

The background of the cover is a detailed sculpture of a horse's head. The horse has a large, realistic eye with a brown iris and a dark pupil. Its mane is dark and textured. The muzzle and lower face are covered in thick, expressive splatters of paint in various colors, including green, orange, red, and yellow. The overall style is a blend of realism and abstract expressionism.

Historieboken

Om Moderna Museet 1958–2008

MODERNA MUSEET Steidl



Scenkonst Happenings och rörlig bild på Moderna Museet

Moderna Museets första manifestation i den iordningställda lokalen på Skeppsholmen var en serie filmvisningar. Visserligen visade man 1956 Pablo Picassos *Guernica* och gav ut en första katalog, men avantgardefilmfestivalen *Apropå Egge-ling* ägde rum några dagar efter invigningen. Museet publicerade en mindre katalog med en litografi av Pontus Hultén som omslag till den första upplagan.¹ Samlingen visades i salarna, men även den följande utställningen om Le Corbusier tyder på en inkluderande syn på vad som är konst. Det är inte bara måleri, teckning, grafik och skulptur som visas. Före invigningen organiserade man dessutom två filmserier. Filmer av bland andra Luis Buñuel, Joris Ivens och Jean Vigo visades och museet hade en egen filmklubb. Filmen stod högt på dagordningen på Moderna Museet från första början, men den hade ännu inte samma status som annan konst. Att visa film var också ett sätt att locka en bredare publik till museet än den som traditionellt gick på Nationalmuseum för att titta på måleri.² Museets lokaler fungerade i olika sammanhang och man använde rummen för mer än att bara visa samlingen. Ambitionen var att museet skulle vara en levande mötesplats för alla kulturintresserade.

Denna studie skall belysa Moderna Museet som scen för tidsbaserad konst, det vill säga konst som till skillnad från måleri och skulptur har en utsträckning inte bara i rummet utan även i tiden, som till exempel en pjäs, en film eller ett musikstycke. Tyngdpunkten kommer att läggas på just film därför att detta medium från början varit ett centralt inslag i verksamheten och idag är en självklar del av samlingen. Med tanke på konstens utveckling, och framför allt videokonstens framväxt och etablering, är det på sin plats att visa hur Moderna Museet under de decennier som gått har förhållit sig till hur filmens position förändrats under perioden. Att undersöka samlingens framväxt ger svar på frågor som rör filmens ställning i konstvärlden. Performances, happenings, musikaftnar, poesiuppläsningar, debattserier, föredrag och så vidare har varit tillskott till det som utåt annars alltid framstår som centralt, nämligen utställningsverksamheten. Likaså måste frågan varför film är ett så viktigt inslag i verksamheten besvaras. När det gäller händelserna läggs tonvikten på det mytomspunna 1960-talet som i stor utsträckning blivit föremål för nostalgiska minnen.³ 1980-talet fungerar som ett andra nedslag för att relativisera och nyansera bilden.

Den tidliga distansen till 1960-talet är en av de viktigaste förklaringarna till att vissa händelser blivit så omtalade. Om man ser till litteraturen om denna tid, har dessutom vissa kritiker haft tolkningsföreträde just därför att de har den

förstahandskunskap som andra saknar. De har kunnat lyfta fram det som de ansett viktigt, medan annat har uteslutits. En nyanserad historieskrivning om Moderna Museet som scen kräver en annan typ av distans. Utvecklingen kommer att bli likadan för de följande decennierna, men de ligger för nära i tiden för att ännu ha nått samma ställning. Nya kritiker kommer att framhäva nya händelser som centrala. Eftersom få personer, då som nu, bevittnade dessa händelser kommer dessa också att bli legendariska. Det man inte kan veta något säkert om har en alldeles egen tjusning.

Det måste påpekas redan nu att det finns viktiga skillnader mellan händelser, beroende på hur de uppfattas av publiken. Arrangeras de i relation till en utställning, som program eller som enstaka inslag uppfattas de på olika sätt. Det är varken på sin plats eller möjligt att här fördjupa sig i allt det som har arrangerats på museet. Framtida forskning kring tidsbaserad konst får fördjupa bilden av hur museet sett på sin roll när det gäller evenemang i förhållande till det kulturella fältet i Stockholm, Sverige, Europa och världen.

Då samlingen och arkivet granskas – Moderna Museet är ett bevarande museum med ansvar gentemot kulturarvet – blir det omedelbart påtagligt att källäget är helt annorlunda beträffande händelser på museet jämfört med utställningar. Händelserna är kort sagt tillfälliga, tidsliga, och existerar inte som objekt på samma sätt som en målning, en film eller en skulptur. Det kommer att bli tydligt i denna studie att Moderna Museet från första början strävade efter att framstå som mindre musealt och mera dynamiskt i relation till modernmuseum Nationalmuseum som det avknoppades från. Annorlunda uttryckt: snarare än kontinuerlig programverksamhet har man lyft fram konstnärliga händelser.⁴

När det gäller forskningen om Moderna Museets filmverksamhet och museet som plats för händelser finns det framför allt nedslag kring enskilda tillfällen, men det finns ingen samlad framställning. Välkända och uppmärksammade arrangemang som *Fem New York-kvällar* har diskuterats mera utförligt än annat – och dessutom påverkat bilden av museet.⁵ Urvalet av exempel här anpassar sig till detta, undviker det mest kända av det som händer under 1960-talet och lyfter fram en typisk performance under 1980-talet. Leif Nylén och Bengt af Klintberg, som bägge skrivit om Moderna Museet utan att för den skull bara behandla museet, står för värdefulla redogörelser om olika typer av händelser. Nylén har i *Den öppna konsten* (1998) fokuserat på 1960-talets happenings, och Bengt af Klintberg har lyft fram *Svensk fluxus* (2006). Det betydelsefulla och inledningsvis djupgående samarbetet mellan Moderna Museet och Fylkingen när det gäller musikaliska evenemang under 1960-talet presenteras i den av Teddy Hultberg utgivna boken *Fylkingen. Ny musik och intermediakonst* (1994). Film på Moderna Museet har tagits upp då museet fungerat som en aktör bland många. *Konst som rörlig bild – från Diagonalsymfonin till Whiteout* (2006), under redaktion av Astrid

← Claes Oldenburg i *Massage*, 1966

Merce Cunningham, *Fem New York-kvällar*, 1964

Söderbergh Widding, är en informativ historisk översikt över filmkonsten i Sverige, där Moderna Museet är en av aktörerna.

Olika rörelser

Under 1960-talet är händelsernas karaktär och inriktning tätt sammanflätad med personen Pontus Hultén. Hans intresse för böcker och film, och hans konstnärliga ambitioner och kontaktnät, kom att spela en stor roll för museets verksamhet, liksom att omständigheterna var gynnsamma – Hultén var en av få anställda och behövde inte alltid ta hänsyn till andra önskemål eller viljor. Moderna Museet rörde sig på obruten mark och hade ett stort spelrum.

Tillsammans med arkitekten Hans Nordenström hade Hultén gjort filmerna *Det tryckta ordet 500 år* (1949) och *En dag i staden* (1955–56), där Per Olof Ultvedt, Oscar Reutersvärd och Jean Tinguely medverkade. Med den amerikanske experimentelle filmaren Robert Breer hade han gjort filmen *Ett mirakel* (1954) och på egen hand utförde Hultén 1957, det vill säga när han redan verkade vid museet, animationsfilmen *X*.⁶ Tillsammans med Billy Klüver och andra var han starkt engagerad i Stockholms Studentfilmstudio och detta engagemang överfördes till museet och ledde till att man visade filmer. Hultén förankrade museets verksamhet stadigt i de egna 1950-tals-experimenten – i bland annat studenttidskriften *Blandaren*, Agnes Widlunds galleri Samlaren och Denise Renés galleri i Paris, vilket skildras av Leif Nylén och Hans Nordenström.⁷

Hultén var naturligtvis inte ensam med detta intresse för film. Museets aktiva Barnfilmstudio, som också var en klubb för medlemmar, vittnade om ett livligt intresse från andra håll. Anna-Lena Wibom, senare verksam vid Svenska Filminstitutet, och Louise O’Konor, som 1971 disputerade på en avhandling om Viking Eggeling, ansvarade för programmet under de första åren.⁸ Man visade under de följande åren filmer av bland andra Robert Breer, Charlie Chaplin, René Clair, James Finlayson, Robert Flaherty, Joop Gesink, Buster Keaton, Colin Low, Georges Méliès och Hans Nordenström. Dessutom visades många dokumentärfilmer och filmer där betoningen i presentationen låg på innehållet snarare än på vem som gjort dem (”Fällan” – kanadensisk film om en cowboy som fångar en halvild häst” gavs exempelvis hösten 1960). Filmerna visades på lördagar och söndagar, med vardera två föreställningar om cirka en timme, och var öppna för barn över fem år. Man löste medlemskap och betalade entré per visning. Intäkterna räckte till för att finansiera verksamheten.⁹ Serierna var mycket populära och ofta kom över etthundra barn per tillfälle.¹⁰ Under våren 1959 kunde programmet se ut som följer: Filmerna introducerades av Louise O’Konor, sedan följde själva visningen varvid stumfilmerna ackompanjerades av en pianist – bland andra spelade Ulf Linde och Karl Axel Pehrson – och därefter presenterade Carlo Derkert något ur samlingen.¹¹ Man tryckte även upp affischer med program för säsongen och dessa affischer kunde vara konstnärligt utförda, bland annat med motiv av Niki de Saint Phalle.¹² Ett annat tecken på den uppskattning filmklubben rönt och på dess genomslagskraft är ett tidigt

sponsorsamarbete med en svensk chokladproducent.¹³

En viktig aspekt som bidrar till att förklara hur det kom sig att Moderna Museet under dess första decennium intog en central plats som alternativ scen i svenskt konstliv, är att det inte fanns så många andra scener att tillgå. Leif Nylén skriver till och med: ”På Moderna Museet fick den experimentella 60-talskulturen sin viktigaste och mest typiska scen.”¹⁴ När konsten började söka sig nya vägar fanns det inte många platser där gränsöverskridanden kunde ske. Några mindre scener som Fylkingen och Pistolteatern fanns, men Moderna Museet som statlig institution kunde ändå hävda en plats bland avantgardescenerna. En förklaring till detta kanske går att finna i de samarbeten man hade med de mindre scenerna och att museet därigenom inte uppfattades som en konkurrent, utan som ett alternativ.

Viktigt är att konsten under 1950-talet utvecklade sig mot det performativa och gränsöverskridande. För att fungera som en trovärdig presentatör av samtidskonsten var Moderna Museet mer eller mindre tvunget att visa denna typ av händelser och inte bara utställningar med målningar på väggen. Med tanke på att man också behövde profilera sig gentemot Nationalmuseum för att visa att ett museum för den samtida konsten var nödvändigt, förvånar det inte att Moderna Museet valde en annan väg än att bara erbjuda publiken traditionella utställningar i en välbekant och beprövad form. Ungdomlig dynamik och förändring eftersträvdades och detta fanns i mycket av den aktuella konsten.

Sedd ur denna synvinkel framstår Hulténs utställning *Rörelse i konsten* (1961) som ett programmatiskt manifest. Bland de utställda verken märktes inte bara Viking Eggelings modernistiska film *Diagonalsymfonin* (1924), utan även mobila verk av Alexander Calder (*The Four Elements*, 1961, som står utanför museet än idag och är ett slags sinnebild för det nya museet), Jean Tinguely och Per Olof Ultvedt, Robert Rauschenbergs föränderliga arbete *Black Market* (1961), samt Allan Kaprows på plats uppförda installation *Rumskonstruktion*.¹⁵ Utställningen i sig kan liknas vid en rörlig scen där det hände saker; många interiörfotografier visar exempelvis barn som leker med Calders skulpturer. Här fångades samtida rörelser i konsten upp och tematiserades av Hultén på ett sätt som pekar på den betydelse han tillmätte den mobila konsten.¹⁶ Den representerade inte bara ett betydelsefullt skifte i konsthistorien, utan belyser också vilken roll museet spelade för att sprida kunskap om en ny form av konst. Det fungerade både som scen och som lokal, men föränderlig och dynamisk snarare än statisk – något som kan jämföras med kravet på en flexibel arkitektonisk planlösning för ett modernt museum. Det är signifikativt att Hultén avslutade sin katalogessä med följande rad om den rörliga konsten: ”Den är ett latent attentat mot etablerad ordning.”¹⁷ Det vill säga att det nya museet förkroppsligade en revolt i ett traditions-tyngt museum.

För att bättre förstå detta skifte är det på sin plats att kort belysa konstens utveckling eftersom förändringarna har bäring på den institutionella ramen på ett avgörande sätt och därför kan nyansera och relativisera synen på Moderna Museets banbrytande insats inom svenskt och internationellt

konstliv när det gällde den nya konsten. Syftet är att visa på de tendenser som fångades upp av museet. Det visar att Moderna Museet, helt i linje med den konst som skulle visas, även fortsättningsvis följde och framhävde vissa tendenser i tiden och alltså inte bara bröt med Nationalmuseum för brottets och profileringens skull. Tillspetsat formulerat kan hävdas att vägarna skildes åt därför att konsten kom att omfatta så mycket mer än skulptur och måleri på duk.

I anknytning till Rosalind Krauss teorier om skulpturens utveckling i samband med postmodernismen, hon talar om ”skulptur i det utvidgade fältet”, går det att sätta fingret på några för 1900-talets konst betydande brytpunkter.¹⁸ Inte minst handlar det om en förändrad syn på utställningsrummet och konstens plats i relation till verkligheten. Den av Georges Braque och Pablo Picasso initierade collagetekniken som, förenklat uttryckt, öppnade konstverkets yta för andra material än oljefärg, var en sådan punkt som satte sina spår bland annat i den dadaistiska rörelsen. Kurt Schwitters miljöbyggen av alla möjliga avfallsprodukter och Marcel Duchamps readymades var viktiga i denna traditions förlängning, inte minst därför att de hade direkt bäring på den amerikanska 1950-talskonsten. Jasper Johns och Robert Rauschenbergs neo-dadaistiska konst utvecklade och befäste en ny typ av materialrikedom i konsten.¹⁹ Rörelsen ut i rummet mynnade ut i materialrika installationer som i sin tur kom att användas i happenings. För Allan Kaprow var steget inte långt till happenings. Han saknade betraktaren i sina environments och ville inkludera honom eller henne på ett mera aktivt sätt. Besökaren blev del av konstverket och under slutet av 1950-talet började Kaprow att regissera dessa besök mer och mer. Kaprow myntade begreppet happening 1959 i samband med verket 18 *Happenings in 6 Parts*.²⁰ Det utvidgade fältet syntes i installationer som blev rumsomfattande och vittnade om ett förändrat intresse för platsen.²¹

Inom måleriet skedde viktiga erövringar som även påverkade hur museet uppfattade sig självt. Rörelsen i konsten, i mekaniska konstverk med rörliga element, kan också sägas finna sig i själva handlingen som föregår och leder till konstverket i sig. Action painting gav uttryck för detta på ett direkt sätt.²² Jackson Pollock, Georges Mathieu och konstnärer i den japanska Gutai-gruppen experimenterade alla vid ungefär samma tidpunkt, första hälften av 1950-talet, med ett handlingskraftigt måleri som bland annat mynnade ut i abstrakta färgspår och fysiska ingrepp på duken. Hulténs tidiga intresse för Sam Francis, som ställdes ut 1960, belyser att det vid Moderna Museet tidigt fanns en öppenhet gentemot detta nya måleri.²³ Publikens roll förändrades i förlängningen. Liksom en besökare måste röra sig i en installation för att få en uppfattning om den, måste hon eller han visualisera konstnärns rörelser i akten att måla. Färgen blir till aktionens spår som kan följas.²⁴ I vissa fall kommer publiken än närmare måleriet som händelse när den tillåts bevittna själva tillblivelsen, iscensatt som en performance. Yves Kleins antropometrier (de nakna kvinnorna som, målade i International Klein Blue, lämnar spår på dukar med sina kroppar) är ett välkänt exempel, ett annat är Mathieus målning/performance *La Bataille de Bouvines* (1954).²⁵ Ytterligare ett är Niki de

Saint Phalle som sköt med gevär på preparerade dukar så att färgpåsar slets sönder och färgade ytan, till exempel i *Tir de Jasper Johns* (1961) i Moderna Museets samling.

En annan brytpunkt är den gränsöverskridande händelsen som utvecklades ur och parallellt med collagetraditionen och den måleriska rörelsen. Konstnärliga gruppers manifestationer, till exempel just dadaisternas och surrealisternas, liksom futuristernas i Italien och Ryssland, var mycket mer än uppläsningar av programmatiska skrifter. Cabaret Voltaire i Zürich, Svenska och Ryska baletten i Paris, teaterscener i Milano och Moskva, var mötesplatser där konstarnas gränser överskreds.²⁶ Möten mellan konstarterna, mellan musik, litteratur, teater, film och bildkonst, var centrala inte bara för hur konsten utvecklades, bort från ett traditionellt måleri som kunde beskådas under ordnade förhållanden i en utställningslokal mot en tillfällig mötesplats utanför institutionella ramar, utan också bort från en passiv publik och istället mot en aktivt deltagande publik. Även utvecklingen vid tyska Bauhaus-skolan och synen på konstarnas förening kan vara relevant för att förstå det som utvecklas vid Black Mountain College i North Carolina, USA, efter andra världskriget. En av lärarna var Josef Albers som kom från Bauhaus, en annan förgrundsgestalt var kompositören John Cage som likaså överskred konstarnas gränser. Den av John Cage initierade *Untitled Event* ägde rum 1952 på Black Mountain College och blev omtalad i konstvärlden som en ny form av händelse. Det var en gränsöverskridande performance i hela salen i samarbete med dansaren och koreografen Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, och poeterna Charles Olsen och Mary Richards.²⁷ Några år senare knöts Cage, Rauschenberg och Cunningham till Moderna Museet och framförde verk i Stockholm – Cage på museet så tidigt som i oktober 1960.²⁸ I Europa var Fluxus-rörelsen banbrytande när det gällde att föra in händelsen i konsten. Konstnärer som Joseph Beuys, Henning Christiansen, Nam June Paik, Emmett Williams och George Maciunas experimenterade med alla konstarter.²⁹ Bengt af Klintberg gör en intressant iakttagelse när han påpekar att fluxus i Sverige inte slog igenom lika snabbt som i andra länder. Han hävdar att det berodde på att Moderna Museet samtidigt lyfte fram andra tendenser som fick genomslag istället, något som i så fall visar på den betydelse museet hade i samtiden.³⁰

Troligen hänger en stor del av Hulténs intresse för rörelser och händelser samman med konstnären Jean Tinguely. I hans verk möter det abstrakta måleriet – kritiskt parodierat i de målande maskinerna – rörelsen i nuet som krävde en publik till de av skrot komponerade objekten. Hultén gav i katalogen till *Rörelse i konsten* uttryck för den betydelse han tillmätte Tinguely, som han nämnde i samma andetag som John Cage, just på grund av det gränsöverskridande i dennes konst.³¹ Om Tinguelys självförstörande *Hommage à New York* (1960) skrev Hultén i bildtexten: ”Sällan har så få sett ett konstverk som så många talat om.”³² Här finns också kärnan och förklaringen till varför viss konst som bara finns lagrad i den fotografiska dokumentationen blivit legendarisk, en problematik som återkommer nedan.

Den här skisserade utvecklingen av konstens rörelse ut i rummet implicerar en ny relation till betraktaren. I Michael Fried's och för sig negativa attityd gentemot minimalismens teatrala sida framhävs denna sida i 1960-talets konst.³³ Betraktarens nya roll, som kräver en performativ hållning, ligger till grund för institutionernas nya självförståelse. Det räckte inte längre att visa konst i form av måleri uppsatt på väggarna, utan institutionen var även tvungen att tillhandahålla platser för tillfälliga händelser, exempelvis performances framförda i anslutning till själva utställningen. Publikens förhållningssätt förändrades i takt med detta såtillvida att den lärde sig att museet inte bara var en plats för längre utställningar, utan även för tillfälliga händelser som krävde en annorlunda bevakning.

Utvecklingen tar fart under 1950-talet internationellt sett och Moderna Museet var från första början öppen för denna typ av händelser. Museer som alternativa platser för händelser var inget ovanligt i samtiden. Det ligger tvärtom i linje med utvecklingen som skisserades ovan. Från gallerierna flyttade de tillfälliga projekten också in i museernas hägn, ofta just i form av kompletterande program i samband med utställningsprojekt. Museum of Modern Art upplät till exempel trädgården för jazzkonserter och andra händelser, som då Tinguely byggde *Hommage à New York*.³⁴ I slutet av 1950-talet dominerade ateljéerna, gallerierna och universiteten som scener för den framväxande konstformen, och det var under 1960-talet som museerna i större utsträckning drogs in i dessa händelser.³⁵ Stedelijk Museum i Amsterdam och Moderna Museet hörde till de institutioner som var tidigt ute, något som var knutet till deras respektive utställningsverksamhet. Allan Kaprows *environment*, som var en del av utställningen *Rörelse i konsten*, bestod till exempel också av handlingsanvisningar. Den institutionella ramens betydelse kan också tolkas på ett annat sätt. Konsthistorikern Oskar Bätschmann framhäver museimannens utveckling från att hålla sig i bakgrunden till att presentera egna visioner i konkurrens med konstnären. Han nämner Harald Szeemann och Pontus Hultén som exempel och med tanke på det fokus som Hultén bidrog med, bottnande så tydligt i den egna bakgrunden å ena sidan och å andra sidan i utställningen i sig som händelse, är det en rimlig framställning.³⁶

De tidiga filmvisningarna vittnade inte bara om ett personligt engagemang, utan de banade även väg för museet som scen för andra aktiviteter. Därför var det i allra högsta grad ett lyckligt sammanträffande som ledde till att museet intog en tät position under det inledande decenniet internationellt sett. Moderna Museet var med från första början och kunde tillhandahålla konstnärerna en plats som svarade mot deras syften. Eftersom det vid denna tidpunkt inte fanns många alternativ (eller inga alls) blev museet känt. Men i takt med att andra scener växte fram förändrades denna situation. När det återigen, från och med 1970-talet, krävdes alternativa platser var en institution inte längre lika intressant som den en gång varit. Öppenheten gick också förlorad och utvecklingen fortskred. Moderna Museet fortsatte att vara en aktiv plats för händelser, men det blir svårare att urskilja en linje i det som hände, förutom ett tydligt politiskt

ställningstagande. Det var inte heller lätt att hävda en central position när det fanns så många andra alternativ. Museet förblir viktigt när det gäller film och man lyckas med att bygga upp en stor och betydande samling, men happenings och performances kommer i skymundan.³⁷ Det politiska övervägde och alternativa musikevenemang organiserades, men det var först under 1980-talet det svängde igen och det politiska underordnades. I och med att utvecklingen inom konsten under 1950- och 1960-talen var mera dynamisk har något av detta momentum också försvunnit och därför har det som skedde efter 1970 framstått som mindre betydelsefullt jämfört med de till myter stiliserade tillfällena under 1960-talet. Det är inte nödvändigtvis knutet till att Hultén lämnar museet, utan det är en konsthistorisk utveckling. Det skulle krävas nya grepp för att fortsätta att ligga i framkant.

Happenings och performances på Moderna Museet

Två olika exempel på happenings och performances från olika decennier kan belysa utvecklingen av händelser på Moderna Museet och hjälpa till att relativisera och nyansera bilden av de legendariska händelserna under 1960-talet.

Hösten 1966 hade Claes Oldenburg en separatutställning på Moderna Museet. Han vistades i Sverige under långa perioder innan utställningen öppnade och började med förberedelserna för en happening. Utifrån de första anteckningarna efter ankomsten kan man inte ana hur idén kom att utveckla sig.³⁸ Konstnären prövade olika vägar och infallsvinklar, som båtfärd och filmvisning, och arbetade också utifrån olika ord som tub ("tub = bed"), "polar bear" och "massage—massacre".³⁹ Det intressanta är hur Oldenburg associativt vävde fram en tämligen precis regionvisning för de fyra kvällar som denna happening skulle äga rum. Både fördomar och kunskaper om Sverige och USA vävdes samman till en helhet. *Massage* utvecklades också i samförstånd med personer som kom att agera i helheten, bland dem återfinns Gabrielle Björnstrand, Olle Granath, Mette Prawitz, Claes och Pat Oldenburg.

Besökarna kom via trädgården till det mörka museet och kunde där iakttä tre björnar som rev sönder pappskivor ("perhaps a soft picasso sculpture").⁴⁰ Publiken befriades från sina ytterkläder av två "sjuksystrar" med munskydd. De släpptes in i stora salen där gråa filter låg på golvet. Björnarna hade kommit in och rev sönder papperspåsar. Orgelmusik spelades och rummet liknades vid en kyrka. En film visades på motsatta väggen ovanför en kvinna, klädd i brun pyjamas, som bäddade ner sig i en säng av ballonger under ett täcke av tyg som såg ut som ett stekt ägg ("Pat sleeping pytt-i-panna"). En kvinna skrev på skrivmaskin. En massör knådade en stor tub så att tygkorvar kom ut. Publiken ledades ut på golvet till filtarna och lade sig insvepta i filtarna på golvet. En man sprang upp och ner för trappan till "hyllan" – "Claes (as Nisse) – a busy man". Publiken fick ögonbindlar och skulle somna, varmkorv delades ut, hawaiimusik spelades och sedan skulle man vakna upp igen och lämna museet.

Fyra kvällar, mellan den 3 och 7 oktober 1966, ägde denna happening rum, den varade omkring 35 minuter per tillfälle och endast 60 personer gavs tillträde per gång.

Många agerande personer innebär att mycket kan hända samtidigt och en beskrivning som denna kan omöjligt göra simultaniteten rättvisa. Det finns ingen filminspelning av denna happening, dock ett stort antal fotografier av Hans Hammarskiöld. De ger en uppfattning om de olika momenten, de fem akterna enligt notiserna, och händelseförloppet.

Oldenburgs beskrivningar utvecklas allteftersom, men också i de sena regianvisningarna, som är utförliga och tar hänsyn till ljus, ljud och publikens och aktörernas rörelsemönster i rummet, förekommer variationer. Det innebär att dessa anteckningar inte skall ses som definitiva, utan att det är Oldenburgs skisser. Notiserna är med andra ord ingen säker källa för att få reda på vad som hände. Oförutsedda inträffanden kan till exempel ha påverkat hela förloppet och lett till att föreställningarna inte liknade varandra.

En annan källa är de artiklar som har publicerats om denna happening. Det finns några recensioner i dagspress samt en längre artikel av Olle Granath i *Konstrevy*.⁴¹ Eftersom Granath deltog i egenskap av massör har han första handskunskap och ett inifrånperspektiv. Granath sätter in Oldenburg i ett konsthistoriskt sammanhang och diskuterar den amerikanska popkonsten utifrån motsatsparet Andy Warhol (cynism) – Claes Oldenburg (kärlek). Det är en tolkande artikel som också ger en del intressant information om det som hände, till exempel att Oldenburg anpassade anvisningarna efter deltagarnas önskemål.⁴² Trots att det är en läsvärd artikel ger den ingen direkt bild av hur det verkligen var att vara massör, hur stämningen var under kvällarna och hur Granath upplevde relationen till publiken. På sitt sätt är signaturen ”Fru Johanssons” artikel i *Dagens Nyheter* nästan mera givande.⁴³ Hon var för första gången i sitt liv på en happening, skriver hon, och framställer sig som en aningslös person som full av förundran kommer till museet. ”Fru Johansson” har förstås inte Granaths kritiska perspektiv, utan kommer med personliga iakttagelser om det som skedde omkring henne. Det ger en god uppfattning om stämningen (”jag började bli lite sömnig”, ”fältlasarett”), om publiken (”Lite fel var jag allt i sammanhanget. Man borde ha varit tjugo år och ha haft orangegul Marimekkokolt, handsmitt silverhalsband och gredelina strumpor.”), om doften av varmkorv som blandades med ”parfymos”, om massören (”knådade en ung heman [sic, ”he-man”] i undertröja en stor luftmadrass”). Göran Fant skriver i *Svenska Dagbladet* om samma happening och nämner, precis som ”Fru Johansson”, Nalle Puh. Det hela beskrivs som ”vänligt, kortfattat och oförargligt” liksom att man efteråt kände sig mera ”avslappnad”, men det var också allt.⁴⁴ Även andra artiklar berikar bilden, men trots allt blir det svårt att få en bestämd uppfattning om allt som hände.⁴⁵ ”Fru Johanssons” naiva blick förmedlar andra detaljer än Olle Granaths skolade konsthistoriska blick, men bäge förmedlar något partiskt och selektivt.

Konstnärerna Marina Abramović och Ulay framträdde med sin performance *Fragilissimo* i Bion på Moderna Museet två gånger, den 9 och 10 november 1985.⁴⁶ Förutom Ulay och Abramović deltog två av deras vänner, Michael

Laub som företrädde teatergruppen Remote Control Productions, och ”Mr. Mondo” – Edmondo Zas artistnamn. Pjäsen var uppdelad i tre delar och handlade om ”en kvinna sedd av tre män med skilda utgångspunkter.”⁴⁷ Abramović föreställde modern, systemen, älskarinnan. Abramović och Ulay brukade annars bara framträda tillsammans och detta var deras första performance där de uppträdde med andra. På pressbilderna syns framför allt kvinnan. Hon sitter på en pall och röker, och hon står på ett ljust mattliknande underlag och sträcker upp armarna i två bilder, Ulay skymtar i bakgrunden på den ena bilden. På ett fotografi syns alla fyra. Männen sitter runt ett bord och Abramović står i fonden i en ljus klänning som hon håller ut. Bilderna förmedlar inget av en performance, utan ter sig mycket stilla. De ger inte mycket information om de fyra personernas interaktion och om de olika delarnas förhållande till varandra. Starkare än pressbilderna är dokumentationsbilderna som visar en del av deras performance. Vid ett bord sitter Ulay och Abramović, hon på långsidan och han på hennes vänstra sida vid kortändan. Under det enkla bordet, på vilket endast en karaff, ett glas och en askkopp åt den rökande mannen står, ligger en stor hund och gnager på ett köttben.

Monica Nieckels, som då var intendent på museet, berättade om denna performance som hon var med och organiserade.⁴⁸ Det var alldeles tyst och det enda som hördes var hundens gnagande. Det var mörkt, endast bordet var upplyst. Nieckels beskrev det som att Ulay och Abramović satt mitt emot varandra, vilket de inte gör på fotografierna från detta parti.⁴⁹ Det är en liten skillnad, men inte oviktig eftersom den visar att olika källor närmar sig händelsen på olika sätt och att tiden suddar ut nyanser. Ljudet och ljuset minns Nieckels som det väsentliga. Det är suggestivt att föreställa sig att se på ett par vid ett bord och samtidigt höra en hund som gnager på ett ben. På fotografierna syns denna hund mycket dåligt, köttbenet framträder tydligare. Brutaliteten understryks, också i den minnesbild Nieckels bevarat och som kan betecknas som en kondenserad version. Fotografierna från denna performance, liksom från andra, ter sig iscensatta. Det är inga snapshots som bevarats, utan de syftar till att förmedla ett speciellt intryck och en känsla för det som ägt rum. Bilden ska stämma överens med det som konstnärerna vill förmedla.⁵⁰

Abramović och Ulay hade inlett sitt konstnärliga samarbete 1976, dessförinnan hade de på var sitt håll ägnat sig åt performance. Fram till att de gick skilda vägar 1988, de var också ett par, hade de framträtt i ett stort antal performances världen över. De började på ett mycket fysiskt sätt under 1970-talet – de såg sig som ett androgynt par, men övergick till ”tystare” arbeten, till vilka även *Fragilissimo* kan räknas.⁵¹ Det intressanta i sammanhanget och i utvecklingen av performancekonsten är att de turnerade och visade samma performance på olika platser eller presenterade andra som förändrades och utvecklades från gång till gång. De anpassade sig till omständigheterna och tog intryck, men utvecklade också en egen estetik som inte var knuten till en plats, utan till deras samarbete. Viktigt var att de inkluderade publiken och förhöll sig till de speciella omständigheterna som

rådde vid varje nytt tillfälle och, som Chrissie Iles skriver, att de sökte efter den energi som skapades i dessa möten.⁵² Utan att ha sett en liknande performance är det emellertid svårt att förmedla ett intryck av denna relation mellan konstnärerna och publiken. Märkligt nog är det oftast så att dokumenterande fotografier porträtterar konstnärerna och scenen, men inte reaktionerna.⁵³ Under 1970-talet avancerade performance till en etablerad konstform och det blev möjligt för konstnärer att resa mellan olika institutioner och evenemang och göra performances. Performances är inte längre nödvändigtvis förknippade med en liten marginell rörelse, utan har tagit plats på alla institutioner. Gränsöverskridningen finns inte i konstformen som sådan längre, utan möjligen i konstverken i sig.

Auktoriserade dokument

Den ovan presenterade bakgrundsteckningen visar på hur happenings och performances kom att etablera sig på Moderna Museet och hur museet blev en betydelsefull scen. Konstformens förändring var en viktig bidragande orsak till denna utveckling och till att museet befann sig i händelsernas centrum under sitt första decennium. Självfallet har dessa konstformer vidareutvecklats under åren som gått och just exemplet *Fragilissimo* visar en annorlunda väg jämfört med Oldenburgs *Massage*. Ulay och Abramović skapade tillsammans performances, de utgjorde deras gemensamma konstnärskap som de också turnerade med. De utvecklades inte alltid på plats, åtminstone inte som Oldenburgs *Massage*. Performancekonsten har sedan 1960-talet etablerat sig och avancerat till en ännu mera självständig konstform. Den kan vara en del av ett konstnärskap, men den kan också vara konstnärskapets enda yttring. Framför allt äger liknande händelser rum i samband med utställningar.⁵⁴

När det gäller både happenings och performances på Moderna Museet står man som publik inför ett problem: det finns ingen samlad dokumentation.⁵⁵ Måleri, skulptur och även film och video samlas och bevaras, men tids- och platsbunden konst som happenings kan inte samlas. De äger rum vid ett visst tillfälle och bevaras endast som ett personligt minne av publik och deltagare. De går att dokumentera, men det går inte att få förstahandsinformation om man inte själv bevittnade det som hände. Det gäller denna konstform överhuvudtaget och tvingar museer att fundera över om, och i så fall hur, den skall redovisas. Det är värt att notera att i museets databas över konstverk finns det en klassifikation av konstverk som betecknas som "auktoriserat dokument".⁵⁶ Det används för verk som är förknippade med performances. För närvarande sorterar endast en post under denna klassifikation, Elin Wikströms "aktiverade situation" *Rebecka väntar på Anna, Anna väntar på Cecilia, Cecilia väntar på Marie...* från 1994. Det som finns på Moderna Museet är en instruktion på en CD-skiva om hur verket skall framföras. Det existerar inget fysiskt konstverk, men om verket skall presenteras skall en situation spelas upp med flera statister. Museets CD-skiva är med andra ord en möjlig performance.

För konstvetenskapen leder redovisningsbristen till speciella förhållanden som kräver en annan typ av teori och

metod än då det gäller till exempel en existerande målning. De muntliga källorna blir viktiga på grund av denna brist, samtidigt som de inte låter sig kontrolleras på samma sätt som ett påstående om ett konstverk. De intryck man får som publik bleknar över tid, de kan blandas med andra intryck och nyförvärvad kunskap, intrycken kan inte kontrolleras i efterhand. Dessutom blir andrahandskällor vanligare ju längre tid som gått. Att så få personer observerade happenings och performances, relativt sett, bidrar bara till att de få källor som finns får mera utrymme samtidigt som färre kan bekräfta eller justera det som meddelas. De som observerade det som hände kan inte heller gå tillbaka i tid och kontrollera om deras minnesbild är korrekt. Det är ett läge där det är bäddat för myter och legender.

Dokumentationen kommer i och med denna utveckling inom konsten och på grund av detta källäge att spela en annorlunda roll – först i form av fotografi, sedan mer och mer i form av film. Videokonsten i sig har dessutom lett till en helt ny utveckling.⁵⁷ Som konsthistorikern Henry M. Sayre framhåller leder dokumentationsläget också till att museerna får en ny uppgift att ta ställning till när det gäller att bevara och visa denna typ av dokument – konsten själv erkänner sin historicitet.⁵⁸ Det finns sällan konkreta spår efter en happening som man kan samla på, även om det också förekommer.⁵⁹ Dessa spår tillhandahåller inte heller någon förstahandskunskap om det inträffade, men kan förmedla andra aspekter jämfört med exempelvis fotografier. Precis som 1960-talet börjar det som hände under 1980-talet att blekna i de närvarandes minne. Som visat spelar det heller ingen roll hur väl en händelse dokumenteras eller vilka medier som förmedlar ett intryck, eftersom det inte går att få en helhetsbild. Alla de detaljer som inte kan fångas in av olika medier går förlorade. Som redan framgått måste även den dokumentation som finns skärskådas kritiskt. Dessutom, som konstnären Laurie Anderson påpekar, var många konstnärer mot att dokumentera en händelse i vilken det handlade om minne och samtid och där de egentligen ville kringgå den institutionella, bevarade konsten. Men, framhäver Anderson, när det blev uppenbart för henne att publikens erinring inte var perfekt och att just mytbildningen ökade, började hon tänka om och tillät dokumentation.⁶⁰ Andra konstnärer arbetar medvetet med dokumentationen och ser till att den bild de vill förmedla sprids. Så kan de på egen hand och i egen regi bidra till önskvärd mytbildning. Joseph Beuys samarbete med fotografen Caroline Tisdall är ett välkänt exempel, Chris Burden som medvetet publicerar material om sig själv är ett annat.⁶¹ Styrningen måste inte nödvändigtvis ske explicit genom konstnärens direktiv, utan kan också vara en mer eller mindre tillfällig effekt. För att knyta an till *Fem New York-kvällar*: Det fotografi av Stig T. Karlsson som förknippas med denna serie happenings är ett av de mer spektakulära. Det visar hur Robert Rauschenberg klättrade ned i en tunna som stod på en vagn som drogs ut ur salen av en ko. Denna happening,

Marina Abramović i *Fragilissimo*, 1985; Bruno K. Öijer, 1979; gitarristen King George från gruppen Red, White and Blues, 1971; Pat Oldenburg i *Massage*, 1966



endast en av alla dem som framfördes, har kanske blivit sinnebild för de fem kvällarna. Spridningen av bilden får en verkan långt utöver att dokumentera något, den blir till en ikon i sig.⁶²

När det gäller själva platsen, lokalen där händelsen äger rum, har det skett viktiga förändringar sedan 1960-talet som inte bara påverkar publikens upplevelse av arrangemangen, utan även ger uttryck för det skifte som denna typ av konst genomgått, liksom hur museet har förändrats. Betraktar man fotografier från 1960-talets händelser blir det tydligt att de på ett naturligt sätt är integrerade i utställningssalarna. Publiken rör sig mellan konstverken och det ser ofta mycket avslappnat ut.⁶³ Lokalerna var inte klart avgränsade, utan användes om de var lämpliga. Så kan man läsa att salarna passade bra för musikaliska framträdanden.⁶⁴ Med tanke på dagens säkerhetskrav från försäkrings- och konservatorshåll förvånar det inte att samma frihet inte är möjlig. Det ter sig föga troligt att en ko kommer in i museet igen.⁶⁵ I takt med att museet byggts om och framför allt i och med det nya museet från 1998 har lokalerna också anpassats till verksamheten på ett annat sätt. En biograf används för filmvisningar och ett auditorium för större framträdanden, även om utställningssalarna fortfarande används för olika evenemang.⁶⁶

En annan aspekt av rummet och publikens relation till händelsen/konsten är den destabilisering av relationerna som blir mer och mer framträdande sedan 1960-talet, det vill säga att gränserna suddas ut. Claes Oldenburg hör till dem som experimenterade med upplevelsen av rummet, med gränserna mellan konstverk och verklighet, i arbeten som *The Store*. I hans *Mouse Museum* (1972) utvecklade han detta i relation till museet som plats. Det museala rummet var därför en viktig plats för tidiga performances och happenings. Det definierade institutionaliserade rummet fungerade som ett motstånd som konstnärerna kunde förhålla sig till och utveckla konsten i relation till. Det är en förklaring till varför museet spelar en viktig roll trots att det, åtminstone internationellt sett, finns andra scener att tillgå. Som redan nämnts rör sig konsten även fortsättningsvis på olika sätt runt och i relation till museerna. Land art är kanske den tydligaste reaktionen, men även videokonsten utnyttjar andra rum och följer det mönster som etablerats tidigare genom den gränsöverskridande performativa konsten.

I takt med att performances och happenings blir till delar av den etablerade konsten försvinner också deras alternativa och provocerande prägel. Utmaningen blir inte lika tydlig när det blir allt svårare att överträffa genom att provocera publiken. Dessutom har den banbrytande udden försvunnit och att visa performance innebär inte längre att man som institution gör något vågat och annorlunda. Därmed blir det också svårare att bli legendarisk. Detta påverkar också scenerna. Utbudet blir större, det blir vanligare med olika typer av händelser, fler scener växer fram.

På Moderna Museet har evenemang som poesiuppläsningar, dans, happenings och diskussioner alltid ägt rum. Ögnar man igenom kronologin och jämför decennierna med varandra blir det också tydligt att det inte går att skönja tydliga tendenser såtillvida att museet alltid fungerat som scen

och alltid varit en viktig plats också för yttringar av mindre etablerad karaktär. I samband med utställningar genomförs en happening eller en performance, och det var så redan under 1960-talet. Det är ett komplement till den del av utställningen som visas under en längre tid.

Filmserier

Inledningsvis nämndes att Moderna Museet inte påbörjade sin verksamhet med en konventionell utställning, utan snarare med en manifestation – avantgarde-filmfestivalen *Apropå Eggeling* i maj 1958. Festivalen organiserades i samarbete med Académie du Cinéma i Paris, Filmhistoriska Samlingarna i Stockholm och Det Danske Filmmuseum. Till fyra kvällar, mellan den 13 och den 21 maj, sammanställdes olika filmprogram och visningarna var endast öppna för medlemmar i Moderna Museets Filmstudio. De innehållsrika programmen omfattade filmer av bland andra Robert Breer, René Clair, Maya Deren, Marcel Duchamp, Viking Eggeling, Pontus Hultén och Hans Nordenström, Len Lye, Bruno Munari, Hans Richter och Robert Wiene. Till festivalen gav man även ut en katalog med underrubriken ”en samling korta uppsatser om film utgiven med anledning av avantgarde-filmserien i Moderna Museet”. Bland katalogens skribenter återfinns Hulténs nätverk inom filmvärlden: framför allt Nils Hugo Geber, Hans Nordenström och Robert Breer, men också Hans Richter, Eivor Burbeck och Peter Weiss. Hans Richter skrev inte bara om vännen Viking Eggeling, utan även ett avsnitt om ”Filmen som konstform”.⁶⁷ Där argumenterade han mot spelfilmen och framhävde de visuella experimenten och undersökningen av filmen som medium, inte som medel att berätta en historia. Flera av författarna medverkade också som presentatörer under filmkvällarna, bland andra Breer, Geber, Hultén, Nordenström och Gösta Werner.

I sitt förord till katalogen skrev redaktören Pontus Hultén: ”Det kommer att bli vanligare att konstnärer slutar att måla för att istället göra film. Film är det slagkraftigaste uttrycksmedel man kan hitta i vår tid.”⁶⁸ Hultén går ut hårt för att marknadsföra filmen som konstform samtidigt som han tror att begreppet film kommer att försvinna eftersom det kommer att bli ett självklart medium bland andra. Han påpekar också betydelsen av att kunna visa denna konstform. Mot bakgrund av denna katalog med sitt tydliga ställningstagande skulle man kunna tolka valet att inviga Moderna Museet med en filmfestival som en markering av att man betraktade denna konstform som den mest ”moderna” och en konstform som i framtiden skulle öka allt mer i betydelse.⁶⁹

Det man visade var experimentell film som ligger närmare bildkonsten i sig än konventionell spelfilm. I museets program kom spelfilmer att ingå, men det blev till en början som en aktivitet bland andra. Museet fungerade som scen även för denna uttrycksform, samtidigt som Hultén och Derkert inte gjorde några ansatser att behandla film överlag som en konstform. De skilde trots allt mellan spel- och experimentfilm. Det fanns inga ambitioner att samla och med tanke på möjligheterna att mångfaldiga och hyra film kanske det inte heller kändes som ett behov. Såtillvida märks en förankring i

en modernistisk konstsyn.

I likhet med när Moderna Museet användes som scen för händelser var denna filmserie en tillfällig händelse, bunden i tid och rum och endast tillgänglig för den besökare som just då fanns på plats – och som var medlem i filmstudion. Kravet på medlemskap för att se filmerna hänger samman med en upphovsrättslig problematik när det gäller att få tillstånd att visa inhyrda filmer. Museet hade ingen egen samling av film och dessutom var klubbformen ett sätt att kringgå censuren. Visningsformen kom att utvecklas under åren och man sammanställde en rad filmserier med olika fokus, både på länder och enskilda regissörer.

Både till 4 *amerikanare* (1962) och till *Amerikansk popkonst* (1964) sattes ambitiösa filmprogram upp under rubriken *The New American Cinema*.⁷⁰ I det första programmet lade man fokus på New York med filmer av bland andra John Cassavetes, Shirley Clarke, Robert Frank, Alfred Leslie och Jonas Mekas. Programmet gavs under några dagar i mars. Samma år, under hösten, visades även italienska långfilmer av Michelangelo Antonioni, Ugo Gregoretti, Pier Paolo Pasolini, Francesco Rosi, Vittorio de Seta och Luchino Visconti. Våren 1964 visades nästa amerikanska serie under en tvåveckorsperiod. Programmet *The New American Cinema* innehöll filmer av Kenneth Anger, Stan Brakhage, Ken Jacobs, George Landow, Gregory Markopoulos, Adolfas Mekas, Ron Rice, Jack Smith och Andy Warhol.

Trots att museet för att undvika censur hade organiserat visningarna i form av en klubb för medlemmar, hjälpte det inte när det gällde Jack Smiths film *Flaming Creatures* (1963). Filmen hade förhandsrecenserats i *Stockholms-Tidningen*, vilket lett till uppmärksamhet.⁷¹ Museet anmälades därpå av en privatperson innan filmen hade visats eftersom den hade beskrivits som anstötlig. Anmälaren ansåg att ett statligt museum, finansierat genom medborgarnas skattepengar, inte borde visa sedlighetskränkande film med pornografiskt innehåll. Han citeras: "Nationalmuseum bör rensa upp på Moderna museet så att det inte verkar fördummande på människor. Jag har själv inte haft möjlighet att se den [filmen], men jag kontaktade konstnären Knut Hallström, som sett den, och fick höra hur förfärlig den var."⁷² Efter att ha blivit uppringd från kriminalpolisen bestämde sig Hultén för att inte utmana myndigheterna och riskera åtal, och drog därför tillbaka Smiths film. De övriga filmerna framfördes, och istället för *Flaming Creatures* visades Andy Warhols åtta timmar långa film *Sleep*.⁷³ Visserligen kunde inte censuren stoppa visningen, men åtal hade ändå kunnat väckas mot museet och det ville man undvika. Jack Smiths film hade även i USA censurerats och detta var ett aktuellt och hett debattämne i konstvärlden.⁷⁴

Efter många filmserier, filmvisningar och andra händelser knutna till filmkonsten under de följande decennierna kan man visserligen med all rätt hävda att film intog en viktig position på Moderna Museet, men samtidigt utökades inte samlingen. Filmkonst köptes inte in till museet. Det är anmärkningsvärt att en filmens förespråkare som Hultén inte betonade området genom att även samla och förvärva.

Först 1973 i samband med *New York Collection for*

Stockholm införlivades flera videokonstverk i samlingen. Det var Walter de Marias film *Hard Core* (1969), en 28 minuter lång film i en upplaga om etthundra exemplar som av konstnären i katalogen korthugget beskrivs som "Hard Core is a Minimal-Land-Mystery-Historical-Western. God help us all."⁷⁵ Av Nam June Paik köptes *T.V. Chair* (1968), bestående av en liten tv-skärm placerad under en stol med glassits, och slutligen köptes Robert Whitmans verk *Dining Room Table* från 1963.

Därför blir en filmserie som *The Pleasure Dome. Amerikansk experimentfilm 1939–1979* mycket betydelsefull i museets historia.⁷⁶ Över fyrtio filmer förvärvades i samband med serien som visades mellan den 16 februari och 4 april 1980. Ursprungligen var tanken att förvärva hela det visade filmprogrammet, omkring åttio filmer, men för det saknades ekonomiska medel. Olle Granath sökte sponsorer, men fick bara napp hos AB Svensk Filmindustri, vars dåvarande direktör Kenne Fant stödde projektet. Claes Söderquist och Jonas Mekas ställde samman två möjliga budgetförslag. Om filmerna hyrdes skulle kostnaden bli 74 000 kronor för hela projektet, katalog ej inräknat, och om de istället köptes skulle kostnaden för projektet bli 145 000 kronor.⁷⁷

The Pleasure Dome är även den en filmserie som visades under en längre tid på Moderna Museet och alltså inte som en utställning knuten till en utställningssal och en fast form som när som helst kan besökas. Men till skillnad från tidigare filmserier publicerades en katalog som fick ett förhållandevis stort omfång och även ett katalognummer i Moderna Museets kataloglista. *The Pleasure Dome* kan tolkas som en viktig punkt som markerar film som samlingsområde och konstform i egen rätt, inte som en kompletterande filmserie. Serien närmar sig en utställning och ett syfte med serien var just att sälja in samlingen till museet, det vill säga en långsiktig museal satsning finns bakom serien och detta skiljer den från museets tidigare, tillfälliga filmprogram.

The Pleasure Dome organiserades av Claes Söderquist, själv filmkonstnär, tillsammans med Jonas Mekas.⁷⁸ Söderquist tog initiativet och bestämde tillsammans med Jonas Mekas vid Anthology Film Archives i New York själva urvalet. Mekas centrala position inom amerikansk experimentfilm – inte bara som filmare, utan också, vilket är viktigare i detta sammanhang, som skribent och som grundare av ett antal olika organisationer för visning och lansering av experimentfilm samt med ett stort kontaktnät – och hans förankring på den amerikanska östkusten påverkade urvalet som främst består av män från just östkusten. Den dynamiska filmscenen på västkusten bortsåg man i princip från. Programmet inkluderade filmer av bland andra Kenneth Anger, Stan Brakhage, Robert Breer, Marie Menken, Pat

Margaretha Åsberg, *Pyramiderna*, 1979; stillbild ur Jonas Mekas *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, 1971–72; Don Cherry i utställningen *Utopier och visioner* 1971; från *Fem New York-kvällar*, 1964; från utställningen *Efter muren* 1999; *Massage* 1966; två fotografier från "Panik" i *Bion* 1979; Maja Bajevic 2005; vernissage *Rörelse i konsten*, 1961; konsert i trädgården, 1970; Marina Abramović och Ulay i *Fragilissimo*, 1985; Robert Whitman, *Fast Cloud* 1990; Göran Hägg 1985; Publik på Skeppsholmsfesten, 1970; stillbild ur Yinka Shonibares *Un Ballo in Maschera*, 2004 →

[Bilder borttagna på grund av upphovsrättsbegränsningar]

[Bilder borttagna på grund av upphovsrättsbegränsningar]



O'Neill, George Landow, Michael Snow, Yvonne Rainer och Mekas själv. Katalogen är omfattande med ett stort bildmaterial bestående av stillbilder i svartvitt från nästan varje film. En längre essä av P. Adams Sitney introducerar dessutom alla filmer och upphovspersonerna bakom dem.⁷⁹ Sätillvida är det ett filmprogram som presenterar ett brett urval och bidrar med mycket information – en viktig insats för denna konstform som tar upp tråden från *Apropå Eggeling*. I katalogtexter och pressmeddelanden ställs den kommersiella filmen med sin inriktning på att berätta en historia, mot experimentfilmens större konstnärliga frihet.

I och med att filmerna visades i biografen och att man hade sammanställt ett program skiljer sig denna serie egentligen inte mycket från de tidigare serierna. *The Pleasure Dome* kan ses som en mera ambitiös och omfattande presentation än 1960-talets *New American Cinema*, dock befinner den sig i de tidigare seriernas kölvatten. Genom samarbetet med Mekas kunde urvalet breddas och samtidigt ges en riktning som också ligger i linje med de tidigare programmens fokus på manliga filmare från den amerikanska östkusten. Två kvinnor, Menken och Rainer, inkluderades. Jonas Mekas är medveten om denna snedvridning och skriver följande till Söderquist:

*I should tell you right here that although my selection is very classical – the retrospective is made up of works recognized by most of the "avantgarde" film authorities as important works; however there is one very controversial aspect to it which I have no doubt will be noticed by someone and you may come under some attack: there are only THREE women in the whole retrospective (Levitt, Deren, Menken). There were simply no other important women film-makers I could include (Barbara Rubin's films being not available presently). The women have been very productive in the seventies here but no work of substance has come to my attention created by them. If anyone will attack you on this point – send them to me, I'll handle them.*⁸⁰

Det är intressant att Mekas gör Söderquist uppmärksam på detta faktum och att det inte finns någon på Moderna Museet som motsäger honom. Det blir tydligt hur mycket Mekas, tillsammans med P. Adams Sitney, styrt urvalet ur ett New York-perspektiv.⁸¹ Därför förblir serien en utveckling av tidigare serier – mera omfattande men med ett liknande urval. Ett tecken på ett mera självständigt filmurval, fjärran från Mekas påverkan, återfinns emellertid redan hösten 1980 på Moderna Museet. Möjligen kan det tolkas som en reaktion på Mekas manliga urval när museet sätter samman ett program med enbart kvinnliga filmare. Mellan den 14 och 19 oktober visades filmserien *Vi filmar för livet*. Svensk och internationell film av kvinnor som Gunvor Nelson, Mai Zetterling, Chantal Akerman, Ulrike Ottinger, Marguerite Duras och Frida Kahlo hade sammanställts till ett kortare program.

The Pleasure Domes betydelse ligger främst i att film

som samlingsområde blir fullt accepterat. Samtidigt hänger framväxten av samlingen av rörlig bild på Moderna Museet också samman med videokonstens framsteg och det är högst troligt att man även utan den satsning som *The Pleasure Dome* innebar hade följt utvecklingen och börjat samla på videokonst och andra uttryck inom den rörliga bildens område. Moderna Museet har fortsatt att arbeta med filmserier som visningsform för filmer under alla år, till exempel i *Samtida film och video* (1998–99), och man har satt samman program i samarbete med olika aktörer, precis som Söderquist och Mekas gjorde.⁸²

Ibland kan urvalsprinciperna te sig märkliga. År 1993 inbjöd Moderna Museet till exempel "en ung svensk gallerist i New York", Thomas Nordanstad, att göra ett urval och visa film- och videokonst som smakprov på det som hände i New York. Nordanstad valde ut tre konstnärer som själva var med och bestämde urvalet av sammanlagt tjugo filmer av fem konstnärer.⁸³ Samtliga filmer köptes in av Moderna Museet, det vill säga en inbjuden gallerist placerade sitt urval av film på museet. Det är ett smidigt sätt att få och ge en inblick i den samtida konstscenen i New York. Med tanke på att en gallerist tillfrågas finns det en stor risk att urvalet anklagas för att vara partiskt och gjort ur ett ekonomiskt perspektiv. I detta fall är det med andra ord tur, kanske till och med nödvändigt, att Nordanstad vände sig till konstnärer som utökade urvalet. Denna satsning, *Rött snitt*, följdes 1995 upp med *Blått snitt*, men urvalet, denna gång gjort av Monica Nieckels, var svenskt.

En viktig satsning var *Blick. New Nordic Film & Video* som arrangerades åren 1999, 2001 och 2004. Den återkommande principen var att en jury valde ut verk bland ett antal insända bidrag och ställde samman ett program som sedan turnerade. För att ta ett år som exempel: År 2001 valde juryn ut verk bland över 600 insända bidrag. Ett femtiotal filmer av ett fyrtiotal konstnärer sattes samman till ett tvådagarsprogram som först visades i Helsingfors, sedan i Stockholm på Moderna Museet och därefter på en internationell turné. Det hela genomfördes i samarbete med Nordic Institute for Contemporary Art (NIFCA) och i juryn satt Rebecca Gordon Nesbitt från NIFCA, Maria Lind och Cecilia Widenheim – de båda senare från Moderna Museet. Filmer av konstnärer som Tobias Bernstrup, Johanna Billing, Saskia Holmkvist och Salla Tykkä visades.⁸⁴ Samtidigt pekade man ut ett par teman som man kunnat urskilja i materialet: "Berättelsen är fortfarande central i många arbeten, ibland med en rent dokumentär ådra, ibland i linje med familjevideons privata berättande. Flera filmare kommenterar strukturer – urbana modeller, sociala och politiska strukturer – och sätter 'systemet' i fokus för det undersökande ögat."⁸⁵ De poängterade även att strukturen var anpassad till visningsformen och att de försökt att skapa en rytm för att underlätta visningen. Denna vilja understryker att det var en serie anpassad till en växlande internationell publik och inte skapad i relation till en tematisk utställning eller en under flera kvällar återkommande publik.

I samband med utställningar har man ofta satt samman filmprogram som på olika sätt har berikat bilden av det som

Stillbild ur Bill Violas *Chott el Djerid – A Portrait in Light and Heat*, 1979
Betacam SP, PAL, färg, stereoljud, 28:00 minuter
Inköp 1983

visats. I anslutning till *Sår* (1998) fick publiken möjlighet att ta del av ett mycket ambitiöst program. Det var uppdelat i olika kategorier, bland annat video på monitorer, videoprojektioner, film på video och film. Inte bara verk av bildkonstnärer, som exempelvis Dara Birnbaum, Raymond Pettibon, Pipilotti Rist och Bill Viola, utan även spelfilm visades – allt från Ingemar Bergman över Jean-Luc Godard och Pier Paolo Pasolini till Larry Clark, Rebecca Horn och Martin Scorsese. Utställningen syftade till att ge en bred bild av samtiden ur en politisk infallsvinkel och utifrån en moralisk ståndpunkt – ”att skönhet har en moralisk dimension” som David Elliott formulerade det.⁸⁶ Det intressanta när det gäller filmvisningarna är själva blandningen mellan ”högt och lågt”, från framgångsrika Hollywood-filmer till smala kultfilmer. Museet hävdade sig som en bred kulturell plats som kommenterar sin samtid genom olika intryck och värjer sig mot att ”bara” förmedla intryck om konsten på ett estetiskt plan. Det handlade om att ge besökaren en insikt i hur alla kulturella uttryck hänger samman och hur kultur och samhälle är tätt sammantvinnade och belyser varandra ömsesidigt. Exempel från senare år finns i samband med *Africa Remix* (2006) och *Tid och plats: Rio de Janeiro* (2008). Spelfilmer från den afrikanska kontinenten respektive från Brasilien skulle ge en annan inblick i kulturerna och nyansera förmedlingen. Ofta har serierna då tagits fram i olika former av samarbeten, med bland annat CinemAfrica och Franska ambassaden.⁸⁷

Filmserier är ett aktivt brukat element och komplement till museets utställningsverksamhet. De fyller en viktig funktion i sig, men de fungerar inte på egen hand eller utanför det sammanhang som museet tillhandahåller. De är inte att betrakta som utställningar och de är inte bundna till utställningarnas rum. Men serierna kan fungera som introduktioner och de kan vara utgångspunkter, källor, för förvärv till samlingen. Samtidigt kan de bilda underlag för hela utställningar, något som *The Pleasure Dome* är ett exempel på.

Från föreställningar till utställningar

Vid sidan av filmserier i biografen har film och video varit en integrerad del i happenings, performances och utställningar i museets övriga lokaler. Kort sagt, den rörliga bilden har blivit en integrerad del i samlingen efter att under de första decennierna främst ha visats i serieform. Nu presenteras film och video i utställningar och i den permanenta samlingen på motsvarande sätt som måleri och skulptur.

Flera av de konstnärer som var centrala för Moderna Museets tidiga profilering, som Robert Rauschenberg och Öyvind Fahlström, arbetade som visat gränsöverskridande med måleri, skulptur, dans, ljud och rörlig bild. *Fem New York-kvällar* ger prov på detta. För att citera Fahlström: ”I föreställningarna utarbetade jag ljud och musik mer än visuella element; arbetade mer med illusion (projektion, textreferens, gestik) än med materiell påtaglighet; med en komplicerad storform och kalejdoskopisk motivrikedom.”⁸⁸ Ett annat exempel är Pistolteaterns happenings hösten 1967 där bland annat projektioner ingick. Leif Nylén skrev följande: ”Staffan Olzon hade med hjälp av Statens Kriminaltekniska

Laboratorium höghastighetsfilmat en hand som smeker ett kvinnobröst, uppspelad i normal hastighet tog filmen tjugo minuter. Den projicerades på en buktande filmduk som Staffan Olzon färgsprayande klättrade över, samtidigt som Sören Brunes bakifrån skar sönder en filmduk med en stillbild av samma kvinnobröst.”⁸⁹ Med tanke på att den första bärbara videokameran, den av Sony lanserade Portapak som kom 1965, också användes för att dokumentera performances och annat blir det en naturlig följd att det i gränsöverskridningarna även ingår rörlig bild.⁹⁰ Det utvecklas vidare mot att konstnärer arbetar direkt med performance för kameran i ateljén. Samtidigt är det viktigt att betona att de multimediala installationerna som inkluderade film snarare var ett resultat av installationskonstens utveckling än kopplade till experimentfilmen som presenterades på biograf snarare än som rumsliga installationer.

Även direkt i utställningar inkluderades film. *Rörelse i konsten* har redan behandlats och den är ett gott exempel på en utställning där experimentfilm införlivas på ett självklart sätt – tydligt också i katalogen. Även i *Andy Warhol* (1968) skulle film inkluderas i utställningen, parallellt med andra verk och inte i något mörklagt rum.⁹¹ Man ville visa slingor ur mycket långa filmer som *Sleep*, *Eat* och *Empire*. Det är filmer som genom att vara filmade i en lång tagning med en statisk kamera närmar sig måleriet. På grund av upphovsrättsliga problem kom, enligt Olle Granath, aldrig några filmer till Stockholm. Man var tvungen att ändra programmet och istället för att visa film i utställningen visade man *Chelsea Girls* i biografen.⁹² Ett annorlunda exempel ur Moderna Museets historia är *Hon – en katedral* (1966) av Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely och Per Olof Ultvedt. Det till mötesplats bestämda verket innehöll bland annat ett café men också en liten biograf. Filmvisning var alltså en integrerad del av utställningen samtidigt som biografen var viktig som mötesplats snarare än som konstform.

I senare utställningar av svenska konstnärer som Olle Bonniér och Åke Karlung användes film och projektioner på ett gränsöverskridande sätt som visar på förbindelsen mellan installation, film och utställning. Bonniér hade i *Minos palats. Kommuniseranden – samtidigt slutna inom människan och öppnade mot kosmos* (1967) skapat ett ”teatraliskt” rum där bland annat, förutom ljud- och ljuseffekter, en filmduk med filmprojektioner ingick i den annars nedsläckta kammaren.⁹³ Verket producerades ursprungligen för invigningen av det europeiska rymdforskningsinstitutet ESRO (europeisk samarbetsorganisation för rymdforskning) i Kiruna 1966 innan det turnerade.⁹⁴ Målsättningen var, enligt Beate Sydhoff, att skapa ”ett nytt slags konstverk, en sinnenas teater, där åskådaren med ledning av ett tema blir mottagare till (och fysiskt omgiven av) ett system av fria bilder (ljus) och ljud”.⁹⁵ Det intressanta i detta sammanhang är viljan att skapa en helhetsupplevelse och att det inkluderar film i Bonniérs verk. Några år senare, under hösten 1972, visades Åke Karlungs filmiska verk *Alienakadabra – fragment av ett PornoPuritanskt Misslyckande*. Det var en ”idéutställning” i den svartklädda biografen – ”som en bildrulle”.⁹⁶ Rumsupplevelsen gestaltades också genom ”roterande belysning” som

följde en "pseudo-hellensk hexameter".⁹⁷ Dessutom visades en film, men konstnären hävdar själv i ett brev till museet att filmen inte kan stå för sig själv utan måste ses som delar i ett rum och i ett större sammanhang.⁹⁸ Filmstumparna skall ses som enstaka scener, skriver Karlung vidare.

Traditionerna förs vidare och Moderna Museet fungerar under hela 1970-talet som plats för olika typer av filmvisningar. Filmen kommer fram i egen rätt, och i samband med den tidigare nämnda satsningen *The Pleasure Dome* utökas samlingen substantiellt. Denna utveckling går hand i hand med videokonstens framväxt och förändrade status i konstvärlden.⁹⁹

1985 visades Bill Violas *Room for St John of the Cross* (från 1983) och det var en av de första videoinstallationer som Moderna Museet presenterade. Den visades i filmsalen och i det lilla programbladet som producerades för utställningen beskrevs installationen: "Storleken på kuberna i denna video/ljud-installation är densamma som den cell i vilken den spanske mystikern St John of the Cross (1549–91) (San Juan de la Cruz, helgon, karmelitermunk och poet) hölls fången under nio månader år 1577."¹⁰⁰ I bion presenterades samtidigt videoband från 1977–83. I programbladet introducerades de genom korta texter av Bill Viola. Två av videofilmerna, *Anthem* (1983) och *Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat)* (1979) förvärvades till samlingen.

Några år senare, 1993, återkom Bill Viola till Moderna Museet med en större utställning: *Bill Viola – Unseen Images*, producerad i samarbete med Kunsthalle Düsseldorf och ett par andra konstmuseer i Europa.¹⁰¹ I förordet till katalogen skriver Moderna Museets dåvarande chef Björn Springfeldt om mediet och framhäver att Bill Violas styrka bland annat ligger i att han lyckats överskrida dess begränsningar. Han skriver:

*No medium has so changed our understanding of our own situation and of the world at large as the electronic image. [...] Thus it is both a surprise and an inspiration to be confronted with the work of an artist who has so skilfully succeeded in transcending the limits which, one was convinced, governed the medium.*¹⁰²

Tydligare än i *The Pleasure Dome* innebär utställningen av Bill Violas videokonst 1985 ett nytt steg i Moderna Museets historia när det gäller den rörliga bildens plats i verksamheten. Video tar plats i rumslig form och en internationell konstnär bereds ett stort utrymme – till skillnad från om han hade visats som en bland många i en serie.¹⁰³ Hand i hand med videokonstens markvinningar visas verk på museet men installationsformen i kombination med rörlig bild, något som i Violas fall bara blir tydligare och mera utarbetat med åren, kräver en annan visningsform än den som är knuten till museets biograf. Genom installationens koppling till skulptur blir det också enklare att hävda videoinstallationens status som konst.¹⁰⁴ Med tanke på att Bill Viola först 1983 har sin första större utställning i Europa och blev känd på ett bredare plan 1979 genom verket *Chott el-Djerid*, är Moderna Museet tidigt ute med att visa en av videokonstens banbrytare.¹⁰⁵

En annan betydande utställning efter Bill Violas olika framträdanden är *Tall Ships* (1995) av Gary Hill, producerad i samarbete med Riksutställningar.¹⁰⁶ Efter att utställningen visats på Moderna Museet turnerade en mindre version bestående av verket *Tall Ships*, men inte de övriga verken som även visades på museet i Stockholm.¹⁰⁷ Ett centralt verk i utställningen var just *Tall Ships* (1992). Det är en interaktiv videoinstallation vars tekniska konstruktion var avancerad för sin tid. Verket är byggt som en korridor med golv, väggar och tak. Sensorer under golvmattan registrerar var i korridoren besökaren befinner sig och startar projektioner på väggarna.¹⁰⁸ Utställningen resulterade också i att tio tidiga enkanals videoverk från 1970- och 80-talen förvärvades till samlingen.¹⁰⁹

När Gary Hill öppnade utställningen hävdade han i ett samtal med utställningens intendent Tom Sandqvist att "video blev accepterat som konst för fem år sedan".¹¹⁰ Enligt Gary Hill och många andra är video- och filmkonstens inträde i själva utställningsrummen intimt förknippat med de möjligheter som följde med videoprojektorn, vilken på ett enklare sätt än tidigare tillät att video visades i utställningsrum. Innan videoprojektorn började användas var man hänvisad till monitorer för att kunna visa video i utställningsrummen, medan film visades i biografliknande situationer. Monitorer var svåra att integrera på ett tillfredsställande sätt i utställningssammanhangen, de förde tankarna till hemmens tv-apparater. Det har i sin tur också lett till att många konstnärer, bland andra Warhol och Paik, intresserat sig för tv som medium och arbetat aktivt med det som uttrycksmedel och material i sina konstnärskap. Liksom Viola hävdar Hill rummet utanför monitoren som betydelsefullt för videokonsten. Rörelsen genom utställningen påverkar upplevelsen av verken. Om Viola och andra konstnärer banade väg för videokonsten, följer Hill upp denna rörelse och bidrar till etableringen av konstverken inom ett musealt sammanhang.

Martha Rosler betonar i sin klassiska essä "Video: Shedding the Utopian Moment" liknande aspekter och denna ovan skisserade utveckling är på intet sätt unik för Moderna Museet.¹¹¹ Videoprojektorns inträde i konstupställningarna har spelat en avgörande roll för videomediets förvandling från att ha varit en slags undergroundkonst med ett ideologiskt radikalt avståndstagande från konstmarknaden och det existerande konstsystemet till att vara en konstart som presenterades på ett liknande sätt som måleri. Även den nya distributionsformen var betydelsefull då den gjorde verken mer exklusiva på konstmarknaden och begärliga att samla, något som ytterligare närmade det nya mediet till måleriet. Presentationsformerna har också olika sätt att påverka eller interagera med betraktaren. I en videoinstallation där betraktaren är omgiven av stora bildskärmar, som exempelvis i Pipilotti Rists förföriska installationer, är det svårare för betraktaren att upprätthålla en kritisk distans till det man ser. Man drunknar praktiskt taget i en ocean av bilder och ljud. Inför en enkanalsvideo i en monitor har betraktaren få möjligheter till interaktion, till skillnad från

när man ställs inför flera projektioner. Då kan betraktaren själv redigera sin upplevelse genom att växla fokus mellan olika projektioner och kanske rent av kasta sin skugga över dem.

En annan aspekt av den rörliga bildens historia i Moderna Museet är att museet även har stått som producent till många film- och videoverk genom åren. Ett tidigt exempel är Suzanne Nessims och Teresa Wennbergs *Nothing* från 1971.¹¹² Under senare år har Moderna Museet Projekt stått för flera produktioner och gett konstnärer som Maria Lindberg (1998), Philippe Parreno (2001) och Simon Starling (1998) möjligheten att producera nya verk för museet.¹¹³ Andra exempel är Yinka Shonibares *Maskeradbalen* (*Un Ballo in Maschera*) och Hussein Chalayans *Anaesthetics* till utställningen *Fashionation* (2004).¹¹⁴ Att Moderna Museet beställer verk av konstnärer i form av rörlig bild skiljer sig inte från att beställa till exempel en skulptur. Det hänger förstås också samman med vilken konstnär som bjuds in och i vilka tekniker hon eller han arbetar. Museet ger det utrymme som krävs i den mån det är möjligt. Uppdragen bör alltså ses som ett förhållande till konstens utveckling.

Samlingen

De första filmerna som registrerades som delar av Moderna Museets samling var, förutom Viking Eggeling, *Entr'acte* av René Clair, *L'age d'or* och *Un chien andalou* av Buñuel och Dalí, *Mannen med filmkameran* av Dziga Vertov och *Dreams That Money Can Buy* av Hans Richter. De kom in i samlingen redan 1958, men förvärvssättet är okänt och det är något oklart var filmerna kommer ifrån.¹¹⁵ Sedan gjordes en del förvärv av experimentfilm, och det mest omfattande var i samband med nämnda filmserie *The Pleasure Dome* 1980 efter Jonas Mekas urvalsförslag. Bortsett från denna stora satsning vid ett enstaka tillfälle har antalet förvärv av film och videoverk ökat relativt stabilt, detta trots att priset för film och videoverk har ökat ganska drastiskt sedan gallerier började sälja film och videoverk i begränsad upplaga. Distributionskanalerna har förändrats liksom konstens karaktär och det har inneburit att samlandet av film och video har blivit mer och mer betydelsefullt. Det är också ett sätt att finansiera och underlätta konstnärernas verksamhet.

Det rådde också en viss oklarhet under de första åren när det gällde vilka rättigheter som följde med förvärvet eller donationen. Det fanns inga riktiga rutiner och marknaden var ännu ett vagt och oprövat fält. Först i mitten av 1990-talet inventerades samlingen med videoband i olika format och då passade man också på att reda ut frågor kring rättigheter där detta var oklart.¹¹⁶ Även övrigt film- och videomaterial, såsom dokumentationer av performances och happenings i museets regi, intervjuer med konstnärer, inspelade tv- och nyhetsinslag om museet eller särskilda utställningar, dokumenterades löpande och arkiverades.¹¹⁷

Det kan med rätt tyckas att Moderna Museets förhållningssätt till samlandet av videokonst fram till 1990-talets början var något ostrukturerat, men detta var på intet sätt något unikt för museet. Det speglar videokonstens position i konstvärlden, och inte minst marknadens relativa ointresse,

ända fram tills det vänder under 1990-talet. Det var framför allt i samband med att film och videoverk började säljas i begränsade upplagor som samlandet och samlingarna togs på större allvar och behandlades på samma sätt som måleri och skulptur. Distributörer som Electronic Arts Intermix (EAI) i USA har varit av stor betydelse. Denna institution säljer videoverk i obegränsad upplaga, men rättigheterna är ändå reglerade. Priserna är naturligtvis också betydligt lägre än för de verk där upplagan är begränsad till ett litet antal. Det kan nämnas att Moderna Museet sedan 2005 deltar i ett forskningsprojekt som drivs av EAI i syfte att skapa riktlinjer för samlandet och bevarandet av film och videokonst.

Det är anmärkningsvärt att museet inte följde den annars ofta framhävda föregångarinstitutionen – Museum of Modern Art i New York. Detta museum hade redan 1935 grundat ett filmbibliotek och har i det samlat över 22 000 filmer från olika perioder och av olika slag. Detta visar att det för en museal institution var möjligt, och framför allt att det fanns en vilja, att samla på film och det understryker att det på Moderna Museet visserligen fanns ett intresse för filmen, och senare för den rörliga bilden som konst, men att det inte fanns några möjligheter för museet att samla på film. Inte heller fanns det någon vilja att samla på annat än konstnärlig film. Detta hänger samman med Moderna Museets uppdrag som konstmuseum utan uppdrag att samla på till exempel design och annat som gränsar till konst men som inte rymts inom konstbegreppet. När konstbegreppet utvidgas att omfatta allt mer, förändras därmed också museets utställningar och samlingar.

I samband med återflytten från de tillfälliga lokalerna vid Klarabergsviadukten till museibyggnaden på Skeppsholmen 2004 gjordes en ny presentation av Moderna Museets samling. Presentationen följer en kronologisk ordning, eller snarare en omvänd kronologi med tanke på att huvuddelen av besökarna går in i de utställningssalar de möter först efter entrén. I denna presentation av samlingen integrerades film och video på ett för museet helt nytt sätt. Från att tidigare framför allt ha varit del av tillfälliga utställningar eller ha visats i biografen, visades film och videoverk i samma salar som måleri och skulptur, även om det av ljusskäl ofta innebär att arkitekturen fick modifieras eller att hela rum i samlingspresentationen fick ägnas film- eller videoverk. Man får inte glömma ljusaspekten och de tekniska och rumspecifika krav som dessa medier ställer till skillnad från måleri och skulptur. Dessa medier fordrar ofta förhållandevis stora ingrepp i den rumsliga situationen och påverkar därmed också möjligheterna att i övrigt hänga i salarna. Av samma orsaker och med samma ambitioner presenteras fotografi och grafik i samlingen – för att ge en bild av hur dessa olika tekniker samexisterar och utforskas, ofta av samma konstnärer. Även om dessa tekniker också har separata historier betonas inte det genrespecifika genom att de skiljs åt. Mediegränser beaktas inte på samma sätt som tidigare och det följer upp den rörelse som lades i samband med 1950- och 60-talens gräns-



överskridande happenings, performances och installationer.

Bland annat byggdes ett rum i rummet för den nyförvärvade filminstallationen *Out of Blue* (2002) av Zarina Bhimji. Även i salarna med den tidiga modernistiska konsten integrerades den rörliga bilden, till exempel visades Viking Eggelings *Diagonalsymfonin* i ett tillbyggt rum öppet mot verk av Malevitj och andra tidiga modernister, men med sittplatser och avskärmat mot det starka ljuset i det övriga rummet.

Utvecklingen mot fasta rum har fortsatt i och med att museet 2006 byggde om en av de salar som ägnas samlingen för att den skulle bli en permanent plats för presentation av film- och videoverk från tiden från videons genombrott i konstsammanhang fram till idag. Visserligen är det fråga om en fast plats, precis som man förr använde biografen för att visa film, men den stora skillnaden består i att det är en permanent plats där videoverk visas i loop och alltså är lika tillgängliga som andra delar av samlingen. Programmet växlar men det kräver inte att en besökare passar en viss tid.

Ett annat nytilskott som ägde rum i samband med återflytten till Skeppsholmen var den så kallade Studion, en plats för enskilda studier av museets samling av film och video. Den kom att ersätta det äldre videoteket som funnits i anslutning till Fotografibiblioteket. I Studion presenterades även tillfälliga utställningar i serien *Den 1:a på Moderna*, exempelvis Carsten Nicolai, Xu Bing och Claude Closkys interaktiva utställning med verk i gränslandet mellan design/typografi och konst. Konstnärssduon *Heavy Industries*, som i huvudsak arbetar med Internet som utställningsplats, använde också dataskärmarna i Studion som ett komplement till projektioner i sin utställning i samma serie.

Rörelse i konsten är från Moderna Museets första år en central idé i verksamheten, och det förblir så under alla år. Som vi har försökt att visa i denna studie har museet strävat efter en stor flexibilitet i verksamheten för att möta konstens föränderliga krav. Tidsbegränsad konst, allt från film via video till performance och happening, har varit levande inslag parallellt med de stora utställningarna och att de har blivit föremål för mytbildning visar också att de har en plats i publikens minne. Utvecklingen har också gått mot att museet inte bara visar, utan även samlar nya konstnärliga tekniker på ett sätt som svarar mot nya krav från konstnärer och publik. Den tidsbaserade konsten bereds nu en plats på museum.

- 1 *Apropå Eggeling. En samling korta uppsatser om film utgiven med anledning av avantgardefilmserien i Moderna Museet maj 1958* (utst.kat.), red. Pontus Hultén, Moderna Museet, Stockholm 1958. Om katalogen, se Lutz Jahre, *Das gedruckte Museum von Pontus Hultén. Kunstausstellungen und ihre Bücher*, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1996, s. 82.
- 2 Pontus Hultén, "Fem fragment ur Moderna Museets historia", *Moderna Museet* 1958–1983, red. Olle Granath och Monica Niekels, Stockholm 1983, s. 33f.
- 3 Med händelse menas i denna text ett enstaka tillfälle, vid en bestämd tid och plats, då något framförs och presenteras. Händelse fungerar som paraplybegrepp för allt från föredrag, filmvisning, lyrikaföreläsning, konsert, happening till performance och dans. Händelse omfattar med andra ord även ensemblar som inte sorterar under museets utställningar.
- 4 Fokus kommer, när det gäller museet som scen, att ligga på aktionsbaserad konst snarare än programverksamhet, debatter och liknande. I denna framställning poängteras de händelser som involverar konstnärer. Att museet inte heller har en enhetligt utformad skriftserie, som till exempel Nationalmuseum, är ett led i detta tänkande. Man måste å andra sidan framhäva Moderna Museets Vänner och deras så kallade tisdagsklubb som står för en kontinuerlig programverksamhet.
- 5 Om *Fem New York-kvällar*, se exempelvis Leif Nylén, *Den öppna konsten. Happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet*, Stockholm 1998, s. 80ff. Öyvind Fahlström, "Efter happenings", *Öyvind Fahlström* (utst.kat.), red. Björn Springfeldt, Moderna Museet, Stockholm 1979, s. 36–39. Fahlström ger i denna artikel från 1965 också en bild av hur New York påverkade honom. Se även Annika Öhrner, "Recalling Pelican: On P.O. Ultvedt, Robert Rauschenberg and Two 'Ballets'", *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, vol. 76, nr 1–2, 2007, s. 27–39.
- 6 Se Lars Gustaf Andersson, John Sundholm och Astrid Söderbergh Widding, "I skuggan av spelfilmen: svensk experimentell film", *Konst som rörlig bild – från Diagonalsymfonin till Whiteout*, red. Astrid Söderbergh Widding, Stockholm 2006, s. 33ff, s. 201 och s. 205 för biografier om Hultén och Nordenström, samt s. 219 för en kort sammanfattning av filmen som ingår på en DVD. Se även Hans Nordenström, "Preludier på 50-talet", *Moderna Museet* 1958–1983 1983, s. 22.
- 7 Nylén 1998, s. 45ff, och Nordenström, *Moderna Museet* 1958–1983 1983, s. 22–28.
- 8 Louise O'Konor, *Viking Eggeling 1880–1925. Artist and Film-maker. Life and Work* (diss.), Stockholm 1971.
- 9 Signaturen Mareng, "Rusning till Moderna museet varslar om ny våg för barnfilm", *Dagens Nyheter* 1963-10-13. I artikeln skriver Mareng: "Nej, inte ett öre har verksamheten haft i anslag. Företaget startade från noll och är fortfarande helt självbärande: tre kronor i medlemsavgift per serie och en krona för inträdesbiljett. Filmerna hyrs genom vanliga filmuthyrningsbyråer."
- 10 "Rusning till Moderna museet varslar om ny våg för barnfilm", *Dagens Nyheter* 1963-10-13. Artikeln inleds med frågan: "Var ni med bland de föräldrar som förgäves hängde i telefonkö häromdagen för att försöka få med era barn i Moderna museets barnfilmstudios, som satte i gång för hösten i går?" Dessutom påpekas det att det varit samma rusning i alla år. Ur arkivhandlingarna framgår det också att det kom ett stort antal barn vid varje tillfälle. Barnfilmstudion 1959–1971, F2:4, Moderna Museets myndighetsarkiv (MMA).
- 11 Se programbladet våren 1959. F2:4, MMA.
- 12 Våren 1969 är affischen försedd med ett motiv av Niki de Saint Phalle, men även under andra år är det grafiskt avancerade affischer som produceras. F2:4, MMA.
- 13 Hilding Palme, reklamchef på Marabou, skriver följande till Carlo Derkert: "Vi återkommer till tidigare samtals och ber få meddela, att vi om någon dag kommer att översända ett par kartonger choklad, som vi hoppas Ni ville ta emot som gåva till barnföreställningarna våren 1961." Brev från Hilding Palme till Derkert, 1961-04-12. F2:4, MMA.
- 14 Nylén 1998, s. 73. Bengt af Klintberg betecknar Moderna Museet som, jämte Pistolteatern, den viktigaste avantgardescenen under 1960-talet. Bengt af Klintberg, *Svensk fluxus*, Stockholm 2006, s. 27.
- 15 Se Anna Tellgren, "Robert Rauschenberg's Swedish Combines", *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, vol. 76, nr 1–2, 2007, s. 72–77.
- 16 Patrik Andersson framhäver i sin avhandling *Euro-Pop: The Mechanical Bride Stripped Bare in Stockholm, Even*, Vancouver 2001, snarare den "öppna" konsten. Beteckningen knyter inte an till Umberto Eco's teorier om det öppna konstverket, utan Andersson avser snarare den föränderliga konsten, vilket är ett vidare fält än den mobila konsten. Han tolkar just Ultvedt, Tinguely och Saint Phalle som centrala för utvecklingen i Stockholm och driver tesen att Moderna Museet spelar en central roll i början av 1960-talet för att etablera popkonsten.
- 17 Pontus Hultén, "Kort framställning av rörelsekonstens historia under 1900-talet", *Rörelse i konsten* (utst.kat.), red. Pontus Hultén, Moderna Museet, Stockholm 1961, opaginerad.
- 18 Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field", *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge/London 1986, s. 276–290. Att Krauss beskriver den modernistiska skulpturen som "nomadisk" och betonar den förändrade synen på sockeln och rörelsen ut i landskapet, kan säkerligen fungera som ytterligare en förklaring till utvecklingen av rörlig skulptur.
- 19 Jämför med Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001, framför allt kapitel 2, s. 57–81. Se även Cecilia Widenheims artikel "A Goat's-Eye View – Monogram at the Moderna Museet", *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, vol. 76, nr 1–2, 2007, s. 40–47. Där sätts Rauschenbergs combines explicit i relation till hans intresse för kollektiva och interdisciplinära samarbeten, se s. 41.
- 20 Se Michael Kirby, "Happenings: An Introduction", *Happenings and Other Acts*, red. Mariellen R. Sandford, London 1995, s. 1–28.
- 21 Platsens ökade betydelse finner en tidslig motsvarighet i land art och den platsspecifika konsten, konstformer som utvecklades under 1960- och 70-talen. Performance i relation till plats och dokumentation diskuteras av Nick Kaye i *Site-Specific Art. Performance, Place and Documentation*, London 2000, se s. 105ff om Allan Kaprow och hur han undersöker rummet i John Cages och Jackson Pollocks spår.
- 22 Jämför med Paul Schimmel, "Leap into the Void: Performance and the Object", *Out of Actions. Between Performance and the Object, 1949–1979* (utst.kat.), red. Paul Schimmel, Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1998, s. 17–119. Schimmel ger en utförlig introduktion till hur happenings utvecklats ur action painting och han hänvisar bland annat till hur Kaprow uppfattade Pollock, se s. 19f.
- 23 Med tanke på Hulténs och Francis vänskap och den senares nära kopplingar till Japan förväntar det lite att Hultén inte förhåller sig till detta konsthistoriska spår.
- 24 I exempelvis Pollocks fall gjorde kritiken mycket för att framhäva akten att måla. I den samtida amerikanska kritiken, till exempel i Harold Rosenbergs och Clement Greenbergs skrifter, profileras Pollock som något nytt, typiskt amerikanskt, för att också lyfta fram den amerikanska konstscenen till skillnad från den i Paris som man velat befria sig från. Se exempelvis Harold Rosenberg, "The American Action-Painters", "The Fall of Paris"; Clement Greenberg, "The Decline of Cubism", *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, red. Charles Harrison och Paul Wood, Oxford 1992, s. 581–584, 541–545 respektive 569–572. Även i Greenbergs artikel, som egentligen behandlar den franska kubismen, nämns Pollock som "full of energy". Se annars Serge Guilbauds grundläggande diskussion i *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Chicago 1983.
- 25 Se Schimmel, *Out of Actions* 1998, s. 29ff.
- 26 Litteraturen är omfattande, se exempelvis RoseLee Goldberg, *Performance: Live Art 1909 to the Present*, London 1979. I sammanhanget kan Goldbergs korta introduktion nämnas därför att hon utgår från ett performance-perspektiv. RoseLee Goldberg, "Performance: A Hidden History or, The Avant Avant Garde", *Performance by Artists*, red. A.A. Bronson och Peggy Gale, Toronto 1979, s. 170–175.
- 27 Jämför med *Out of Actions* 1998, s. 21f; Michael Kirby och Richard Schechner, "An Interview with John Cage", *Happenings and Other Acts* 1995, s. 51–71, se s. 52ff; och Jorge Glusberg, *The Art of Performance*, New York, utan år, s. 16.
- 28 John Cage, tillsammans med David Tudor, framträdde den 10 oktober 1960 på Moderna Museet. De framförde *Solo för piano med Fontana Mix* och *Cartridge Music* (uruppförande). Det hela arrangerades av Fylkingen. Cage hade, i regi av Fylkingen, gästat Stockholm förut, den 29 september 1958. Se *Fylkingen. Ny musik & intermediärkonst*, red. Teddy Hultberg, Stockholm 1994, s. 167f. Fylkingens betydelse som länk till den senaste utvecklingen i USA kan inte överskattas.
- 29 Se *Happenings. Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation*, red. Jürgen Becker och Wolf Vostell, Hamburg 1965. Bengt af Klintberg ger en bild av den svenska rörelsen mot en europeisk bakgrund. Öyvind Fahlström hör till de mest namnkunniga konstnärerna, men även Carl Fredrik Reuterswärd och Åke Hodell har kopplingar till Moderna Museet. Se även Schimmel, *Out of Actions* 1998, s. 71ff. Hubert Klocker, i artikeln "Gesture and the Object. Liberation as Aktion: A European Component of Perfor-

- mative Art", *Out of Actions* 1998, s. 159–195, lyfter också fram aktionisterna i Wien, en viktig rörelse där kroppen ställs i centrum på ett ofta blodigt sätt. Det ihållande intresset för aktioner syns också i det fokus man har på denna del av Beuys konstnärskap när han ställdes ut på Moderna Museet 1971: *Joseph Beuys. Aktionen!* (utst.kat.), red. Karin Bergqvist Lindegren, Moderna Museet, Stockholm 1971. I katalogen reproduceras fotografier från kända happenings tillsammans med objekt och teckningar.
- 30 Klintberg 2006, s. 94. Han framhäver Öyvind Fahlström som den viktigaste introduktören av de nya idéerna.
- 31 Hultén, "Kort framställning av rörelsekonstens historia under 1900-talet", *Rörelse i konsten* 1961, opagerad. Hulténs omfångsrika bok, *Jean Tinguely. Méta*, Stockholm 1972, vittnar om ett ihållande intresse och engagemang för denne konstnär, som kröns 1995 då Hultén utnämndes till chef för Museum Tinguely i Basel, Schweiz.
- 32 Hultén, *Rörelse i konsten* 1961, opagerad. Det är ett påstående som nog kan stämma med tanke på att det hänvisas till i alla möjliga framställningar, till exempel hos Rosalind Krauss, Henry M. Sayre, Oskar Bätschmann och Leif Nylén.
- 33 Michael Fried, "Art and Objecthood", *Minimal Art. A Critical Anthology*, red. Gregory Battcock, Berkeley 1995, s. 116–147.
- 34 En serie med jazzkonserter ges till exempel 1960. *Art in Our Time. A Chronicle of The Museum of Modern Art*, red. Harriet S. Bee och Michelle Elligott, New York 2004, s. 121 och 122.
- 35 Jämför med den av Kim Cooper sammanställda utförliga kronologin, *Out of Actions* 1998, s. 330ff. Se även Becker/Vostell 1965, "Zeittafel", s. 34ff.
- 36 Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997, s. 223.
- 37 Flera viktiga dansföreställningar ägde dock rum på Moderna Museet. Det är mycket möjligt att det gränsöverskridande i Margaretha Åsbergs koreografier, som exempelvis *Life Boat* (8–13 juni 1976) och *Pyramiderna* (7–23 september 1979), till musik av bland andra Steve Reich och med scenografier av bland andra Bård Breivik, Jan Häfström och Håkan Rehnberg, möjligen leder till en framtida legendbildning.
- 38 Anteckningarna är utgivna: Claes Oldenburg, *Raw Notes. Documents and Scripts of the Performances: Stars, Moveyhouse, Massage, The Typewriter, with Annotations by the Author*, Halifax 1973, s. 89–153.
- 39 Ibid., s. 95, 97.
- 40 Citaten i följande stycke är alla tagna ur samma längre beskrivning av det som skall hända i Oldenburgs *Raw Notes* 1973, s. 119–130. På s. 123 är det definitivt en pappmodell av Picassos skulptur *Frukost i det gröna* som står i trädgården.
- 41 Olle Granath, "Hur jag lärde mig älska tuben: Reflexioner kring ett stockholmsbesök", *Konstrevy*, nr 5–6, 1966, s. 221–224.
- 42 Granath skriver: "Det var en märklig upplevelse när Oldenburg under förberedelserna stötte på ett motstånd hos någon av de medverkande och parerade mjukt genom att byta infallsvinkel och göra en justering i manus. Man upplevde hur ens eget jag gestaltades plastiskt." Ibid., s. 223. I ett samtal med Granath beskriver denne Oldenburg som mycket "lyhörd inför omgivningen" och att det fanns ett givande och tagande i byggandet av en sådan happening, något som också krävde att han kände personerna lite. Intervju med Olle Granath, 2007-12-18.
- 43 Signaturen Fru Johansson, "Fru Johansson: Stillsam happening", *Dagens Nyheter* 1966-10-04.
- 44 Göran Fant, "Ett kärnfullt ingenting", *Svenska Dagbladet* 1966-10-05.
- 45 I den osignerade artikeln "Här ligger vi tillsammans i en hög och har det mysigt", tidskriften *Vi*, nr 42, oktober 1966, beskrivs hur, när musiken till slut började ljuda: "Carlo Derkert slet till sig en brud och svävade ut över golvet. Han dansade som på moln. Det var mycket vackert."
- 46 Denna performance presenterades endast en gång till, på Stedelijk Museum i Amsterdam år 1986.
- 47 Det framgår av programbladet, och underrubriken till *Fragilissimo* lyder: "Ett dramaturgiskt förverkligande; en kvinna sedd av tre män med skilda utgångspunkter". Program i MMA.
- 48 Intervju med Monica Nickels, 2008-01-15.
- 49 Ulay och Abramović sitter mitt emot varandra vid ett bord i den omfattande performansen *Nightsea Crossing*, 1981–87. De talade inte med varandra, utan satt alldeles stilla. *Ulay/Abramović. Performances 1976–1988* (utst.kat.), red. Jaap Guldemon, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven 1997, s. 81ff.
- 50 Det är talande att det i boken *Marina Abramović. Artist Body. Performances 1969–1998*, red. Emanuela Belloni, Milano 1998, inte återges något fotografi från *Fragilissimo*, se s. 250f. På s. 250 står: "For this performance there is no visual record." Det stämmer egentligen inte eftersom det finns fotografier i Moderna Museets bildarkiv, men ett sådant påstående kan bidra till mytbildningen. Ur texten framgår att totalt 405 personer i Stockholm och Amsterdam såg denna performance.
- 51 Det säger Abramović i ett samtal med Paul Kokke, "An Interview with Ulay and Marina Abramović", *Ulay/Abramović* 1997, s. 117. Se även Chrissie Iles, "The Shadow and the Reflection: The Relation Works of Marina Abramović and Ulay", *Ulay/Abramović* 1997, s. 10.
- 52 Iles, *Ulay/Abramović* 1997, s. 12.
- 53 I Ulays och Abramovićs fall är det i deras performance *Imponderabilia* (1977 i Bologna) lite annorlunda. Där måste besökaren tränga sig genom en passage där de står nakna på varsin sida. Fotografierna dokumenterar hur olika besökare tar sig igenom, men det är ett undantag. Se också Nylén 1998, s. 77f, som skriver kort om publiken under 1960-talet.
- 54 Exempel från senare år är Vanessa Beecroft (*Sår*, 1998) och Azat Sargsyan (*Efter muren*, 1999).
- 55 Problemet är uppmärksammat i forskningen kring performances och happenings och det finns mycket litteratur i ämnet. Goda inledningar ger Amelia Jones, "'Presence' in absentia. Experiencing Performance as Documentation", *Art Journal*, Winter 1997–98, s. 11–18, och Rebecca Schneider, "Archives. Performance Remains", *Performance Research*, vol. 6, nr 2, 2001, s. 100–108. Jones tar just upp hur det är att skriva om en performance man aldrig har sett i verkligheten och Schneider tematiserar relationen mellan arkivets roll och den försvinnande performansen.
- 56 Avsikten är att skilja på dokumentation som är godkänd av konstnären och annan dokumentation som kan ha tillkommit genom media eller publik. Även andra fotografier och videofilmer i samlingen skulle kunna klassificeras som auktoriserade dokument. Till auktoriserade dokument räknas även rättigheter att återskapa performances samt instruktioner till hur det skall ske.
- 57 Jämför med RoseLee Goldberg, *Performance. Live Art since the 60s*, London 2004, s. 179ff. I detta kapitel belyser hon videons betydelse för konstnärer som Vito Acconci, Bruce Nauman och Nam June Paik.
- 58 Henry M. Sayre, *The Object of Performance. The American Avant-Garde since 1970*, Chicago 1989, s. 3f. Sayre lokaliserar insikten om fotografiets dokumentära betydelse när det gäller happenings till Tinguelys *Homage to New York*.
- 59 I Moderna Museets samling finns till exempel Kjartan Slettemarks pudel-dräkt *Pudel* från 1975. Den använde han för första gången i en performance 1975 i Malmö konsthall.
- 60 Laurie Anderson, "This is the Time and this is the Record of the Time", förord till Goldberg 2004, s. 6f. Anderson skriver också: "Once performed, it tends to become myth and a few photos and tapes."
- 61 Tracey Warr, "Image as Icon: Recognising the Enigma", *Art, Lies and Videotape: Exposing Performance* (utst.kat.), red. Adrian George, Tate Gallery, London 2003, s. 30–37, se s. 36.
- 62 Det är talande att detta fotografi, dock felaktigt attribuerat till Hans Malmberg, används som illustration till en recension av utställningen *Evidence of Movement* på Getty Research Institute i Los Angeles sommaren 2007. Shana Nys Dambrot, "Evidence of Movement", *Art Review*, oktober 2007, s. 163.
- 63 Vernissager, en annan typ av händelse, ger också en indikation om att tiderna har förändrats. I ett tv-inslag om *New York Collection*, sänd i SVT 1974-04-02, syns besökare och konstnärer som minglar bland verken, röker, dricker whisky och äter obesvärat. Idag är detta inte möjligt. Dryck serveras, men måste förtäras utanför utställningssalen och värdar och vakter håller ordning på besökarna.
- 64 Folke Hähnel skriver till exempel: "Experimentet med Moderna Museet som konsertlokal slog väl ut." Se Hähnel, "Fylkingen (1933–1966)", *Fylkingen* 1994, s. 17.
- 65 Att kon var viktig för Moderna Museet uppfattades redan i sin samtid framgår av att en artikel om Oldenburgs diskuterade happening *Massage* inleds med: "Det var inga kor på Moderna museet i går". Osignerad artikel, "Säng-konst!", *Expressen* 1966-10-04. Kor är inte helt uteslutna ur den museala kontexten. I samband med Jonathan Meeses utställning *Mama Johnny*, 2006 i Deichtorhallen, Hamburg, ägde det rum en performance, "Fräulein Overkill's Tanzboden, rattenscharf, klarmachen (das hermetische Duell des Nugget-Jim de Gong und Dr. Billy the Kidaddy am Eagle-Tail von Sherif 'Marshall-Dirn' (nah' dem Spinnenteaforest 'Mammutus 1912))", där en levande ko fördes runt i utställningsrummet.
- 66 Biografen användes exempelvis för en serie filmkvällar i anslutning till Gunvor Nelsons utställning i oktober–november 2007. Fia-Stina Sandlunds performance *Om du är rebell, så är jag reko* ägde till exempel rum i auditoriet den 8 oktober 2006.
- 67 Hans Richter, "Filmen som konstform", *Apropå Eggeling* 1958, s. 8–14.
- 68 Pontus Hultén, "Inledning", *Apropå Eggeling* 1958, s. 7.

- 69 "Hulténs filmiska engagemang gjorde även att Moderna museets förhistoria och första verksamhetsår gav mera utrymme åt film än åt någon annan konstform." Det skriver Lars Gustaf Andersson, John Sundholm och Astrid Söderbergh Widding i "I skuggan av spelfilmen: svensk experimentell film", *Konst som rörlig bild* 2006, s. 52.
- 70 Om de amerikanska experimentfilmernas betydelse för den svenska filmkonsten, liksom om den uppmärksamhet visningarna på Moderna Museet fick, se vidare Andersson, Sundholm och Söderbergh Widding, *Konst som rörlig bild* 2006, s. 66f.
- 71 Sten Berglind, "Sexfilm stoppades!", *Expressen* 1964-03-25. Berglind redogör för turerna före visningen. I en fotnot kan man läsa följande: "Moderna museet har erfarenhet av vågad film. Hösten 1956 förbjöds man av filmcensuren att visa Franjus 'Djurens blod'."
- 72 Osignerad artikel, "Är filmklubben en slutna grupp? Museiman ingrep mot visning", *Svenska Dagbladet* 1964-03-26.
- 73 Erik Skoglund, chef för censuren, fanns i publiken, men *Expressens* filmrecensent Lasse Bergström noterar att han lämnade visningen ganska snart: "Bland filmstudions medlemmar befann sig denna kväll också censurchefen själv, herr Erik Skoglund, alltid redo i kulturskymningen. Han lämnade filmen 'Sömn' efter cirka en kvart, sannolikt med frid i själen." Lasse Bergström, "Makterna växer i vårt sedliga land", *Expressen* 1964-03-25.
- 74 John G. Hanhardt, "The American Independent Cinema 1958-1964", *Blam! The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance* 1958-1964 (utst. kat.), red. Barbara Haskell, Whitney Museum of American Art, New York 1984, s. 130-132. En ytterligare kommentar till den svenska censuren skrev Lasse Bergström i *Expressen* 1964-03-25. Han påpekar att det är svårt att se film i Sverige och att det är oförsvarbart att en visning stoppas genom en person som inte ens har sett filmen. Han avslutar artikeln med att konstatera att "Mörkret faller".
- 75 Walter de Maria, *New York Collection for Stockholm* (utst. kat.), red. Björn Springfeldt, Moderna Museet, Stockholm 1973, opaginerad.
- 76 Även av Andersson, Sundholm och Söderbergh Widding nämns *The Pleasure Dome* som betydelsefull, som "en av de största visningarna av amerikansk experimentfilm i Europa", *Konst som rörlig bild* 2006, s. 84.
- 77 Preliminär budget för Filmserien. 1979-11-07. F3:9, MMA.
- 78 Om Jonas Mekas, se Magnus af Petersens, "Medan livet passerar genom kameran", s. 5-10, *Jonas Mekas. Dagboksfilmen* (utst. kat.), red. Magnus af Petersens med flera, Moderna Museet, Stockholm 2005.
- 79 P. Adams Sitney, "Den amerikanska avant-garde-filmens insatser 1960-1970", *The Pleasure Dome. Amerikansk experimentfilm 1939-1979* (utst. kat.), red. Claes Söderquist, Moderna Museet, Stockholm 1980, s. 5-18.
- 80 Levitt visades aldrig, endast Menken och Rainer. Jonas Mekas i brev till Claes Söderquist, 1979-10-12. F3:10, MMA.
- 81 Jonas Mekas skriver att han tillsammans med P. Adams Sitney lagt ner mycket arbete på programmets sammansättning. Brev till Claes Söderquist, 1979-11-01. F3:10, MMA.
- 82 Serien med "miniretrospektiver" initierades av den dåvarande intendenten Maria Lind som också presenterade de konstnärer som visades en gång i månaden. Bland konstnärerna fanns Eija-Liisa Ahtila, Ann-Sofi Sidén, Pipilotti Rist och Douglas Gordon.
- 83 Mellan den 27 november och den 5 december 1993 visades under rubriken *Rött snitt* filmer av Roddy Bogawa, Cheryl Donegan, Greta Snider, Sadie Benning och Tom Kalin. Programmet var tre timmar långt med paus och visades från klockan 13.00.
- 84 Två av de visade verken, flera hade föreslagits av Maria Lind och Cecilia Widenheim, köptes in till samlingen: Saskia Holmkvists *System* och Katarina Löfströms *Hang Ten Sunset*.
- 85 Rebecca Gordon Nesbitt, Maria Lind och Cecilia Widenheim, "Inledning", *Blick: New Nordic Film & Video* 2001 (utst. kat.), Helsingfors 2001, s. 1.
- 86 David Elliott, "Lön för plågan (No Pain No Gain)", *Sår. Mellan demokrati och förlösning i samtida konst* (utst. kat.), red. David Elliott och Pier Luigi Tazzi, Moderna Museet, Stockholm 1998, s. 12.
- 87 I samband med *Africa Remix* anordnades till exempel fyra söndagsmatinéer med spelfilmer och dokumentärer av afrikanska regissörer.
- 88 Öyvind Fahlström, "Efter happenings", *Öyvind Fahlström* (utst. kat.), red. Björn Springfeldt, Moderna Museet, Stockholm 1979, s. 36.
- 89 Nylén 1998, s. 137. Pi Lind, Staffan Olzon och Sören Brunes (Pistolteatern) framträdde även på Moderna Museet och är kända för gränsöverskridningar mellan konst och teknik. I maj 1967 framträdde de med *Levande porträtt* (Pi Lind) och bildljudkompositionen *Ingång - Utgång* (Sören Brunes), och samma höst genomfördes en serie happenings som även inkluderade rörlig bild. Se Nylén 1998, s. 106, 135ff.
- 90 Michael Rush skriver exempelvis: "And soon, yet more portable, and eventually more affordable, the Sony Portapak video camera became available and a new chapter in media art began." Rush, *New Media in Late 20th-Century Art*, London 1999, s. 33. Rush nämner Nam June Paik som en av föregångarna i New York när det gäller att använda det nya filmmediet, se s. 81.
- 91 Olle Granath, "Med Andy Warhol 1968", *Andy Warhol. Andra röster, andra rum* (utst. kat.), red. Eva Meyer-Hermann, Stedelijk Museum, Amsterdam och Moderna Museet, Stockholm 2008, s. 11.
- 92 Ibid., s. 12f.
- 93 Ulf Linde har recenserat utställningen och han skriver bland annat om de "heterogena materialen" som trots allt påminner om hans måleri. Linde, "Från Minos palats", *Dagens Nyheter* 1967-05-13.
- 94 I verket ingick den tio minuter långa filmen *Teseus* och det hela beställdes av fysikern och rymdforskaren Hannes Alfvén. Se *Konst som rörlig bild* 2006, s. 220.
- 95 Beate Sydhoff, "Myter, bilder, ljus och ljud", *Svenska Dagbladet* 1967-07-05. Hon skriver även att konstverket var ett steg mot en "totalare upplevelse av ett konstverk".
- 96 Pressmeddelande. F1A:66, MMA.
- 97 Ibid.
- 98 Brev från Åke Karlung. F1A:66, MMA.
- 99 Detta är förstås ett stort forskningsfält. För introduktioner och vidare läsning, se till exempel Michael Rush 1999; *Beyond Cinema: The Art of Projection. Films, Videos and Installations from 1963 to 2005* (utst. kat.), red. Joachim Jäger, Gabriele Knapstein och Anette Hüsch, Hamburger Bahnhof, Berlin, Ostfildern-Ruit 2007; *Projections. A Major Survey of Projection-Based Works in Canada. 1964-2007* (utst. kat.), red. Barbara Fischer, University of Toronto Art Centre, Toronto 2007.
- 100 Programblad. F1A:125, MMA. Se även Bill Viola, *Reasons for Knocking at an Empty House. Writings* 1973-1994, London 1995, s. 116-117.
- 101 Utställningsturnén började i Düsseldorf och öppnade därefter i april 1993 på Moderna Museet. Den fortsatte till Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Musée cantonal des Beaux-Arts Lausanne Saint-Gervais, Genève och slutligen till Whitechapel Art Gallery, London.
- 102 Björn Springfeldt, "Preface", *Bill Viola. Unseen Images* (utst. kat.), red. Marie Luise Syring, Kunsthalle, Düsseldorf 1992, s. 7.
- 103 Monica Nieckels framhäver också rummets betydelse för Viola och skriver: "The walls of the room have been moved; a new space has been created." Nieckels, "Preface", *Bill Viola* 1992, s. 7.
- 104 Jämför Rush 1999, s. 116.
- 105 Nieckels berättar att Violas turné sponsrades av Polaroid och det möjliggjorde för museet att visa verket. Hon minns också att "Viola kom resande med en bag med band som han sedan lämnade." Hon hade besökt honom i ett skjul i Los Angeles innan han slog igenom stort. Intervju med Monica Nieckels, 2008-01-15.
- 106 Se Gary Hill. *Tall Ships. Clover...och tio videoband* (utst. kat.), red. Ulla Arnell och Tom Sandqvist, Riksställningar, Stockholm 1995. Av Gary Hill hade Moderna Museet redan i november-december 1990 visat videofilmer från åren 1973-89.
- 107 Utställningen visades även på Museet för samtidskonst, Oslo, Helsingfors Konsthall, Helsingfors, Bildmuseet, Umeå, Jönköpings läns museum, Jönköping och Göteborgs konstmuseum, Göteborg.
- 108 Se Gary Hill 1995, s. 29 (ritning) och s. 48, för en preciserad beskrivning av Riksställningars turnéversion.
- 109 Tio verk förvärvades av Moderna Museet: *URA ARU (The Blackside Exists)* (1985-86), *Processual Video* (1980), *Around & About* (1980), *Soundings* (1979), *Bathing* (1977), *Sums and Differences* (1978), *Mouth Piece* (1978), *Why Do Things Get In a Muddle? (Come on Petunia)* (1984), *Primarily Speaking* (1981-83) och *Incidence of Catastrophe* (1987-88). Totalt finns 26 verk av Gary Hill i Moderna Museets samling, dock varken *Tall Ships* (1992) eller *Clover* (1994).
- 110 Som åhörare lyssnade Magnus af Petersens till vad Gary Hill och Tom Sandqvist samtalade om.
- 111 Martha Rosler, "Video: Shedding the Utopian Moment" (1985), *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*, red. Doug Hall och Sally Jo Fifer, New York 1990, s. 31-51.
- 112 Se Teresa Wennbergs biografi i *Konst som rörlig bild* 2006, s. 209.
- 113 Lindberg dokumenterade sin bilresa från Göteborg till Moderna Museet i verket *Fredag den trettonde*, samma dag som invigningen av det nya museet, och videon visades från och med den fjortonde februari 1998 på museet. Starling lät en modellbyggare bygga ett litet flygplan som sedan användes för att från luften filma Skogskyrkogården. Resultatet av det verkstadsliknande projektet blev en film. Parreno i sin tur lämnade museet med sin "imaginära reklamfilm *Ett tings dröm*". Filmen visades under två månader

i vanliga svenska biografer, insprängd i det ordinarie reklamblocket. Maria Lind betonar också i inledningen att filmen ”gjorts särskilt för Moderna Museet Projekt och dess specifika sammanhang – bioreklamen”. Maria Lind, ”Introduktion”, *Philippe Parreno. Moderna Museet Projekt* (utst. kat.), red. Maria Lind, Moderna Museet, Stockholm 2002, s. 4.

- 114 Chalayans verk finns som DVD i museets samling.
- 115 Dessa filmer har alla registrerats med MOMFi (Moderna Museet Film) nummer. De första två numren anges ha kommit in i samlingen året efter, 1959. Det är Edwin S. Porters film *The Great Train Robbery* (1903) och *The Eagle's Nest* (1907) av Henry B. Walthall. Det visar att det i början av museets samlande av film råder vissa oklarheter, något som troligen hänger samman med filmens status i konstvärlden vid denna tidpunkt.
- 116 Arbetet inleddes av intendent Monica Nieckels och understöddes av praktikanter och projektanställda som kontaktade upphovsmän och gallerister.
- 117 Det är betecknande att den handskrivna lista som upprättades av den ansvarige AV-teknikern länge gick under beteckningen ”Kjelles lista” – teknikern hette Kjell Thunborg.

Forskningsprojektet har genomförts med stöd av Gertrude och Ivar Philipsons Stiftelse och Kulturrådets forsknings- och utvecklingsmedel.

Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008

Redaktör, projektledare: Anna Tellgren
Textredaktör, projektkoordinator: Martin Sundberg
Textredaktör: Johan Rosell
Projektassistent: Anna Lundström
Bildredaktörer: Alice Braun, Claes Britton
Produktionsansvarig: Teresa Hahr
Översättning: Thomas Andersson (Cummings/Lewandowska)
Intervention: Museala framtider: direkt, dokumenterat, distribuerat av
Neil Cummings och Marysia Lewandowska, www.chanceprojects.com

Grafisk formgivning: Britton Britton
Tryckeri: Steidl Verlag, Göttingen 2008

Copyright konstnärerna:
© Robert Rauschenberg Foundation/Bildupphovsrätt 2024
© Yinka Shonibare/Bildupphovsrätt 2024
© Bill Viola, Photo: Kira Perov © Bill Viola Studio

Fotografiska rättigheter
© Hans Hammarskiöld Heritage s. 105:4
Stig T Karlsson/Malmö museum s. 98
Ove Nilsson/TT s. 105:3
Hans Thorwid/Moderna Museet s. 105:1, 2

Copyright © 2008 Moderna Museet, Stockholm
Copyright © 2008 Texter: Författarna
Copyright © 2008 Fotografier: Fotograferna

Vi har gjort allt för att nå samtliga upphovsrättsinnehavare. I de fall vi inte har lyckats, ber vi konstnären eller dess representant att vänligen kontakta Moderna Museet.

www.modernamuseet.se

Omslagsfotograf: Frederik Lieberath
Repro och retusch, omslag: Linjepunkt Repro AB, Falun

ISBN 978-91-7100-805-3

Publiceras i samarbete mellan Moderna Museet och Steidl Verlag