

Apropå film.

Om rörlig bild på det moderna konstmuseet

Jimmy Pettersson

Moderna Museets och Pontus Hulténs historia är tätt sammanflätad med filmen. Efter invigningen av museet den 9 maj 1958 var avantgarde-filmfestivalen *Apropå Eggeling* bland det första som skedde i de nya lokalerna på Skeppsholmen. Under fyra kvällar mellan den 13 och 21 maj visades 52 filmer, som skulle ha en anknytning till den moderna bildkonsten och vara exempel på filmens möjligheter som konstnärligt uttrycksmedel.¹ Det har tidigare skrivits om hur film på Moderna Museet var ett verktyg för att skapa ett bredare publikunderlag och ett första steg mot att den öppna konstens händelse senare fick en plats i museet.² Denna studie kommer främst att redogöra för filmens närvaro och Hulténs arbete med att lyfta fram filmens historiska och samtida betydelse som konstnärligt uttrycksmedel i hans första utställningar under 1950-talet.

Att visa film som konst

Pontus Hulténs arbete med film har en början i utställningen *L'Art suédois 1913–1953. Exposition d'art suédois, cubiste, futuriste, constructiviste* vid Galerie Denise René i Paris 1953. Utställningen organiserades av Hultén och Oscar Reutersvärd, i samarbete med Svenska institutet i Paris (Institut suédois pour les relations culturelles) och Nationalmuseum, och syftade till att ge en historisk och samtida presentation av svensk abstrakt konst. I utställningen representerades den tidiga svenska abstrakta konsten av bland andra Gösta Adrian-Nilsson (GAN), Siri Derkert och Otte Sköld och den mer samtida av bland andra Olle Bærtling, Lennart Rodhe och Olle Bonnier.³

Den konstnär som står ut i Hulténs och Reutersvärds val av svenska abstrakta konstnärer är Viking Eggeling, och svårigheten att försöka integrera hans film *Diagonalsymfoni* (1924) samt två av hans bildrullar i utställningen. *Diagonalsymfoni* är en animerad film på 8 minuter som Eggeling färdigställde med hjälp av fotografen Erna Niemeyer-Soupault hösten 1924.⁴ I filmen framträder och upprepas en serie vita abstrakta former mot en svart bakgrund; de befinner sig i ständig förändring och rör sig främst diagonalt över

bildens yta. Formerna som visas i filmen har sitt ursprung i en samling bildrullar. Eggelings rullar är upp till fem meter långa blyerts-teckningar och innehåller tydligt åtskilda abstrakta figurer som framställs i en serie.⁵ Eggelings konst skilde sig således på ett väsentligt sätt från de övriga konstnärerna i utställningen eftersom de främst arbetade i traditionella medier såsom måleri och skulptur.

Det som gjorde valet att inkludera Viking Eggeling ännu djärvare är att hans konstverk, till skillnad från de andra deltagande konstnärernas, inte visades i själva utställningen. Tekniska museets kopia av hans film *Diagonalsymfoni* kunde inte spelas upp i utställningsrummets dagsljus och större delen av hans oeuvre fanns i USA. Istället fick besökarna en uppfattning av hans konst genom att det hängdes upp diapositiv med utsnitt från filmen *Diagonalsymfoni* och en av hans bildrullar i galleriets fönster samt fotografier av den andra bildrullen på galleriets vägg.⁶ Att Eggeling inkluderades i utställningen trots att hans verk inte kunde visas i utställningsrummet vittnar om den tyngd som Hultén och Reutersvärd gav hans konstnärskap; det var viktigt att visa Eggeling och lyfta fram filmen i den abstrakta konstens historia. Denna uppfattning träder tydligt fram i de intervjuer som gavs inför utställningen.⁷ Eugen Wretholm skrev följande i en recension av utställningen i *Svenska Dagbladet*:

Viking Eggeling, skaparen av den första abstrakta filmen, är väl känd av den ungdomliga elit, som besöker Paris ciné-clubs och han har med all rätt blivit representerad med några diapositiv och fotografier från filmerna ”Diagonalsymfonin” och ”Horisontal-Vertikal mässä”; detta som en erinran om att den moderna bildkonstens historia inte endast omfattar måleri och skulptur.⁸

Denna ”erinran” om filmens betydelse som en egen konstform och dess koppling till den moderna bildkonsten skulle bli ett återkommande tema i flera av de filmvisningar som Hultén ansvarade för under 1950-talet.

Hösten 1953 utvecklade Hultén sitt intresse för film och Viking Eggelings konstnärskap i det skandinaviska specialnumret av den franska konstitidskriften *Art d'aujourd'hui*.⁹ Specialnumret hade en tydlig återkoppling till den tidigare utställningen i Paris samma år, och utöver Hulténs artikel om Eggeling skrev Oscar Reutersvärd om *art concret*-konstnären Otto G. Carlsund och konsthistorikern Rolf Söderberg om den svenska abstrakta konstens historia såsom den



Kontaktkarta med bland andra Pontus Hultén
och Oscar Reutersvärd i samband med *L'Art suédois*
1913–1953 på Galerie Denise René, Paris, 1953

tematiserats i *L'Art suédois 1913–1953*. I Hulténs artikel om Eggeling finns ytterligare en förklaring till att Hultén intresserade sig för just Eggelings konstnärskap och filmen *Diagonalsymfoni*. För Hultén var Eggeling den första inom den moderna konsten att sätta bilden i relation till tiden. Det Hultén lyfte fram som särskilt intressant var hur *Diagonalsymfoni* ersatte individuella bilder för att istället skapa en verklig rörelse i en levande form.¹⁰ Det var således inte bara det att Eggeling arbetat med film som gjorde honom intressant för Hultén; *Diagonalsymfoni* berörde det som intresserade honom vid denna tid, rörelse i konsten, och kom således att först och främst behandlas som konst i ett vidgat konstbegrepp med inriktning på rörelse.

I april 1955, två år efter utställningen *L'Art suédois 1913–1953*, var Hultén delaktig i utställningen *Le Mouvement* på Galerie Denise René i Paris.¹¹ I samband med öppnandet av utställningen publicerades ett häfte som på grund av sin gula färg kom att kallas *Manifeste jaune* ("Det gula manifestet"). Trots att måleri och skulptur dominerade utställningsrummet behandlade häftets fyra texter främst en annan konstform. I sina texter placerade Hultén, konstkritikern Roger Bordier och konstnären Victor Vasarely filmen som en central punkt mot vilken den samtida konsten skulle rikta sig. Vasarely proklamerade storslaget i sin text "Notes for a manifesto" hur "the CINEMATOGRAPHIC FIELD is systematically being taken over by abstract discipline. We are witnessing the dawn of a great epoch."¹² Och i sin text "Film" uppmanade Bordier samtidens abstrakta konstnärer att utforska filmens möjligheter som konstnärligt medium:

It is up to the abstract artists; each in his own sphere, to take part in this still timid and yet genuine effort to renovate the seventh art ... What I call the artist's film is entitled to be considered, on exactly the same grounds as a painting, as a work of art.¹³

På grund av tekniska omständigheter visades inte någon film i galleriets utställningsrum. Istället anordnades en filmvisning vid Cinémathèque française den 21 april 1955.¹⁴ Filmprogrammet var helt och hållet Hulténs ansvar och hade ett kronologiskt upplägg, från verk ur den abstrakta filmens historia till samtida verksamhet.¹⁵ Programmet inleddes med Viking Eggelings *Diagonalsymfoni* (1924) och Henri Chomettes *Cinq minutes de cinéma pur* (1925). Därefter visades *Hoppity Pop* (1942) och *Hen Hop* (1942) av Norman McLaren,

en av den abstrakta avantgardefilmens mest etablerade och största namn vid denna tid. Som representanter för den yngre generationens filmkonst valde emellertid Hultén att visa bland annat Robert Breers *Form Phases IV* (1955) och sin egen *X* (1954).¹⁶ Att Hultén inkluderade sig själv i utställningens filmprogram är inte oväntat. Vid denna tid var Hultén aktiv som experimentfilmare, och han hade under sin tid i Paris utvecklat en nära vänskap med den mer erfarna amerikanske filmskaparen Robert Breer.¹⁷ Tillsammans med Breer hade Hultén skapat den under en minut korta filmen *Un miracle* (1954), och utställningen *Le Mouvement* dokumenterades även i en femton minuter lång film av Breer och Hultén.¹⁸

I efterhand kan det tyckas underligt att det är filmens historiska och framtida möjligheter som konstnärligt medium som framhävs tydligast dels i utställningens katalog, dels i den anslutande filmvisningen. Idag förknippas utställningen *Le Mouvement* främst med rörliga skulpturer, flyttbara reliefer och bilder med optiska effekter. Men i aktiviteter och texter kring utställningen lyftes filmen fram som en självklar och betydelsefull del av den samtida konsten.

Strax efter *Le Mouvement* påbörjades arbetet med filmen *En dag i staden* (1956) som Hultén, tillsammans med Hans Nordenström och Gösta Winberg, regisserade och skrev manus till. Filmen kom att få en betydande internationell uppmärksamhet eftersom den blev accepterad till filmtävlingen *International Competition of Experimental Films* som arrangerades av Cinémathèque de Belgique 1957.¹⁹ På Breers rekommendation blev Hultén även kontaktad av Amos Vogel angående möjligheten att få visa *En dag i staden* på filmklubben Cinema 16 i New York och distribuera den i USA.²⁰ Den huvudsakliga anledningen till att Vogel inte fick distributionsrättigheterna till filmen var att Hultén redan hade ett avtal med Europafilm.²¹ Hultén var emellertid inte särskilt nöjd med avtalet, och i ett brev till Billy Klüver menar Hultén att Europafilm begraver filmen istället för att låta honom sprida den.²²

En dag i staden har träffande beskrivits som ett anarkistiskt collage över samhällets rigida och konservativa institutioner samt administration och byråkrati i allmänhet.²³ En institution som tydligt pekas ut i slutet av filmen eftersom den exploderar och börjar brinna är Nationalmuseum. Men kanske var knallen från avantgardefilmens explosion den signal som Nationalmuseum väntade på. Från 1956 och framåt kom nämligen mer och mer film att visas på dess nybildade avdelning Moderna Museet med Pontus Hultén som avsändare.

Film vid Moderna Museet

Innan Moderna Museet fanns frågade sig Otte Sköld, överintendent för Nationalmuseum, i en text i katalogen till utställningen *Det moderna museet* (1950) vilka funktioner ett framtida modernt museum borde ha och konstaterade att ”konstnärligt högklassig film här borde beredas plats”.²⁴ Det var en funktion som kom att få stor betydelse under Moderna Museets inledande år. Att Sköld betonade filmens betydelse blev också tydligt i Nationalmuseum utställning *Viking Eggeling 1880–1925. Tecknare och filmkonstnär* (1950) och den tillhörande filmserien *30 år experimentfilm*.²⁵ Utställningen var den första vid Nationalmuseum som satte filmen i centrum och i katalogens förord skrev Sköld löftesrikt om filmens egenskaper och möjligheter som bildkonst.²⁶

Redan innan utställningen öppnade hade den fått stor uppmärksamhet i medierna. Att en serie med avantgardefilm skulle visas i Nationalmuseum regi lyftes fram i dagspressen som något väldigt intressant och spännande.²⁷ Filmserien bestod av tre olika filmprogram som visades under olika kvällar i Nationalmuseum lokaler i samarbete med Tekniska museets avdelning Filmhistoriska samlingarna. Det inledande filmprogrammet hade *Viking Eggeling och den tidiga avantgardefilmen* som tema och visade främst abstrakt film från tiden kring 1920. Det följdes av *Från René Clair till Cocteau*, som hade ett tydligt fokus på fransk filmhistoria, och i det tredje med rubriken *Modern amerikansk avantgardefilm* visades film av bland andra avantgardepionjärerna Maya Deren samt John och James Whitney. I samband med de tre filmvisningarna ordnades även inledande föreläsningar och efterföljande diskussioner som utgick från kvällens tema.²⁸

Skölds erfarenheter med den lyckade filmserien *30 år experimentfilm* i kombination med hans öppenhet för film som konst var troligen anledningen till att Pontus Hultén fick möjligheten att arrangera två anslutande filmserier i samband med utställningen av Pablo Picassos *Guernica* i Moderna Museets provisoriska lokaler 1956.²⁹ I Moderna Museets arkivmaterial framgår det att filmserierna tillkom med kort varsel och att Hultén var ansvarig för deras genomförande.³⁰ Inledningsvis planerade Hultén också att tillfälligt inreda en bio i lokalerna på Skeppsholmen, men svårigheter med brandskydd och maskinistcertifikat gjorde att den första filmserien istället visades på biograf Terrassen och den andra på den större

MODERNA MUSEETS FILMSERIE

anordnad i samarbete med KURSVERKSAMHETEN VID STOCKHOLMS HÖGSKOLA
med anledning av Picasso-utställningen "GUERNICA" i Moderna Museet:
Filmer av den spanske regissören Luis Buñuel. Biografen PALLADIUM, Kungsg. 65.

Lördagen den 24 nov. kl. 15

UN CHIEN ANDALOU (En andalusisk hund), Paris 1928, manus Buñuel och Salvador Dalí, regi Buñuel.

L'AGE D'OR (Guldåldern), Paris 1930, manus Buñuel och Salvador Dalí, regi Buñuel.

"Den som blir besviken därför att han inte kan finna ordning och mening i den filmen kommer att i egenstans finna ordning och mening; utom kanske bland bli och maskar . . . Jag upprepar: L'Age l'Or är den enda film som jag vet som avslöjar filmens möjligheter." Henry Miller.

(Vid denna föreställning visas sist även Ivens, Hemmingways och Dos Passos' The Spanish Earth som vid visningen den 3 nov., i förra serien, ersattes av Coeur d'Espagne.)

Lördagen den 1 dec. kl. 15

LOS OLVIDADOS (De Glömda, i svensk distribution Götans Desperados), Mexiko 1949. Manus Buñuel och Alcariza, regi Buñuel, foto Figueroa.

TERRE SANS PAIN, Spanien 1932. Manus Buñuel, Pierre Unik, Elie Lotar, regi Buñuel.

(Terre sans pain visas ännu en gång därför att vi nu disponerar en kopia som är tekniskt överlägsen den som visades den 3. nov.)

Lördagen den 8 dec. kl. 15

EL (Han, i svensk distribution Den Nakna Sanningen), Mexiko 1954. Regi Buñuel, foto Figueroa.

Serie kort å 9: — säljas på Moderna Museet på Skeppsholmen, Kursverksamheten, Grevtureg. 9, och före första föreställningen, från kl. 14, på Palladium.



Buñuel i Un Chien Andalou

biografen Palladium i Stockholm.³¹ Den första visningen hade ett dokumentärt anslag och avsåg främst att ge en historisk bakgrund till Picassos måleri. Under två kvällar visades bland annat Alain Resnais och Robert Hessens *Guernica* (1949) och Paul Haesaerts *Visit to Picasso* (1949) samt två kortfilmer om Francisco de Goya av Luciano Emmer.³² Om den första filmserien hade en stark betoning på filmer med ett pedagogiskt värde för kunskapen om Picasso och spansk konst hade den andra filmserien ett betydligt större konstnärligt anspråk.³³

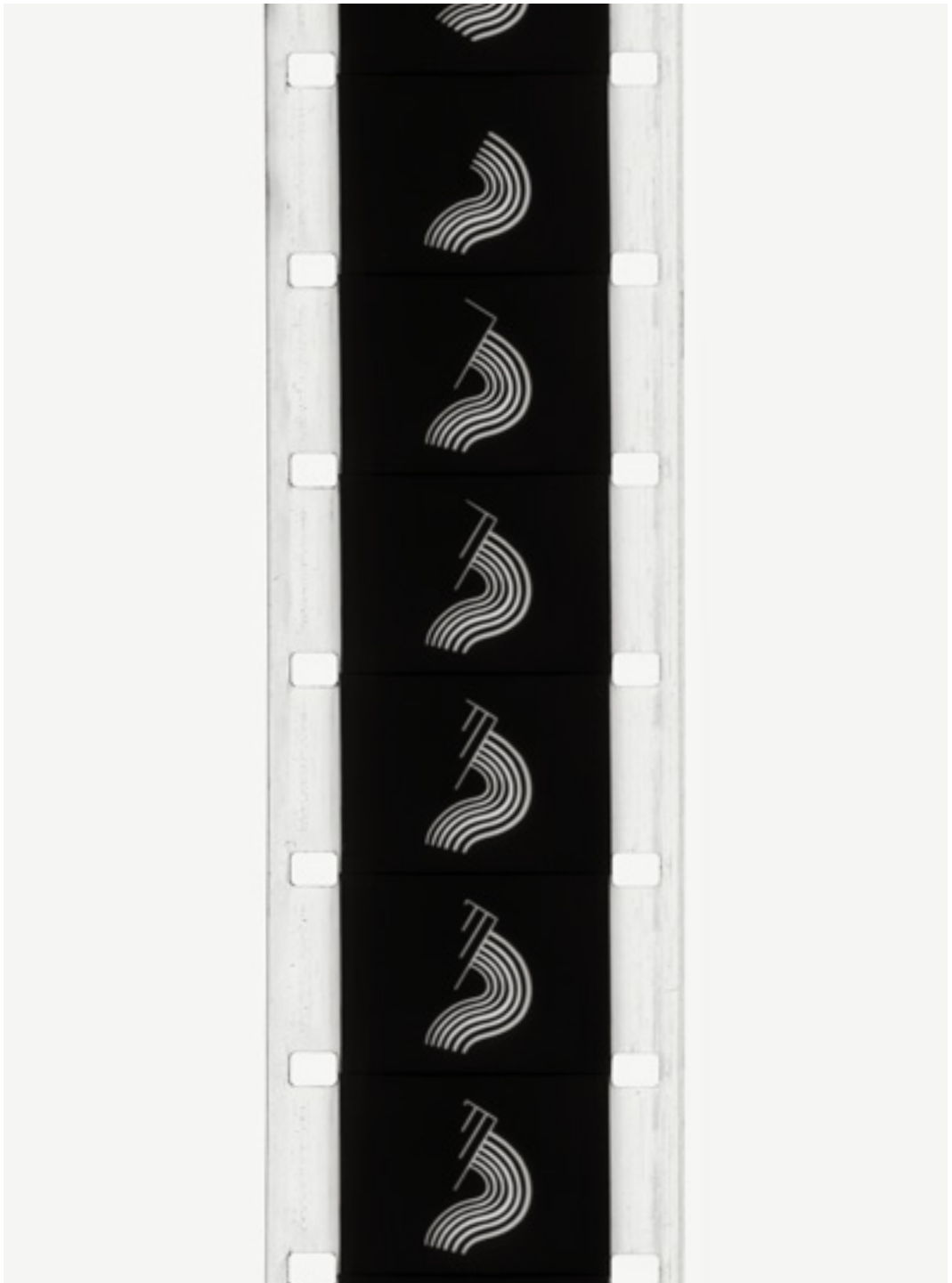
I ett brev till Seth Karlsson med en förfrågan om att få låna Luis Buñuels film *Los Olvidados* (1950) av filmbolaget Europafilm beskriver Hultén syftet med den andra filmserien:

Den andra serien, omfattande tre visningar, är uteslutande ägnad den spanske regissören Luis Buñuel, som på många sätt är Picassos jämlike. Avsikten med visningarna är att i ett sammanhang för publiken presentera de två största spanska moderna konstnärerna, Picasso och Buñuel och utnyttja de möjligheter till fördjupad förståelse av bägges verk som denna konfrontation kan ge.³⁴

Även om den provisoriska bion inte kunde inredas med så kort varsel formas en klar bild av det värde som Hultén tillskrev filmen som konstnärligt uttrycksmedel. Buñuels filmkonst skulle inte underordnas Picassos målarkonst och den skulle inte visas utanför museet; Buñuels filmer skulle in i museet för att belysa Picasso likaväl som Picasso skulle belysa Buñuel. Hulténs önskan om att visa rörlig bild i utställningsrummet vittnar tydligt om en vidgad idé om vad ett museum ska ställa ut och om filmens status som konst.

Efter visningen av Buñuels filmer fick Hultén ansvara för ytterligare två serier. Under våren 1957 presenterades på Palladium Jean Vigos och Georges Franjus filmer, och på hösten visades Joris Ivens filmer på Stockholms Borgarskola på Kungstengsgatan 4. Med anledning av att de även lockade en publik som inte hade någon större erfarenhet av avantgardefilm skrev Hultén längre artiklar i *Dagens Nyheter* där han introducerade regissörerna.³⁵ I samband med censuren av den planerade visningen av Georges Franjus film *Djurens blod* (1949) blev emellertid diskussionen om film på Moderna Museet desto mer intensiv i dagspressen.³⁶

Dagen efter censurbeslutet uttalade sig Erik Skoglund, direktör vid Biografbyrån, i *Dagens Nyheter* om varför de valt att censurera



Djurens blod.³⁷ Skoglund menade att Biografbyråns beslut främst grundade sig i att Moderna Museets filmserier kunde likställas med offentliga visningar och att filmen på grund av sitt vämjeliga innehåll inte var lämplig. *Djurens blod* har ett dokumentärt anslag och skildrar hur kor och hästar förs till slakt och slaktas. Biografbyrån ansåg att slakten i hög grad var motbjudande och att vissa brutala scener skulle kunna orsaka mentala skador på en oförberedd publik vid en offentlig visning. Att Moderna Museets filmserie ansågs vara offentlig berodde dels på att det var så lätt att lösa seriekort, dels på att filmerna skulle visas på en av Stockholms största biografier. Om man istället var tvungen att vara medlem i en filmklubb för att få lösa seriekort till de filmserier som anordnades antydde Skoglund att filmvisningarna kunde anses vara slutna och publiken mer bekant med alternativ film. Censuren av Franjus film var således en av anledningarna till att Moderna Museets filmstudio bildades och i stadgarna gavs uppgiften ”att göra det möjligt för moderna museet att för studios medlemmar visa filmer, som icke är tillåtna för offentlig visning”.³⁸ Att kunna visa film som inte var tillåten för offentlig visning var även den bidragande orsaken till att Joris Ivens filmserie flyttades från Palladium till Stockholms Borgarskola. I uthyrningen av biografen Palladium hade nämligen Svensk Filmindustri ställt som villkor att filmerna skulle vara censurerade.³⁹

Det är viktigt att påpeka att ledningen på Nationalmuseum starkt stödde de populära filmserierna vid Moderna Museet. Med anledning av censuren av *Djurens blod* skrev Otte Sköld en argumenterande anhållan till chefen för Statens Biografbyrå (Erik Skoglund) om varför Nationalmuseum och dess avdelning Moderna Museet borde vara undantagna från filmcensuren:

Eftersom filmkonsten måste räknas till en av de mest aktiva och ur modern synpunkt intressantaste av konstarterna, kommer filmvisningar av konstnärlig film att ingå som ett naturligt led i den nybildade avdelningen Moderna Museets verksamhet.⁴⁰

Att filmverksamheten kom att bli ett ”naturligt led” i Moderna Museets verksamhet under dess inledande år berodde till stor del på de kontakter som knöts i samband med dessa fyra filmserier. Av särskild vikt för museets fortsatta visning av film var Barbro Sylvan vid Svenska institutets avdelning Office national du tourisme

Stockholm den 27 juli 1959.

Registrator Ingmar Bergman

S F

Rörunda

Per Falk nämde i våras att Ni har i Er ägo en samling klassiska snalfilmer. Det skulle intressera oss att visa dem här. Genom herr Hjortberg hörde jag för ett par veckor sedan att projektet intresserar också Er. Vi håller nu på med att lägga upp programmet för höstens filmvisningar. Jag vill därför fråga: När kan Ni tänka Er att ha denna serie visningar och har några kvällar räcker samlingen till? Vi skulle vilja försöka november och bästa tid.

Tackas för att höra från Er.

Högaktingsfullt

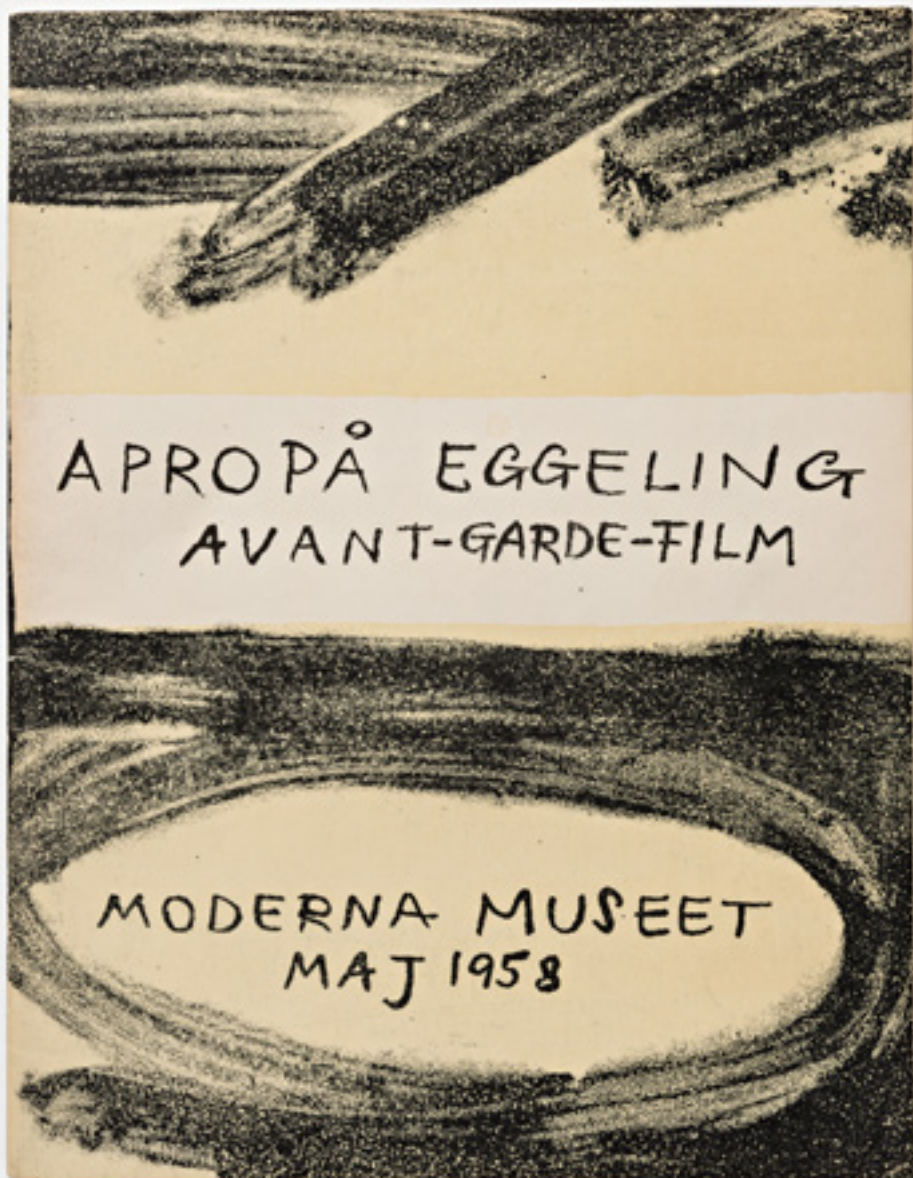
K. G. Hultén
intendent

suédois i Paris och Dominique Johansen vid Académie du cinéma i Paris. I samband med förberedelserna av Vigo/Franju-serien bad Hultén Office national du tourisme suédois och Sylwan om hjälp med att kontakta Franju.⁴¹ Sylwan blev då kontaktad av Johansen eftersom hon representerade flera franska filmskapare i distributionen av deras filmer.⁴² Det kom att bli inledningen på ett långvarigt samarbete där Johansen och Académie du cinéma stod för tillgången till film och Sylwan och Office national du tourisme suédois för planerandet av frakt till Sverige och Moderna Museet. I arkivet finns mängder av korrespondens mellan Johansen, Sylwan och Hultén och det framgår tydligt vilken avgörande betydelse deras samarbete hade för museets inledande filmverksamhet i allmänhet och filmfestivalen *Apropå Eggeling* i synnerhet.⁴³

Apropå Eggeling

Filmfestivalen *Apropå Eggeling* arrangerades fyra dagar efter invigningen av Moderna Museets nya lokaler på Skeppsholmen. Festivalen hade ett välfyllt program med 52 filmer från så tidigt som 1910 till så sent som 1958. Bland annat visades Émile Cohls *Le Retapeur de cervelles* (1910), Viking Eggelings *Diagonalsymfoni* (1924), Len Lyes *Color Box* (1935), Maya Derens *Meshes of the Afternoon* (1943) och *A Study in Choreography for the Camera* (1945) samt Per Olof Ultvedts *Nära Ögat* (1958).⁴⁴ Förutom Académie du cinéma bistod främst Tekniska museets avdelning Filmhistoriska samlingarna och Det Danske Filmmuseum med en stor del av de filmer som visades under festivalens fyra kvällar.⁴⁵

Idag är film, video och rörlig bild en självklar del i museets utställningar och i den samtida konsten, men i slutet av 1950-talet var filmfestivalen *Apropå Eggeling* en tydlig markering för film som konst. Till skillnad från de fyra tidigare filmvisningarna som Moderna Museet och Pontus Hultén anordnat visades nu film i museets egna lokaler, och det var filmens möjligheter som konstnärligt medium som lyftes fram. I samband med utställningens förberedande arbete skickade Hultén ut flera brev med förfrågningar om att skriva i festivalens katalog, dels till internationellt framstående filmskapare och kritiker, dels till personer i Hulténs omedelbara närhet.⁴⁶ I de brev som gick ut framgår tydligt att syftet med katalogen var att diskutera filmens dåvarande situation och relation till bildkonsten:



Katalog till *Apropå Eggeling*.
Avant-Garde-Film, Moderna Museet, 1958

In order to give this festival a sign of its importance and also in order to save the memory of it we are going to edit a booklet with some short articles on the situation of cinema, on avant-garde-film and experimental film, its relations to the plastic art etc.⁴⁷

Bland de textförfattare som accepterade Hulténs inbjudan märks personer som ingick i Hulténs internationella och svenska nätverk; bland annat skrev Georges Franju en essäistisk artikel om den mångfald av uttryck som fanns inom avantgardefilmens område.⁴⁸ Nils-Hugo Geber, som senare kom att bli ansvarig för Moderna Museets filmstudio, kopplar i sin artikel samman filmkonstens ambitioner med filmens produktionsvillkor i något som kan liknas vid en upplysande debattartikel om konstfilmens situation i Sverige.⁴⁹ John Halas och Roger Manvell lyfter i sin artikel fram den animerade filmen och hur man alldeles för länge har valt att inte uppmärksamma filmens betydelse i den statiska bildkonstens värld.⁵⁰

Apropå Eggeling var en manifestation för filmens status som konst, och i katalogens förord sammanfattade Hultén tydligt sin inställning till film och filmens roll i den samtida konsten: ”En hel generation vänder sig till filmen för att tillfredsställa sitt behov av konst ... Film är det slagkraftigaste uttrycksmedel man kan hitta i vår tid. Det är ett suveränt konstnärligt medium.”⁵¹ Under åren som följde Moderna Museets invigning fortsatte filmen att ha en stark närvaro på museet. Redan hösten 1958 arrangerades en uppföljning av *Apropå Eggeling*, och under våren 1959 organiserades ytterligare två filmserier av Moderna Museets filmstudio.⁵² Utställningarna *Rörelse i konsten* (1961), *4 amerikanare* (1962) och *Amerikansk pop-konst* (1964) hade alla anslutande filmserier. Museets populära barnfilmstudio öppnades lördagen den 14 mars 1959 och kom snabbt att utvecklas från endast en visning på lördagar till två visningar på lördagar och en på söndagar.⁵³ Flera personer var centrala för utvecklingen av Moderna Museets filmverksamhet under de inledande åren, men Pontus Hulténs dubbla identitet som både museidirektör och experimentfilmare var förmodligen avgörande för mediets ställning på den fortfarande unga institutionen.

1. Se bilaga med visningsprogram i *Apropå Eggeling. En samling korta uppsatser om film utgiven med anledning av avantgardefilmserien i Moderna Museet Maj 1958* (utst.kat.), red. Karl G. Hultén, Stockholm: Moderna Museet, 1958. Filmkvällarna var den 13, 16, 19 och 21 maj klockan 20.00.

2. Se exempelvis Pontus Hultén, ”Moderna Museets tillkomst och första år”, *Moderna Museet 1958–1983*, red. Olle Granath och Monica Nieckels, Stockholm: Moderna Museet, 1983, s. 30–37; Lars Gustaf Andersson, John Sundholm och Astrid Söderbergh Widding, *A History of Swedish Experimental Film Culture. From Early Animation to Video Art*, Stockholm: Mediehistoriskt arkiv nr 17, 2010; Magnus af Petersens och Martin Sundberg, ”Scenkonst. Happenings och rörlig bild på Moderna Museet”, *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008*, red. Anna Tellgren och Martin Sundberg, Stockholm: Moderna Museet och Göttingen: Steidl, 2008, s. 97–120; Leif Nyhlén, *Den öppna konsten. Happenings, instrumentalteater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet*, Stockholm: Sveriges Allmänna Konstförening nr 107, 1998.

3. Utställningen ägde rum mellan 27 mars och 20 april 1953, och sammanlagt visades 51 verk av följande konstnärer: Siri Derkert (4 verk), Gösta Adrian-Nilsson (5), Otte Sköld (2), Viking Eggeling (3), Otto G. Carlsund (5), Erik Olsson (5), Christian Berg (3), Lennart Rodhe (4), Olle Bonnier (4), Arne Jones (4), Karl-Axel Pehrson (3), Olle Bærtling (3), Lars Rolf (5), Ted Dyrssen (1). För en förteckning av vilka verk som ställdes ut av respektive konstnär, se *L'Art suédois 1913–1953. Exposition d'art suédois, cubiste, futuriste, constructiviste* (utst.kat.), Paris: Galerie Denise René, 1953.

4. Louise O’Konor, *Viking Eggeling 1880–1925. Artist and Film-Maker, Life and Work* (diss.), Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1971.

5. En kortare bildrulle *Étude pour Symphonie diagonale* (51 x 213 cm) och filmen *Diagonalsymfoni* samt flertalet skisser av Eggeling finns i Moderna Museets samling.

6. En reflektion över att Eggeling representerades med diapositiv och fotografier, se ”Viking Eggeling”, *L'Art suédois 1913–1953*. För information om hur verken hängde i utställningsrummet, se Rolf Söderberg, ”Svensk konst i Paris”, *Dagens Nyheter*, 1953-04-01.

7. ”Svensk nutidskonst på utlandsturné”, *Svenska Dagbladet*, 1953-03-19, och ”Svensk konst far jorden runt”, *Stockholms-Tidningen*, 1953-03-19.

8. Eugen Wretholm, ”Svensk modernism i Paris”, *Svenska Dagbladet*, 1953-04-09.

9. Karl G. Hultén, ”Viking Eggeling”, *Art d'aujourd'hui*, nr 7, 1953, s. 3.

10. ”Il semble que Viking Eggeling soit le premier représentant de l’art moderne qui, consciemment, ait mis ses images en relation directe avec le temps; c’est le premier artiste de l’image dans l’histoire du film ... Le film fit disparaître la beauté des images individuelles, qui fut remplacée par celle des mouvements réels sous une forme vivante.” Karl G. Hultén, ”Viking Eggeling”, *Art d'aujourd'hui*, nr 7, 1953, s. 3.

11. *Le Mouvement* är en av de första ansatserna till det som senare kom att bli Pontus Hulténs och en av Moderna Museets största satsningar på

1960-talet, utställningen *Rörelse i konsten* (1961). Patrik Andersson menar att Hulténs artikel om Eggeling i *Art d'aujourd'hui* var en av de huvudsakliga anledningarna till att han senare blev delaktig i arbetet med utställningen *Le Mouvement*. Patrik Andersson, "Rörelse i konsten: The art of Re-assemblage", *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, vol. 78, häfte 4, 2009, s. 178–192.

12. Se Victor Vasarely, "Le manifeste jaune", publicerad som faksimil i *Le Mouvement/The Movement, Paris 1955. Agam, Bury, Calder, Duchamp, Jacobsen, Soto, Tinguely, Vasarely* (utst.kat.), Paris, New York, Düsseldorf: Edition Denise René, 1975.

13. Roger Bordier, "Film", faksimil i *Le Mouvement/The Movement, Paris 1955*, 1975.

14. I samband med utställningen *Le Mouvement. Vom Kino zur Kinetik* vid Museum Tinguely i Basel 2010 hittades en bortglömd kopia av *Le Mouvements* filmprogram i Robert Breers personliga arkiv. Filmer av följande personer visades: Viking Eggeling, Henri Chomette, Francis Lee, Norman McLaren, Richard Mortensen, K.G.P. Hultén, Edgard Pillet, Robert Jacobsen & Mogens Kruse, Robert Breer, Len Lye och Oscar Fischinger. För faksimil av filmprogrammet se *Le Mouvement. Vom Kino zur Kinetik* (utst.kat.), Basel: Museum Tinguely, 2010, s. 80.

15. Om Pontus Hulténs ansvar för filmprogrammet, se "Robert Breer. Interview on the occasion of the exhibition 'Le Mouvement. From Cinema to Kinetics'", *Le Mouvement. Vom Kino zur Kinetik*, 2010, s. 148.

16. Tidigare forskning har visat att utställningspraktiken att skapa en aktiv relation mellan historia och samtid har varit en återkommande tematik i flera av Pontus Hulténs utställningar och texter på 1950- och 1960-talen. Filmprogrammet speglar denna tematik på så sätt att det också pekar ut historiska pionjärer, etablerade samtidskonstnärer och yngre konstnärer med riktning mot framtiden. Se Hans Hayden, *Modernismen som institution. Om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm*, Stockholm, Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2006, s. 190–191, not 25–26.

17. I Pontus Hulténs arkiv finns en betydande mängd brev från Robert Breer till Pontus Hultén, se främst MMA PHA 5.1.3.

18. Den dokumentära filmen utan ljud finns i Pontus Hulténs arkiv: Pontus Hultén och Robert Breer, *Le Mouvement* (1955). MMA PHA 5.5.98.

19. Brev från Jacques Ledoux vid *La cinémathèque de Belgique* till Pontus Hultén, 1958-04-05. MMA PHA 4.4.18.

20. Det finns en stor samling brev från Amos Vogel till Pontus Hultén. Dels om möjligheten att hyra film från Cinema 16, dels om distributionsrättigheterna till *En dag i staden*. Hultén besökte även Vogel när han var i New York, och Vogel uttryckte 1962 en önskan om att komma till Stockholm för att besöka Hultén och att få visa film i Stockholm. Brev från Amos Vogel till Pontus Hultén, 1957-09-17, 1960-02-08, 1962-01-19. MMA PHA 4.4.18.

21. Avtal med Europafilm. MMA PHA 4.4.18.

22. Brev från Pontus Hultén till Billy Klüver, 1957-01-29. MMA PHA 5.1.21.

23. Lars Gustaf Andersson, John Sundholm och Astrid Söderbergh

Widding, *A History of Swedish Experimental Film Culture*, 2010, s. 96.

24. Utställningen visades från den 5 september till den 9 oktober 1950. *Det moderna museet. Vägledning över utställningen av modern konst ur Nationalmusei samlingar. Liljevalchs konsthall 1950* (utst.kat.), Stockholm: Nationalmuseum, 1950.

25. Utställningen med Viking Eggelings konst visades från den 27 oktober till den 19 november 1950. All information om filmserien saknas i utställningens katalog, *Viking Eggeling 1880–1925. Tecknare och filmkonstnär* (utst.kat.), Stockholm: Nationalmuseum, 1950. För program till filmserien, se istället ”Föreläsningar hösten 1950”, *Det moderna museet*, 1950, s. 51.

26. Otte Sköld, ”Förord”, *Viking Eggeling 1880–1925*, 1950, s. 3–8.

27. Se exempelvis Casper (Lennart Ehrenborg), ”Göra film av konst och film till konst”, *Svenska Dagbladet*, 1950-11-01; ”Svensk filmpionjär räddas ur glömskan”, *Svenska Dagbladet*, 1950-08-13; Carl Nordenfalk, ”Viking Eggeling, målare och filmpionjär”, *Dagens Nyheter*, 1950-08-13.

28. Gösta Werner föreläste i samband med den första visningen, Bengt Idestam-Almquist i den andra och Gerd Osten ersatte Rune Waldekranz, som föreläsare i den tredje. Om att Osten ersatte Waldekranz, se ”Amerikanskt avantgarde”, *Svenska Dagbladet*, 1950-11-15, och ”Notis”, *Dagens Nyheter*, 1950-11-17.

29. I en recension från en pressvisning av Moderna Museets nyligen tilldelade lokaler framgår tydligt Otte Skölds inställning till film som konst: ”Kring en permanent kärna ska vi ha rörlig bildkonst i det här museet, betonar den entusiastiske överintendenten under rundvandringen i de stora exercissalarna. Ingen modern konstnär ska därför behöva känna sig åsidosatt.” Chevalier, ”Museet för modern konst”, *Dagens Nyheter*, 1956-09-23. Sköld skrev även förordet till en bok om film som konst så tidigt som 1946, se Otte Sköld, ”Förord” i Bengt Idestam-Almquist, *Filmen som konst*, Stockholm: Natur och Kultur, 1946.

30. Brev från K.G. Hultén till Det Danske Filmmuseum, 1956-10-09, och Ernest Lindgren vid The British Filminstitute, 1956-10-31, med förfrågan om att låna filmer. MMA MA F2aa:3.

31. För planerna på att inreda en provisorisk bio, se brev från K.G. Hultén till Bo Kärre, 1956-10-03. MMA MA F2aa:3.

32. Hultén hade även önskemål om att Moderna Museet skulle visa Henri-Georges Clouzots då nya film *Le mystère Picasso* (1956), men istället blev det Artfilm AB som visade den på biograf Sture med premiär den 15 oktober 1956. Brev från Pontus Hultén till Ove Brusendorff (Det Danske Filmmuseum), 1956-10-09. MMA MA F2aa:3.

33. För mer om konstfilm och hur filmen sattes i konstbildningens tjänst i Sverige under 1950- och 1960-talen, se David Rynell Åhlén, *Samtida konst på bästa sändningstid. Konst i svensk television 1956–1969* (diss.), Mediehistoriskt arkiv nr 31, Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2016, s. 49, och Malin Wahlberg, ”Från Rembrandt till Electronics. Konstfilmen i tidig svensk television”, *Berättande i olika medier*, red. Leif Dahlberg och Pelle Snickars, Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008, s. 201–232.

34. Brev från Pontus Hultén till Seth Karlsson (Europafilm AB), 1956-11-20. MMA MA F2aa:3.
35. K.G. Hultén, "Jean Vigos filmer", *Dagens Nyheter*, 1957-03-15, och K.G. Hultén, "Joris Ivens filmer", *Dagens Nyheter*, 1957-10-22.
36. Efter beslutet om censur följde en månadslång debatt i svensk dagspress om censur och konst där Pontus Hultén tillsammans med bland andra de svenska författarna och kulturpersonligheterna Peter Weiss och Olof Lagercrantz uttalade sig oförstående till varför Biografbyrån valt att censurera Georges Franjus film. K.G. Hultén, "Censuren – en smaksak?", *Stockholms-Tidningen*, 1957-03-31; Peter Weiss, "Censorn ryggade inför ärlig vardagsrealism", *Expressen*, 1957-03-26; Olof Lagercrantz, "Olyckligt censurbeslut", *Dagens Nyheter*, 1957-03-27; Olof Lagercrantz, "Interiör från filmcensuren", *Dagens Nyheter*, 1957-03-29.
37. Erik Skoglund, "Filmcensuren. Hänsyn till publiken kräver totalförbud för Djurens blod", *Dagens Nyheter*, 1957-03-25.
38. Otte Sköld var ordförande i Moderna Museets filmstudio och Pontus Hultén, Bo Wennberg, Kerstin Sandqvist och Bengt Idestam-Almquist ledamöter. Se "Stadgar för Moderna Museets filmstudio". MMA MA F2aa:3.
39. För Svensk Filmindustris villkor, se K.G. Hultén och Lennart Westerberg, "En redogörelse för de hittillsvarande förbindelserna mellan oss och censurmyndigheterna", 1957-03-23. MMA PHA 5.1.14.
40. Brev från Otte Sköld till chefen för Statens Biografbyrå (Erik Skoglund), 1957-08-28. MMA MA F2aa:3.
41. Brev från Pontus Hultén till Barbro Sylwan, Office national du tourisme suédois i Paris, 1957-02-02. MMA MA F2aa:3.
42. Brev från Barbro Sylwan till fil. lic. K.G. Hultén, 1957-02-14. MMA MA F2aa:3.
43. För brev från Dominique Johansen och Barbro Sylwan till Hultén om organisationen av filmvisningar vid Moderna Museet under 1950- och 1960-talen, se främst i arkivet under MMA MA F2aa:3 och MMA PHA 4.1.22 och 4.1.24.
44. För en fullständig förteckning över vilka filmer som visades, se bilaga med visningsprogram i *Apropå Eggeling*, 1958.
45. För korrespondens om vilka filmer som fanns tillgängliga, se brev från Pontus Hultén till Académie du cinéma och Det Danske Filmmuseum. MMA MA F2aa:3.
46. Två som inte accepterade Pontus Hulténs inbjudan att skriva i katalogen var Lindsey Anderson och Amos Vogel. Brev från Pontus Hultén till Lindsey Anderson, 1958-02-21, och Amos Vogel, 1958-01-28. MMA MA F2aa:3. Följande författare finns med i katalogen: Robert Breer, Eivor Burbeck, Georges Franju, Nils-Hugo Geber, John Halas och Roger Manvell, Norman McLaren, Hans Nordenström, Hans Richter, Walter C. Türck, samt Peter Weiss.
47. Brev från K.G. Hultén till Roger Manvell med förfrågan om att skriva i katalogen, 1958-02-12. MMA MA F2aa:3.

48. Georges Franju, "Avant-garde", *Apropå Eggeling*, 1958, s. 19–21.
49. Nils-Hugo Geber, "Noteringar", *Apropå Eggeling*, 1958, s. 23–24.
50. John Halas och Roger Manvell, "Experiment med tecknad film", *Apropå Eggeling*, 1958, s. 35–36.
51. Karl G. Hultén, "Inledning", *Apropå Eggeling*, 1958, s. 7.
52. I samband med den första filmserien år 1959 gästades även Moderna Museet av den framstående österrikiske avantgardefilmaren Peter Kubelka som presenterade och visade sina filmer *Mosaik im Vertrauen* (1955), *Adebar* (1957) och *Schwechater* (1958). Hultén sökte ganska fritt efter olika typer av film i början och kontaktade bland annat regissören Ingmar Bergman, se brev från K.G. Hultén till Ingmar Bergman, 1959-07-27, och brev från Ingmar Bergman till K.G. Hultén, 1959-08-31. "Film i Moderna Museet". MMA MA F2aa:4.
53. Redan till hösten 1959 lades det till ytterligare en visning på lördagar, och under våren 1963 utökades verksamheten till att även visa film på söndagar. Se programmen och all övrig information om barnfilmstudion i MMA MA F2aa:5. Anna-Lena Wibom arbetade med och byggde upp barnfilmstudion under dessa år.