tillgängliga för kulturens konsumenter. I december 1965 sändes tre program producerade av Birgitta Bergmark under titeln *Tycke och smak*. Utgångspunkt för programserien var en sociologisk undersökning genomförd i Malmö tidigare under hösten, där ett urval privatbostäder besökts och de boende intervjuats om hur de valt att inreda och dekorera sina hem. Undersökningen hade utförts av studenter på Sociologiska institutionen vid Lunds universitet under ledning av docent Harald Swedner tillsammans med professor Carin Boalt från KTH. Bergmark spelade på flera sätt en betydande roll för undersökningens utformning och genomförande. Hon hade själv deltagit i planeringen tillsammans med Swedner och Boalt. Därutöver var idén att göra tv av undersökningen Bergmarks, och förslaget hade förankrats hos tv-ledningen redan innan undersökningen påbörjats.[505] Bergmark motiverade detta med att programmen inte fick sän-

das för långt efter undersökningens slutförande, ”för att undersökningsresultaten ska vara fräscha och opublicerade”.[506] *Tycke och smak* handlade med andra ord om ett utpräglat exempel på vad Anders Ekström diskuterat som ”medierna i vetenskapen”, nämligen ”hur de vetenskapliga praktikerna aktivt anpassas till en medial situation och dess förmodade logik”.[507]

Bergmarks serie var alltså ett försök att i tillgänglig form kommunicera aktuell forskning till allmänheten – där allmänheten också utgjorde undersökningsföremål och televisionens mediering redan från början var en integrerad del av undersökningen. De två första programmen var liknande till utformning och behandlade enligt förhandsannonseringen vanorna respektive åsikterna kring hemmet och inredningen, medan det tredje programmet i serien utgjordes av en debatt där ”smakbildarna” var i fokus. Det senare programmet tycks inte ha bevarats, sannolikt på grund av att det handlade om en studioinspelning. De båda tidigare finns däremot sparade i sin helhet. Som det första programmet redan inledningsvis underströk skulle serien ses som ett sätt att skapa debatt. ”Om tycke och smak ska man inte diskutera”, inleder Bergmark, ”är ett talesätt som vi kommer att bryta mot i tre program grundade på en sociologisk undersökning.”

Idéhistorikern My Klockar Linder har visat hur ett viktigt led i kulturpolitikens formering under 1960-talet var att ”kultur” gjordes till föremål för vetenskaplig analys och kunskapsproduktion.[508] Ett av hennes primära exempel är just Harald Swedners undersökningar. Som Klockar Linder visar var framförallt siffran ett viktigt inslag i skapandet av vad hon kallar ett kulturpolitiskt relevant vetande. Som hon också påpekar var en väsentlig del av detta ”att paketera det i kommunicerbar form”.[509] Ett exempel på det är Swedners begrepp ”barriären mot finkulturen”, som lanserades 1964, och hur det visualiserades. Siffror, metaforer och bilder fungerade här som tekniker för representation och visualisering, som ”samverkade till att bli ett argument om kulturlivets snedvridenhet”, skriver Klockar Linder. ”Med det metaforiska uttrycket fick kunskapen kropp såtillvida att en omfattande mängd svåröverskådliga data presenterades i en sammanhållen modell. Detta var ett led i kunskapsproduktionens kommunicerbarhet.”[510] Bergmarks program kan här ses som ytterligar ett led i dessa kommunikativa praktiker.

Hur gjordes då tv av en sociologisk undersökning? Programmen använde sig av en rad olika tekniker, former och grepp för att visualisera och kommunicera undersökningens resultat. Det huvudsakliga innehållet i de två inledande programmen utgjordes till exempel av intervjuer med några av deltagarna i undersökningen. Intervjuerna utförs i programmen av Berg-

Och medelsvenssons vardagsrum är komplett. Visualisering av statistik med hjälp av trickfilm. Stillbild: Kungliga biblioteket, med tillstånd från SVT – Sveriges Television AB

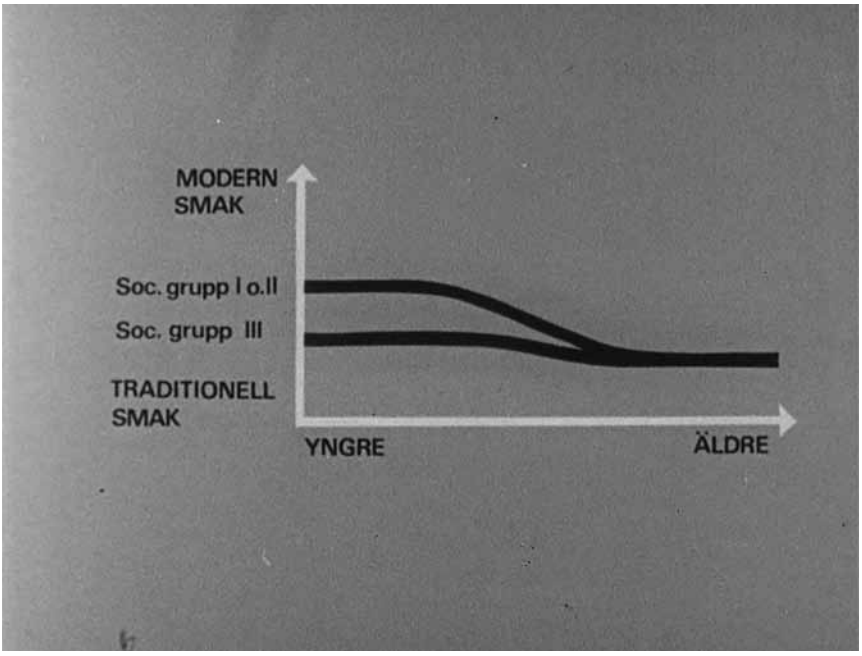
mark själv. Hon syns aldrig i bild, däremot hörs hennes röst när hon ställer frågor till de medverkande. Eftersom det var vardagsrummet som var i undersökningens blickpunkt äger intervjuerna rum i de intervjuades respektive vardagsrum, där de svarar på frågor kring hur de trivs i sina hem, när och hur vardagsrummet används, vilket slags möbler de föredrar – och vad de helst ser på sina väggar. Intervjusekvenserna är arrangerade utifrån frågornas tema och visar växelvis de intervjuade personerna och hur de svarar på Bergmarks frågor.

Programmen växlade också mellan mikro- och makroperspektiv, från de enskilda intervjusvaren till deras plats i den övergripande statistiska sammanställningen. Exempelvis inleddes det första programmet med en iscensättning av intervjuförfarandet – en interiörbild där en yngre man, redo med penna och anteckningsblock, intervjuar en äldre kvinna vid ett köksbord – för att därefter övergå i en stiliserad kartbild över Malmö. Kartbilden fungerar här som utgångspunkt för en genomgång och motivering av de bostadsområden där undersökningen utförts. Från detta översiktsperspektiv återgår programmet till mikroperspektivet och den inledande

intervjun vid köksbordet. Därefter klipps till ett montage med fotografier av ett urval vardagsrum från studien. ”Och så här ser resultaten ut om våra vardagsrumsvanor”, förklarar Bergmark i voice-over innan Cornelis Vreeswijk och Siw Malmkvists duett ”Kom in i mitt hus” tonar in på ljudspåret och ackompanjerar bildkavalkaden. Därpå följer ytterligare en sekvens med intervjuer innan ett andra montage med fotografier och musik tar vid. I programmen ges tittarna genomgående möjlighet att själva ta ställning till undersökningens resultat. Dels genom att själva materialet i form av intervjuer och fotografier genomgående redovisas, dels genom att Bergmark återkommande uppmuntrar tittarna att jämföra med det egna hemmet. ”Och här kan ni kontrollera hur originella ni själva är i ert val, för så här vanliga eller ovanliga är olika föremål i ett vardagsrum.” Därmed inbegreps också tittarna i undersökningen. Det direkta tilltalet underströk att programmets tema inte handlade om andra, utan om alla.

Det första avsnittet avslutades med att undersökningens resultat sammanställdes och åskådliggjordes genom en visualisering av ”medelvardagsrummet”. Detta gjordes med vad som i programhandlingarna benämndes trickfilm.[511] Trickfilmen utgjordes av en tecknad animation där möbler och föremål av de typer och antal som undersökningen kommit fram till i tur och ordning placerades ut i ett vardagsrum av trerummarens standardmått: ett bord med fem stolar, en soffa, en tv-apparat, och så vidare. ”Och medelsvenssons vardagsrum är komplett”, summerar Bergmarks speakerröst i vocie-over till sekvensen.

Av programhandlingarna framgår att inslaget med trickfilm tillkommit på Bergmarks initiativ. Initialt hade hon framfört att ”statistiska illustrationer, som diagram o.dyl., skulle åtminstone i de två första programmen vara bannlysta”.[512] Trickfilmen var alltså ett sätt att ”ge kunskapsproduktionen form”, för att citera Klockar Linder. Undersökningens resultat kunde här visualiseras och kommuniceras ”på ett sätt som gjorde det tillgängligt för debatt och för politiska åtgärder”.[513] I så måtto kan det liknas vid Swedners visualisering av kulturbarriären.[514] Att det gjordes tillgängligt för debatt var också det huvudsakliga syftet med det tredje programmet i serien, som utgjordes av en diskussion mellan inbjudna gäster i studio. Förutom Swedner själv deltog även konsthistorikern Per Palme, Svenska Slöjdföreningens direktör Dag Widman samt författaren Stig Carlson. När det sändes återkom därför också medelvardagsrummet, fast materialiserat på annat sätt. Som en del av scenografin byggdes med utgångspunkt i trickfilmens visualisering en skalenlig modell av rummet upp i studion. Därmed kunde föremålen och deras sammansättning i väldigt konkret mening fungera som diskussionens objekt.




Abstrakt konst och stiliserat diagram. Stillbilder: SVT – Sveriges Television AB

Frågan om socialgrupper var central för undersökningen, vilket görs tydligt i det andra programmet. Det följde övergripande uppläggningen i det första. Också det inleds med mannen och kvinnan från det första programmet inbegripna i en intervju. Enligt förhandsannonseringen var det nu istället åsikter som var i fokus, vilket understryks av underrubriken: ”Ett reportage om vad vi tycker är vackert i ett hem.” För att undersöka frågan tillämpade undersökningen en särskild metod. Metoden beskrevs senare utförligt i en artikel i *Arkitektur*, men demonstrerades också i programmet.[515] Metoden gick ut på att informanten gavs ett antal kort föreställande möbler eller konstverk av olika slag och ordnade i tematiska grupper om fem kort vardera. Informanten uppmanades därefter att rangordna korten i fallande ordning, där det vackraste föremålet på bilden skulle placeras först. Enligt Swedners beskrivning i artikeln var syftet ”att få noggranna informationer om hur befolkningen i dessa bostadsområden möblerade och använde sina vardagsrum”.[516]

I programmet syns intervjupersonen i vinjetten i färd med att rangordna bilder av länstolar och därefter matsalsgrupper. Bergmark förklarar upplägget i voice-over: ”Bilderna är av möbelexperter rangordnade så att de går från en traditionell möbel mot modernare stilar.” Hon kommenterar också utfallet i undersökningen av den senare typen av möbler, där ”den mest konventionella av matsalsgrupperna är också den som anses vackrast av de flesta, sedan faller procenttalet mer ju modernare möbeln är”. Undersökningen visade sig också peka på liknande mönster för såväl gungstolar som fåtöljer. Halvvägs in i programmet, efter att frågan om möbler avhandlats i intervjuer med informanter och en företrädare för Ikea, går programmet in på undersökningens resultat kring konst i hemmet.

Konsten i hemmet hade berörts också i det första programmet, i relation till de intervjuade personernas ”senaste tavelförvärv” och konstintresse i allmänhet. Enligt Bergmarks summering var undersökningens resultat i denna fråga tydliga: ”Landskapet är det dominerande motivet framför andra på målningarna. En abstrakt, icke-föreställande tavla förekommer kanske hos en procent av familjerna och ungefär lika ovanligt är att man har en tavla målad av konstnär som är medlem i Konstnärernas Riksorganisation.” Att döma av Bergmarks speakertext var resultatet av undersökningen med kortserierna därför inte oväntat.[517] Oavsett om seriernas teman var stilleben, figurer eller landskap var utfallet likadant: ”Som väntat är det den mest konventionella, mest gammalmodiga, man valt. Ofta sade man sig inte tycka om någon, hänvisande till de gamla mästarna som oslagbara. Den vanligaste konstsmaken får därför gissningsvis antas gälla konst gjord före 1900-talet, oberoende av motiv. Samma utslag som för

tavelbilderna får man även för två kortserier med skulpturer. Den konventionella, den som liknar något, anses vackrast."

Inslaget med kortserierna om konst behandlades i programmet efter dem om möbler. Enligt artikeln i *Arkitektur* var korten valda och ordnade av Swedner och Bergmark. "De objekt som vi valde som exempel på traditionell konst kan karaktäriseras som lätt igenkännbara avbildningar av verkligheten, medan de objekt som representerar modern skulptur och modernt måleri visar starkt stiliserade eller deformerade former, i ett par fall utan någon avbildande funktion", förklaras i artikeln.[518] Som Swedner också underströk hade riktigheten i hans och Bergmarks ordnande "längs variabeln traditionell-modern" kontrollerats av experter. Hela sexton konsthistoriker och tjugotre arkitekter hade bidragit. Utfallet av bedömningen redovisades i artikeln med hjälp av stapeldiagram. Skillnaden mellan experter och trerumsinnehavarna var tydlig. Experterna föredrog i större utsträckning föremål åt det moderna hållet längs variabeln, medan utfallet för intervjupersonerna gick i motsatt riktning. En sekvens i slutet av det andra programmet visar när informanterna tittar på korten och rangordnar dem. Intervjupersonernas mer skeptiska inställning till de moderna objekten understryks visuellt i programmet genom att ett par kvinnohänder i närbild vrider och vänder på ett av korten, en målning av Paul Klee, för att slutligen hålla det uppochned.

"Men några måste väl ändå tycka om det moderna, åtminstone acceptera det?", frågar sig Bergmark. Utfallet av undersökningen sammanställdes också i ett diagram som åskådliggjorde smakpreferenserna i förhållande till ålder och socialgrupp. "Ja, låt oss illustrera de moderna tyckarna med ett stiliserat diagram. De unga är mer moderna än de äldre och modernast i sina tycken är de från högre socialgrupper. Men, med åldern blir vi mer och mer konventionella och på sin ålderdom är de så få, att de praktiskt taget är ingen som föredrar det extremt moderna framför det konventionella." Ett av undersökningens resultat var alltså att det uppenbarligen gick att identifiera en korrelation mellan informantens ålder och inställningen till traditionell respektive modern form. Äldre personer placerade i regel det traditionella högre och vice versa, yngre personer rangordnade det moderna högre. Det för programmet typiska greppet att låta slutsatserna föregås av en sekvens med intervjupersonernas svar användes också i detta fall. Det är i sekvensen följaktligen ett yngre par som säger sig ha ett intresse för modern konst, enligt programmets definition icke-förställande konst från 1900-talet. Äldre intervjupersoner menar sig förvisso vara intresserade av konst – förutsatt att det går att se vad det föreställer. Vid sidan av trickfilm, kortserier och diagram med fördelningskurvor

utgjorde därmed också de medverkande informanterna ett slags medier. På samma sätt som de tidigare gav de på ett bokstavligt sätt kropp åt undersökningens resultat och slutsatser.

Men varför framställdes ointresset för just abstrakt konst som ett så allvarligt problem? Enligt undersökningens utformning var ett konstverks grad av modernitet kopplad till graden av abstraktion. Att personerna i undersökningen inte ansåg abstrakta konstverk vackra blev ett problem eftersom de därmed ansågs sakna en ”modern attityd”. Även om det inte sägs rakt ut var en modern attityd uppenbarligen både önskvärd och eftersträvansvärd, men också något ytterst grundat i samhällelig orättvisa och ojämlikhet. För att tydliggöra undersökningens och därmed programmets resultat görs i programmets avslutning en förflyttning från bostadsområdet i Malmö till Moderna Museet i Stockholm och bilder från Fernand Légers utställning från året före. En publikundersökning i samband med utställningen hade visat på liknande tendensersom undersökningen i programmet Publiken visade sig vara såväl ung som högutbildad. ”Sätter vi djärvt likhetstecken mellan att besöka Moderna Museet och intresset för modern konst”, konkluderar Bergmark, ”så är detta en bekräftelse på att ungdom och utbildning är viktiga förutsättningar för en modern attityd.” Bergmarks programserie kan alltså ses som en del i produktionen av ”kunskap om kultur” vid tiden, som övergripande handlade om att identifiera vad kulturpolitiska åtgärder skulle och kunde åstadkomma. I nästa kapitel ska vi se hur televisionen inbegreps i ambitioner att också bidra till lösningen på dessa problem.

KAPITEL 3

# En mediehändelse i tiden

## *Multikonst 1967*

Vid tvåtiden lördagen den 11 februari 1967 invigdes en av de största konstutställningarna i svensk historia. *Multikonst*, som projektet kallades, utgjordes av totalt 100 utställningar på lika många platser runt om i Sverige som öppnades och visades samtidigt. Initiativet till projektet kom från Folkrörelsernas Konstfrämjande med direktör Olof Norell i spetsen, och det sammanföll med organisationens tjugoårsjubileum. För genomförandet spelade det nyligen sjösatta Statens försöksverksamhet med riksutställningar en viktig roll, varigenom staten också gått in med ett så kallat investeringslån på 900 000 kronor. Försöksverksamheten var en del av utredningen MUS 65, 1965 års musei- och utställningssakkunniga, under ledning av Lennart Holm. För enkelhetens skull refererar jag fortsättningsvis till Konstfrämjandet respektive Riksutställningar.

Att staten och den socialdemokratiska regeringen var en av projektets avsändare underströks av att ecklesiastikminister Ragnar Edenman höll invigningstalet. Intressant är också hur detta anförande gick till. ”Det är en stor glädje för mig att nu med televisionens hjälp i ett och samma ögonblick få öppna 100 lika utställningar på 100 olika platser i landet”, avslutade Edenman sitt tal.[519] En tredje part i arrangerandet av *Multikonst* var nämligen Sveriges Radio och invigningen skedde via en tv-sändning. En artikel i malmötidningen *Arbetet* återgav dagen därpå Edenmans tal och illustrerades med ett fotografi från en av utställningsplatserna.[520] Fotografiet visar en interiör med en tv-mottagare centralt i bilden flankerad av några målningar och med en samling människor i förgrunden, till synes defilerande genom bildrummet, de flesta med blicken mot tv-bilden där Edenman skymtar. Fotografiet förekom senare, i något beskuren form, som omslagsbild till Konstfrämjandets tidskrift *Vår konst* nummer 1 1967.[521]

Omslag till *Vår konst: Konstfrämjandet tidskrift*, nr 1, 1967.
Reproduktion: Kungliga biblioteket.

*Multikonst* lanserades som en uppföljare till utställningen *God konst i hem och samlingslokaler*, som i sin tur varit avgörande för Konstfrämjandets bildande. Utställningen hade visats på Nationalmuseum 1945 och sedan fortsatt som vandringsutställning. Syftet var att exponera god konst för en bred allmänhet, men konst fanns också till försäljning i form av litografier. Att inte bara visa utan också sälja konst var på samma sätt en central aspekt av *Multikonst*. Men som Edenman gjorde tydligt i sitt öppningstal var detta ett medel snarare än ett mål i sig. ”Vår upplevelse av konst har icke med pengar att göra, inte heller alltid med frågan om huruvida konstverket är unikt eller mångfaldigat”, säger Edenman i talet. ”Liksom musikens och litteraturens skönhet eller betydelse är oberoende av hur ofta eller sällan den spelas eller läses bör upplevelsen av konstverket också kunna vara

oberoende av det antal exemplar konstnären låtit sina intentioner uttryckas i.” Det är, enligt Edenman, ”denna syn på konsten som upplevelse, som svenska staten denna gång önskat understödja”.[522]

De 100 utställningarna visade var och en 66 konstverk från 68 svenska konstnärer. Här förekom representanter för en äldre generation, som Siri Derkert, Sven X:et Erixson, Karl Axel Pehrson och Lennart Rodhe. Men också för en yngre, som Einar Höste och Berndt Petterson. Några av konstnärerna arbetade också i par: Ture Sjölander och Bror Wikström samt Anders Österlin och John Melin. Med cirkulationen av grammofonskivor och pocketböcker som förebild bidrog konstnärerna med konstverk framställda i syfte att mångfaldigas i upplagor, därav ”multikonst”. De 100 utställningarna var alltså identiska såtillvida att de alla visade och sålde en exakt likadan uppsättning konstverk. Utställningarna pågick under några veckor i februari och betraktades av arrangörerna på det stora hela som en succé. Uppskattningsvis 350 000 personer besökte utställningarna och de flesta av verken såldes.

Projektet finns ofta omnämnt i historieskrivningen om 1960-talet.[523] Däremot har det inte ägnats någon mer ingående undersökning. När *Multikonst* uppmärksammats har det ofta varit med hänvisning till en händelse som ägde rum i samband med ett av de program som SR/TV producerade och sände inom ramen för projektet: ett underhållningsprogram inspelat på Nationalmuseum, sänt som kvällsnöje på öppningsdagen. I programmet deltog skådespelaren Per Oscarsson i en diskussion kring ett par verk från utställningen. Verkens explicit erotiska innehåll föranledde Oscarsson att använda vad som bland annat gavs benämningen ”runda ord”. Händelsen orsakade en folkstorm och tv-ledningen uppmanades ställa de ansvariga till svars. Inte minst bidrog den till dags- och kvällspressens redan stora intresse för projektet. I det följande kommer jag ta fasta på hur denna händelse också kan förstås i ett bredare sammanhang.

Ett sätt att förstå och undersöka *Multikonst* är i förhållande till begreppet mediehändelse. En mediehändelse är enligt medieforskarna Daniel Dayan och Elihu Katz definition en specifik form av tv-producerade händelser.[524] Utmärkande för mediehändelser är att de arrangeras av flera olika aktörer vid sidan av etermedieinstitutionen och att de förbereds och lanseras som ett avbrott i vardagens rutiner och de dagliga tv-tablåernas organisering med syfte att skapa en känsla av förväntan och upplevelse av sammanhållning hos publiken. Framförallt är det händelser vars betydelse till stor del skapas och förstärks av medieringen.[525] Som andra exempel på mediehändelser i den tidiga televisionen kan nämnas VM i fotboll 1958, den årligen återkommande Eurovisionsschlagerfestivalen eller månlandningen 1969.[526]

Syftet i det här kapitlet är därmed att undersöka televisionens roll och funktion i *Multikonst* samt hur denna roll och funktion värderades, tolkades och kommenterades. Ett primärt fokus är de sändningar som utgjorde en viktig del av projektet. Vid sidan av Ragnar Edenmans invigningstal sände SR/TV fem för ändamålet producerade program i samband med utställningsperioden.[527] Därutöver bevakades det förberedande arbetet och planeringen liksom den efterföljande uppståndelsen i *Aktuellt*. Såväl utställningarna som tv-sändningarna var omskrivna i samtiden, något jag också kommer att beröra. Till källmaterialet hör också aktörernas egna värderingar av projektet i efterhand. På våren 1967 gavs på Sveriges Radios förlag ut en bok som dokumenterade projektet och där flera av aktörerna bidrog med artiklar som utvärderade och diskuterade utställningen, dess syften och utformning.[528]

## En verklig riksutställning

*Multikonst* var ett projekt med problemlösande ambitioner. Syftet var inte mindre än att bidra till en demokratisering av konstlivet. Genom distributionen av konstobjekt till landets alla delar skulle varje medborgare ha möjlighet att möta, uppleva och äga kvalitetskonst samtidigt som landets konstnärer gavs möjlighet att nå ut med sina arbeten. Men lika viktigt var att utställningen syftade till att förmedla ett särskilt förhållningssätt till konst. På så sätt var det en tydlig manifestation för en socialdemokratisk kulturpolitik. Utställningen hade med andra ord en politisk och ideologisk prägel. Innan jag går närmre in på televisonens funktion i *Multikonst* och de tv-sändningar som producerades för utställningen, finns det skäl att utreda några av implikationerna av detta och de aktörer och intressen som kom samman i projektet.

### Aktörer och intressen

Initiativtagare och motor i projektet var alltså Konstfrämjandet med Olof Norell i spetsen. Han kontaktade på hösten 1964 Torbjörn Axelman vid SR/TV för att lansera en idé om ett nytt slags vandringsutställning där televisionens tänktes spela en viktig roll. Axelman förde i sin tur frågan vidare till den då nyanställde konstredaktören Kristian Romare som nappade på idén och intog rollen som en av projektets drivande aktörer. MUS 65 bildades i mars 1965 och fattade kort därpå intresse för utställningsidén. Under hösten samma år togs inom både MUS 65 och Sveriges Radio beslut om att medverka till projektets genomförande.[529]

Konstfrämjandet bildades 1947 som en ideell förening med syfte att ”främja tillkomsten och spridandet av god nutidskonst”.[530] En viktig impuls för bildandet var utställningen *God konst i hem och samlingslokaler* 1945. Jag återkommer till utställningen nedan, men en viktig aspekt var dess lansering av ”originallitografier”, signerade färglitografier i begränsad upplaga, som ett sätt att sprida god konst. Detta plockades upp av Konstfrämjandet vars verksamhet sedan dess till stor del kretsat kring grafikutgivning. I verksamheten ingick också utställningar och studieverksamhet i form av studiecirklar, föreläsningar och filmvisningar. Centralt för Konstfrämjandets grundande var också att spela en aktiv roll i kampen mot hötorgskonsten, eller skräckkonsten, något som också var centralt i *God konst*-utställningen. På 1960-talet fanns planer på att Konstfrämjandet, på samma sätt som Riksförbundet för bildande konst och Föreningen Konst i skolan gjorde 1967, skulle införlivas med Riksutställningar. Konstfrämjandet förblev dock självständigt men med en förändrad ställning.[531]

Riksutställningar var en praktikbaserad del av utredningen MUS 65, 1965 års musei- och utställningssakkunniga. MUS 65 hade initierats med syfte att utreda museernas och utställningarnas roll i samhället.[532] Ordförande var Lennart Holm, arkitekt, lärare vid KTH och från 1969 generaldirektör för Statens planverk. Han hade 1964 utkommit med debattboken *Strategi för kultur* där han förordade en kulturpolitik som byggde på systematik, vetenskaplighet och långsiktig planering.[533] I boken presenterar Holm flera idéer som materialiserades i och med *Multikonst*. Han tar, med hänvisning till Öyvind Fahlström, upp möjligheten till ”det massproducerade konstverket utan original” och förespråkar också ”en kulturdrive i TV” som ett tänkbart framtida experiment.[534] I utredningen ingick också bland andra Nationalmuseums överintendent Carl Nordenfalk, chefen för Stockholms stadsmuseum Bo Lagercrantz och konstnären och tidigare ordföranden i Konstnärernas Riksorganisation (KRO) Kurt Ullberger.[535] Chef för själva försöksverksamheten var Gunnar Westin. Syftet var att experimentera med utställningsmediet och hur vandringsutställningar kunde användas för att tillgängliggöra kultur i landet.[536] Riksteatern hade bildats med liknande förtecken på 1930-talet och på 1960-talet initierades också en försöksverksamhet med rikskonserter. Till skillnad från dessa definierades Riksutställningar alltså inte av sitt innehåll (musik, teater) så mycket som av den materiella bäraren av innehållet (utställningar).

Försökverksamheten inleddes med vandringsutställningen *100 år Nationalmuseum* våren 1966, som visade verk från Nationalmuseum och Moderna Museet.[537] Urvalet hade gjorts av museibesökare och där ingick verk av bland andra Rembrandt, Picasso och Matisse. Utställningen visades på 21

platser i Sverige. I samband med turnén genomförde forskare från sociologiska institutionen i Uppsala intervjuer med utställningsbesökarna. Liknande undersökningar var ett viktigt inslag i *Multikonst* och resulterade bland annat i en 200-sidig rapport författad av uppsalasociologen Göran Nylöf.[538] Därtill utförde konsthistorikern Gunnar Berefelt med studenter på Konstvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet publikanalyser utifrån material från utställningen. Under rubriken "Allmänheten om Multikonst" publicerades analyserna året därpå i *Meddelande från Moderna Museet*.[539]Att med hjälp av utställningar effektivt kunna informera allmänheten förutsatte att också kunna hålla sig informerad om denna allmänhet. Från utredningens sida innebar *Multikonst*, förutom möjligheten att prova nya sätt att utforma utställningar, såtillvida också möjligheten att samla in information om utställningens publik som senare kunde bearbetas och användas i utredningsarbetet. Projektets kommunikativa system inbegrep med andra ord också funktioner för feedback.

Den tredje aktören var Sveriges Radio, som 1965 beslutade att gå in i projektet. Det var ett stort och kostsamt åtagande och bör betraktas som något av ett prestigeprojekt. För Sveriges Radio innebar deltagandet i projektet möjligheten att bemöta kritik kring programverksamhetens alltför sparsamma intresse för konst. Det handlade om att visa att televisionen – som medium och som institution – snarare än att passivisera och splittra tvärtom kunde engagera och skapa gemenskap. Syftet var enligt arrangörerna samverkan, detta i den uttalade betydelsen att televisionen skulle skapa intresse för utställningarna men också omvänt, utställningarna skulle skapa intresse för televisionen. Sveriges Radio hade i så måtto också intresse av feedback. För detta ändamål distribuerades efter arrangemangets avslutande en enkät till de lokala arrangörerna med frågor kring de sända programmen.[540] Exempelvis ställdes frågor om hur blandningen av underhållande och seriösa inslag uppfattats, men även mer specifikt kring händelsen med Per Oscarsson och huruvida det gett någon synbar inverkan på publikens uppfattningar om utställningen.

## Gamla problem och nya lösningar

På vilket sätt var *Multikonst* lösning på ett problem? Hur kunde problemet formuleras av aktörerna? Och varför lyftes en drygt 20 år gammal utställning fram som föregångare? Utställningen *God konst i hem och samlingslokaler* hade alltså ägt rum på Nationalmuseum 1945. Den arrangerades av Folkets Husföreningars Centralorganisation, HSB, samt tidskrifterna *Folket i Bild* och *Vi*. Utställningens styrelse leddes av Prins Eugen och i kommissariatet

ingick bland andra Carl Nordenfalk och Carlo Derkert. Syftet var, som det heter i utställningskatalogen, dels att ”öppna möjligheter och ge stimulans till att utsmycka privata och offentliga lokaler till överkomliga priser och ändå på ett sätt som höjer deras trevnad och skönhet”, dels att ”ge svenska konstnärer ett handtag, kanske inte så mycket ekonomiskt som att bjuda dem stimulansen av att komma i kontakt med nya befolkningslager och nya uppgifter”.[541] Utställningen ansågs framgångrik och det bestämdes att den skulle omvandlas till vandringsutställning, vilket också gjordes året därpå. Under 1947 fortsatte turnén, då i samarbete med den nystartade organisationen Konstfrämjandet som i samband med utställningen sålde färglitografier av nordiska konstnärer.[542]

Ett särskilt omtalat inslag i utställningen 1945 var ”Skräckkonsten vid skampålen”. Skampålen ingick i en av utställningens avdelningar kallad ”God konst – skräckkonst” och utgjordes av en konstruktion behängd med tavlor som skulle representera olika typer av skräckkonst, exempelvis ”hötorgskonst” och ”konstsurrogat”.[543] Ett fotografi av skampålen visar hur olika tavlor lyftes fram som avskräckande exempel. Här syns en skildring av en röd stuga med två björkar i förgrunden och en annan med en speleman med fiol. På en skylt går att läsa: ”’Hötorgskonst’ tillverkas i profitsyfte på löpande band.” [544] Som Martin Gustavsson påpekat kan inslaget jämföras med den nazistiska propagandautställningen *Entartete Kunst* i München 1937, men med omvända förtecken. Skampålens utformning leder tveklöst tankarna i denna riktning. Men där det i Nazityskland var den moderna konsten som stod vid skampålen förhöll det sig i Sverige tvärtom: det var sentimentala och romantiska naturmotiv som exponerades som urartade, medan modern konst var lika med god konst.[545] Här användes med andra ord en retorik grundad på motsatser. Det goda knöts till det moderna som ställdes mot otidsenlig ”skräckkonst”. Som Gustavsson också visar började emellertid förhållningsättet till hur den goda konsten kunde och borde tillgängliggöras till allmänheten under 1950-talet att förändras. En viktig brytpunkt skedde i och med betänkandet *Konstbildning i Sverige* 1956, som uttryckligen beskrev hötorgskonsten som ett uttryck för och inte en orsak till den breda allmänhetens till synes dåliga smak. Det var den ”estetiska obildningen” som skulle bekämpas, inte hötorgskonsten i sig.[546] Även om inte målet att motarbeta hötorgskonsten övergavs hade det skett en ideologisk förändring, där utställningen metoder inte längre ansågs som gångbara.[547]

Men varför gjordes då denna explicita återkoppling till utställningen? En anledning hade att göra med Konstfrämjandets 20-årsjubileum där utställningen 1945 kunde förstås som en startpunkt. Samtidigt förekommer

också andra kontinuiteter mellan händelserna. Flera av de konstnärer som visades 1945 knöts också till Konstfrämjandets grafikutgivning och förekom även i urvalet till *Multikonst*, bland andra Hugo Zuhr, Siri Derkert, Sven X:et Erixson och Lennart Rodhe. Viktigt är såtillvida *vad* som återkopplades till i *Multikonst*. Skampålen och den till synes självklara distinktionen mellan god och dålig konst var *inte* ett sådant inslag. Däremot kunde utställningens övergripande syften tillsynes oproblematiskt överföras till den nya utställningen: att skapa kontakt mellan konsten och folket, samt att ge konstnärerna nya uppgifter och möjligheten att möta en ny publik.

En annan aspekt är att utställningen 1945 kunde fungera som ett slags retorisk replipunkt i framhävandet av det nya med *Multikonst*. *Multikonst* framställdes kort sagt som ett nytt sätt att lösa problemen med social och geografisk ojämlikhet och orättvisa när det kom till konst och kultur. I ett kompendium som distribuerades till de lokala utställningsarrangörerna formulerades utställningens problem och idé på följande sätt:

> En av utgångspunkterna är den för Konstfrämjandet och Riksutställningar gemensamma, att försöka vinna en ny publik för god bildkonst. Denna publik är till stor del att finna i de i kulturellt avseende 'svältfödda' delarna av landet. Det finns en markant centralisering av kulturlivet till de större städerna. Eftersom de 100 multikonstplatserna skall fördelas jämnt över hela landet och eftersom de minsta av platserna får exakt samma kollektion som de största, skulle projektet komma att verka i decentraliserande riktning och därigenom ge konstlivet såväl nya som intensifierade publikkontakter.[548]

Så långt var utgångspunkter och målsättningar inte särskilt nya. Som arrangörerna återkommande påpekade var det heller inte ett nytt problem de tagit på sig att lösa, däremot var den lösning de presenterade till stora delar ny. Nyheten var närmare bestämt de sätt på vilka utställningen syftade till att skapa ett intresse för konst. "För att nå en ny publik behöver man också åtgärder av sådan slagkraft, att de uppmärksammas även av icke förhandsintresserade", beskriver dokumentet vidare.

> Projektets storleksordning och sammankopplingen med TV-Radio skulle ge denna slagkraft. Projektet innebär också ett försök att använda TV och andra massmedia i direkt samverkan med utställningsverksamheten. [---] 100 utställningar fördelade över hela landet skulle ge den intresserade TV-tittaren eller radiolyssnaren en verklig möjlighet att besöka någon utställning. Därigenom kan TV-

och radioprogram å den ena sidan och utställningarna å den andra bli två delar av en samordnad aktivitet.[549]

Den övergripande idén kan såtillvida beskrivas som ett slags medial uppdatering av vandringsutställningens form och funktion. I sin ledare till nummer 6 1966 av Konstfrämjandets tidskrift *Vår konst*, som även utgjorde ett pedagogiskt underlag till utställningen, beskriver Olof Norell *Multikonst* på ett sådant sätt. ”I kväll är det Evert Taube-program på TV. Svenska folket torkar händerna efter disk och mat, tidningar läggs åt sidan, alla sätter vi oss till rätta i vår egen privatloge. Föreställningen börjar och där sitter vi nu på samma sätt en eller ett par millioner till och tar emot”, skriver han. ”Något att tala om på jobbet eller eljest med bekanta, erfarenheter att hänvisa till vid olika tillfällen. Något vi har gemensamt med de flesta andra, något som närmar oss till varandra. På så sätt kan man genom etermedier bygga upp en samhörighet, baserad på gemensamma upplevelser av bl.a. sång, musik, teater och litteratur.”[550] Men som han också påpekar medförde avsaknaden av färg ”överföringsförluster” när det kom till bildkonst. ”Etermedierna måste således än så länge inskränka sig till att ge information om bildkonst, konstupplevelser kan de knappast förmedla”, summerar han. Däremot fanns inget som hindrade att den gemensamhetsskapande funktionen kom till användning också i förhållande till bildkonsten.

Syftet tycks med andra ord ha varit att skapa en konstutställning som i högst konkret och bokstavlig mening fungerade som ett tv-program. Den skulle nå hela svenska folket samtidigt, tas del av i en bekant hemmiljö, och förmedla ”god och saklig information”. Men avsikten var också att detta ur publikens perspektiv skulle ske i förvissningen om att hela landet samtidigt tog del av, såg och gjorde ungefär samma sak – på så sätt skulle det vara en gemensam upplevelse att samlas kring, precis som Taube i tv. Samtidigt var arrangörerna genomgående noga med att framhålla projektets karaktär av experiment. Det fanns såtillvida varken säkra svar på utfallet eller några garantier för framgång.

Ett tillsynes motsägelsefullt inslag i *Multikonst* var konsumtionen. Att som det gjordes i projektet tala om konstpubliken som konsumenter, konstnärerna som producenter och konstverken som varor eller produkter var i sig inget nytt, även om det som vi sett gavs delvis nya betydelser under 1960-talet.[551] Den goda konstens tillgängliggörande var sedan lång tid också nära knuten till konsumtion. Det vill säga att en viktig strategi för att sprida konst var att sälja den till ett överkomligt pris, något som varit en central men inte okontroversiell del av Konstfrämjandets verksamhet.[552] Det här var också helt centralt i *Multikonst*. Men poängen med *Multikonst*

var enligt arrangörerna att visa att konstupplevelser *inte* stod i förhållande till pris, även ett billigt konstverk kunde ge upphov till ovärderliga upplevelser. ”Det som är konst kan inte värderas ekonomiskt”, kunde utställningsbesökarna läsa i utställningsbroschyren. ”Man kan inte sätta prislappar på våra upplevelser.”[553]

*Multikonst* motiverades med andra ord av anspråk på rättvisa och jämlikhet i kontrast till en syn på konst som investering eller enbart kommersiell vara. I likhet med *God konst*-utställningen återfanns också här en retorik byggd på motsatser. På ett jämförbart sätt tog *Multikonst* spjärn mot strömningar och stämningar i samtiden. Men här var det inte skräckkonsten som var i skottgluggen, utan istället något annat. Men vad? I sitt bidrag till *Vår konst* nummer 6 1966 tar Kristian Romare avstamp i en beskrivning av ungdomars sätt att lyssna på musik, läsa serier och pocketböcker eller samla på popidoler. ”Nonchalant, vitalt och alldeles ohögtidligt nyttjar de de strög av kulturkommunikationer där de är hemvana”, skriver han. ”Plocka in dem på en konstutställning, ett stilla och andäktigt galleri med tavlor runt väggarna och recensionsklipp vid blomstervasen. Var kan de överhuvudtaget hitta en kontakt i denna högtidlighet? I varje fall inte i priskatalogen.”[554] Romares poäng var att konsten var ”isolerad från människorna” genom att den saknade kontakt med tidens ungdoms- och populärkultur. Undantaget var Moderna Museet, men här var hans andra poäng att den konst som visade på andra riktningar och strömningar istället aldrig nådde ut utanför ”salongernas och museernas murar”. Moderna Museet var förvisso händelserikt, ”[m]en museerna må bli aldrig så händelserika, de förblir isolerade om inte bildkonsten också distribueras ut i vår vardag”.[555]

Romares ofta polemiska formuleringar gavs också utrymme i *Röster i Radio-TV*. ”I det finaste och innersta av kulturens finrum dväljes bildkonsten”, inleds en artikel av Matts Rying och fortsätter i samma tonläge. Museernas och konstsalongernas ”stärkkragsstämning” har bidragit till att isolera konsten, citeras Romare, ”konstnärernas bilder och föremål har hamnat utanför den vitala cirkulationen i masskulturen och finns inte med i de nya mönster som växer fram”. *Multikons*t framställs i motsats som något helt nytt och unikt: ”samtidigt anordnade konstutställningar sammankopplade med information genom massmedia.”[556] Museer och konstsalonger var med andra ord otidsenliga, medan *Multikonst* befann sig i takt med tiden. Här anknyter Romare delvis också till en vänsterradikal ståndpunkt som framförallt kom att få genomslag närmre märkesåret 1968, nämligen att låta ett slags odefinierad borgerlig kultur stå som motståndare till de egna och förment radikala idéerna.[557] Vad denna borgerliga

kultur egentligen utgjordes av, eller vilka som kunde anses företräda den, var däremot mer oklart.

## Begreppsförvirring

*Multikonst* lanserades nu inte bara som ett nytt slags utställningskoncept och en ny form av kulturdistribution baserad på en föreställning om tv-mediets logik. Det var enligt aktörerna även namnet på en ny form av konstföremål. Ansatsen kan delvis kopplas samman med tidens idéer om kultur som en konsumtionsvara bland andra.[558] Men den hade också kopplingar till strömningar inom tiden avantgarderörelser. För att engagera konstnärer till *Multikonst* hade en utlysning gått ut i början av 1966. Utlysningen uppmuntrade särskilt till experiment och användande av nya material och tekniker. Urvalet gjordes av en jury bestående av Olof Norell, Kristian Romare, Arne Jones, Philip von Schantz och Kurt Ullberger.[559] Lanseringen av ”multikonst” som ett nytt slags konst visade sig dock väcka vissa gränsdragningsfrågor som präglade delar av projektet. Det initiativ som projektet förde fram innebar ett slags utvidgning av idén om konstreproduktioner. Från att i första hand ha handlat om grafik till att omfatta en bredare definition av konstföremål. Vad som framhölls särskilt utmärka just ett multikonstverk var att det inte skulle förstås som en reproduktion. Enligt arrangörerna var vart och ett av de konstobjekt som salufördes original. I den informationsfolder som fanns tillgänglig på utställningarna formulerade Kristian Romare tankegångarna kring den nya multikonsten:

> Konstbilder kan göras för att multipliceras. Grafikerna har alltid gjort det. I dag finns många andra tekniska möjligheter: plastgjutna skulpturer, reliefer i nya material, rörliga konstverksmaskiner. Idén har spritts över hela världen de senaste åren och kallas multikonst. Skall den stanna vid att bli en modefluga hos konstsalongerna? Eller skall den bli en projektil som slår hål på muren av falsk exklusivitet och konstlade marknadsintressen kring konsten, och som för de nya konstbilderna ut i vardagen? Som en slags visuella grammofonskivor och pocketkonstverk. Eller som en slags leksaker för unga och vuxna, masstillverkade upplevelseobjekt utan guldkanter, vilka finns att köpa i varuhus, bokhandlare och kiosker. Då vore multikonst ett steg längre.[560]

Som citatet tydliggör framställdes initiativet som utpräglat samtida genom sättet att förhålla sig till såväl aktuella konstströmningar som till tidens

medie- och konsumtionskultur. ”Multiidén är en idé för vår tid, massmedias tid”, summerar Romare.[561] Men det var också en idé med föregångare, vilket arrangörerna var noga med att påpeka. I *Vår konst* nummer 6 1966 bidrog Åke Meyerson med en artikel om ”multikonst genom tiderna”, som konstruerade en historisk genealogi tillbaka till 1500-talets grafiska tryck, träsnitt, kopparstick och etsningar.[562] I numret bidrog Romare också med en artikel om multikonst som samtida fenomen där i synnerhet Marcel Duchamp och den schweiziske konstnären Daniel Spoerri och hans förlag Edition MAT framhölls som förebilder.[563] Här märks alltså en tydlig ambition att legitimera den nya multikonsten genom att göra kopplingar till såväl historiska föregångare som samtida trender. Men enligt arrangörerna skiljde sig *Multikonst* från andra liknande initiativ i det att projektet inte gjorde bruk av idén om mångfaldigad konst som en estetisk strategi – i likhet med exempelvis de amerikanska popkonstnärerna – utan istället som en distributiv strategi.[564] Multikonst var såtillvida ”en verklig popkonst”.[565] Avståndstagandet från popkonsten kan också förstås utifrån de associationer till kapitalism, imperialism och borgerlig elitkultur som den alltmer började förknippas med mot 1960-talets slut.[566] Aspekter som Multikonstprojektet i hög grad definierade sig som en motpol till.

Själva multikonstbegreppets innebörder inbegreps också på andra sätt i lanseringen av utställningen, till synes delvis av nödvändighet. En vecka innan utställningens öppnande publicerade *Dagens Nyheter* en intervju med Per Bjurström, intendent vid Nationalmuseums gravyravdelning, där han angrep multikonstbegreppets vaghet.[567] Artikeln föranledde en respons i form av ett inslag i *Aktuellt*, där de frågor Bjurström aktualiserat kunde lyftas och bemötas.[568] Bjurströms invändningar besvarades i inslaget av Philip von Schantz, vid tidpunkten professor i grafisk konst vid Kungliga Konsthögskolan och medlem i Multikonstjuryn.

Meningsutbytet sker i inslaget utomhus i en snöig stadsmiljö och de båda männen bär överrock och huvudbonader mot kylan. ”Här i landet har vi hållit stramt på skillnaden mellan originalkonst och reproduktioner”, introducerar Kristian Romare inslaget i voice-over. ”Men det finns en risk att gränserna blir oklara genom sådana nya former som Multikonst för fram.” Annonseringen var en sammanfattning av Bjurströms synpunkter som i inslaget gavs tillfälle att utveckla. Föremålen för meningsutbytet är i inslaget Oskar Reutersvärds bidrag *Stigning*, en skulptur i form av en kätting med länkarna hopfogade så de två ändarna bildar vertikala figurer, samt Einar Höstes *Varierad kub*, ett isärtagbart och kubformat plastblock i vitt med rundade hörn. De båda objekten ses i inslaget placerade i varsin snödriva. Enligt Bjurström väckte dessa och de andra konstverken i utställ-

ningen frågor kring konstnärernas prestation: ”När konstverk signeras så vill man gärna ha klart för sig vilken hans insats är i det.” Enligt von Schantz var en sådan invändning ett utryck för ”en helt ålderdomlig inställning som har med materialtänkande att göra”. Det konstnärliga värdet, säger von Schantz, handlar om konstverkets och därmed konstnärens idé. För Bjurström innebar det emellertid ett problem att sälja något som i kraft av en signatur framstår som ett unikt konstverk. Här krävdes enligt hans åsikt klarhet och gränsdragningar gentemot konstindustrin, där det ju också förekom idéer. Enligt von Schantz var det hela emellertid mycket enkelt. ”Vi menar inte alls att det är ett unikt konstverk, men det är ett originalkonstverk”, säger han i inslaget, ”det finns ingen annan bild som den här efterliknar, utan här har vi den, den är gjord i avsikt att vara så här, i etthundra exemplar.”

Förenklat var det inom ramen för utställningsprojektet den unika upplevelsen som var det väsentliga, inte det unika föremålet. Det var naturligtvis en nödvändig utgångspunkt för utställningskonceptet, men det visade sig också medföra vissa problem. Som meningsutbytet i *Aktuellt* åskådliggör var det inte minst ett pedagogiskt problem. Ett inslag i det vernissageprogram som visades på öppningsdagen – en dialog mellan Lars Ulvenstam och tre av de bidragande konstnärerna – kretsade exempelvis kring samma tema.[569] Förutsett eller inte var det uppenbart att ”multikonst” som koncept krävde förklaring. I så måtto framstår inslaget i *Aktuellt* som ett sätt att hålla på Sveriges Radios programregler, genom att låta andra typer av ståndpunkter komma till tals, men också som ett tillfälle att ytterligare förtydliga utställningens idé. Att inslaget sändes i nyhetsprogrammet *Aktuellt* gav det förstås också intryck av formell debatt och angelägen fråga. Den sannolikt önskvärda konsekvensen var emellertid att ytterligare bidra till intresset och skapa förväntningar på utställningen.

## Planering och lansering

*Multikonst* var ett storskaligt åtagande som krävde storskalig planering och organisering. Då projektet inbegrep utställningar på så många olika platser samtidigt krävdes att fungerande kommunikation kunde etableras med de lokala utställningsplatserna och de länskommittéer som upprättades där. ”För att arrangemangen på de 100 platserna skall gå väl i lås, fordras det naturligtvis att alla är väl informerade”, upplyste ett utskick signerat Olof Norell.[570] Det var också Konstfrämjandet som i första hand ansvarade för administrationen. Under 1965 började projektet anta fastare konturer. Planer och budget lades fast och lösningar kring praktiska aspekter av

projektet arbetades fram. Det förbereddes minutiöst detaljerade instruktioner för de lokala aktörerna att ta del av och följa. Instruktionerna samlades i lättöverskådliga pärmar och behandlade allt från affischering och annonsering till hängning och försäljning av konstverken liksom studieverksamhet i anslutning till utställningarna.[571] Underlag och material för det senare utgjordes av en rad artiklar med diskussionsfrågor publicerade i Konstfrämjandets medlemsskrift *Vår konst*, samt en ljusbildsserie med handledning för studiecirklar.[572] I december 1966 hölls också en konferens på Kooperativa Föreningens (KF) kursgård Vår Gård i Saltsjöbaden för ombuden på de olika orterna där bland annat en föreslagen hängning av utställningen prövades ut.[573]

Centralt för projektet var att det intresserade och engagerade så många som möjligt. Det var en förutsättning för att också kunna skapa intresse och engagemang för konsten. Betydelsen av information framhölls också av Ragnar Edenman i hans invigningstal. För att konsumtion av producenternas produkter skulle uppstå krävdes, enligt Edenmans formuleringar, ”något slag av information”.[574] Spridandet av information var förstås vad som från början motiverade televisionens plats i projektet. Men det var endast en del av en bredare ”integrering av medier”, som en av arrangörerna formulerade det.[575] En aspekt av mediehändelser är hur de fungerar som ett slags avbrott i vardagen. Men också att de lanseras på ett sätt som både förbereder publikerna på ett sådant avbrott och skapar förväntningar på det. ”Audiences recognize them as an invitation – even a command – to stop their daily routines and join in a holiday experience”, skriver Dayan och Katz, ”these events are the high holidays of mass communication.”[576] Öppnandet av *Multikonst* föregicks av en omfattande kampanj där utställningen marknadsfördes (en term aktörerna själva använde) som något exceptionellt och som något alla borde ta del av och delta i. Under veckorna som ledde fram till utställningens öppnande togs en rad medieformer i bruk för att göra reklam för projektet och de frågor det aktualiserade, vilket bidrog till att skapa förväntningar och förberedelser hos den tänkta publiken.

Framträdande i detta var att betona det nya med *Multikonst*, något som gjordes för att engagera både press och allmänhet. En ”presskommissarie” anställdes för att, som det hette, ”tillmötesgå och stimulera det spontana intresse som vi kunde räkna med från pressens sida”.[577] Ett pressmeddelande som skickades ut ett par veckor innan öppnandet inleddes med den braskande formuleringen ”VÄRLDSNYTT!” och betonade utställningens möjlighet att förändra förhållandet mellan konst och publik. Att involvera pressen ansågs på så sätt som ett väsentligt inslag i marknadsföringen. Ambitionerna var också framgångsrika. Dags- och kvällspress visade stort

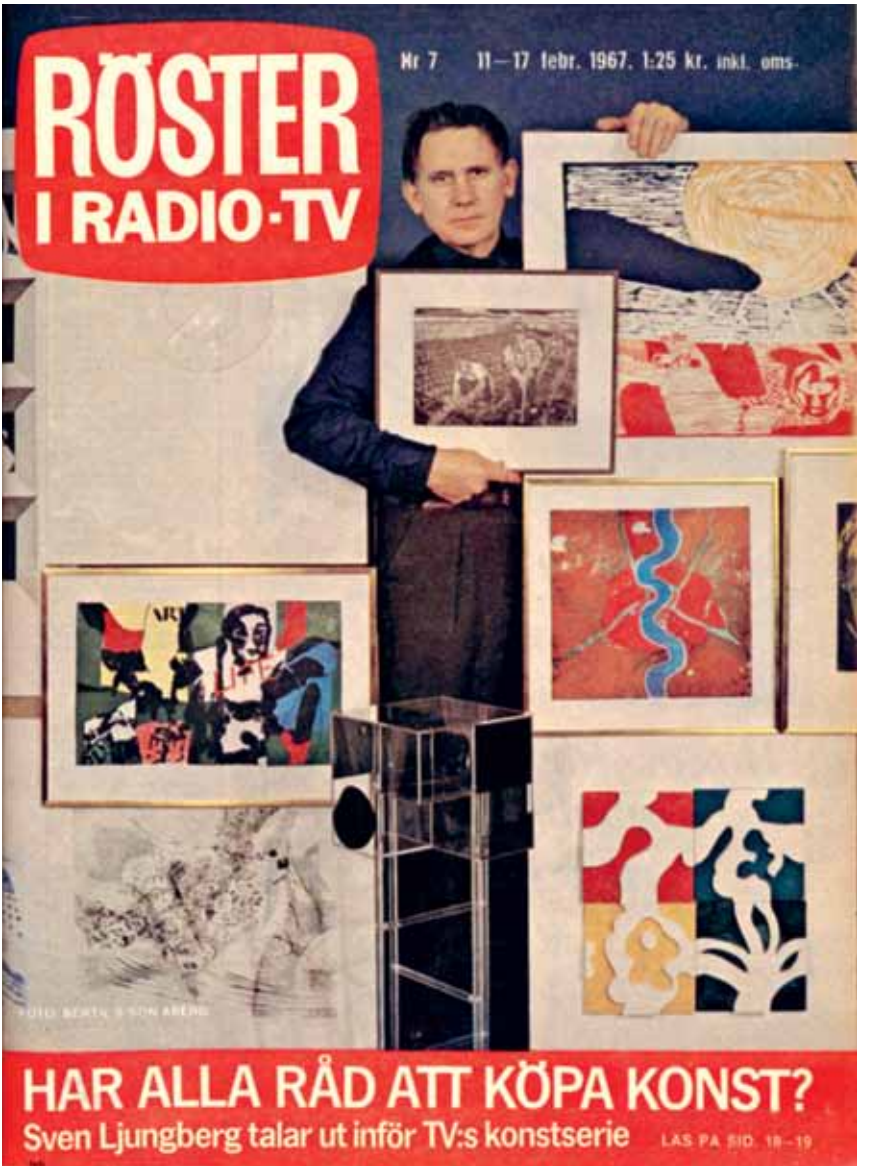
Omslag till *Multikonst: En bok om 66 konstverk, 100 utställningar, 350 000 besökare* (Stockholm: Sveriges Radios förlag, 1967). Illustration: Albert Johansson. Reproduktion: Kungliga biblioteket.

intresse för projektet och hur det utvecklade sig, vilket ytterligare bidrog till att etablera *Multikonst* som en särskild och viktig händelse för alla att engagera sig i och ta del av.

För att skapa intresse och förväntningar hos allmänheten användes en rad strategier. Själva ordet ”multikonst” lanserades på bred front. Det ”inarbetades i svenska folkets medvetande”, som Kristian Romare senare sammanfattade det.[578] Detta gjordes bland annat med hjälp av en affischkampanj. Till projektet producerades två affischer. Som reklam inför utställningens öppnande användes en affisch av Torsten Renqvist. Mot mörk botten ses ett antal nyckelpigeliknande former och i nederkant mot ljusare botten handjagade versaler som annonserar ”Nu kommer Multikonst”. I samband med utställningens öppnande och under utställningstiden användes en affisch av Albert Johansson. Bildelement från affischen fungerade även som ett slags grafisk profil i vinjetterna för tv-programmen och som omslag till pocketboken. Affischen är uppbyggd av två kvadratiska ramar mot mörk botten. I den nedre står i gemener ”multikonst” upprepat tre gånger i bildens högerkant och i den övre kvadraten syns åtta vertikala band med mångfaldigade mansansikten, påminnande om huvuden på klassiska skulpturer.[579] Centralt i den övre kvadraten, och det bildelement som särskilt fångar uppmärksamheten, syns ett band med mindre kvadrater framställande en stiliserad pekande hand mot vit botten, upprepad tio gånger. Handen påminner om en serigrafi av den amerikanske popkonstnären Roy Lichtensteins som förekom som affisch och katalogomslag till Moderna Museets utställning *Amerikansk pop-konst – 106 former av kärlek och förtvivlan* 1964. Bildeelementet kan tolkas som ett slags visuell motsvarighet till Kristian Romares uttalande om multikonst som en ”verklig” popkonst.

Under den inledande utställningsveckan pryddes omslaget till programtidningen *Röster i Radio-TV* av ett färgfotografi med konstnären Sven Ljungberg – som också syntes i ett av programmen – tillsammans med några av konstverken från utställningen och rubriken ”Har alla råd att köpa konst?”.[580] Omslaget ger en fingervisning om projektets plats i den mediala offentligheten. Men det visar också på hur det problem som utställningen presenterade en lösning på inbegreps i lanseringen. Det var konstupplevelsens ojämna fördelning på grund av alltför höga priser som stod i centrum.

Projektets omfattning förutsatte sålunda en omfattande planering och närmast industriella förberedelser, något som i sig gjordes till en del i lanseringen av projektet. Ett inslag i *Aktuellt* visade glimtar och detaljer av några konstverk från en förhandvisning i Radiohuset, med bland annat bidrag från Sven X:et Erixson och Siri Derkert i blickpunkten. Men insla-




Omslag till *Röster i Radio-TV*, nr 7, 1967. Fotograf: Bertil S-Son Åberg.
Reproduktion: Kungliga biblioteket.

get visade också bilder från Tranås Guldlistfabrik med rader av skulpturer, händer som raskt men omsorgsfullt emballerar konstverken, långa rader av kartonger där skulpturer och målningar paketeras för vidare transport över landet.[581] Därmed framställdes projektet också som viktigt och betydelsefullt genom den organisatoriska och logistiska utmaning det innebar.

Den vägledning som gjordes tillgänglig på utställningarna inleddes med ett citat av Harry Martinson: ”De, som varit på bio tala som om de varit i Guatemala.” Enligt katalogtexten gällde detsamma för televisionen. ”Därmed är också sagt att flertalet av oss inte själva varit med på de konstutställningar, som presenteras i TV.” På så sätt gjordes explicit att *Multikonst* skiljde sig både från andra typer av konstprogram och från andra typer av konstutställningar. Projektet utlovade alltså något annat och något mer, ”det är en verklig riksutställning”, summerade texten, ”eller rättare sagt, det är hundra utställningar riket runt”.[582]

## Resonemang om konst

Det var alltså till stora delar en uppfattning om televisionen som ”nuets medium” som låg till grund för utställningens övergripande utformning med samtidigt pågående utställningar. Samtidigt hade televisionen en viktig roll för att skapa förväntningar på utställningarna och förbereda publiken, men också att förmedla ett särskilt förhållningssätt eller attityd till konsten på utställningen och konstens plats i samhället mer generellt. Inför utställningens öppnande sände SR/TV programmen *Bild på dig* och *Fri såsom bilden* med den gemensamma undertiteln ”ett resonemang om konst”.[583] De leddes av poeten och författaren Sandro Key-Åberg som sedan 1950-talet också arbetat som amanuens hos Konstfrämjandet.[584] Manusen var skrivna av honom själv tillsammans med Kristian Romare som även var producent. Programmen var omkring 30 minuter långa och utgjordes dels av sekvenser med Key-Åberg bakom ett skrivbord i studiomiljö, dels av inskjutna filmsekvenser och bildmontage för att illustrera eller utveckla teman i monologen. Skådespelaren Håkan Serner medverkar också i ett par sketchliknande inslag i programmen. De två programmen kan beskrivas som pedagogiska introduktioner till de idéer Multikonstprojektet förde fram. Men programmen ägnades också frågor om bilder, medier och seende mer generellt. Till både form och innehåll har de stora likheter med Lennart Ehrenborgs och Egon Möller-Nielsens *Konsten att se* från 1961 som behandlades i kapitel ett.

Att även Multikonstprogrammen kretsade kring ”sätt att se” gjordes bland annat explicit genom att på samma sätt inledas med en bild av ett

öga. Det första tittarna får se är programtiteln i gemener över en bild av Key-Åbergs uppförstorade öga genom ett förstoringsglas. Inledningsvis adresserar Key-Åberg också frågor om mediering i allmänhet och televisionen i synnerhet, genom att beskriva hur tv-bilden egentligen består av mängder bilder uppfattade som kontinuerlig rörelse. ”Just nu sitter du och tittar på din tv-bild. Och här sitter jag i studio och ska tala om att titta på bilder.” Det reflexiva temat gjordes också tydligt genom en kommentar till konstprogram som genre, genom att Key-Åberg inledningsvis förekommer en hypotetisk invändning från kritiska tittare: ”Ånej, här kommer ett sånt där [mimar svärord] konstprogram igen, som ingen människa begriper.”

Konst var dock ett överordnat tema. I likhet med Möller-Nielsens argument i *Konsten att se* är ett övergripande budskap att allt i omgivningen kan bli till föremål för upplevelser. Det är, förklarar Key-Åberg, genom att använda ögonen som en kamera möjligt att stanna upp och förvandla utsnitt av verkligheten till bilder. ”Alla de här bilderna kan vi uppleva”, fortsätter han .”När vi gör det, när vi upplever dem, då använder vi dem som konst.” Därmed, förklarar han till ett montage av olika exempel, ”kan också allting i verkligheten vara konst. Om ett ting är konst eller inte, beror på oss själva, beror på hur vi använder det.” För att åskådliggöra resonemanget visas i en sekvens bilder på konstverk av den svensk-amerikanske popkonstnären Claes Oldenburg. Dels två projektskisser för offentliga konstverk, i form av en sax och en vingmutter i kolossalformat, dels två av hans så kallade *soft sculptures* i form av en skrivmaskin och en strömbrytare. I sekvensen alternerar bilderna av konstverken med bilder av de vardagsföremål de ska efterlikna. Inledningsvis ses Oldenburgs förslag till en offentlig skulptur vid Hötorget i form av en jättelik sax. ”De bilder vi kallar för konstverk, använder vi inte till någonting annat än att uppleva dem”, berättar Key-Åberg, ”de är konstruerade så, att de på ett eller annat sätt utesluter den praktiska användningen av dem.” Därefter följer rörliga bilder från en utställning med Oldenburgs verk. ”Den här elektriska kontakten har inte Oldenburg gjort så här stor, därför att han tycker det är praktiskt, utan för att lära oss att *se* den.” Efter en bild av Oldenburgs vingmutter avslutas sekvensen med att bilden växlar tillbaka till studiomiljö och Key-Åberg avrundar i riktning till tittarna: ”Det där att allting kan kallas konst, det oroar många människor. De tycker inte det är någon riktig *ordning* på konsten längre. Men herregud, kan det inte kännas spännande också?”

På så vis är det tydligt att programmet, även om det förespråkade ett slags radikal relativism, syftade till att legitimera en viss typ av konst som angelägen och värdefull. Det här gjordes också tydligt i nästa sekvens, som fokuserade på konstnären. Enligt resonemanget kunde alltså allt vara konst.

Däremot var konstverk särskilt betydelsefulla eftersom de är gjorda av människor. ”Det som gör konstverk så spännande”, förklarar Key-Åberg, ”är att de på ett eller annat sätt är avtryck av en mänsklig vilja och uttryck för en mänsklig upplevelse.” Detta åskådliggörs i sekvensen med en jämförelse mellan tre porträtt utförda av i tur och ordning Jacques-Louis David, Vincent van Gogh och Pablo Picasso. Mannen på det första porträttet är möjlig att identifiera, menar Key-Åberg, så även mannen i det andra porträtttet. Picassos framställning av en man får dock svårare att fylla en sådan funktion. Enligt resonemanget handlar det om olika förhållningssätt hos målarna, där David målat föremålet för sin upplevelse medan Picasso istället försökt måla upplevelsen i sig, förklarar Key-Åberg. Temat återkommer lite senare i programmet, när han med liknande förtecken jämför skildringar av galopperande hästar målade av Leonardo, Vasilij Kandinsky respektive Hans Hartung. Kandinsky, förklarar han, har förenklat skildringen genom att bara antyda häst och ryttare till fördel för en skildring av rörelsen. Hos Hartung däremot är det bara upplevelsen av rörelse som återstår, föremålet har försvunnit från skildringen. En serie målningar av Mondrian av ett träd, gradvis alltmer abstraherat, avslutar resonemanget. Ambitionen med Key-Åbergs formalistiska analys var uppenbart att legitimera värdet av icke föreställande konst, ett tema som också återkom i det andra programmet. Det första programmet avslutades dock med att tittarna tilldelades en uppgift som anknöt till de teman programmet introducerat. Uppgiften var i form av en bild, liknande en bläckplump från en Rorschachtest, som Key-Åberg uppmanade tittarna att studera för att sedan skriva ned vad man tyckt sig se i bilden och därefter posta sitt bidrag till Sveriges Radio.[585] För att tydliggöra vad uppgiften gick ut på visades också exempel på vilka slags svar som efterfrågades, genom att några personer tittade på plumpen och delgav sina associationer.

Uppgiften följdes upp i inledningen till det andra programmet, *Fri såsom bilden*. Programmet inleds med att Key-Åberg reciterar en dialog från *Hamlet* där titelpersonen och Polonius tittar på moln och urskiljer figurer. De tycker sig se kameler, vesslor och valfiskar. Denna inledning bildar upptakt till en uppläsning av några av bidragen och den poäng som bläckplumpen syftade till att kommunicera: att det är vi själva som formar figurerna när vi på detta sätt ser på moln men ser figurer. ”Men gäller det bara när vi ser på moln? Nej, det gäller i mer eller mindre grad när vi ser på alla slags bilder. Och därför är man alltid *två* om en målad bild. Inte bara konstnären, utan också betraktaren.” Programmets tema skiftade alltså perspektiv från det tidigare, från konstnärens upplevelse till betraktarens upplevelse. Men här återkopplas och vidareutvecklas också teman från det tidigare program-

Katarina Taikon, Sandro Key-Åberg och en dålig bild.
Stillbild: Kungliga biblioteket, med tillstånd från SVT – Sveriges Television AB

met. Som Key-Åberg förklarar är att uppleva ett konstverk mer än att se som en kamera. Det är en ”forskningsresa”, förklarar han. ”Det är för att du ska kunna göra nya och oväntade upptäckter som konsten är, som man säger, ’konstig’”. På liknande sätt som resonemanget om värdet av abstrakta bilder i det första programmet, var ambitionen således att legitimera och förklara värdet av krävande konst och varför vissa bilder kan vara bra och andra dåliga.

En scen i studiomiljö lite längre fram i programmet inleds med att Key-Åberg ses hänga upp en målning på studioväggen. Målningen är en variant på det motiv som förekom i Birgitta Bergmarks och Lars Bobergs reportage om konsthandel som behandlades i kapitel två: en framställning av en romsk kvinna som vid tidpunkten utgjorde ett typexempel på hötorgskonst. ”Vad säger ni om den här bilden då?”, frågar Key-Åberg i riktning mot tittarna. ”Det är väl en inbjudande liten brallis?” Därefter introducerar Key-Åberg författaren Katarina Taikon. Taikon, senare kanske mest känd som författare till ungdomsböckerna om Katitzi, debuterade 1963 med boken *Zigenerska* och var vid tidpunkten välkänd talesperson för svenska romers rättigheter.[586] ”Ja, man skulle ju mycket enkelt kunna avfärda den med att säga att det är en romantiserad vulgäruppfattning om zigenerskor. Men tyvärr kan vi inte avfärda den så enkelt”, resonerar Taikon kring

tavlan. ”För det är så att det är män, det finns män som uppfattar oss på det där viset.” Målningen och Taikons besök i studion leder in Key-Åberg på frågan om vad som är en dålig bild. ”Men om jag säger, att bilden av zigenarflickan är en dålig bild så är det inte därför att den skulle vara oskickligt gjord, utan därför att jag inte tycker om den attityd till människan som den uttrycker”, konstaterar Key-Åberg. ”Jag vill inte dela den upplevelse av zigenarflickan som den innehåller.” Inslaget åskådliggör en tydlig skillnad mellan *God konst i hem och samlingslokaler* 1945 och *Multikonst* 1967. Den ideologiska förändring som skett under de 20 åren gjorde det svårt att på estetiska grunder döma ut vissa bilder som dåliga och andra som bra. Att denna distinktion fortfarande kunde och behövdes göras är tydligt, men den behövde däremot ritas upp efter andra mönster. Katarina Taikons medverkan och diskussionen kring bilden av den romska kvinnan åskådliggör hur viss konst istället kunde dömas ut på etiska grunder, det vill säga att dess innehåll kunde betraktas som sexistiskt och rasistiskt.

Key-Åberg gör i nästa sekvens en liknande poäng genom att först visa tre föremål, två skulpturer samt en målning, enligt utsago inköpta på Hötorget. Skulpturerna är stereotypiserande framställningar av afrikanska kvinnor och målningen en naivistisk skildring av ett hus vid en skogssjö. Key-Åberg förklarar att han personligen föredrar den senare. Därefter visas ett montage med krigsskildringar, målningar och skulpturer. ”Tycker du de här krigsbilderna är bra? Ja, visst är de kanske skickligt målade, men delar du deras sätt att se på kriget?”, frågar Key-Åberg retoriskt. ”Är de mångtydiga? Inbjuder de till en diskussion om hur vi kan uppleva krigets verklighet?” Som kontrast visas Picassos *Guernica*. ”Tycker du den är bra?”, frågar Key-Åberg i voice-over. ”Ja, jag tycker det. Inte för att den är skickligt gjord, för det är den, utan för att den uttrycker en upplevelse av krigets vanvett som jag tycker är väsentlig. Anser du att den här bilden är mångtydig, kan du finna många sätt att uppleva och tolka bilden på? Skildrar den bara inbördeskriget i Spanien eller kan den handla om alla krig, alltså också det i Vietnam?” Ambitionen var således uppenbart att visa hur modern konst genom att vara ”konstig” hade värden utöver de rent mimetiska och hantverksmässiga. Sekvensen om *Guernica* övergår därefter till fler exempel. Rauschenbergs *Monogram*, Brancusis ”ägg” och skulpturer av Tinguely i ett inslag från *Rörelse i konsten*. Utöver att dessa konstverk var mångtydiga kunde de alltså också förknippas med Moderna Museet. Som Key-Åberg förklarar handlade det om bilder som ”kan vara en övning i frihet”. Programmet avslutas i en exteriörbild med att en stor duk av Lage Lindell, representerad i utställningen, med abstrakta figurer hissas som en flagga. ”Om ni inte tycker som jag, är ju inte så viktigt”, konkluderar Key-

Åberg i voice-over. ”Det är inte vad man ska uppleva när man ser på konst, som jag försökt tala, utan om *hur* man kan uppleva.” Den konkluderande anmärkningen kan sägas bilda ett slags ramverk för hela projektets övergripande budskap till publiken.

Romares och Key-Åbergs program uppvisar ett tydligt släktskap med Ehrenborgs och Möller-Nielsens, både till form och till innehåll. På ett jämförbart sätt lanserades en intuitiv konstförståelse, men också en föreställning om konsten och konstnärens kritiska roll och funktion i det moderna samhället. Samtidigt är det också tydligt att de senare programmen färgats av 1960-talets kulturdebatt. Ulf Lindes tes om konstbetraktandet struktur liksom Bengt Nermans kritik av den organiserade folkbildningen har båda lämnat spår.[587] I programmen märks också inflytande av Marshall McLuhan som fick ett stort genomslag vid tiden. På så sätt kan programmen ses som en ansats att på ett reflexivt sätt lansera och popularisera den öppna estetiken och betraktarens viktiga roll för ett konstverks meningsproduktion. Men det handlade också om att lansera konstnären som en viktig samhällsaktör. Budskapet var alltså å ena sidan att all konst kunde ge upphov till upplevelser som i sig var värdefulla. Å den andra sidan marknadsförde utställningen ett visst slags konst som bättre på att åstadkomma detta än annan konst. Framförallt präglas programmen av en ambition att få tittarna att ifrågasätta och ompröva egna uppfattningar om konst och tidens aktuella konstdebatt. Men också att själva ta ställning till dessa fenomen och företeelser. Programmen etablerade således ett konceptuellt ramverk till projektet och föreslog ett förhållningssätt till den konst som presenterades. I linje med Dayans och Katz mediehändelsebegrepp bidrog dessa program därmed också till att förbereda och skapa förväntningar hos publiken för det som komma skulle.

## Konst, klang och jubel

Huvudnumret bland SR/TV:s program var en sändning som följde några timmar efter Ragnar Edenmans öppningstal. På bästa sändningstid kl. 19.30 firades öppnandet av *Multikonst* med en drygt 40 minuter lång tvsänd vernissage inspelad på Nationalmuseum i Stockholm.[588] Programmet följde på starten av underhållningsprogrammet *Estrad* med bland andra Lars Ekborg, Margareta Krook och Carl-Gustaf Lindstedt. I förhandsannonseringen beskrevs Multikonstprogrammet som ”ett konstbetonat klang- och jubelprogram” och det förhöll sig tematiskt till ett slags varietéform. Det rikstäckande tilltalet och den gemensamhetsskapande funktionen med programmet uttrycktes explicit redan i titeln: ”Multikonst – hela

Sverige går på utställning". I linje med detta utgörs programmets vinjett av ett montage som visar Albert Johanssons officiella utställningsaffisch på en rad identifierbara platser runt om i landet.

Vinjettens tema med *Multikonst*, och därmed televisionen, som ett sammanlänkande kitt för nationen var återkommande programmet igenom. Redan i vinjetten iscensattes därmed också det Dayan och Katz diskuterat som mediehändelsens sätt att upprätta förbindelser mellan avlägsna platser.[589] I detta fall avslutades emellertid vinjettens montage med en bild av Nationalmuseums fasad, inramad i över- och underkant av horisontella band av Albert Johanssons affischer. En paradoxal effekt var därmed – i synbar motsats till projektets ambitioner – att Stockholm och Nationalmuseum via televisionen producerades som ett slags centrum.

Programmet var inte direktsänt utan inspelat tidigare under dagen i Nationalmuseums gravyrsal. Värd var Kristian Romare som också producerade programmet. I sändningen framträder Romare omväxlande i bild, intervjuande inbjudna gäster, och i voice-over kommenterande kamerans panoreringar över utställningen och olika skeenden och händelser. Programmet alternerar mellan översiktsbilder av utställningen och interfolierade scener. De tidigare visar de specialtillverkade skärmarna och utställda konstverken med en minglande vernissagepublik och en jazzorkester som bidrar med musikalisk fond till arrangemanget. De senare utgörs av intervjuer, konversationer och sketcher som introducerade politiker, populära kändisar och andra aktörer med kopplingar till projektet. Programmet syftade uppenbarligen till att förmedla en känsla av spontanitet, även om scenerna inte var direktsända och konversationerna och händelserna inte nödvändigtvis var så spontana som de framställdes.

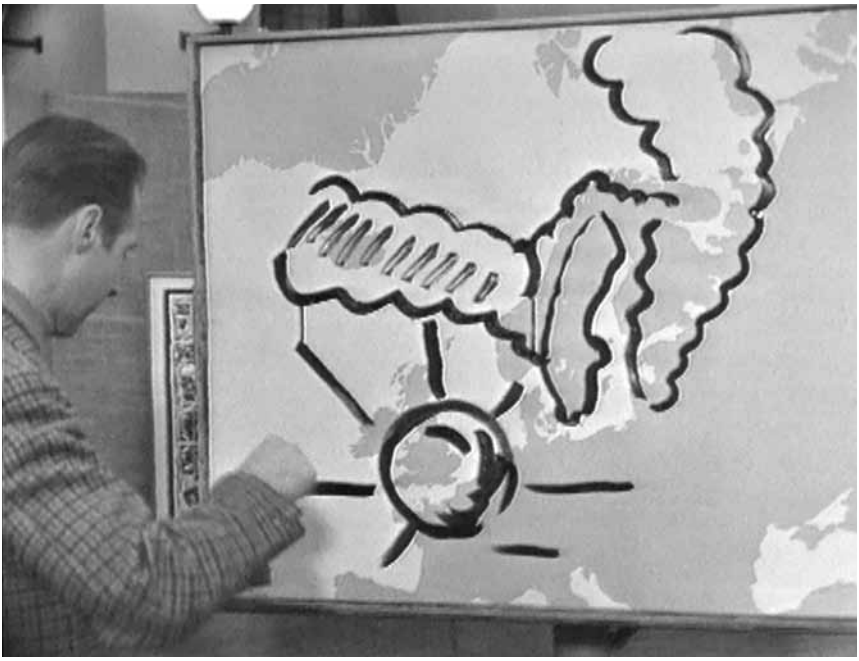
## Populär pedagogik

Programmets tematik kretsade delvis kring en förment konflikt mellan hög konst och populär underhållning. Vernissageprogrammets öppningsscen äger rum vid den stora trappan i Nationalmuseums entréhall där värden Kristian Romare – efter att skyndsamt tagit sig ned för trapporna och hälsat publiken välkommen – som av en händelse stöter på vad som ska förstås som museets vaktmästare, en medelålders man i snickarbyxor, rutig kortärmsskjorta, en liten mössa på huvudet och läsglasögon på näsan. Vaktmästaren, tillmötesgående men förvånad över Romares påpekande om att programmet redan börjat, är i scenens inledning upptagen med att med en pensel applicera fernissa på en av utställningsaffischerna placerad på ett staffli vid trappans fot. De två männen inleder ett kort meningsutbyte kring

Kristian Romare tillsammans med Åke Grönberg i rollen som vaktmästare på Nationalmuseum. Stillbild: SVT – Sveriges Television AB

ordet vernissage, som vaktmästaren helt tycks sakna begrepp om, varpå den muntre vaktmästaren klistrar på ett anslag med texten ”100 utställningar” diagonalt över affischen, hälsar adjö och därefter vandrar ut ur bild. Vaktmästaren avsked lämnar istället plats för Romares introduktion av två av projektets arrangörer, Konstfrämjandets Olof Norell och Rikstutställningars Gunnar Westin.

Lynn Spigel har i sin forskning om tidig television och modern konst i USA visat hur liknande tillvägagångssätt var vanliga även i dessa kontexter. Som Spigel påpekar var användningen av *liveness* och välbekanta underhållningsformer återkommande teman i presentationer av modern konst för en bred publik.[590] Den inledande sketchen uppvisar tydliga likheter med ett exempel diskuterat av Spigel. Sättet att låta en man ur arbetarklassen fungera som företrädare för ett skeptiskt förhållningssätt till modern konst användes av MoMA i ett program sänt i samband med museets 25-årsjubileum 1954. I den scen Spigel beskriver dyker en rökande studioarbetare plötsligt upp i bild tillsammans med MoMA:s chef René d’Harnoncourt och en konstprofessor från NYU.[591] Enligt Spigel utgick grepp av denna typ från antagandet att tv-publiken var lika skeptisk till modern konst som den var till att bli undervisad av intellektuella. Genom att låta museichefen och



Nils Curry Melin gör en van Gogh-inspirerad väderleksrapport.
Stillbild: SVT – Sveriges Television AB

konstprofessorn istället tilltala den rökande arbetarklassmannen möjliggjordes ett slags indirekt lärande av publiken under mer avslappnade former, som potentiellt också kunde få den att känna sig lite mer sofistikerad.[592] På samma sätt som i Spigels exempel var den inledande scenen i Multikonstprogrammet uppenbart iscensatt. Däremot var scenens vaktmästare spelad av en vid tiden välbekant kändis, skådespelaren Åke Grönberg. Men på ett liknande sätt fanns i scenens meningsutbyte indirekt något att lära. När Romare rättar vaktmästaren angående förväxlingen av ”att fernissa” med ”att öppna en utställning” gör han det genom att, nästan i förbigående, ge en förklaring till ordet vernissage, dess etymologi och samtida betydelse. På så sätt fick även den som inte begrep ordet det förklarat för sig. Sketchen åskådliggör programmets övergripande sätt att kombinera underhållning med information. Scenen satte också tonen för teman som var återkommande programmet igenom, där flera karaktärer i likhet med Grönbergs vaktmästare intog rollen av skeptiker eller okunnig. Sketchen etablerade vidare ett intryck av spontanitet där varje inslag av informativ karaktär mer eller mindre framställdes och framstod som rena tillfälligheter.[593]

Fler kändisframträdanden följde. Efter den inledande sekvensen i trapphallen introduceras tittarna för en annan tv-profil: televisionens meteoro-

log och väderpresentatör Nils Curry Melin. Melin var vid perioden även välkänd amatörkonstnär, vilket inslaget anspelar på. Melins insats i programmet beskrevs som en ”van Gogh-inspirerad väderleksrapport” och inbegrep att han, passande försedd med attribut i form av palett och pensel, målade en prognos för helgvädret på en karta över norra Europa med Sverige i blickpunkten. I scenen var nationen alltså återigen och ganska så bokstavligen i centrum. ”Vi ser att det är milt i Sverige och ska vi göra en prognos för Multikonstvernissagen, så får vi säga att det är sådant väder att det blir en stor anhopning av folk, troligen trafikstockningar hela vägen från Kiruna söderut, Jokkmokk, Ramsele, Sveg, Säffle, Ängelholm och all de hundra platser där de visar konstutställningen.”

Inslaget följdes i sin tur av ett jämförbart men mer påtagligt satiriskt inslag i form av en sketch med skådespelaren Stig Grybe i rollen som Ante Nordlund från Mobacken. Grybe hade, tillsammans med manusförfattaren Bengt Linder, vid tidpunkten en relativt lång karriär bakom sig i rollen som Ante i såväl radio som film och i televisionen. Bland annat i det egna tv-programmet *Antes super show* (1963). Antes ”utpräglat bondkomiska skapelse” inbegrep bland annat en distinkt utstyrsel – i form av kostym med väst, damasker och vegamössa – och ett högst personligt idiom med inslag av (låtsad) engelska och franska uppblandat med egentillverkade uttryck och begrepp.[594] Sketchens öppning ger en fingervisning om detta: ”Hej svejs!”, inleder Grybe/Ante, ”Ja, jag är på Nationalmuseum nu. How do you dass? Ja, man är ju ’up to date’. Hänger med bland plåtbitarna, cykelkedjorna, menageriet, collageriet. [---] Ja, jag sitter nu här på Nationalmuseum. Jag har ju blivit nedrest hit från Mobacken för att njuta av den moderna konsten. Och, ja . . . jag har rest ned i alla fall.”

Framträdandet i programmet var upplagt som en monolog i form av en konstrond där Ante, på ett lågt podium och omgiven av några av utställningens verk, på olika sätt tematiserade och skämtade om den obegripliga moderna konsten. Som framgår av citatet var en spänning mellan centrum (Nationalmuseum/Stockholm) och periferi (det fiktiva Mobacken) en viktig utgångspunkt för komiska poänger.[595] Monologens *gags* kretsade kring konstföremålens formala egenskaper såväl som sättet som konstkritik och experter talade om konst. Ett exempel är när Ante plockar ned en målning från hängningen för att närstudera den. Efter att ha visat den för tittarna börjar han vrida och vända på den, för att slutligen kasta den bakom ryggen med en axelryckning. Ett annat är när Ante med ett av utställningens föremål i handen ger sig in i en vindlande och osammanhängande utläggning kring objektet, inbegripande en rad nonsensord, som mynnar ut i konstaterande att: ”Detta är kosmos! Fast man ser ju att det är en hund.”

Stig Grybe i rollen som Ante Nordlund på konstrond.
Stillbild: SVT – Sveriges Television AB

Modern konst var, i denna tappning, något som antingen inte går att se vad det föreställer eller något som ser ut att föreställa något men istället betyder något helt annat. Sketchen syftade uppenbarligen till att skämta om modern konst, och föreställningar om modern konst, i mer allmän mening. Anmärkningsvärt är kanske att flera poänger direkt eller indirekt plockades på bekostnad av konstverken i utställningen. Detta var dock i linje med programmets syfte och antagandet att till synes obegriplig modern konst kunde framstå som mindre exklusiv och hotfull för den tänkta publiken om presentationen skedde i form av lättare men respektlös underhållning.

Samtidigt fanns också ett medvetet och uttalat provokativt syfte med sketchen.[596] Hur provocerande inslaget med Ante än kan ha uppfattats så hamnade det i skuggan av ett senare inslag. I denna sekvens i programmet medverkade Per Oscarsson som tillsammans med två av de deltagande konstnärerna, skulptörerna Pye Engström och Inga Bagge, samt författaren Claes Engström konverserade kring de båda skulptörernas bidrag till utställningen, *Lek för vuxna* respektive *Porr 1*. De bidrag som var föremål för konversationen utgjordes av två små skulpturer med uttryckligt erotiska teman. Samtalet kring skulpturerna leder efterhand in på användningen av

vad som senare beskrevs som ”runda ord”. Det ord som Oscarsson och Engström resonerade kring var ”knulla”, som de båda ansåg vara en användbar men i samtiden alltför illa ansedd term. Inslaget ledde till vad som i efterhand beskrevs som Sveriges Radios dittills största folkstorm med mängder av lyssnarpost och telefonsamtal, vilket i sin tur ledde till stort uppslagna rubriker i pressen. Såväl redaktionschef som tv-chef och slutligen radiochef såg sig tvingade att uttala sig och utlova bättre kontroll och repressalier för de ansvariga.[597] Den senare, Olof Rydbeck, hade själv framträtt i programmet – i en kort scen konverserar han med Nationalmuseums chef Carl Nordenfalk kring ett av utställningens verk – något kvällspressen inte var sena att påpeka.[598]

När projektet senare summerades tonade arrangörerna ned händelsen. ”Vad beträffar uppståndelsen kring ’runda ordet’ så har jag personligen en känsla av att rökutvecklingen var större än eldsvådan”, skriver Olof Norell. ”Andra större inrikesnyheter förekom knappast, varför skribenterna i det längsta sög på den aktuella publicitetskaramellen.”[599] Oavsett om allt förlöpte som planerat eller inte framstår incidenten otvivelaktigt som en kalkylerad del av mediehändelsen. Programmet var inte direktsänt utan inspelat och redigerat i efterhand. Samtalet i inslaget är därtill tydligt uppbyggt till att leda fram till användningen av ordet – det handlade inte om en ingivelse i stunden. Några månader tidigare, på annandagen 1966, hade Oscarsson gjort ett uppmärksammat framträdande i *Hylands hörna* där han utfört en striptease samtidigt som han hållit en monolog kring sex och samlevnad. Framträdandet ledde till en liknande folkstorm och har efterhand kommit att inordnas i svensk televisions kanon av definierande händelser.[600] Mot denna bakgrund kan Oscarssons insats i *Multikonst* förstås som ett typexempel på den övergripande ambitionen att skapa ett intryck av oförutsägbarhet och en allmän känsla att vad som helst kunde hända inom ramen för programmet.[601] Det finns med andra ord skäl att tro att Oscarssons medverkan i sig implicerade en förväntan på att något oväntat och upprörande skulle hända.

Kändisframträdandena visar hur programmet syftade till att popularisera konstförmedlingen. Detta byggde i sin tur på antagandet att publiken kunde uppfatta konst som något obegripligt och exklusivt och därmed ointressant eller till och med hotfullt. Men med hjälp av konventioner och personer hämtade från tv:s underhållningsutbud kunde konsten avdramatiseras och göras mer tillgänglig. Greppet förutsatte därmed också antagandet att publiken var bekant med dessa former och personer. Den tänkta publiken förutsattes därmed vara en ovan konstpublik, men en van tvpublik.

Efter inslaget med Per Oscarsson följde i programmet ett samtal mellan Lennart Holm och statsråden Camilla Odhnoff och Svante Lundkvist. Föremål för samtalet var den offentliga kulturpolitiken generellt och *Multikonst* specifikt. Att samtalsämnet skiftade karaktär mellan scenerna markeras visuellt genom att de tre personerna introduceras via en kameraåkning över en klassisk skulptur. I liket med hur andra medverkande introducerades ges intryck av att personer och konversationer fångats i stunden av kameran och att tittaren därmed hamnat mitt i en pågående diskussion. I inslaget inleder Holm en dialog genom att aktualisera en, enligt honom, besvärande fråga som projektet väcker: ”förlorar konsten i värde genom att mångfaldigas?” Ingen av de tre anser att det skulle vara fallet. Frågan leder istället in Holm på en följdfråga om hemmet, den tänka destinationen för distributionsexperimentet *Multikonst*: ”ska man överhuvudtaget sikta på *hemmet* som konstkonsumtionsställe”, frågar Holm och vilka är de möjliga konsekvenserna av detta. ”Behöver det betyda en avradikalisering av konsten?”, frågar han, ”en nerskruvning, ett försök att ta det som är snyggt och prydligt men kanske inte alltför irriterande. Den engagerade konsten, som de talar om så mycket nu, har den en plats på vardagsrumsväggen?” Odhnoff svarar jakande: ”i det engagerade hemmet så har väl den engagerade konsten sin plats”. Enligt Odhnoff var det engagerade hemmet i viss utsträckning redan en realitet. Men en central aspekt av Multikonstprojektet var otvivelaktigt att skapa engagemang. Det viktiga var ju inte *vad* man tyckte om konsten, utan *att* man tyckte något. Ett särskilt slående inslag på temat ägde rum omkring halvvägs in i sändningen. I denna sekvens syns producenten, nyhetsreportern och filmskaparen Torbjörn Axelman konverserandes med skultören Berto Marklund om den senares bidrag till utställningen, en abstrakt skulptur utförd i rosa plast med titeln *L´accouchement*. Redan kort in i samtalet erkänner Axelman sig inte vara särskilt imponerad av bidraget, bland annat med hänvisning till materialet, och tillkännager istället att de ska ”ut över landet” för att höra andra synpunkter på konstverket ifråga.[602]

Axelman och Marklund vänder sig därefter mot en gigantisk skärm monterad på rummets vägg. Enligt uppgift benämndes tekniken ”gulliversamtal”.[603] Sannolikt med anledning av att en person som står vid skärmen framstår som en lilliput i jämförelse med den som syns på den. Strax efter att Axelman och Marklund vänt sig mot skärmen uppenbarar sig ett ansikte på den. Det visar sig vara korvhandlare Rune ”Bullis” Andersson, tillika en gammal vän till Marklund. I linje med Axelmans kritiska värde-

Gulliversamtal mellan Torbjörn Axelman, Berto Marklund
och Rune ”Bullis” Andersson. Stillbild: SVT – Sveriges Television AB

ring visar sig, i den efterföljande konversationen, inte heller ”Bullis” vara särskilt imponerad: ”den ser för jävlig ut”, konstaterar han bryskt. Efter denna inledande konversation följer två liknande intervjuer, först med fotbolls- och bandyspelaren Olle Sääw, därefter med reklammannen Per-Henry Richter. Den tidigare ger i sin kommentar lika hård kritik som de föregående och kallar verket ”rena smörjan”. Den senare är emellertid lite mer förstående, även om hans utlåtande är ”oaptitlig”.

Vid sidan av själva kommentarerna förmedlade användningen av den stora skärmen i sig något centralt. Bilderna av de tre männen på skärmen överfördes via länk från olika delar av Sverige. Inledningsvis från Malmberget, därefter Örebro och slutligen från Malmö. Genom att symboliskt binda samman nationen via televisionens tekniska möjligheter förmedlade inslaget, liksom programmet i sin helhet, ett budskap om modern konst som något av betydelse för hela landet. I det sammanhanget framstår den synnerligen hårda kritiken mot Marklunds bidrag som motsägelsefull. Om vi återgår till kommentarerna, så mynnar Richters utlåtande ut i en fråga till konstnären att själv säga något om sin skapelse och sina intentioner. Varpå Marklund avslöjar att det handlar om hans nyfödda dotter och är ”en skulptur föreställande en födelse”, något för honom själv både ”sinnligt”

och ”vackert”. Enligt Marklund kunde skulpturen därmed, med avseende på ämnet, möjligen tilltala barnmorskor.

Inslaget framstår i efterhand som en ganska besynnerlig kombination av realtidsteknik och (möjligen ofrivillig) komik. På ett mer allmänt och möjligen lite bakvänt plan kan det emellertid sägas demonstrera projektets övergripande syfte och ärende: att möjliggöra och uppmuntra till kontakt mellan konstnärer, publik och konstverk. Inslaget och programmet som helhet fungerade såtillvida som ett sätt att iscensätta olika perspektiv på såväl de specifika verken i utställningen som modern konst i allmänhet. Implicit och explicit uppmanades och uppmuntrades publiken att tänka själv och forma egna åsikter om konsten. Att vara respektlös mot konsten var inte bara en giltig reaktion, det var en reaktion som uppmuntrades eftersom det visade på självständig reflektion, ifrågasättande och kritiskt tänkande. Användningen av Gulliverskärmen förmedlade därutöver givetvis också ett annat budskap, nämligen om medietekniken i sig. Oavsett hur framgångsrikt inslaget specifikt eller programmet som helhet var i uppsåtet att förmedla värdet och betydelsen av att forma sin egen uppfattning om modern konst, var det otvivelaktigt framgångsrikt i ett annat avseende: i produktionen av televisionen som medialt centrum.

I slutskedet av programmet görs televisionens funktion i *Multikonst* tydlig, när Romare tillsammans med Sandro Key-Åberg hälsar tv-publiken adjö. Den korta scenen är intressant av flera skäl. Första av allt pekar den uttryckligen mot den betydelse som tillskrevs intrycket av samtidighet, eller *liveness*. Detta görs tydligt i hur Key-Åberg gör entré halvt dold bakom en dagstidning, avsiktligt framvisande en artikel av Bengt Olvång om utställningen publicerad samma dag som sändningen.[604] Det enkla greppet möjliggör ett explicit tydliggörande av samtidigheten i programmet. För det andra är bland de sista ord Romare yttrar en påminnelse till tv-publiken att besöka utställningarna. Vad som är intressant är hur Romare ramar in denna uppmaning: ”Vi har varit på vernissage tillsammans, tack ska ni ha för sällskapet, och nu är det er sak att göra något, till exempel gå på utställningarna. För det vi visar i tv, det är ju bara en *tv-reproduktion.*” Här betonas både en gemensamhetsskapande funktion (*vi* har varit på vernissage *tillsammans*) och televisionen som i första hand en kanal för information om utställningen och konsten, inte en ersättning för utställningen och konsten i sig (*bara* en tv-reproduktion). En övergripande utgångspunkt för programmen var att televisionen varken fick eller kunde ersätta det faktiska mötet med konstobjektet.[605] Sekvensen pekar i så måtto på betydelsen av att förmå tv-tittarna att bli en utställningspublik som avgörande för projektet. Uppmaningar av liknande typ var också utgångspunkt för en tävling

som tillkännagavs i programmet. Motiveringen för den avslutande dialogen mellan Romare och Key-Åberg var i första hand att tillkännage och förklara förutsättningarna för en tävling som publiken kunde delta i. De återkommande kommentarerna till och ifrågasättandena av de utställda konstverken kan i relation till tävlingen förstås som ett inslag i konstruktionen av ett föreskrivet sätt att delta i projektet.

## En engagerad konst för en engagerad publik

Den stora invigningen följdes av ytterligare två program som följde upp och fördjupade projektets mål och budskap. Måndagen efter utställningarnas öppnande sändes programmet *Ateljébesök* där Kristian Romare besökte fem av de konstnärer som bidrog till *Multikonst*: Sven Ljungberg, John Melin och Anders Österlin, Lennart Rodhe samt Barbro Bäckström.[606] Programmet liknar till stora delar de konstnärsporträtt från senare delen av 1960-talet som undersöktes i kapitel ett. *Ateljébesök* visar intervjuer med konstnärerna i deras ateljéer, där de får tala fritt i till synes spontana samtal med en osynlig intervjuare. Men programmet inledning belyser också hur dessa besök motiverades. En monolog, en mansröst i voice-over som läser en text av poeten och författaren Svante Foerster till närbilder av en etsning av Yngve Svedlund bildar upptakt till programmet. ”Jag har ofta funderat på det, konstnären ser ju samma saker som jag: en väg här i trakten, ett hus, rum i ett hus. Men när han berättar om vad han sett blir man alldeles ställd. Det här är ju någonting alldeles annorlunda”, inleds monologen. Etsningen i naivistisk stil visar ett stadslandskap med hus, bilar och arbetande människor. Inslaget avslutas med att kameran dröjer vid en husfasad i etsningen, med en text: ”Kriget i Vietnam kan stoppas om vi konstnärer bildar en målarskola för alla fritidsmålare i världen och förlägger den vid Hanoi då måste trupperna dragas bort för att ge plats till oss då blir det fred i världen.”

Därefter hörs Kristian Romares röst på ljudspåret. Som en kommentar till den inledande monologen ställer han en fråga som bildar upptakt till och motiverar programmets huvudsakliga innehåll, ateljébesöken: ”Ja, ungefär sådär kan vi väl lite till mans fundera vad konstnären egentligen är för en figur i vårt samhälle. Tänk efter själva, förresten, hur föreställer ni er en målare? Kanske en underlig skäggig person, med vilda idéer som tycker allting annorlunda än vi vanliga människor? Eller hur? Men det kanske inte är så?” Därefter möter tittaren Romare, ledigt klädd i polotröja, i studiomiljö omgiven av flera av multikonstverken, med Oscar Reutersvärds *Stigning* framför sig. Därefter besöks i tur och ordning fem av

utställningens konstnärer. Det är uppenbart att sammansättningen syftade till att förmedla en bredd bland de medverkande, med avseende på ålder, uttryck, arbetsätt, och så vidare.

Inledningsvis besöks målaren Sven Ljungberg, som också prydde framsidan på *Röster i Radio-TV*, i Ljungby. Tittarna möter honom till en början på ett torg där han står med ett staffli och målar omgiven av en liten grupp människor. Det är stadens sista trähus han skildrar, får tittarna veta, som snart ska rivas. Inslaget följer honom också till hans hem och ateljé där Ljungberg placerat en sektion av tidigare biografen Cosmorama, som han förvärvat efter rivningshot, på tomten och inrett den som arbetsplats. Samtalet med honom kretsar på liknande sätt kring den förändrade stadsbilden i Ljungby till följd av en pågående stadssanering, hans engagemang i lokala frågor och vikten av att bevara det gamla. Inslaget utgör en skarp konstrast till nästa inslag, konstnärsduon John Melin och Anders Österlin, som tittarna får möta i en verkstad i Malmö. Inslaget föregås av ett kort mellanspel med Romare i studiomiljön. ”Att se, det är det konstnärerna sysslar med”, introducerar han inslaget. ”Att göra bild, det är, vare sig det är en oljemålning man gör, ett konstverk i plast eller metall, eller ett fotografi, det är att göra någonting synligt. Låter det konstigt?”

Frågan bildar övergång till Melin och Österlin som i inslaget ses arbeta med en plastmaskin som med vacuum gör avtryck av olika föremål som en sax, en tving, ett par glasögon, en tallrik med bestick. ”Allt möjligt kan bli bild”, förklarar Romare uppsluppet i voice-over. ”Men Johnny Melin och Anders Österlin, är detta konst, eller vad är det för någonting?” Konstnärerna svarar var för sig rakt in i kameran: ”Det är en avbild.” ”Det är ett sätt att överflytta en sax till en bildyta.” ”Om det är konst det är ju egentligen ointressant, det intressanta är att det är ett nytt sätt att göra en bild.” Inslaget förmedlar i jämförelse med mötet med Ljungberg sålunda en ganska annorlunda bild av såväl konstnärligt skapande som av vilket slags frågor och engagemang som utgör drivkrafter. Bilder från Österlins och Signe Persson-Melins utsmyckning av T-centralens tunnelbanestation bildar övergång till nästa inslag: ett besök hos målaren Lennart Rodhe i Hägersten. Rodhes ateljé är inrymd i bottenvåningen på ett hyreshus och i inslaget letar sig kameran in genom en öppen dörr och rör sig genom rummet. Romares röst hörs i voice-over och ställer en fråga till Rodhe om hans bidrag till *Multikonst*, en litografi med titeln *Life and art*. Konstnären ger sig in i en utläggning om bildens tillkomst och bakgrund. Ursprungligen var det en skiss till en offentlig utsmyckning för *Dagens Nyheter*. Reliefens centrala bildelement, en mörkhyad ung man, skulle i sammanhanget föreställa en tidningspojke. Enligt Rodhe var emellertid tanken att utsmyckningen

uttryckligen skulle referera till den svarta medborgarrättsrörelsen i USA, vilket bland annat skulle åstadkommas genom bokstavselement som ”Alabama” och ”Selma”. Han berättar engagerat om sina intryck av världens orättvisor och händelser som inspiration för skapandet, något som också gällde hans bidrag till *God konst i hem och samlingslokaler* som på jämförbart sätt hämtade intryck och inspiration från omvärldshändelser. I det fallet befrielsen av koncentrationslägret Buchenwald samma år som utställningen.

Programmet avslutas med ett besök hos skulptören Barbro Bäckström i Lund. Att hon är programmets yngsta deltagare understryks genom att hon introduceras med The Beatles som ljudfond. Som tittarna får veta arbetar hon gärna med bandets musik i bakgrunden. I likhet med sina manliga kolleger visar och berättar hon om sitt skapande och sitt bidrag till *Multikonst*, en relief med titeln *Avstannad rörelse framåt* inspirerad av hur människans kind formar sig mot en glasruta. Framförallt kopplas hennes arbete till antika skulpturer, och Bäckströms intresse för klädveck ges särskilt fokus när hon demonstrerar framställningen av en skulptur med hjälp av gips och en gummiduk. Sammantaget syftade programmet till att förmedla ett slags intima möten med utställningens deltagare, som ett alternativ till förment populära uppfattningar om konstnärer. På så sätt märks en liknande ambition som i Key-Åbergs introducerande program, som präglades av att låta tittarna ompröva och ifrågasätta egna uppfattningar. Snarare än excentriska särlingar stöpta i samma form var konstnärer individer med olika drivkrafter, arbetsmetoder och intressen.

## Multikonstifikt?

*Multikonst* syftade till att skapa engagemang och intresse för konst, och en rad olika tekniker och former togs i bruk för att få publiken att reflektera kring konsten utifrån egna erfarenheter och tycken. Ett exempel är den vägledning som gjordes tillgänglig på utställningarna.[607] Vägledningen var i form av ett vikblad i planoformat som delgav information kring projektets bakgrund och motiv, om de institutioner och organisationer som stod som arrangörer samt de deltagande konstnärerna. Den introducerande texten, som citerades ovan, avslutades med orden: ”Tänk själv. Se själv. Döm själv.” Foldern innehöll därutöver en ordlista kring ett antal begrepp och konstnärliga tekniker som förekom i utställningen samt ett diskussionsunderlag i form av ett formulär med frågor och svarsalternativ kring de olika verken liksom kring mer generella spörsmål. Frågorna var vidare indelade i tre olika avdelningar med olika målgrupp. En inledande avdelning var främst

riktad till yngre skolungdom medan de senare hade äldre elever och studiecirklar som tilltänkta användare. ”Gå gärna i grupper om minst två och två för att resonera om frågorna”, upplyste formuläret. Typiska frågeexempel i de första avdelningarna var ”Anser du att det är fel att en tavla kan hänga uppochned? Ja. Nej.” eller ”Nr 11 Björn Eneroth ’Saxkamp’. Tror du bilden skall föreställa: ett moln; en kvinna; en deg som jäser; en kartbild av en ö; vad den egna fantasin säger.” Den tredje avdelningens frågor var av mer resonerande art, till exempel: ”Kan ett konstverk vara ’vackert’ utan att det avbildar något ’vackert’? Diskutera detta inför ovan nämnda bilder!” Bidragen ifråga var Lennart Grams *Kråka*, Knut Gruvas *Utkant* samt Torbjörn Zetterholms *Tistel bland gräs* och urvalet motiverades parentetiskt i frågeställningen med orden: ”Tisteln brukar inte betraktas som en vacker blomma, kråkan inte som en vacker fågel, utkantsbebyggelse kan vara bråtig och oskön.”

Vid sidan av frågeformulär, amanuenser och studiecirklar var den i vernissageprogrammet annonserade tävlingen central. Att endast berätta för publiken vad den skulle tycka och tänka kring konsten och hur den borde reagera på den motsvarade inte önskvärda resultat av projektet. *Multikonst* syftade istället till att skapa kontakt, det vill säga förhållanden för den enskilde besökaren att själv börja tänka och forma en egen uppfattning. I detta avseende var tävlingen en fundamental del av projektet. Tävlingen var utformad som en enkät som, i likhet med vägledningen, distribuerades till de olika utställningsplatserna. Enkäten var vidare utformad i två delar. I den första delen uppmanades utställningspubliken att notera vilket av de utställda verken de ansåg svårast att begripa eller, för att använda arrangörernas språkbruk, vilket konstverk de ansåg ”mest multikonstifikt”. Den andra delen av enkäten utgjordes av själva tävlingen och där uppmanades publiken istället att notera vilket av konstverken de ”tyckte mest om” och därefter, och allra viktigast, författa en personligt hållen motivering till varför de gjort det val de gjort.[608] Publiken uppmanades fylla i enkäterna och posta dem till Sveriges Radio där en jury skulle sovra bland valen och motiveringarna och utse ett antal vinnare. I juryn ingick Kristian Romare, Katarina Dunér, Bengt Olvång, Lisa Larsson och Bo Lindwall. I potten låg konstverk från utställningen och, för ett fåtal lycksamma, möjligheten att få vara med i tv.

Tävlingen var också helt grundläggande för det sista av de fem program SR/TV producerade för projektet, *Multikonstifikt?*, som sändes en vecka efter vernissageprogrammet.[609] Programmet lanserades som ”publikens eget konstprogram” och hade en uttalat deltagande målsättning.[610] Utan publikens deltagande, i form av att fylla i enkäterna och posta dem, skulle

programmets utformning och genomförande fallerat. Programmet leddes liksom vernissageprogrammet av Kristian Romare, denna gång tillsammans med konstkritikern Katarina Dunér. Hon hade tidigare arbetat med Romare i samband med frågesportprogrammet *Vilken tavla?* Det senare var också det sammanhang där *Multikonst* först offentliggjordes som specifikt begrepp, då utställningen tillkännagavs i ett av avsnitten.[611] *Multikonstifikt?* var en studioproduktion på strax under 30 minuter och sändes 19.40 söndagen den 20 februari. Programmets avslutning ägnades ett filminslag med ett ateljébesök hos Sven X:et Erixson. Men i programmets centrum var i huvudsak de utvalda vinnarna av tävlingen som bjudits in till studion där de fick sitta ned med programvärdarna och diskutera kring olika teman som aktualiserats i de svar de angett i enkäten. Från ett lite annat perspektiv kan programmet såtillvida också förstås som bidragande till konstruktionen av en önskad och därmed ideal publik för projektet och för ett förhållningssätt till konst i bredare mening.

Utifrån uppskattningsvis 2500 inkomna enkäter hade av juryn tio vinnare utsetts och prisats med de konstverk de angett som sina respektive favoriter.[612] Utav dessa hade i sin tur fyra vinnare utsetts att delta i programmet. Tävlingens nummer ett var också den första att framträda i programmet. Hon introduceras redan i programmets vinjett, läsande sitt vinnande bidrag i voice-over till bilder av kor i en lada. Efter en övergång till studiomiljö presenteras vinnaren som Ros-Marie Andersson, ”bondmora” från Norrberga i Ervalla. Som gjordes tydligt i den inledande uppläsningen spelade korna en central roll i den vinnande motiveringen: enligt formuleringen i enkäten var det i ladan bland korna det valda konstverket skulle ha sin plats.

Följande på den inledande presentationen av vinnaren konverserar värdarna och Andersson kring några olika teman i relation till utställningen och den senares upplevelser av den. Andersson talar bland annat om utställningens ”ovanligt” stora publiktillströmning och ett övergripande intryck av att vara något annat än att besöka ”ett riktigt museum”. Därutöver kommenterar hon var hon vill hänga sitt pris, ett träsnitt av Lars Lindeberg. Tvekande inför sin initiala idé att hänga träsnittet i ladan bland korna föreslår Andersson istället köket som en lämplig plats, med motiveringen att konst man verkligen gillar inte bör hängas i finrummet i förgylld ram utan istället i en enklare ram i det rum där man spenderar den mesta delen av sin tid. Anderssons beskrivning av utställningen och sitt förhållningssätt till konsten var således, och inte helt överraskande, helt i linje med arrangörernas och utställningens program.

Innan värdarna introducerar nästa gäst talar de med Andersson kring

enkätens resultat och vilka konstverk som fick flest röster som ”omtyckt” och vilka som ansetts som mest obegripliga eller ”multikonstifika”. Värdarna turas om att läsa urval av de inskickade enkäterna och uppmanar Andersson att gissa kring resultaten. Ett konstverk som uppenbarligen ansågs obegripligt av utställningsbesökarna var ett objekt format som en liten påse med den ordvitsiga titeln *Se på påse* av konstnären och poeten Berndt Petterson.[613] Enligt programmets annonsering var avsikten att de obegripliga konstverken skulle förklaras av experter. Som Romare gör tydligt i programmet hade man valt bort detta alternativ. Värdarna väljer istället att visa en kort experimentfilm signerad Petterson, som innehållsligt relaterade till hans bidrag till utställningen. Filmen är en animation byggd på ordlekar av samma typ som bidraget *Se på påse*. I filmen ses en rad ord, ”SÄPO”, ”SEPÅ”, ”PÅSE”, ”multi” flyta omkring, lösas upp och ombildas till nya ord. Bidraget liksom filmen förhöll sig till tidens konkreta poesi och intresse för språkets materialitet.[614]

Mycket mer än vad som gick att få ut av filmen får tittarna inte veta om Petterson och hans verk. Filmen fungerar istället som en övergång till nästa inbjudna vinnare. Även om Pettersons konstverk orsakade en hel del bryderier för utställningspubliken, förklarar värdarna, var det mest ifrågasatta bidraget en monokrom vit gravyr av Rune Jansson. I linje med avvisandet av en expertförklaring av Pettersons verk åtföljs presentationen av Jansons monokrom istället av en introduktion av nästa vinnare i tävlingen, Rune Joneland från Älvsbyn, som får delge sin personliga upplevelse av verket ifråga. Jonelands insats i programmet utgörs av en kort monolog kring ett ungdomsminne som väckts av gravyren. Han berättar hur han som yngling vintertid arbetade nattpass vid en kolmila och blivit så överväldigad av hur månljuset reflekterades i snön att han tyckte sig höra musik och började dansa. Efter att Joneland på detta sätt fått delge sin motivering av sitt val av konstverk presenterar Romare upphovsmannen till verket, Rune Jansson, som kommer in i studion och hälsar på Joneland. Ett tydligare eller mer bokstavligt sätt att åskådliggöra televisionens förmåga att skapa kontakt mellan producenter och konsumenter är svår att föreställa sig.

Innan Joneland och Jansson lämnar studion meddelar Romare att den tidigare ska få ännu ett pris, nämligen möjligheten att se en enligt utsago utsåld uppsättning av *Hamlet* på Dramaten tillsammans med sin fru och i sällskap med konstnären. Efter att Joneland och Jansson lämnat studion går värdarna igenom utställningens mest populära konstverk, vilket leder fram till att de sista deltagande vinnarna presenteras: en 11-årig flicka presenterad som Lotta i sällskap med Eva Maria, åtta år. I den påföljande konversationen svarar de unga flickorna på frågor kring deras val av konst-

verk och sina motiveringar, innan de båda tilldelas de konstverk de valt. Värdarna uttrycker båda sin beundran för Eva Marias formuleringskonst. Hennes vinnande bidrag kommenterade Anders Österlins och John Melins *Tallriken*, en avgjutning i plast av en sönderslagen tallrik. Något hon valde att beskriva som: ”en söndrig tallrik som var hel”. Som värdarna, båda konstkritiker, gör klart för Lotta skulle de båda önska sig kunna skriva något liknande.

Programmets sätt att privilegiera enskilda upplevelser av enskilda konstverk hade uppenbarligen målsättningen att visa och demonstrera värdet och betydelsen av den subjektiva konstupplevelsen. Genom att göra detta, och genom det sätt som det gjordes, konstruerades i programmet också en ideal publik för projektet. Den ideala publikmedlemmen var ofrånkomligen någon som deltog på ett föreskrivet sätt. Någon som inte nöjde sig med att endast se tv-programmen om utställningen utan också besökte en av utställningsplatserna för att där konfronteras med de utställda verken, fylla i en enkät och därigenom välja ut och fokusera ett av dem och relatera till personliga och vardagliga erfarenheter och upplevelser. De valda vinnarna var i den meningen en ideal publik. Därtill var de en ideal publik i ett annat avseende, nämligen som representanter för en typ av mer autentisk konstupplevelse som utställningen syftade till att uppmuntra. Uttryckligen var det den ”vanliga människans” upplevelse som prioriterades, inte de förmenta experternas förklaringar. Såtillvida tilltalades publiken i *Multikonst* både som konsumenter och som medborgare. Det vill säga att projektet syftade till att skapa intresse för och locka köpare av en viss typ av produkter. Men genom att intressera sig för dessa produkter och köpa dem agerade publiken som goda medborgare; samtidigt som de förbättrade sin egen livsmiljö bidrog de till att stödja svenska konstnärer och i förlängningen bidra till ett bättre samhälle. Framförallt tilltalades publiken emellertid som individer. Det var den personliga upplevelsen av enskilda konstverk som var det centrala, och förmågan att relatera till egna kunskaper och erfarenheter som bedömdes som mest värdefull. Genom televisionens breda tilltal framställdes på så sätt det personliga och subjektiva som en kollektiv och nationell angelägenhet.

## Att förmedla dagens konst till svenska hem

*Multikonst* koncipierades, organiserades och lanserades som ett sätt att synliggöra konstupplevelsens ojämlika fördelning som ett angeläget samhällsproblem med konsekvenser för hela landet. Projektet syftade samtidigt till att presentera en lösning på detta problem genom att introducera ett nytt

slags distribution av konst samt att visa hur och varför konstupplevelser var värdefulla inslag i vardagen. På ett övergripande plan utformades händelsen som en attraktion där den tänka publiken på samma gång tilltalades som både konsumenter och som medborgare. Men detta gjordes samtidigt på ett specifikt sätt. Inte bara genom att televisionen tänktes ha en viktig roll i projektet, utan också genom att utställningshändelsen i sig i ganska så bokstavlig mening utformades som ett tv-program. Projektet riktade sig till en bred allmänhet med syfte att skapa en liknande form av ”nu-känsla” som ansågs utmärkande för televisionen. Därutöver syntes kändisar och användes välbekanta underhållningsformer och tilltal för att göra konsten intressant och lockande att ta del av. Samtidigt gjorde projektet anspråk på att lansera ett nytt slags konst, i takt med tidens avantgarde och anpassad till den samtida konsumtions- och medieåldern. Det var därmed också en viss förståelse av konst och konstupplevelser som projektet lanserade som angelägen, och mer specifikt också vissa konstnärer och konstföremål. Intressant är här inte minst den omsorg som lades på att lansera denna nya konst och dess värden – men också på mottagandet. Hit hörde inte minst arrangörernas strategier gentemot pressen, med en presskommissarie, pressmeddelanden och kontakterna med TT. Genomslaget blev också stort. Pressen rapporterade om projektets framskridande. Men det var framförallt en sak som dominerade bevakningen. Dagen efter *Multikonsts* öppnande pryddes löpsedlar och förstasidor av rubriker om Per Oscarsson och de fula orden.[615]

## Konstkritiska reaktioner

Projektet var också en angelägenhet för konstkritiken. Anspråken på ”multikonst” som ett nytt slags konst var ett tema i det konstkritiska mottagandet av utställningen, och flera kritiker ansåg att reklamen och marknadsföringen inte stod i proportion till den konst som faktiskt visades. En av de mer diskuterande reaktionerna kom från Folke Edwards i en artikel i *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*.[616] Edwards argumenterade för att utställningen i första hand var intressant och lyckad som konstsociologiskt experiment och propagandaexperiment; ur ”multisynpunkt” och som konst var det snarare ett ”konventionellt fiasko” och en halvmesyr. Möjligen handlade det rent av om falsk marknadsföring: ”att man lurar konsumenten genom att i så stor utsträckning servera gamla varor i ny förpackning.” Edwards liknar utställningen vid ett jippo och anmärker på den omfattande marknadsföring som föregått utställningen. Förmodligen, skriver Edwards, ”har inget svenskt konst- eller kulturjippo backats upp av en så massiv reklam-

apparat. MULTIKONST har blivit något av vår egen folkhemska kulturrevolution, minutöst förberedd och genomförd med en imponerande kooperativ målmedvetenhet." Han kommenterar också, inte utan ironi, televisionens plats i utställningen: "vår monopol-TV, som det senaste halvåret varit så gott som konstfri, ägnar nu med en lika plötslig som överraskande energi inte mindre än fem program åt multikonsten." Edwards diskuterar också utställningens anspråk på att demokratisera och decentralisera konstlivet. "Hur starkt man än sympatiserar med dessa decentraliseringssträvanden", skriver han, "kan man inte undgå att känna en lätt anarkistisk rysning inför perspektivet av en genomförd centraldirigerad massdistribution av VDN-märkta kulturprodukter." Här tycktes finnas en motsägelse som enligt Edwards handlar om ett slags medial logik. "Massmedia som TV och radio har säkert i viss mening bidragit till att uniformera vårt tänkande och våra värderingar – men vem vill förneka att de samtidigt vidgat våra perspektiv? Vem vill vara utan? MULTIKONST är ett slags massmediakonst." Att det handlade om massmediekonst hade dels konsekvensen att det nådde många människor. Men det hade enligt Edwards också andra följder. "Succén är given. Det vi får bevittna är strängt taget en pseudohändelse. MULTIKONST-utställningen är dömd att uppmärksammas. Det har man sörjt för. Men är den värd att uppmärksammas?"[617] Det ansåg han på det stora hela inte. Edwards var vid tidpunkten även redaktör för *Paletten*. I sin ledare till nummer 1 1967 väljer han att på ett liknande sätt ta upp *Multikonst* som han kallar "en halv revolution". Däremot har han en delvis annan syn på det enligt hans åsikt konstnärliga misslyckandet, som han nu snarare betraktar som ett strukturellt problem än som ett arrangörsmässigt. "Av 'multi'-idéer – av nya idéer – knappt en rök! Orsaken till att det blev som det blev lär – enligt initierade sagesmän – inte ha berott på en inkompetent jury utan på en inkompetent konstnärskår."[618]

Torsten Bergmark skriver i *Dagens Nyheter* på öppningsdagen om projektets ansats som en demokratisk och god tanke, men ställer sig mer skeptisk till konstverken.[619] "Är det för detta man slagit så mycket på trumman och satt igång så många apparater?", frågar han retoriskt. Vad Bergmark framförallt vänder sig emot är diskrepansen mellan ambitionsnivå och retorik å ena sidan – en demokratisering av konstlivet, ett nytt slags kontakt mellan konst och publik – och den konst som utställningen faktiskt visade å den andra. Här skrädde Bergmark heller inte orden: "Hur kan det ligga i Konstfrämjandets intresse, med dess stöd i folkrörelserna, och i den statliga riksbyråns intresse att till folket förmedla de sista ynkliga resterna av vår sista existerande överklasskultur (den som ibland kallas den borgerliga

finkulturen och som i stort sett redan är avliden)?" Bergmark gav avslutningsvis också SR/TV en släng av kritiken. "Betänkligheterna ökas av att utställningarna beledsagas av en serie så kallade pedagogiska televisionsprogram, där vi får veta att allting är konst som kan upplevas men att Dürers 'Hare' inte kan användas till någonting annat än att studera verklighetens utseende. Man frågar sig: Vad är det man ger 'den stora publiken' – stenar eller bröd?" Rolf Anderberg valde en liknande men mindre polemisk linje i sin anmälan i *Göteborgs-Posten*.[620] Han kallar det "medelmåttsutställningar" och i likhet med Bergmark kritiserar han utställningens inkonsekvens: det är billiga konstverk, men kunde ha varit ännu billigare. Om ambitionen verkligen var att presentera alternativ till kommersialism och upphöjande av unika objekt, varför inte sälja dem ännu billigare och anonymt, argumenterar Anderberg.

En av de mer positiva anmälningarna kom från Clas Brunius i *Expressen*.[621] Han inleder med att kalla utställningen en "imponerande bravad" men frågar sig därefter om det egentligen är mer "än ett storartat jippo?". Det ifrågasättande anslaget till trots är Brunius anmälan en av dem som befinner sig närmast arrangörernas sätt att beskriva projektet. Brunius beskriver prissättningen som låg, i vissa fall "skandalöst billigt". Vid sidan av priserna beskriver han sättet att använda televisionen som marknadsföring och för att utveckla vandringsutställningen som det verkligt banbrytande med *Multikonst*. "Vitsen med Multikonst är just att den visas på hundra platser samtidigt. Det ger möjlighet att koncentrera reklamen, främst genom att TV på allvar kan ge en utställning full uppmärksamhet. Även den största utställning i Stockholm är ett lokalt evenemang, nationellt sett. Men på hundra platser på en gång – det är en nationell publik för ett nationellt medium", skriver Brunius. "Man kan värva proselyter för konst över hela landet på en gång genom denna massiva PR." En jämförbar positionering intogs av Stig Johansson i *Svenska Dagbladet*, som också kommenterade att det skulle handla om ett jippo, "ja, varför inte! Är det inte mer av just det som behövs för att få folk över tröskeln till den 'svåra konsten'?"[622] Inledningsvis valde han att också kommentera den kampanj som pågått innan öppnandet. "I månader har vi preparerats genom massmedias alla kanaler om vad som komma ska", skriver Johansson. "Den energiska PR-driven har undan för undan skruvat upp förväntningarna."[623] Till skillnad från många andra kritiker ansåg dock Johansson utställningen till stora delar leva upp till förväntningarna.

Exemplen åskådliggör läsningar av utställningen som gick i linje såväl som stick i stäv med arrangörernas utställningsprogram. Flera kritiker pekade på inkonsekvenser och brister i utställningens idé och genom-

förande. Enligt kritiken framstod utställningen varken som särskilt ny i sitt anslag eller framgångsrik i sina anspråk. En konsekvens var att Olof Norell valde att gå i svaromål med flera av kritikerna med syfte att förtydliga ambitionerna med utställningen. Två av dem han valde att bemöta var Marianne Nanne-Bråhammar och Gunnar Bråhammar och deras anmälningar i *Arbetet* respektive *Kvällsposten*.[624] ”Det har gjorts för mycket reklam kring riksutställningen ’Multikonst’”, skriver Nanne-Bråhammar i sin anmälan, ”och den har fått en alldeles för pretentiös presentation.”[625] Gunnar Bråhammar valde en liknande linje och anmärkte på diskrepansen mellan marknadsföring och innehåll. ”Den som väntade sig mycket spännande nytt under begreppet multikonst måste ha blivit besviken”, skriver han. ”De liknar Folkrörelserna Konstfrämjandets vanliga arrangemang med undantag att här finns mer skulptur och blandtekniker.”[626] Norell gick i svaromål och angrep de båda för felaktigheter. ”Detta är verkligen enfald om mångfald”, skriver han i ett svar till Gunnar Bråhammars anmälan.[627] Nanne-Bråhammar beskylldes på liknande sätt för att ha missförstått väsentliga aspekter av utställningen. Gunnar Bråhammar genmälde Norells kritik och menade att det handlade om ytterligare ett steg i marknadsföringen. ”Naturligtvis vill han utnyttja tillfället att ge denna utställning gratisreklam”, svarar han i en replik.[628] Nanne-Bråhammar gjorde en liknande anmärkning i sitt genmälande, där hon förtydligade att det inte var utställningsidén hon ifrågasatt utan Konstfrämjandets genomförande av den. ”Allt går att sälja med mördande reklam”, kommenterar hon de höga försäljningssiffror Norell lyfte fram som bevis för utställningens framgångar.[629]

Att Norell på detta sätt gick i svaromål med kritikerna pekar på hur viktigt det uppenbarligen var för arrangörerna att kunna motivera utställningsprojektet som helhet och det nya konstbegrepp man ville lansera. Här återkommer en tydlig omsorg om mottagandet som tyder på en vilja att legitimera de anspråk projektet gjorde. Detta märks också i exempelvis utgåvan av *Vår konst* där det pekades på såväl historiska föregångare som samtida förebilder. I dessa sammanhang och gentemot den etablerade konstkritiken var konsthistoriska och konstteoretiska kunskaper såväl som kännedom om den samtida konstmarknaden väsentliga former av kompetenser. Det tycks kort sagt ha varit viktigt att tydliggöra att det faktiskt var konst det handlade om. Det här var däremot inte en typ av kunskap och kompetens som värderades särskilt högt i förhållande till den tänkta publiken. I de tv-program som undersöktes tycks tvärtom ha uppmuntrats till ett förhållningssätt till konst som underkände allt vad konsthistoria och teori heter till fördel för en ganska långtgående relativism där det var upplevelsen som var det väsentliga, inte själva föremålen.

Omsorgen om projektets mottagande slutade inte när alla programmen sänts, utställningarna stängt och konstupplagorna sålts. Utmärkande för mediehändelser är att de ofta innehåller inslag av självreflexivitet.[630] Detta kan ske på flera nivåer. I *Multikonst* återfinns det exempelvis i tv-sändningarna som visade projektets förberedelser, liksom i lärandet av medvetenhet om medierna i Sandro Key-Åbergs program. Till detta kan också läggas den bok i pocketformat som publicerades av Sveriges Radios förlag i maj 1967. Enligt bokens företal motiverades utgivning av de många ”uppfattningarna och missuppfattningarna” om projektet, varför det framstod som relevant med en skrift som lade ”[k]orten på bordet av initiativtagarna” för att redovisa, diskutera och utvärdera projektet.[631] Boken innehöll nyskrivna artiklar av Olof Norell, Kristian Romare och Lennart Holm. Därutöver inkluderade den en transkription av Ragnar Edenmans invigningstal, en redovisning i ord och bild av tävlingen, en enkät där konstnärerna svarade på frågor om sina tankegångar kring projektet, samt ett avsnitt med diagram och tabeller över försäljningssiffor och besökarantal. Därutöver fanns ett avsnitt med ”sorterad” kritik signerad Susann Frennberg.[632] Enligt utsago fyllde alla presskommentarer ”sex bräddfulla pärmar”, att redovisa dem alla var därför inte möjligt. Att press och konstkritik på något sätt skulle inkluderas var däremot självklart. Sorterad innebar nu inte att endast positiva kommentarer lyfts ut bland alla pressklipp. Tvärtom bemödades om att lyfta fram både positivt och negativt och ordna kommentarerna kring olika teman. I de nyskrivna artiklarna lyftes och diskuterade på jämförbart sätt positiva och negativa erfarenheter från projektet, som också sattes i förhållande till bredare frågor om kulturpolitik och medier. ”Att förmedla dagens konst till svenska hem”, reflekterade Lennart Holm i sitt bidrag, ”kan man komma ifrån att påverka konsten själv?”[633] Den reflekterande och bitvis självkritiska agendan till trots var det övergripande syftet med boken givetvis att ytterligare klargöra och sprida utställningens idéer och betydelsen av de problem projektet haft ambitionen att bidra med en lösning på. De reklam- och marknadsföringstekniker som använts i lanseringen av själva projektet präglade också lanseringen av boken. En annons för boken berättar att ”varje köpare får ett reliefkonstverk av Arne Jones”.[634] Hur beskrev och bedömde arrangörerna televisionens roll och funktion i projektet?

I ett av sina bidrag till boken kommenterade Olof Norell de konstkritiska invändningarna och att *Multikonst* av många inte uppfattades som särskilt nytt skapande. Som Norell påpekade var detta till viss del sant, det

var mycket i projektet som inte var nytt. Men det fanns också aspekter som verkligen var nya, framförallt ”den integrering av medier som det här var frågan om”, skriver han. Integreringen syftade på ambitionen att television och utställningar skulle samverka. ”Det stoff som ingått i tv-sändningarna var inte tänkt som någonting extra och ovidkommande utan som en viktig del av informations- och upplevelseinnehållet”, skriver Norell.[635] Här sparade han heller inte på orden. Det var rent av tv-historia som skrivits. ”Detta var, om man vill ta till stora ord, världshistoriens första riksutställning i ordets bokstavliga betydelse”, skriver han lite längre fram i boken. ”Här hade tv själv formulerat ett svar på talet om tv:s passiviserande inverkan. Och ett svar på påståendet om tv som allvarlig konkurrent till lokala kulturella evenemang. Att tv dessutom denna gång demonstrerat ett sätt att genom samarbete utåt öka intresset för sina egna program är också värt att notera.”[636]

Norells återblick på projektets mediala strategier ger samtidigt en intressant bild av tidens medielandskap, hur det tänktes hänga ihop och vad som krävdes för att navigera i det och göra bruk av det. Som han skriver var publiciteten av avgörande betydelse för projektet, och här var televisionen med sin genomslagskraft och popularitet en helt central beståndsdel. Men det var också mediebruk som krävde överväganden. ”I fråga om publicitet för projektet gällde det att inte slå sig till ro i förhoppningen om att tv:s medverkan skulle räcka”, skriver Norell. ”Dels skulle tv-programmen sätta in relativt sent – kanske för sent – för att den publik vi ville nå skulle hinna övervinna en naturlig tröghet, dels visste vi att program i tv inte kan ersätta andra former av publicitet, endast komplettera dem. Det man sett i tv vill man också träffa på i tidningen, annars är det något fel.”[637]

Mest och utförligast diskuterades televisionens roll i projektet dock av Kristian Romare. Ett av hans bidrag till boken hade rubriken ”Bilder x bilder – multikonst och massmedia” och x.et refererade till förhållandet att de mångfaldigade konstföremålen mångfaldigats ytterligare via televisionsutsändningarna.[638] I artikeln gjorde Romare en genomgång i tur och ordning av de fem program som producerats i samband med projektet, vilka tankar som legat bakom dem, hur de förändrats i takt med att projektet framskred och hur de kunde värderas i efterhand. Därutöver resonerade han i mer allmänna ordalag kring konsten plats och roll i det svenska tv-utbudet liksom kring television, konst och tv-mediets möjligheter mer generellt. I sedvanlig polemisk stil passade han också på att kritisera SR/TV för ett alltför sparsamt konstintresse. ”En disproportion har blivit praxis”, skriver Romare, ”en disproportion som tillsvidare alltför otillräckligt korrigerats genom att på senare år en (en ensam) producent inom tv:s

kulturredaktion kopplats in som huvudansvarig för konstpresentationen."[639] Den ensamme producenten var förstås Romare själv. En av Romares poänger var att televisonen hade långt större potential än vad som dittills hade visats prov på. För att tydliggöra sitt argument använde han en jämförelse med tidiga bilar, vad Marshall McLuhan kallat "horseless carriage syndrome". Det vill säga att tidiga bilar designades som "hästlösa droskor" helt enkelt eftersom det var de till buds stående referensramarna. "Och hur långt lyckas vi själva frigöra våra föreställningar om det unga fortskaffningsmedlet tv ur gamla former och ornament?", frågar Romare retoriskt.

Resonemanget var ett argument för "nödvändigheten av experiment, ständiga och förutsättningslösa" och inte minst nödvändigheten av att låta konstnärer experimentera med mediet. I förhållande till *Multikonst* var emellertid förutsättningarna och målsättningarna uppenbarligen annorlunda. Projektets framhållande av konstupplevelsen som dess kärna gjorde att televisionens uppgift blev en annan. Upplevelsen, menade Romare, implicerade en typ av kontakt som visade på tv-bildens begränsning.

> Vad tv – liksom konstfilmen – kan ge är istället en översättning, tolkning eller kommentar till konstverken, inpressad i en avrundad ruta och tillrättalagd i ett fixerat förlopp. En massa spännande möjligheter är öppna, rörelsekonsten gav nya och elektronbildskapandet kommer. Ändå kvarstår att konstprogrammen som impuls till utställningsbesök kan ge de rikaste upplevelserna.[640]

Ambitionen var kort och gott att göra utställningsbesökare av tv-tittare. "UPP UR SOFFAN!", sammanfattar Romare. "Själv menar jag att det borde finnas program varje vecka som på olika sätt drar oss upp ur det passiva tittandet." Romares resonemang är med andra ord ett typiskt exempel på uppfattningar om televisionen som på samma gång problem och möjlighet. För de enskilda programmen kvarstod emellertid uppgiften att bidra till att skapa kontakt. Däremot varken fick eller kunde de ersätta denna kontakt. Det fanns, för att återvända till Romares metafor med "bilder x bilder", alltså uppenbarligen en gräns för hur många gånger ett konstverk kunde mångfaldigas innan upplevelsen gick förlorad.

## Nationen i den globala byn

De experimentella ambitionerna med *Multikonst* byggde på utopiska anspråk. I efterhand säger ett sådant blickande framåt förstås ganska mycket

om den tidpunkt där de formulerades. Televisionen och en uppfattning om mediet som definierat av omedelbarhet, oförutsägbarhet och samtidighet utgjorde fundamentala utgångspunkter för utställningens idé och utformning. *Multikonst* handlade i högst bokstavlig och konkret mening om att skapa en konstutställning som fungerade som ett tv-program. Projektet skulle nå ut till, tilltala och samla alla i nationen Sverige. Televisionen erbjöd på så vis både en grundläggande idé om samtidighet och möjliggjorde en nationellt samlande retorik och allehanda för publiken bekanta konventioner. Samtidigt är det tydligt att televisionen också ansågs ha begränsningar och problem i förhållande till projektets målsättningar och till mer generella uppfattningar om mediet vid denna tid. Arrangörernas övergripande målsättning var att lansera social och geografisk ojämlikhet när det kom till konstupplevelser som ett viktigt samhällsproblem. Ett syfte var också att bidra med en lösning på detta problem genom att skapa förutsättningar för konstupplevelser för alla. Detta ramades in metaforiskt som ett möjliggörande av en kontakt mellan konst, konstnärer och publik. Såtillvida användes televisionen som ett sätt att lansera och förmedla ett särskilt förhållningssätt till konst som också korresponderade med avantgardets idéer och strategier, där konst skulle göras till en del av vardagen och att vardagens objekt också kunde förstås som konst.[641] Ambitionerna överenstämde också med en socialdemokratisk kulturpolitik och strävandena efter jämlikhet och rättvisa. *Multikonst* lanserades här som ett nydanande sätt att distribuera konstföremål liksom att sprida ett förhållningssätt till konstens roll och plats i det moderna samhället. Denna position framställdes som antikommersiell och antielitistisk i förhållande till konstmarknad, museer och gallerier. De senare framhölls som exklusiva, borgerliga och därför utan beröringspunkter med tidsandan. Som det uttryckligen framhölls var det den unika upplevelsen som var det viktiga, inte det unika objektet eller dess pekuniära värde. Det finns såtillvida också en svårförenlig motsägelse i *Multikonsts* målsättningar eftersom projektet till synes helt enkelt syftade till att ersätta ett slags konsumtion med ett annat, förment bättre, slags konsumtion.

Televisionen uppfattades i första hand som ett viktigt verktyg i kontaktskapandet men kunde däremot inte ersätta denna kontakt; tv-mediet kunde överföra information om konst, skapa intresse och engagemang för konsten, men den kunde inte utgöra föremål för faktiska konstupplevelser eftersom konst i första hand var produkter producerade av konstnärer. Sättet att återkommande försöka medvetandegöra tv-tittarna om televisionen som representation och kommunikationskanal liksom uppmaningarna att inte nöja sig med att se på tv utan också besöka utställningarna är en

del av detta. Mediets viktigaste uppgift var att uppmuntra publiken att sluta vara tv-tittare och istället bli utställningsbesökare, och i förlängningen konstbetraktare. *Multikonst* kan därmed också ses som ett konkret uttryck för mer allmänna föreställningar om televisionen som ett hot mot andra typer av aktiviteter som ansågs mer värdefulla, som att besöka utställningar, läsa böcker eller gå på teater. Såtillvida handlade *Multikonst* inte bara om att skapa konstbetraktare och goda konsumenter, det handlade också om att skapa en aktiv och kritisk tv-publik.

*Multikonst* gav emellertid också upphov till försök att i mer bokstavlig mening göra konst av televisionen. En vecka efter vernissagen upplät *Aftonbladet* ett uppslag åt en ”multikonst-tavla”.[642] ”Med er egen TV och en sax får ni ett spännande konstverk”, upplyste artikelns ingress. Merparten av uppslaget upptas av en bild skapad av Berndt Petterson, som ju också bidrog till utställningen. Bilden åtföljs av en text skriven av Bengt Olvång, också han i hög grad inblandad i projektet. ”Har ni tänkt på att er TV är en motor”, skriver Olvång. ”En ljusmotor som kan sätta igång den mest levande och aktuella tavla mitt i ert vardagsrum.” I texten uppmuntrades läsaren följaktligen att klippa ut bilden och fästa den på tv-rutan därhemma. ”Den är vacker som den är, men den fungerar bäst när TV-programmet är på”, påpekar Olvång och förklarar syftet: ”Bilden kan ses som ett abstrakt mönster som förändras i takt med bildväxlingarna. Men egentligen är det en allvarlig bild som ständigt ska påminna om världssituationen och de globala sammanhangen, ett slags filter genom vilket TV:s budskap silas.” Pettersons bild framställer en stiliserad världskarta formad som en tv-ruta, med graderade isotermer som slingrar sig horisontellt över bilden och stora blommor utplacerade på vissa platser på kartan. De horisontella linjerna, förklarar Olvångs text, representerar vädret ”som ju drabbar alla lika oavsett hudfärg, religion eller militär styrka”. Blommorna å sin sida ”är atomexplosioner”. En av blommorna har därtill ett svart bi på sig, som enligt Olvång ”skulle erinra om Hiroshima och Nagasaki”. Det tillsynes lekfulla anslaget var alltså snarast politiskt motiverat, och med syfte att föra tankarna till andra slags snedvridningar och orättvisor än det svenska konstlivets centralisering och kommersialisering.

Olvångs och Pettersons tv-konstverk liksom *Multikonst* som helhet kan här sättas i förhållande till en annan samtida och konstrelaterad mediehändelse. Som av en händelse sammanföll utställningen 1967 med världens första internationella konstauktion via satellit. Auktionens huvudnummer var försäljningen av ett antal målningar av Pablo Picasso, som också gav händelsen sitt namn – *Bravo Picasso*. Med hjälp av satellitsänd tv sammanfördes budgivare i Paris, London, Dallas-Fortworth, Burbank och Los

*Aftonbladet* 19/2 1967. Illustration: Berndt Petterson.
Reproduktion: Kungliga biblioteket.

Angeles. ”Using man’s electronic genius to bring you his creative genius”, som sändningen sammanfattades.[643] På så sätt hade de båda händelserna flera beröringspunkter i sammanflätandet av konst, konsumtion och teknologi. De delade båda idéer om ny teknik som ett sätt att skapa nya sätt att möta konst i ett slags virtuellt teknologiskt rum. I båda fallen kretsade dessa möten också kring konsumtion och kommersialism. Samtidigt uppvisar händelserna flera viktiga skillnader. Det virtuella rum som upprättades i *Mulitkonst* var ett nationellt rum. I *Bravo Picasso* var det snarare globalt. Framförallt kretsade *Bravo Picasso* kring den typ av kommersialisering, marknadstänkande och elitism som *Multikonst* definierades som en motpol till. Som Lynn Spigel påpekat kan *Bravo Picasso* förstås som den första postmoderna mediehändelsen i televisionen: ”In *Bravo Picasso*, the modern ideal of the national museum that houses artists who express their ’nationess’ gave way to the postmodern concept of an art mart in global space where the real spectacle is not the work of art, but the staging of the sale in the age of satellite transmission.”[644] I detta sammanhang av global telekommunikation framstår *Multikonst*, med sitt explicit nationella och antikommersiella budskap, närmast som en invertering av den globala konstmarknad som konstruerades i *Bravo Picasso*.

Även om det framstår som väl tilltaget att tala om ett postmodernt skifte, kan *Multikonst* i flera avseenden förstås som befinnande sig mitt i en brytningstid. I ett kortare perspektiv följdes projektet av en mindre utställning utifrån ett jämförbart koncept, *Multi 69* (1969), uttryckligen riktad till barn och ungdomar. Men det är i efterhand tydligt att *Multikonst* var något av en engångsföreteelse. 1967 kunde televisionen uppenbarligen fortfarande uppfattas som ett ”nytt medium” med stora framtida potential. Men det är också vid denna tid det politiska ansvaret för etermedierna flyttas över från kommunikationsdepartementet till utbildningsdepartementet, som ecklesiastikdepartementet kom att heta. Olof Palme tar över efter Ragnar Edenman, Kulturrådet tillsätts och några år senare formeras en kulturpolitik i Sverige med ”massmedierna” som en integrerad del. *Multikonst* kan här förstås som en konkret manifestation av denna process, som också synliggör hur den var allt annat än enkel och linjär utan snarare präglad av konflikter och motsägelser.

# Avslutande diskussion

Hösten 1964 skriver studioingenjör Kjell Stensson i *Röster i Radio-TV* om televisionen i framtiden. Artikeln motiverades av televisionens tioårsjubileum, som här uppmärksammades genom att blicka tjugo år framåt. Artikelns rubrik ”1984” leder tankarna till George Orwells dystopi med samma titel.[645] Som ingressen upplyser om är det emellertid ingen tv-mardröm texten skildrar, utan istället framtidens tv-hem. Artikeln är berättad ur medborgare nr 8 706 431:s perspektiv (i framtiden är namn av effektivitetsskäl ersatta av siffror) och skildrar hans hemkomst efter avslutad arbetsvecka. I flera avseende är Stenssons framtidsvision ganska träffsäker. Till exempel ägnar sig huvudpersonens son åt tonårsnöjet tv-telefon och hustrun läser en tidning i videobandad upplaga. I en illustration till artikeln, som utfördes av Magnus Gerne, är det emellertid något annat som för blickarna till sig. I bildens förgrund ses en man och en kvinna som kontemplerar Gustaf Cederströms *Karl XII:s likfärd* som hänger över en låg byrå. Men som bildtexten upplyser är det inte målningen de betraktar utan istället en tv-vägg: ”Muséerna har goda inkomster på sin s.k. taveltjänst, som gör det möjligt för alla och envar att pryda sina hem med goda konstverk överförda från samlingarna till hemmen med TV-hjälp. Man bara ringer och beställer.”[646]

Stenssons artikel var uttalat skämtsam men lyckas trots, eller möjligen på grund av, det fånga något centralt ifråga om samtidens uppfattningar om televisionens relation till konst. Artikeln är ett exempel på hur televisionens betydelse som konstförmedlande komponent framförallt motiverades med hänvisning till framtiden snarare än samtiden. Televisionen ansågs ha potential att realisera idén om god konst åt alla, men det var samtidigt och framförallt en inneboende potential vars förverkligande låg i framtiden. Färgtelevisionen framställdes som en nyckelfaktor redan vid lanseringen på 1950-talet, även om det blev verklighet först i skarven till 1970-tal. Televisionens framtida potential och möjligheter var på så vis ett

Illustration från Kjell Stensson, "1984", *Röster i Radio-TV*, nr 44, 1964, 23.
Illustration: Magnus Gerne. Reproduktion: Kungliga biblioteket

genomgående tema under perioden. Värdet framställdes inte bestå i själva sändningarna så mycket som vad de ansågs peka fram emot. En annan aspekt som artikeln och illustrationen fångar är en idé om att på ett bokstavligt sätt kunna överföra konst via televisionen.

Att televisionen vid perioden kunde ses som ett potentiellt viktigt redskap för att sprida och bilda om konst kan förstås som en i flera avseenden ganska naturlig följd av tidens syn på medier som instrument för bildning och påverkan. Andra centrala aspekter är tidens starka betoning på distribution och tillgängliggörande av kultur, liksom delar av konstlivets affirmativa inställning till massmedier. Vad undersökningen har visat är att förhållandet mellan konst och television samtidigt präglades av problem och konflikter. I medialiseringsteoretiska termer är det möjligt att tala om en konflikt mellan olika logiker. Denna konflikt kan samtidigt förstås på flera olika nivåer. Det fanns bland flera aktörer idéer om att använda televisionens särskilda egenskaper för att på ett helt nytt sätt tillgängliggöra konst till den breda allmänheten. Här fanns till synes oändliga möjligheter

att skapa ett konstintresse hos allmänheten. Men som undersökningen av programverksamheten visat var televisionens användning på konstområdet inte utan problem. Tvärtom tycks de stora förhoppningar som ställdes på mediet från aktörernas perspektiv varken ha uppfattats som särskilt framgångsrika eller ha infriats i önskad utsträckning. En konsekvens var inte minst att det helt enkelt inte gjordes tv-sändningar om konst i den utsträckning många aktörer förväntade sig. En annan aspekt är att de sändningar som producerades inte bedömdes nå upp till förväntningarna. Här tycks med andra ord förväntningar definierade enligt en viss logik hamnat i konflikt med mediets logik. Konstprogram tycks med andra ord ha varit ett problem för SR/TV och tv-medarbetarna under perioden. Samtidigt präglades delar av de konstförmedlande ambitionerna och verksamheterna av föreställningar om konstens inneboende kritiska potential som ett distinkt annat sätt att se, som på sikt hade förmåga att bidra till att skapa aktiva och ifrågasättande medborgare. Här framträder med andra ord å ena sida ambitioner att anpassa konsten och förmedlingen till mediets konventioner, å andra sidan att ifrågasätta och medvetandegöra allmänheten om desamma. Förhållandet mellan SR/TV, kulturpolitiken och konstlivet var samtidigt mer komplext eftersom det handlade om områden som alla förändrades, förhandlades och formerades under perioden. Det finns såtillvida skäl att tänka sig en rad andra aspekter på förhållandet mellan massmedier, konstliv och kulturpolitik som kan förklara och fördjupa bilden av den historiska situationen. Vad avhandlingen däremot har svarat på är hur dessa problem och relationer manifesterades i den praktiska programverksamheten och i enskilda sändningar.

## Överföringsproblem

Mediehistorikern Siegfried Zielinski har argumenterat för att filmen och televisionen kan förstås som *entr'actes*, det vill säga ett slags parenteser, i en mycket längre och bredare "audiovisionens" historia.[647] Från en sådan synvinkel framstår det fenomen som avhandlingen undersökt som ett slags parentes inom parentesen. I flera avseenden framstår historien om konsten plats i televisionen som en historia om ett misslyckande, eller i alla fall om stora förhoppningar som aldrig förverkligades. Vid den officiella tv-starten 1956 var det nya mediets utsikter till viss del oklara. Vad som däremot stod klart var vad televisionen borde göra – förmedla information, undervisa och underhålla – och även hur detta borde gå till – genom en rätt och lämplig användning av mediets egenskaper och egenart: omedelbarhet, intimitet och aktualitet. I detta sammanhang fanns stora förhoppningar på tv

som teknik för att sprida konst. Placeringen i hemmet, förmågan att förmedla omedelbarhet och intimitet, liksom mediets populära kopplingar till underhållning och förströelse tycktes skapa nya möjligheter att nå en publik som dittills haft lite intresse för konst och kultur. Televisionen som ett bildmedium borde rimligen passa utmärkt för att förmedla bildkonst, hävdades det. Televisionen kunde rent av komma att betyda för konsten vad radion betytt för musiken.

På ett övergripande plan kan förhållandet förstås utifrån begreppet remediering och en omedelbarhetslogik.[648] Televisionen tänktes bättre än andra medier kunna sprida konst och övertyga om konstupplevelsens värde. Televisionstekniken ansågs därmed ha egenskaper som kunde utnyttjas för att uppfylla behov som konstbildningen och den formativa kulturpolitiken såg som centrala: att skapa intresse för god konst hos allmänheten, stödja svenska konstnärer och verka för geografisk och social rättvisa och jämlikhet på konst- och kulturområdet. Som undersökningen visat hade konstbildningsrörelsens aktörer och staten intressen i att använda sig av mediet för att sprida konst under perioden. Av allt att döma var detta också ambitioner som delades av de aktörer som tog på sig uppgiften att utforma konstsändningar vid perioden. Det är därutöver också aspekter som manifesterades på politisk nivå när radio och tv i slutet av 1960-talet flyttades över från kommunikationsdepartementet till utbildningsdepartementet, och därmed blev en del av ett kulturpolitiskt område.

Den utformning som det svenska tv-systemet gavs gör därmed att det framstår som rimligt att tänka sig bildkonst som en betydande del av programverksamheten. Den statliga regleringen, förbudet mot reklam, betoningen på folkbildning och kultur pekar i denna riktning. Den utformning tv-mediet fick passade med andra ord in i en övergripande idé om konstens distribution som vägen till konstens demokratisering. Det vill säga att televisionen tänktes kunna fungera som ett verktyg för kulturens spridande med syfte att bryta konstens isolering och skapa kontakt mellan konstnärer, konst och allmänhet – en uppgift som överensstämde med föreställningen om televisionen som ett samhällsinstrument och viktig del i det demokratiska samhället. På en programpolitisk nivå var detta också ett framträdande tema. Samtidigt byggde denna verksamhet vidare på och införlivade äldre former av konstförmedling, som föredrag och konstfilm.

Det finns samtidigt mycket som tyder på att konst vid perioden var ett problem för SR/TV och tidens tv-medarbetare. Förekomsten av en relativt stor mängd olika programformer är en indikation på detta, och framförallt att så få av dem bedömdes som framgångsrika. Det utvecklades under perioden helt enkelt aldrig några passande former eller lämpliga genrer för

att förmedla konst i mediet. Även om mängden sändningar om konst under perioden sammantaget är omfattande, framstår produktionen samtidigt som sporadisk. Förhållandet är därtill påtagligt beständigt över tid och tycks ha varit en lika stor svårighet i slutet av 1950-talet som i slutet av 1960-talet. Det är förstås rimligt att tänka sig en rad olika anledningar som kan förklara varför konst inte blev en så pass utbredd angelägenhet i mediet som många tänkte sig. Hit hör såväl förhållanden och förändringar inom etermedieinstitutionen som utanför den. Men som undersökningen visat är det också möjligt att förstå problemen och konflikterna som delvis inbyggda i verksamhetens utgångspunkter.

Tidigt framhölls att mediet på olika sätt påverkade det förmedlade innehållet. Att ”rättvist” representera ett konstverk framstod som en praktisk utmaning utifrån de materiella förutsättningar som påtagligt tycktes begränsa möjligheterna att förmedla konst. Det är främst tydligt i formuleringarna om en avsaknad av färg i televisionen. Men också tv-mottagarens form där skärmstorlek och tv-rutans buktande yta tillhörde de återkommande spörsmålen. Redan i samband med det nya mediets lansering blickades framåt mot färgtelevisionens införande. Som undersökningen gjort tydligt handlade dock förhållandet mindre om själva televisionstekniken, dess kapacitet och materiella egenskaper och mer om förväntningar på tekniken och föreställningar om tv-publiken. Som flera exempel i avhandlingen åskådliggjort var en av de stora utmaningarna att lösa konflikten mellan en stillastående bild och televisionens rörliga bild, ett förhållande som byggde på antagandet att tv-tittarna tilltalades av aktivitet och rörelse. Men framförallt handlade det om föreställningar om konst. Här är Lennart Ehrenborgs resonemang ett åskådliggörande exempel. Han skriver 1962 om vilket slags konst som gjorde sig i tv: ”Bäst all slags grafik, där förvanskningen blir minst. Därnäst skulpturen, där ljusspel och rörlig kamera (kavalettens snurrning) ändå kan ge något av den förlorade tredje dimensionen. Därnäst och sist måleriet, och av detta är helt naturligt det figurativa bättre lämpat än det icke föreställande.”[649] Citatet kan å ena sidan läsas som ett slags neutral beskrivning om tekniska förutsättningar för att ”rättvist presentera” olika föremål. Men det visar också på något fundamentalt som präglade televisionens roll och funktion som konstförmedlande komponent under perioden, nämligen att ”konst” – det som skulle förmedlas – i första hand handlade om olika slags materiella artefakter producerade av konstnärer, där mediets ändamålsenlighet bedömdes med utgångspunkt i hur väl dessa kunde representeras. Målet var på så sätt, såväl implicit som explicit, hela tiden överföringen av ett avgränsat konstföremål. Här blir remedieringsbegreppet användbart för att synliggöra denna logik där det nya

mediets nyhet bestod i förhoppningarna att på ett nytt sätt åstadkomma en närhet till de verkliga föremålen, men framförallt att i framtiden bättre kunna representera och sprida dessa föremål. Från ett sådant perspektiv tycks de problem tv-medarbetarna tog på sig att lösa delvis inneslutna i dess utgångspunkter.

Sättet att tilltala tv-tittarna visar också hur dessa publiker avsågs att ta del av konsten. Från konstfilmerna på 1950-talet fram till *Multikonst* i slutet av 1960-talet syftade programmen i regel till att skapa ett intresse för konst som i sin tur och i bästa fall skulle ta sig uttryck på andra sätt och på andra platser, exempelvis genom att tittaren själv skulle besöka en utställning eller inhandla ett konstverk. I detta sammanhang sågs konstnärer som producenter, publiken som konsumenter och konstverken som varor eller produkter att distribueras från producent till konsument. I detta system tilldelades televisionen i första hand en funktion som förmedlare av information, en uppgift som verktyg för att skapa kontakt. Genom de sätt som televisionen användes på bidrog mediet därmed till att både producera och reproducera en sådan uppdelning mellan olika roller.

I ambitionerna att utforma sändningar om konst synliggörs alltså ett slags konflikt mellan mediet och konsten. Att överföra ett konstverk via televisionen visade sig kort sagt vara något annat än att överföra ett musikverk via radio. Samtidigt var hanteringen av dessa problem klar och tydlig: om mediet användes på *rätt sätt* kunde svårigheterna övervinnas och problemen lösas. De verksamheter som stått i centrum för undersökningen kan på ett övergripande plan till stor del förstås på detta sätt: som olika sätt att hantera ett slags överföringsproblem. Det vill säga att utifrån de materiella förutsättningarna göra konsten rättvisa i mediet, att överföra konst elektroniskt utan att konsten på något sätt förvanskades. I de enskilda sändningar manifesterades hur problemet praktiskt bemöttes och hanterades.

## Tv-mässig konst

För att återvända till artikeln i inledningen: I ett avseende är Kjell Stenssons artikel och Magnus Gernes illustration mindre träffsäker. Tv-väggen i artikeln visar ju en stillastående bild, något som vid tidpunkten knappast kan ha ansetts särskilt tv-mässigt. Konstfilmens teknik, en av de mer framgångsrika former som introducerades vid perioden, är ett tydligt exempel på förhållandet och symptomatiskt för hur det kunde hanteras. Här introducerades en teknik som samtidigt kunde användas för att rättvist representera konstföremål i mediet, samtidigt som konstverk och utställningar gjordes till en attraktion och lockande för tittarna att ta del av. Ambitionerna

att popularisera konstförmedlingen gavs också konkret uttryck i sändningar där tv-medarbetarna använde sig av former, grepp och konventioner från underhållningsprogram, genom att exempelvis utforma konstprogram som en frågesport eller låta kändisar uppträda. Här är det tydligt att konstförmedlingen anpassades till föreställningar om en särskild televisionslogik, i termer av lämplig form, tv-mässighet och underhållning. I dessa sammanhang präglades programmen på ett påtagligt sätt av antaganden om tv-tittarna som ovana konstbetraktare men vana tv-tittare. Tittarna positionerades vidare som på förhand ointresserade av konst, men däremot med förmåga att både lockas av välbekanta underhållningsformer och med förmåga att lära sig.

I undersökningen har också ett annat tema utkristalliserat sig, där konst i sista hand inte förstods och förmedlades utifrån föreställningar om en anpassning till mediet logik, utan istället att fungera som något annat än televisionens reguljära utbud och (förmenta) logik. I dessa fall underbyggdes verksamheterna av ett delvis annat slags föreställning om påverkan och effekter än de som diskuterades ovan. Risken fanns att tittarna nöjde sig med att se konst via tv och inte tog intresset vidare genom att exempelvis besöka en utställning eller lära sig mer i en studiecirkel. Indirekt berättar detta om att målet med sändningarna i första hand var att möta konsten i verkliga livet och inte via tv-rutan. Men här aktualiseras också ett annat slags konflikt mellan konsten och televisionen, som istället byggde på en föreställning om konst som ett fenomen vars främsta funktion *inte* var att anpassas till en medial logik. Gemensamt för många av de sändningar som undersökts är att de från ett avsändarperspektiv tänktes fungera som *något annat* än televisionen reguljära programutbud. Konst, oavsett om det handlade om 1700-talsgrafik eller elektroniskt manipulerade bilder, ansågs ha möjlighet att erbjuda andra slags sätt att se, både på mediet i sig och på omvärlden i stort. Såtillvida är det tydligt hur kulturprogrammen – i synnerhet konstprogrammen – kunde fungera som ett område inom programverksamheten för att problematisera och möjligen utveckla själva mediet och hur det var möjligt att tänka kring det. Här anslöts på ett tydligt sätt till modernistiska idéer om avantgardet och därmed även till ett modernistiskt filmavantgarde. Det är i sammanhanget därtill tydligt att tv-medarbetarna och programproduktionen aktivt förhöll sig till förändringar och diskussioner i konstliv och kulturdebatt, förhållningssätt som i sin tur hade inflytande både på *vad* som ansågs angeläget att presentera i tv men även *hur* det borde presenteras.

Vid samma tid som Lennart Ehrenborg resonerade kring konsten i tv diskuterades i kulturdebatten det konstbegrepp han i stort sett tog för givet,

nämligen konst som en artefakt förknippad med en specifik verksamhet. Det breddade kulturbegreppet, ett relativistiskt konstbegrepp liksom en förskjutning av intresse från producenter till konsumenter inom kulturlivet ansågs inte bara angeläget att spegla utan påverkade också hur detta innehåll skulle förmedlas. På så vis tog SR/TV:s aktörer också tydligt ställning för en viss tolkning av den samtida konsten och vilken konst som räknades som angelägen. I dessa sammanhang framträder på så vis ett övergripande programpolitiskt syfte och en ideologisk föreställning om aktiva medborgare med förmåga att kritiskt ifrågasätta och reflektera kring det moderna samhället och sin egen roll i det.

Televisionens roll och funktion som konstförmedlande verktyg formulerades i en tid där mediernas inflytande på individen tycktes öka – och möjligen utgöra ett hot. Såtillvida ansågs tv kunna ha principiellt två funktioner: dels att sprida kvalitativ kultur som ett alternativ till främst kommersiell populärkultur, dels att själv *vara* detta alternativ. Konsten – båda samtida och äldre konst – var viktig därför att den per definition ansågs kritisk, ifrågasättande och gjorde det möjligt att se på nya sätt. På så sätt tänktes den samtida konsten på förhand som präglad av en logik som inte handlade om anpassning utan istället gjorde motstånd och kritiskt ifrågasatte mediernas förment neutrala bilder av verkligheten. Här kan remedieringsbegreppets motsvarande hypermediala logik användas för att åskådliggöra hur konsten i tv kunde förstås och användas som ett sätt att synliggöra och i förlängningen kritiskt ifrågasätta televisionens och kommunikationens logiker.[650] Det här är en aspekt som framförallt är tydligt i de sändningar som benämndes experiment som återkom med ojämna mellanrum under perioden. Dessa – från *Kompositioner för television* (1965) till *Monument* (1968) – lanserades som ett slags tv-konst för framtiden och genomsyrades av en tidtypisk idé om att skapa möjligheter för samarbeten mellan konstnärer och aktörer inom andra områden, som naturvetenskap och teknik. Här är det förstås också tydligt hur SR/TV förhöll sig till tidens omförhandlingar av konstbegreppet. Det vid perioden ofta återkommande militära språkbruket åskådliggör ett slags självsyn hos tv-medarbetarna som en förtrupp i det goda samhällets tjänst och konstlivets framkant. Experiment som *Kompositioner för television* och *Monument* präglas av en ambition att smälta samman och övervinna en distinktion mellan konstverk och medium som på många sätt togs för given. Men experimenten motiverades i sista hand av en utveckling televisionen i sig ansågs vara en betydande del av, nämligen vad som uppfattades som ett framväxande mediesamhälle präglat av ett överflöd av information och bilder. Konstens och konstnärernas funktion uppfattades här inte vara en anpassning till denna

logik, utan istället att experimentera med och kritisk granska den med syfte att – för att använda en term från tiden – medvetandegöra allmänheten och få den att via konsten skärskåda överflödssamhället. Men samtidigt hade dessa experiment egentligen liten inverkan på den grundläggande idén att ett konstverk är ett diskret objekt som potentiellt kan överföras från en punkt till en annan. Också här reproducerades föreställningar om det diskreta konstverket och konstnärens särskilda egenskaper, eftersom det just handlade om avgränsade produktioner skapade av redan etablerade kulturarbetare.

Konst var på samma gång ett tv-mässigt fenomen och inte. Experimenten motiverades utifrån ett slags modernistisk logik om att kunna utveckla mediet visuellt och ta till vara elektronikens egenskaper. Här kan också en mediehändelse som *Multikonst* förstås som ett tydligt exempel på hur ett slags medial logik hade inflytande över konstförmedlingens praktik och hur konstförmedling kunde tänkas, genom utformandet av en konstutställning som i bokstavlig mening syftade till att fungera som ett tv-program – konstutställningen som *broadcasting*. Men här leder diskussionen in på frågor som undersökningen inte kan svara på, närmare bestämt hur föreställningar om televisionen som realtidsmedium och elektronisk signalöverföring i bredare bemärkelse hade inflytande på och påverkade konst- och kulturliv.[651] Mycket tyder på att televisionens inflytande också måste sökas på annat håll än i de konkreta medieringsprocesser denna undersökning behandlat. Här finns alltså möjligheter att empiriskt undersöka sådana frågor bortom mer uppenbara fenomen. En hypotes är att televisionens inflytande var långt mer betydande än vad som kan utläsas utifrån fenomen den här undersökningen ägnat sig åt. Konstens plats i tv-mediet handlade ytterst om ett sätt att lära tv-publiken att få syn på och förstå sig själv som en del i ett framväxande mediesamhälle. Såtillvida tycks televisionens inflytande i första hand befunnit sig på en mer svårfångad nivå som egentligen inte är möjligt att komma åt genom den föreliggande undersökningen. Sammanfattningsvis är det relevant att förstå dessa sändningar ur ett medialiseringsperspektiv såtillvida att de i hög grad motiverades av en uppfattning om medier som ett betydande men oroande inslag i det moderna samhället; hur en upplevelse av att befinna sig i ett överflöd av bilder och information gjorde konsten angelägen och möjliggörandet av konstupplevelser central.

## Lågupplösta perspektiv på 1950- och 1960-talens konst och konstliv

Som undersökningen visat mötte tidens tv-tittare flera redan etablerade konstnärer som Sven X:et Erixson och Siri Derkert, Karl Axel Pehrson, Arne Jones och Roland Kempe. Samtidigt präglades utbudet av konstprogram i hög grad av en ambition att föra fram en ny generation konstnärer, framförallt företrädd av Öyvind Fahlström, P.O. Ultvedt och Carl Fredrik Reuterswärd. Televisionens introduktion och etablering sammanfaller med en radikal omförhandling av konstbegreppet – vad konst var och kunde vara – och det är tydligt att televisionens medarbetare aktivt förhöll sig till detta, inte minst när det kom till Moderna Museets utställningsverksamhet som kontinuerligt bevakades. Förhållandet präglades samtidigt av ett slags tvåvägstrafik eftersom det fanns ett motsvarande intresse bland vissa av dessa konstnärer att använda sig av det nya tv-mediet. Men viktigt att komma ihåg är att det inte bara var efterkrigstidens avantgarde, 1960-talets neo-avantgarde och Moderna Museet som förekom i televisionen. Konstfilmen om utställningen om *Svenska hävder genom konstnärsögon*, om svenskt historiemåleri, är ett exempel på detta. Därutöver förekom program om exempelvis 1800-talets opponenter som Carl Larsson och Anders Zorn och gamla mästare som Rembrandt och Velazquez. På samma sätt motiverades magasinen i regel av att *både* spegla samtiden *och* blicka tillbaka. Historia och nationellt kulturarv var på programpolitisk nivå och bland tv-medarbetarna viktiga inslag.

Samtidigt är det också tydligt att tv-medarbetarna och de aktörer med makt och inflytande över mediet i programverksamheten tog ställning för ett visst slags konst som särskilt angelägen och relevant i samtiden och för allmänheten att ta del av. Till denna konst hörde framförallt det modernistiska avantgardet och periodens neo-avantgarde som lanserades på framförallt Moderna Museet. I flera avseenden framstår den bild av konsten som televisionen producerade därmed som påtagligt bekant. Men även om de konstnärer och utställningar som syntes i tv i efterhand framstår som mer eller mindre självklara, mot bakgrund av deras starka positioner i senare historieskrivning, bör de inte på förhand förstås som lika självklara i samtiden. Att vissa händelser och skeenden i konstlivet påverkade både vad som visades i televisionen och hur det gjordes, följer inte av någon inbyggd nödvändighet. Det handlade om aktiva val och om agendor och intressen i en specifik historisk kontext, och bör därför också förstås som en följd av vilka aktörer och nätverk som hade möjlighet att använda sig av mediet. Även om det skulle kräva en delvis annan undersökning finns mycket som

tyder på att samsynen i stor utsträckning handlade om sociala nätverk och personliga kontakter, men också om social och utbildningsmässig bakgrund.

Det är i efterhand möjligt att, som senare historieskrivning i hög grad gjort, med viss förvåning se konstprogrammen i 1950- och 1960-talens television som ett slags parentes eller anomali. Mer produktivt är att istället förstå fenomenet som ett viktigt inslag i svensk konsthistoria och i bredare bemärkelse historien om konst, massmedier och populärkultur. Från ett sådant perspektiv kan fenomenet konst i tv berätta mycket om sin tid. Inte minst det faktum *att* dessa sändningar producerades, sändes och diskuterades är i sig en viktig indikation på föreställningar inte bara om den samtida konstens värde, utan också om det nya tv-mediets kapacitet och egenskaper. Historien kan svårligen skiljas från de kommunikationsteknologier och lagringsmedier genom vilken den manifesteras. Från ett sådant perspektiv berättar det fenomen avhandlingen undersökt om såväl konkreta verksamheter för att demokratisera kultur som maktrelationer och vilket slags konst som förståtts som angelägen för allmänheten att ta del av. På ett annat plan framstår televisionens bilder mer konkret som potentiellt användbart källmaterial för att ge nya och kompletterande perspektiv på redan bekanta händelser, utställningar och aktörer i ett omvälvande konsthistoriskt skede. Men sådana typer av undersökningar kräver samtidigt en insikt i hur televisionens audiovisuella konstförmedling fungerade vid tiden. En förhoppning är att denna avhandling bidragit till en sådan ökad förståelse.

# Noter

1 Sign.: Lurpassaren, ”Nyfiken i en strut”, *Röster i Radio-TV*, nr 11, 1960, 5.
2 *Prisma: Illustrerad konst- och kulturrevy*, 1959-09-20. Inslaget och händelsen med den ”tionde skulpturen” togs senare upp i det tillbakablickande programmet *Såg ni? Konst och konster*, 1962-07-31.
3 Sign.: Lurpassaren, ”Nyfiken i en strut”, 5.
4 SOU 1954:32, *Televisionen i Sverige: Televisionsutredningens betänkande*, 168.
5 Leif Furhammar, *Med TV i verkligheten: Sveriges Television och de dokumentära genrerna* (Stockholm: Stiftelsen Etermedierna i Sverige, 1995), 84. Jämför Leif Furhammar, ”Humanist på resa genom världen och tiden”, *TV-pionjärer och fria filmare: En bok om Lennart Ehrenborg*, red., Tobias Janson och Malin Wahlberg (Stockholm: SLBA, 2008), 183–184.
6 Furhammar, *Med TV i verkligheten*, 85.
7 Anna Lena Lindberg, *Konstpedagogikens dilemma: Historiska rötter och moderna strategier* (Lund: Lund University Press, 1988), 261.
8 Thomas Millroth, ”Bildkonsten och skulpturen”, *Signums svenska konsthistoria: Konsten 1915–1950* (Lund: Signum, 2002), 233.
9 Per Sundgren, ”Smakfostran: En attityd i folkbildning och kulturliv”, *Lychnos: Årsbok för idé- och lärdomshistoria* (Uppsala: Lärdomshistoriska samfundet, 2002), 138.
10 Sandro Key-Åberg, ”Med konstfrämjandet för konsten”, *Konst för alla? Konstfrämjandet 40* år, red., Elisabeth Lidén (Stockholm: Konstfrämjandet, 1987), 26–37.
11 Ibid., 35–36.
12 Karl Axel Arvidsson, *Radions konstatlas 2: Det unga måleriet* (Stockholm: Radiotjänst, 1952); Karl Axel Arvidsson, *Radions konstatlas 3: Trettiotalets målare* (Stockholm: Radiotjänst, 1954).
13 Karin Nordberg, *Folkhemmets röst: Radion som folkbildare 1925–1950* (Eslöv: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 1998), se särskilt kapitel fem och sex, 163–223.
14 Lennart Seth & Åke Meyerson, *Konst att förstå konst* (Stockholm: Ehlin, 1952).
15 Lars Erik Åström, *Det unga måleriet: Hösten 1952: En utställning i anslutning till Radions konstatlas 2 och radions konstserie hösten 1952* (Stockholm: Riksförbundet för bildande konst, 1952).

16 SOU 1956:13, *Konstbildning i Sverige: Förslag till åtgärder för att främja svensk estetisk fostran avgivet av 1948 års konstutredning.*

17 SOU 1956:13, 396–408.

18 Ragnar Edenman, ”Konst i offentlig miljö”, *Svenska stadsförbundets tidskrift*, nr 9, 1959. Se nytryck, Ragnar Edenman, ”Konst i offentlig miljö. Kulturpolitiskt nytänkande 1959”, *Arbetarhistoria: Meddelande från Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek*, årg. 20, nr 70, 1996.

19 Anders Frenander, *Kulturen som kulturpolitikens stora problem: Diskussionen om svensk kulturpolitik fram till 2010*, andra reviderade upplagan (Möklinta: Gidlund, 2014), 127–167.

20 Ibid., 147–149.

21 Sven Nilsson, ”Den kulturpolitiska debatten under 1960-talet”, *Idéer i kulturpolitiken. Studier utgivna av Kulturrådet* (Stockholm: Allmänna förlaget, 1970), 177. Jämför Frenander, *Kulturen som kulturpolitikens stora problem*, 145. För en diskussion kring massmedier och 1974 års kulturpolitik, se My Klockar Linder ”Gränsdragningar och korsbefruktningar: Kultur och massmedia i 1970-talets nya kulturpolitik”, *Massmedieproblem: Mediestudiets formering*, red. Mats Hyvönen, Pelle Snickars & Per Vesterlund (Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2015), 249–267.

22 Bengt Nerman, *Demokratins kultursyn* (Stockholm: Bonnier, 1962)

23 Harry Schein, *Har vi råd med kultur? Kulturhistoriska skisser* (Stockholm: Bonnier, 1962); Lennart Holm, *Strategi för kultur* (Stockholm: Bonnier, 1964); Roland Pålsson, *Det möjliga samhället: Tankar om politik och kulturpolitik* (Stockholm: Bonnier, 1967).

24 Ulf Linde, *Spejare: En essä om konst* (Stockholm: Bonnier, 1960); Hans Hederberg, red., *Är allting konst? Inlägg i den stora konstdebatten* (Stockholm: Bonnier, 1962).

25 Leif Nylén, *Den öppna konsten: Happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet* (Stockholm: Sveriges Allmänna konstförening, 1998), 132.

26 För introduktion till och diskussion kring medialiseringsbegreppet, se t.ex. Andreas Hepp, *Cultures of mediatization* (Cambridge: Polity, 2012); Stig Hjarvard, *The mediatization of culture and society* (London: Routledge, 2013); Knut Lundby, red., *Mediatization of communication* (Berlin: De Greuyter Mouton, 2014). Se även diskussion och forskningsöversikt i Anne Kaun & Karin Fast, *Mediatization of culture and everyday life* (Huddinge: Södertörns högskola, 2014).

27 John B. Thompson, *Medierna och moderniteten* (Göteborg: Daidalos, 2001), 55.

28 Jürgen Wilke, ”Art: multiplied mediatization”, *Mediatization of communication*, red. Knut Lundby (Berlin: De Greuter Mouton, 2014), 466–467. Jämför också Philip Auslander, *Liveness: Performance in a mediatized culture* (London: Routledge, 1999).

29 Wilke, ”Art”, 474–477.

30 Jämför t.ex. Fredric Jameson som diskuterar konstens medialisering som ett i

första hand ”postmodernt” fenomen. Se Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991), 162.

31 Se t.ex. diskussion i Solveig Jülich, ”Transdisciplinära varianter och strategier: Mediehistoria möter medicinhistoria”, Återkopplingar, red. Marie Cronqvist, Patrik Lundell & Pelle Snickars (Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2014), 35–36. Jämför också Mats Jönsson & Pelle Snickars, ”Introduktion”, *Medier och politik: Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet*, red. Mats Jönsson & Pelle Snickars (Stockholm: SLBA, 2007), 20–23.

32 Marshall McLuhan, *Media* (Stockholm: Pocky/Tranan, 2001), 19.

33 Jay David Bolter & Richard Grusin, *Remediation: Understanding new media* (Camridge, Mass.: The MIT Press, 1999).

34 Ibid., 44–65.

35 Jämför Martin Fredrikssons analys av *Hylands hörna* och *Skäggen*-programmen. Se Martin Fredriksson, *Skapandets rätt: Ett kulturvetenskapligt perspektiv på den svenska upphovsrättens historia* (Göteborg: Daidalos, 2009), 281–301.

36 Här kan som exempel anföras senare tids ökade intresse för televisionens historia, t.ex. manifesterat i Sveriges Televisions Öppet arkiv (www.oppetarkiv.se, senast kontrollerad 7/2 2016) eller EU-projektet Europeanas stora satsning på europeisk tv-historia: EUscreen (www.euscreen.eu, senast kontrollerad 7/2 2016).

37 Se t.ex. Lynn Spigel, *Make room for TV: Television and the family ideal in postwar America* (Chicago: University of Chicago Press, 1992).

38 För olika perspektiv på detta se Mats Hyvönen, Pelle Snickars & Per Vesterlund, red., *Massmedieproblem: Mediestudiets formering* (Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2015).

39 Raymond Williams, *TV: Teknik och kulturell form* (Lund: Arkiv förlag, 2001).

40 Ibid., 9–29.

41 Lisa Gitelman, *Always already new: Media, history, and the data of culture* (Cambridge/London: The MIT Press, 2006), 1, 6. Jämför Carolyn Marvin, *When old technologies were new: Thinking about electric communication in the late nineteenth century* (New York: Oxford University Press, 1988).

42 Gitelman, *Always already new*, 8.

43 Ibid., 9. Samtidigt resonerar Bolter och Grusin också kring agens och hur remediering alltid bör förstås som förankrad i social praktik och ”nätverk”, se Bolter & Grusin, *Remediation*, 64.

44 Gitelman, *Always already new*, 5–7.

45 Ibid.

46 Rick Altman, *Silent film sound* (New York: Columbia University Press, 2004), 16.

47 Jason Mittell, *Genre and television: From cop shows to cartoons in American culture* (New York/London: Routledge, 2004).

48 Ibid., 8: ”Texts do not interact on their own; they come together only through cultural practices such as production and reception.”

49 Ibid., 11–19.

50 Ibid., 13.
51 Ibid., 26.
52 Ibid., se särskilt kapitel fem, 121–152.
53 Stuart Hall, ”Encoding/Decoding”, *Culture, media, language*, red. Stuart Hall (London: Hutchinson, 1980), 128–140.
54 Bill Nichols, *Introduction to documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 2001). Se även Bill Nichols, *Representing reality: Issues and concepts in documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 1991). Jämför också Frances Bonner, ”Recording reality: Documentary film and television”, *Representation 2nd edition*, red. Stuart Hall, Jessica Evans & Sean Nixon (London: Sage, 2013), 60–119.
55 Paddy Scannell, *Radio, television & modern life* (Oxford: Blackwell, 1996), 7.
56 Daniel Dayan & Elihu Katz, *Media events: The live broadcasting of history* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992).
57 Jämför Mittell, *Genre and television*, 24.
58 För en diskussion kring ALB, se Pelle Snickars, ”Mediestudiets infrastruktur: Om etableringen av Arkivet för ljud och bild”, *Massmedieproblem: Mediestudiets formering*, red. Mats Hyvönen, Pelle Snickars & Per Vesterlund (Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2015), 55–104.
59 För olika perspektiv på detta förhållande, se Tobias Janson & Malin Wahlberg, *TV-pionjärer och fria filmare: En bok om Lennart Ehrenborg* (Stockholm: SLBA, 2008).
60 Se Nordberg, *Folkhemmets röst*, 203–205.
61 På senare tid har komparativa och transnationella ansatser för att skriva televisionens historia uppmärksammats och uppmuntrats. Motiveringen har varit att ett nationellt fokus varit dominerande när televisionens historia ska skrivas. Se t.ex. Jonathan Bignell & Andreas Fickers, red., *A European television history* (London: Wiley Blackwell, 2008).
62 Inflytelserika studier om museer och utställningar är t.ex. Carol Duncan, *Civilizing rituals: Inside public art museums* (London: Routledge, 1995); Tony Bennett, *The birth of the museum: History, theory, politics* (London: Routledge, 1995).
63 Se t.ex. Kristoffer Arvidssons, *Den romantiska postmodernismen: Konstkritiken och det romantiska i 1980- och 1990-talets svenska konst* (Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 2008); Andrea Kollnitz, *Konstens nationella identitet: Om tysk och österrikisk modernism i svensk konstkritik 1908–1934* (Stockholm: Drau, 2008). För ett undantag men med ett samtida snarare än historiskt fokus, se Anna Orrghen, *Den medierade konsten: Scenen, samtalet, samhället* (Hedemora: Gidlund, 2007).
64 Se t.ex. Tanya Leighton, red., *Art and the moving image: A critical reader* (London: Tate, 2008). Till undantag som anlagt ett lite bredare perspektiv, se kataloger till utställningarna *Changing channels: Art and television 1963–1987*, red. Matthias Michalka (Cologne: Walther König, 2010); *The new frontier: Art and television 1960–65*, red. Jon Alan Farmer (Austin: Austin Museum of Art, 2000). För mer samtida perspektiv på detta förhållande, se Maeve Connolly, *TV museum: Contemporary art and the age of television* (Bristol: Intellect, 2014).

65 Linus Andersson, *Alternativ television: Former av kritik i konstnärlig TV-produktion* (Örebro: Örebro universitet, 2012).

66 Forskningsprojektet har nyligen sammanfattats i en engelskspråkig volym, se Monika Djerf-Pierre & Mats Ekström, *A history of Swedish broadcasting: Communicative ethos, genres and institutional change* (Göteborg: Nordicom, 2013).

67 Furhammar, *Med TV i verkligheten*; Dag Nordmark, *Finrummet och lekstugan: Kultur- och underhållningsprogram i svensk radio och TV* (Stockholm: Prisma, 1999).

68 Nordmark, *Finrummet och lekstugan*, 206.

69 Furhammar, *Med TV i verkligheten*, 57–60; Nordmark, *Finrummet och lekstugan*, 200–206.

70 Anna Edin & Per Vesterlund, ”Svensk television och mediehistoria – en inledning”, *Svensk television – en mediehistoria*, red. Edin & Vesterlund (Stockholm: SLBA, 2008), 9–10.

71 Anna Edin, *Den föreställda publiken: Programpolitik, publikbilder och tilltalsformer i svensk public service-television*, (Eslöv: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2000). Se även Anna Edin, ”Tillbaka till framtiden: Om publiken som public service-problem”, *Massmedieproblem: Mediestudiets formering*, red. Mats Hyvönen, Pelle Snickars & Per Vesterlund (Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2015), 105–122.

72 Ibid., 60–66.

73 Tobias Janson & Malin Wahlberg, red., *TV-pionjärer och fria filmare. En bok om Lennart Ehrenborg* (Stockholm: SLBA, 2008).

74 Malin Wahlberg, ”Filmavdelningen – en historisk överblick”, *TV-pionjärer och fria filmare: En bok om Lennart Ehrenborg*, red. Tobias Janson & Malin Wahlberg (Stockholm: SLBA, 2008), 14.

75 Malin Wahlberg, ”Från *Rembrandt* till *Electronics* – konstfilmen i tidig svensk television”, *Berättande i olika medier*, red. Leif Dahlberg & Pelle Snickars (Stockholm: SLBA, 2008), 201–232.

76 Ibid., 228.

77 Se Philip Hayward, red., *Picture this: Media representations of visual art & artists* (London: John Libbey, 1988); John A. Walker, *Arts TV: A history of arts television in Britain* (London: John Libbey, 1993); John Wyver, *Vision on: Film, television and the arts in Britain* (London: Wallflower, 2007); John Wyver, ”Television”, *Kenneth Clark: Looking for civilisation*, red. Chris Stephens & John-Paul Stonnard m.fl., (London: Tate, 2014).

78 Laura Mulvey & Jamie Sexton, red., *Experimental British television* (Manchester: Manchester University Press, 2007).

79 Laura Mulvey, ”Introduction: experimental British television”, *Experimental British television*, red. Laura Mulvey & Jamie Sexton, (Manchester: Manchester University Press, 2007), 2–3.

80 Lynn Spigel, *TV by design: Modern art and the rise of network television* (Chicago: University of Chicago Press, 2008). Se även Lynn Spigel, ”High culture in low places: Television and modern art, 1950–1970”, *Welcome to the dreamhouse:*

*Popular media and postwar suburbs* (Durham/London: Duke University Press, 2001), 265–309.

81 Spigel, *TV by design*, 8, 297.

82 Ibid., kapitel 4 ”Live from New York – It’s MoMA! Television, the housewife, and the Museum of Modern Art”, 144–177; se även, Lynn Spigel, ”Television, the housewife and the Museum of Modern Art”, *Television after TV: Essays on a medium in transition,* red. Lynn Spigel & Jan Olsson (Durham/London: Duke University Press, 2004), 349–385. Se även Nancy Shaw, *Modern art, media pedagogy and cultural citizenship: The Museum of Modern Art’s television project, 1952–1955* (Montreal: McGill University, 2000) opublicerad (tillgänglig via: http://digitool.library.mcgill.ca/R/?func=dbin-jump-full&object_id=36790&local_base=GEN01-MCG02, senast kontrollerad 4/3 2015).

83 Caroline A. Jones, *Machine in the studio: Constructing the postwar American artist* (Chicago: University of Chicago Press, 1996), xiv.

84 Ibid., 71.

85 Devin Orgeron, Marsha Orgeron & Dan Streible, red. *Learning with the lights off: Educational film in the United States* (New York: Oxford University Press, 2012). Se även t.ex. Charles R. Acland, & Haidee Wasson, red., *Useful cinema* (Durham/London: Duke University Press, 2012).

86 Katerina Loukopoulou, ”Museum at Large: Aesthetic education through film”, *Learning with the lights off: Educational film in the United States*, red. Devin Orgeron, Marsha Orgeron & Dan Streible (Oxford: Oxford University Press, 2012), 356–376; Katerina Loukopoulou, ”The mobile framing of Henry Moore’s sculpture in post-war Britain”, *Visual Culture in Britain*, 13:1, 2012; Katerina Loukopoulou, ”’Films bring art to the people’: The art film tour in Britain (1950–1980)”, *Film History: An International Journal*, vol. 19, nr 4, 2007.

87 Haidee Wasson, ”Big fast museums/small slow movies: Film, scale, and the art museum”, *Useful cinema*, red. Charles R. Acland & Haidee Wasson (Durham & London: Duke University Press, 2011), 178–204; Haidee Wasson, *Museum movies: The Museum of Modern Art and the birth of art cinema* (Berkeley: University of California Press, 2005); Steven Jacobs, *Framing pictures: Film and the visual arts* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011).

88 Mats Jönsson, *Visuell fostran: Film- och bildverksamheten i Sverige under andra världskriget* (Lund: Sekel, 2012).

89 Fredrik Norén, ”Statens informationslogik och den audiovisuella upplysningen 1945–1960”, *Scandia: Tidskrift för historisk forskning*, vol. 80, nr 2, 2014, 66–92. För andra studier kring film som informationsmedium, se Mats Hyvönen, ”Bilder av det ’goda’ arbetet”, *Medier & politik: Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet*, red. Mats Jönsson & Pelle Snickars (Stockholm: SLBA, 2007), 247–273; Per Vesterlund, ”Förskingrat kulturarv: Nedslag i HSB:s filmproduktion”, *Välfärdsbilder: Svensk film utanför biografen*, red. Erik Hedling & Mats Jönsson (Stockholm: SLBA, 2008), 188–203; Mats Björkin, ”Jämställdhet på burk”, *”Skosmörja eller arkivdokument”: Om filmarkviet.se och den digitala filmhistorien*, red. Mats Jönsson & Pelle Snickars (Stockholm: Kungliga biblioteket,

2012), 245–262. Elisabet Björklund, *The most delicate subject: A history of sex education films in Sweden* (Lund: Centre for Language and Literature, Division of Comparative Literature, Lund University, 2012). Se även forskning om film och historia, t.ex. David Ludvigsson, *The historian-filmmaker's dilemma: Historical documentaries in Sweden in the era of Häger and Villius* (Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2003).

90 Kristoffer Arvidsson, ”När konsten inte talar för sig själv: Konstmuseer och pedagogik”, *Skiascope 4: Konstpedagogik*, red. Kristoffer Arvidsson & Jeff Werner (Göteborg: Göteborgs konstmuseum, 2011), 28.

91 Lindberg, *Konstpedagogikens dilemma*, 16–17. Film, radio och television omnämns av Lindberg i förbifarten, bland annat med hänvisning till Lennart Ehrenborg. Se Lindberg, *Konstpedagogikens dilemma*, 259–262.

92 Ibid., 23.

93 Annika Öhrner, *Barbro Östlihn & New York: Konstens rum och möjligheter* (Göteborg: Makadam, 2010).

94 Mats Rohdin, ”Konst, politik och klotter: Siri Derkert och Östermalmstorgs tunnelbanestation i mediearkiven”, *Att alltid göra och tänka det olika: Siri Derkert i 1900-talet*, red. Mats Rohdin & Annika Öhrner (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2011).

95 Anna Tellgren, red., *Historieboken: Om Moderna Museet 1958–2008* (Stockholm: Moderna Museet, 2008).

96 Kristoffer Arvidsson & Jeff Werner, red., *Skiascope 2: Upp med rullgardinerna!: Konsten i Göteborg under 1960- och 1970-talet* (Göteborg: Göteborgs konstmuseum, 2009).

97 Hans Hayden, *Modernismen som institution: Om etableringen av estetiskt och historiografiskt paradigm* (Eslöv: Symposion, 2006).

98 Lars Gustaf Andersson, John Sundholm & Astrid Söderbergh Widding, *A history of Swedish exerimental film culture: From early animation to video art* (Stockholm: National Library of Sweden, 2010); Astrid Söderbergh Widding, red., *Konst som rörlig bild: Från* Diagonalsymfonin *till* Whiteout (Lidingö: Langenskiöld, 2006). Lars Gustaf Andersson & John Sundholm, ”Amatör och avantgarde: De mindre filmkulturerna i efterkrigstidens Sverige”, *Välfärdsbilder: Svensk film utanför biografen*, red. Erik Hedling & Mats Jönsson (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2007), 228–245.

99 Gary Svensson, *Digitala pionjärer: Datakonstens introduktion i Sverige* (Stockholm: Carlsson, 2000); Gary Svensson, ”Den tidiga monitorkonsten: TV-experiment i Sverige”, *Konst som rörlig bild: Från* Diagonalsymfonin *till* Whiteout, red. Astrid Söderbergh Widding, (Lidingö: Langenskiöld, 2006), 95–128.

100 Jesper Olsson, *Alfabetets användning: Konkret poesi och poetisk artefaktion i svenskt 1960-tal* (Stockholm: OEI Editör, 2005).

101 Jesper Olsson, ”Mass media avant-garde: Dislocating the hi/lo in the Swedish 1960s”, *Regarding the popular: Modernism, the avant-garde, and high and low culture*, red. Sasha Bru (Berlin: de Greuyter, 2011).

102 Martin Gustavsson, *Makt och konstsmak: Sociala och politiska motsättningar på den*

*svenska konstmarknaden 1920–1960* (Stockholm: Ekonomisk-historiska institutionen, 2002).

103 Jessica Sjöholm Skrubbe, *Skulptur i folkhemmet: Den offentliga skulpturens institutionalisering, referentialitet och rumsliga situationer 1940–1975* (Göteborg: Makadam, 2007).

104 Rasmus Fleischer, *Musikens politiska ekonomi: Lagstiftningen, ljudmedierna och försvaret av den levande musiken, 1925–2000* (Stockholm: Ink, 2012).

105 Frenander, *Kulturen som kulturpolitikens stora problem*; Per Sundgren, ”Göran Palms kritik av kulturen”, *Tillsammans: Politik, filosofi och estetik på 1960- och 1970-talen*, red. Anders Burman & Lena Lennerhed (Stockholm: Atlas, 2014), 343–370; Per Sundgren, *Kulturen och arbetarrörelsen: Kulturpolitiska strävanden från August Palm till Tage Erlander* (Stockholm: Carlsson, 2007). Sundgren, ”Smakfostran”.

106 Sundgren, ”Smakfostran”, 138.

107 Ibid., 161,

108 My Klockar Linder, *Kulturpolitik: Formeringen av en modern kategori* (Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2014).

109 Ibid., 74–79.

110 Klockar Linder, ”Gränsdragningar och korsbefruktningar”.

111 SOU 1965:20, *Radions och televisionens framtid i Sverige: 1960 års radioutredning*, 158.

112 Se t.ex. Madeleine Kleberg, ”Från teknikfascination till programkritik: TV-förevisningar i Stockholm under 1930-talet samt 1954”, *Nordicom information*, nr 1, 2006, 17–48.

113 SOU 1954:32, *Televisionen i Sverige: Televisionsutredningens betänkande*, 9.

114 Karl-Hugo Wirén, *Kampen om TV: Svensk TV-politik 1946–66* (Stockholm: Gidlunds, 1986).

115 Ibid., 51–109, 279–280.

116 Jan Olsson, ”One commercial week: Television in Sweden prior to public service”, *Television after TV: Essays on a medium in transition*, red. Jan Olsson & Lynn Spigel (Durham/London: Duke University Press, 2004), 249–269. Jämför också Kleberg, ”Från teknikfascination till programkritik”, 33–44; Wirén, *Kampen om TV*, 89–95.

117 SOU 1954:32, 50, 168.

118 *Regler för programverksamheten vid Sveriges Radio* (Stockholm: Sveriges Radio, 1961), 8, 10.

119 Ibid., 10.

120 Ibid.

121 SOU 1965:20, 159–161.

122 Stig Hadenius, *Kampen om monopolet: Sveriges radio och TV under 1900-talet* (Stockholm: Prisma, 1998), 160–163.

123 Nils-Olof Franzén, *Hört och sett: Radio och television 1925–1974* (Stockholm: Sveriges Radios förlag, 1975), 312.

124 Henrik Hahr, ”Ordet, bilden och ögonblicket: Frågor kring televisionen och kulturen”, *Ord & bild*, nr 3, 1957, 143–150.

125 Ibid., 146.
126 Göran Palm, ”Varning för tv-mässighet!”, *Expressen* 10/4 1963.
127 Ibid.
128 Edin, ”Tillbaka till framtiden”, 110–112. Se t.ex. Rune Sjödén, ”Etermediernas publik: En analys av Sveriges Radios publikundersökningar 1943–1966”, *Sveriges Radio Informerar*, nr 3, 1967.
129 Tove Thorslund, ”A matter of quality: Americanism and public service in early Swedish television”, *Making cultural history*, red. Anna Källén (Lund: Nordic Academic Press, 2012). Jämför också Olsson, ”One commercial week”; Nordmark, *Finrummet och lekstugan*, 189.
130 Torsten Thurén, *Medier i blåsväder: Den svenska radion och televisionen som samhällsbevarare och samhällskritiker* (Stockholm: Norstedt, 1997).
131 Henrik Örnebring, *TV-parlamentet: Debattprogram i svensk TV 1956–1996* (Göteborg: Institutionen för journalistisk och masskommunikation, 2001).
132 Se t.ex. Thurén, *Medier i blåsväder*; Hadenius, *Kampen om monopolet*.
133 För en diskussion kring dessa böcker, se Mats Hyvönen, ”Mediekritik i pocketformat: Massmedieproblem i debattböcker 1965 till 1975”, *Massmedieproblem: Mediestudiets formering*, red. Mats Hyvönen, Pelle Snickars & Per Vesterlund (Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2015), 301–305. Se även Thurén 1997, 151–171.
134 Klockar Linder, ”Gränsdragningar och korsbefruktningar”, 249–267.
135 Ibid., 255.
136 Ibid. Se även Fleischer, *Musikens politiska ekonomi*.
137 Klockar Linder, ”Gränsdragningar och korsbefruktningar”, 260.
138 Hadenius, *Kampen om monopolet*, 159–160.
139 Lars-Åke Engblom, *Radio- och TV-folket: Rekryteringen av programmedarbetare till radion och televisionen i Sverige 1925–1995* (Stockholm: Stiftelsen Etermedierna i Sverige, 1998), 78.
140 Hadenius, *Kampen om monopolet*, 175–176.
141 Nordmark, *Finrummet och lekstugan*, 189–190.
142 Engblom, *Radio- och TV-folket*.
143 Malin Wahlberg, ”Filmavdelningen – en historisk överblick”, 13.
144 Ibid., 21–27.
145 Se t.ex. *Sommarfortifikation: Är det roligt?*, 1964-09-25; *Små gröna äpplen: Monica Zetterlund och Tony Joe White gör några axplock ur en fruktskål*, 1969-11-28; *Cowboy in Sweden* (Torbjörn Axelman, 1970). Jämför Olle Sjögren, *Den goda underhållningen*: Nöjesgenrer och artister i *Sveriges radio och TV 1945–1995* (Stockholm: Norstedt, 1997), 148–152.
146 Sammanlagt fyra filmer med Lennart Ehrenborg som producent: *Gangaram: En indier och hans familj* (1964-11-14), *Kathakali: Gudarna dansar* (1964-11-21), *Chitrakar: M*ålarekast i Indien (1964-12-26), *Jantar Mantar: Soluren som stannade* (1965-01-02). Lennart Olson var del i gruppen Tio fotografer varav flera medlemmar producerade filmer för tv, se Anna Tellgren, ”Lennart Ehrenborg och Tio fotografer”, *TV-pionjärer och fria filmare: En bok om Lennart Ehrenborg,*

red. Tobias Janson & Malin Wahlberg (Stockholm: SLBA, 2008), 239–260. Se även Anna Tellgren, *Tio fotografer: Självsyn och bildsyn; Svensk fotografi under 1950-talet i ett internationellt perspektiv* (Stockholm: Informationsförlaget, 1997).

147 Se t.ex. Christer Faleij, ”Romare om konst: Vilken tavla!”, *Aftonbladet* 12/12 1965.

148 Carl Johan De Geer, *Tårtan, 70-talet och jag* (Stockholm: Orosdi-Back, 2011), 35–36.

149 Se t.ex. Örnebring, *TV-parlamentet*, 168–169; Nordmark, *Finrummet och lekstugan*, 203–206.

150 Ulvenstam, *TV - dumburk eller väckarklocka?*.

151 Se Tellgren, ”Lennart Ehrenborg och Tio fotografer”.

152 Bergmark var på 1960-talet gift med *Dagens Nyheters* konstkritiker Torsten Bergmark.

153 Uppfattningen om konst i tv som en motsvarighet till musik i radion var inte unik för en svensk kontext, jämförbara tankegångar återfinns i såväl USA som England vid perioden. Se Spigel, *TV by design*, 157; Loukopoulou, ”The mobile framing of Henry Moore's sculpture”, 70.

154 Sixten Strömbom, ”Vägar till konstbildning”, *De tjugofem åren: 15 september 1930–15 september 1955: Meddelande*, nr 2, 1955, red. Hans Eklund & Lars Erik Åström (Stockholm: Riksförbundet för bildande konst, 1955), 3. Jämför Lindberg, *Konstpedagogikens dilemma*, 260–261.

155 Strömbom, ”Vägar till konstbildning”, 7.

156 Se Lena Johannesson, red., *Konstpedagogiskt avantgarde: Marita Lindgren-Fridells festskrift* (Uppsala: Acta, 1986), 218, 220.

157 SOU 1956:13, 132.

158 Ibid., 246.

159 SOU 1954: 32, 74.

160 SOU 1965:20, 165–166. Jämför Edin, *Den föreställda publiken*, 60–65, 76–77.

161 SOU 1965:20, 165–166.

162 Ivar Ivre, ”En årsöversikt: TV som samhällsspegel”, *Sveriges Radios Årsbok* 1958, red. Manne Ginsburg (Stockholm: Sveriges Radio, 1958), 125–132. Jämför Nordmark, *Finrummet och lekstugan*, 192.

163 Lars Björkman, ”Kulturen får 2 proc!”, *Aftonbladet* 4/11 1961.

164 Gunnar Falk, ”Den fördrivna konsten”, *Svenska Dagbladet* 1/9 1965. Se även t.ex. Gunnar Falk, ”Vad menar TV om kultur?”, *Svenska Dagbladet* 12/8 1964.

165 Torsten Bergmark, ”Konsten i TV”, *Dagens Nyheter* 25/10 1966.

166 Ann Marie Lamm, ”Konsten i TV”, *KRO medlemsblad: Konstnärernas riksorganisation*, nr 5, oktober, 1966, 3–4.

167 Ingvar Orre, ”TV-överblicken: Konsten och televisionen”, *Dagens Nyheter* 5/9 1968.

168 Lennart Ehrenborg, ”Konst i TV”, *Sveriges Radios Årsbok 1962*, red. Manne Ginsburg (Stockholm: Sveriges Radio, 1962), 126.

169 Ibid., 128.

170 Ibid., 134.

171 Nils Erik Bæhrendtz, ”Programplanering i TV”, *Sveriges Radios Årsbok 1963*, red. Manne Ginsburg (Stockholm: Sveriges Radio, 1964), 24.
172 Ibid., 28.
173 Edin, *Den föreställda publiken*, 65.
174 Lennart Ehrenborg, ”Konst i tv”, PM daterat 10/4 1969, ”Om konst och konstfilm i tv 1955–69”, Handlingar från Dokumentärfilmgruppen, F1:3, Lennart Ehrenborgs personarkiv, T07, Sveriges Radio Förvaltnings Dokumentarkiv.
175 Ibid., 3.
176 Wahlberg, ”Från *Rembrandt* till *Electronics*”, 202.
177 UNESCO står för United Nations Educational, Scientific and Cultural Organisation. FIAF står för Fédération International des Archives du Film.
178 Jacobs, *Framing pictures*, 3–6.
179 Ibid., se kapitlet ”Camera and canvas”, 1–37.
180 Den tyske konsthistorikern Hans Cürlis, aktiv med olika filmexperiment vid Institut für Kulturforschung under mellankrigstiden, kallade exempelvis måleri ”unfilmisch”, se Jacobs, *Framing pictures*, 2.
181 Se t.ex. Erik Lindegren, ”Konstfilm som filmkonst”, *Dagens Nyheter* 28/2 1951; Eivor Burbeck, ”Konstfilm, en given plats i fantasiens museum”, *Expressen* 16/8 1956.
182 SOU 1956:13, 127.
183 Ibid.
184 Norén, ”Statens informationslogik och den audiovisuella upplysningen”, 71.
185 Ibid.
186 ”Riksförbundet för Bildande Konst startar konstfilmsverksamhet”, *Meddelanden från Riksförbundet för Bildande Konst*, nr 2, 1952.
187 Loukopoulou, ”’Films bring art to the people’”.
188 SOU 1956:13, 270.
189 Wahlberg, ”Från *Rembrandt* till *Electronics*”.
190 Norén, ”Statens informationslogik och den audiovisuella upplysningen”, 83–84.
191 Andersson, Sundholm & Söderbergh Widding, *A history of Swedish experimental film culture*, 41.
192 Se Wahlberg, ”Filmavdelningen – en historisk överblick”; Malin Wahlberg, ”Smalfilm för bred publik: Amatörfilm och filmexperiment i tidig svensk television”, *TV-pionjärer och fria filmare: En bok om Lennart Ehrenborg*, red. Tobias Janson & Malin Wahlberg (Stockholm: SLBA, 2008), 201–230.
193 Se t.ex. *Det gyllene århundradet* av Paul Haesaerts i tre delar, sändes 1957-02-27, 1957-03-06, 1957-03-20.
194 Jämför Wahlberg, ”Från *Rembrandt* till *Electronics*”.
195 Douglas Smith, ”Moving pictures: The art documentaries of Alain Resnais and Henri-Georges Clouzot in theoretical context (Benjamin, Malraux and Bazin)”, *Studies in European Cinema*, vol. 1, nr 3, 2004, 163–173. Jämför också Angela Dalle Vacche, red. *Film, art, new media: Museum without walls?* (Basingstoke: Palgrave Mcmillan, 2012).

196 André Malraux, *Konstens psykologi: Fantasiens museum* (Stockholm: Bonnier, 1950).
197 André Bazin, ”Måleri och film”, *Konst och film: Texter före 1970*, red. Trond Lundemo (Stockholm: Raster, 2004), 175–182.
198 Ibid., 181
199 Jämför Philip Hayward, ”Echoes and reflections: The representation of representations”, *Picture this: Media representations of visual art & artists*, red. Hayward (London: John Libbey, 1988), 3–5; Lokopoulou, ”Museum at Large”, 365–366.
200 Lennart Ehrenborg, ”Konstfilm”, *Svenska Dagbladet* 14/9 1952.
201 Ibid.
202 Bolter & Grusin, *Remediation*, 21–31.
203 Ibid., 31–44.
204 Lennart Ehrenborg & Hans Eklund, red., ”Meddelande om konstfilm”, *Meddelanden från Riksförbundet för bildande konst*, nr 1, 1955.
205 Det finns stora likheter med både tidigare och senare texter av Eklund om konstfilm. Jämför t.ex. Hans Eklund, ”Synpunkter på konstfilm”, *Paletten*, nr 2, 1954, 46; Hans Eklund, ”Om konstfilm”, *Ord & bild*, årg. 66, 1957, 5–10; Hans Eklund, ”Konstfilmen – tolk eller förstoringsglas?”, *Filmteknik*, nr 2, 1960, 23.
206 ”Meddelande om konstfilm”, 6.
207 Ibid., 8.
208 Jan Holmberg, *Förtätade bilder: Filmens närbilder i historisk och teoretisk belysning* (Stockholm: Aura förlag, 2000), 73–102.
209 Ibid.,
210 Jämför Holmberg, *Förtätade bilder*, 82, 97.
211 Benjamin, ”Konstverket i reproduktionsåldern”.
212 Ibid., 78–79.
213 Se Jacobs, *Framing pictures*, 4.
214 ”Meddelande om konstfilm”, 13–14.
215 Ibid., 14.
216 Se t.ex. Lennart Ehrenborg, ”Filmen i TV”, *Sveriges Radios Årsbok 1959/1960*, red. Manne Ginsburg (Stockholm: Sveriges Radio, 1959), 102–112.
217 Lennart Ehrenborg, ”TV gör stillbild levande”, *Röster i Radio-TV*, nr 5, 1957.
218 *Ädla skuggor, vördade fäder* . . ., 1960-05-27.
219 Sten Böckman, ”Tavlor som lever”, *Röster i Radio-TV*, nr 21, 1960, 32.
220 Ibid.
221 Lennart Ehrenborg, ”Filmen i TV”, *Boken om TV*, red. Gert Engström (Malmö: Forsbergs, 1961), 204.
222 Lars-Eric Örtegren, ”Konsten i TV skapar ny publik”, *Röster i Radio-TV*, nr 49, 1960; Ehrenborg, ”Konst i TV”, 132. Jämför Wahlberg, ”Från *Rembrandt* till *Electronics*”, 219–220.
223 Bolter & Grusin, *Remediation*, 6.
224 Olsson, ”Mass media avant-garde”, 448–449; Svensson, ”Den tidiga monitorkonsten”, 96–97.
225 Svensson, *Digitala pionjärer*; Svensson, ”Den tidiga monitorkonsten”; Anders-

son, Sundholm & Söderbergh Widding, *A history of Swedish experimental film culture*.

226 Per Olov Broman, *Kort historik över framtidens musik: Elektronmusiken och framtidstanken i svenskt 1950- och 60-tal* (Stockholm: Gidlunds, 2007), 59–70; Fleischer, *Musikens politiska ekonomi*, 329–335.

227 SOU 1954:32, 87.

228 Lennart Ehrenborg, ”Synpunkten: Kan TV vara konst?”, *Röster i Radio*, nr 49, 1956.

229 Ibid. Ehrenborg hade också idéer om att ”upprätta en cell för praktisk filmforskning”, se Wahlberg, ”Filmavdelningen – en historisk överblick”, 22.

230 *Electronics – ett dansmönster i folkviseton*, 1963-03-09. Jämför också Wahlberg, ”Från *Rembrandt* till *Electronics*”, 222; Nordmark, *Finrummet och lekstugan*, 235–236; Andersson, Sundholm & Söderbergh Widding, *A history of Swedish experimental film culture*, 114.

231 Mats Lundegård, ”Lek i bild”, *Röster i Radio-TV*, nr 9, 1963, 18–19.

232 Ibid., 19.

233 Ibid.

234 Se t.ex. Åsa Wohlin, ”Sett i TV: Electronics”, *Dagens Nyheter* 10/3 1963; Gunnar Falk, ”’Electronics’ – fantastiskt!”, *Svenska Dagbladet* 10/3 1963.

235 Gunilla Röhl, ”Vad var Electronics?”, *Antennen: Personaltidning för Sveriges Radio*, april 1963, 21–25.

236 Ibid., 25. Se t.ex. Jan Lindström, ”Ett kamerafel upphöjt till konst!”, *Expressen* 9/3 1963.

237 *Kompositioner för television*, 1965-05-13.

238 Teddy Brunius, ”Ren konst i TV-försök”, *Röster i Radio-TV*, nr 19, 1965, 20.

239 Ibid.

240 ”Utskällt TV-program”, *Aftonbladet* 14/5 1965.

241 Gunnar Falk, ”Den ’rena’ TV-konsten”, *Svenska Dagbladet* 14/5 1965.

242 Andersson, Sundholm & Söderbergh Widding, *A history of Swedish experimental film culture*, 109.

243 Knut Wiggen, programförklaring till *Visioner av nuet*, 19–25 september 1966, faksimil i Knut Wiggen, ”Visioner av nuet 1966 – en kommentar”, *Fylkingen: Ny musik och intermediakonst*, red. Teddy Hultberg (Stockholm: Fylkingen, 1995), 29.

244 Barbro Shultz Lundestam, *Teknologi för livet: Om Experiments in Art and Technology* (Stockholm: Shultz, 2004), 67–82. Se även Wiggen, ”Visioner av nuet 1966”, 29–40; Broman, *Kort historik över framtidens musik*, 66–67.

245 Uppropet finns återgivet i Folke Hähnel, ”Fylkingen (1933–1966)”, *Fylkingen: Ny musik och intermediakonst* red. Teddy Hultberg (Stockholm: Fylkingen, 1995), 26–27.

246 Se Emma Eldelin, *”De två kulturerna” flyttar hemifrån: C.P. Snows begrepp i svensk idédebatt 1959–2005* (Stockholm: Carlsson, 2006).

247 *EMS nr 1*, 1966-09-21; *Altisonans*, 1966-09-25.

248 Matts Rying, ”Fågelstrupar och rymders svalg”, *Röster i Radio-TV*, nr 39, 1966, 18–19, 45; ”Samspel mellan ljud och bild”, *Röster i Radio-TV*, nr 38, 1966, 26.

249 Ralph Lundsten, ”En ny tid är på väg . . .”, *Antennen: Personaltidning för Sveriges Radio*, december, 1966, 31–33.
250 Ibid., 31.
251 Ibid., 33.
252 McLuhan, *Media*, 355–389. Jämför också diskussion i David Östlund, ”Tillbaka till framtiden? Teknik, kommunikation och förnuft i teveåldern”, *Tillsammans: Politik, filosofi och estetik på 1960- och 1970-talen*, red. Anders Burman & Lena Lennerhed (Stockholm: Atlas, 2014), 262–314.
253 McLuhan, *Media*, 31.
254 Ibid., 85–86.
255 *Monument*, 1968-01-09.
256 Sven Höglund, Ture Sjölander & Lars Weck, *Monument* (Stockholm: Norstedt, 1968), opaginerad.
257 Ibid.
258 Svensson, *Digitala pionjärer*, 104–112, 137, 141. Se även Svensson, ”Den tidiga monitorkonsten”, 110–117.
259 Sign.: Malice, ”Bæhrendtz om fotoprogrammet: Gärna chock men inte avsky”, *Dagens Nyheter* 24/4 1965.
260 Ibid.
261 Svensson, *Digitala pionjärer*, 105. *Time* sändes inom ramen för programmet *Kortfilm idag*, 1966-10-05.
262 *Space in the brain*, 1969-11-18. Se Svensson 2000, 107.
263 Se t.ex. Michael Rush, *New media in late 20th-century art* (London: Thames & Hudson, 1999), 92.
264 Gene Youngblood, *Expanded cinema* (New York: Dutton, 1970), 331–334. Jämför Svensson, *Digitala pionjärer*, 158, och Andersson, Sundholm & Söderbergh Widding, *A history of Swedish experimental film culture*, 112–113.
265 Youngblood, *Expanded cinema*, 334.
266 Svensson, *Digitala pionjärer*, not 9, 164.
267 Sign.: Absalon, ”Det blir fel på TV:n i kväll”, *Dagens Nyheter* 9/1 1968.
268 Kristian Romare, ”Kungen och Beatles elektroniserade”, *Röster i Radio-TV*, nr 1, 1968, 15.
269 Ulla B. Abrahamsson, *I allmänhetens tjänst: Faktaprogram i radio och television 1955–1995* (Stockholm: Prisma, 1999), 121–122.
270 En transkription av Feldreichs introduktion inkluderades i Höglund, Sjölander & Weck, *Monument*, opaginerad.
271 Claude E. Shannon & Warren Weaver, *The mathematical theory of communication* (Urbana: University of Illinois Press, 1949).
272 Se t.ex. Jussi Parikka, ”Mapping noise: Techniques and tactics of irregularities, interceptions and disturbance”, red. Erkki Huhtamo & Jussi Parikka, *Media archeology: Approaches, applications, and implications* (Berkeley: University of California Press, 2011), 256–277.
273 John Durham Peters, *Speaking into the air: A history of the idea of communication* (Chicago: University of Chicago Press, 1999), 23.

274 Karolina Uggla, *Konst och kartläggning kring 1970: Modell, diagram och karta i konstens landskap* (Göteborg: Makadam, 2015), 61–65. Jämför även Olsson, *Alfabetets användning*, 23 och passim.

275 Richard Shiff, ”Puppet and test pattern: Mechanicity and materiality in modern pictorial representation”, *From energy to information: Representation in science and technology, art, and literature*, red. Bruce Clarke & Linda Dalrymple Henderson (Stanford: Stanford University Press, 2002), 337.

276 Andersson, Sundholm & Söderbergh Widding, *A history of Swedish experimental film culture*, 108–114.

277 Jämför Wilke, ”Art”, 479–480.

278 Peter Cornell, ”Rollhäfte: Konstnärsrollen i fokus”, *Utopi och verklighet: Svensk modernism 1900–1960*, red. Cecilia Widenheim & Eva Rudberg (Stockholm: Moderna Museet, 2000), 33.

279 Jones, *Machine in the studio*, 71.

280 Rohdin, ”Konst, politik och klotter”, 228.

281 Ibid., 229.

282 Olsson, *Alfabetets användning*.

283 Öhrner, *Barbro Östlihn & New York*.

284 Se t.ex. Nordmark, *Finrummet och lekstugan*, 230; Wahlberg, ”Från *Rembrandt* till *Electronics*”, 221–222; Olsson, ”Mass media avant-garde”, 445–446.

285 *Aktuellt*, 1959-09-03. Jämför Öhrner, *Barbro Östlihn & New York*, 127.

286 *Timmen*, 1968-09-21. Programmet finns inte bevarat.

287 Se t.ex. Magnus Briggert, ”Brott i TV – ’Timmen’ inför miljonpublik”, *Expressen* 22/9 1968; ”Polisanmäldes efter TV-Timmen”, *Aftonbladet* 22/9 1968; ”Fahlström till polisen: – Jag rökte inte hasch”, *Expressen* 23/9 1968; Carl-Olof Rydén, ”Öyvind Fahlström i TV i kväll: Nu har han slutat tala om hasch”, *Aftonbladet* 6/12 1968. Jämför Örnebring, *TV-parlamentet*, 170–171.

288 *East Village*, 1968-12-03, *Revolution now*, 1968-12-06. Sign.: Fabian, ”Profil i TV-veckan: Öyvind Fahlström”, *Röster i Radio-TV*, nr 49, 1968, 3; Öyvind Fahlström, ”Öyvind Fahlström ser på New York”, *Röster i Radio-TV*, nr 49, 1968, 23.

289 *Prisma: Illustrerad konst- och kulturrevy*, 1959-02-20.

290 *Studio 65: Aktuellt kulturmagasin*, 1965-02-25.

291 Öhrner, *Barbro Östlihn & New York*, citat 94, 99. *Studio 66: Aktuellt kulturmagasin,* 1966-02-03.

292 Furhammar, *Med TV i verkligheten*, 26–28.

293 Se t.ex. Hahr, ”Ordet, bilden och ögonblicket”.

294 Lars Ulvenstam, ”Synvinkeln: Ordets vanmakt och bildens”, *Röster i Radio-TV*, nr 34, 1963, 9.

295 Lars Ulvenstam, ”Reflex: Kulturen och dess uttolkare”, *Röster i Radio-TV*, nr 35, 1964.

296 Ibid.

297 Angela Dalle Vacche,”Picasso’s mystery: Art and cinema”, *The Brooklyn rail: Critical perspectives on arts, politics, and culture*, november, 2013; Loukopoulou, ”Museum at Large”, 360–367.

298 Loukopoulou, ”The mobile framing of Henry Moore’s sculpture”, 72–74. Se även Loukopoulou, ”Museum at Large”, 362–363.
299 För en diskussion kring Pollock-filmen, se Jones 1996, 72–80; Loukopoulou, ”Museum at Large”.
300 Jacobs, *Framing pictures*, 18–19.
301 Rosalind Krauss, *The optical unconscious* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1993), 301.
302 Smith, ”Moving Pictures”, 169. Jämför även Dalle Vacche, ”Picasso’s mystery”. Lynda Nead, ”The artist’s studio: The affair of art and film”, *Film, art, new media: Museum without walls?*, red. Angela Dalle Vacche (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012), 23–38.
303 Loukopoulou, ”The framing of Henry Moore’s sculpture”.
304 *Kring Picasso – vårt sekels målare*, 1956-10-31.
305 *Lindahl ritar*, 1957-03-25. Programmet finns inte bevarat. Se även ”TV-teckning som ritar sig själv”, *Röster i Radio-TV*, nr 14, 1957, 19.
306 *Henry Moore*, 1957-06-18; *En skulptörs landskap*, 1960-01-05.
307 Se t.ex.”Gubben i lådan (Ja, så stavas det) gör tavla i TV”, *Expressen* 9/1 1961; ”’Spanjor’ med liv och själ”, *Röster i Radio-TV*, nr 8, 1961, 32.
308 *Konstapropå*, 1961-12-06.
309 ”Vilka tavlor han målar ’direkt’ på TV-skärmen!”, *Expressen* 21/1 1961.
310 Se t.ex. *Oron som lugnar*, 1959-05-11.
311 Arvidsson, *Radions konstatlas 2*, 34 samt omslag.
312 ”Vilka tavlor han målar ’direkt’ på TV-skärmen!”, *Expressen* 21/2 1961.
313 Lars Björkman, ”TV ikväll: TV visar på glasskiva hur en tavla växer fram”, *Aftonbladet* 21/2 1961.
314 Sign.: Å[sa] W[ohlin], ”TV: En konstnär i arbete”, *Dagens Nyheter* 22/2 1961.
315 Jämför diskussion i Sven Widmalm, ”Trollkarlen från Uppsala: Bilder av The Svedberg och vetenskapen under andra världskriget, *Den mediala vetenskapen*, red. Anders Ekström (Nora: Nya Doxa, 2004), 107–140
316 Gunnar Falk, ”TV-rutan: Etyder på glasskiva”, *Svenska Dagbladet* 22/2 1961.
317 *En målare målar*, 1962-08-06
318 Hemming Sten, ”TV-rutan”, *Expressen* 6/8 1962.
319 Jämför Pelle Snickars, ”Tidiga medieformer – om televisionen då och nu”, *TV-pionjärer och fria filmare: En bok om Lennart Ehrenborg*, red. Tobias Janson & Malin Wahlberg (Stockholm: SLBA, 2008), 153.
320 Vilket görs med kommentaren: ”En tavla tarvar arbete. Arbetet tarvar tid. Bakom varje målning ligger timmar av hantverk, men också en livserfarenhet. Tiden är relativ.”
321 Jämför Smith, ”Moving pictures”, 171.
322 *Fyra målare*, 1964-06-18.
323 Paul Nord, ”Så jag målar”, *Röster i Radio-TV*, nr 25, 1964, 26.
324 Nichols, *Introduction to documentary*, 99–138.
325 Ibid., 105–115.
326 Ibid., 109–112.

327 Se ”Televisionens programverksamhet”, *Sveriges Radios Årsbok 1965*, red. Manne Ginsburg & Allan B. Janzon (Stockholm: Sveriges Radio, 1966), 100–101; ”Televisionens programverksamhet”, *Sveriges Radios Årsbok 1966* (Stockholm: Sveriges Radio, 1967), 96.

328 Forsberg har själv skrivit om detta, se Lars Lennart Forsberg, ”På Erhenborgs tid”, *TV-pionjärer och fria filmare: En bok om Lennart Ehrenborg*, red. Tobias Janson & Malin Wahlberg (Stockholm: SLBA; 2008), 95–126.

329 Wahlberg, ”Från *Rembrandt* till *Electronics*”, 223–227.

330 Jones, *Machine in the studio*, 60–113.

331 *Tavelförstöraren*, 1967-10-07.

332 *Beskrivning av en tankes rörelse*, 1967-10-21.

333 Jones, *Machine in the studio*, 61.

334 *Gestalt och Gycklare*, 1967-12-02.

335 Jämför Wahlberg, ”Från *Rembrandt* till *Electronics*”, 226–227.

336 Jones, *Machine in the studio*, 88.

337 Ibid.

338 Lindberg, *Konstpedagogikens dilemma*.

339 ”Grafik när vi väntar vid TV:n”, *Röster i Radio-TV*, nr 36, 1968, 18.

340 Ibid.

341 Nordberg, *Folkhemmets röst*.

342 Ivre, ”En årsöversikt”, 130. *Mästerverk och människor: Bröllopsvisit*, 1958-03-03; *Mästerverk och människor: Krigets ansikten*, 1958-05-18. Programmen finns inte bevarade. Jämför Pelle Snickars diskussion kring Bengt Idestam-Almquist och Lennart Ehrenborgs filmhistoriska program, Snickars, ”Tidiga medieformer”, 154–166. Jämför också Wahlberg, ”Från *Rembrandt* till *Electronics*”, 209–210.

343 Sjöholm Skrubbe, *Skulptur i folkhemmet*, 69, 191.

344 *Konsten att se: Att uppleva bild*, 1961-02-12, *Konsten att se: Det fula och det vackra*, 1961-02-19. Jämför Furhammar, ”Humanist på resa genom världen och tiden”, 186–187. Av allt att döma var programmen också förebilder för Sandro Key-Åbergs program till *Multikonst* 1967, se kapitel tre.

345 *Ways of seeing* sändes i svensk tv 1974 under titeln *Sätt att se*. En bok med samma titel baserad på tv-serien publicerades samma år, se John Berger, *Ways of seeing: Based on the BBC television series with John Berger*. (London: British Broadcasting Corporation/Penguin, 1972). Se även Raiford Guins, Juliette Kristensen & Susan Pui San Lok, red., ”Special issue: The ways of seeing 40th anniversary issue”, *Journal of Visual Culture*, vol. 11, nr 2, 2012.

346 Spigel, *TV by design*, 12.

347 Se t.ex. Magnus Bremmer, *Konsten att tämja en bild: Fotografiet och läsarens uppmärksamhet i 1800-talets Sverige* (Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2015).

348 Malraux, *Konstens psykologi*, 32.

349 Rudolf Broby-Johansen, *Kropp och kläder: Klädedräktens konsthistoria* (Stockholm: Rabén & Sjögren, 1954).

350 SOU 1956:13, 19–20.

351 Ibid., 18.

352 Ingrid Lindell, ”Från *Niklasons* till *Svensson, Svensson* – situationskomedin som vardagsterapi”, *Svensk television – en mediehistoria*, red. Anna Edin & Per Vesterlund (Stockholm: SLBA, 2008), 166–189.
353 Ibid., 170, 177–178.
354 *Vi går på museum: Konsthallen i Lund*, 1961-04-13.
355 Om frågesport och frågeprogram, se Sjögren, *Den goda underhållningen*, 105–122.
356 Christer Faleij, ”Romare om konst: Vilken tavla!”, *Aftonbladet* 12/12 1965.
357 ”Vilken tavla??? Vilken tavla!!!”, *Röster i Radio-TV*, nr 50, 1965, 8–9.
358 Ibid.
359 Anders Gahlin, *Publiken till nöje* (Stockholm: Publik- och programforskningsavdelningen, Sveriges Radio, 1985), 22.
360 Sjögren, *Den goda underhållningen*, 119–122.
361 Bengt Melin, ”TV i går: Personalafton i TV”, *Aftonbladet* 10/3 1966.
362 Spigel, *TV by design*, 156–164.
363 Se Johan Östling, ”Under strecket: När lärdomen gick rakt genom rutan”, *Svenska Dagbladet* 22/11 2015.
364 ”Han med ögat”, *Expressen* 18/4 1966; sign.: Dr Filén, ”Dagens blomma”, *Aftonbladet* 3/6 1966.
365 Laura Mulvey, ”Visual pleasure and narrative cinema”, *Screen*, vol. 16, nr 3, 1975, 11.
366 John Ellis, *Visible fictions: Cinema, television, video* (London: Routledge, 1992).
367 Mulvey, ”Introduction”, 3.
368 ”Detta är nakenmodellen i tv:s konstprogram”, *Aftonbladet* 1/10 1966.
369 Se t.ex. Jan Lindström, ”Fumligt om konst”, *Expressen* 13/12 1965; Ingvar Orre, ”Sett i TV: Konstskoj”, *Dagens Nyheter* 13/12 1965.
370 Folke Edwards, ”Vilken tavla i TV!”, *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* 22/4 1966.
371 Stig Johansson, ”TV och multikonsten”, *Svenska Dagbladet* 25/2 1967.
372 Bolter & Grusin, *Remediation*.
373 Håkan Unsgaard & Ivar Ivre, *TV och vi* (Stockholm: Tiden, 1962), 12.
374 Ibid., 46–48.
375 Ibid., 50.
376 Örnebring, *TV-parlamentet*, 151–158.
377 Monika Djerf-Pierre & Lennart Weibull, *Spegla, granska, tolka: Aktualitetsjournalistisk i svensk radio och TV under 1900-talet* (Stockholm: Prisma, 2001), 13–14.
378 Se Thurén, *Medier i blåsväder*, 119–121.
379 Nordmark, *Finrummet och lekstugan*, 202–206; Örnebring, *TV-parlamentet*, 94–95.
380 Thurén, *Medier i blåsväder*, 217–258.
381 För en diskussion om relationen mellan filmjournalerna och tv:s nyhetsprogram, se Peter Dahlén, ”Från *SF-journalen* till *Aktuellt* – en studie av *TV-journalen* 1955 till 1958”, *Svensk television – en mediehistoria*, red. Anna Edin & Per Vesterlund (Stockholm: SLBA, 2008), 31–61.
382 Ingvar Orre, ”Har TV magasinsfeber?”, *Dagens Nyheter* 3/1 1966.

383 Torbjörn Axelman, ”Producenten”, *Boken om TV*, red. Gert Engström (Stockholm: Forsbergs förlag, 1961), 135–153.
384 Ibid., 138.
385 Ibid., 142.
386 Ibid. Jacobsens skulpturer visades under titeln *Robert Jacobsens dockor* på Moderna Museet, 5 januari–7 februari 1960.
387 Axelman, ”Producenten”, 152.
388 Nils Erik Baehrendtz, ”Vad är underhållning?”, *Sveriges Radios Årsbok 1960*, red. Manne Ginsburg & Carl-Åke Wadsten (Stockholm: Sveriges Radio, 1960), 41.
389 ”Konst och kultur i blickfånget”, *Röster i Radio-TV*, nr 40, 1960, 33.
390 Ibid.
391 *Prisma: Illustrerad konst- och kulturrevy*, 1959-01-25. Jämför Nordmark 1999, 201–202.
392 *Prisma: Illustrerad konst- och kulturrevy*, 1959-03-19. Inslaget finns inte sparat, se manuskript *Prisma* 19/3 1959, ”Prisma 25/1–28/12”, Manuskript, allmän serie, 1957–1959, M1:2, TVK C33, Sveriges Radios Förvaltnings Dokumentarkiv.
393 *Prisma: Illustrerad konst- och kulturrevy*, 1961-01-29.
394 Nordmark, *Finrummet och lekstugan*, 202.
395 Hemming Sten, ”TV-rutan: TV-mässig, rolig musik”, *Expressen* 30/1 1961.
396 *Prisma: Illustrerad konst- och kulturrevy*, 1960-04-10. Platserna var Ingesund, Torshälla, Hällhammar, Askersund, Edsbyn, Rättvik, Borlänge, Halmstad.
397 *Prisma: Illustrerad konst- och kulturrevy*, 1961-05-07.
398 Lars Boberg, ”Mot horisonten”, *Röster i Radio-TV*, nr 37, 1962, 38.
399 Ibid.
400 *Galleriet: Konsten åt folket*, 1962-11-21. Se även ”Fem konstnärer i topp”, *Röster i Radio-TV*, nr 46, 1962, 42–43.
401 *Galleriet: Fyra expressionister*, 1963-03-04.
402 *Horisont: Ett kulturfönster*, 1963-11-28.
403 *Horisont: Ett kulturmagasin*, 1964-02-24; *Horisont: Ett kulturmagasin*, 1964-04-17.
404 Philip von Krusenstierna, ”Lars Ulvenstam gör en böja”, *Hört och sett: Radio och television 1925–1974*, red. Nils-Olof Franzén (Stockholm: Sveriges Radio, 1974), 288.
405 Se Furhammar, *Med TV i verkligheten*, 58; Nordmark, *Finrummet och lekstugan*, 203–206.
406 Bertil Appelgren, ”Råd till mannen bakom TV:s ’Studio -65’: ’Vad pojkarna säger på Baren kan du skita i!”, *Aftonbladet* 21/11 1965.
407 Lars Ulvenstam, ”Reflex: Nu är kulturen farlig!”, *Röster i Radio-TV*, nr 3, 1966, 6.
408 Ibid.
409 ”Televisionens programverksamhet”, *Sveriges Radios Årsbok 1966* (Stockholm: Sveriges Radio, 1967), 94.
410 Se t.ex. Wyver, *Vision on*, 27–28.
411 Sören Ekström, ”Kultur i Monitor”, *Röster i Radio-TV*, nr 4, 1967, 16–17.
412 Ibid., 17.
413 Ibid.

414 ”TV:s ’Studio 66’ blir ’Monitor’: Allting kultur för nye redaktören”, *Svenska Dagbladet* 30/12 1966.

415 Se t.ex. *Monitor: Aktuellt kulturmagasin*, 1967-05-08; *Monitor: Aktuellt kulturmagasin*, 1967-11-23.

416 *Monitor: Aktuell kulturmagasin*, 1967-06-15. I inslaget medverkade också tavelhandlare David Johansson, som tidigare synts i programmet *Konsten är lång* (1961), se avsnitt ”Konsumtionsproblem och smakfrågor” nedan.

417 Carl Henrik Svenstedt, ”Sveriges illusions-television”, *Svenska Dagbladet* 31/12 1966.

418 Jamie Sexton, ”From art to avant-garde? Television, formalism and the arts documentary in 1960s Britain”, *Experimental British television*, red. Laura Mulvey & Jamie Sexton (Manchester/New York: Manchester University Press, 2007), 92–93.

419 Lars Rundkvist, ”Orsakar Monitor massflykt?”, *Aftonbladet* 19/5 1967.

420 Sören Ekström, ”Mats Rehnberg: Små täta kulturdoser i TV!”, *Röster i Radio-TV*, nr 5, 1968, 24.

421 Ibid.

422 Göran Sellgren, ”’Forum’ TV-kulturens nya motto: Fler, kortare, aktuellare program”, *Svenska Dagbladet* 31/1 1968.

423 Ibid.

424 Ulvenstams bortavaro under 1967 berodde på att han skrev klart boken *TV – dumburk eller väckarklocka?*

425 Örnebring, *TV-parlamentet*, 168–169.

426 *Forum 68: Månadens kulturspegel*, 1968-04-18; *Forum 68: Månadens kulturspegel*, 1968-05-16.

427 *Forum: Aktuell kulturspegel*, 1968-02-01; *Forum: Aktuell kulturspegel*, 1968-10-01; *Forum: Aktuell kulturspegel*, 1968-10-14; *Forum: Aktuell kulturspegel*, 1968-12-05; *Forum: Aktuell kulturspegel*, 1968-12-10.

428 Charlotte Bydler, *The global art world inc.: On the globalization of contemporary art* (Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2004), 100–110.

429 Ibid., 101.

430 Nichols, *Introduction to documentary*, 105–109.

431 *Konst i Venedig*, 1962-10-07.

432 Jämför Andreas Huyssen, ”Mass culture as woman: Modernism’s other”, *After the great divide: Modernism, mass culture, postmodernism* (Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1986), 44–64.

433 *Konst i Venedig*, 1964-07-10.

434 *Konstbiennalen 1966*, 1966-07-16.

435 Här syftar Romare på socialistisk realism, även om han felaktigt använder termen ”socialrealism”.

436 Här kan aktualiseras frågor om arbetsdelning, kön och mediering. Konstnären Barbro Östlihn, tillika Fahlströms hustru och delaktig i skapandet av verket, deltog som avlönad kommissarie men syns inte alls i inslaget. Jämför Öhrner, *Barbro Östlihn & New York*, 126–140, 156.

437 Nikolas Glover, *National relations: Public diplomacy, national identity and the Swedish Institute 1945–1970* (Lund: Nordic Academic Press, 2011).
438 För en historisk översikt av NUNSKU:s verksamhet, se Sophie Allgårdh, *Svensk konst i världen: Trender, lanseringar, reaktioner 1965–1996* (Stockholm: Carlssons, 2000). Se även Öhrner *Barbro Östlihn & New York*, 156–160.
439 Allgårdh, *Svensk konst i världen*, 30–36.
440 Kristoffer Arvidsson, ”Mellan gryning och skymning”, *Skiascope 2: Upp med rullgardinerna !: Konsten i Göteborg under 1960- och 1970-talet*, red. Kristoffer Arvidsson & Jeff Werner (Göteborg: Göteborgs konstmuseum, 2009), 28.
441 *Konst och polis i Venedig: Från konstbiennalen i Venedig*, 1968-07-08.
442 Sign.: Bert, ”Liten intervju”, *Dagens Nyheter* 28/2 1960; ”Svårt fastslå TV:s skuld till färre museibesök”, *Dagens Nyheter* 29/2 1960.
443 Örtegren, ”Konsten i TV skapar ny publik”, 38.
444 Se t.ex. Ehrenborg, ”Konst i TV”, 129, 132.
445 SOU 1956:13, 245–246.
446 Wasson, ”Big, fast museums/small, slow movies”, 178–204.
447 *Konstapropå*, 1957-11-10.
448 *Prisma: Illustrerad konst- och kulturrevy*, 1961-06-11.
449 För en diskussion kring utställningen i förhållande till andra tematiska utställningar vid museet, se Hans Hayden, ”Dubbel bindning: Moderna Museet som plats för tolkning av samtid och historia”, *Historieboken: Om Moderna Museet 1958–2008*, red. Anna Tellgren (Stockholm: Moderna Museet, 2008), 177–200.
450 Jag har funnit ytterligare ett inslag om *Rörelse i konsten*, från *Aktuellt* 1961-05-15. Inslaget innehåller dock bara ljud och ingen bild.
451 Jämför citat i Hayden,”Dubbel bindning”, 188.
452 Pamela M. Lee, *Chronophobia: On time in the art of the 1960s* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2004), 98, 100-101.
453 Pontus Hultén, ”Fem fragment ur Moderna Museets historia”, *Moderna Museet 1958–1983*, red. Olle Granath & Monika Nieckels (Stockholm: Moderna Museet, 1983), 34–36.
454 *Studio 65: Aktuellt kulturmagasin*, 1965-01-28.
455 *Happening*, 1965-12-28.
456 *Forum: Aktuell kulturspegel*, 1968-11-11.
457 För en diskussion om Björnligan i det Göteborgska konstlivet, se Karolina Uggla, ”Björnligans tidsmodul”, *Skiascope 2: Upp med rullgardinerna! Konsten i Göteborg under 1960- och 1970-talet*, red. Kristoffer Arvidsson & Jeff Werner (Göteborg: Göteborgs konstmuseum, 2009), 162–199.
458 Ibid., 180–181.
459 Kritik mot Björnligan som en samling imitatörer utan mycket nytt att tillföra hade framförts tidigare under året i samband med att de ställt under namnet 8 st. Se Uggla, ”Björnligans tidsmodul”, 172.
460 Martin Sundberg, ”Kronologi över Moderna Museets historia”, *Historieboken: Om Moderna Museet 1958–2008*, red. Anna Tellgren (Stockholm: Moderna Museet, 2008), 347–372.

461 Hayden, *Modernismen som institution*, 183–185.

462 För en diskussion kring museets förhistoria och första tid, se Hayden, *Modernismen som institution*, 184–194.

463 Otte Sköld, ”Otte Skölds tal vid invigningen av Moderna Museet d. 9/5 1958 kl. 11.30”, *Moderna Museet 1958–1983*, red. Olle Granath & Monika Nieckels (Stockholm: Moderna Museet, 1983), 12. Jämför diskussion i Hayden, ”Dubbel bindning”, 180–181.

464 Hulténs officiella utnämning till chef skedde dock först den 1 maj 1963.

465 Se Anna Lundströms diskussion kring detta med utgångspunkt i Pontus Hulténs visningsmagasin, *Former av politik: Tre utställningssituationer på Moderna Museet 1998–2008* (Göteborg: Makadam, 2015), 49–81.

466 Sundberg, ”Kronologi över Moderna Museets historia”, 374–372.

467 Martin Gustavsson, ”Pengar, politik och publik: Moderna Museet och staten”, *Historieboken: Om Moderna Museet 1958–2008*, red. Anna Tellgren (Stockholm: Moderna Museet, 2008), 45–46. Jämför Hayden, *Modernismen som institution*, not 27, 334–335. Se även Pontus Hultén, ”Förhållandet mellan Moderna Museet och stat, regering och departement”, *Moderna Museet 1958–1983*, red. Olle Granath & Monica Nieckels (Stockholm: Moderna Museet, 1983).

468 Karin Malmquist, ”La Cour des miracles: Om publik, pedagogik och konst på Moderna Museet”, *Historieboken: Om Moderna Museet 1958–2008*, red. Anna Tellgren (Stockholm: Moderna Museet, 2008), 281–296.

469 Ibid., 283–285.

470 *Den inre och yttre rymden*, 1966-02-01; *Leve Magritte!*, 1967-10-30.Trickfilmningen utfördes av Bela Thinsz, kanske mer känd som upphovsperson till animationen som fortfarande visas i nyhetsprogrammen för att redovisa solens upp- och nedgång.

471 Spigel, *TV by design*, 144–177. Se även Spigel, ”Television, the housewife, and the Museum of Modern Art”, 349–385.

472 Spigel, *TV by design*, 167–169; Spigel, ”High culture in low places”, 290–292.

473 *Exercishuset som blir museum*, 1958-05-06.

474 *Kring Picasso – vårt sekels målare*, 1956-10-31. Programmet, som var drygt 40 minuter långt, visade därutöver också ett inslag med Roland Kempe som berättade om ett möte med Picasso samt ett utdrag från Henri-Georges Clouzots film *Mysteriet Picasso* som haft premiär samma år. Jämför Wahlberg, ”Från *Rembrandt* till *Electronics*”, 219.

475 *Aktuellt*, 1962-03-02.

476 *Aktuellt*, 1962-03-17.

477 *Hänt i veckan*, 1962-04-15.

478 *Modern jazz: Jazz i Moderna Museet*, 1962-03-10.

479 Se Glover, *National relations*.

480 Debatten pågick sommaren 1962 och några av inläggen samlades året därpå i en utgåva från Bonniers Tribunserie, se Hans Hederberg red., *Är allting konst? Inlägg i den stora konstdebatten* (Stockholm: Bonnier, 1963).

481 Linde, *Spejare*.

482 Torsten Bergmark, ”Torsten Bergmark svarar”, *Är allting konst? Inlägg i den stora konstdebatten*, red. Hans Hederberg (Stockholm: Bonnier, 1963), 51.
483 Arne Lindström, ”Synvinkeln: Konsterna i tv skadar konsten!”, *Röster i Radio-TV*, nr 10, 1963.
484 Torbjörn Axelman, ”Synvinkeln: Synvinkel på en synvinkel”, *Röster i Radio-TV*, nr 11, 1963.
485 Ibid.
486 *Aktuellt*, 1961-12-28.
487 *Horisont: Ett kulturmagasin*, 1964-03-12. För en diskussion kring utställningen och inslaget i *Aktuellt*, se Öhrner, *Barbro Östlihn & New York*, 161–178.
488 *Aktuellt*, 1964-03-23.
489 Sannolikt handlar det om möte med Samarbetsnämnden för Stockholms konstföreningar. Under mötet ska en omröstning om popkonsten ha arrangerats – för eller emot – och tydligen ska utfallet inte varit till popkonstens fördel. Jämför Öhrner, *Barbro Östlihn & New York*, 166.
490 *Aktuellt*, 1964-03-03.
491 Se Jessica Lind, ”Lägg ned tv! Vad tycker du? – deltagande i svensk public service-tv”, *Svensk television – en mediehistoria*, red. Anna Edin & Per Vesterlund (Stockholm: SLBA, 2008), 254–255. Jämför Bridget Griffen-Foley, ”From *Tit-Bits* to *Big Brother*: A century of audience participation in the media”, *Media, Culture & Society*, vol. 26, nr 4, 2004.
492 Arvidsson, ”Mellan gryning och skymning”, 40–41.
493 *Aktuellt*, 1962-01-20. Rösterna tillhörde Torbjörn Axelman och Gun Hägglund.
494 Sundgren, ”Smakfostran”, 169.
495 Gustavsson, *Makt och konstsmak*, se t.ex. diskussion kring tidens distinktioner mellan ”god” och ”mindervärdig” konst, 266–276.
496 Nils Palmgren & Hilding Östlund, *Konstskojare* (Stockholm: Rabén och Sjögren, 1944). Jämför Gustavsson, *Makt och konstsmak*, 272–276.
497 Sundgren, ”Smakfostran”; Gustavsson, *Makt och konstsmak*.
498 Mailis Stensman, red., *”Konsten är på väg att bliva allas”: Statens konstråd 1937–1987* (Stockholm: Statens konstråd, 1987). Sjöholm Skrubbe, *Skulptur i folkhemmet*, 43–110.
499 För en redogörelse kring importförbudet, se Gustavsson, *Makt och konstsmak*, 217–254.
500 *Konsten är lång*, 1962-03-18.
501 Palmgren & Östlund, *Konstskojare*, se t.ex. inledningen, 9–26. Jämför Gustavsson, *Makt och konstsmak*, 273–274.
502 De medverkande männen är Göran Nilsson, Albert Johansson samt Gösta Gierow.
503 *Enastående konsttillfälle*, 1968-05-08.
504 Pierre Bourdieu & Alain Darbel, *L’amore de l’art: Les musées d’art européens et leur public* (Paris: Editions de Minuit, 1966).
505 Ett program av *Horisont* (1964-10-22) av Bergmark ägnades också Swedner och hans undersökningar under rubriken ”Kulturkonsumtion – ett nöje för alla?”. I programmet medverkade också Lennart Holm och Jan Myrdal.

506 Programbeskrivning, ”Tycke och smak: Tre sociologiska program”, daterat 21/6 1965, Programhandlingar, alfabetiskt ordnade, 1961–68, F1A:16. Kulturredaktionen SRG C33, Sveriges Radio Förvaltnings Dokumentarkiv.

507 Anders Ekström, ”Vetenskaperna, medierna, publikerna”, *Den mediala vetenskapen*, red. Anders Ekström, (Nora: Nya Doxa, 2004), 16–17.

508 Klockar Linder, *Kulturpolitik*, 59–100.

509 Ibid., 90.

510 Ibid., 96–97.

511 Programbeskrivning, ”Tycke och smak: Tre sociologiska program”, daterat 21/6 1965, Programhandlingar, alfabetiskt ordnade, 1961–68, F1A:16. Kulturredaktionen SRG C33, Sveriges Radio Förvaltnings Dokumentarkiv.

512 Ibid.

513 Klockar Linder, *Kulturpolitik*, 94.

514 Se illustration i Klockar Linder, *Kulturpolitik*, 96.

515 Harald Swedner, ”Vad är vackert? Några resultat från en konstsociologisk undersökning”, *Arkitektur*, nr 12, 1966, 420–426.

516 Ibid., 420.

517 Att de sociologiska undersökningarnas utfall sällan bjöd på överraskningar var en återkommande invändning mot dem. Som Swedner kommenterar i artikeln i *Arkitektur* var det ändå viktigt att veta hur det förhöll sig, snarare än att bara anta. Se Swedner, ”Vad är vackert?”. Jämför också Klockar Linder, *Kulturpolitik*, 59–60.

518 Swedner, ”Vad är vackert?”, 420.

519 *Ragnar Edenman öppnar Multikonst*, 1967-02-11. Se även transkription av talet: Ragnar Edenman, ”Här är Multikonst”, *Multikonst: En bok om 66 konstverk, 100 utställningar, 350 000 besökare*, red. Susann Frennberg m.fl. (Stockholm: Sveriges Radios Förlag, 1967), 11.

520 ”Unik invigning av multikonst: Raketstart med god försäljning”, *Arbetet* 12/2 1967.

521 *Vår konst: Konstfrämjandets tidskrift*, nr 1, 1967.

522 Edenman, ”Här är Multikonst”, 11.

523 Se t.ex. Nordmark, *Finrummet och lekstugan*, 206–208; Kjell Östberg, *1968 när allting var i rörelse: Sextiotalsradikaliseringen och de sociala rörelserna* (Stockholm: Prisma, 2002), 60; Arvidsson, ”Mellan gryning och skymning”, 34–38; Helene Broms och Anders Göransson, *Kultur i rörelse: En historia om Riksutställningar och kulturpolitiken* (Stockholm, 2012), 57–60; Jonas (J) Magnusson och Cecilia Grönberg, *För pås-seende: Berndt Pettersons collage och bokstavskonst* (Stockholm: OEI editör, 2012), 213–220; Olof Näsman, *Samhällsmuseum efterlyses: Svensk museiutveckling och museidebatt 1965–1990* (Umeå: Umeå universitet, 2014), 137.

524 Dayan & Katz, *Media events*.

525 Ibid., 1–24, 91, 188–220.

526 För en diskussion kring mediehändelser av lite annan karaktär utifrån exemplet Olof Palmes begravning 1986, se Anna Edin, ”I takt med tiden – om tv-tablån som mediehistorisk text”, *Svensk television – en mediehistoria*, red. Anna Edin &

Per Vesterlund (Stockholm: SLBA, 2008), 99–103. Samtidigt är mediehändelser varken unika för televisionen eller för tiden. Exempelvis uppvisar 1930-talets radiodebatter om befolkningsfrågan eller utställningen *Fritiden* likheter med *Multikonst*. Jämför Petter Tistedt, *Visioner om medborgerliga publiker: Medier och socialreformism på 1930-talet* (Höör: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2013).

527 Utöver tv-sändningarna förekom också radiosändningar i anslutning till projektet. På öppningsdagen sändes t.ex. program där besökare på utställningarna intervjuades och gavs möjlighet att ge sin åsikt om konsten och projektet. Dessa sändningar finns dock inte sparade.

528 Susann Frennberg m.fl, red., *Multikonst: En bok om 66 konstverk, 100 utställningar, 350 000 besökare* (Stockholm: Sveriges Radio, 1967).

529 Redogörelsen bygger på en kronologi presenterad i boken om *Multikons*t, se ”Kortfattad historik”, *Multikonst: En bok om 66 konstverk, 100 utställningar, 350 000 besökare*, red. Susan Frennberg, m.fl. (Stockholm: Sveriges Radio, 1967), 18–20.

530 Cecilia Stam, ”Som om tiden hade stått stilla”, *Konst för alla? Konstfrämjandet 40 år*, red. Elisabeth Lidén (Stockholm: Konstfrämjandet, 1987).

531 Ibid., 46.

532 Broms & Göransson, *Kultur i rörelse*, 19. Se även efterord av Mikael Löfgren, ”Riksutställningar, kulturpolitiken och samtiden”, *Kultur i rörelse: En historia om Riksutställningar och kulturpolitiken* (Stockholm: Atlas, 2012), 245–265. Flera delbetänkanden presenterades i början av 1970-talet då försöksverksamheten också utvärderades. Se SOU 1973:5, *Museerna: Betänkande avgivet av 1965 års musei- och utställningssakkunniga*; SOU 1974: 43, *Utställningar: Betänkande avgivet av 1965 års musei- och utställningssakkunniga.*

533 Holm, *Strategi för kultur*.

534 Ibid., 25–27.

535 Carl Nordenfalk ersattes 1969 av Moderna Museets chef Pontus Hultén.

536 Broms & Göransson, *Kultur i rörelse*, 18–19.

537 Om denna utställning, se Broms & Göransson, *Kultur i rörelse*, 20–23.

538 Göran Nylöf, *Utställningspubliken, rapport 4: Multikonst: En sociologisk studie av besökare och köpare* (Stockholm, 1968).

539 Gunnar Berefelt, ”Allmänheten om Multikonst”, *Meddelande från Moderna Museet*, nr 27–28, 1968, 6–14. Se även Gunnar Berefelt, *2 texter för konst och samhälle* (Stockholm: Stockholms universitet, 1967).

540 Multikonst G1:1, ”Frågor beträffande TV-programmen”, Utställningskompendium, F1A:3, Riksutställningars arkiv.

541 Erik Wettergren, ”Inledning”, *God konst i hem och samlingslokaler: Nationalmuseum 19 oktober–2 december*, Nationalmusei utställningskatalog 115 (Stockholm: Nationalmuseum, 1945), 9.

542 *God konst i hem och samlingslokaler: Nationalmusei fjortonde vandringsutställning 1946–1947*, Nationalmusei utställningskatalog 122/Nationalmusei vandringskatalog 14 (Stockholm: Nationalmuseum, 1946), 31.

543 ”Plan över utställningen”, *God konst i hem och samlingslokaler: Nationalmuseum 19 oktober–2 december*, Nationalmusei utställningskatalog 115 (Stockholm: Nationalmuseum, 1945), 13.
544 Se fotografi av skampålen i Per Bjurström, *Nationalmuseum 1792–1992* (Höganäs: Bra Böcker, 1992), 274.
545 Gustavsson, *Makt och konstsmak*, 267.
546 Ibid., 316. Jämför avsnittet ”Åtgärder mot spridning av värdelös konst”, SOU 1956:13, 396–408.
547 Gustavsson, *Makt och konstsmak*, 319.
548 Multikonst B 1:1, ”Utställningsidén”, signerat ”ON/DD”, daterat 1966-10-01, Utställningskompendium, F1A:3, Riksutställningars arkiv.
549 Ibid.
550 Olof Norell, ”Multikonst kommer!”, *Vår konst: Konstfrämjandets tidskrift*, nr 6, 1966, 1.
551 Klockar Linder, *Kulturpolitik*, 74–79. Se även Sophie Elsässer, *Att skapa en konsument:* Råd och Rön *och den statliga konsumentupplysningen* (Göteborg: Makadam, 2012).
552 Stam, ”Som om tiden hade stått stilla”, 43–44.
553 Utställningsfolder, opaginerad, F1A:3, Riksutställningars arkiv.
554 Kristian Romare, ”grammofonskivor – pocketböcker – multikonst”, *Vår konst: Konstfrämjandets tidskrift*, nr 6, 1966, 7.
555 Ibid.
556 Kristian Romare citerad i Matts Rying, ”Konst över landet”, *Röster i radio-TV*, nr 5, 1967, 19.
557 Jämför Johan Bergman, *Kulturfolk eller folkkultur: 1968, kulturarbetarna och demokratin* (Umeå: Boréa, 2010), 50.
558 Frenander, *Kulturen som kulturpolitikens stora problem*, 138–142; Klockar Linder, *Kulturpolitik*, 74–79.
559 För deltagande konstnärer se Appendix.
560 Kristian Romare, ”Multikonst – som grammofonskiva”, opaginerad utställningsfolder, F1A:3, Riksutställningarsarkiv. Se även Romare, ”grammofonskivor – pocketböcker – multikonst”.
561 Romare, ”Multikonst – som grammofonskiva”.
562 Åke Meyerson, ”Många lika bilder”, *Vår konst: Konstfrämjandets tidskrift*, nr 6, 1966, 3–6.
563 Romare, ”grammofonskivor – pocketböcker – multikonst”.
564 Kristian Romare, ”Multikonst – ett ord, en företeelse”, *Multikonst: En bok om 66 konstnärer, 100 utställningar, 350 000 besökare*, red. Susann Frennberg m.fl. (Stockholm: Sveriges Radio), 16–17.
565 Kristian Romare citerad i Rying, ”Konst över landet”.
566 Se Öhrner, *Barbro Östlihn & New York*, 162.
567 ”100 vernissager: Multikonst vållar oro hos expert”, *Dagens Nyheter* 4/2 1967; ”Kopior blir ’original’”, *Dagens Nyheter* 4/2 1967. Jämför också Olof Norell, ”Från idé till verklighet”, *Multikonst: En bok om 66 konstnärer, 100 utställningar,*

*350 000 besökare*, red. Susann Frennberg m.fl. (Stockholm: Sveriges Radio), 45.

568 *Aktuellt*, 1967-02-04. Torsten Bergmark refererar till inslaget i sin anmälan i *Dagens Nyheter*, se Torsten Bergmark, ”Hundra gånger ett = ett”, *Dagens Nyheter* 11/2 1967.

569 *Multikonst: Hela Sverige går på utställning*, 1967-02-11.

570 Multikonst B5:1, utskick signerat Olof Norell, daterat 21/10 1966, F1A:3, Riksutställningars arkiv.

571 Se material i Riksutställningars arkiv, F1A:3, ”Multikonst”.

572 *Vår konst: Konstfrämjandets tidskrift*, nr 6, 1966.

573 Vilket framgår av skiss märkt ”Multikonst D6:1”, F1A:3, Riksutställningars arkiv.

574 Edenman, ”Här är Multikonst”, 10.

575 Olof Norell, ”Om konsten att vara tillräckligt stor”, *Multikonst: En bok om 66 konstverk, 100 utställningar, 350 000 besökare*, red. Susann Frennberg m.fl. (Stockholm: Sveriges Radio, 1967), 22.

576 Dayan & Katz, *Media events*, 1, 8–9, 13.

577 Norell, ”Från idé till verklighet”, 44–47. Kommissarien ifråga var Rolf Sellgrad från Folket i Bilds konstklubb.

578 Romare, ”Multikonst – ett ord, en företeelse”, 16–17.

579 Omslaget till *Vår konst* pryddes på liknande sätt av mångfaldigade porträttbilder av Laokoon. Se omslag *Vår konst: Konstfrämjandets tidskrift*, nr 6, 1966.

580 *Röster i Radio-TV*, nr 7, 1967. Se även Matts Rying, ”Att sälja konst”, *Röster i Radio-TV*, nr 7, 1967, 18–19.

581 *Aktuellt*, 1967-01-26.

582 Utställningsfolder, opaginerad, F1A:3, Riksutställningars arkiv. Se även Norell, ”Från idé till verklighet”, 37.

583 *Bild på dig*, 1967-01-29; *Fri såsom bilden*, 1967-02-07.

584 Se Key-Åbergs egen rekapitulation av detta, Key-Åberg, ”Med Konstfrämjandet för konsten”, 26–37.

585 Bläckplumpen fanns även att se i det aktuella numret av programtidningen, se Rying, ”Konst över landet”, 19.

586 Se Lawen Mohtadi, *Den dag jag blir fri: En bok om Katarina Taikon* (Stockholm: Natur & kultur, 2012).

587 Linde, *Spejare*; Nerman, *Demokratins kultursyn*.

588 *Multikonst – hela Sverige går på utställning*, 1967-02-11.

589 Dayan & Katz, *Media events*, 5–7.

590 Spigel, *TV by design*, 44–47.

591 Scenen var ett inslag i CBS-programmet *Dimension*. Se Spigel, ”High culture in low places”, 265–266, se även fotnot 1, 302–303. Jämför Spigel,”Television, the housewife, and the Museum of Modern Art”, 349–385; Spigel, *TV by design*, 162.

592 Ibid., 161–164.

593 Jämför Spigel, *TV by design*, 163–164.

594 Se Svensk Filmdatabas, www.sfi.se, sökord ”Stig Grybe” (senast kontrollerad 16/11 2015).

595 Jämför liknande rutin i Spigel, *TV by design*, 45.
596 Kristian Romare, ”Bilder x bilder – multikonst och massmedia”, *Multikonst: En bok om 66 konstverk, 100 utställningar, 350 000 besökare*, red. Susann Frennberg m.fl. (Stockholm: Sveriges Radio, 1967), 63.
597 Se t.ex. Nordmark, *Finrummet och lekstugan*, 206–208.
598 Nordenfalk själv verkar inte varit särskilt förtjust i projektet. Se Carl Nordenfalk, *Mest om konst: Memoarer* (Stockholm: Natur & kultur, 1996), 353–354.
599 Norell, ”Från idé till verklighet”, 47.
600 Jämför t.ex. Kjell Östberg som anför de båda inslagen som exempel på ”det liberala 1960-talets normförändrade ambitioner” och ”genomslaget för den sexuella revolutionen”, se Östberg, *1968* när allting var i rörelse, 60.
601 Jämför Dayan & Katz, *Media events*, 5.
602 Jämför Dayan & Katz, *Media events*, 11.
603 Se bildtext i Frennberg m.fl. 1967, 95.
604 Den artikel Key-Åberg visar upp är Bengt Olvång, ”Konservbrytare i konsten”, *Aftonbladet* 11/2 1967.
605 Jämför citat i ett utskick till lokalarrangörerna: ”Genom den centrala informationen kan publiken få ett intresse för utställningen i allmänhet, för dess idé, för den konst den innehåller, för de konstnärer den representerar. Målet för den lokala reklamen är att förvandla detta intresse till aktiv handling, till ett utställningsbesök”, Multikonst E 1:1, ”Allmänt”, F1A:3, Riksutställningars arkiv.
606 *Ateljébesök: Vi träffar några av konstnärerna från utställningen Multikonst*, 1967-02-13.
607 Utställningsfolder, opaginerad, F1A:3, Riksutställningar arkiv.
608 Se t.ex. instruktioner i programtidningen, Rying, ”Att sälja konst”, 19.
609 *Multikonstifikt?*, 1967-02-20
610 ”Publikens Multikonst-program”, *Röster i Radio-TV*, nr 8, 1967.
611 *Vilken tavla?*, 1966-02-20. Programmet finns inte bevarat.
612 Enkäterna finns sparade i Sveriges Radio Förvaltnings Dokumentarkiv, se Programhandlingar, alfabetiskt ordnade, Multikonstifikt, F1A:6-11, Kulturredaktionen (TVK), C33/C81, Sveriges Radio Förvaltnings Dokumentarkiv.
613 Kring Pettersons konst mer generellt, se Magnusson & Grönberg, *För pås-seende*.
614 Se Olsson, *Alfabetets användning*.
615 Se t.ex. *Aftonbladet* 12/2 1967; *Expressen* 12/2 1967.
616 Folke Edwards, ”Folkhems kulturrevolution”, *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* 11/2 1967.
617 Termen ”pseudohändelse” hade lanserats av historikern Daniel Boorstin 1961 i hans bok *The image* och syftade på händelser vars enda syfte var att skapa publicitet. Se Daniel J. Boorstin, *The image: A guide to pseudo-events in America* (New York, 1961).
618 Folke Edwards, ”Multikonst – en halv revolution”, *Paletten*, nr 1, 1967.
619 Torsten Bergmark, ”Hundra gånger ett = ett”, *Dagens Nyheter* 11/2 1967.
620 Rolf Anderberg, ”Multikonst och individen”, *Göteborgs-Posten* 12/2 1967.

621 Clas Brunius, ”100x100 – och vilka priser!”, *Expressen* 11/2 1967.
622 Stig Johansson, ”Multikonst – ett slagkraftigt alternativ”, *Svenska Dagbladet* 11/2 1967.
623 Ibid.
624 Olof Norell, ”Replik om multikonsten”, *Arbetet* 21/2 1967; Olof Norell, ”Var inte Multikonst ny och bra”, *Kvällsposten* 3/3 1967.
625 Marianne Nanne-Bråhammar, ”Underskatta inte publiken”, *Arbetet* 14/2 1967.
626 Gunnar Bråhammar, ”Multifusk?”, *Kvällsposten* 16/2 1967.
627 Olof Norell, ”Var inte Multikonst ny och bra”, *Kvällsposten* 3/3 1967.
628 Gunnar Bråhammar, [utan rubrik], *Kvällsposten* 3/3 1967.
629 Marianne Nanne-Bråhammar, ”Multikonsten än en gång”, *Arbetet* 22/2 1967.
630 Dayan & Katz, *Media events*, 18.
631 ”Multikonst 1967”, *Multikonst: En bok om 66 konstnärer, 100 utställningar, 350 000 besökare*, red. Susann Frennberg m.fl. (Stockholm: Sveriges Radio, 1967), 7.
632 Susann Frennberg, ”Sorterad kritik”, *Multikonst: En bok om 66 konstnärer, 100 utställningar, 350 000* besökare, red. Susann Frennberg m.fl. (Stockholm: Sveriges Radio, 1967), 103–117.
633 Lennart Holm, ”Multikonst – folkkonst”, *Multikonst: En bok om 66 konstnärer, 100 utställningar, 350 000* besökare, red. Susann Frennberg m.fl. (Stockholm: Sveriges Radio, 1967).
634 Annons Sveriges Radios Förlag, ”I maj kommer den: boken om Multikonst”, *Röster i Radio-TV*, nr 18, 1967, 9.
635 Norell, ”Om konsten att vara tillräckligt stor”, 22.
636 Norell, ”Från idé till verklighet”, 37.
637 Ibid., 44.
638 Kristian Romare, ”Bilder x bilder – multikonst och massmedia”, *Multikonst: En bok om 66 konstnärer, 100 utställningar, 350 000* besökare, red. Susann Frennberg m.fl. (Stockholm: Sveriges Radio, 1967), 55–64.
639 Ibid., 56.
640 Romare, ”Bilder x bilder”, 57.
641 Jämför t.ex. Olsson, ”Mass media avant-garde”, 445–457.
642 Bengt Olvång, ”Nu blommar TV:n”, *Aftonbladet* 19/2 1967. Olvång kommenterar *Multikonst* i sin översikt av svensk konst från 1983, se Bengt Olvång, *Våga se!: Svensk konst 1945–1980* (Stockholm: Författarförlaget, 1983), 40. För en diskussion kring Pettersons verk i relation till ”multikonst” som begrepp, se Magnusson & Grönberg, *För pås-seende*, 213, 219–220.
643 För en diskussion kring sändningen, se Spigel, ”High culture in low places”, 297–299.
644 Ibid., 299.
645 Kjell Stensson, ”1984”, *Röster i Radio-TV*, nr 44, 1964, 22–23, 55–56. Radioteknikern och studioingenjören Kjell Stensson är kanske främst bekant från ett klassiskt aprilskämt där han övertygande demonstrerade hur det gick att få till färg-tv med hjälp av en nylonstrumpa.
646 Ibid., 23.

647 Siegfried Zielinski, *Audiovisions: Cinema and television as entr'actes in history* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1999).
648 Bolter & Grusin, *Remediation*, 21–31.
649 Ehrenborg, "Konst i TV", 128.
650 Bolter & Grusin, *Remediation*, 31–44.
651 Jämför Olsson, *Alfabetets användning*, 8–9
652 Handlingar från Dokumentärfilmgruppen, "Konstkrönikor: Konstapropå 1957–62", F1:11, Lennart Ehrenborgs arkiv, T07; Register över sända program 1956–69, D1:1, Kulturredaktionen (TVK), C33/C81; Programhandlingar, alfabetiskt ordnade, Forum, F1A:3; Horisont, 1962-65, F1A:5; Prisma, 1959–61, F1A:12; Studio 65, 1964–65, Studio 66, 1965–66, F1A:15, Kulturredaktionen (TVK), C33/C81; Manuskript, allmän serie, MI, Prisma, MI:2; Prisma, MI:4; Horisont, MI:10a; Studio 65, MI:13a; Studio, 66, MI:13a; Monitor, MI:16; Forum, MI:19b; Forum. Aktuell kulturspegel, MI:23, Kulturredaktionen (TVK), C33/C81, Sveriges Radio Förvaltnings Dokumentarkiv.

# Summary


### Contemporary art on prime time: Arts programming on Swedish television 1956–1969

This dissertation investigates the mediation of art on Swedish television during the 1950s and 1960s. The aim is to examine how the new medium of television was put to use in the dissemination and promotion of contemporary and modernist art during this time. The primary research question concerns the significance and consequences of television as a media form for the practices of popularization and art education in the new medium. Television was introduced as a national and non-commercial undertaking in Sweden, with AB Radiotjänst (from 1957 Sveriges Radio AB/The Swedish Broadcasting Corporation) being granted a monopoly on television broadcasting rights. From the official starting date of TV transmissions in 1956 until 1969, when TV1 and TV2 were launched, transmissions were limited to one channel only. This period constitutes the temporal delimitations of the study. The introduction of the new medium coincided with the post-war emergence of the welfare state and ambitions of governmental and non-governmental organizations and initiatives to make modern art an integral part of modern society. This dissertation investigates the role and significance of television in these endeavours from the point of view of Sveriges Radio/TV, by focusing on the actors involved as well as the form and content of arts programming at the time. In terms of theory, the study makes use of mediatization theory and the concept of remediation, in order to capture and analyse the dynamics as well as the conflicts between television and art at the time. The study uses the method of media-specific genre analysis, inspired by cultural theory, asserting that arts programming is a cultural category made up of practices and processes and interwoven with ideological structures and power relationships. The dissertation is, in addition to the introductory and concluding chapters, divided into three chapters investigating different aspects of the phenomenon of art on TV during the specific historical period.

## Cultural programming and programming culture

The point of departure for the first chapter is the case that it was in no way obvious what TV shows about art should or could look like. The chapter investigates the aspirations to develop appropriate programme formats for showcasing art using the new medium, and how these aspirations related to television as a regularized medium and to notions of its perceived specificities and limitations. The chapter opens with a section that situates the introduction of television in Sweden, the overall programming, and the most important actors with regard to arts programming. In particular, the latter include the head of the broadcasting company's film division Lennart Ehrenborg, the broadcasting company's art editor Kristian Romare, and producer, news reporter and director Torbjörn Axelman. The introductory section is followed by four sections on different aspects of the arts programming of the period. First, the chapter investigates how the genre of films on art, a phenomenon of post-war art education, were introduced as an appropriate technique for making art objects "come to life" on the TV screen and thereby solving the problem of presenting static objects on TV shows. Subsequently, the aspirations to create medium-specific "TV art" are investigated. It was thought that these aspirations could be achieved by inviting artists to experiment with television technology. From the point of view of Sveriges Radio/TV, this was considered an ideal way of creating conditions for the television programming of the future, as well as creating a sense of public awareness about the manipulative aspects of the media and the characteristics of electronic communication. Here, particular attention is paid to the TV film *Monument* (1968) by artists Ture Sjölander and Bror Wikström. Besides being important as producers of programming, artists were also important as a form of programming content. Artists appearing on TV were often represented "at work", an aspect which is investigated in a section considering these kinds of representations and how they created different kinds of roles for the artists through the ways of representing the artist's relationships with the surrounding world and artistic creation. Among other examples, two shows from the early 1960s about painter Roland Kempe are investigated, which drew inspiration from Henri-Georges Clouzot's film *Le Mystère Picasso* (1956). The chapter closes with an examination of three rather different shows, highlighting how relationships between experts and audiences were constructed in arts programming at the time. Firstly the show *Konsten att se* ("The art of seeing", 1961), adhering to a lecture format; secondly *Vi går på museum* ("Let's go to the museum", 1961), partly modelled as a situation comedy; and finally one of the major art ventures of the time: the art quiz show *Vilken tavla?* ("Which painting?", 1965–1966), which was modelled on the successful quiz show format of the time, and featured well-known artists and art critics.

## A window on the art world

The second chapter changes the perspective somewhat, investigating how art was mediated as news and in relation to a notion of television as a ”medium of the present”. The chapter considers how art was treated as a news event and as a question of debate and discussion. Opening the chapter is a section on the ”cultural magazine”, the primary kind of show for news and debate in relation to arts and culture during the 1960s. The section considers how the programme format changed throughout the decade, from being principally characterized by an ideal of neutral information to a more controversial slant towards debate and politically charged subjects. Subsequently the chapter examines TV documentaries from the Venice Biennale produced during the 1960s, focusing on how the international art world and Sweden's place within it were represented to TV viewers. The following section deals with how art exhibitions in Sweden were covered, what function these kinds of TV segments and documentaries were supposed to fill, and how the format changed during the period. Among other examples, the section deals with a filmed report covering the famous exhibition *Rörelse i konsten* (”Movement in art”, 1961) at Moderna Museet in Stockholm. The museum, which opened in 1958, was (and still is) one of the most important venues in the Swedish art world, and the following sections deal with how the museum was represented in the modern medium of television. Sveriges Radio/TV and its staff clearly took a stand in favour of the often radical and avant-garde exhibition politics of the museum, and a number of documentaries and reports were aired during the time, covering exhibitions and events at the museum. The last section of the chapter deals with how questions of public taste and cultural consumption were covered on the air, by focusing on two shows on the Swedish art market and a three-part series based on a sociological study of art and furnishing in Swedish homes.

## A media event of the time

Chapter three deals with the dissemination and popularization of modern art as a media event, by focusing on an art exhibition project called *Multikonst* (”Multi art”, 1967). The project consisted of a total of 100 exhibitions, opened and shown simultaneously all across Sweden, an undertaking both inspired by and made possible by the use of television. *Multikonst* was a co-operation between the non-governmental organization Konstfrämjandet, the governmental initiative Statens försöksverksamhet med riksutställningar, and Sveriges Radio. It showcased new artworks from 68 contemporary Swedish artists. The artists contributed with works produced in large editions to be showcased

and sold at the exhibition venues. The 100 exhibitions were thereby identical in form as well as content. The chapter focuses on the role and function of television within the project. The exhibitions were inaugurated ”on the air”, with a televised speech broadcast to the exhibition’s sites. In addition, Sveriges Radio/TV aired five TV shows in relation to the exhibition period and specially produced for the project, most notably a variety show recorded at the Nationalmuseum in Stockholm and aired in celebration of the exhibition opening. On a more general level, television also played another role in the project. Overall, the *Multikonst* project can be understood as a way of creating an exhibition that in a literal sense was supposed to function as a TV show; or put more simply, art exhibition as broadcasting.

## Conclusions

The dissertation shows how the 1950s and 1960s witnessed great hopes for television as a way of disseminating art and educating the public on matters of art, aspirations closely connected to notions of art distribution as a way to achieve cultural democratization. First and foremost, however, the close study of the practices of arts programming shows how the relationship between television and art at the time was also characterized by problems and conflict. Using the terminology of mediatization theory, it is possible to speak of conflicts between distinct logics. These conflicts can further be understood on several levels, adhering to the twin logics of remediation: transparent immediacy and hypermediacy. The actors involved all shared a view of television as the great medium of the future when it came to disseminating and promoting art to the wider public. However, they also shared notions of television’s limitations when it came to the matter of ”doing justice” to a work of art when broadcast. This was first and foremost considered to be purely a matter of technical limitations, such as the lack of colour and the small screen size. It is however also evident that the actors’ view of their task and that of the medium with regard to arts programming, to represent works of art to the viewers as honestly as possible, delimited the form and content of shows and programming. On another level, the conflict between art and television was a matter of art’s supposedly critical and societal value. According to the actors, art was considered something other than regular programming, in the sense that art constituted different ways of seeing and perceiving the world. The function and importance of arts programming, then, was considered to be in the ways it differed from regular programming, making possible to educate the TV-viewing public in critical thinking towards the manipulation of media as well as providing ways of developing the form and aesthetics of the television medium.

# Tack

Det är lärorikt att skriva avhandling. Det är också väldigt svårt, och inte alltid särskilt roligt. Då är det viktigt att befinna sig på en plats och i ett sammanhang där arbetet kan bli både lite enklare och mycket roligare. För mig har den platsen varit Institutionen för kultur och estetik, tidigare Konstvetenskapliga institutionen, på Stockholms universitet. Jag vill därför till att börja med rikta ett kollektivt tack till hela institutionen och alla ni som bidragit till att göra detta till fyra givande år i en stimulerande miljö, fylld av lika delar konstruktiva diskussioner som underhållande samtal och stunder, i seminarierum såväl som fikarum. Tack!

Till dem jag särskilt vill tacka hör först och främst mina handledare, Anna Dahlgren och Jeff Werner. Anna och Jeff, den dynamiska duon, jag har svårt att föreställa mig bättre handledare än ni. Tack för alla uppfinningsrika uppslag, klipska kommentarer och kloka kritik. Men framförallt, tack för allt stöd, alla goda råd och alla inspirerande och roliga samtal. Hur jag ska klara mig i fortsättningen utan er har jag ingen aning om.

Christian Björk, Sara Callahan, Vendela Grundell, Anna-Maria Hällgren, Jakob Kimvall, Charlotta Krispinsson, Fredrik Krohn Andersson, Johan Linder, Anna Lundström, Elin Manker, Charlotta Nordström, Sonya Petersson, Jimmy Pettersson, Elisa Rossholm, Karolina Uggla och Maja Willén har alla ingått i det doktorandkollegium jag är tacksam över att ha varit en del av. Vid Högre seminariet har jag också fått kloka kommentarer från Tomas Björk, Hans Hayden och Jessica Sjöholm Skrubbe. Stort tack till er alla! Ett lite extra tack till Charlotta K., Sara C. och Anna L. för trevligt rumssällskap i olika konstellationer.

Annika Öhrner gjorde i egenskap av slutseminarieopponent en noggrann och skarp granskning av manuset, en insats som tydliggjorde vad jag behövde arbeta vidare med och möjliggjorde slutförandet. Ett stort tack! Tack också till Marta Edling för värdefulla kommentarer och synpunkter i samband med slutseminariet. Jag vill också rikta ett tack till Malin Wahlberg

och Högre seminariet vid Filmvetenskapen/IMS, Stockholms universitet, för att jag fick möjlighet att presentera ett textavsnitt vid seminariet och för den givande diskussionen och intressanta synpunkterna.

Tack till de bibliotek och arkiv som gjort detta arbete möjligt. Tack till personalen på Kungliga bibliotekets Avdelning för audiovisuella medier, för att alltid lika tillmötesgående varit behjälplig kring både stort och smått i de audiovisuella arkivens värld. Tack också till personalen på Sveriges Radio Förvaltnings Dokumentarkiv för all hjälp med att navigera bland Sveriges Radios historiska lämningar i pappersform. Ett tack också till Margareta Carlsson och Riksutställningar för att jag i ett tidigt skede i arbetet kunde komma till Visby för att gå igenom arkivmaterial. Jag vill också rikta ett tack till Patrik Lundell, redaktör för Mediehistoriskt arkiv, för möjligheten att ge ut avhandlingen i skriftserien. Tack också till Johan Laserna för att ha gett boken lämplig form och tv-mässigt utförande.

Till dem jag vill tacka bortom universitet, bibliotek och arkiv hör framförallt mamma Anne, pappa Anders och lillebror Adam. Tack för att ni alltid finns där. Om ni undrat vad jag sysslat med under de här åren så antar jag att den här boken är ett slags svar. Den här avhandlingen tog sin början i Uppsala i sällskap av Hanna, Oskar och Adam. Utan er hade jag aldrig påbörjat det här arbetet, och jag hade definitivt aldrig avslutat det. Tack, ni är bäst! Under åren har några personer anslutit till sällskapet: tack också till Nevra och Judith! Allra sist och allra mest – tack till Kristyna. Tack för att du finns, för att du alltid finns där, och för allting annat.

# Källor och litteratur

## Otryckta källor

Kungliga biblioteket,
Avdelningen för audiovisuella medier, Stockholm

TV-SÄNDNINGAR FRÅN SVERIGES RADIO/TV
*(titel, producent, sändningsdatum)*

*Aktuellt*, Åke Söderqvist, 1961-05-15.
*Aktuellt*, Åke Söderqvist, 1961-12-28.
*Aktuellt*, [uppgift saknas], 1962-01-20.
*Aktuellt*, Åke Söderqvist, 1962-03-02.
*Aktuellt*, Åke Söderqvist, 1962-03-17.
*Aktuellt*, [uppgift saknas], 1964-03-23.
*Aktuellt*, [uppgift saknas], 1964-03-03.
*Aktuellt*, [uppgift saknas], 1967-02-04.
*Aktuellt*, [uppgift saknas], 1967-01-26.
*Altisonans*, Jan Sederholm, 1966-09-25.
*Ateljébesök: Vi träffar några av konstnärerna från utställningen Multikonst*, Kristian Romare, 1967-02-13.
*Beskrivning av en tankes rörelse*, Lennart Ehrenborg, 1967-10-21.
*Bild på dig*, Kristian Romare, 1967-01-29.
*Chitrakar: Målarekast i Indien*, Lennart Eherenborg, 1964-12-26.
*Den inre och yttre rymden*, Kristian Romare, 1966-02-01.
*East Village*, Lennart Ehrenborg/Öyvind Fahlström, 1968-12-01.
*Electronics – ett dansmönster i folkviseton*, Hans Lagerkvist, 1963-03-09.
*EMS nr. 1*, Lennart Ehrenborg/Ralph Lundsten, 1966-09-21.
*Enastående konsttillfälle*, Birgitta Bergmark, 1968-05-08.
*En målare målar*, Inger Hellström, 1962-08-06.
*Exercishuset som blir museum*, Torbjörn Axelman, 1958-05-06.
*Forum: Aktuell kulturspegel*, Lars Boberg, 1968-11-11.
*Forum: Aktuell kulturspegel*, Kristian Romare, 1968-02-01.

*Forum: Aktuell kulturspegel*, Lars Boberg/Kristian Romare, 1968-10-01.
*Forum: Aktuell kulturspegel*, Lars Boberg/Kristian Romare, 1968-10-14.
*Forum: Aktuell kulturspegel*, Kristian Romare/Magnus Roselius, 1968-12-05.
*Forum: Aktuell kulturspegel*, Kristian Romare/Magnus Roselius, 1968-12-10.
*Forum 68: Månadens kulturspegel*, Lars Ulvenstam, 1968-04-18.
*Forum 68: Månadens kulturspegel*, Lars Ulvenstam, 1968-05-16.
*Fri såsom bilden*, Kristian Romare, 1967-02-07.
*Fyra målare*, Birgitta Bergmark/Lars Boberg, 1964-06-18.
*Galleriet: Konsten åt folket*, Lars Krantz, 1962-11-21.
*Galleriet: Fyra expressionister*, Lars Krantz, 1963-03-04.
*Gangaram: En indier och hans familj*, Lennart Ehrenborg, 1964-11-14.
*Gestalt och gycklare*, Lennart Ehrenborg, 1967-12-02.
*Happening*, Lars Krantz, 1965-12-28.
*Horisont: Ett kulturfönster*, Lars Ag, 1963-11-28.
*Horisont: Ett kulturmagasin,* Lars Boberg, 1964-03-12.
*Horisont: Ett kulturmagasin*, Lars Boberg, 1964-02-24.
*Horisont: Ett kulturmagasin*, Christian Stannow, 1964-04-17.
*Horisont: Ett kulturmagasin*, Birgitta Bergmark/Magnus Roselius, 1964-10-22.
*Hänt i veckan*, Åke Söderqvist, 1962-04-15.
*Jantar Mantar: Soluren som stannade*, Lennart Ehrenborg, 1965-01-02.
*Kathakali: Gudarna dansar*, Lennart Ehrenborg, 1964-11-21.
*Kompositioner för television*, Lars Egler, 1965-05-13.
*Konstapropå*, Lennart Ehrenborg, 1961-12-06.
*Konstapropå*, Lennart Ehrenborg, 1957-11-10.
*Konstbiennalen 1966*, Lennart Ehrenborg, 1966-07-16.
*Konsten att se: Att uppleva bild*, Lennart Ehrenborg, 1961-02-12.
*Konsten att se: Det fula och det vackra*, Lennart Ehrenborg, 1961-02-19.
*Konst i Venedig*, Lennart Ehrenborg, 1962-10-07.
*Konst i Venedig*, Lennart Ehrenborg, 1964-07-10.
*Konst och polis i Venedig*, Lennart Ehrenborg, 1968-07-08.
*Konsten är lång*, Lars Boberg/Birgitta Bergmark, 1962-03-18.
*Kortfilm idag*, Nils Petter Sundgren, 1966-10-05.
*Kring Picasso – vårt sekels målare*, Lennart Ehrenborg, 1956-10-31.
*Leve Magritte!*, Kristian Romare, 1967-10-30.
*Modern jazz: Jazz i Moderna Museet*, Lasse Sarri, 1962-03-10.
*Monitor: Aktuellt kulturmagasin*, Magnus Roselius/Birgitta Bergmark, 1967-05-08
*Monitor: Aktuellt kulturmagasin*, Magnus Roselius, 1967-06-15
*Monitor: Aktuellt kulturmagasin*, Göran Bengtson, 1967-11-23
*Monument*, Kristian Romare, 1968-01-09.
*Multikonst – hela Sverige går på utställning*, Kristian Romare, 1967-02-11.
*Multikonstifikt?*, Kristian Romare, 1967-02-20.
*Oron som lugnar: Ett program om rörliga ting från förr och nu av Karl Axel Arvidsson*, Ingrid Samuelsson, 1960-05-11.
*Prisma: Illustrerad konst- och kulturrevy*, Torbjörn Axelman, 1959-01-25.

*Prisma: Illustrerad konst- och kulturrevy*, Torbjörn Axelman, 1959-02-20.
*Prisma: Illustrerad konst- och kulturrevy*, Torbjörn Axelman, 1959-09-20.
*Prisma: Illustrerad konst- och kulturrevy*, Torbjörn Axelman, 1960-04-10.
*Prisma: Illustrerad konst- och kulturrevy*, Torbjörn Axelman, 1961-01-29.
*Prisma: Illustrerad konst- och kulturrevy*, Torbjörn Axelman, 1961-05-07.
*Prisma: Illustrerad konst- och kulturrevy*, Torbjörn Axelman, 1961-06-11.
*Ragnar Edenman öppnar Multikonst*, Kristian Romare, 1967-02-11.
*Revolution now,* Öyvind Fahlström, 1968-12-06.
*Roland Kempe ritar*, Håkan Ersgård, 1961-02-21.
*Studio 65: Aktuellt kulturmagasin*, Lars Ulvenstam, 1965-01-28.
*Studio 65: Aktuellt kulturmagasin*, Lars Ulvenstam, 1965-02-25.
*Studio 66: Aktuellt kulturmagasin*, Lars Ulvenstam, 1966-02-03.
*Små gröna äpplen: Monica Zetterlund och Tony Joe White gör några axplock ur en fruktskål*, Torbjörn Axelman, 1969-11-28.
*Sommarfortifikation: Är det roligt?*, Torbjörn Axelman, 1964-09-25.
*Space in the brain*, Bertil Allander, 1969-11-18.
*Såg ni? Konst och konster*, [uppgift saknas], 1962-07-31
*Tavelförstöraren*, Lennart Ehrenborg, 1967-10-07.
*Tycke och smak I*, Birgitta Bergmark, 1965-12-02.
*Tycke och smak II*, Birgitta Bergmark, 1965-12-06.
*Vilken tavla?*, Torbjörn Olausson, 1966-01-09.
*Vi går på museum: Konsthallen i Lund*, Kåge Gimtell, 1961-04-13.
*Ädla skuggor, vördade fäder* . . ., Lennart Ehrenborg, 1960-05-27.

## Sveriges Radio Förvaltnings AB, Dokumentarkivet, Stockholm

LENNART EHRENBORGS ARKIV, T07

Handlingar från Dokumentärfilmgruppen, F1
Om konst och konstfilm i tv 1955–69, F1:3
Konstkrönikor: Konstapropå 1957–62, Konstbiennalen i Venedig 1962–68, F1:11

KULTURREDAKTIONEN (TVK), C33/C81

Register över sända program 1956–69, D1:1
Programhandlingar, alfabetiskt ordnade, F1A
Forum, F1A:3
Horisont, 1962–65, F1A:5
Multikonstifikt, F1A:6-11
Prisma, 1959–61, F1A:12
Studio 65, 1964–65, Studio 66, 1965–66, F1A:15
Tycke och smak, F1A:16
Manuskript, allmän serie, MI

Prisma, MI:2
Prisma, MI:4
Horisont, MI:10a
Studio 65, MI:13a
Studio 66, MI:13a
Vilken tavla?, MI:14
Monitor, MI:16
Forum, MI:19b
Forum: Aktuell kulturspegel, MI:23

Riksutställningars arkiv, Visby

Utställningshandlingar, Multikonst, F1A:3

## Tryckta källor och litteratur


*Röster i Radio/ Röster i Radio-TV* 1956–1969
*Antennen: Personaltidning för Sveriges Radio* 1958–1969
*Sveriges Radios Årsbok* 1956–1969

”100 vernissager: Multikonst vållar oro hos expert”. *Dagens Nyheter* 4/2 1967.

Abrahamsson, Ulla B. *I allmänhetens tjänst: Faktaprogram i radio och television 1955–1995*. Stockholm: Prisma, 1999.

Acland, Charles R. & Haidee Wasson, red. *Useful cinema*. Durham/London: Duke University Press, 2012.

Allgårdh, Sophie. *Svensk konst i världen: Trender, lanseringar, reaktioner 1965–1996*. Stockholm: Carlssons, 2000.

Altman, Rick. *Silent film sound*. New York: Columbia University Press, 2004.

Anderberg, Rolf. ”Multikonst och individen”. *Göteborgs-Posten* 12/2 1967.

Andersson, Linus. *Alternativ television: Former av kritik i konstnärlig TV-produktion*. Örebro: Örebro universitet, 2012.

Andersson, Lars Gustaf, John Sundholm & Astrid Söderbergh Widding. *A history of Swedish experimental film culture: From early animation to video art*. Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010.

Appelgren, Bertil. ”Råd till mannen bakom TV:s ’Studio-65’: ’ Vad pojkarna säger på Baren kan du skita i!’”. *Aftonbladet* 21/11 1965.

Arvidsson, Karl Axel. *Radions konstatlas 2: Det unga måleriet*. Stockholm: Radiotjänst, 1952.

Arvidsson, Karl Axel. *Radions konstatlas 3: Trettiotalets målare*. Stockholm: Radiotjänst, 1954.

Arvidsson, Kristoffer. *Den romantiska postmodernismen: Konstkritiken och det romantiska i 1980- och 1990-talets svenska konst*. Göteborg: Acta, 2008.

Arvidsson, Kristoffer. ”Mellan gryning och skymning”. I *Skiascope 2: Upp med rullgardinerna!: Konsten i Göteborg under 1960- och 1970-talet*, red. Kristoffer Arvidsson & Jeff Werner, 14–81. Göteborg: Göteborgs konstmuseum, 2009.

Arvidsson, Kristoffer & Jeff Werner, red. *Upp med rullgardinerna! Konsten i Göteborg under 1960- och 1970-talet.* Göteborg: Göteborgs konstmuseum, 2009.

Arvidsson, Kristoffer. ”När konsten inte talar för sig själv: Konstmuseer och pedagogik”. I *Skiascope 4: Konstpedagogik*, red. Kristoffer Arvidsson & Jeff Werner, 24–117. Göteborg: Göteborgs konstmuseum, 2011.

Auslander, Philip. *Liveness: Performance in a mediatized culture*. London: Routledge, 1999.

Axelman, Torbjörn. ”Synvinkeln: Synvinkel på en synvinkel”. *Röster i Radio-TV*, nr 11, 1963, 11.

Axelman, Torbjörn. ”Producenten”. I *Boken om TV*, red. Gert Engström, 134–153. Malmö: Forsbergs, 1961.

Bæhrendtz, Nils Erik. ”Vad är underhållning?”. I *Sveriges Radios Årsbok 1960*, red. Manne Ginsburg & Carl-Åke Wadsten, 35–42. Stockholm: Sveriges Radio, 1960.

Bæhrendtz, Nils Erik. ”Programplanering i TV”. I *Sveriges Radios Årsbok 1963*, red. Manne Ginsburg, 17–28. Stockholm: Sveriges Radio, 1964.

Bazin, André. ”Måleri och film”. I *Konst och film: Texter före 1970*, red. Trond Lundemo, 175–182. Stockholm: Raster, 2004.

Bennett, Tony. *The birth of the museum: History, theory, politics.* London: Routledge, 1995.

Benjamin, Walter. *Bild och dialektik: Essayer i urval och översättning av Carl-Henning Wijkmark*. Staffanstorp: Cavefors, 1969.

Berefelt, Gunnar. ”Allmänheten om Multikonst”. *Meddelande från Moderna Museet*, nr 27–28, 1968, 6–14.

Berefelt, Gunnar. *2 texter för konst och samhälle*. Stockholm: Stockholms universitet, Institutionen för konstvetenskap, 1967–1970.

Berger, John. *Ways of seeing: Based on the BBC television series with John Berger*. London: British Broadcasting Corporation/Penguin, 1972.

Bergman, Johan. *Kulturfolk eller folkkultur? 1968, kulturarbetarna och demokratin*. Umeå: Boréa, 2010.

Bergmark, Torsten. ”Torsten Bergmark svarar”. I *Är allting konst? Inlägg i den stora konstdebatten*, red. Hans Hederberg, 48–52. Stockholm: Bonnier, 1963.

Bergmark, Torsten. ”Hundra gånger ett = ett”. *Dagens Nyheter* 11/2 1967.

Bergmark, Torsten. ”Konsten i TV”. *Dagens Nyheter* 25/10 1966.

Bignell, Jonathan & Andreas Fickers, red. *A European television history*. London: Wiley-Blackwell, 2008.

Bjurström, Per. *Nationalmuseum 1792–1992*. Höganäs: Bra Böcker, 1992.

Björklund, Elisabet. *The most delicate subject: A history of sex education films in Sweden*. Lund: Centre for Language and Literature, Division of Comparative Literature, Lund University, 2012.

Björkman, Lars. ”TV ikväll: TV visar på glasskiva hur en tavla växer fram”. *Aftonbladet* 21/2 1961.

Björkman, Lars. ”Kulturen får 2 proc!”. *Aftonbladet* 4/11 1961.

Björkin, Mats. ”Jämställdhet på burk”. I *”Skosmörja eller arkivdokument”: Om filmarkivet.se och den digitala filmhistorien*, red. Mats Jönsson & Pelle Snickars, 245–262. Stockholm: Kungliga biblioteket, 2012.

Björkin, Mats. ”European television audiences: Localising the viewers”. I *A European television history*, red. Jonathan Bignell & Andreas Fickers, 215–228. London: Wiley-Blackwell, 2008.

Boberg, Lars. ”Mot horisonten”. *Röster i Radio-TV*, nr 37, 1962, 38.

Bonner, Frances.”Recording reality: Documentary film and television”. I *Representation 2nd edition*, red. Stuart Hall, Jessica Evans & Sean Nixon, 60–119. London: Sage, 2013.

Bolter, Jay David & Richard Grusin. *Remediation: Understanding new media*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999.

Boorstin, Daniel J. *The image: A guide to pseudo-events in America*. New York, 1961.

Bourdieu, Pierre & Alain Darbel. *L'amore de l'art: Les musées d'art européens et leur public*. Paris: Editions de Minuit, 1966.

Bremmer, Magnus. *Konsten att tämja en bild: Fotografiet och läsarens uppmärksamhet i 1800-talets Sverige*. Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2015.

Briggert, Magnus. ”Brott i TV-’Timmen’ inför miljonpublik”. *Expressen* 22/9 1968.

Broby-Johansen, Rudolf. *Kropp och kläder: Klädedräktens konsthistoria*. Stockholm: Rabén och Sjögren, 1954.

Broman, Per Olov. *Kort historik över framtidens musik: Elektronmusiken och framtidstanken i svenskt 1950- och 60-tal*. Stockholm: Gidlund, 2007.

Broms, Helene & Anders Göransson. *Kultur i rörelse: En historia om Riksutställningar och kulturpolitiken*. Stockholm: Atlas, 2012.

Brunius, Clas. ”100x100 – och vilka priser!”. *Expressen* 11/2 1967.

Brunius, Teddy. ”Ren konst i TV-försök”. *Röster i Radio-TV*, nr 19, 1965, 20.

Bråhammar, Gunnar. ”Multifusk?”. *Kvällsposten* 16/2 1967.

Bråhammar, Gunnar. [utan rubrik] *Kvällsposten* 3/3 1967.

Burbeck, Eivor. ”Konstfilm, en given plats i fantasiens museum”. *Expressen* 16/8 1956.

Bydler, Charlotte. *The global art world inc.: On the globalization of contemporary art*. Uppsala: Acta, 2004.

Böckman, Sten. ”Tavlor som lever”. *Röster i Radio-TV*, nr 21, 1960, 32.

Connolly, Maeve. *TV museum: Contemporary art and the age of television*. Bristol: Intellect, 2014.

Cornell, Peter. ”Rollhäfte: Konstnärsrollen i fokus”. I *Utopi och verklighet: Svensk modernism 1900–1960*, red. Cecilia Widenheim & Eva Rudberg, 26–41. Stockholm: Moderna Museet, 2000.

Dahlén, Peter. ”Från *SF-journalen* till *Aktuellt* – en studie av *TV-journalen* 1955 till 1958”. I *Svensk television – en mediehistoria*, red. Anna Edin & Per Vesterlund, 31–61. Stockholm: SLBA, 2008.

Dalle Vacche, Angela, red. *Film, art, new media: Museum without walls?* Basingstoke: Palgrave Mcmillan, 2012.

Dalle Vacche, Angela.”Picasso's mystery: Art and cinema”. *The Brooklyn rail: Critical perspectives on arts, politics, and culture*, november, 2013.

Dayan, Daniel & Elihu Katz. *Media events: The live broadcasting of history*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992.
De Geer, Carl Johan. *Tårtan, 70-talet och jag*. Stockholm: Orosdi-Back, 2011.
”Detta är nakenmodellen i TV:s konstprogram”. *Aftonbladet* 10/1 1966.
Djerf-Pierre, Monika & Lennart Weibull. *Spegla, granska, tolka: Aktualitetsjournalistik i svensk radio och TV under 1900-talet*. Stockholm: Prisma, 2001.
Djerf-Pierre, Monika & Mats Ekström, red. *A history of Swedish broadcasting: Communicative ethos, genres and institutional change*. Göteborg: Nordicom, 2013.
Duncan, Carol. *Civilizing rituals: Inside public art museums*. London: Routledge, 1995.
Edin, Anna. *Den föreställda publiken: Programpolitik, publikbilder och tilltalsformer i svensk public service-television*. Eslöv: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2000.
Edin, Anna & Per Vesterlund. ”Svensk television och mediehistoria – en inledning”. I *Svensk television – en mediehistoria*, red. Edin & Vesterlund, 9–30. Stockholm: SLBA, 2008.
Edin, Anna. ”I takt med tiden – om tv-tablån som mediehistorisk text”. I *Svensk television – en mediehistoria*, red. Edin & Vesterlund, 85–107. Stockholm: SLBA, 2008.
Edin, Anna. ”Tillbaka till framtiden: Om publiken som public service-problem”. I *Massmedieproblem: Mediestudiets formering*, red. Mats Hyvönen, Pelle Snickars & Per Vesterlund, 105 – 122. Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2015.
Edenman, Ragnar. ”Konst i offentlig miljö”. *Svenska stadsförbundets tidskrift*, nr 9, 1959.
Edenman, Ragnar. ”Här är Multikonst”. I *Multikonst: En bok om 66 konstverk, 100 utställningar, 350 000 besökare*, red. Susann Frennberg, Olof Norell, Kristian Romare, Bengt Segerstedt & Gunnar Westin, 9–11. Stockholm: Sveriges Radio, 1967.
Edenman, Ragnar. ”Konst i offentlig miljö. Kulturpolitiskt nytänkande 1959”. *Arbetarhistoria: Meddelande från Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek*, årg. 20, nr 70, 1996.
Edwards, Folke. ”Vilken tavla i TV!”. *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* 22/4 1966.
Edwards, Folke. ”Multikonst – en halv revolution”. *Paletten*, nr 1, 1967.
Edwards, Folke. ”Folkhemsk kulturrevolution”. *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* 11/2 1967.
Ehrenborg, Lennart. ”Konstfilm”. *Svenska Dagbladet* 14/9 1952.
Ehrenborg, Lennart & Hans Eklund, red. ”Meddelande om konstfilm”. *Meddelande från Riksförbundet för Bildande Konst*, nr 1, 1955.
Ehrenborg, Lennart. ”Synpunkten: Kan TV vara konst?”. *Röster i Radio*, nr 49, 1956.
Ehrenborg, Lennart. ”TV gör stillbild levande”. *Röster i Radio-TV*, nr 5, 1957.
Ehrenborg, Lennart. ”Filmen i TV”. *Sveriges Radios Årsbok 1959/1960*, red. Manne Ginsburg, 103–112. Stockholm: Sveriges Radio, 1959.
Ehrenborg, Lennart. ”Filmen i TV”. I *Boken om TV*, red., Gert Engström, 180–213. Malmö: Forsberg, 1961.
Ehrenborg, Lennart. ”Konst i TV”. I *Sveriges Radios Årsbok 1962*, red. Manne Ginsburg, 126–134. Stockholm: Sveriges Radio, 1962.
Eklund, Hans. ”Synpunkter på konstfilm”. *Paletten*, nr 2, 1954, 46–48.
Eklund, Hans. ”Om konstfilm”. *Ord & bild*, årg. 66, 1957, 5–10.

Eklund, Hans. ”Konstfilmen – tolk eller förstoringsglas?”. *Filmteknik*, nr 2, 1960, 20–25.
Ekström, Anders. ”Vetenskaperna, medierna, publikerna”. I *Den mediala vetenskapen*, red. Anders Ekström, 9–34. Nora: Nya Doxa, 2004.
Ekström, Sören, ”Kultur i Monitor”, *Röster i Radio-TV*, nr 4, 1967, 16–17.
Ekström, Sören. ”Mats Rehnberg: Små täta kulturdoser i TV!”. *Röster i Radio-TV*, nr 5, 1968, 24.
Elsässer, Sophie. *Att skapa en konsument:* Råd och Rön *och den statliga konsumentupplysningen*. Göteborg: Makadam, 2012.
Ellis, John. *Visible fictions: Cinema, television, video*. London: Routledge, 1992.
Eldelin, Emma. *”De två kulturerna” flyttar hemifrån: C.P. Snows begrepp i svensk idédebatt 1959–2005*. Stockholm: Carlsson, 2006.
Engblom, Lars-Åke. *Radio- och TV-folket: Rekryteringen av programmedarbetare till radion och televisionen i Sverige 1925–1995*. Stockholm: Stiftelsen Etermedierna i Sverige, 1998.
Faleij, Christer. ”Romare om konst: Vilken tavla!”. *Aftonbladet* 12/12 1965.
Falk, Gunnar. ”TV-rutan: Etyder på glasskiva”. *Svenska Dagbladet* 22/2 1961.
Falk, Gunnar. ”’Electronics’ – fantastiskt!”. *Svenska Dagbladet* 10/3 1963.
Falk, Gunnar. ”Vad menar TV om kultur?”. *Svenska Dagbladet* 12/8 1964.
Falk, Gunnar. ”Den ’rena’ TV-konsten”. *Svenska Dagbladet* 14/5 1965.
Falk, Gunnar. ”Den fördrivna konsten”. *Svenska Dagbladet* 1/9 1965.
Fahlström, Öyvind. ”Öyvind Fahlström ser på New York”. *Röster i Radio-TV*, nr 49, 1968, 23.
”Fahlström till polisen: – Jag rökte inte hasch”. *Expressen* 23/9 1968.
”Fem konstnärer i topp”. *Röster i Radio-TV*, nr 46, 1962, 42–43.
Farmer, John Alan. *The new frontier: Art and television 1960–65*. Austin: Austin Museum of Art, 2000.
Fleischer, Rasmus. *Musikens politiska ekonomi: Lagstiftningen, ljudmedierna och försvaret av den levande musiken, 1925–2000*. Stockholm: Ink, 2012.
Forsberg, Lars-Lennart. ”På Ehrenborgs tid”. I *TV-pionjärer och fria filmare: En bok om Lennart Ehrenborg*, red. Tobias Janson & Malin Wahlberg, 95–126. Stockholm: SLBA, 2008.
Franzén, Nils-Olof, red. *Hört och sett: Radio och television 1925–1974*. Stockholm: Sveriges Radios förlag, 1975.
Fredriksson, Martin. *Skapandets rätt: Ett kulturvetenskapligt perspektiv på den svenska upphovsrättens historia*. Göteborg: Daidalos, 2009.
Frenander, Anders. *Kulturen som kulturpolitikens stora problem: Diskussionen om svensk kulturpolitik fram till 2010*, andra reviderade upplagan. Stockholm: Gidlunds, 2014.
Furhammar, Leif. *Med TV i verkligheten: Sveriges television och de dokumentära genrerna*. Stockholm: Stiftelsen Etermedierna i Sverige, 1995.
Furhammar, Leif. ”Humanist på resa genom världen och tiden”. I *TV-pionjärer och fria filmare: En bok om Lennart Ehrenborg*, red. Tobias Janson & Malin Wahlberg, 169–200. Stockholm: SLBA, 2008.
Gahlin, Anders. *Publiken till nöje*. Stockholm: Publik- och programforskningsavdelningen, Sveriges Radio, 1985.

Gitelman, Lisa. *Always already new: Media, history and the data of culture*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2006.

Glover, Nikolas. *National relations: Public diplomacy, national identity and the Swedish Institute, 1945–1970*. Lund: Nordic Academic Press, 2011.

*God konst i hem och samlingslokaler: Nationalmuseum 19 oktober – 2 december*, Nationalmusei utställningskatalog 115. Stockholm: Nationalmuseum, 1945.

*God konst i hem och samlingslokaler: Nationalmusei fjortonde vandringsutställning 1946–1947*, Nationalmusei utställningskatalog 122/Nationalmusei vandringskatalog 14. Stockholm: Nationalmuseum, 1946.

”Grafik när vi väntar vid TV:n”. *Röster i Radio-TV*, nr 36, 1968, 18.

Granath, Olle & Monica Nieckels, red. *Moderna Museet 1958–1983*. Stockholm: Moderna Museet, 1983.

Griffen-Foley, Bridget. ”From *Tit-Bits* to *Big Brother*: A century of audience participation in the media”. *Media, Culture & Society*, vol. 26, nr 4, 2004, 533–548.

”Gubben i lådan (Ja, så stavas det) gör tavla i TV”. *Expressen* 9/1 1961.

Guins, Raiford, Juliette Kristensen & Susan Pui San Lok, red. ”Special issue: The ways of seeing 40th anniversary issue”. *Journal of Visual Culture*, vol. 11, nr 2, 2012.

Gustavsson, Martin. ”Pengar, politik och publik: Moderna Museet och staten”. I *Historieboken: om Moderna Museet 1958–2008*, red. Anna Tellgren, 33 – 64. Stockholm: Moderna Museet, 2008.

Gustavsson, Martin. *Makt och konstsmak: Sociala och politiska motsättningar på den svenska konstmarknaden 1920–1960*. Stockholm: Ekonomisk-historiska institutionen, 2002.

Hadenius, Stig. *Kampen om monopolet: Sveriges radio och TV under 1900-talet*. Stockholm: Prisma, 1998.

Hahr, Henrik, ”Ordet, bilden och ögonblicket: Frågor kring televisionen och kulturen”, *Ord & bild*, nr 3, 1957, 143–150.

Hall, Stuart.”Encoding/Decoding”. I *Culture, media, language*, red. Stuart Hall, 128–140. London: Hutchinson, 1980.

”Han med ögat”. *Expressen* 18/4 1966.

Hayden, Hans. ”Dubbel bindning: Moderna Museet som plats för tolkning av samtid och historia”. I *Historieboken: Om Moderna Museet 1958–2008*, red. Anna Tellgren, 177–200. Stockholm: Moderna Museet, 2008.

Hayden, Hans. *Modernismen som institution: Om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm*. Eslöv: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2006.

Hayward, Philip. ”Echoes and reflections: The representation of representations”. I *Picture this: Media representations of visual art & artists*, red. Hayward, 1–26. London: John Libbey, 1988.

Hayward, Philip, red. *Picture this: Media representations of visual art and artists*. London: John Libbey, 1988.

Hederberg, Hans, red., *Är allting konst? Inlägg i den stora konstdebatten*. Stockholm: Bonnier, 1962.

Hepp, Andreas. *Cultures of mediatization*. Cambridge: Polity, 2012.

Hjarvard, Stig. *The mediatization of culture and society*. London: Routledge, 2013.

Holmberg, Jan. *Förtätade bilder: Filmens närbilder i historisk och teoretisk belysning*. Stockholm: Aura, 2000.

Holm, Lennart. *Strategi för kultur*. Stockholm: Bonnier, 1964.

Holm, Lennart. ”Multikonst – folkkonst”. I *Multikonst: En bok om 66 konstverk, 100 utställningar, 350 000 besökare*, red. Susann Frennberg, Olof Norell, Kristian Romare, Bengt Segerstedt & Gunnar Westin, 12–15. Stockholm: Sveriges Radio, 1967.

Hultén, Pontus. ”Fem fragment ur Moderna Museets historia”. I *Moderna Museet 1958–1983*, red. Olle Granath & Monika Nieckels, 30–36. Stockholm: Moderna Museet, 1983.

Hultén, Pontus. ”Förhållandet mellan Moderna Museet och stat, regering och departement”. I *Moderna Museet 1958–1983*, red. Olle Granath & Monica Nieckels, 52 – 53. Stockholm: Moderna Museet, 1983.

Huyssen, Andreas. *After the great divide: Modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1986.

Hyvönen, Mats. ”Bilder av det ’goda’ arbetet”. I *Medier & politik: Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet*, red. Mats Jönsson & Pelle Snickars, 247–274. Stockholm: SLBA, 2007.

Hyvönen, Mats. ”Mediekritik i pocketformat: Massmedieproblem i pocketböcker 1965 till 1975”. I *Massmedieproblem: Mediestudiets formering*, red. Mats Hyvönen, Pelle Snickars & Per Vesterlund, 287–330. Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2015.

Hähnel, Folke. ”Fylkingen (1933–1966)”. I *Fylkingen: Ny musik och intermediakonst: Rikt illustrerad historieskrivning & diskussion för radikal & experimentell konst 1933–1993*, red. Teddy Hultberg, 9–28. Stockholm: Fylkingen, 1995.

Höglund, Sven, Ture Sjölander & Lars Weck, *Monument*. Stockholm: Norstedt, 1968.

Ivre, Ivar. ”En årsöversikt: TV som samhällsspegel”. I *Sveriges Radios Årsbok 1958*, red. Manne Ginsburg, 125–132. Stockholm: Sveriges Radio, 1958.

Jacobs, Steven. *Framing pictures: Film and the visual arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

Janson, Tobias & Malin Wahlberg, red. *TV-pionjärer och fria filmare. En bok om Lennart Ehrenborg*. Stockholm: SLBA, 2008.

Johansson, Stig. ”Multikonst – ett slagkraftigt alternativ”. *Svenska Dagbladet* 11/2 1967.

Johansson, Stig. ”TV och multikonsten”. *Svenska Dagbladet* 25/2 1967.

Johannesson, Lena, red. *Konstpedagogiskt avantgarde: Marita Lindgren-Fridells festskrift*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 1986.

Jones, Caroline A. *Machine in the studio: Constructing the postwar American artist*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

Jülich, Solveig. ”Transdisciplinära varianter: Mediehistoria möter medicinhistoria”. I *Återkopplingar*, red. Marie Cronqvist, Patrik Lundell & Pelle Snickars, 31–50. Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2014.

Jönsson, Mats. *Visuell fostran: Film- och bildverksamheten i Sverige under andra världskriget*. Lund: Sekel, 2011.

Jönsson, Mats & Pelle Snickars. ”Introduktion”. I *Medier och politik: Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet*, red. Mats Jönsson & Pelle Snickars, 13–47. Stockholm: SLBA, 2007.

Kaun, Anne & Karin Fast. *Mediatization of culture and everyday life*. Huddinge: Södertörns högskola, 2014.

Key-Åberg, Sandro. ”Med konstfrämjande för konsten”. I *Konst för alla? Konstfrämjandet 40 år*, red. Elisabeth Lidén, 26–37. Stockholm: Konstfrämjandet, 1987.

Kleberg, Madeleine. ”Från teknikfascination till programkritik: TV-förevisningar i Stockholm under 1930-talet samt 1954”. *Nordicom information*, nr 1, 2006, 17–48.

Klockar Linder, My. *Kulturpolitik: Formeringen av en modern kategori*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2014.

Klockar Linder, My. ”Gränsdragningar och korsbefruktningar: Kultur och massmedia i 1970-talets nya kulturpolitik”. I *Massmedieproblem: Mediestudiets formering*, red. Mats Hyvönen, Pelle Snickars & Per Vesterlund, 249–268. Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2015.

Kollnitz, Andrea. *Konstens nationella identitet: Om tysk och österrisk modernism i svensk konstkritik 1908–1934*. Stockholm: Drau, 2008.

”Konst och kultur i blickfånget”. *Röster i Radio-TV*, nr 40, 1960, 33.

”Kopior blir ’original’”. *Dagens Nyheter* 4/2 1967

Krauss, Rosalind E. *The optical unconscious*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1993.

Lamm, Ann Marie. ”Konsten i TV”. *KRO medlemsblad: Konstnärernas riksorganisation*, nr 5, oktober, 1966, 3–4.

Lee, Pamela M. *Chronophobia: On time in the art of the 1960s*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2004.

Leighton, Tanya, red. *Art and the moving image: A critical reader*. London: Tate Publishing, 2008.

Lind, Jessica. ”Lägg ned tv! Vad tycker du? – deltagande i svensk public service-tv”. I *Svensk television – en mediehistoria*, red. Anna Edin & Per Vesterlund, 252–268. Stockholm: SLBA, 2008.

Lindell, Ingrid. ”Från *Niklasons* till *Svensson, Svensson* – situationskomedi som vardagsterapi”. I *Svensk television – en mediehistoria*, red. Anna Edin & Per Vesterlund, 166–189. Stockholm: SLBA, 2008.

Lindberg, Anna Lena. *Konstpedagogikens dilemma: Historiska rötter och moderna strategier*. Lund: Lund University Press, 1988.

Linde, Ulf, *Spejare: En essä om konst*. Stockholm: Bonnier, 1960.

Lindegren, Erik. ”Konstfilm som filmkonst”. *Dagens Nyheter* 28/2 1951.

Lindström, Jan. ”Ett kamerafel upphöjt till konst!”. *Expressen* 9/3 1963.

Lindström, Jan. ”Fumligt om konst”. *Expressen* 31/12 1965.

Lindström, Arne. ”Synvinkeln: Konsterna i TV skadar konsten!”. *Röster i Radio-TV*, nr 10, 1963, 11.

Loukopoulou, Katerina. ”’Films bring art to the people’: The art film tour in Britain (1950–1980)”. *Film History: An International Journal*, vol. 19, nr 4, 2007, 414–422.

Loukopoulou, Katerina. ”Museum at Large: Aesthetic education through film”. I *Learning with the lights off: Educational film in the United States*, red. Devin Orgeron, Marsha Orgeron & Dan Streible, 356–376. Oxford: Oxford University Press, 2012.

Loukopoulou, Katerina . ”The mobile framing of Henry Moore’s sculpture in postwar Britain”. *Visual Culture in Britain*, vol. 13, nr 1, 2012, 63–80.

Ludvigsson, David. *The historian-filmmakers dilemma: Historical documentaries in Sweden in the era of Häger and Villius*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2003.

Lundby, Knut, red. *Mediatization of communication*. Berlin: De Greuter Mouton, 2014.

Lundegård, Mats. ”Lek i bild”. *Röster i Radio-TV*, nr 9, 1963, 18–19.

Lundsten, Ralph. ”En ny tid är på väg …”. *Antennen: Personaltidning för Sveriges Radio*, december, 1966, 31–33.

Lundström, Anna. *Former av politik: Tre utställningssituationer på Moderna museet 1998–2008*. Göteborg: Makadam, 2015.

Löfgren, Mikael. ”Efterord: Riksutställningar, kulturpolitiken och samtiden”. I *Kultur i rörelse: En historia om Riksutställningar och kulturpolitiken*, Helene Broms & Anders Göransson, 245–265. Stockholm: Atlas, 2012.

McLuhan, Marshall. *Media*. Skarpnäck: Pocky/Tranan, 2001.

Magnusson, Jonas (J) & Cecilia Grönberg. *För pås-seende: Berndt Pettersons collage och bokstavskonst*. Stockholm: OEI Editör, 2012.

Malmquist, Karin. ”La Cour des miracles: Om publik, pedagogik och konst på Moderna Museet”. I *Historieboken: om Moderna Museet 1958–2008*, red. Anna Tellgren, 281–296. Stockholm: Moderna Museet, 2008.

Malraux, André. *Konstens psykologi: Fantasiens museum*. Stockholm: Bonniers, 1950.

Marvin, Carolyn. *When old technologies were new: Thinking about electric communication in the late nineteenth century*. New York: Oxford University Press, 1988.

Melin, Bengt. ”TV i går: Personalafton i TV”. *Aftonbladet* 10/3 1966.

Meyerson, Åke. ”Många lika bilder”. *Vår konst: Konstfrämjandets tidskrift*, nr 6, 1966.

Michalka, Matthias, red. *Changing channels: Art and television 1963–1987*. Cologne: Walther König, 2010.

Millroth, Thomas. ”Bildkonsten och skulpturen”. I *Signums svenska konsthistoria: Konsten 1915–1950*. Lund: Signum, 2002.

Mittell, Jason. *Genre and television: From cop shows to cartoons in American culture*. New York: Routledge, 2004.

Mohtadi, Lawen. *Den dag jag blir fri: En bok om Katarina Taikon*. Stockholm: Natur och kultur, 2012.

Mulvey, Laura. ”Visual pleasure and narrative cinema”. *Screen*, vol. 16, nr 2, 1975, 6–18.

Mulvey, Laura. ”Introduction: experimental British television”. I *Experimental British television*, red. Mulvey & Sexton, 1–16. Manchester: Manchester University Press, 2007.

Mulvey, Laura & Jamie Sexton, red. *Experimental British television*. Manchester: Manchester University Press, 2007.

Nanne-Bråhammar, Marianne. ”Underskatta inte publiken”. *Arbetet* 14/2 1967.

Nanne-Bråhammar, Marianne. ”Multikonsten än en gång”. *Arbetet* 22/2 1967.

Nead, Lynda. ”The artist’s studio: The affair of art and film”. I *Film, art, new media: Museum without walls?*, red. Angela Dalle Vacche, 23–38. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.

Nerman, Bengt. *Demokratins kultursyn*. Stockholm: Bonnier, 1962.

Nichols, Bill. *Representing reality: Issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

Nichols, Bill. *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

Nilsson, Sven. ”Den kulturpolitiska debatten under 1960-talet. I *Idéer i kulturpolitiken. Studier utgivna av Kulturrådet*, 133–298. Stockholm: Allmänna förlaget, 1970.

Nord, Paul, ”Så jag målar”, *Röster i Radio-TV*, nr 25, 1964, 26.

Nordberg, Karin. *Folkhemmets röst: Radion som folkbildare 1925–1950*. Eslöv: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 1998.

Nordenfalk, Carl. *Mest om konst: Memoarer*. Stockholm: Natur och kultur, 1996.

Nordmark, Dag. *Finrummet och lekstugan: Kultur- och underhållningsprogram i svensk radio och TV*. Stockholm: Prisma, 1999.

Norell, Olof. ”Multikonst kommer!”. *Vår konst: Konstfrämjandets tidskrift*, nr 6, 1966.

Norell, Olof. ”Replik om multikonsten”. *Arbetet* 21/2 1967.

Norell, Olof. ”Var inte Multikonst ny och bra”. *Kvällsposten* 3/3 1967.

Norell, Olof. ”Om konsten att vara tillräckligt stor”. I *Multikonst: En bok om 66 konstverk, 100 utställningar, 350 000 besökare*, red. Susann Frennberg, Olof Norell, Kristian Romare, Bengt Segerstedt & Gunnar Westin, 21–25. Stockholm: Sveriges Radio, 1967.

Norell, Olof. ”Från idé till verklighet”. I *Multikonst: En bok om 66 konstverk, 100 utställningar, 350 000 besökare*, red. Susann Frennberg, Olof Norell, Kristian Romare, Bengt Segerstedt & Gunnar Westin, 26–48. Stockholm: Sveriges Radio, 1967.

Norén, Fredrik. ”Statens informationslogik och den audiovisuella upplysningen 1945–1960”. *Scandia: Tidskrift för historisk forskning*, vol. 80, nr 2, 2014, 66–92.

Nylén, Leif. *Den öppna konsten: Happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet*. Stockholm: Sveriges allmänna konstförening, 1998.

Nylöf, Göran. *Multikonst. En sociologisk studie av besökare och köpare.* Stockholm, 1968.

Näsman, Olof. *Samhällsmuseum efterlyses: Svensk museiutveckling och museidebatt 1965–1990*. Umeå: Umeå universitet, 2014.

Olsson, Jan. ”One commercial week: Television in Sweden prior to public service”. I *Television after TV: Essays on a medium in transition*, red. Jan Olsson & Lynn Spigel, 249–269. Durham/London: Duke University Press, 2004.

Olsson, Jesper. *Alfabetets användning: Konkret poesi och poetisk artefaktion i svenskt 1960-tal*. Stockholm: OEI Editör, 2005.

Olsson, Jesper. ”Mass media avant-garde: Dislocating the hi/lo in the Swedish 1960s”. I *Regarding the popular: Modernism, the avant-garde, and high and low culture*, red. Sasha Bru, 445–457. Berlin: de Greuyter, 2011.

Olvång, Bengt. ”Nu blommar TV:n”. *Aftonbladet* 19/2 1967.

Olvång, Bengt. ”Konservbrytare i konsten”. *Aftonbladet* 11/2 1967.

Olvång, Bengt. *Våga se!: Svensk konst 1945–1980*. Stockholm: Författarförlaget, 1983.
Orgeron, Devin, Marsha Orgeron & Dan Streible, red. *Learning with the lights off: Educational film in the United States*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
Orre, Ingvar. ”Sett i TV: Konstskoj”. *Dagens Nyheter* 13/12 1965.
Orre, Ingvar. ”Har TV magasinsfeber?”. *Dagens Nyheter* 3/1 1966.
Orre, Ingvar. ”TV-överblicken: Konsten och televisionen”. *Dagens Nyheter* 5/9 1968.
Orre, Ingvar & Hemming Sten. *12 brev om TV*. Stockholm: PAN/Nordstedt, 1968.
Orrghen, Anna. *Den medierade konsten. Scenen, samtalet, samhället*. Hedemora: Gidlund, 2007.
Palm, Göran. ”Varning för TV-mässighet!”. *Expressen* 10/4 1963.
Palmgren, Nils & Hilding Östlund. *Konstskojare*. Stockholm: Rabén och Sjögren, 1944.
Parikka, Jussi. ”Mapping noise: Techniques and tactics of irregularites, interceptions and disturbance”. I *Media archaeology: Approaches, applications, and implications*, red. Erkki Huhtamo & Jussi Parikka, 256–277. Berkeley: University of California Press, 2011.
Peters, John Durham. *Speaking into the air: A history of the idea of communication*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
”Polisanmäldes efter TV-Timmen”. *Aftonbladet* 22/9 1968.
”Publikens Multikonst-program”, *Röster i Radio-TV*, nr 8, 1967.
Pålsson, Roland. *Det möjliga samhället: Tankar om politik och kulturpolitik*. Stockholm: Bonnier, 1967.
*Regler för programverksamheten vid Sveriges Radio*. Stockholm: Sveriges Radio, 1961.
”Riksförbundet för Bildande Konst startar konstfilmsverksamhet”, *Meddelande från Riksförbundet för Bildande Konst*, nr 2, 1952.
Rohdin, Mats. ”Konst, politik och klotter: Siri Derkert och Östermalmstorgs tunnelbanestation i mediearkiven”. I *Att alltid göra och tänka det olika: Siri Derkert i 1900-talet*, red. Mats Rohdin & Annika Öhrner, 224–275. Stockholm: Kungliga biblioteket, 2011.
Rohdin, Mats & Annika Öhrner, red. *Att alltid göra och tänka det olika: Siri Derkert i 1900-talet*. Stockholm: Kungliga biblioteket, 2011.
Romare, Kristian. ”Multikonst – ett ord, en företeelse”. I *Multikonst: En bok om 66 konstverk, 100 utställningar, 350 000 besökare*, red. Susann Frennberg, Olof Norell, Kristian Romare, Bengt Segerstedt & Gunnar Westin, 16–19. Stockholm: Sveriges Radio, 1967.
Romare, Kristian. ”Bilder x bilder – Multikonst och massmedia”. I *Multikonst: En bok om 66 konstverk, 100 utställningar, 350 000 besökare*, red. Susann Frennberg, Olof Norell, Kristian Romare, Bengt Segerstedt & Gunnar Westin, 55–64. Stockholm: Sveriges Radio, 1967.
Romare, Kristian, ”Kungen och Beatles elektroniserade”, *Röster i Radio-TV*, nr 1, 1968, 15.
Romare, Kristian, ”grammofonskivor – pocketböcker – multikonst”, *Vår konst: Konstfrämjandets tidskrift*, nr 6, 1966.
Rush, Michael. *New media in late 20th-century art*. London: Thames & Hudson, 1999.
Rundkvist, Lars. ”Orsakar Monitor massflykt?”. *Aftonbladet* 19/5 1967.

Rydén, Carl-Olof. ”Öyvind Fahlström i TV i kväll: Nu har han slutat tala om hasch”. *Aftonbladet* 6/12 1968.
Rying, Matts. ”Fågelstrupar och rymders svalg”. *Röster i Radio-TV*, nr 39, 1966, 18–19.
Rying, Matts. ”Konst över landet”. *Röster i Radio-TV*, nr 5, 1967, 18–19.
Rying, Matts. ”Att sälja konst”. *Röster i Radio-TV*, nr 7, 1967, 18–19.
Röhl, Gunilla. ”Vad var Electronics?”. *Antennen: Personaltidning för Sveriges Radio*, april 1963, 21–25.
”Samspel mellan ljud och bild”. *Röster i Radio-TV*, nr 38, 1966, 26.
Scannell, Paddy. *Radio, television and modern life*. Oxford: Blackwell, 1996.
Schein, Harry. *Har vi råd med kultur? Kulturhistoriska skisser*. Stockholm: Bonnier, 1962.
Schultz Lundestam, Barbro. *Teknologi för livet: Om Experiments in Art and Technology*. Stockholm: Schultz, 2004.
Sellgren, Göran. ”’Forum’ TV-kulturens nya motto: Fler, kortare, aktuellare program”. *Svenska Dagbladet* 31/1 1968.
Seth, Lennart & Åke Meyerson. *Konst att förstå konst*. Stockholm: Ehlin, 1952.
Sexton, Jamie. ”From art to avant-garde? Television, formalism and the arts documentary in 1960s Britain”. I *Experimental British television*, red. Laura Mulvey & Jamie Sexton, 89–105. Manchester: Manchester University Press, 2007.
Shannon, Claude E. & Warren Weaver. *The mathematical theory of communication*. Urbana: University of Illinois Press, 1949.
Shaw, Nancy. *Modern art, media pedagogy and cultural citizenship: The Museum of Modern Arts television project, 1952–1955*. Montreal: McGill University, 2000.
Shiff, Richard. ”Puppet and test pattern: Mechanicity and materiality in modern pictorial representation”. I *From energy to information: Representation in science and technology, art and literature*, red. Bruce Clarke & Linda Dalrymple Henderson, 327–350. Stanford: Stanford University Press, 2002.
Sign.: Absalon. ”Det blir fel på TV:n ikväll”. *Dagens Nyheter* 9/1 1968.
Sign.: Bert. ”Liten intervju”. *Dagens Nyheter* 28/2 1960.
Sign.: Dr Filén. ”Dagens blomma”. *Aftonbladet* 3/6 1966.
Sign.: Fabian. ”Profil i TV-veckan: Öyvind Fahlström”. *Röster i Radio-TV*, nr 49, 1968, 3
Sign.: Lurpassaren. ”Nyfiken i en strut”. *Röster i Radio-TV*, nr 11, 1960, 5.
Sign.: Malice. ”Bährendtz om fotoprogrammet: Gärna chock men inte avsky”. *Dagens Nyheter* 24/4 1965.
Sign.: Å[sa] W[ohlin]. ”TV: En konstnär i arbete”. *Dagens Nyheter* 22/2 1961.
Sjödén, Rune. *Etermediernas publik: En analys av Sveriges Radios publikundersökningar 1943–1966*. Stockholm: Sveriges Radio, 1967.
Sjögren, Olle. *Den goda underhållningen: Nöjesgenrer och artister i Sveriges radio och TV 1945–1995*. Stockholm: Norstedt, 1997.
Sjöholm Skrubbe, Jessica. *Skulptur i folkhemmet: Den offentliga skulpturens institutionalisering, referentialitet och rumsliga situation 1940–1975*. Göteborg: Makadam, 2006.

Sköld, Otte. ”Otte Skölds tal vid invigningen av Moderna Museet d. 9/5 1958 kl. 11.30”. I *Moderna Museet 1958–1983*, red. Olle Granath & Monika Nieckels, 11–13. Stockholm: Moderna Museet, 1983.

Smith, Douglas. ”Moving pictures: The art documentaries of Alain Resnais and Henri Georges Clouzot in theoretical context (Benjamin, Malraux and Bazin)”. *Studies in European Cinema*, vol. 1, nr 3, 2004, 163–173.

Snickars, Pelle. ”Tidiga medieformer – om televisionen då och nu”. I *TV-pionjärer och fria filmare: En bok om Lennart Ehrenborg*, red. Tobias Janson & Malin Wahlberg, 145–168. Stockholm: SLBA, 2008.

Snickars, Pelle. ”Mediestudiets infrastruktur: Om etableringen av Arkivet för ljud och bild”. I *Massmedieproblem: Mediestudiets formering*, red. Mats Hyvönen, Pelle Snickars & Per Vesterlund, 55–104. Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2015.

SOU 1956:13. *Konstbildning i Sverige: Förslag till åtgärder* för att främja svensk estetisk *fostran avgivet av 1948 års konstutredning*

SOU 1954:32. *Televisionen i Sverige: Televisionsutredningens betänkande*

SOU 1965:20. *Radions och televisionens framtid: 1960 års radioutredning*

SOU 1973:5. *Museerna: Betänkande avgivet av 1965 års musei- och utställningssakkunniga.*

SOU 1974:43. *Utställningar: Betänkande avgivet av 1965 års musei- och utställningssakkunniga.*

”’Spanjor’ med liv och själ”. *Röster i Radio-TV*, nr 8, 1961, 32.

Spigel, Lynn. *TV by design: Modern art and the rise of network television*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

Spigel, Lynn. ”Television, the housewife, and the Museum of Modern Art”. I *Television after TV: Essays on a medium in transition*, red. Lynn Spigel & Jan Olsson, 349–385. Durham/London: Duke University Press, 2004.

Spigel, Lynn. ”High culture in low places: Television and modern art, 1950–1970. I *Welcome to the dreamhouse: Popular media and postwar suburbs*, 265–309. Durham/London: Duke University Press, 2001.

Spigel, Lynn. *Make room for TV: Television and the family ideal in postwar America*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

Stam, Cecilia. ”Som om tiden hade stått stilla”. *Konst för alla? Konstfrämjandet 40 år*, red. Elisabeth Lidén, 38–48. Stockholm: Konstfrämjandet, 1987.

Sten, Hemming. ”TV-rutan”. *Expressen* 6/8 1962.

Sten, Hemming. ”TV-rutan: TV-mässig, rolig musik”. *Expressen* 30/1 1961.

Stensman, Mailis red. *”Konsten är på väg att bliva allas”: Statens konstråd 1937–1987*. Stockholm: Statens konstråd, 1987.

Stensson, Kjell. ”1984”. *Röster i Radio-TV*, nr 44, 1964, 22–23, 55.

Strömbom, Sixten. ”Vägar till konstbildning”. I *De tjugofem åren: 15 september 1930–15 september 1955: Meddelande nr. 2 1955*, red. Hans Eklund & Lars Erik Åström, 3–7. Stockholm: Riksförbundet för bildande konst, 1955.

Swedner, Harald, ”Vad är vackert? Några resultat från en konstsociologisk undersökning”, *Arkitektur*, nr 12, 1966, 420–426.

Svensson, Gary. *Digitala pionjärer: Datakonstens introduktion i Sverige*. Stockholm: Carlssons, 2000.

Svensson, Gary. ”Den tidiga monitorkonsten: TV-experiment i Sverige”. I *Konst som rörlig bild: Från* Diagonalsymfonin *till* Whiteout, red. Astrid Söderbergh Widding, 95–128. Lidingö: Langenskiöld, 2006.

Svenstedt, Carl Henrik, ”Sveriges illusions-television”, *Svenska Dagbladet* 31/12 1966.

”Svårt fastslå TV:s skuld till färre museibesök”. *Dagens Nyheter* 29/2 1960.

Sundberg, Martin. ”Kronologi över Moderna Museets historia”. I *Historieboken: Om Moderna Museet 1958–2008*, red. Anna Tellgren, 347–372. Stockholm: Moderna Museet, 2008.

Sundgren, Per. ”Smakfostran: En attityd i folkbildning och kulturliv”. I *Lychnos: Årsbok för idé- och lärdomshistoria*, 138–175. Uppsala: Lärdomshistoriska samfundet, 2002.

Sundgren, Per. *Kulturen och arbetarrörelsen: Kulturpolitiska strävanden från August Palm till Tage Erlander*. Stockholm: Carlsson, 2007.

Sundgren, Per. ”Göran Palms kritik av kulturen”. I *Tillsammans: Politik, filosofi och estetik på 1960- och 1970-talen*, red. Anders Burman & Lena Lennerhed, 343–370. Stockholm: Atlas, 2014.

Söderbergh Widding, Astrid, red. *Konst som rörlig bild: Från* Diagonalsymfonin *till* Whiteout. Lidingö: Langenskiöld, 2006.

”Televisionens programverksamhet”. I *Sveriges Radios Årsbok 1965*, red. Manne Ginsburg & Allan B. Janzon. Stockholm: Sveriges Radio, 1966.

”Televisionens programverksamhet”. I *Sveriges Radios Årsbok 1966*. Stockholm: Sveriges Radio, 1967.

Tellgren, Anna. *Tio fotografer: Självsyn och bildsyn: Svensk fotografi under 1950-talet i ett internationellt perspektiv*. Stockholm: Informationsförlaget, 1997.

Tellgren, Anna, red. *Historieboken: Om Moderna Museet 1958–2008*. Stockholm: Moderna Museet, 2008.

Tellgren, Anna. ”Lennart Ehrenborg och Tio fotografer”. I *TV-pionjärer och fria filmare: En bok om Lennart Ehrenborg*, red. Tobias Janson & Malin Wahlberg, 239–260. Stockholm: SLBA, 2008.

Thompson, John B. *Medierna och moderniteten*. Göteborg: Daidalos, 2001.

Thorslund, Tove. ”A matter of quality: Americanism and public service in early Swedish television”, I *Making cultural history*, red. Anna Källén, 195–206. Lund: Nordic Academic Press, 2012.

Thurén, Torsten. *Medier i blåsväder: Den svenska radion och televisionen som samhällsbevarare och samhällskritiker*. Stockholm: Norstedt, 1997.

Tistedt, Petter. *Visioner om medborgerliga publiker: Medier och socialreformism på 1930-talet*. Höör: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2013.

”TV-teckning som ritar sig själv”. *Röster i Radio-TV*, nr 14, 1957, 19.

”TV:s ’Studio 66’ blir ’Monitor’: Allting kultur för nye redaktören”. *Svenska Dagbladet* 30/12 1966.

Uggla, Karolina. ”Björnligans tidsmodul”. I *Skiascope 2: Upp med rullgardinerna!: Konsten i Göteborg under 1960- och 1970-talet*, red. Kristoffer Arvidsson & Jeff Werner, 162–199. Göteborg: Göteborgs konstmuseum, 2009.

Uggla, Karolina. *Konst och kartläggning kring 1970: Modell, diagram och karta i konstens landskap*. Göteborg: Makadam, 2015.

Ulvenstam, Lars. ”Synvinkeln: Ordets vanmakt och bildens”. *Röster i Radio-TV*, nr 34, 1963, 9.
Ulvenstam, Lars. ”Reflex: Kulturen och dess uttolkare”. *Röster i Radio-TV*, nr 35, 1964.
Ulvenstam, Lars. ”Reflex: Nu är kulturen farlig!”. *Röster i Radio-TV*, nr 3, 1966.
Ulvenstam, Lars. *TV – Dumburk eller väckarklocka?* Stockholm: Bonnier, 1967.
”Unik invigning av multikonst: Raketstart med god försäljning”. *Arbetet* 12/2 1967.
Unsgaard, Håkan & Ivar Ivre. *TV och vi*. Stockholm: Tiden, 1962.
”Utskällt TV-program”. *Aftonbladet* 14/5 1965.
Vesterlund, Per. ”Förskingrat kulturarv: Nedslag i HSB:s filmproduktion”. I *Välfärdsbilder: Svensk film utanför biografen*, red. Erik Hedling & Mats Jönsson, 188–203. Stockholm: SLBA, 2007.
”Vilka tavlor han målar ’direkt’ på TV-skärmen!”. *Expressen* 21/2 1961.
”Vilken tavla??? Vilken tavla!!!”. *Röster i Radio-TV*, nr 50, 1965, 8–9.
Wahlberg, Malin. ”Från *Rembrandt* till *Electronics* – konstfilmen i tidig svensk television”. I *Berättande i olika medier*, red. Leif Dahlberg & Pelle Snickars, 201–232. Stockholm: SLBA, 2008.
Wahlberg, Malin. ”Filmavdelningen – en historisk överblick”. I *TV-pionjärer och fria filmare: En bok om Lennart Ehrenborg*, red. Tobias Janson & Malin Wahlberg, 11–44. Stockholm: SLBA, 2008.
Wahlberg, Malin. ”Smalfilm för bred publik: Amatörfilm och filmexperiment i tidig svensk television”. I *TV-pionjärer och fria filmare: En bok om Lennart Ehrenborg*, red. Tobias Janson & Malin Wahlberg, 201–230. Stockholm: SLBA, 2008.
Walker, John A. *Arts TV: A history of arts television in Britain*. London: John Libbey, 1993.
Wasson, Haidee. *Museum movies: The Museum of Modern Art and the birth of art cinema*. Berkeley: University of California Press, 2005.
Wasson, Haidee. ”Big, fast museums/small, slow movies: Film, scale and the art museum”. I *Useful cinema*, red. Charles R. Acland & Haidee Wasson, 178–204. Durham/London: Duke University Press, 2011.
Widmalm, Sven. ”Trollkarlen från Uppsala: Bilder av The Svedberg och vetenskapen under andra världskriget”. I *Den mediala vetenskapen*, red. Anders Ekström, 107–140. Nora: Nya Doxa, 2004.
Wiggen, Knut. ”Visioner av nuet 1966 – en kommentar”. I *Fylkingen: Ny musik och intermediakonst: Rikt illustrerad historieskrivning & diskussion för radikal & experimentell konst 1933–1993*, red. Teddy Hultberg, 29–41. Stockholm: Fylkingen, 1995.
Williams, Raymond. *TV: Teknik och kulturell form*. Lund: Arkiv, 2001.
Wilke, Jürgen. ”Art: Multiplied mediatization”. I *Mediatization of communication*, red. Knut Lundby, 465–482. Berlin: De Greuter Mouton.
Wirén, Karl-Hugo. *Kampen om TV: Svensk TV-politik 1946–66*. Stockholm: Gidlund, 1986.
Wohlin, Åsa. ”Sett i TV: Electronics”. *Dagens Nyheter* 10/3 1963.
Wyver, John. ”Representing art or reproducing culture?–Tradition and innovation in British television’s coverage of the arts (1950–1987)”. I *Picture this: Media repre-*

*sentations of visual art & artists*, red. Philip Hayward, 27–46. London: John Libbey, 1988.
Wyver, John. *Vision on: Film, Television and the arts in Britain*. London: Wallflower, 2007.
Wyver, John. ”Television”. I *Kenneth Clark: Looking for civilisation*, red. Chris Stephens & John-Paul Stonnard, 123–131. London: Tate Publishing, 2014.
Youngblood, Gene. *Expanded cinema*. New York: Dutton, 1970.
Zielinski, Siegfried. *Audiovisions: Cinema and television as entr'actes in history*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1999.
Åström, Lars Erik. *Det unga måleriet: Hösten 1952: En utställning i anslutning till Radions konstatlas 2 och radions konstserie hösten 1952*. Stockholm: Riksförbundet för bildande konst, 1952.
Öhrner, Annika. *Barbro Östlihn & New York: Konstens rum och möjligheter*. Göteborg: Makadam, 2010.
Örnebring, Henrik. *TV-parlamentet: Debattprogram i svensk TV 1956–1996*. Göteborg: Institutionen för journalistik och masskommunikation, 2001.
Östberg, Kjell. *1968 när allting var i rörelse: Sextiotalsradikaliseringen och de sociala rörelserna*. Stockholm: Prisma, 2002.
Örtegren, Lars-Eric. ”Konsten i TV skapar ny publik”. *Röster i Radio-TV*, nr 49, 1960
Östling, Johan. ”Under strecket: När lärdomen gick genom rutan”. *Svenska Dagbladet* 22/11 2015.
Östlund, David. ”Tillbaka till framtiden? Teknik, kommunikation och förnuft i teveåldern”. I *Tillsammans: Politik, filosofi och estetik på 1960- och 1970-talen*, red. Anders Burman & Lena Lennerhed, 263–314. Stockholm: Atlas, 2014.

# Appendix

## Appendix 1: Konst, konstnärer och konstutställningar i SR/TV:s krönikor och kulturmagasin 1957 till 1969

Appendixet listar konstinslag och medverkande konstnärer i televisionens konstkrönikor och kulturmagasin perioden 1957 till 1969. Inventeringen är i huvudsak baserad på metadata i den så kallade SVT-katalogen, tillgänglig via Kungliga biblioteket. Katalogen är inte helt komplett. Där det varit möjligt har uppgifterna kompletterats med dokumentation från Sveriges Radio Förvaltnings Dokumentarkiv.[652]

### Konstapropå

*Konstapropå*, 1957-11-10

Christan Berg, utst. Konstakademien, intervju
Olle Baertling, utst. Galleri Samlaren
*Exposition 100*, utst. Galerie Blanche
Hilding Linnqvist, utst. Liljevalchs konsthall

*Konstapropå*, 1957-12-28

Stockholmsalongen, utst. Liljevalchs konsthall
Nils Möllerberg, utst. Konstakademien
Oscar Bergman, intervju
Alexander Calder, utst. Galerie Blanche

*Konstapropå*, 1958-12-16

Schering Rosenhanska samlingarna, utst. Historiska museet
Uppsala domkyrka, reportage
Karl-Axel Pehrson, intervju om vägg målning till Svenska Handelsbanken, Hötorgscity
Arne Jones, om offentlig skulptur i Helsingborg
Inslag om kalligrafi, medv. Torgny Öberg

*Konstapropå*, 1961-10-11

*5000 år egyptisk konst*, utst. Nationalmuseum
Sven X:et Erixson, utst. Liljevalchs konsthall, intervju

*Konstapropå*, 1961-11-08

Staffan Hallström, utst. Konstakademien
Inslag om offentlig skulptur, medv. Liss Eriksson, Palle Pernevi, Arne Jones

*Konstapropå*, 1961-12-06

Roland Kempe, utst. Ålgården, Borås, intervju
Inslag om stadsskildringar, medv. Erik Wessel-Fougstedt, Stig Claesson, Svenolov Ehrén
Dansk skulptur, utst. Konstnärshuset

*Konstapropå*, 1962-01-31

Gamla favoriter, utst. Göteborgs konstmuseum
Svensk nationalromantik och Edvard Munch, utst. Thielska galleriet
Kritikernas val, utst. Svensk-franska konstgalleriet

*Konstapropå: Konst ovan polcirkeln*, 1962-03-04

Reportage om Kiruna
LKAB:s konstorsbyggnad
Kiruna torg och stadshus
Kiruna kyrka
Jukkasjärvi kyrka

*Konstapropå*, 1962-07-30

Guld från Peru: Konstskatter från Inkariket, utst. Nationalmuseum

## Prisma: Illustrerad konst- och kulturrevy

*Prisma*, 1959-01-25

Konstcentrum i Paris och New York, studioinslag
Louisiana, Humlebaek, reportage

*Prisma*, 1959-02-20

Thorild Anderberg om Einar Palms succé i München , studioinslag
Arne Klingborg om Isaac Grünewald, intervju
Gun Olhagen om norskt rederi som har dekorerat förstäven på båt med abstrakt komposition, studioinslag
Siri Derkert, intervju/reportage
Gun Olhagen om Erik H. Olsons skulptur, studioinslag
Thorild Anderberg om Björn Erling Evensens skulpturer och reliefer, studioinslag
Georg Oddner, utst. Norrköpings museum
Paul Klee, utst. Statens Museum fur Kunst, Köpenhamn
Pierre Olofsson om Paul Klee, intervju

*Prisma*, 1959-03-19

Signe Persson-Melin, intervju
Jürgen von Konow, intervju/studioinslag
Kring spontanismen, utst. Riksförbundet för bildande konst, studioinslag m. filmsekvenser
Öyvind Fahlström demonstrerar spontanistisk teknik, studioinslag

*Prisma*, 1959-09-20

Theodor Ahrenberg om sin Matissesamling, intervju
Föreningen Aspect, reportage, medv. Hasse Dahlin, Theodor Ahrenberg
Ulf Hård af Segerstad om skulpturtävling, studioinslag m. filmsekvenser

*Prisma*, 1959-10-18

Då och nu: Svensk grafik 1600–1959, utst. Liljevalchs konsthall
Modern västsvensk skulptur, utst. Göteborg
Kosta glaskonst, utst. Lunds konsthall
Olle Baertling, intervju om väggmålning, Hötorgscity

*Prism*a, 1959-11-23

Guggenheimmuseet, New York, reportage

*Prisma*, 1960-01-30

Unga spanska målare, utst. Konsthallen, Göteborg

*Prisma*, 1960-02-28

Honoré Daumier, utst. Lunds konsthall
Thorild Anderberg och Ulf Hård af Segerstad om Arne Skoog skulptur, studioinslag
Signe Persson-Melin och Anders Liljefors om keramikvägg i Folkets Hus, Stockholm, reportage

*Prisma*, 1960-04-10

Nils L. Wallin, Ingesund, intervju
Allan Ebeling, Torshälla, intervju,
Knut Erik Lindberg, Hälhammar, intervju,
Folke Dahlberg, Askersund, intervju,
Hans Lidman, Edsbyn, intervju,
Thomas Hellström, Rättvik, intervju,
Janne Dahl, Borlänge, intervju,
Elsa Grave, Halmstad, intervju,

*Prisma*, 1960-05-08

Carl-Harry Stålhane, utst. Galerie Blanche
Siri Derkert, utst. Moderna Museet
Staffan Westerberg, utst. Galleri Brinken
Helge Zimdahl och Kjell Hjern om föreslaget Konstens hus i Göteborg, studioinslag

*Prisma*, 1960-10-02

Jean Cocteau , intervju, studioinslag m. filmsekvenser
Eric Grate, intervju
Reg Butler, utst. Gummesons konsthall, intervju
Sam Francis, utst. Moderna Museet

*Prism*a, 1960-11-06

Göran Brunius visar sina målningar, studioinslag

*Prisma*, 1960-12-11

Thorild Anderberg och Ingvar Holm om Harry Martinsons bildkonst, studioinslag

*Prisma*, 1961-01-29

John Cage och David Tudor, Musical walk, Moderna Museet
John Cage, intervju
Thorild Anderberg om P.O. Ultvedts skulpturer, studioinslag

*Prisma*, 1961-02-26

Paul Klee, utst. Moderna Museet, medv. Carlo Derkert

*Prisma*, 1961-05-07

Kungliga konsthögskolan, reportage medv. Peter Dahl, Olle Nyman, Hans Brunnberg, Hakon Ahlberg

*Prisma*, 1961-06-11

Rörelse i konsten, utst. Moderna Museet

## Galleriet

*Galleriet: Konsten åt folket*, 1962-11-21

Folkrörelsernas konstbildningsarbete, reportage, medv. bl.a. Sandro Key-Åberg, Torsten Bergmark, Marita Lindgren-Fridell

*Galleriet: Venedigs ansikte*, 1963-01-10

Konstens Venedig, utst. Nationalmuseum

*Galleriet*, 1963-03-04

August Strindberg, utst. Göteborgs konstmuseum
Jackson Pollock, utst. Moderna Museet
Svend Wiig Hansen, utst. Göteborgs konsthall
Ben Shahn, utst. Moderna Museet

*Galleriet: Figurer och landskap*, 1963-04-18

Low och äldre engelsk karikatyr, utst. Nationalmuseum
Torsten Renqvist, intervju
Bo Lindwall om Stig Åsberg

*Galleriet: Kinesiskt*, 1963-05-22

Östasiatiska museet, reportage

*Galleriet*, 1963-10-11

Konst från Eremitaget, utst. Nationalmuseum
Eric Grate, utst. i Bryssel
Max Ernst, utst. Galerie Pierre

## Horisont: Ett kulturfönster/Ett kulturmagasin

*Horisont*, 1962-09-19

Hans Arp, utst. Moderna Museet, medv. Carlo Derkert, Pontus Hultén, Håkan Serner

*Horisont*, 1962-10-17

Palle Pernevi, intervju om konstmarknaden i Stockholm respektive Göteborg

*Horisont*, 1962-11-28

Evert Lundquist, intervju
Palle Nielsen, intervju

*Horisont*, 1963-01-09

Svenskarna sedda av elva fotografer, utst. Moderna Museet
Poesi på scen, Moderna Museet
Sovjetkonst, utst. Liljevalchs konsthall

*Horisont*, 1963-01-24

Bateke – negerskulptur från Kongo, utst. Färg och form, medv. Sigfrid Södergran

*Horisont*, 1963-02-06

Folke Dahlberg, intervju
Konstruktiv konst, utst. Galleri Observatorium, medv. Per Göran Råberg, Olle Baertling, Lars Englund, Einar Höste

*Horisont*, 1963-02-20

Sigvard Bernadotte, intervju
Konstfack, reportage, medv. bl.a. Stig Lindberg

*Horisont*, 1963-04-03

Konstakademien, reportage, medv. bl.a. Lennart Rodhe, Bror Marklund

Studiodebatt om konstundervisning, medv. Arne Jones, Kurt Ullberger, Björn Eneroth

*Horisont*, 1963-05-01

Svenska institutet, intervjuer om kulturförbindelser mellan Sverige och utlandet, medv. Ingemar Wizelius, Göran Palm, K G Hultén, Bo Wallner, Ebbe Linde, Tore Tallroth

*Horisont*, 1963-05-30

Fransk form, utst. Liljevalchs konsthall
Kosta glas, utst. Röhsska museet

*Horisont*, 1963-06-12

Romantiker – moderna och äldre konstnärer, utst. Orangeriet Uppsala Kurt Ullberger, intervju om konst i offentlig miljö
Peter Voulkos, intervju/reportage

*Horisont*, 1963-10-07

Reportage om 1920-talet med anledning av Staffan Tjernelds bok Det romantiska 20-talet (1963)
Studiodebatt om 1920-talet, medv. Gregor Paulsson, Célie Brunius, Ivar Harrie, Staffan Tjerneld

*Horisont*, 1963-11-28

Konstruktiv konst, utst. Galerie Hybler, Köpenhamn
Endre Nemes, intervju/reportage Art USA now – The Johnson collection, utst. Liljevalchs konsthall
Valter Bengtsson, intervju/reportage

*Horisont*, 1963-12-05

Knut Wiggen, intervju om modernt musiklyssnande

*Horisont*, 1963-12-09

Reportage om bristfällig och god pedagogik och presentationer på museer, Naturhistoriska museet, Tekniska museet, Historiska museet, Örebro länsmuseum, Nordiska museet

*Horisont*, 1964-01-15

Louisiana, Humlebaek, reportage

*Horisont*, 1964-02-20

Grandma Moses, utst. Sergelse torg, medv. Gustaf Nässtrom
Fyra danska grafiker, utst., medv. Poul Kristensen, Svend Wiig Hansen, Helte Tuborg, Svend Mikkelsen
Carl-Henning Pedersen, utst. Göteborgs konsthall

*Horisont*, 1964-02-24

Reportage om kultur i Ludvika

*Horisont*, 1964-03-02

Reportage om Italien i Sverige, medv. bl.a. Aldo Altomare, Domenico Inganni, Endre Nemes

*Horisont*, 1964-03-12

Amerikansk pop-konst – 106 former av kärlek och förtvivlan, utst. Moderna Museet, medv. Billy Klüver

*Horisont*, 1964-03-19

Konst i skolan, reportage, medv. bl.a. Marita Lindgren-Fridell, Sten Ulrich Ander Österlin, intervju om kulturen i Malmö
Bengt Rooke, intervju
Reportage, Lunds konsthall, medv. Leif Knudsen

*Horisont*, 1964-04-17

Reportage om kulturen i Sveg

*Horisont*, 1964-05-14

Form – fantasi, utst., Svenska slöjdföreningen, medv, James Krenow, Carl Harry Stålhane, Sixten Lundqvist
Algot Törneman om konst i offentlig miljö
Intervju, Kerstin Torsson, intervju

*Horisont*, 1964-09-17

Robert Rauchenbergm intervju om hans combines

*Horisont*, 1964-10-08

Ordsalong med diktbilder, utst. Moderna Museet, medv. Carl Fredrik Reuterswärd, Åke Hodell, Öyvind Fahlström

*Horisont*, 1964-10-22

Reportage/studioinslag om kulturkonsumtion, medv. bl.a. Harald Swedner

*Horisont*, 1964-11-05

Fernand Léger, utst. Moderna Museet, medv. Erik Olson, Waldemar Lorenzon, Franziska Clausen, Carl Fredrik Reuterswärd

## Studio 65: Aktuellt kulturmagasin

*Studio 65*, 1965-01-28

Henri Laurens, inslag om hans skulptur
Happening med Pistolteatern, Tekniska Museet, medv. bl.a. Karl Erik Welin, Pi Lind

*Studio 65*, 1965-02-25

Francis Bacon, utst. Moderna Museet
Siri Derkert, intervju/reportage om Ristningar i naturbetong, Östermalmstorgs tunnelbanestation

*Studio 65*, 1965-04-08

Kristian Romare om Vasilij Kandinsky på Moderna Museet, studioinslag
Artur Lundkvist om konst på Kuba, studioinslag

*Studio 65*, 1965-04-22

Spanien annorlunda, utst. Galleri Observatorium, medv. Sigvard Olsson, Karl Olov Björk

*Studio 65*, 1965-09-30

James Rosenquist, utst. Moderna Museet, intervju

*Studio 65*, 1965-11-11

Reportage om Pistolteatern, medv. bl.a. Bengt af Klintberg
Spacemen, utst. Svensk-franska konstgalleriet, medv. Gösta Olsson

## Studio 66: Aktuellt kulturmagasin

*Studio 66*, 1966-02-03

Yves Klein, reportage, medv. bl.a. Rotraut Klein

Öyvind Fahlström, reportage från New York

Hammarskjöld om Gud, pjäs, Pistolteatern

*Studio 66*, 1966-03-17

Reportage om Albert Asklunds konsthandel, Västerlånggatan, medv. Albert Asklund, Lars Widding

*Studio 66*, 1966-04-14

Hej stad, utst. Moderna Museet

*Studio 66*, 1966-09-22

Reportage, ESRANGE, Kiruna m. Olle Bonniér, Minos Palats

*Studio 66*, 1966-11-03

Fotboll i konsten, utst. Norrköping

Bilen i konsten, utst. Galerie Doktor Glas, medv. Bo Grandien, Lennart Lindkvist, Alf Henrikson

*Studio 66*, 1966-12-01

Svenskt sa Appelgren, utst. Nationalmuseum

## Monitor: Aktuellt kulturmagasin

*Monitor*, 1967-01-26

Reportage/studioinslag om det planerade Kulturhuset, medv. bl.a. Peter Celsing

*Monitor*, 1967-03-09

I samma rum, utst. Galleri Doktor Glas, medv. Lennart Lindkvist, Per Andersson, Torsten Bergmark, Bengt Olvång

Massmedia, utst. Lunds konsthall, medv. Douglas Feuk, Jan Håfström, Ola Billgren, Gert Aspelin

*Monitor*, 1967-05-08

Reportage om konst och teknik från Moderna Museet, medv. Åke Hodell, Lars Gunnar Bodin, Bengt Emil Johnson

C.P. Snow, intervju, Tekniska museet

*Monitor*, 1967-06-15

Reportage om konsthandel, medv. bl.a. David Johansson, Evan Storm

Filmfestivalen i Pesaro, medv. bl.a. Jonas Mekas

*Monitor*, 1967-09-14

John Heartfield, utst. Moderna Museet

*Monitor*, 1967-09-28

Henry Miller, utst. Galerie Daniel Gervis, Paris

*Monitor*, 1967-11-09

Kerstin Hedeby, utst. Galleri Doktor Glas, intervju

*Monitor*, 1967-11-23

Diskussion om politiskt engagemang i konsten, medv. Håkan Nyberg, Helga Henschen, Svenolov Ehrén, Hans Lindberg

Reportage om Bror Hjorth med anledning av boken Mitt liv i konsten (1967)
Inslag från Moderna Museet på temat ”Spelkväll”, medv. bl.a. Sören Brunes, Staffan Olzon, Carlo Derkert

*Monitor*, 1967-12-21

Kulturpersonligheter ”framför sina förhoppningar inför det nya året”, medv. bl.a. Pontus Hultén

## Forum: Aktuell kulturspegel

*Forum*, 1968-02-01

Pentacle, utst. Paris, medv. Olle Baertling, Max Walter Svanberg, Pierre Schneider, Öyvind Fahlström, Pontus Hultén, Stellan Mörner

*Forum*, 1968-03-03

De otäcka, utst. Lunds konsthall, medv. bl.a. Ulf Rahmberg, Lars Hillersberg, Roj Friberg, Lena Svedberg, Hans Kalevski, Wilhelm Freddy

*Forum 68: Månades kulturspegel*, 1968-04-18

Reportage/studioinslag om kulturkonsumtion, medv. bl.a. Bo Setterlind, Sara Lidman, Sigvard Olsson, Ann Smith, Vilgot Sjöman, Sonja Åkesson, Harald Swedner på Kockums mekaniska

*Forum*, 1968-05-19

Reportage om Södertälje konsthall, medv. bl.a. Eje Högestätt

*Forum*, 1968-10-01

Modellen: En modell för ett kvalitativt samhälle, utst. Moderna Museet, medv. bl.a. Palle Nielsen, Carlo Derkert

*Forum*, 1968-10-14

Den rike mannens bord och Sköna stund, utst. Riksutställningar, medv. Sigvard Olsson, Göran Palm, Lennart Holm

*Forum*, 1968-10-20

Reportage om kultur kring olympiaden i Mexiko

*Forum*, 1968-11-11

Sivert Lindblom, utst. Göteborgs konstmuseum, medv. Björnligan, Alfred Westholm
Reportage om Galleri 54, medv. Anders Carlsson, Beng Hinnerson

*Forum*, 1968-12-05

Maskinen som vi ser den i slutet av den mekaniska tidsåldern, utst. Museum of Modern Art, New York, medv. Pontus Hultén, Billy Klüver, Öyvind Fahlström, Jean Dupuy

*Forum*, 1968-12-10

Underground, utst. Lunds konsthall, medv. Folke Edwards, Torsten Andrée, Jörgen Fogelquist

*Forum*, 1969-01-27

Reportage om demonstrationer mot Etnografiska museet utst. Om Mayakonst, medv. bl.a. Ulf Hannerz, Göran Aijmer, Bengt Danielsson

*Forum*, 1969-02-17

Ernst Josephson, utst. Nationalmuseum/Waldemarsudde,

*Forum*, 1969-02-27

Reportage, Svensk baletten, medv. bl.a. Edvard Wallenquist

*Forum*, 1969-09-17

Max Ernst, utst. Moderna Museet

*Forum*, 1969-11-26

Poesin måste göras av alla! Förändra världen!, utst. Moderna Museet, medv. Ronald Hunt

## Appendix 2: Deltagande konstnärer, *Multikonst* (1967)

Inga Bagge
Bertil Berg
Torsten Billman
Barbro Bäckström
Holger Bäckström
Bengt Böckman
Erik Chambert
Rune Claesson
Siri Derkert
Gerry Eckhardt
Björn Eneroth
Pye Engström
Sven Erixson
Gösta Gierow
Lennart Glemme
Lennart Gram
Knut Gruva
Owe Gustafsson
Marylyn Hamilton
Jörgen Hammar
Felix Hatz
Martin Holmgren
Karl-Erik Häggblad
Einar Höste
Rune Jansson
Albert Johansson
Sven Erik Johansson
Lennart Johansson
Hanns Karlewski
Bengt Kristenson
Nils Kölare
Lars Lindeberg
Sven Ljungberg
Evert Lundquist
Birgitta Lundberg-Söderström
Berto Marklund
Bror Marklund
Brita Molin
Endre Nemes
Göran Nilsson
Acke Oldenburg
Alf Olsson
Karl-Axel Pehrson
Owe Pellsjö
Berndt Petterson
Oscar Reutersvärd
Lennart Rodhe
Lars Rolf
Nicke Rosén
Christina Rundqvist-Andersson
Ulrik Samuelson
Ture Sjölander och Bror Wikström
Nils Gunnar Stenqvist
Kerstin Ström-Bergstam
Yngve Svedlund
Bertil Herlov Svensson
Bo Swenson
Gunnar Söderström
Ulf Trotzig
Gösta Wallmark
Erik Wessel-Fougstedt
Jacques Zadig
Torbjörn Zetterholm
Hugo Zuhr
Anders Österlin och John Melin

# Index


Adolphson, Olle, 163
Ahlberg, Mac, 129
Alexandersson, Håkan, 43
Altman, Rick, 19
Alving, Barbro, 94
Anderberg, Rolf, 216
Anderberg, Thorild, 94, 114–117
Andersson, Lars Gustaf, 31, 65
Andersson, Linus, 25
Andersson, Ros-Marie, 211–212
Andersson, Rune, 204–205
Angelico, Fra, 49
Appel, Karel, 82
Arnheim, Rudolf, 50
Arvidsson, Gunnar, 153–155
Arvidsson, Karl Axel, 12, 44, 46, 81–82
Arvidsson, Kristoffer, 30, 129
Atterdag, Valdemar, 57
Axelman, Torbjörn, 9, 11, 42–43, 75, 113–115, 121, 145–147, 149, 151–154, 178, 204–205
Bagge, Inga, 202
Bærhendtz, Nils Erik, 41, 47, 69, 105, 116
Bærtling, Olle, 63–65, 118, 133
Bartók, Béla, 97
Bazin, André, 50, 52–53
Bengtson, Göran, 120
Bengtsson, Valter, 118
Benjamin, Walter, 52, 55, 94
Berefelt, Gunnar, 180
Berg, Christian, 133–136
Berger, John, 28, 94, 96
Bergh, S. Anders, 140
Bergmark, Birgitta, 44, 86, 117, 156–157, 159, 163–169, 171–173, 195
Bergmark, Torsten, 46, 118, 128–129, 150, 215–216
Bernadotte, Lennart, 50
Bjurström, Per, 186–187
Björkman, Lars, 82
Blom, Fredrik, 142
Blomdahl, Karl-Birger, 66
Boalt, Carin, 166
Boberg, Lars, 86, 117, 140, 158–163, 195
Bohman, Tage, 164
Bolter, Jay David, 17–19, 54, 59
Bonnier, Gerard, 153
Bonnier, Nils Olof, 140
Bonniér, Olle, 86–88
Bourdieu, Pierre, 166
Botticelli, Sandro, 96
Brancusi, Constantin, 152–153, 155, 196
Broby-Johansen, Rudolf, 94, 97–98
Broman, Sten, 105
Brunius, Clas, 216
Brunius, Göran, 162
Brunius, Teddy, 64–65
Bråhammar, Gunnar, 217
Bugatti, Ettore, 137
Bäckström, Barbro, 207, 209
Cage, John, 66, 117,
Calder, Alexander, 136–137,
Carlson, Stig, 169
Carlsund, Otto G., 133
Cederström, Gustaf, 57, 225
Chaplin, Charlie, 70
Cherry, Don, 69
Clark, Kenneth, 27, 55
Clert, Iris, 126
Clouzot, Henri-Georges, 50, 77–79, 85
Cornell, Peter, 73
Dahl, Peter, 117
Danielsson, Bertil, 56, 94
David, Jacques-Louis, 194
Davis, Miles, 150
Darbel, Alain, 166
Dayan, Daniel, 21, 177, 188, 197–198
De Geer, Carl Johan, 43
Delacroix, Eugène, 107
Delblanc, Sven, 79
Derkert, Carlo, 11, 44, 51, 94, 144, 147, 149, 154, 181
Derkert, Siri, 30, 74–76, 106, 124, 143, 177, 182, 190, 234
d'Harnoncourt, René, 199
Dittmer, Harry, 44
Djerf-Pierre, Monika, 112
Dreyer, Carl, 50
Duchamp, Marcel, 107, 110, 137, 150, 186,
Dunér, Katarina, 44, 103–104, 106, 210–211
Dunér, Sten, 106
Dürer, Albrecht, 216
Edenman, Ragnar, 13, 116, 175–178, 188, 197, 218, 224
Edin, Anna, 26–27, 47
Edwards, Folke, 110, 214–215
Eggeling, Viking, 53
Ehrenborg, Lennart, 24, 27, 42, 46–49, 51–54, 56–57, 62, 89, 94, 103, 113, 124, 132–133, 192, 197, 229, 231
Eisenstein, Sergej, 54–55
Ejve, Bror, 11
Eneroth, Björn, 210
Engström, Claes, 202–203
Engström, Pye, 202
Ekborg, Lars, 197
Ekelöf, Gunnar, 97
Eklund, Hans, 11, 51–55, 113, 133, 146
Ekman, Hasse, 99
Ekström, Anders, 167
Eliot, T.S., 97
Ellis, John, 109
Emmer, Luciano, 50, 52–53
Enckell, Rabbe, 150
Engberg, Arthur, 157, 159
Ericsson, John, 120
Eriksson, Elis, 155–156
Erik XIV, 59
Erikson, Jan, 75
Erixson, Sven, 86–88, 177, 182, 190, 211, 234
Erlander, Tage, 36
Ernst, Max, 143
Ersgård, Håkan, 79
Eugen, Prins, 180
Fahlström, Öyvind, 9, 31, 66, 74–76, 86, 86–88, 117, 127–128, 179, 234

Falck, Åke, 39
Falk, Gunnar, 46, 65
Falkenberg, Paul, 29, 77–78, 89,
Fehn, Sverre, 124
Feldreich, Bengt, 70–72
Fischinger, Oscar, 53
Flaherty, Robert, 42, 50
Fleischer, Rasmus, 31–32
Flodén, Hans, 165
Foerster, Svante, 207
Forsberg, Lars Lennart, 44, 87, 89–92
Foucault, Michel, 20
Francis, Sam, 143
Frenander, Anders, 13, 32,
Frennberg, Susann, 218
Furhammar, Leif, 10, 15, 26
Gabo, Naum, 144
Gerne, Magnus, 225–226, 230
Gillespie, Dizzy, 82
Gimtell, Kåre, 99
Gitelman, Lisa, 19
Godard, Jean-Luc, 121
Gogh, Vincent van, 49–51, 53, 143, 194, 200–201
Gottsén, Bertil, 162
Goya, Francisco, 49–50, 94, 115–116,
Gram, Lennart, 210
Granath, Olle, 128–129
Grate, Erik, 101
Grierson, John, 42
Grusin, Richard, 17–19, 54, 59
Gruva, Knut, 210
Grybe, Stig, 201–202
Grönberg, Åke, 199–200
Gummeson, Carl, 161
Gustaf II Adolf, 57
Gustaf VI Adolf, 68, 146
Gustavsson, Martin, 31, 157, 181
Haesaerts, Paul, 50, 77
Hahr, Henrik, 38, 41
Hall, Stuart, 20
Hamberg, Per-Martin, 41
Hansson, Bo, 68
Hansson, Lars, 140
Hartung, Hans, 194
Hassner, Rune, 44
Hayden, Hans, 30, 143
Hazlewood, Lee, 43
Hellbom, Olle, 51
Hellqvist, Carl Gustaf, 57
Heyerdahl, Thor, 51
Hillfon, Hertha, 89
Hitler, Adolf, 70
Hjelte, Roland, 40
Holbein, Hans, 49
Holm, Lennart, 14, 119, 175, 179, 204, 218
Holmberg, Jan, 55
Holmér, Folke, 59, 132
Holterman, Reinhold, 51
Hughes, Robert, 28
Hultén, Pontus, 14, 103, 122, 127–128, 137, 139, 143–144, 146–147, 149, 151
Hård af Segerstad, Ulf, 9, 43, 114
Häiväoja, Heikki, 127
Högestätt, Eje, 101
Höglund, Sven, 68–69
Höste, Einar, 177, 186
Idestam-Almquist, Bengt, 94
Ivre, Ivar, 23, 40, 46, 94, 111
Jacobs, Steven, 29, 50
Jacobsen, Robert, 115, 143
Jansson, Rune, 212
Johansson, Albert, 189–190, 198
Johansson, David, 158–160, 163
Johansson, Jan, 62
Johansson, Stig, 110, 216
Johns, Jasper, 146, 149
Joneland, Rune, 212
Jones, Arne, 128–129, 131, 185, 218, 234
Jones, Caroline A., 28–29, 73–74, 85, 89, 90, 92
Jonsson, Nils, 86
Josephson, Ragnar, 43
Jönsson, Mats, 29
Kalderén, Rudolf, 159, 162
Kandinsky, Vasilij, 194
Karl XII, 57, 225
Karl XIV Johan, 145
Karlsson, Jan, 68
Katz, Elihu, 21, 177, 188, 197–198
Kauppi, Sten, 89
Kemkes, Bertil, 99
Kempe, Roland, 79–86, 89, 91–92, 106, 234
Key, Ellen, 32
Key-Åberg, Sandro, 12, 44, 192–197, 206–207, 209, 218
Kivijärvi, Harry, 127
Klee, Paul, 143, 172
Klein, Yves, 107, 109
Klockar Linder, My, 32, 40–41, 167, 169
Klüver, Billy, 66, 153
Kracauer, Siegfried, 50
Krantz, Lars, 40, 118, 140
Krook, Margareta, 197
Lagercrantz, Bo, 103, 105, 179
Lagerkvist, Hans, 39, 62–63
Lagerlöf, Selma, 43
Lamm, Anne Marie, 46
Lamm, Staffan, 117
Larsson, Carl, 234
Larsson, Lisa, 210
Le Parc, Julio, 127
Leacock, Richard, 87
Lee, Pamela M., 138–139
Léger, Fernand, 52–53, 143, 173
Leiser, Erwin, 114
Lenin, Vladimir, 125
Leonardo, 194
Leslie, Alfred, 146
Lichtenstein, Roy, 126, 190
Liljefors, Bruno, 101
Lind, Pi, 139
Lindahl, Edward, 79
Lindberg, Anna Lena, 11, 30, 92
Lindberg, Stig, 147
Lindblom, Sivert, 89–91, 128–129, 131, 140–141
Linde, Ulf, 11, 14, 44, 103–104, 110, 147, 149–150, 153, 197
Lindeberg, Lars, 211
Linder, Bengt, 201
Lindegren, Erik, 97, 114
Lindell, Lage, 196
Lindgren-Fridell, Marita, 11, 13, 45
Lindqvist, Lilian, 99
Lindstedt, Carl-Gustaf, 197
Lindström, Arne, 151–152
Lindwall, Bo, 11, 210
Linnqvist, Hilding, 133
Ljungberg, Sven, 190–191, 207–208,
Loukopoulou , Katerina, 29, 77
Ludvig XIV, 82
Lund, Harry, 159, 161
Lundin, Ingeborg, 89
Lundkvist, Svante, 204
Lundquist, Evert, 86–88
Lundsten, Ralph, 66–67
Magritte, René, 143–144,
Malevitj, Kazimir, 105
Malmkvist, Siw, 169
Malraux, André, 50, 52, 55, 96
Manet, Édouard, 49, 107, 109
Marklund, Berto, 204–206
Marklund, Bror, 89, 91
Martinson, Harry, 66, 192
Matisse, Henri, 179
Matz, Richard, 68
McCartney, Paul, 68–69
McLaren, Norman, 53, 56
McLuhan, Marshall, 17–18, 67–68, 71, 121, 197, 220
Melin, John, 177, 207–208, 213
Melin, Nils Curry, 200–201
Meyerson, Åke, 12, 186
Michelangelo, 49, 96
Milles, Carl, 141
Millroth, Thomas, 11
Mittell, Jason, 19–20
Modin, Bengt, 68, 70, 72
Mondrian, Piet, 194
Monroe, Marilyn, 154
Moore, Henry, 29, 78–79,
Morthenson, Jan W., 63–66, 118
Mulvey, Laura, 28, 63, 109
Munch, Edvard, 49
Munthe de Wolfe, Astrid, 162
Möller-Nielsen, Egon, 94–98, 192–193, 197
Möllerstedt, Gunnar, 140
Namuth, Hans, 29, 77–78, 89
Nanne-Bråhammar, Marianne, 217
Nemes, Endre, 118

Nerman, Bengt, 14, 197
Newman, Barnett, 92
Nichols, Bill, 21, 86–87, 124
Nilsson, Nils, 162
Nilsson, Sven, 14
Nilsson, Torsten, 36
Nordberg, Karin, 93
Nordemar, Olle, 50
Nordenfalk, Carl, 132, 179, 181, 203
Nordmark, Dag, 26, 117
Norell, Olof, 175, 178, 183, 185, 187, 199, 203, 217–219
Norén, Fredrik, 29, 50
Nyberg, Dag E., 140
Nylén, Leif, 15, 128
Nylöf, Göran, 180
Nässtrom, Gustaf, 43, 56–57, 94
Odhnoff, Camilla, 204
Oertel, Curt, 53
Ohlsson, Martin A., 132
Olausson, Torbjörn, 103
Oldenburg, Claes, 154, 193
Ollhagen, Gun, 75
Olson, Lennart, 43, 137–139
Olson, Erik, 133
Olson, Erik H., 118
Olsson, Jesper, 31
Olsson, Per-Olof, 145
Olzon, Staffan, 140
Oppenheim, Meret, 105
Orre, Ingvar, 46, 113
Orwell, George, 225
Oscarsson, Per, 177, 180, 202–204, 214
Olvång, Bengt, 206, 210, 222
Page, Patti, 96
Paik, Nam June, 69
Palm, Göran, 39
Palmgren, Nils, 157, 161, 165
Palme, Olof, 224
Palme, Per, 169
Palme, Sven Ulric, 94
Paulsson, Gregor, 32
Pehrson, Karl Axel, 106, 177, 234
Pennebaker, D.A., 87
Persson-Melin, Signe, 208
Persson, Sigurd, 89
Petterson, Axel, 51
Petterson, Berndt, 177, 212, 222
Picasso, Pablo, 49–50, 68, 70, 77–79, 81, 85, 95, 97, 106–107, 142, 145–146, 179, 194, 196, 222–223
Pollock, Jackson, 29, 77–79, 81, 85, 118,
Porry, Birgit, 99
Pålsson, Roland, 14
Rauschenberg, Robert, 66, 123, 125, 146–147, 149, 196
Ravel, Maurice, 85
Read, Herbert, 78
Read, John, 29, 78–79
Rehnberg, Mats, 42–43, 121–122
Rembrandt, 27, 50, 163, 165, 179, 234
Renqvist, Torsten, 125, 159–161, 190
Resnais, Alain, 50, 52–53
Reuterswärd, Carl Fredrik, 31, 75, 103–104, 106, 234
Reutersvärd, Oscar, 186, 207
Reuterswärd, Måns, 62, 66
Richter, Per-Henry, 205
Rodhe, Lennart, 207–208
Rohdin, Mats, 30, 74
Rohe, Mies van der, 115
Romare, Kristian, 43, 46, 68–71, 93, 103, 105, 107, 109, 120, 124–127, 129–131, 144, 178, 184–186, 190, 192, 197–200, 206–208, 210–212, 218–220
Roselius, Magnus, 120
Rundkvist, Lars, 121
Rydbeck, Olof, 41, 203
Rydelius, Otto, 9
Rying, Matts, 184
Saint Phalle, Niki de, 151
Salto, Axel, 101
Sandrew, Anders, 37
Scannell, Paddy, 21
Schantz, Philip von, 185–187
Schein, Harry, 14
Schönberg, Arnold, 97
Schöffer, Nicolas, 137
Segal, George, 154
Serner, Håkan, 192
Seth, Lennart, 12
Sexton, Jamie, 28
Shahn, Ben, 118
Shannon, Claude E., 71
Sjöholm Skrubbe, Jessica, 31
Sjölander, Ture, 68–71, 177
Sköld, Otte, 143
Slättne, Carl, 120
Smith, Douglas, 52, 78
Smithson, Robert, 29
Snow, C.P., 66
Spigel, Lynn, 28, 106, 144, 199–200, 223
Spoerri, Daniel, 186
Stacy, Graham, 140
Stankiewicz, Richard, 146
Starr, Ringo, 68
Stella, Frank, 29
Sten, Hemming, 83, 117
Stensson, Kjell, 225–226, 230
Stockhausen, Karlheinz, 97
Storck, Henri, 50
Storm, Evan, 120
Stravinskij, Igor, 97
Streisand, Barbra, 144
Strindberg, August, 118
Strüwer, Ardy, 43
Strömbom, Sixten, 11, 13, 44–45
Sundgren, Per, 32
Sundholm, John, 31, 65
Suttner, Georg, 154
Svedlund, Yngve, 207
Swedner, Harald, 166–167, 169, 171–172
Svensson, Gary, 31, 68–69
Svenstedt, Carl Henrik, 120–121
Sääw, Olle, 205
Söderbergh Widding, Astrid, 31, 65
Söderström, Bo, 140
Taikon, Katarina, 195–196
Taube, Evert, 183
Thompson, John B., 16
Thorslund, Tove, 40
Thörnander, Gunnel, 120
Tinguely, Jean, 90, 138–139, 151, 196
Torell, Carl, 40
Travis, Francis, 63
Tudor, David, 117
Ullberger, Kurt, 159, 163, 179, 185
Ultvedt, P.O., 89–91, 103–104, 124, 155–156, 234
Ulvenstam, Lars, 23, 40, 43, 76–77, 114, 118–120, 122, 187
Unsgaard, Håkan, 23, 111
Wahlberg, Malin, 27, 49, 89
Wahlbom, Carl, 57
Vanni, Sam, 127
Warhol, Andy, 29, 153–154
Wasson, Haidee, 29, 132
Weck, Lars, 68, 70–71
Weibull, Lennart, 112
Weidemann, Jakob, 127
Weiss, Peter, 44
Velázquez, Diego, 107, 234
Wennberg, Bo, 115, 143
Werner, Jeff, 30
Vesterlund, Per, 26
Westin, Gunnar, 179, 199
Westholm, Alfred, 141
Widman, Dag, 169
Wiggen, Knut, 61, 66
Wiig Hansen, Svend, 118
Wikström, Bror, 69, 177
Wilke, Jürgen, 16–17
Williams, Raymond, 18, 28
Wirén, Karl-Hugo, 36
Wohlin, Åsa, 82,
Vreeswijk, Cornelis, 169
Wretholm, Eugen, 124–126
Vrijmaan, Jan, 82
Ylme, Karl-Ivar, 99
Youngblood, Gene, 69
Zetterholm, Torbjörn, 210
Zielinski, Siegfried, 227
Zorn, Anders, 101, 234
Zuhr, Hugo, 182
Åberg, Lasse, 43
Åström, Lars Erik, 75
Öhrner, Annika, 30, 75
Örnebring, Henrik, 122
Österlin, Anders, 177, 207–208, 213
Östlihn, Barbro, 30, 74
Östlund, Hilding, 157, 161, 165

I mitten på 1950-talet introducerades den svenska allmänheten för ett nytt massmedium: televisionen. Många såg i det nya mediet ett viktigt verktyg för upplysning och folkbildning, inte minst när det kom till konst. I *Samtida konst på bästa sändningstid* undersöks hur tv-mediet på 1950- och 1960-talen användes för att göra modern konst till en angelägenhet för alla. I avhandlingen studeras Sveriges Radio/TV som konstförmedlare och hur denna verksamhet förhöll sig till tidens konstliv och kulturpolitik. Avhandlingen lyfter fram flera aspekter på konstprogram som tv-genre och historiskt fenomen, de förutsättningar som präglade tv-programmens utformning, liksom den bild av konsten som televisionen bidrog till att forma.

**DAVID RYNELL ÅHLÉN** är verksam vid Institutionen för kultur och estetik, Stockholms universitet. *Samtida konst på bästa sändningstid* är hans doktorsavhandling i konstvetenskap.

9 789198 196153

**MEDIEHISTORISKT ARKIV NR 31**

**LUNDS UNIVERSITET**

**ISBN 978-91-981961-5-3**