

Lunds Universitet
Språk- och Litteraturcentrum
Film- och Mediehistoria
Handledare: Olof Hedling
2016-06-01

Oskar Nilsson
FIMN08



KRAMA filmmateria:

En studie i Öyvind Fahlströms filmer

Innehåll

Inledning	3
Tidigare forskning	4
Metodologiska frågor	9
Disposition	11
1. Multimediala rörelser	12
1.1 Utseendenas absoluta hårdhet – Fahlströms konstbegrepp	15
1.2 Fahlström och film – Tidiga kontakter och ingångar	16
2. Totalteaterns ordnade kaos	17
2.1 Nio kvällar, E.A.T. och <i>Kisses Sweeter than Wine</i>	18
2.2 <i>Mao-Hope March</i> – Medial transformation och <i>expanded cinema</i>	21
3. KRAMA filmmateria – Filmisk bisociation	24
3.1 <i>U-BARN</i> – Bild, ljud och jagvidgande notationer	25
3.2 <i>U-BARNS</i> medvetandenivåer	27
4. Dokumentärerna – Mellanstadiernas estetik	30
4.1 <i>East Village</i> – Konst på gatan	31
4.2 <i>Revolution Now</i> – Konsten att agera	35
5. ”Känner ni stanken från Enskilda Banken”	40
5.1 <i>Du gamla, Du fria</i> – Aktionens slutstation	42
5.2 Bortom aktionen	45
Sammanfattning	47
Källor	50

Inledning

Titeln på denna uppsats finner sin inspiration i den svenske konstnären Öyvind Fahlströms (1928-1976) manifest för den konkreta poesin ”Hättila ragulpr på fåtskliaben”. I traktatet uppmanade han, med anti-auktoritär ton, diktaren att: ”KRAMA språkmateria: det är det som kan berättiga en beteckning som konkret. Inte bara krama de hela strukturerna: snarast börja med de minsta elementen, bokstäverna, orden [- - -] Hela tiden en fråga om att omforma materialet och inte själv omformas av det”.¹

Det material Fahlström här talar om finner retrospektivt inte enbart sitt ursprung i lyrikens sfärer, utan bildar en konstvärld som spänner över ett differentierat estetiskt spektrum. Hans referenser i manifestet underbygger detta säregna perspektiv och upprättar en okonventionell horisont som sträcker sig från Pierre Schaeffers *concrète musique* till Capogrossis teckenmåleri; från Kurt Schwitters till Gertrude Stein; men också från Uggle i Nalle Puh till Lewis Carrolls Humpty Dumpty.² Något som en rekapitulation av alla de gränsöverskridande verk som Fahlström under sin livstid hann upprätta också bevisar. I mötet med Öyvind Fahlströms konstnärliga verksamhet står vi inför ett expansivt och ofta korresponderande universum av: poesi, teater, performancekonst, happenings, ljudkompositioner, hörspel för radio, kritik, essäer, bildkonst och film.

2012 utkom för första gången på DVD Fahlströms experimentella kortfilm *U-BARN* (1968). Tack vare tidskriften och förlaget *OEI Editör* i samarbete med *Amundön* tillgängliggjordes således en inblick i vad som inom Fahlströmforskningen tidigare endast skymtat förbi i periferin; nämligen filmen. Cecilia Grönberg beskriver den fysiska manifestationen av utgivningen på följande vis: ”Från att ha tänkt i former av en kub, en ask eller en låda, fastnade vi för påsen som den passande formen för *U-BARN*. Filmen omsluts tillsammans med tre texthäften, av en vit kanisterpåse, svensktillverkad i kraftpapp och med måtten 150 x 215 mm – även känd som ’godispåse’”.³ Framställningen av konvolutets format, denna ”godispåse”, tycks passande i Fahlströms konstvärld där kontext och komposition ständigt dekonstrueras för att problematisera vår gängse perception av estetiska och formsystematiska regelverk – en blandning där delarna måste plockas fram successivt för att begripliggöra helheten.

¹ Öyvind Fahlström, ”Hättila ragulpr på fåtskliaben – Manifest för konkret poesi (1953)”, i *Bord – Dikter 1952-1955*, Bonniers Förlag: Stockholm 1966 (s. 57-61), s. 60. Texten publicerades först 1954 i stenciltidskriften *Odyssé*.

² *Ibid*, s. 61.

³ Cecilia Grönberg, ”Godispåsen”, *OEI* nr. 59, *Arbete pågår* (2): 2012/2013, s. 74.

I *U-BARN*-paketet medföljer utöver DVD:n, tre texthäften, eller pamfletter: den första märkt *B* innehåller en kort men uttömmande essä av Jonas (J) Magnusson och Jesper Olsson med titeln ”Film Film Fahlström Film”.⁴ På ett instruerande och överblickande manér belyser de genom sin text för första gången ett mer fokuserat perspektiv på Fahlströms förhållning till filmmediet. Vad som tidigt betonas hos Magnusson och Olsson är hur filmerna förblivit ett tämligen outforskat fält hos Fahlström, trots att det ofta framgår hur detta var ett intresse som var med honom från början.⁵

Med föreliggande uppsats hoppas jag kunna bidra och utvidga forskningen kring Öyvind Fahlströms konstnärskap, med en fokuserad utgångspunkt i hans filmskapande som kontinuerligt fallit under vetenskapens radar. Hans filmografi, som också bildar denna uppsats primärmaterial, utgörs av en sparsmakad och inte så enhetlig skara filmer: den korta *Mao-Hope March* (1966) vilken intar en speciell plats i Fahlströms filmiska oeuvre (Filmen ingick i performancestycket *Kisses Sweeter than Wine* under festivalen *9 Evenings: Theatre and Engineering* på 69th Regiment Armory i New York, 1966, och ger en inblick i Fahlströms internationella kontext och blandmediala installationer, men även i konceptet ”totalteater”); den experimentella kortfilmen *U-BARN* (1968); de två dokumentärerna filmade för SVT *East Village* (1968) och *Revolution Now* (1968); och slutligen långfilmen *Du gamla, Du fria* (1972), som producerades i samarbete med Svenska Filminstitutet.

Syftet med uppsatsen är att studera och kontextualisera dessa filmer för att se huruvida de korresponderar med Fahlströms övriga skapande. Avsikten är inte att skissera ett porträtt av Fahlström i helfigur, men än att ge en kort översikt i de övriga discipliner som blev föremål för hans konstnärliga produktion. Genom att göra detta ämnar jag kartlägga Fahlströms filmer i förhållande till hans vidgade konstbegrepp och se hur han med filmen som medium dekonstruerar dess helhet för att ställa frågor kring konstens och samhällets varande.

Tidigare forskning

Den samlade Fahlströmforskningen konstitueras av olika nedslag inom den humanistiska ämnesfloran. Detta faller sig naturligt om man ser till det gränsöverskridande konstnärskapets helhet. Men än går att finna mer eller mindre utkristalliserade analytiska vektorer, vilka sin tur

⁴ Öyvind Fahlström, *U-BARN*, OEI Editör; Amundön, Stockholm: 2012. Utöver DVD:n som är märkt *N*, medföljer även Magnussons och Olssons text märkt *B*; ett *A*-märkt häfte med en intervju med Stefan Jarl, som producerat filmen, av Krister Collin och stillbilder från filmen; det tredje innehåller en transkription av filmens ljudspår både på svenska och i engelsk översättning, märkt *R*.

⁵ Jonas (J) Magnusson och Jesper Olsson, ”Film Film Fahlström Film”, *U-BARN* (DVD + 3 booklets; booklet B), OEI Editör; Amundön, Stockholm: 2012, s. 1.

avsett göra upp med Fahlströms estetiska instrumentarium: skrift, bild och ljud. I sin svenska kontext är Fahlström fortfarande bristfälligt introducerad och än finns ingen primär monografi i ämnet. Trots detta finns goda och omfattande vetenskapliga nedslag i hans verksamhet.

Inom det litteraturvetenskapliga fältet har Fahlström i egenskap av poetisk förnyare, med manifestet för konkret poesi, och introduktör av ett internationellt avantgarde i Sverige, varit det som uppehållit de verk som publicerats genom åren. Jesper Olssons avhandling *Alfabetets användning – Konkret poesi och poetisk artefaktion i svenskt 1960-tal* är en god ingång i Fahlströms konkreta poesi och poetiska metod.⁶ Olsson rör sig med en historiografisk och diskursanalytisk grund för att beskriva hur Fahlströms konkreta poesi först många år efter lanseringen av poetiken fick fäste i Sverige då andra poeter som Åke Hodell och Bengt Emil Johnson också kom att ansluta till det konkreta experimentet; där vidgandet av ”poesins mediala nätverk och distributionskanaler” aktualiseras.⁷ Här kan också nämnas Per Bäckströms *Vårt brokigas ochellericke! Om experimentell poesi* i vilken Fahlströms poesi diskuteras i ljuset av olika tolkningsstrategier som avser kartlägga den poetiskt performativa praxis som Fahlström mobiliserade i andra medieformer: såsom radiopjäser och text-ljudkompositioner.⁸

Det som tenderar att återkomma i den gällande Fahlströmlitteraturen, oavsett vilket huvudfokus som anläggs, är betoningen av det tvärestetiska perspektivet. Torsten Ekbom har i sin artikel ”Manipulera världen – Ta vara på världen”, försökt skissera Fahlström i helfigur. Ekbom behandlar i detta avseende olika utsnitt från den laborativa verksamheten; från poesin, till radiopjäserna och bildkonsten; där Ekbom också frågar sig om Fahlström kanske var ”den siste modernisten” i en mångsidighetens tradition sedan Tzaras och Schwitters tid.⁹ Här måste man också nämna Teddy Hultbergs outhärliga tillskott, den långa och tvåspråkiga essän *Öyvind Fahlström i etern/Öyvind Fahlström on the Air*, ett verk som det finns skäl att återkomma till. Hultberg centrerar sin studie kring två djuplodade deskriptioner av Fahlströms ljudkompositioner för radion ”Fåglar i Sverige (1963)” respektive ”Den helige Torsten Nilsson (1966)”. Hultberg påvisar återkommande hur Fahlströms underliggande estetiska metodik överlappar i ett ständigt skiftande bruk av innehålls- och materialrelaterade framställningsformer och understryker hur Fahlström: ”presenterar ett tidigt exempel på en

⁶ Jesper Olsson, *Alfabetets användning – Konkret poesi och poetisk artefaktion i svenskt 1960-tal*, OEI Editör: Stockholm 2005. Fler fina artiklar om Fahlströms litterära verksamhet går att finna i *Ord & Bild* (”Öyvind Fahlström”), nr. 1-2: 1998, samt *OEI*, no. 51 (”Mary Ellen Solt – Toward a Theory of Concrete Poetry”): 2010.

⁷ *Ibid.*, s. 34.

⁸ Per Bäckström, *Vårt brokigas ochellericke! Om experimentell poesi*, Ellerströms förlag: Lund 2010.

⁹ Torsten Ekbom, ”Manipulera världen – Ta vara på världen”, *Bildstorm*, Albert Bonniers Förlag: Stockholm 1995, s. 201.

genuint medierelaterad och mediereflekerande konst”.¹⁰ Hultbergs alster är måhända det försök som kommer närmast en fullkomlig bild av Fahlströms konstnärskap, med sin rika referenslista (även till opublicerat material) och bifogade bildindex. Han vänder sig också mot Ekboms utsaga om Fahlström som den sista modernisten då detta riskerar att: ”Fahlström kan uppfattas som en senkommen halvfigur på konstscenen om vi inte samtidigt uppmärksammar att konstnären i hög grad var sysselsatt med att överskrida modernismens ramar”.¹¹

Fahlströms oeuvre sträcker sig också till dramats och teaterns domäner. Det främsta exemplet i en svensk kontext torde vara pjäsen ”Hammarskjöld om Gud (1965)” som sattes upp på Pistolteatern 1966. Per Ringbys bok *Avantgardeteater och modernitet* anknyter här till Fahlströms vidgade konstbegrepp och till den öppna konstens diskurs, där hans läsning av Fahlströms position underbygger de redan diskuterade narrativen: ”Blandningen av olika mediers uttryck hör till detta förbindande och associativa drag i hans konst, vilket kan tolkas antingen som ett sökande efter genresynteser eller som ett negligierande av genrer i ett försök att spränga alla konstens gränser”.¹² Här vill jag också nämna Leif Nyléns vittnesskrift *Den öppna konsten – Happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet*. Nyléns linjer utmålar en god översikt kring det svenska 60-talets avantgardistiska strömningar och influenser, inte minst från USA, där Fahlströms inverkan utgör ett hypocentrum.¹³ Ett tillägg och en parentes i detta är även Bengt af Klintbergs bok *Svensk Fluxus/Swedish Fluxus*, där af Klintberg blandar självbiografiska berättelser, om sina aktiviteter, med den samtida Fluxusrörelsens konstteoretiska perspektiv.¹⁴

För att inte framstå som alltför insulär i denna forskningsöversikt är det också angeläget att belysa den engelskspråkiga litteraturen som framställts i Fahlströmforskningen. En startpunkt är Antonio Sergio Bessas monografi *Öyvind Fahlström – The Art of Writing* (2008). Bessa anlägger intressanta och ”nya” ingångar i Fahlströms konst och nyttjar ett komparativt studium för att utröna dess släktskap med den brasilianska konkreta poesin. Han lutar sig delvis mot en psykoanalytisk läsning, för att extrahera subjektet i Fahlströms skrifter, men också en dekonstruktivistisk sådan, à la Derrida, för att se hur Fahlströms ”kramande” och

¹⁰ Teddy Hultberg, *Öyvind Fahlström i etern – Manipulera världen/Öyvind Fahlström on the Air – Manipulating the World*, Sveriges Radios Förlag; Fylkingen: Stockholm 1999, s. 8.

¹¹ Ibid, s. 220.

¹² Per Ringby, *Avantgardeteater och modernitet – Pistolteatern och det svenska teaterlivet från 1950-tal till 60-tal*, Vildros bokförlag: Gideå 1995, s. 283.

¹³ Leif Nylén, *Den öppna konsten – Happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet*, Sveriges Allmänna Konstförening (publikation 107): Stockholm 1998.

¹⁴ Bengt af Klintberg, *Svensk Fluxus/Swedish Fluxus*, Rönnells Antikvariat: Stockholm 2006. af Klintberg, nämner kort Fahlström men beskriver och specificerar framförallt Fluxusrörelsens internationella utspridning och det nätverk av konstnärer och kompositörer som samlades i rörelsen under denna period.

”knådande” bryter ner de omslutande systemen.¹⁵ Bessa introducerar också en ny figur, den av Lévi-Strauss lanserade, ”*bricolage*” för att finna en syntes i Fahlströms öppna konstnärskap. *Bricolaget* som förenklat kan beskrivas som en frankofon turnering av engelskans Do-It-Yourself praktik är, enligt Bessa, en passande modell att spänna över Fahlström. Bessa skriver: ”Contrary to the engineer, the *bricoleur*, this fallen figure, cannot afford to measure his experiments accurately because in order to build his systems, he has to make do with whatever is around. The sheer physicality of the environment seems to overwhelm his desire for ‘pure’ thinking”, för att sedan applicera det på Fahlström: ”To be able to adress this question, we must leave aside any expectation of closure and [...] simply follow his discourse and surrender to the disjointedness of his texts”.¹⁶

Den amerikanske konstnären Mike Kelley tillgår en liknande blick i uppgörelsen med Fahlströms bildkonst och installationer. I uppsatsen ”Myth Science”, erbjuder Kelley en nyckel till hur man som betraktare kan uppfatta Fahlströms grundestetiska modus: ”Fahlström’s interest in the liquidity of meaning, in image signification defined by context, led him soon after to abandon fixed composition. Shifts of relationship, implied earlier through simultaneous depictions of a sign in various interactions within the visual field, were replaced by a decision to make the various elements in the paintings movable, thus facilitating the possible change over time”.¹⁷ Vad Kelley här beskriver är Fahlströms variabla målningar – där flyttbara element inkorporerades i den yttre kompositionen för att skapa ny mening i tavlan som fixerat och statiskt verk – men vad jag här vill betona är just ”the liquidity of meaning”, den flytande innebörden och meningen, som i sin tur underbygger den variabla tolkningsmöjligheten för hela Fahlströms verksamhet – där metoden är det primära, snarare än den konstnärliga stilen.

För föreliggande uppsats räkning är det av vikt att beakta de omnämmande och studier som behandlar Fahlströms relation till filmen. Jag har tidigare nämnt Olssons och Magnussons essä som medföljer *U-BARN* utgåvan. Utöver detta återfinns man även Fahlströms nedslag i den svenska filmhistorien i Lars Gustaf Andersson, John Sundholm och Astrid Söderbergh Widdings översiktsverk *Konst som rörlig bild – från Diagonalsyfonin till Whiteout* (2006), där Fahlströms långfilm *Du gamla, Du fria* omnämns i en filmpolitisk problematik avseende

¹⁵ Antonio Sergio Bessa, *Öyvind Fahlström – The Art of Writing*, Northwestern University Press: Evanston/Illinois 2008, s. 17ff.

¹⁶ Ibid, s. 16-17.

¹⁷ Mike Kelley, ”Myth Science”, i *Öyvind Fahlström – Med världen som spelplan*, utställningskatalog (red. Sophie Allgårdh), Mjellby Konstmuseum/Halmstadgruppens museum (3 juni-16 september): 2007, s. 156. Först publicerad i katalogen *Öyvind Fahlström: The Installations* (kurerad av Eva Schmidt och Udo Kittelman, Ostfildern: Cantz Verlag 1995, s. 9-27).

SFI:s (o)intresse för experimentell verksamhet.¹⁸ Samma författare som till den ovan nämnda texten har även i en omfattande diskursanalys kring den svenska experimentfilmens historia *A History of Swedish Experimental Film Culture: From Early Animation to Video Art* (2010), ägnat ett par sidor åt Fahlström och filmen. Här betonas åter det svårfixerade konstnärskapet som inte enbart konstitueras av skilda estetiska discipliner utan också kontextuella och institutionella inplaceringar:

What, in retrospect, has appeared to be particularly interesting with Fahlström as an experimental filmmaker is that he, from the very beginning, worked and defined himself both within, and as part of, the institutions as well as being outside them [- - -] his case is to the extent that he relates to a number of different contexts: to the Swedish context, as he held a central position on the art scene; the European context, in his case, mostly evoked by his ambition to portray a European political movement, in a project that he defined as European; finally, the American context, as he took an active part in the pop-art scene.¹⁹

Som vi skall se är det svårt att relatera Fahlström till en tydlig kontext när det kommer till filmskapandet, inte enbart på grund av de institutionella situationerna, utan också avseende det spridda uttryck som utgör filmernas estetiska och genremässiga heterogenitet – något som kanske snarare bekräftar, än kullkastar berättelsen om Fahlströms konstnärliga gärning.

Slutligen vill jag också uppmärksamma den konstvetenskapliga historieskrivningen som upprättats. Här kan en mängd utställningskataloger nämnas, bland annat Moderna Museets katalog från 1979 som redigerats av Björn Springfieldt.²⁰ I den har en rad kommentarer, från svenska bidragare likväl som internationella, samlats kring Fahlströms bildkonst tillsammans med konstnärens egna skrifter: essäer, teoretiska utläggningar och manifest. I kataloggenren är det dock den omfattande *Öyvind Fahlström. Another Space for Painting* som når längst. Verket utgavs 2001 i samband med en internationell vandringsutställning och blandar intermediala läsningar av konst- och litteraturvetenskaplig karaktär.²¹ Även Annika Öhrners avhandling *Barbro Östlin & New York* är ett tacksamt tillskott till detta fält, i vilken Öhrner problematiserar Östlins (Fahlströms hustru mellan åren 1960-1976) roll i det amerikanska

¹⁸ Lars Gustaf Andersson, John Sundholm, Astrid Söderbergh Widding, ”I skuggan av spelfilmen: svensk experimentell film”, i *Konst som rörlig bild – från Diagonalsymfonin till Whiteout* (red. Astrid Söderbergh Widding), Bokförlaget Lagenskiöld/Sveriges Allmänna Konstförenings årsbok: Stockholm 2006, s. 76.

¹⁹ Lars Gustaf Andersson, John Sundholm, Astrid Söderbergh Widding, *A History of Swedish Experimental Film Culture: From Early Animation to Video Art*, Kungliga Biblioteket; Mediehistoriskt Arkiv (17): Stockholm 2010, s. 136.

²⁰ Björn Springfieldt (red.), *Öyvind Fahlström*, Moderna Museets utställningskatalog: Stockholm 1979.

²¹ *Öyvind Fahlström. Another Space for Painting*, utställningskatalog, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Actar: Barcelona, 2001.

neoavantgardets konstnärliga rum.²² I studien omnämns Fahlström återkommande och Örhner belyser parets både intima och konstnärliga relation och nära samarbete, något som i Fahlströmlitteraturen ständigt marginaliserats.

Fahlströms verk finns att beskåda världen över på anrika institutioner och många är de publikationer som givits ut, båda vad gäller hans egna skrifter och de vetenskapliga alster som avsett utröna den gränsöverskridande verksamheten. Samtidigt råder det fortfarande en viss osäkerhet kring hur den fullständiga bilden av Fahlströms oeuvre verkligen ser ut. Mycket av materialet är fortfarande opublicerat, eller ej ännu påträffat. Och ser man till hans plats i filmhistorien tycks luckorna vara än mer påtagliga. Min avsikt med denna uppsats är att om än i en tentativ och begränsad form, ljuda fram något som kanske kan avge ett eko i detta tomrum.

Metodologiska frågor

Ämnet för denna uppsats är Öyvind Fahlströms filmer, vilket i sin tur gör den till ett filmvetenskapligt och filmanalytiskt försök. Men min utredning förhåller sig även till ett film- och mediehistoriskt sammanhang, vilket också gör den till ett tillfälle att undersöka ämnets tvärvetenskapliga natur. På ett sätt fanns det ett klärvoajant drag hos Fahlström. Inom dagens humanistiska skolbildning talar man ofta om ”det breda mediebegreppet”. Denna tes innefattar en mängd medieteoretiska perspektiv men belyser också hur ämnen kommit att knoppas av i samklang med mediernas och mediebrukens utveckling. Det blir allt svårare att navigera i vad som tidigare ansetts vara ett system, en art, eller ett medium över huvud taget, och ser vi till Öyvind Fahlström, var hans mediebegrepp minst sagt brett. Jesper Olsson har uttryckt det träffande då han poängterat: ”De litterära och konstnärliga verksamheterna glider dessutom in i varandra och blandas samman. Skrift, bild och ljud utgör varandras skuggor och emellanåt är det närmast mottagarens val som avgör vilken genre och art det objekt han eller hon har framför sig, skall inordnas i”.²³ Min fråga i förlängningen av detta blir: hur?

I ljuset av den tidigare forskning som jag ovan redogjort för kommer jag således inte begränsa mina läsningar av Fahlströms filmer till en statisk och strikt begreppsapparat. Inte heller kommer ett övergripande teoretiskt ramverk nyttjas för att belysa Fahlströms filmkonst. Det som betonas är en metodologisk och teoretisk eklekticism och pluralism där läsningen av filmerna konsekvent kommer sättas i kontrast till annat jämförelsematerial; såsom Fahlströms

²² Annika Örhner, *Barbro Östlihn & New York – Konstens rum och möjligheter*, Makadam Förlag: Göteborg/Stockholm 2010.

²³ Jesper Olsson, ”Bord, hyllor och radikala artefakter – Öyvind Fahlström och den konkreta poesin”, i *Ord & Bild*, nr. 1-2: 1998, s. 13.

essäistik, lyrik, bildkonst, radiopjäser och dramatiska framställningar. Studien är en sondering i intermedialitetsbegreppet, både såsom Fahlström formulerade det och dess relation till humanvetenskaperna i stort. Trots detta tillägnas huvudspåret i uppsatsen en filmvetenskaplig tradition, om inte annat på grund av objektet som ställts i fokus, där mitt syfte blir att tillgängliggöra och utforska Fahlströms filmkonst och dess korrespondens med den övriga verksamheten, men också att relatera den till en samhällelig och estetisk kontext.

För att operationalisera denna ambition kommer jag röra mig mellan två nivåer: en formalistisk och en diskursiv/historiografisk. De frågeställningar detta kan föra med sig blir: Hur korresponderar filmerna med Fahlströms övriga verksamhet och vidgade konstbegrepp? Den andra dimensionen som vidare problematiserar detta är: Vilken position intar Fahlströms filmer i en svensk, men också internationell, film- och konsthistorisk kontext?

Ur metodologisk synpunkt tillgås närläsningen med vilken jag i kronologisk ordning presenterar och belyser filmerna. Detta för att frigöra både de formalistiska och tematiska aspekter som Fahlström dryftade genom sin laboration med filmmediet och för att undersöka huruvida man kan antyda en kontinuitet i den heterogena filmografin.

Fahlströms filmkonst finner retrospektivt ingen tydlig agenda. Experiment, dokumentär, långfilm sammanblandas med reklam, teater, happening och performance. I detta avseende finns det en koppling till den poetik han i början av 50-talet formulerade i manifestet för konkret poesi; han "KRAMAR filmmaterialet". I Fahlströms värld myllrar tecken, bilder, ljud, färger och objekt i frenetiska försök att lägga den stora världspolitiken under en estetisk lupp. Men än är det kanske ändå metoden, poetiken, som bemästrar stilen. Det primära företaget med denna text är att se hur Fahlströms syn på konsten framgår i filmerna, vilket också gör den till en slags auteurstudie. Dock ej i klassisk mening, med en förkärlek för konstnärsgeniet och biografiska impulser. Som den tidigare forskningen kring hans konstnärskap också antyder är svårigheten i att ge en fullkomlig bild av Fahlström påtaglig och kanske är det just i friktionen mellan verken vi kan finna helheten. Eller som Teddy Hultberg uttryckt det:

Bildarrangemanget belyser mycket träffande en forskares svårigheter att lysa upp ett konstnärskap, att försöka hitta mönster i dunklet utan att sätta dit för många själv, och det där lilla vaga (barnsliga) obehaget av att man själv är under uppsikt av föremålet för ens uppmärksamhet. Det som trots allt gör tanken på ficklampan så tilltalande är inte bara det att alla har råd med en, eller tanken att vi från mörkret skulle vara på väg mot ljuset, som det heter i visan, utan helt enkelt det att varje ny ljuskägla som irrar runt på Fahlströms spelplan, torde leda till att fler aspekter blir belysta. Som titeln på Rauschenbergs dansperformance [*Shot Put*]

antyder finns det en koppling till kulstötning, och det har också varit min avsikt här, att lyckas stöta kulan en liten bit längre fram. Om så bara för att utmana någon annan att överträffa och datera prestationen.²⁴

Disposition

Innan den utredande studien tar vid avser jag kartlägga de linjer utifrån vilka arbetet disponeras. I ett inledande avsnitt, ”1. Multimediala rörelser”, genomförs en slags inflygning över Fahlströms konstnärskap. Detta kapitel skall fungera som en slags bakgrund där jag i en kort utläggning resonerar kring de villkor som initialt präglade Fahlströms verksamhet. Här kommer den multimediala verksamheten beröras och kontextualiseras för att ge relief åt de idéer som först utgjorde Fahlströms estetik. I denna del kommer jag även presentera de teoretiska modeller och termer – bisociation och spelmetaforen – som Fahlström formulerade i anslutning till sin bildkonst, detta för att avlasta den senare filmanalytiska delen där begreppen återkommer. Även den filmkritik som Fahlström kom att skriva för kvällstidningen *Expressen*, främst mellan åren 1958 och 1962, belyses här i korthet.

Den efterföljande kapitelindelningen bygger på Fahlströms filmer, och deras kronologiska tillkomst. I avsnittet ”2. Totalteaterns ordnade kaos” resonerar jag kring filmen *Mao-Hope March*, och dess plats i performancestycket *Kisses Sweeter than Wine*. Här kommer Fahlströms idéer om teaterns kapacitet och utveckling problematiseras genom ett ifrågasättande av *Mao-Hope March* som renodlad filmisk produkt. Sedan följer en läsning av den experimentella kortfilmen *U-BARN*, i avsnittet ”3. KRAMA filmmateria – Filmisk bisociation”, där kopplingar görs till Fahlströms bisociativa metod som utvecklades genom hans bildkonst. *U-BARN* kan hävdas vara Fahlströms mest komplexa verk och är det mest experimentella alster som han via filmkonsten framställde. Filmen sprider också ett vidare ljus över de temata som han undersökte med dokumentärerna *East Village* och *Revolution Now*, som producerades samma år. I kapitlet ”4. Dokumentärerna – Mellanstadiernas estetik”, undersöker jag Fahlströms strävan efter att förena livet med konsten; den politiska vittnesbörden, revolutionen och aktionens varande, där han via den dokumentära genren och en cinema vérité-estetik registrerar olika utsnitt från perioden i New York. I uppsatsens avslutande del ”5. Känner ni stanken från Enskilda Banken”, belyser jag långfilmen *Du gamla, Du fria* som Fahlström producerade i samarbete med Svenska Filminstitutet. Detta kapitel bygger vidare på inspirationen Fahlström fann hos den amerikanska vänstern, som

²⁴ Teddy Hultberg, *Öyvind Fahlström i etern*, s. 6. Om ett fotografi taget av Hans Namuth från framförandet av Rauschenbergs *Shot Put*, inspirerat av ett avsnitt ur Fahlströms radiospel ”Fåglar i Sverige”, New York, 1964.

synliggörs i dokumentärerna, men betonar snarare filmens tillkomst i en svensk filmpolitisk och samhällelig kontext. I den slutliga sammanfattningen återger och fördjupar jag de perspektiv som kan utvinnas ur Fahlströms filmografi.

1. Multimediala rörelser

Öyvind Fahlström var som Pontus Hultén påpekat en ”världsmedborgare”.²⁵ Och detta inte bara om man beaktar hans biografiska förutsättningar, utan framförallt med sin konstnärliga gärning i vilken han ämnade skildra den stora världspolitiska kartan.²⁶ I sina verk insisterade han på åskådarens deltagande, i det han kallade för ”livskonst”, där gränserna mellan livet och konsten skulle suddas ut, ofta genom att hämta sitt material i det som låg ”utanför” konsten; från masskulturen.²⁷

Som poetisk förnyare intog Fahlström en central roll i Sverige. Jag har redan nämnt manifestet för konkret poesi som skrevs 1953. Hans tidiga poetik präglades dock av en litteraturhistorisk försening då den konkreta metoden först kom att fullt omfamnas i den litterära debatten på 60-talet, med exempelvis poeter som Bengt Emil Johnson och Jarl Hammarberg.²⁸ Det var också under 60-talet som den estetiska diskussionen i Sverige förändrades radikalt; för Fahlström i allmänhet och för konstscenen i synnerhet. ”Allt var liksom i rörelse”, som Leif Nylén poängterat.²⁹ Cecilia Widenhiem skriver i en artikel om efterkrigstidens konstströmningar, hur Fahlström: ”utgör en fascinerande länk mellan den

²⁵ Pontus Hultén, ”Öyvind Fahlström, världsmedborgaren”, i *Öyvind Fahlström*, Moderna Museets utställningskatalog (red. Björn Springfeldt): Stockholm 1979, s. 102-103.

²⁶ Öyvind Fahlström föddes i den brasilianska staden São Paulo den 28 december 1928. Hans far, Frithiof Fahlström, var norrman; modern, Karin Kronvall, svensk. Barndomen kom Fahlström att spendera som brasiliansk medborgare i São Paulo. Efter andra världskrigets utbrott 1939, blev han sedermera fast i Sverige då han under sommaren besökt sin moster och morfar. Först 1947 återförenades han med sina föräldrar och blev 1948 svensk medborgare för att undkomma militärtjänst i Brasilien, vilken han istället fick göra i Sollefteå sommaren 1948. När det kommer till den konstnärliga bildningen ter sig Fahlström tämligen autodidakt. Vid Stockholms högskola kom han för viss del att studera konsthistoria, men de primära ämnena var klassisk fornkonst och antikens historia, vilka fördelades mellan åren 1949 och 1952. Studierna avbröts och Fahlströms konstnärliga fond kan efter detta spåras till de europaresor han under 1950-talet gjorde. 1952 skall han under vistelser i Rom och Paris stiftat bekantskap med Pierre Schaeffer och Guiseppa Capogrossi, som båda hyllas i manifestet för konkret poesi. Det är efter 1952 då Fahlström åter bosätter sig i Sverige som de idéer som präglar hans ungdomliga verk börjar utkristalliseras; det gäller främst lyriken och teckenmåleriet – samtidigt som hans karriär som frilansande journalist tar sitt avstamp (grunden för denna korta exposé är sammanställd med hjälp av Lars Hjelmstedts, ”Biografi”, i *Öyvind Fahlström – Med världen som spelplan*, Mjellby Konstmuseum/Halmstadgruppens Museum, utställningskatalog 3 juni-16 september (red. Sophie Allgårdh): 2007, s. 165ff).

²⁷ Hans Axel Holm, *Svenska Bilder*, Bo Cavefors Förlag: Lund 1963, s. 51, (intervju med Fahlström juli 1963).

²⁸ Jesper Olsson, ”Bord, hyllor och radikala artefakter – Om Öyvind Fahlström och den konkreta poesin”, *Ord & Bild* nr. 1-2: 1998, s. 13.

²⁹ Nylén, *Den öppna konsten*, s. 11.

intellektuella och politiskt färgade traditionen i Europa och den amerikanska popen”.³⁰ Fahlström står i ljuset av detta uttalande med ena foten i det historiska avantgardets upprorstradition (främst genom ”Håtilla ragulpr på fåtskliaben”, som med sina hänvisningar till den italienska futurismen, och uppviglande retorik, inrättar sig i den högmodernistiska traditionen)³¹ och neoavantgardets institutionaliserande av det förra. Här kan man undersöka de diskurser som avsett göra upp med avantgardets och modernismens varande i 1900-talets konstdebatter. Å ena sidan finner vi Renato Poggiolis klassiska distinktioner i rörelsernas dialektik: där Poggioli delar upp avantgardets reaktioner mot den borgerliga konsten i olika moment; aktivismen, antagonismen, nihilismen och agonismen; som en ständigt pågående kamp genom historien.³² Å andra sidan Peter Bürgers korrigerande av den förre, som menar att när dessa aktiva brott mot traditionen upprepas förbrukas den agitatoriska kraften och blir en del av konsten som institution – därför ett misslyckande.³³ Jesper Olsson problematiserar dessa perspektiv i sin avhandling om den konkreta poesin i svenskt 60-tal, och menar att den nya sociala och teknologiska situationen ifrågasätter hela syftet med att laborera med ett avantgardebegrepp.³⁴ Även Nylén väcker tanken om det svenska 60-talets förhållning till avantgardet och menar att det låg i tiden, som ett slags ”idealfigur”, då han talar om det samhällsoppositionella konstbegreppet.³⁵ Han slutar dock med att framlyfta ett omvänt perspektiv: ”Vi ville nog snarare vara med samhället – fast helst lite före – mot konsten”.³⁶

Besiktigar vi Fahlström i relation till detta problemkomplex handlar det åter om att infoga konsten i livet, men också med hjälp av de institutionella sammanhangen och de nya medieteknologiska systemen. Ett exempel återfinns 1962 då Fahlström och kollegan Carl Fredrik Reuterswärd gästade *Hylands Hörna*, i Sveriges Television, för att introducera det nya amerikanska teaterkonceptet happening. Studiopubliken inbjöds i direktsändning att delta

³⁰ Cecilia Widenheim, ”Efterkrigstid – framtidstro, tvivel och aktionism”, i *Moderna Museet – Boken* (red. Cecilia Widenheim, Magnus af Petersens, Teresa Harh), Stockholm Design Lab: Stockholm 2004.

³¹ Öyvind Fahlström, ”Håtilla ragulpr på fåtskliaben – Manifest för konkret poesi (1953)”, i *Bord – Dikter 1952-55*, Bonniers förlag: Stockholm 1966, s. 57. Fahlström omsluter sitt traktat med en paratext som utgörs av ett direkt citat ur Marinettis ”Den futuristiska litteraturens manifest”, 1912.

³² Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde (Teoria dell'arte d'avanguardia*, 1962, översatt av Gerald Fitzgerald), The Belknap Press of Harvard University Press: Cambridge/London 1968, s. 25ff. Poggiolis delar in avantgardet i olika historiska faser i ett större historiskt-sociologiskt perspektiv

³³ Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde (Theorie der Avantgarde*, översatt av Michael Shaw), University of Minnesota Press: Minneapolis 1984. Bürger, som direkt kritiserar Poggiolis sammanfattande perspektiv, beskriver det historiska och europeiska avantgardet som det äkta avantgardet och menar att det nya (amerikanska avantgardet, popkonsten etc.) misslyckats att integrera konsten i livet. Därför är neoavantgardet en upprepning av det historiska avantgardets företag, som åter fastnat i en institutionell natur.

³⁴ Olsson, *Alfabetets användning*, s. 56-57.

³⁵ Nylén, *Den öppna konsten*, s. 116.

³⁶ Ibid.

framför en gladlynt, men lätt förvirrad Lennart Hyland.³⁷ Samma år sattes Fahlströms happening *Aida* upp på Moderna Museet. Stycket var som Nylén återberättar ett ”komplicerat media- och betydelsecollage som utnyttjade projektioner [...], ljudband [...], ljuseffekter, scenografi, aktörer”.³⁸ Även här hade publiken en aktiv roll i Fahlströms sammanblandning av politik, populärkultur och scenkonst. Moderna Museet var under denna tid en central plats för den öppna konstens experimentella livlighet och fungerade också som en knutpunkt för Sverige och det nya amerikanska avantgardet. Fahlström var en viktig länk för samarbetet då han efter flytten till New York, 1961, lärt känna exempelvis ljudkonstnären John Cage och konstnären Robert Rauschenberg. De båda bidrog med uppsättningar vid Moderna Museets, i samarbete med Fylkingen, multimedieföreställning *5 New York-kvällar*, 1964.³⁹

Även i Fylkingens verksamhet kom Fahlström att ha stor utbredning och via organisationen återaktualiserades hans konkreta poesi.⁴⁰ Med sina text-ljudkompositioner ”Fåglar i Sverige (1963)” och ”Den helige Torsten Nilsson (1966, ett verk som Fahlström gav den suggestiva benämningen: ”Blindfilm”)” lades grunden för en ny intermediakonst i Sverige som för Fahlströms del också kom att förmedlas via Sveriges Radio.⁴¹ I de radiofoniska arbetena, främst i ”Den helige Torsten Nilsson”, blandar Fahlström ljud som tycks godtyckliga i sin sammanställning. De är collage av ljud, musik och dialoger från bland annat amerikanska B-filmer och diverse radioprogram.⁴² Liknande metoder och ”spelidé” återfinns vi i Fahlströms sätt att arrangera sin bildkonst där avskilda fysiska element kolliderar. Konstvetaren Lars Hjelmstedt skriver: ”Spelidén, som anknyter till John Cages sätt att komponera [...] utvecklas från att vara en konstnärlig princip till att bli en livsåskådning”.⁴³ Som i fallet med Cages musik sammanblandar Fahlström element som ligger utanför det konstnärliga skapandets procedur; ljud och bilder som finns runtomkring oss. Genom att sätta ihop vardagliga element som genom populärkulturens brus automatiserats, aktualiserar Fahlström ett nytt reflekterande medvetande hos åskådaren som

³⁷ *Hyland Hörna*, SR: TV 1, sändes 1962-11-07. Digital kopia via smdb.kb.se.

³⁸ Nylén, *Den öppna konsten*, s. 60.

³⁹ *Ibid*, s. 80.

⁴⁰ Samma år som ”Fåglar i Sverige” sändes bildades också gruppen Svisch, i vilken Fahlström kom att ingå med andra ljudpoeter som Torsten Ekbohm och Åke Hodell. Gruppen anordnade konserter och utställningar runt om i Sverige mellan åren 1964 och 65 (källa: se nedan). Fylkingen är en svensk förening som verkat för experimentell musik och konst sedan 1933. Teddy Hultberg står som redaktör för det omfattande översiktsverket och historieskrivningen *Fylkingen – Ny musik och intermediakonst*, Fylkingen Förlag: Stockholm 1994. I boken finns en informativ artikel om Fahlström och hans text-ljudkompositioner, skriven av Hultberg: ”Från Hätila ragulpr på fåtskliaben till HEJ TATTA GÖREM”, s. 61-83.

⁴¹ Se Hultberg, *Öyvind Fahlström i etern – Manipulera världen*, 1999.

⁴² *Ibid*, s. 184.

⁴³ Lars Hjelmstedt, ”Kraftzacken och spårspiralen – Om Öyvind Fahlströms significationsteori”, i *Ord & Bild* nr. 1-2: 1998, s. 103.

med sin referenshorisont inbjuds i skapandeprocessen. Denna metodik utvecklade Fahlström vidare under 1960-talets senare hälft och inkorporeras, som vi skall se, återkommande i filmförsöken.

1.1 Utseendenas absoluta hårdhet – Fahlströms konstbegrepp

I Fahlströms filmkonst aktualiseras en rad teoretiska modeller som han i samband med sin scen- och bildkonst upprättade. En av dessa är spelidén som han utvecklade med sina interaktiva och variabla målningar, där olika element i tavlan var monterade med magneter som tillåter åskådaren att själv manipulera med verket och skapa en egen mening, eller värld. I den korta artikeln ”Spel”, konstaterar Fahlström att själva spelidén för honom är en enkel fundamental livssyn som finner sin uppkomst i manifestet för konkret poesi: ”Det avgörande jag som ’konstnär’ och jag som andra ’människor’ i varje ögonblick av våra liv stöter mot utseendenas för oss *absoluta hårdhet* och rättar våra variationsmöjligheter efter det. Däri ligger en elementär och outtömlig spänning. Utan att manipulera med konstverket inser man knappast det fantastiska i den astronomiska valfriheten och den enorma hårdheten i delarnas utseende [...]”.⁴⁴ Spelmodellerna speglar i detta avseende manipulationen av livsmaterial som världen genom sin materiella verklighet tillhandahåller. I en liknande teoretisk impuls finner vi också ”bisociationens” praktik, ett begrepp som Fahlström lånat av den brittiske författaren Arthur Koestler och dennes bok *The Act of Creation* (1964). Bisociationen är återkommande i Fahlströms scen- och bildkonst och illustrerar hans syn på teaterns potential att överbrygga konsten och livet: ”Sammanställningarna liv – konst, företeelse – ingrepp, faktum – delirisk ingivelse innebär något helt annat än ’collage’ ’allt går bredvid allt’ o. dyl. De är svåra sällsynta fynd [...] när man tar bit A och hittar en bit B och det tänds vildsint när man stryker A mot B! Dvs. att resultatet blir något helt annat och vida större än summan av de två”.⁴⁵ I förenandet av dessa definitivt fysiska element sökte Fahlström att skapa olika medvetandenivåer och konfliktområden i sina verk.

⁴⁴ Öyvind Fahlström, ”Spel (1965)”, i *Om livskonst o. a.*, Albert Bonniers Förlag: Stockholm 1970, s. 58-59. Exempel på dessa spelmålningar är *The Planetarium* (1963), *Dr. Schweitzer’s Last Mission* (1964). Ett utopiskt scenario för Fahlström var att dessa skulle massproduceras, att göra multipler, då Fahlström i utställningssammanhang var den enda som ”tilläts” spela i praktiken (Fahlström, ”Manipulera världen (1962)”).

⁴⁵ Öyvind Fahlström, ”Efter happenings (1965)”, i *Om livskonst o. a.*, Albert Bonniers Förlag: Stockholm 1970, s. 46. ”Bisociationen”, skall inte förväxlas med surrealisternas automatism, där betoningen snarare ligger på det passiva tillståndet inför det Breton i sitt manifest kallade för *bildens ljus* där poeten slumpmässigt ”råkar” förena elementen (Andre Breton, *Surrealismens manifest* (1924), i översättning av Lars Fyhr, René Cockelberghs Partisanförlag: Halmstad 1971, s. 50.).

Jag kommer framöver relatera dessa tankefigurer till Fahlströms filmer och har därför valt att placera de i detta avsnitt som skall fungera som en terminologisk ingång i de kommande filmanalytiska delarna.

1.2 Fahlström och film – Tidiga kontakter och ingångar

1952 flyttade Fahlström till Gamla stan för att bosätta sig i en lägenhet på Baggensgatan 15.⁴⁶ Här kom han, enligt Leif Nylén, upprätta ett slags ”avantgardistisk ’salong’”.⁴⁷ Det var också nu han lärde känna en av den svenska experimentfilmens portalfigurer Peter Weiss, som för övrigt också gjorde den ofullständiga filmen *Tagning*, från 1961, där Fahlström filmas arbetandes i sin ateljé och vid måltider tillsammans med andra konstnärsvänner.⁴⁸ 1950 hade Arbetsgruppen för film bildats (från början Svensk Experimentfilmstudio), med målet att föra den svenska filmkonsten framåt och bilda en experimentell och friare filmkultur.⁴⁹ Både Weiss och Fahlström kom tidigt att ingå i gruppen.⁵⁰ Medan Weiss under 50-talet gjorde sina surrealistiska kortfilmer *Studie I-IV* (1952-54), det dokumentära alstret *Ansikten i skugga* (1956) och långfilmen *Hägringen* (1959), var det alltså tyst gällande Fahlström och filmen, med undantag för den filmkritik och de debattinlägg han skrev mellan åren 1958 och 1962.

I *Expressen* 1960 skrev Fahlström en artikel som behandlar nedläggningen av Arbetsgruppen för film. Tio års arbeten visades under fyra kvällar på Moderna Museet och Fahlströms beskriver hur: ”Detta gravöl över svensk experimentfilm föranleder flera reflexioner. Text att grogrunden nu definitivt ryckts undan för en förnyelse av svensk film”.⁵¹ Fahlström avhandlar sedan den svenska experimentfilmens uttryck och avslöjar en viss skepsis då han om Rut Hillarps och Michail Livadas film *De vita händerna* (1950) skriver:

⁴⁶ Lars Hjelmstedt, ”Biografi”, i *Öyvind Fahlström – Med världen som spelplan*, 2007, s. 167.

⁴⁷ Nylén, *Den öppna konsten*, s. 45.

⁴⁸ Det finns en del likheter mellan Fahlström och Weiss om man ser till de institutionella sammanhangen och den disciplinära pluralismen. Filmforskarna Andersson, Sundholm, Widding, skriver i monografin *A History of Swedish Experimental Film Culture* (2010): ”Both worked in the background rather than the forefront of the art scene, both choose to work within several different media or forms of artistic expression, and both became equally strong forces of inspiration for new generations of artists (s. 136).

⁴⁹ Lars Gustaf Andersson och John Sundholm, ”Amatör och avantgarde: de mindre filmkulturerna i efterkrigstidens Sverige”, i *Välfärdsbilder – Svensk film utanför biografen* (red. Erik Hedling och Mats Jönsson), Statens Ljud- och Bildarkiv; Mediehistoriskt arkiv 5: Stockholm 2008, s. 228-245. Weiss skrev också den inflytelserika boken *Avantgardefilm*, (Wahlström & Widstrand: Stockholm 1956). Boken är ett genomarbetat försök att skissera en avantgardefilmens historia där Weiss avslutar med att ta tempen på en rad svenska experimentfilmer.

⁵⁰ Krantz, Margareta & Lindgren, Arne (red.), *Arbetsgruppen för film 1950-1970*, Filminstitutet: Stockholm, 1971.

⁵¹ Öyvind Fahlström, ”Kortfilmer i särklass”, *Expressen* (Stockholm), 2 december 1960. *OEI* publicerade i numret ”On Film” en kopia Fahlströms programblad från visningen. Häftet är nedklottrat med kommentarer och teckningar som speglar hans intryck från visningen (*OEI On film*, nr. 69-70: 2015, s. 106).

”ett koncentrat av genrens fina ambitioner och hisnande fallgropar”.⁵² Han är dock mer positiv när det gäller Weiss produktion och kallar slutet på *Enligt lag* för ”det finaste som gjorts i svensk film”.⁵³ Fahlström höll också ett försvarstal för experimentfilmens räkning och förhållning till spelfilmen, efter ett påhopp av Hans Hedberg.⁵⁴ Under denna period intervjuade Fahlström även Francois Truffaut och Federico Fellini, i artiklar för *Expressen*.⁵⁵

Fahlström intresse för film är märkbart även tidigt i karriären och det kan uppfattas som märkligt att hans arbete med film skulle dröja till 1966.⁵⁶ Vad som framgår är dock den oklara agendan han upprättade kring filmen, både i förhållande till experimentfilmskulturen och genom de egna artiklarna. Fahlströms egen filmografi utgörs i detta avseende av ett ibland disparat och tentativt förhållningsätt där olika genrer och stilgrepp utforskas. I det kommande är det min avsikt att undersöka Fahlströms multimediala konstbegrepp och se vad som sker när det relateras till filmkonsten.

2. Totalteaterns ordnade kaos

”Betrakta konst som ett sätt att uppleva en fusion av ’lust’ och ’insikt’. Nå detta genom orenhet, genom en mångfald av nivåer, snarare än genom renodling, begränsning [- -] I sista hand blir målet att nå det onaturliga”.⁵⁷ Så skrev Öyvind Fahlström i manifestet ”Ta vara på världen”, 1966. Texten utgörs av tematiska punkter där Fahlström går igenom både estetiska och samhällsorienterade perspektiv; genom synen på konst och stil, till vapenpolitik och kapitalism, löper den teoretiska tråden. Argumentationen är lika skiftande som rik på material från den världspolitiska sfären och Fahlström tycks nå en punkt där frågorna övertar förmågan att ge svar:

För att ett material, en uppläggning, en sammanställning, skall framstå som väsentlig skulle jag vilja att det inte bara attraherade mig privat utan också hade att göra med förhållanden som är allmängiltiga och fundamentala för människor i vår tid, och som samtidigt är så ”friska”, så

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Öyvind Fahlström, ”Avantgardefilm – Akademiska upptåg eller nya signaler”, *Expressen*, 14 december, 1958.

⁵⁵ ”Fellini drömmer om människan som barn”, *Expressen*, 13 juni, 1958, intervju med Federico Fellini. ”Nya vågens unga mästare”, *Expressen*, 7 mars, 1960, intervju med Francois Truffaut. Man kan bland andra även nämna ”Den offrade människan i mångsidig filmsvit”, *Expressen*, 12 augusti, 1960, om Carl Theodor Dreyers filmer; och ”I Fjol i Marienbad”, *Bonniers Litterära Magasin* nr. 2: 1962, s. 132-134, om Alain Resnais film och Alain Robbe-Grillet's manus.

⁵⁶ Redan 1948 skrev Fahlström filmmanuskriptet ”Det här är ingen dröm”, ett verk som aldrig realiserades (Magnusson och Olsson, ”Film Film Fahlström Film”, s. 2-4).

⁵⁷ Öyvind Fahlström, ”Ta vara på världen (1966)”, i *Öyvind Fahlström* (red. Björn Springfeldet), Moderna Museets utställningskatalog (13 oktober – 9 december): Stockholm 1979, s. 50. Först publicerad i *Manifestoes*, The Something Else Pres, New York 1966, under titeln ”Take care of the world” (övers. Öyvind Fahlström).

ofärgade av symbolism (demagogi, poesi osv.) som möjligt. Jag beklagar min oförmåga att komma underfund med vad som händer. Att få reda på vad liv, världen är, i propagandans, kommunikationernas, språkets, tidens sammelsurium [...] Vad är relationerna och möjligheterna i konst-och-teknologi, nya media? Samband mellan kemisk och elektrisk hjärnstimulering och ESP (telepati etc.)? Mellan opera-teater-dans? Mellan Europa och Ryssland (och Kina?), för att isolera och egga USA?⁵⁸

Efter att ha flyttat till New York, 1961, kom en ny fas mobiliseras i Fahlströms konstnärskap. Det är nu han börjar utforma de variabla målningarna, vars flyttbara element, tillåter konstverket att uppträda i ett otal faser. Det är manipulationen med livsmaterialet, det som ligger utanför konsten; masskulturen, politiska figurer, medieteknologier, rusningsmedel etc. som blir brännpunkten i skapandet där åskådarens val och associativa förmåga interfolieras i tolkningshorisonten. Vad gäller den ovan nämnda frågan angående konst och teknologi kom den, en oktoberkväll i New York 1966, att utforskas mer ingående. Det är också nu Fahlströms första bruk av filmmediet inställer sig i den konstnärliga praktiken.

2.1 Nio kvällar, E.A.T. och *Kisses Sweeter than Wine*

Fahlströms korta svartvita film *Mao-Hope March* (16mm, 4:30 min, 1966) ingick ursprungligen i det stora performanceprojektet *Kisses Sweeter than Wine*, med vilket han bidrog till den blandmediala teaterfestivalen *9 Evenings: Theatre and Engineering*. Festivalen hölls på 69th Regiment Armory i New York, oktober 1966, och kan ses som en milstolpe för det nya avantgardets multimediaföreställningar.⁵⁹ En centralfigur och organisatör bakom evenemanget var den svenske ingenjören Billy Klüver som var verksam vid Bell Telephone Laboratory. Samarbetet, mellan ingenjörer, forskare och konstnärer, lade grunden för initiativet E.A.T. (Experiments in Arts and Technology) och syftade till att kartlägga nya kontaktytor och relationer mellan konst och teknologi.

Fahlström kallade sitt verk för ”initieringsriter för ett nytt medium – Totalteater” och återkopplar till tidigare idéer som han skisserat kring scenkonsten.⁶⁰ I sitt manifest ”Efter happenings”, touchar han det som kom att manifesteras i *Kisses*, då Fahlström beskriver den samtida teaterns slutna karaktär och återoppar en dramatik som skall kunna överbygga

⁵⁸ Ibid, s. 51-52.

⁵⁹ Övriga bidragare i evenemanget var Robert Rauschenberg, John Cage, Lucinda Childs, Alex Hay, Deborah Hay, Steve Paxton, Yvonne Rainer, David Tudor, Robert Whitman.

⁶⁰ Öyvind Fahlström, ur programbladet till *9 evenings: Theatre and Engineering*. Återfinns i katalogen *Öyvind Fahlström: Another Space for Painting*, s. 192. I översättning av Teddy Hultberg, *Öyvind Fahlström i etern*, s. 212.

gränsen mellan konsten och livet: ”Vår tids dramatik är rik på blottläggningar av neurotiska manifestationer och roll fixeringar, men ute i världen finns de [...] för vilka den neurotiska rollupplevelsen blir blödande allvar, förverkligas i livet [- - -] Alla slags utifrån påträngande mönster är alltså användbara att ta sats mot och bryta upp subjektivitetens tryckta kretsar”.⁶¹ I *Kisses*-stycket aktualiseras denna bisociationens kombinatoriska estetik där olika mediala nivåer sammanförs. Per Ringby som undersökt Fahlströms scenkonst har registrerat hur det, hos Fahlström, framgår en: ”ständig uppmärksamhet på teckenkvaliteter inom de mest disparata kodsystém, vare sig det gällde språkets ord, bildernas element eller på en högre nivå politikens faktorer”.⁶² Ringbys iakttagelse är talande för förståelsen av Fahlströms sammanblandning av olika medvetandenivåer i *Kisses Sweeter than Wine*.

Verket, som fått sin titel efter vokalgruppen The New Christy Minstrels låt vilken också förekommer i uppförandet, är en frukt av detta försök till att skapa ett medium utan gränser som inte enbart konstaterar det ”öppna”, utan snarare insisterar på det kaotiska och livsviktiga. Fahlström ger sin beskrivning i programbladet för festivalen:

In my piece *Kisses Sweeter than Wine* I approach the new technology on several levels. I use chemicals that permits an object or a body to gradually change colour – ”bubbles” and ”snowflakes” to rise in the air – and people to be wrapped up in ”clouds”. The Festival’s internal broadcastsystems is utilized to have pillows sing and make sound while bounded against the floor and thrown in the air. A remote-controlled ”anti-missile missile” can pursue an actor or approach floating targets held by the public and aimed at by a laser-beam. On another level my piece deals with machine like qualities in people. Robot-like people capable (as found in psychiatric literature) of memorizing enormous amounts of data, or of making multi-digit calculations in their heads. Also the risk of putting ”robots”, narrow minds, in situations they are not ”programmed” for – crisis situation, machines getting out of control. Juxtaposed with this are glimpses of everyday events and characters of the world of today [...] New York, China, Indonesia, the bottom of the sea, space, the world of the future (in a science fiction movie) – all is interwoven on a triptych of slide-, movie- and TV screens, without explanation, leaving to the spectator to draw or not to draw conclusions”.⁶³

⁶¹ Öyvind Fahlström, ”Efter happenings (1965)”, i *Om livskonst o. a.*, Albert Bonniers förlag: Stockholm 1970, s. 46-47.

⁶² Ringby, *Avantgardeteater och modernitet*, s. 283.

⁶³ Öyvind Fahlström, ur programbladet för 9 *evenings: Theater and Engineering*, oktober 1966, i *Öyvind Fahlström: Another Space for Painting* (2001), s. 192.

Den slutliga betoningen faller på åskådaren som kan välja olika vägar: att tolka eller inte tolka. Men trots den öppna och fria tolkningshorisonten, var anspråket från arrangörernas och konstnärernas håll ett annat. Billy Klüver har i efterhand förklarat: "It was strongly felt that the presentation of the performances should be as conservative and as traditional as possible, to avoid the 'fun' and 'happening' atmosphere. Randomness, errors, and failure were never elements in the performance. Every effort was made to make everything run as smoothly as possible without comprimising the artists' wishes".⁶⁴ Klüvers ambition som var att erbjuda konstnärerna fria tyglar, och teknologisk assistans, understryker också hur dessa till synes kaosartade föreställningar insisterade på en seriositet i sammanförandet av konstnärligt uttryck och teknologisk landvinning.

I slutresultatet mobiliserades Fahlströms bisociativa och intermediala praktik där olika element överöstes åskådarna i Armory Hall. Inledningen utgörs av episoden "Frogman", där Frogman iklädd full dykarmundering, med svart dykardräkt, dykarglasögon och simfötter, sitter i en stol placerad på scenens mitt. Ackompanjerad av New Christy Minstrels kliver sedermera Sören Bruner på scenen för att skjuta pilar mot Frogmans huvud som efter träffen hissas upp i taket med en vajer. Styckets narrativ utgörs av olika nivåer och medieformer, där Fahlström hela tiden interfolierar nya moment. Det matematiska geniet Jedediah Buxton, en "idiot savant", porträtterad av Robert Rauchenberg, förekommer i dramat och ställer villigt upp på Fahlströms frågor som, genom en mikrofon, ämnar visa på Buxtons förmåga att göra jätteuträkningar i huvudet. Detta tog plats bakom scenen och projicerades ut i salen via en av de stora filmdukarna. Ulla Wiggen spelade rollen som "Jello Girl" och ses i styckets andra hälft, iklädd en rosa bikini liggandes på rygg i en uppblåsbar pool fylld med rosa gelatin som nådde upp till hennes bröst. Här hade Fahlström från början tänkt fästa massageapparater med mikrofoner till respektive bröst för att kunna kommunicera ljudet av friktion genom en stor högtalare ut i förevisningslokalen. Planen var tvungen att avbrytas med risk för att Wiggen skulle förorsakas elchocker.⁶⁵ En heliumfylld missil svävade i cirklar runt över publiken som i sin tur fått utdelat heliumfyllda kondomer som Fahlström införskaffat för specialpris på RFSU.⁶⁶

⁶⁴ Billy Klüver, "Theater and Engineering – An Experiment: Notes by an Engineer (1967)", i *Theories and Documents of Contemporary Art – A Sourcebook of Artists' Writings* (ed. Kristine Stiles & Peter Selz), University of California Press: Berkely/Los Angeles/London 1996, s. 413.

⁶⁵ Öyvind Fahlström: *Another Space for Painting*, s. 194.

⁶⁶ Öyvind Fahlström, "Armory (1967)", i *Om livskonst o.a.*, s. 98. I denna korta text återger Fahlström hur arbetet med performnacefestivalen *9 Evenings* gick till.

Kisses Sweeter than Wine är bristfälligt dokumenterat, med vissa undantag, men ger än en inblick i Fahlströms tankar om en ny, öppen och multimedial teater.⁶⁷ Man kan i *Kisses* utvinna kongeniala dimensioner med andra av Fahlströms verk i inhämtandet av material. Detta i samklang med den multimediala kompositionen visar på Fahlströms performativa logik, där narrativet i sin tur utgörs av micronarrativa sfärer som sammanblandas i slutproduktens bisociativa form. Kondomer, Jedediah Buxton, en grodman, bensinföretaget ESSOs tigerkampanj i olika länder, demonstrationer etc. allt medierades i olika nivåer där ljud blandades med bild, film med teater, teknologi med konst.

2.2 *Mao-Hope March* – Medial transformation och *expanded cinema*

Mao-Hope March är filmad och klippt av den schweiziske konstnären Alfons Schilling. I filmen har Fahlström orkestrerat en demonstration bestående av sju personer som marscherar längs med Fifth Avenue och Central Park. Demonстранterna bär var och en på stora tunga plakater som kämpar mot vindens intrång. Plakaten i sin tur utgörs av stora fotografier; sex av dem är av den amerikanske skådespelaren Bob Hope (1903-2003), medan ett av plakaten bär ett fotografi av den kinesiske diktatorn Mao Tse Tung (1893-1976).

Ljudspåret är en drivande faktor för filmens helhet och speglar absurditeten i sammansättandet av olika kontexter. Dialogen utfördes av radioreportern Bob Fass som med sin inspelningsutrustning följde tåget för att intervjua de förbipasserande. Frågan han ställer till folket är: ”Are you happy?” Intervjuobjektens svar ger sin tur ett förvirrat resultat då de blandas samman med frågor och kommentarer kring den märkliga demonstrationens syfte:

Wait a second! Let me see. I don't know. That isn't Bob Hope

but I don't know who he is. I like Bob Hope, that's for sure.

Are you happy generally?

Oh yes, I love the television.

What makes you happy?

Television, because I'm very lonesome without...

Yes, I just came back from Mexico [...] And with this Bob Hope thing, I think it's a

⁶⁷ Barbro Schultz Lundenstam har i sin film om *Kisses Sweeter than Wine* (1996) samlat upptagningar från föreställningen, vilket i denna exposé fungerat som ett fint underlag. I filmen intervjuas också Billy Klüver och Robert Rauschenberg som delger sina tankar om Fahlströms konst (Barbro Schultz Lundenstam, *Kisses Sweeter than Wine* (1996), införskaffat via smdb.kb.se, 2016-02-24). I samband med Moderna Museets pågående Fahlströmstudie har nu publicerats ett radioreportage, som sedan det sändes första gången i januari 1967, inte varit tillgängligt för allmänheten. I reportaget återberättar Fahlström själv den intensiva föreställningen med en klarsynt inlevelse. <http://www.modernamuseet.se/stockholm/sv/utstallningar/i-samlingen-oyvind-fahlstrom/radioreportage-av-fahlstrom/> - Hämtat och lyssnat 2016-04-04, kl 17.49.

publicity campaign because he was on TV the other day and probably his book that he did or something about Russia.

And what's the connection with Mao Tse Tung?

The connection? That I wouldn't know now. Let's say he's in town for some sort of publicity, that's all.

Is Mao in town?

Bob Hope.

Oh, I thought you meant that Mao Tse Tung was in town.

No. Well not that I know of.⁶⁸

Med i demonstrationen är också Fahlströms hustru vid tiden, konstnären Barbro Östlihn (1930-1995), som utöver staterandet också medverkade i tillverkningen av kostymer och rekvisita för *Kisses Sweeter than Wine* (1966) och till Fahlströms senare film *Du gamla, Du fria* (1972).⁶⁹ Man kan även skymta hennes fot som rör sig framför en av Yves Kleins blåa tavlor, i en filmsekvens som projicerades under *Kisses Sweeter than Wine*.⁷⁰ Anders Wahlgren som hjälpte Fahlström med denna korta filmsekvens har i sin personliga skildring av minnena från Pistolteatern beskrivit processen som efter Fahlströms tydliga instruktioner mynnat ut i flertalet omtagningar: ”Tanken var att jag skulle filma hans fru Barbros fot mot en av Kleins intensivt monokroma blåa målningar. Hon skulle föra foten, som på ena sidan hade ett stort födelsemärke, framför målningen. Detta skulle filmas i ultrarapid. Det var inte lätt, dels att få fram den blå färg som var så karakteristisk för Yves Klein och sedan Barbros fot”.⁷¹

Mao-Hope March är dock intressant av andra anledningar. Den skulle kunna förstås som ett slags filmisk shapeshifter; inte i dess egenskap av medial produkt, utan snarare i dess transformation som verk och förevisningssammanhang. Från att ha varit en byggsten i *Kisses* sammanblandning av medier, har den på senare år förevisats som ett autonomt verk. Sedan

⁶⁸ Transkription av *Mao-Hope Marchs* ljudspår av Sharon Avery-Fahlström (Fahlströms änka). Återfinns i större omfattning på <http://www.fahlstrom.com/films/mao-hope-march-1966> - hämtat 2016-04-22, kl. 10.28.

⁶⁹ Konstvetaren Annika Öhrner har i sin avhandling *Barbro Östlihn & New York – Konstens rum och möjligheter* (Makadam Förlag: Göteborg/Stockholm 2010) undersökt Östlihns plats i den svenska berättelsen om efterkrigskonsten, samt hennes position inom New Yorks nya avantgarde. Avhandlingen belyser även Östlihns centrala roll i Fahlströms skapande. Öhrner skriver: ”En betydande del av Fahlströms arbeten, såväl i traditionella konstnärliga tekniker som i de nya material han i ökande grad använde under 1960-talet, är således utförda av Östlihn, även om han också använde andra assistenter, till exempel konstnärerna Ulla Wiggen och Lettie Eisenhower. Björn Springfeldt har uttryckt det så, att om man från Öyvind Fahlströms verk skulle ta bort det som de facto har målats av Barbro Östlihn skulle stora vita fläckar breda ut sig (s. 130)”. Jag kommer vidare inte gå in närmre på Fahlströms vare sig intima eller professionella relation med Barbro Östlihn, men anser att det ändå är av vikt att kort nämna Östlihns medverkan. Öhrner bidrar med sin avhandling till en diskurs gällande konstnärliga praktiker i det rådande rummets begränsningar, konstnärsrollen och genus.

⁷⁰ Ibid, s. 130.

⁷¹ Anders Wahlgren, *Pistolteatern 1964-67*, publicerad i samarbete med Rönnells Antikvariat: Stockholm 2003, s. 109.

1973 valde Fahlström att visa *Mao-Hope March* som ett självständigt konstverk i sina soloutställningar i bland annat Sidney på Janis Gallery, i Philadelphia på Moore College of Art Gallery och i New York där det än idag går att betrakta på MoMA.⁷² Samtidigt gick den också att hyra tillsammans med filmen *U-BARN* på kulturföreningen FilmCentrum i Stockholm.⁷³ I skrivande stund ingår filmen i Moderna Museets samling, där de nu fokuserar, presenterar och studerar Fahlströms verk i olika utsnitt av konstnärskapet.⁷⁴ Intendenten för projektet, Fredrik Liew, skriver om *Mao-Hope March*: ”Den tätare kopplingen mellan Öyvind Fahlströms konst och världen tog kanske sitt mest konkreta uttryck i videoverket *Mao-Hope March* (1966) där han inte bara representerar världen i konstens rum utan direkt agerar med den”.⁷⁵ Demonstrationen har blivit till film, som i sin tur blivit medaktör i totalteatern. Man kan också förlänga Liew's uttalande och koppla det till Fahlströms konstbegrepp och mediereflekerande praktik. Med *Mao-Hope March* ställer Fahlström en implicit fråga om vad som konstituerar ett medium. Då filmen först varit en del av en större syntes i *Kisses*, har den nu reducerats till ett slutet objekt i det museala rummet. Detta inbjuder till olika tolkningsnivåer av filmen vilket också kan mynna ut i en tudelad förståelse av verket. Den initiala och slutliga frågan man kan ställa är hur *Mao-Hope March* kan förstås som en film? Eller ska den kanske inte det över huvud taget?

Man skulle i detta avseende kunna undersöka filmen i en tradition av vad film- och medieforskaren Gene Youngblood kallade för *expanded cinema*. I boken *Expanded Cinema*, från 1970, skriver Youngblood:

When we say expanded cinema we actually mean expanded consciousness. Expanded cinema does not mean computer films, video phosphors, or spherical projections. Expanded cinema isn't a movie at all: like life it's a process of becoming, man's ongoing historical drive to manifest his consciousness outside of his mind, in front of his eyes. One no longer can

⁷² Presenterat av Sharon Avery-Fahlström (Öyvind Fahlströms änka) på <http://www.fahlstrom.com/films/mao-hope-march-1966> - 2016-04-06, kl. 12.59.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Mellan 2015-02-27 och 2017-12-31 gör Moderna kontinuerliga nedslag i Fahlströms oeuvre. För tillfället presenteras del 1: Manipulera världen; följande verk nu finns att beskåda: *Sitting... Six months later, Version A*, 1962, Variabel målning, tempera på papper (56 x 116,5 cm); *Sketch for World Map*, 1972, Seriegrafi, India bläck på papper (68,5 x 92 cm); *Minneslista (Till Dr. Schweitzers sista uppdrag)*, 1964, Litografi på papper, (35 x 46 cm); *Life – span no: 3 (Marilyn Monroe)*, 1967, Variabel målning, olja, emalj på fotografi och vinyl (51 x 254 cm); *Sitting...*, 1962, tempera på papper, monterad på duk (159 x 201 cm); *ESSO-LSD*, 1967, plast utförd i 5 exemplar (15 x 89 x 127 cm); *Mao-Hope March*, 1966, sv/v – ljud: 16mm, polyester film.

⁷⁵ Fredrik Liew, ”Manipulera världen”, <http://www.modernamuseet.se/stockholm/sv/utstallningar/i-samlingen-oyvind-fahlstrom/manipulera-varlden/> - Hämtat 2016-04-06, kl. 13.54.

specialize in a single discipline and hope truthfully to express a clear picture of its relationships in the environment.⁷⁶

Att fullt få korn på Youngbloods teorier sträcker sig bortom denna uppsats ramar, men trots att det ovan citerade har en viss metaforisk prägel, blir det fruktbart att spegla *Mao-Hope March* och *Kisses Sweeter than Wine* i detta perspektiv. Såsom Fahlströms egna introduktioner i föreställningens programblad förtäljer, måste vi helt enkelt ge vika för de olika mediala nivåerna. Vi kan tolka, eller låta bli. Totalteatern blir i detta avseende konstitutiv för Fahlströms intermediala attityd där artbestämningar och klassificeringar faller bort. Det som manifesteras är ett medvetande som fångar tidens, konstens och livets bilder, i ett medialt kalejdoskop.

Konstnären och forskaren Jackie Hatfield ställer i sin artikel "Expanded Cinema and its Relationship to the Avant-Garde", frågan: "What is cinema if it is not film?".⁷⁷ Frågan har en tautologisk slutenhet, men tillåter ytterligare en ingång i bestämningen av *Mao-Hope March*. Hatfield argumenterar i sin artikel för hur expanded cinema-begreppet har en central roll att spela för hela den experimentella filmens historia, vari hon också kort nämner Fahlströms *Kisses*.⁷⁸ Det är den narrativa nivån, och dess korrespondens med interaktivitet, materialitet (video kontra film) och teknologisk invention som Hatfield vill komma åt i avantgardistiskt konst- och filmskapande. Detta för att nå en mer inkluderande historieskrivning – där expanded cinema kan fungera som en upplösande faktor för diverse insulära kategoriseringar.

Fahlström söker på så sätt en punkt bortom konstens potential med sin performance där teknologin, narrativet, uppförandet och materialet bildar syntesen med vilken han sammanställer livet med denna tillblivandets process; ett försök att manifesteras ett medvetande framför ögats perception i upplösandet av mediala gränser.

3. KRAMA filmmateria – Filmisk bisociation

Två år efter *Mao-Hope March* inledde Fahlström sitt nästa filmprojekt *U-BARN* (35mm acetat celluliod; 1.37:1, 25 min, färg/svartvit, 1968). Filmen gjordes i samarbete med Svenska Filminstitutet och producent för verket var Stefan Jarl vars dokumentärfilm *Dom kallar oss mods* kom till i mars, 1968, samma år som *U-BARN*. I en intervju med Krister Collin har Jarl beskrivit sin syn på Fahlströms relation till filmmediet:

⁷⁶ Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, Studio Vista Limited: London 1970, s. 41.

⁷⁷ Jackie Hatfield, "Expanded Cinema and its Relationship to the Avant-Garde", *Millenium Film Journal*, no. 39/40 (s. 50-65): 2003, s. 53.

⁷⁸ *Ibid*, s. 51, 56.

He didn't appear to be a cineast. I think he was interested in a medium, which he could use to describe the world. He made a kind of "collage-theater", performances, or happenings as they were called at the time, and he made paintings with help from his wife Barbro. He was part of a group of people who constituted an artistic counter-culture of sorts. His references didn't come exclusively from the world of cinema, but rather from his artistic practice, and he understood that it was possible to use the medium of film to do things that no one had seen before. The questions he had were quite concrete: "How do you shoot in slow motion?" or "I want to film the clouds and they are supposed to move quickly across the sky – how do I do that?" He wanted to deconstruct the medium of film and put it together in new ways in order to attain new expressions, much like the way in which he was interested in making paintings, which were like jigsaw puzzles or cut-out dolls. He was also anti-authorian in relation to the medium itself.⁷⁹

Man kan hävda att *U-BARN* var Fahlström första egentliga film, då *Mao-Hope March* status som autonom filmprodukt är mer svårtillgänglig. Nu hade konstnären fått fria händer i en tid då Svenska Filminstitutets restriktioner inte tycktes vara allt för påtagliga. Resultatet blev en kortfilm, med experimentell karaktär, där man kan ana den tentativa, anti-auktoritära dekonstruktivismen, som Jarl i intervjun ger uttryck för. Fahlströms *U-BARN* är den mest komplexa film som han gjorde, inte enbart ur filmspråklig synpunkt, utan kanske snarare i dess relation till den övriga filmografin. I *East Village* och *Revolution Now*, men även *Du gamla, Du fria*, är den estetiska tonen av ett annat slag. Fahlström är i dessa filmer mer noterande och närmar sig en mer utpräglad tradition av cinema verité. *U-BARN* innehåller även den sådana inslag men arbetar betydligt mer laborativt och i olika medvetandenivåer: dokumentära upptagningar från svenska institutioner för funktionsnedsatta barn och äldre; en amerikansk skolklass; reklamfilm; LSD; gatuteater. Detta överlappande och växlande bildmaterial knådas och sammanblandas i en märklig filmisk manifestation med inslag av timelapse-teknik och formalistiska suggestioner.

3.1 *U-BARN* – Bild, ljud och jagvidgande notationer

Filmens grundläggande struktur är snarare än att vara narratologiskt beskaffad av mer associativ karaktär, där Fahlström använder olika formelement för att nå en diskrepant syntes. Fahlström laborerar i detta avseende med multipla filmiska beståndsdelar, vilka i sin tur återkommande modifieras och växelverkar. De inledande sekvenserna skildrar genom

⁷⁹ Stefan Jarl, "U-BARN REVISITED – a meeting with Stefan Jarl", intervjuad av Krister Collin, *U-BARN*, OEI Editör & Amundön: Stockholm 2012, Booklet A, s. 6.

svartvitt dokumentärt material olika samhällsliga institutioner där vi får se följande scenarion: skolklasser (varav en är filmad i USA), äldreboende och vårdhem för fysiskt och mentalt funktionshindrade individer, mestadels barn. Kombinerat med detta inskjuts senare i färg en försvenskad version av en amerikansk reklamfilm för schampot Lustre-Creme Shampoo, med en infogad sekvens som visar en burk med LSD-tabletter. Filmens mitt utgörs av en exponering av en vit snurrande spiral mot svart bakgrund vilken suggererar ett hypnotiskt tillstånd. Därefter följer ytterligare svartvita kompositioner som vidare utforskar de terapeutiska institutionerna för funktionsnedsatta, med en kalejdoskopisk överlagring av reklamfilmen, för att senare övergå i en naturscen som genom en timelapse-fototeknik fångar en människogestalt sittandes i en sjö mot en bakgrund av ett skogslandskap. I filmens avslutande sekvens förevisas, åter i färg, en gatuteater som uppför en scen utanför kungliga slottet i Stockholm där kronprinsen gestaltas. I uppförandet tillfångatas prinsen för att bortföras till Hanoi. Han återvänder, i sketchen, senare till det kungliga gardet där han uppmanar soldaterna att göra sig av med vapnen.

Som i *Mao-Hope March* är en viktig komponent i filmen ljudbandet, som nu spelar en mer avancerad roll. Tidskriften *OEI* gav i anslutning till DVD-releasen av *U-BARN* 2012, ut ett nummer med titeln *Arbete pågår (2)*. I detta har samlats ett par artiklar som bidrar med blandade tolkningar av Fahlströms film. Poeten Jörgen Gassilewski tolkar *U-BARN* genom ett intensivt prosapoem medan Martin Grennbergers korta artikel om filmen inger ett mer stringent och utredande sinne. Grennberger skriver angående Fahlströms behandling av ljudet i *U-BARN*: "ljudspåret utsätts för en rad akusmatiska interventioner, vilket skapar en komplex relation till det visuella materialet. Det är i mångt och mycket en örats film".⁸⁰ Från de dokumentära upptagningarnas diegetiska ljud, inträder då reklamfilmen tar över bildflödet en extra-diegetisk manlig röst, som med kliniskt språkbruk beskriver det hallucinogena preparatet LSD. Då filmen åter växlar till klassrumsscenerna och de terapeutiska situationerna tillkommer två röster, en kvinnlig och Fahlströms egen. Nomenklaturen förskjuts och antar en mer subjektivt erfarenhetsmässig ton:

Allting böljar, tiden böljar... Allting... Det är precis som man ser att det böljar sig, och så böljar sig liksom alla... alla begrepp, allting [...] [Fahlström]; Allt är så fruktansvärt vackert och det är det där djupa suget liksom i en sorts... nånting som jag uppfattade som styvt eller spänt i början och nu... närmast uppsöker med någon sorts intensitet i känslan... som är en absolut...
[ohörbart] Jag upplever det här som en sorts... som... inte som en orgasm, men mycket likt

⁸⁰ Martin Grennberger, "Om Öyvind Fahlströms *U-BARN*", *OEI* nr. 59, *Arbete pågår (2)*: 2012/2013, s. 70.

det... mycket längre. Meningen... verk... känns nu som den skulle vara mycket enkel, att att man... man kunde uppleva orgasmen in i dess största fullhet, kunna komma tillbaka till ett liknande tillstånd. men samtidigt är det någonting så oerhört... djupt som liksom går ut över alla gränser, liksom...⁸¹

Associationen överbelastas och som åskådare blir det svårt att navigera i dessa vitt skilda dimensioner. Magnusson och Olsson menar att invokationen av en annan verklighet inte skall uppfattas som religiös eller mystisk, utan snarare som en del i Fahlströms övergripande spelmekanism och livsåskådning – som ytterligare ett medium i sammanblandningen av fysiskt definitiva element.⁸² Man kan här erinra sig de drogpolitiska debattartiklar Fahlström skrev mellan 1965 och 1967. I artikeln ”Om LSD och cannabis” skrev han avseende de jagvidgande preparaten: ”Nu gäller det att fastställa om en vuxen människa har samma rätt att bestämma om han eller hon vill berika och fördjupa sitt liv genom ett kemiskt preparat som genom en film, en bok, en psykoanalys eller ett kärleksförhållande”.⁸³ Ytterligare en parantes i detta är en episod som vecklade ut sig i media 1968. Fahlström kom under en tid i pressen att kallas för ”knarkmannen” då han i debattprogrammet ”Timmen” blivit inbjuden att delge sina åsikter om narkotika. Mitt under sändningen tog Fahlström upp en pipa som han tände för att kort därefter förklara att det var hasch han rökte. Pojkstrecket kom att polisanmälas, men om det verkligen var hasch som låg i pipan är ännu inte klarlagt.⁸⁴ LSD-elementet i *U-BARN* fungerar som en påminnelse om en annan verklighet, en ny teknologi (eller medium) som Magnusson och Olsson uttrycker det.⁸⁵ Drogen blir ett instrument, som i analogi med film och litteratur kan berika och vidga våra meditationer kring det subjektiva medvetandet.

3.2 *U-BARN*S medvetandenivåer

Fahlström har själv kommenterat och beskrivit de olika nivåer som exponeras i *U-BARN*. I en intervju med Mats G Bengtsson och Leif Nylén för *Paletten* återger han filmens skeenden:

⁸¹ Utdrag ur transkriberingen av *U-BARN*S ljudspår, Magnusson och Olsson, *U-BARN*, OEI och Amundön: 2012, Booklet R, s. 5-6.

⁸² Magnusson och Olsson, ”Film Film Fahlström Film”, s. 25.

⁸³ Öyvind Fahlström, ”Om LSD och cannabis (1967)”, i *Om livskonst o.a.*, Albert Bonniers Förlag: Stockholm 1970, s. 74. Andra artiklar som ansluter sig till denna exkursion är exempelvis ”Det extatiska samhället (1965)”, ”Den psykedeliska oppositionen (1967)” och ”Om nöjeshus (1967)”. Texterna som alla återfinns i *Om livskonst o.a.* är stundtals agitatoriska och anknyter till olika samhällsliga temperament; där Fahlström interfolierar medicinska, politiska och konstnärliga perspektiv. Han är dock återkommande noggrann med att åtskilja kontrollerbart bruk med medicinsk övervakning och det självdestruktiva okontrollerade och illegala bruket.

⁸⁴ För mer om Fahlström som ”knarkmannen” se Bo A. Karlsson, ”Öyvind Fahlström – Den förste multi-mediala konstnären i Sverige”, *Paletten* nr. 3: 1995, s. 6. Även Pontus Hultén, ”Öyvind Fahlström, världsmedborgaren”, *Öyvind Fahlström*, Moderna Museets utställningskatalog: 1979, s. 103.

⁸⁵ Magnusson & Olsson, ”Film Film Fahlström Film”, s. 23ff.

Manuskriptet skrev jag förra året när jag var mitt uppe i det här intresset för psykedelika. Den byggde på några enkla saker: man skulle sammanställa vissa former av prägling i samhället via undervisning och reklam, vissa undervisningssituationer och en gammal reklamfilm. Och sedan genetisk prägling, dvs handikapp av något slag och visa hur barn beter sig i en klassituation där. Mot det står några fakta om LSD och några röster som råkat bli jag och en annan person som talar om påverkan av det och som sammanställs med bilder av det slaget, hämtade från terapiförsök på ett mentalsjukhus. Det rör sig en lång tid på ett slags stillastående introvert plan med olika medvetandenivåer, och så till sist kommer utbrytningen, dvs insikten som aktiverar utåt, historien med kronprinsen och värnplikten.⁸⁶

Vad som beskrivs är något som liknar uppförandet av *Kisses Sweeter than Wine* där de olika elementen sammanblandas och resulterar en kaotisk slutprodukt, men Fahlström tycks vara mer benägen här att ge vissa svar. Tre krafter eller präglingar förenas: samhällelig, genetisk och psykedelisk; för att till slut förlösas ut i gatuteaterns aktion. Fahlström experimenterar här med olika tidsaktuella instanser som när de sätts ihop tycks vara främmande och åtskilda. De olika filmelementen: reklamfilm, dokumentären, gatuteatern är procedurer som i sin förening transformeras. Här kan man återkoppla till bisociationen som blivit en alltmer framträdande mekanism i Fahlströms skapande, men också Bessas användning av ”bricolage”-begreppet, då de sammanvävda nivåerna bildar ett öppet system som finner sin inspiration i de kringliggande fysiska och mentala miljöerna.⁸⁷

Med den bisociativa praktiken skapar Fahlström också abrupta vändningar inom de slutna upptagningarna i *U-BARN*. I det tredje klassrumsscenarioet ser vi hur detta uppenbaras då en naken kvinna plötsligt träder in bland de tystnande och förundrade barnen. Denna motsättningsens poetik, tillåter en kontextuell förlängning som ligger utom filmens universum. Magnusson och Olsson beskriver det träffande: ”This operation, on Fahlström’s part, links two seemingly disjunctive cultural contexts from the same period with each other (the school and the lifestyle of a contemporary counter culture)”.⁸⁸ Fahlström skapar här svårgripbara kopplingar mellan bilderna och de bortom liggande kontexter som omsluter dem. Effekter som också transformerar de inomfilmiska scenariona, exempelvis genom naturscenen med timelapse-tekniken, frysningen av bilden i den inledande scenen, de kalejdoskopiska

⁸⁶ Öyvind Fahlström, ”Robert Kennedy (lotta) och Stokely Carmichael (kuk) seglar ikapp – en intervju med Öyvind Fahlström om hans ”bassänger”, intervju av Mats G Bengtsson och Leif Nylén, *Paletten*, nr 3, 1968.

⁸⁷ Bessa, *Öyvind Fahlström – The Art of Writing*, s. 17.

⁸⁸ Magnusson och Olsson, ”Film Film Fahlström Film”, s. 27.

överlagringarna i manipulationen av reklamfilmen och bild-i-bild tekniken då barnen på institutionen leker. Grennberger tar fasta på dessa parametrar då han skriver:

U-BARN kan närmast sägas vara ett atonalt partitur, ett stycke grafisk notation över felsägningar och förskjutningar där arbetet med ljud och röster fungerat som orkestrerande princip och strukturerat filmens övergripande intryck. Bildens relation till det som befinner sig utanför den visuella ramen, men som man inte kan bortse ifrån utan att förlora greppet om helheten, är också framträdande. Det som finns utanför bilden sätter den i gungning och bidrar till att de narrativa elementen ständigt sätts ur spel och omprövas.⁸⁹

U-BARN är Fahlströms märkligaste, men kanske också viktigaste film, inte minst då den uppvisar hans prövande experiment med filmen som medium och dess estetiska kapacitet. Verket sprider också ljus över många av de operativa metoder som Fahlström upprättade i poesin och bildkonsten. Han ser till ”utseendenas absoluta hårdhet” och insisterar på att regler endast är potenta då man skriver dem själv. Filmen understryker detta med den heterogena bildstrukturen och dess sonora egenskaper. På så sätt är den också en uppvisning i knådandet och kramandet av det tillgängliga materialet – denna gång genom filmmaterialet.

Trots att *U-BARN* intar en egen position i Fahlströms filmografi, går det att finna fruktbara länkar och kontinuitet i förhållande till de tre återstående verken, främst via ett fokus på gatuteater och den politiska agitationen. Slutscenen i *U-BARN* slår an på Fahlströms tankar kring detta då han formulerar filmen som ett mellanstadium för att å ena sidan ”agitera”, och å andra sidan ”göra konst”:

Den [*U-BARN*] slutar med att handla om Sveriges stora u-barn kronprinsen, som kommer på andra tankar när han konfronteras med verkligt krig bl a genom att han kidnappas till Hanoi i en mycket snabb skissartad sketch. Sedan går han ner till vaktparaden och övertalar dom att tänka på vem det egentligen är dom ska försvara sig mot och om dom överhuvudtaget behöver sina vapen. Där når man genom filmen som medium ut, men samtidigt är det en sorts teatralisk stilisering som ändå gör att det är ett mellanstadium. Men sen kan man ytterligare närma sej handlingen om man gör dokumentärfilm eller om man t ex uppträder framför inskrivningsbyråer, man filmar det och visar det som agitatorisk konst [...] Det finns många nivåer som man kan använda. Bildkonsten är på många sätt den allra minst effektiva har jag en känsla av [- -] Jag är intresserad av problem som har att göra med vad man kan göra med

⁸⁹ Grennberger, ”Om Öyvind Fahlströms *U-BARN*”, OEI; *Arbete pågår* (2), s. 71.

bildkonst, men kommer jag i den situationen att jag kan arbeta med TV, teater eller film så gör jag lika gärna det.⁹⁰

Detta ”mellanstadium” var vad Fahlström kom att utforska i de efterföljande filmerna.

4. Dokumentärerna – Mellanstadiernas estetik

De två dokumentärerna *East Village* (1968) och *Revolution Now* (1968) som Fahlström filmade för Sveriges Television (Sveriges Radio) kan ses som ett slags filmiskt tvillingpar.⁹¹ Filmerna centrerar liknande temata, där Fahlström ofta med handhållen kamera fångar olika scenarion som redogör för New Yorks undergroundscener.

I *East Village* är de primära undersökningsobjekten kopplade till Fahlströms intresse för gatuteatrar och happenings. I de anteckningar som utgör den korta skriften ”Notes on Street Theatre and Demonstrations”, antyds det som Fahlström formulerade i anslutning till sketchen i *U-BARN*. De kan även fungera som nycklar till en bredare förståelse av dokumentärprojekten: ”The significant experiment consists of leaving the theatre building and seeking out a new audience and thereby a new repertoire. This is an experiment with the theatre as medium, as distribution form, and as such probably one of the most important stages in the development of theatre – the step away from the bourgeois or centralist institutionalized form of theatre”.⁹²

Vad som blir grundläggande för *East Village* är hur detta steg från den institutionaliserade teatern dubbleras då Fahlström genom filmen bildar ytterligare en metainstans. Fahlström resonerar kring detta steg, och sätter det parallellt, med tidens teknologiska utveckling: ”A step that parallels the media occasioned by modern technology, which all tend to seek out the audience, instead of herding it into official meeting places. Tapes and records come to people in their private environment, TV replaces the movie theater, street theatre seeks out to people, often unprepared and casual, at the work place or out in the city”.⁹³ Det är det omedelbara och oförberedda som Fahlström här betonar samtidigt som han, genom att filma dessa teateruppställningar breddar känslan av omedelbarhet då *East Village* och *Revolution Now* kablades ut för den svenska publiken hemma i sofforna. Häri ligger ett mediereflektande

⁹⁰ Mats G Bengtsson och Leif Nylén, intervju med Fahlström, *Paletten*, nr. 3, 1968.

⁹¹ *East Village* (ca 39 min) sändes i SVT 1968-12-01, mellan kl. 22.15 – 22.55. *Revolution Now* (ca 59 min) sändes i SVT 1968-12-06, mellan kl. 21.45 – 22.45. Båda filmer är svartvita på 16 millimetersfilm. Digitala kopior: Mediedatabas, smdb.kb.se.

⁹² Öyvind Fahlström, ”Notes on Street Theatre and Demonstrations”, först publicerad i *Dialog 4*, no. 4-5: 1968. Återfinns i katalogen *Öyvind Fahlström. Another Space for Painting*, 2001, s. 250-251.

⁹³ *Ibid.*

drag hos Fahlström, såsom Hultberg tidigare konstaterat.⁹⁴ Genom att använda sig av televisionen och dokumentärfilmen kunde Fahlström på ett nytt sätt nå ut med sin konst, och exemplifierar indirekt en konstnärlig- och medierelaterad medvetenhet.⁹⁵

I *Revolution Now* undersöker Fahlström gränserna mellan politisk agitation, demonstration och teater. Dessa instanser ingår för Fahlström i ett slags fusionerande tillstånd där konstnärliga klassificeringsprinciper blir egala, då verkligheten tar över:

I think the interesting thing is when you organize acts that can be performed by all kinds of people in all kinds of environments, and that either develop into real, intense 'pure' art experiences or advance a political agenda, i.e., become demonstrations. Demonstrations, that is, that do not so much consist of many marching people with signs but instead involve surprising acts that develop more or less unpredictably. And people can participate – play themselves – to different degrees. Participants are expected to (as in a classic happening) contribute with their own suggestions or variations. Finally there is a role structure between the demonstrators and the passive/negative public and police that encompasses suspense elements on the reality level and whose raw intensity surpasses anything that aesthetic invention can bring out.⁹⁶

Mot dessa teoretiska fonder kan man förstå Fahlströms dokumentära projekt. I det som följer ämnar jag redogöra för hur Fahlströms estetiska mellanlägen, formuleras, kontextualiseras och realiseras i *East Village* respektive *Revolution Now*

4.1 *East Village* – Konst på gatan

Stadsdelen East Village var under 1950- och 60-talet föremål för demografiska förändringar; från att ha varit en del av det mer utpräglade ”slumområdet” Lower East Side, blev områdets identitet under denna period mer förknippat med vad som skulle kunna kallas för en

⁹⁴ Hultberg, *Öyvind Fahlström i etern – Manipulera världen*, s. 8.

⁹⁵ Fahlström var intresserad av massmediala fenomen, inte minst som konstnärligt stoff, utan också i bredare benämning då han kom att delta i ett antal TV-dokumentära framställningar som avsåg fånga 60- och 70-talets konst, som sändes i SVT. I TV-magasinet *Studio 66* (digital kopia från Svensk Mediedatabas, smdb.kb.se.) från 1966, filmades Fahlström i sin studio i New York. Tittarna får här en inblick i konstnärens arbetssituation, där Fahlström samtidigt som han planerar sina verk har TV:n påslagen. Han visar i inslaget också sin egenkonstruerade fjärrkontroll; en lång pinne med vilken han kunde byta kanal sittandes från arbetsbordet. Annika Örhner skriver: ”Tv:ns närvaro ingick inte i en gängse, romantisk föreställning om konstnärens ateljé [...] Här konstrueras en bild av det nya avantgardets arbetssätt (Örhner, s. 94, 99.)”. Ur ett mediehistoriskt perspektiv säger detta också något om hur konsten under 1960-talet, via televisionen, kom att medieras på nya sätt. David Rynell Ählén, som disputerade i år med avhandlingen *Samtida konst på bästa sändningstid. Konst i svensk television 1956-1969* (Mediehistorisk Arkiv nr. 31: Lund 2016), skriver om hur denna nya konstnärsgeneration kom att ta plats i diverse TV-program, och hur nya medier och teknologier fick en central roll i spridningen av konsten. Fahlström är ett återkommande inslag i Ähléns bok, vilken är ett fördjupande tillskott för berättelsen om hans konstnärskap, men också för den mediehistoriska diskurs som omsluter honom.

⁹⁶ Fahlström, ”Notes on Street Theater and Demonstrations”, s. 250.

konstnärernas-, studenternas- och undergroundrörelsernas residentsstad. De alternativa grupperna som lockades dit av de låga hyrorna mynnade ut i att East Village kom att bli ett slags centrum för diverse samhällsliga motkulturer. I filmen *East Village*, med hjälp av fotograferna Peter Davis och Ray Steiner, fångar Fahlström dessa poler. Han är nog med att förmedla dessa två skikt; å ena sidan den blomstrande konstnärsscenen, å andra sidan det hårda livet ute på Bowery där ”gatan är sängkammare”.⁹⁷

East Village inleds med bilder på en vridbar skulptur belagd mitt i ett urbant landskap, samtidigt som man på ljudspåret hör Fahlströms instruerande och sakligt berättande röst: ”East Village börjar på Cooper Square, med vridbara skulpturen”.⁹⁸ Vad som följer är en stil som förmedlar ett annat tillstånd i relation till det som exponeras i *U-BARN*. Grennberger har skrivit att Fahlströms dokumentärer, samt långfilmen i viss utsträckning: ”kan sägas ingå i en etablerad tradition av registrerande cinema vérité-praktiker, direct cinema och news-reelfilm”.⁹⁹ Hur de gör detta lämnas sedermera därhän.

I filmens inledande skede tar Fahlström på ett observerande och registrerande vis upp bilder av stadslivet kring Cooper Square. Han besöker loppisar, filmar Hare Krishna-parader, ”dekisgubbarna” som han kallar de alkoholiserade människorna som ses sovandes på trottoaren, samt en blind hippie som står på hörnet vid den läskedrycksbar som enligt Fahlströms kommentar är en av samlingspunkterna i East Village. Det finns en fri och sökande atmosfär i kamerarörelsen, som ofta sveper från olika objekt inom tagningen.

Upptagningarna av ”dekisgubbarna” vid Bowery, som nu blivit ”den sista anhalten för alkoholister och människor på deken” då ”teatrarna konkurrerats ut av spritaffärerna”, är speciellt intressanta då Fahlströms använder både närbilder och olika vinkelspel; vilket ger åskådaren en organisk inblick i East Village polariserade stadsbild. Denna första del av dokumentären frambringar en avvaktande, registrerande och noterande atmosfär. Fahlström är förklarande, berättande – både i bild och ljud – och stadsbilden börjar successivt vecklas ut. Man kan här väcka tanken om Peter Weiss dokumentärer *Ansikten i skugga* (1956) och *Enligt lag* (1957), men också Stefan Jarls *De kallar oss mods* (1968). Det finns en slags sociologisk ambition i Fahlströms dokumentära retorik och observation. Filmvetaren Ingrid Esping har med sin avhandling om Stefan Jarls *Modstrilogi* beskrivit hur Jarl med sina scener frambringar en: ”ren’ observation *on location* och ger en stark nukänsla i upplevelsen i

⁹⁷ Fahlström på ljudbandet i *East Village* – Egen transkription

⁹⁸ *East Village*, 1968, dokumentär av Öyvind Fahlström – Egen transkription.

⁹⁹ Grennberger, ”Om Öyvind Fahlströms *U-BARN*”, s. 68.

enlighet med den observationella metoden”.¹⁰⁰ Fahlströms metod påminner här om denna med blandade intervjumoment, där förmedlingen av en annan verklighet framträder för en svensk tv-publik.

Efter dessa registrerande episoder intar filmen ett annat patos, då *East Villages* andra huvudfokus utforskas – konstnärsscenen. Fahlström intervjuar den amerikanska poeten och performancekonstnären John Giorno, i en gammal lägenhetsvåning som nu blivit belamrad med diktmanuskript och tidningsnotiser; element som Giorno ofta inkorporerade i sin lyrik. En abrupt närbild framstår då kameran zoomar in på en pistol, liggandes på Giornos arbetsbord. I nästa sekvens besöker han konstnären Alex Hays studio.¹⁰¹ Sedan tar Fahlström med oss till den nära vännen och kollegan Robert Rauschenbergs arbetsmiljö. I en gammal byggnad som förr i tiden fungerade som ett hem för övergivna barn har nu istället Rauschenbergs skrotskupturer och combinemålningar inackorderats. Fahlström berättar via ljudbandet hur Rauschenberg köpt huset, inklusive ett halvt kapell som blivit kvar då man utanför byggt en bensinmack. De heliga föremålen har bytts ut mot Rauchenbergs material. Mellan scenerna hos Hay och Rauschenberg filmar Fahlström en kvinnlig gatupredikant. Hon sjunger ut sitt gudomliga budskap i en megafon och Fahlströms klipptechnik och ljudhantering framgår. Rösten hänger kvar i ljudspåret även efter kameran lämnat kvinnan. Hennes röst binder samman gatubilderna som senare övergår i konstnärssrummet.

Några dagar senare befinner vi oss åter hos Rauschenberg. Scenariot förevisar händelser efter en Alex Hay-vernissage som utförts någonstans i kvarteret. Fahlström filmar festen som är förlagd i Rauschenbergs kök, det som tidigare var pastorns. Kameran flackar i närbilder från ansikte till ansikte (främst på Rauschenberg och Hay), och frambringar en fluga-på-väggen känsla. I nästa scen har festen förflyttats till ett annat rum och konstnärernas samtal har övergått i dans. Fahlström inpassar, vad som tidigare påvisades av Örhner, hur ”tv:n är på som vanligt, utan att någon tittar på den”.¹⁰² Fahlström låter i dessa bilder TV:n stå i förgrunden, längst ner till höger i bildramen, för att låta dansspektaklet stå i bakgrunden. De enda ljuskällorna är TV:n respektive en klen taklampa. Det uppstår en kontrasterande

¹⁰⁰ Ingrid Esping, *Dokumentärfilmen som tidsresa – Modstrilogin*, doktorsavhandling utgiven med bidrag från Holger och Thyra Lauritzens stiftelse samt Crafoordska stiftelsen: Lund 2007, s. 220. Esping skriver utförligt om en ny svensk dokumentär stil och återkopplar frekvent Jarls filmspråk till Weiss tidigare projekt där även Weiss film *Vad ska vi göra nu då?* (1958) omnämns som tematiskt förbunden med Jarls *Modstrilogi*. Fahlström som tidigare arbetade med Jarl, inställer sig med sina dokumentärer i en liknande estetik, där moderniteten nyanseras gentemot samhällets utsatta, dock med ett annat fokus på konstnärsscenen och revolutionen. Esping förklarar även dokumentärens historiska villkor där den franska *cinéma vérité* och den nordamerikanska motsvarigheten *direct cinema* förklaras mer genomgående.

¹⁰¹ Alex Hay deltog även, precis som Fahlström, i festivalen *9 Evenings*.

¹⁰² Egen transkription. Se även not 95.

motsättning i kompositionen mellan de dansande individerna och den bortglömda TV:n som den för tillfället enda länken till omvärlden.

I nästa inslag befinner sig Fahlström i Harlem. Det är söndagseftermiddag och ett kyrkligt initierat socialt projekt utvecklar sig. Man vill som Fahlström fastslår visa individerna i området ”hur man ska snygga upp i slummen”. Folk i kvarteret är inbjudna till att måla på de nedgångna fasaderna och Fahlström intervjuar en nunna som kommenterar företaget och belyser hur projektet skall få människor att arbeta som lika och jämbördiga.

Det efterföljande segmentet visar Fahlströms längsta inhopp framför kameran. Han befinner sig åter i East Village, hemma hos gatukonstnären Steve Seaberg och dennes svenska fru, i deras lägenhet på 5:e gatan. Man får nu se hur Fahlström är utrustad med mikrofon då han ställer frågor om parets blygsamma levnadsvillkor. Det framgår hur Steves situation är olik den vi fått se i bilderna hos Rauschenberg och Hay. Han sitter med deras dotter i knäet, medan hustrun på svenska informerar hur deras vardag präglas av kampen mot värdinnan och vägglössen. Fahlström frågar Steve om hans funktion som konstnär. Steve inleder med att ställa en autofråga, han talar god svenska med en amerikans brytning: ”åt vem målar jag?”.¹⁰³ Steve ser sitt måleri som en väg till att göra tjänster för andra människor på gatan. Då han inte kunnat göra succé på gallerier har han ändå hållit fast vid insikten om att han är en kompetent målare. Han berättar om den glädje han känner inför att måla porträtt och reklam åt invånarna i East Village. Fahlström frågar: ”om inte dessa målningar bidrar till att stärka identitetskänslan, eller?”.¹⁰⁴ Steve svarar att han ”tror det” just för att ”många här har så lite i livet. Att bara se ett porträtt av sig själva är något som förstärker deras liv på något sätt, kanske. Det vet jag inte”.¹⁰⁵ Samtidigt som Steve svarar på Fahlströms frågor får vi se bilder från gatan där många av hans målningar framgår. Även upptagningar från en biljardhall klipps in där folk dricker, röker och spelar biljard. På väggarna ses Steves porträttmålningar som speglar skeendena i hallen. Det verkar som Fahlström med dessa bilder, blandat med intervjun, söker efter en slags syntes i de skikt som filmen tidigare exponerat – de mellan ”dekisgubbar” och ”konstnärer”. Först med Steve verkar konsten nå ut i människors liv och detta ”mot en väldigt billig peng”. Fahlström säger till slut frågande: ”Du fungerar på något sätt i ett sorts gränsområde mellan konstnär och... vad ska vi kalla det... socialarbetare”.¹⁰⁶ Steve svarar: ”Ja det kan man säga kanske. Det har jag tänkt på några gånger”.¹⁰⁷ Även om

¹⁰³ Egen transkription.

¹⁰⁴ Egen transkription.

¹⁰⁵ Egen transkription.

¹⁰⁶ Egen transkription.

¹⁰⁷ Egen transkription.

denna sekvens är den mest styrda från Fahlströms sida, då han frångår det enbart observerande, är den också empatisk. Intervjuobjektets utsagor förstärker det som Esping kallar för ”den interaktiva” och ”deltagande” metoden då Fahlström likt Jarl ger ”röst åt de andra – de svaga, utnyttjade och utslagna vilka sällan, om ens någonsin, hörs i det offentliga samtalet”.¹⁰⁸ Steves inspel fokuserar en sociologisk annanhet vad gäller det konstnärliga uttrycket i förhållande till det vi fått se hos de festande Rauschenberg och Hay.

I *East Villages* avslutande inslag filmar Fahlström *The Sixth Street Players* som förbereder sig för en gatuteater. Från förberedelserna får vi följa föreställningen ut på gatan. Fahlström kommenterar uppförandets intrig och motiv och fångar genom extrema närbilder både aktörerna och åskådarna som från gatan betraktar skådespelet. Det klipps sedan till Central Park där yippierörelsen har upplyst en stor vårfest. I ljudbandet återknyter han till sina utläggningar i ”Notes on Street Theatre and Demonstrations”, då han kommenterar: ”detta är verkliga en teater där alla kan vara med och agera... spela ut sig själva. Många tusen har kommit hit. De flesta tydligen medelklassmänniskor från Manhattan”.¹⁰⁹

I *East Village* binder Fahlström, genom en dokumentär stil, samman det som ofta återkommer i hans övriga verksamhet. Han låter konstnärsrollen blandas med sociologiska och samhällsfrågor i ett alster som också anknyter till livets och konstens gränser. Gatuteater, ”dekisgubbar”, yippies, hippies – läggs under Fahlströms utforskande lupp. I *Revolution Now* fortsätter denna pågående utredningen för honom, med en perspektivförskjutning. Nu gäller det snarare hur man genom konsten och aktionen mobiliserar sig mot de stora politiska frågorna.

4.2 *Revolution Now* – Konsten att agera

Peter Davis står åter som fotograf då arbetet med *Revolution Now* inleds, denna gång med Staffan Lamm vid sin sida. Stilen är snarlik den som anammats i *East Village*, med en observationell och interaktiv metod, och Fahlströms kommentar är via ljudbandet fortfarande en drivande faktor.

Ur tematiskt avseende råder det dock en viss förskjutning gällande *Revolution Now*. Fahlström ger sig nu in i ett antal centra för politiskt oppositionella manifestationer. Han följer inkallelsevägrare, politiska gatuteatrar, undergroundtidningar, de homosexuellas

¹⁰⁸ Esping, *Dokumentärfilmen som tidsresa – Modstrilogin*, s. 217.

¹⁰⁹ Egen transkription. Fahlström, ”Notes on Street Theatre and Demonstrations”, i *Öyvind Fahlström. Another Space for Painting*, s. 251.

aktionsorganisationer, och undersöker mer ingående de mellanstadier han tidigare formulerat i *U-BARN* och i sina anteckningar om gatuteater och demonstration.

Revolution Now börjar med en kameranavspning över en av New Yorks många gator. Kameran fokuserar sedan en husfasad som med vita klotterliknande bokstäver säger: "THE WAR IS OVER". Fahlströms röst hörs på ljudbandet och via en referens till en av sångaren Phil Ochs sånger konstaterar han att kriget är slut, för att direkt korrigera sig och hävda att det motsatta ligger betydligt närmre sanningen. Textbiten är en indikation på att motståndet växer för varje dag och fungerar som en avslöjande inledning för vad som i filmen komma skall.

Då filmen fortsätter kastas åskådaren direkt in i den politiska aktionens hetluft. Fahlström möter studenten Peter Behr som bränner upp sin inkallelseorder utanför en kasern i Brooklyn. Fahlström intervjuar Behr som förklarar att han hellre går i fängelse än att ansluta sig till armén. Det framgår att Behrs protest riktar sig mot hela inkallelsesystemet då han genom sin aktion också avsäger sig uppskovet som kommer med hans status som student. Behr betonar detta som djupt omoraliskt då det enbart riktar sig mot den välbärgade, vita medelklassen. Fahlström låter kameran sakta zooma in på en polisbil som fram tills nu stått osynlig i bakgrunden.

Behr som ljerat sig med yippierörelsen låter scenariot efter orderbranden övergå i ett firandets stadie. Aktionen övergår nu i ett happeningliknande skeende då en av deltagarna börjar agera som Vietcongmedlem, och gruppen börjar dansa i ring. Fahlström skriver i sina anteckningar om gatuteater och demonstrationer hur: "*The demonstration becomes a party: Peter Behr, a conscientious objector, decides to make his act a happy occasion. Though it is 7 a.m. and raining in a godforsaken corner of Brooklyn, the youths carry signs, sing and dance in front of the police and the barrack guards and from the trunk of a car you get coffee, donuts, fruit and flowers*".¹¹⁰ Detta är det första av de mellanstadier som Fahlström formulerar och undersöker i *Revolution Now*, där teater, fest, demonstration och politisk agitation fusioneras.

Fahlström gör sedan olika nedslag i sfärer som organiserar sin motvilja mot kriget och regeringen. Han filmar "The Resistance" i Central Park, som organiserat en offentlig vägran där de lämnar tillbaka sina inkallelseorder. I ett högborgerligt område utbildar invånarna barnen i att överta kampen och en av kvinnorna i aktionen förklarar som "Peace is a state of mind, and that's why the children are involved".¹¹¹ Samtidigt filmas lastbilar med rekryter

¹¹⁰ Fahlström, "Notes on Street Theater and Demonstrations", i Öyvind Fahlström. *Another Space for Painting*, s. 251.

¹¹¹ Egen transkription.

som på gatan utanför parken rullar förbi. Vi får en inblick i den underjordiska tidningen *The Rats* redaktionella arbete, där hemliga militära dokument och frågeformulär publiceras, blandat med instruktioner om hur man bygger en bomb. Fahlström lyckas även få med kameran ner i en källare i ett rivningshus där den underjordiska gruppen Up Against the Wall Motherfucker övar sig i karate för att kunna försvara sig mot polisövervåld och högerextremister. *Revolution Now* innehåller också material ifrån en inspelning från ett av Allan Burkes (enligt Fahlström: ”specialist på sensationsintervjuer och förolämpande frågor”) tv-program där Fahlström deltar, tillsammans med en underjordisk modeskapare och teaterkritiken Saul Gottlieb, i en kupp mot Burke. Tumultet i studion övergår successivt i våldsamma scener. Fahlström kallar denna typ av aktion för ”*Cultural sabotage*” och skriver i sina anteckningar, med en uppmaning till en svensk publik, angående händelsen: “[...] the executives were so surprised that a large part of the invasion was broadcast! Swedish observers may view this as fun and games. In reality, it requires courage to participate in actions that results in police brutality and prison sentences. This kind of attack is not so much a demonstration – for or against something – as sabotage, deliberately destructive action”.¹¹² Saul Gottlieb medverkar också som intervjuobjekt i *Revolution Now* i samband med en demonstration vid Washington Square Park i The Village som urartat. Fahlström fångar dessa kaotiska scener där bilderna och ljudet från intervjun överlagras.

Efter intervjun med Gottlieb befinner sig Fahlström hos de homosexuellas medborgarättsförening The Mattachine Society. I intervjun med organisationens talesman framgår det hur perspektivet är omvänt. Fahlström berättar hur man här opponerar sig mot att man inte får göra militärtjänst. Sedan klipps det till en mörk teaterlokal, där transvestiten Mario Montez sjunger i en pågående pjäs. Fahlström poängterar via ljudbandet hur Montez agerat i många filmer av konstnären Andy Warhol.¹¹³

I nästa sekvens följer Fahlström teatergruppen The Pageant Players förberedelser inför en kommande gatuföreställning. The Pageant Players stycke har ett politiskt tema och Fahlström har benämnt deras stil som: ”Typical borderline cases between theater and demonstrations”, i

¹¹² Fahlström, ”Notes on Street Theatre and Demonstartions”, i *Öyvind Fahlström. Another Space for Painting*, s. 251.

¹¹³ 1968 skrev Fahlström en kort text om Warhols filmkonst. Här nämner han också cinema verité och konstaterar hur Warhols produktion håller fast vid: ”en extrem cinema verité, men nu applicerad på handling, fiktion. Cinema verité, eller livsfilm – stora obrutna bitar av liv, från hans omedelbara omgivning [...] Det vi menar med cinema verité bygger på kamerans och ljudutrustningens lätthet och rörlighet”. Fahlströms text genomsyras av en kunnighet och inspiration inför Warhol. Kanske kan man här se en koppling till Fahlströms eget bruk av filmmediet i sin konst, kanske främst i *Du gamla, Du fria*, där det framgår hur cinema verité appliceras på handling och fiktion. Fahlström, ”Warhol (1968)”, i *Om livskonst o.a.*, Albert Bonniers Förlag: Stockholm 1970, s. 103-104.

vilket han ser kopplingar till den svenska teatergruppen Narrens avangardepjäser, och deras revolutionära framträdande vid Sergels Torg i Stockholm.¹¹⁴ Teatern fungerar här både som estetiskt stiliserande och som ett käril för åskådarna på gatan att inblandas i aktionen och de övergripande politiska strukturerna i samtiden.¹¹⁵

Nästa gränsområde som avhandlas i *Revolution Now* är ”*The party becomes the demonstration*”.¹¹⁶ Här filmar Fahlström i Grand Central Station, på Manhattan, då yippiegruppen har samlats till vårmöte. De detonerar smällare och skanderar ”FUCK”. Motherfucker-gruppen klättrar upp på informationskioskens tak. De bränner dollarsedlar och skriker: ”BURN BABY BURN”. Fahlströms kamera rör sig frenetiskt och lyckas trots det dåliga ljuset inne på Grand Central Station fånga den täta atmosfären. Polisen ingriper och våldsamma scenarion utbryter. Några av demonstranterna jagas ut men lyckas ta sig in igen. De skriver ”BURN BABY BURN” på väggarna och det framgår att många skadas i det pågående ”partyt”. Fahlström filmar sedan i en annan lokal där grupperingarna nu håller ett slags postseminarium. En av individerna, Ron, har skadat sin arm illa på grund av det polisiära våldet. Medan han återger händelserna, samlar åhörarna in pengar till hans sjukvårdskostnader. Efter aktionen bjuder Fahlström hem yippiegruppen till sin egen lägenhet där han intervjuar Ron och ledaren för gruppen Jerry Rubin. Fahlström frågar Ron om skillnaden mellan yippies och hippies och får svaret att en yippie är: ”involved and is trying to do something, while a hippie more or less dropped out of society”.¹¹⁷

I filmens slutskede har fem månader gått sedan partyt på GCS. Parallellt med demokraternas partikonvention i slutet av augusti befinner sig Fahlström nu i Grant Park, Chicago. Det förekommer gratis rockkonserter, mat, teater och camping. Det tar inte lång tid innan polisen, som trots tidigare överenskommelser, ingriper och ytterligare våldsamma scenarion bryter ut. Fahlström kommenterar hur yippiegruppernas tidigare träning visar sig då de är beklädda med hjälmar och går i armkrok. Poeten och beatnikrörelsens frontfigur Allen

¹¹⁴ Fahlström, ”Notes on Street Theatre and Demonstrations”, i Öyvind Fahlström. *Another Space for Painting*, s. 251.

¹¹⁵ I artikeln ”Prioritet och handling (1968)” frågar sig Fahlström: ”Vad är de viktigaste målen för protest och reform? Vilken slags verksamhet har den största effekten? Och hur kan man komma över handlingsalienationen (den stora andelen prat och plakat)?” (s. 109). I artikeln omnämns dessa Pageant Players och den tidigare nämnda Motherfucker-gruppen som exempel på grupper som ”går ut” för att väcka insikt. Ytterligare exempel på dessa finner Fahlström i gruppen The Living Theatre och tillskriver de epitetet ”guerillateater”. I artikeln ”Guerillateater (1968)” skriver han: ”Guerillateatern representerar avantgardets utåtvändning, utan rädsla för förgrovning och enkelmodighet” (s. 113). Fahlström sökte sig till dessa grupper och förmedlar genom sina dokumentärer dessa försök till att aktivt, genom konsten rucka på de rådande maktstrukturerna. Fahlström, ”Prioritet och handling (1968)” och ”Guerillateater (1968)”, båda återfinns i *Om livskonst o.a.*, Albert Bonniers Förlag: Stockholm 1970.

¹¹⁶ Fahlström, ”Notes on Street Theatre and Demonstrations”, i Öyvind Fahlström. *Another Space for Painting*, s. 251.

¹¹⁷ Egen transkription.

Ginsberg håller ett tal på stora scenen och uppmanar människorna att hålla sig lugna. Samtidigt som han hest utropar det hinduiska mantrat ”Om, Om, Om” fladdrar en polishelikopter i skyn. Jerry Rubin återkommer i Fahlströms bilder, där han nu tillsammans med en representant från The Black Panthers talar. Talet är agitatoriskt och polemiskt gentemot statsapparaten – och Rubin proklamerar att yippierörelsen förenar sig med de svartas medborgarrättsrörelse. Kameran växlar fokus mellan scenens talare med närbilder på den sittande publiken i parken. De lyssnar intensivt till ledarnas röster.

Vad som tar plats i detta inslag är Fahlströms slutliga mellanstadium: ”*The demonstration becomes an event embracing all of life*”.¹¹⁸ De demonstrerande individerna iscensätter aktionen genom sina egna livsstilar och övertygelser. De har förflyttat sin privata sfär ut i offentligheten där de bosatt sig i tält, lagar mat, samtalar, spelar musik; hela deras livssituation inkorporeras i demonstrationen.¹¹⁹

Filmens slut lämnar dock den svenska TV-publiken i ett (anti)klimax. Det är nu kväll och grupperna som ockuperat parken har drivits ut på Chicagos gator. De tågar sida vid sida med beväpnade soldater och ropar i kör: ”Ho, Ho, Ho Chi Minh!”, blandat med: ”Peace now!”. Soldaterna är beredda med tårgas och deras ansikten är inneslutna i gasmasker. En tårgasbomb detonerar. Fahlströms röst hörs på ljudbandet: ”Det är svårt att se, det är svårt att andas”.¹²⁰ Sjukvårdarna arbetar utan uppehåll medan Fahlströms kamera rör sig registrerande i tumultet. Med taggrådsbeklädda jeepar och tårgas rensar trupperna gatorna.

Performanceforskaren Richard Schechner skrev, vid denna tid, i *New York Free Press*: ”Art can prepare the way and reconstruct. The revolution, however, is fought by citizens, not artists. When an artist participates in the revolution he participates as a citizen. And revolutions are fought by disruption, dislocation and, finally, guns”.¹²¹ Och för att återkoppla till Fahlström resonemang kring dessa mellanlägen mellan konsten och demonstrationen kan man fråga sig vilken roll han med dokumentärerna intar. Ser man till de idéer han formulerar kring dessa frågor blir materialet i *East Village* och *Revolution Now* föremål för de yttersta experimenten avseende teaterkonsten. Scenariona omvandlas till ett livets teater som sträcker sig bortom det han formulerade med totalteaterkonceptet. Han skriver i ”Notes...”: ”Many demonstrations during the last years in the United States are – in addition to their direct political relevance – also a rather unknown but extremely captivating form of radical collective

¹¹⁸ Fahlström, ”Notes on Street Theatre and Demonstrations”, i Öyvind Fahlström. *Another Space for Painting*, s. 251.

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Egen transkription.

¹²¹ Richard Schechner i *New York Free Press*. Återfinns i Öyvind Fahlström. *Another Space for Painting*, s. 250. Årtal ej angivet.

theater”.¹²² Revolutionen blir till en kollektiv teater där konstnären och medborgaren förenas i ett stadium av gränslöshet och eftersträvan.

East Village och *Revolution Now* kan läsas som en redovisning av det Fahlström sökte med konsten; ett estetikens mellanstadium där materialet utgörs av en kroppslig verklighet och existentiell mening. Först när formen lämnar sitt konventionella medium, ”teatern lämnar institutionen”, kan konsten bli ett medel som leder till en ren upplevelse. De steg av ”borderline cases” som jag här tagit upp, och som Fahlström formulerar med sina dokumentärer blir på så vis inte enbart filmkreationer utan även interaktiva och sociologiskt beskaffade fältarbeten som både ”gör konst” och ”agiterar”.

5. ”Känner ni stanken från Enskilda Banken”

1969, ett år efter inspelningarna av *East Village* och *Revolution Now* påbörjade Fahlström det som blev hans sista nedslag i svensk filmhistoria; långfilmsprojektet *Du gamla, Du fria*. Filmen tog uppseendeväckande lång tid att spela in och hade inte premiär i Sverige förrän den 3:e april 1972 på biografen Eriksberg i Stockholm.¹²³ Jämför man *Du gamla, Du fria*, med de övriga produktionerna, intar den i ett filmpolitiskt- och historiskt sammanhang en annorlunda plats i Fahlströms filmografi. Filmens praktiska och distributiva villkor, exemplifierar det som Andersson, Sundholm, Widding, menar då de understryker hur Fahlström aldrig riktigt omslöt i de institutionella sammanhangen.¹²⁴

Efter att ha etablerat kontakten med Svenska Filminstitutet via arbetet med *U-BARN* kom långfilmsproduktionen vecklas ut i helt andra atmosfärer. Fahlström föreslog redan 1968 att han borde få pengar till att göra en långfilm med provokativa förtecken som hade arbetstiteln ”Likkistläggaren Rosander”. Kostnaden skulle bli 560 000 kronor och Harry Schein skrev avtal med Fahlström som skulle leverera ett manuskript 1:a maj 1969.¹²⁵ Den 17 november var Fahlström färdig med sitt manus som nu hade fått titeln *Du gamla, Du fria*. Schein tycks ha visat stort intresse för detta långfilmsprojekt och en återkommande brevkorrespondens upprättades mellan honom och Fahlström, trots att Schein visat återkommande oro inför

¹²² Fahlström, ”Notes on Street Theatre and Demonstrations”, i Öyvind Fahlström. *Another Space for Painting*, s. 250.

¹²³ Filmfaktablad för *Du gamla, Du fria*, Svensk Filmdatabas; Svenska Filminstitutet, s. 2 (3) - <http://www.sfi.se/sv/svensk-filmdatabas/Item/?itemid=4890&type=MOVIE&iv=PdfGen> - Hämtat 2016-04-27, kl. 11.27.

¹²⁴ Andersson, Sundholm, Widding, *A History of Swedish Experimental Film Culture*, 2010, s. 136.

¹²⁵ *Du gamla, Du fria* (1972), ”Kommentar svensk Filmografi”, Svensk Filmdatabas; Svenska Filminstitutet - <http://www.sfi.se/sv/svensk-filmdatabas/Item/?itemid=4890&type=MOVIE&iv=Comments> - Hämtat 2016-04-27, kl. 12.11.

manusets osammanhängande komposition.¹²⁶ Efter många förhandlingar landade budgeten sedermera på 1,3 miljoner kronor och på grund av innehållets utmanande och provokativa karaktär kunde inte Filminstitutet som ensam distributör producera filmen, vilket ledde till att Fahlström tillsammans med Tomas Dyfverman bildade bolaget Profilm AB.¹²⁷

Inspelningsapparaten kom att bli utsträckt i både temporal och ekonomisk mening. Fahlström skrev en kort summering av filmen för Filmklubben i Stockholm efter filmens färdigställande där det framkommer hur hans fulla ambitioner aldrig förverkligades:

DU GAMLA DU FRIA skildrar i liten skala det som splittrade Black Panter Party. Alltså hur man kan både aktivt motstå, eller i varje fall provocera, protestera mot ett felaktigt system – och få kontakt med och vinna över alla de människor som formats av systemet. Provokation är lättare att skildra medryckande än kontakt. (Viktigt att vara medryckande för att nå ut till andra än de redan övertygade.) – Ett annat grundtema: Konstnären som prövar att fungera som samhällskritiker och agitator. Det omöjliga i att dra gränsen mellan teater, happening, aktion, mellan liv och konst. Fråga om man lever som man lär. Inte lätt för borgerliga individualister att leva som kollektiv. – Från början var tanken också att berätta om Sverige 1969, men det blev mest några individer som skildrades. Filmen skulle för f ö ha slutat i Afrika (Guinea-Bissau).¹²⁸

På kravet att få spela in de avslutande scenerna i Afrika fick Fahlström blankt NEJ. 1970 tog Bo Jonsson över VD-posten från Schein och engagemanget för Fahlströms produktion svalnade. När filmen blev färdig i slutet av 1971 ville ingen distributör eller biografägare visa den. Till slut i april 1972 hyrde SFI Sandrewsbiografen Eriksberg för att ändå ge filmen en urpremiär, där den sedan gick i två och en halv vecka innan hyravtalet gick ut.¹²⁹

Receptionen av filmen speglar den politiskt svalnade temperatur som angick intresset för 68-rörelsen, och *Du gamla, Du fria* blev föremål för ett otal pejorativa recensioner. 1972 hade den agitatoriska retoriken daterats och Fahlströms film mottogs i ett tomrum både vad gäller publiksiffror och samhällskontextuella återkopplingar. Gunnar Rosengren bidrog med en synnerligen dräpande utsaga i filmmagasinet *Filmrutan*: ”DU GAMLA DU FRIA öppnar med att visa en man fritt hängande från en helikopter. Långt under honom går Stockholms invånare och demonstrerar en 1:a maj. Denna bild fångar synnerligen väl regissörens Öyvind Fahlströms förhållande till sin publik. Högt svävande i det blå, ensam och avskild från vad

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ Öyvind Fahlström, summering av *Du gamla, Du fria*, skriven för Filmklubben. Återfinns i *Filmrutan* nr. 2, 1972.

¹²⁹ *Du gamla, Du fria*, ”Kommentar Svensk Filmografi”, Svensk Filmdatabas; Svenska Filminstitutet.

som egentligen rör sig bland massorna långt därnere under honom”.¹³⁰ Trots dessa sorgsna bud som lindar in *Du gamla, Du fria* i sin filmhistoriska kontext, kan filmen idag ses som ett experimenterande tidsdokument.¹³¹ Den avslöjar också retrospektivt kontaktytor med Fahlström övriga verksamhet och filmskapande där han nu genom blandning av fiktion och dokumentär undersöker gränsen mellan livet och konsten. Den kan ses som en samlingspunkt och slutstation för hela Fahlströms filmiska katalog där teatern, demonstrationen, experimentet, livet och konsten undersöks med full kraft.

5.1 *Du gamla, Du fria* – Aktionens slutstation

Du gamla, Du fria inleds med bilder av ett första maj-tåg i Stockholm. När förtexterna visas ändras bilden och stadsvyn etableras uppifrån, i ett fågelperspektiv. Kameran är fäst i en vajer från en helikopter och svajar av och an i upptagningarna av stadsbilden, till originalmusiken som framförs av det psykedeliska proggbandet Träd, Gräs och Stenar. I nästa sekvens framgår hur en man hänger från ett rep fritt i skyn dinglandes fram och tillbaka, medan rotorbladen från helikoptern hörs allt tydligare.

Efter ytterligare några bilder på arbetarnas demonstrationståg introduceras filmens karaktärer: lärarinnan Berit (Berit Nyman), läkarstudenten Ann-Charlotte (Ann-Charlotte Hult), fotografen/fotomodellen/konstnären Marie-Louise (Marie-Louise De Geer), den revolutionära skådespelaren Björn (Björn Granath), den aspirerande folksångaren Peter (Peter Wahlqvist) och den marxistiskt medvetne studenten Hasse (Hans Mosesson). *Du Gamla, Du fria* är kategoriserad som spelfilm, men antar också en i hög grad dokumentär framställningsform. Att dessa ”vänsterkändisar” ser ut att spela sig själva underbygger filmens experimenterande karaktär och dubbla nivåer; konsten möter här agitationen både i estetik och metod. Tillsammans bildar de en kollektiv teatergrupp, vars syfte är att genom en landsturné genomföra aktioner, gatuteater, happeningartade arrangemang, och skaka om den svenska borgerlighetens automatiserade världsbild. Deras mobilisering antar utefter filmens narrativ alltmer drastiska metoder som slutar med att gruppen splittras.

I *Du gamla, Du fria* återfinns ett antal relationer till Fahlströms tidigare verksamhet. Den direkta, mest framträdande i relation till filmmediet, är inspirationen han fann hos den

¹³⁰ Gunnar Rosengren, ”Du gamla, Du fria”, *Filmrutan* nr. 2, 1972, s. 75.

¹³¹ *Du gamla, Du fria* har i det facklitterära översiktsverket *Tusen svenska klassiker: böcker, filmer, skivor, tv-program från 1956 till idag* fått ett litet uppsving. Författarna Jan Gradvall, Björn Nordström, Ulf Nordström och Annina Rabe skriver i den korta notisen om filmen: ”I dag är den ett ovärderligt tidsdokument, en ganska oemotståndlig historia [...] Lukas Moodyssons *Tillsammans* i all ära – det här är det politiskt radikala 60-talet på riktigt”. Jan Gradvall, Björn Nordström, Ulf Nordström, Annina Rabe, *Tusen svenska klassiker: böcker, filmer, skivor, tv-program från 1956 till idag*, Nordstedt: Stockholm 2009, s. 351.

amerikanska vänstern. *Revolution News* genomgång av de teatral-estetiska mellanstadierna relateras nu till en svensk kontext och Fahlström låter sina skådespelare testa dess potential. Deras första aktion tar form i en spelinspirerad gatuteater. Gruppen har utanför en fabrik satt upp en monopolspelsliknande kuliss, där arbetarna inbjuds att delta i spelet och manifestationen.¹³² Spelmetaforen var som tidigare nämnts en framträdande del i Fahlströms konceptbegrepp som, med sina Monopolmålningar under 1970-71, satte de stora världspolitiska frågorna i en variabel spelplan med magnetförsedda brickor.¹³³ I *Du gamla, Du fria* omsätts dessa strukturer i teatergruppens framträdande och angriper arbetspolitiska frågor och kapitalismen. Scenariot turneras då teatern sätter upp sitt interaktiva skådespel i Sandviken, utanför Skandinaviska banken. Fahlström filmar bankfasaden, med den undrande åskådarskaran uppradad i bildens förgrund.

Vi får sedan följa gruppens revolutionära upptåg där de bland annat skändar Wallenbergs grav genom att ösa småmynt över den, de kastar exklusiva köttvaror ner i Strömmen, de diskuterar kosmetikabranschens omoraliska reklamkampanjer med en grupp transvestiter, Björn och Marie-Louise spatserar nakna, hand i hand utanför en sexshop för att genera de gloende gubbarna, de uppför en gatuteater med temat NATO och vapenvägran som parodierar slottsgårdets parad.

När teatermedlemmarna sedan ansluter sig till tidningen *PUSS!* anordnas en vattendemonstration i Strömmen och stämningen intensifieras. Varje båt innehåller sin egen pjäs och bilder av Marx och Mao blandas samman med skådespelarporträtt av Uncle Sam och Påven. Man påminns i dessa scener om Fahlströms sammanförande av konkreta element, då han också klätt vissa av seglen med sin egen bildkonst. Kopplingen kan här även förlängas till de ”bassäng”-installationer han arbetade med mellan 67-68. ”Bassängerna” som utgjordes av mindre vattenfyllda kar befolkades med små handgjorda modeller som, kringflytande i vattnet, representerade olika konfliktssituationer i världen. Fahlström talar om dessa i intervjun med Mats G Bengtsson och Leif Nylén: ”Jag tycker det är intressantast att hålla på med konkreta element, och i den mån det går, konkreta tendenser som inkluderar konfliktssituationer osv. Det är därför som jag hakat fast mig vid den här idén om nedrustning

¹³² Sören Brunes var ansvarig för dessa byggen i *Du gamla, Du fria* (se Magnusson och Olsson, ”Film Film Fahlström Film”, s. 32.). Brunes var även verksam i Pistolteatern och inblandad i Fahlströms *Kisses Sweeter than Wine*.

¹³³ Titlarna inbegriper *World Trade Monopoly*, *CIA Monopoly* och *Indochina Monopoly*. Se Sophie Allgårdh, ”Öyvind Fahlström: Med världen som spelplan”, i *Öyvind Fahlström – Med världen som spelplan*, Mjellby Konstmuseum/Halmstadgruppens Museum (3 juni-16 september 2007), utställningskatalog: Halmstad 2007, s. 20. Spelen var i utställningssammanhangen fria för galleribesökarna att utforska.

och försökt få ihop människor kring det”.¹³⁴ Scenen i *Du gamla, Du fria* animerar dessa bassänginstallationer i en större skala, där elementen nu framförs av levande aktörer. Samtidigt klipps det till ett flygplan som sveper förbi i skyn, med en banderoll i svansen som lyder: ”TOTALVÄGRA”. När det blir kväll rör sedan teatergruppen ut i ekor för att elda upp alla världens flaggor som fästs vid en flytande träpanel. Från kajen hörs sullet från åskådarna: ”det är sorligt”, säger en anonym röst i skaran. Teatern tvingas sedan av polisbåt upp på land; de arresteras och förs därefter iväg.

Vapenvägran är ett återkommande tema för Fahlström.¹³⁵ Själv gjorde han sin rekryttjänstgöring i Sollefteå 1948. Vännen från tiden, Bengt Abrahamsson, har i en kortare minnesskrift beskrivit episoder ifrån denna period där det framgår hur Fahlströms motvilja inför de militära övningarna kunde ta form i mindre panikattacker.¹³⁶ Huruvida dessa trauman utgör frön för de konstnärliga uttrycken låter jag vara osagt. I *Du gamla, Du fria* orkestreras en aktion/happening som liknar den vi såg i början av *Revolution Now* med studenten Peter Behr. Gatuteatern befinner sig på ett militärt övningsområde och har satt upp en ny speldekor. Rekryterna står bredvid och följer skådespelet som uppmanar till totalvägran. Denna demonstration slutar dock inte i en fest då vi får se Fahlström själv i bild. Han tvingas med polisen som kommit för att driva inspelningsteamet bort från området.

Efter polisingripandet diskuterar gruppen molotovcocktails och majrevolten i Paris. De bestämmer sig för öka omfattningen på sina aktioner och att plantera burkar med smörsyra i det nybyggda Sverigehuset; ett slags *Cultural sabotage*. Operationen får dock avbrytas då övervakningen i huset är alltför omfattande. En av de mer omtalade scenerna i *Du gamla, Du fria* utgörs av ”bajsaktionen”. Gruppen klär sig i svarta helfigursdräkter med ”ENSKILDA BANKEN”, skrivet i vita bokstäver över ryggen. Efter att ha smetat in varandra i människoavföring tågar de mot Stockholms Enskilda Bank. ”Känner ni stanken från enskilda banken”, lyder parollen. De bär på plakat i trä där de fäst sedlar, även de nedsmetade med skit. Bankirerna som rusar in och ut ur banken tittar undrande bort över gatan där gruppen står uppställd. De förbipasserande kommer nyfiket närmre men ryggar tillbaka på grund av

¹³⁴ Fahlström, intervju med Mats G Bengtsson, ”Robert Kennedy (lotta) och Stokely Carmichael (kuk) seglar ikapp – en intervju med Öyvind Fahlström om hans bassänger”, *Paletten* nr. 3: 1968, s. 23.

¹³⁵ Fahlström var också en av initiativtagarna för gruppen *Totalvägrarna* (se Magnusson och Olsson, s. 31). I Stig Björkmans film *Nej* från 1969 samlas material och intervjuer som avser göra upp med Sveriges militärpolitik vid tiden. Försvarsminister Sven Andersson intervjuas och förklarar varför det inte är hållbart att vägra, om man inte har djupa samvetsskäl. Fahlström själv ställer upp på en intervju och konstaterar att det enda rationella för Sverige är att totalt nedmontera försvaret. Han talar också om den svenska underlägsenheten, oavsett gällande ett hypotetiskt kärnvapenkrig eller krig med konventionella vapen. Medverkar gör också skådespelaren Sven Wollter, vänsterpartisten Herman Schmid och konstnären Carl Johan De Geer, bl. a.

¹³⁶ Bengt Abrahamsson, *Mina minnen av Öyvind Fahlström*, A och O Skriftställereri: Göteborg 2001, s. 12-13.

stanken. Fahlström använder sedan ett mer stiliserat grepp då han låter kameran fixera en helbild på banken. Bilden överlagras med en bild av ett bajsbeklätt plakat medan man på ljudspåret hör gatuteaterns proklamation:

Ingen bank är din bank [Björn].

Alla banker är enskilda banker och du har ingen makt om du inte har lika mycket i banken som de enskilda [Berit].

Därför att de enskilda genom banken har makt över industrin. Där de bestämmer om du ska ha arbete eller inte och vilken lön du ska ha [Ann-Charlotte].

Därför att de bestämmer över den ekonomiska utvecklingen och det de kallar samhället [Hasse]. Och så länge några enskilda kan bestämma över dig genom att de har mest pengar [Marie-Louise] så stinker de enskildas bank. Och den mest enskilda är enskilda banken [Ann-Charlotte].¹³⁷

I filmens avslutande del beger sig gatuteatern ut på landsbygden för att leva solitärt i ett övergivet hus i skogen. På vägen träffar de profiler som exponerats i filmiska tidsdokument, nämligen Kenta och Stoffe från Stefan Jarls *Dom kallar oss mods*. De diskuterar demonstrationens essens och en av Kentas och Stoffes vänner poängterar hur teatergruppen ”bara demonstrerar med flaggor”, medan han själv demonstrerar med hela sin livsstil.¹³⁸ Efter landsbygdsscenerna avslutas filmen med ett montage där vi får se hur gruppen faller isär. Ann-Charlotte liftar tillbaka till staden, Berit återvänder till klassrummet och Hasse börjar stämpla på fabrik. Björn och Peter hittar en ny replokal för att fortsätta kampen och Marie-Louise uppträder på en jazzklubb, för att sedan återgå till fotografiet. Det revolutionära företaget tycks ha misslyckats.

5.2 Bortom aktionen

En återkommande kritik av *Du gamla, Du fria* riktades just mot ungdomarnas oseriösa och paradiska uttryck, delat med filmens oenhetliga form. Den mottogs som ett slags förlöjligande av arbetarrörelsens kamp. Men att enbart betrakta filmen i detta ljus är att förta dess underliggande och långsiktiga symbolik. En av de få mer nyanserade analyserna av filmen går att finna hos Gunder Andersson, som i filmtidskriften *Chaplin* skrev:

¹³⁷ *Du gamla, Du fria* – Egen transkription.

¹³⁸ Esping skriver i sin avhandling: ”modsen befann sig i samhällets absoluta bottenskikt, och deras revolt riktade sig inte bara mot överklassen utan lika mycket mot medelklassen och folkhemstanken” (s. 229). Genom att ha med Kenta och Stoffe i *Du gamla, Du fria* väver Fahlström implicit in en fördjupande klassfråga i filmens diskurs som ifrågasätter gatuteaterns företag som då riskerar att framstå som ett småborgerligt lekexperiment.

Filmen är nämligen inte reaktionär som vissa hävdar [...] Den handlar om engagemangets yta contra dess kärna, och den säger: med dessa metoder når vi aldrig socialismen. Mitt i vimlet av spontanistiska galenskaper presenterar alltså Fahlström en analys av metoder och möjligheter. Hans slutsats är att klassamhället inte krossas av en handfull borgarbarn, som leker revolution på egna villkor, utan att det krävs samarbete över klassgränserna på arbetarklassens villkor.¹³⁹

Filmens sista scen antyder också detta i en mer skärskådande ton då Hasse samtalar med en av sina nya arbetskollegor på metallfabriken. De talar, som Andersson säger i sin artikel, ”förutsättningslös” och på samma villkor, om de verkliga problemen; de hårda arbetsförhållandena, strejkberedskap och lönevillkor.¹⁴⁰

Och vad gäller formen nyttjar Fahlström i *Du gamla, Du fria*, en estetik som för tanken till cinema vérité. Det är en registrerande och okonstlad stil som framgår där man som åskådare återkommande frågar sig vad som är dokumentärt och vad som är planerad fiktion. Bengt Abrahamsson hänvisar till ett brev han i februari 2000 mottagit från Marie-Louise De Geer, numera Ekman, där Ekman på frågan om filmen var ett lagarbete svarar: ”Filmen var i allra högsta grad en viljeakt från Öyvinds sida oavsett alla uttalanden han gjorde om att vi själva bestämde och styrde hur vi ville ha det. Öyvind hade mycket klart för sig hur och på vilket sätt och vilka situationer som skulle vara med... och vilka personer vi skulle möta... och vad vi tillsammans skulle uträta... allting tänkte Öyvind ut innan och lät oss reagera på”.¹⁴¹ På ytterligare en nivå är *Du gamla, Du fria* en slags filmisk manifestation av den totalteatrala metoden, där Fahlström beräknande försöker förena konsten med livet, här via spelfilm.

Fahlström utforskar även ett experimentellt filmspråk i prövningen av olika effekter och filmtyper. Dessa är som mest framgångsrika i filmens slutsekvenser, precis innan gruppen splittras. Roland Sterner som var B-fotograf till *Du gamla, Du fria* återger i en text från 1999, hur Fahlström ville prova olika materialformat och filmtyper: Eastman Color 5254, 100 ASA; Aero Ektachrome Infrared (stillbildsfilm avsedd för fotografisk flygspaning, som fick specialbeställas från USA); Kodaks svartvita film Double X 5222, 250 ASA.¹⁴² Den mest udda effekten når Fahlström, efter att ha klippt in en bild på gruppen liggandes nakna i en hög framför två brinnande ugnar, då teatergruppen befinner sig i ett skogslandskap. De är alltjämt

¹³⁹ Gunder Andersson, ”Du gamla, du fria”, *Chaplin* 114, nr. 3: 1972, s. 114.

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Brev från Marie-Louise Ekman, i Bengt Abrahamsson, *Mina minnen av Öyvind Fahlström*, A och O skriftställer: Göteborg 2001, s. 32.

¹⁴² Roland Sterner, ”FILMMATERIALET”, *Du Gamla, Du Fria*, 1972, Svensk Filmdatabas; Svenska Filminstitutet - <http://www.sfi.se/sv/svensk-filmdatabas/Item/?itemid=4890&type=MOVIE&iv=Comments> - Hämtat 2016-04-28, kl. 11.57.

nakna och har i par samlag i olika ställningar. Här används den infraröda stillbildsfilmen och effekten associerar till ett psykedeliskt tillstånd med förvrängd rosa- och lilatonad färgskala. Sterner beskriver upptagningen där: ”Grönska återgavs i varierande toner av rött eller magenta, hudton blev gul, medan gråskalan återgavs korrekt”.¹⁴³

Med *Du gamla, Du fria* signerar Fahlström sin filmografi. Vad man i efterhand kan se är SFI:s ambivalenta hållning till projektet. Filmen var som Andersson, Sundholm, Widding beskriver ett: ”försök som SFI, trots att man hade finansierat dem, inte ville försvara i längden”.¹⁴⁴ Något som också var konstitutivt för SFI:s förhållning till experimentell filmkultur i stort. Ett annat exempel som i fallet med *Du gamla, Du fria* går att finna hos konstnären och kompositören Peter Kylberg vars långfilm *Jag* (1966) mötte ett liknande öde. Trots god kritik nådde Kylbergs film aldrig en bredare publik: ”This also meant that he at the time, did not get a chance to make a second feature film; a testimony to the specific difficulty of the SFI in relation to experimental film, as the institute in its very function balances on the verge between commercial production and public authority”.¹⁴⁵ Och då Kylberg kom att fortsätta göra film blev *Du gamla, Du fria* slutet för Fahlströms utforskande av mediet. Filmen skickades i ett sista försök att nå en publik till festivalen i Venedig. Fahlström var inte med på visningen och kommenterade från New York, dit han nu återvänt: ”Vad mig anbelangar är det nu en historisk film. Den återspeglar den livliga och förvirrade situationen inom vänstern efter revoltåret 1968” (*GHT* 1.4.1972).¹⁴⁶

Sammanfattning

Syftet med föreliggande uppsats har varit att undersöka konstnären Öyvind Fahlströms filmer. I forskningen om Fahlström har många nedslag gjorts inom den rika flora som utgör den multimediala verksamheten. Detta med undantag för de filmer han gjorde mellan åren 1966-1972. Genom att i kronologisk ordning tillgå en närläsningmetod har jag kartlagt och belyst de fem filmer som bildar hans filmografi: *Mao-Hope March* (1966), *U-BARN* (1968), *East Village* (1968), *Revolution Now* (1968) och *Du gamla, Du fria* (1972).

Som operativ bas för arbetet har jag ställt den tudelade frågan: Hur korresponderar filmerna med Fahlströms övriga produktion och hur kan de inplaceras i både en internationell

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ Andersson, Sundholm, Widding, ”I skuggan av spelfilmen: svensk experimentell film”, i *Konst som rörlig bild – från Diagonalsymfonin till Whiteout*, 2006, s. 76.

¹⁴⁵ Andersson, Sundholm, Widding, *A History of Swedish Experimental Film Culture*, 2010, s. 139.

¹⁴⁶ Citatet tagit från Svensk Filmdatabas; Svenska Filminstitutet - <http://www.sfi.se/sv/svensk-filmdatabas/Item/?itemid=4890&type=MOVIE&iv=Comments> - Hämtat 2016-04-28, kl. 12.29.

och svensk konst- och filmhistorisk kontext? Som de analytiska delarna visat är det svårt att upprätta en tydlig agenda i Fahlströms filmkonst. Likt de estetiska principer han formulerade kring poesin, dramatiken och bildkonsten, mobiliseras även i filmerna en varierad metod och stil. Med *Mao-Hope March* använder Fahlström filmmediet som en byggsten i ett större sammanhang; i utforskandet av det han kallade för ”totalteater”. I det multimediala performancestycket *Kisses Sweeter than Wine* agerar Fahlström genom konsten med världspolitiken och teknologin och söker genom detta en konstens syntes i fusionen av ”lust” och ”insikt”.¹⁴⁷ I läsningen av *U-BARN* framträder Fahlströms experimentella temperament och filmen kan ses som den mest analoga projektytan för den övriga verksamheten. Här låter Fahlström olika stilgrepp och medvetandenivåer korrespondera och ”bisocieras” vilket resulterar i *U-BARN*S disparata universum av dokumentär, reklam, LSD, gatuteater och samhällreliga kontexter. I arbetet med dokumentärerna *East Village* och *Revolution Now* bygger Fahlström, med en mer utpräglad cinema verité-estetik, vidare på det han kallade för ”mellanstadier”. Filmen blir här ett medium med vilket han undersöker dess potential att å ena sidan ”agitera”, och å den andra ”göra konst”.¹⁴⁸ Dessa ger också en vidare inblick i Fahlströms amerikanska kontext och den inspiration han fann i den amerikanska vänstern och hos avantgardistiska konstnärskollegor som Robert Rauschenberg och Alex Hay. I uppsatsens slutfas undersöker jag långfilmen *Du gamla, Du fria* som Fahlström gjorde i samarbete med Svenska Filminstitutet och återkopplar den till en svensk filmpolitisk kontext och reception.

Som filmare redovisar Fahlström en heterogen samling verk, där olika genrer och stilgrepp växlar. Men samtidigt kan man finna en kontinuitet i hur han använde filmmediet i sin konst. Det är gränsdragningarna mellan teater, demonstration och politisk agitation som Fahlström med kamerans hjälp återkommande utforskar i sina filmer. Vad som också framgår tydligt i Fahlströms filmkonst är hur den politiska retoriken, i hans konst överlag, växlat upp. Leif Nylén påpekar i *Den öppna konsten* hur, Fahlström hade: ”övergivit sina gamla avantgardekontakter för att istället mobilisera en underground- och vänsterkultur”, och hur han efter USA-åren, i Sverige försökte: ”översätta happening- och provokationsestetiken till film”.¹⁴⁹ Filmen blir således för Fahlström, både ett instrument för estetisk laboration, och ett medium som bär på subversiva egenskaper i dess förmåga att återspegla pågående händelseförlopp. Genom dokumentation, men också i fiktion prövar Fahlström sin roll som

¹⁴⁷ Fahlström, ”Ta vara på världen (1966)”, i *Öyvind Fahlström*, Moderna Museets utställningskatalog: Stockholm 1979, s. 50.

¹⁴⁸ Fahlström i intervju med Leif Nylén och Mats G Bengtsson, *Paletten* nr. 3: 1968, s. 22.

¹⁴⁹ Nylén, *Den öppna konsten*, s. 161.

konstnär och agitator och ”Det omöjliga i att dra gränsen mellan teater, happening, aktion, mellan liv och konst. Frågan om man lever som man lär”.¹⁵⁰

Kanske är det också i detta mellanstadium av skeenden som Fahlströms särart framträder i förhållningen till ett multimedialt konstbegrepp – att inte se mediets gränser utan dess förmåga att bygga världar i förändring. Som han poängterat i intervjun med Mats G Bengtsson och Leif Nylén var valet av medium, eller disciplin, aldrig inrotat eller fast. Fahlström sökte efter att luckra upp objektet, konsten om man så vill, för att snarare orkestrera och dekonstruera den data han fann i sin samtid och omvärld.¹⁵¹ Teddy Hultberg skriver i avslutningen av sin genomgång hur konsten för Fahlström: ”inte längre var ett objekt att beskåda, utan ett tillstånd med aktörer indragna i en händelseutveckling. Fahlström strävade efter att göra betraktaren delaktig, att bli inblandad i ett skeende, i ett spel av möjligheter”.¹⁵² Genom att betrakta, undersöka och framhålla Fahlströms filmer i ljuset av dessa formuleringar har även jag i denna uppsats tvingats underkasta mig fusionen av lust och insikt. Arbetet har varit konfliktfyllt: lusten har bestått i att få bära på en konstnärs uppmaningar om att konsten måste korrelera med världen; insikten har blivit att inga objekt i en sådan konstvärld kan uppfattas som statiska entiteter.

¹⁵⁰ Fahlström, summering av *Du gamla, Du fria*, skriven för Filmklubben. I *Filmrutan* nr. 2, 1972.

¹⁵¹ Se not 90.

¹⁵² Hultberg, *Öyvind Fahlström i etern – Manipulera världen*, s. 226.

Källor:

Tryckt material:

Böcker och artiklar ur antologier:

Abrahamsson, Bengt, *Mina minnen av Öyvind Fahlström*, A och O skriftställer: Göteborg 2001.

Allgårdh, Sophie, ”Öyvind Fahlström: Med världen som spelplan”, i *Öyvind Fahlström – Med världen som spelplan*, Mjellby Konstmuseum/Halmstadgruppens Museum (3 juni-16 september 2007), utställningskatalog: Halmstad 2007.

Allgårdh, Sophie, (red.), *Öyvind Fahlström – Med världen som spelplan*, utställningskatalog, Mjellby Konstmuseum/Halmstadgruppens museum (3 juni-16 september): 2007.

Andersson, Lars Gustaf och John Sundholm, ”Amatör och avantgarde: de mindre filmkulturen i efterkrigstidens Sverige”, i *Välfärdsbilder – Svensk film utanför biografen* (red. Erik Hedling och Mats Jönsson), Statens Ljud- och Bildarkiv; Mediehistoriskt arkiv 5: Stockholm 2008, s. 228-245.

Andersson, Lars Gustaf, John Sundholm, Astrid Söderbergh Widding, *A History of Swedish Experimental Film Culture: From Early Animation to Video Art*, Kungliga Biblioteket; Mediehistoriskt Arkiv (17): Stockholm 2010.

Andersson, Lars Gustaf, John Sundholm, Astrid Söderbergh Widding, ”I skuggan av spelfilmen: svensk experimentell film”, i *Konst som rörlig bild – från Diagonalsymfonin till Whiteout* (red. Astrid Söderbergh Widding), Bokförlaget Lagenskiöld/Sveriges Allmänna Konstförenings årsbok: Stockholm 2006, s. 15-94.

Bessa, Antonio Sergio, *Öyvind Fahlström – The Art of Writing*, Northwestern University Press: Evanston/Illinois 2008.

Breton, Andre, *Surrealismens manifest* (1924), i översättning av Lars Fyhr, René Cockerberghs Partisanförlag: Halmstad 1971.

Bürger, Peter, *Theory of the Avant-Garde (Theorie der Avantgarde*, översatt av Michael Shaw), University of Minnesota Press: Minneapolis 1984.

Bäckström, Per, *Vårt brokigas ochellericke! Om experimentell poesi*, Ellerströms förlag: Lund 2010.

Chevrier, Jean-François (Concept by), Öyvind Fahlström. *Another Space for Painting*, utställningskatalog, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Actar: Barcelona, 2001.

Collin, Krister, ”U-BARN REVISITED – a meeting with Stefan Jarl”, intervju med Stefan Jarl, i *U-BARN*, OEI Editör & Amundön: Stockholm 2012, Booklet A.

Ekbom, Torsten, *Bildstorm*, Albert Bonniers Förlag: Stockholm 1995.

Esping, Ingrid, *Dokumentärfilmen som tidsresa – Modstrilogin*, doktorsavhandling utgiven med bidrag från Holger och Thyra Lauritzens stiftelse samt Crafoordska stiftelsen: Lund 2007.

Fahlström, Öyvind, ”Armory (1967)”, i *Om livskonst o.a.*, Albert Bonniers Förlag: Stockholm 1970 (s. 84-99).

Fahlström, Öyvind, ”Den psykedeliska oppositionen (1967)”, i *Om livskonst o.a.*, Albert Bonniers Förlag: Stockholm 1970 (s. 63-70).

Fahlström, Öyvind, ”Det extatiska samhället (1965)”, i *Om livskonst o.a.*, Albert Bonniers Förlag: Stockholm 1970 (s. 49-57).

Fahlström, Öyvind, ”Efter happenings (1965)”, i *Om livskonst o. a.*, Albert Bonniers Förlag: Stockholm 1970 (s. 42-49).

Fahlström, Öyvind, ”Guerillateater (1968)”, i *Om livskonst o.a.*, Albert Bonniers Förlag: Stockholm 1970 (s. 111-119).

Fahlström, Öyvind, ”Håtala ragulpr på fåtskliaben – Manifest för konkret poesi (1953)”, i *Bord – Dikter 1952-1955*, Bonniers Förlag: Stockholm 1966 (s. 57-61).

Fahlström, Öyvind, ”Manipulera världen (1962)”, i *Om livskonst o.a.*, Albert Bonniers Förlag: 1970 (s. 33-34).

Fahlström, Öyvind, ”Notes on Street Theatre and Demonstartions”, först publicerad i *Dialog* 4, no. 4-5: 1968. Återfinns i katalogen *Öyvind Fahlström. Another Space for Painting: 2001* (s. 250-251).

Fahlström, Öyvind, ”Om LSD och cannabis (1967)”, i *Om livskonst o.a.*, Albert Bonniers Förlag: Stockholm 1970 (s. 70-79).

Fahlström, Öyvind, ”Om nöjeshus (1967)”, i *Om livskonst o.a.*, Albert Bonniers Förlag: Stockholm 1970 (s. 79-84).

Fahlström, Öyvind, ”Prioritet och handling (1968)”, i *Om livskonst o.a.*, Albert Bonniers Förlag: Stockholm 1970 (s. 107-111).

Fahlström, Öyvind, ”Spel (1965)”, i *Om livskonst o.a.*, Albert Bonniers Förlag: Stockholm 1970 (s. 58-59).

Fahlström, Öyvind, ”Ta vara på världen (1966)”, i *Öyvind Fahlström* (red. Björn Springfieldet), Moderna Museets utställningskatalog (13 oktober – 9 december): Stockholm 1979, s. 50. Först publicerad i *Manifestoes*, The Something Else Pres, New York 1966, under titeln ”Take care of the world” (övers. Öyvind Fahlström).

Fahlström, Öyvind, *U-BARN* (DVD), OEI Editör; Amundön, Stockholm: 2012.

Fahlström, Öyvind, ”Warhol (1968)”, i *Om livskonst o.a.*, Albert Bonniers Förlag: Stockholm 1970 (s. 100-107).

Gradvall, Jan, Björn Nordström, Ulf Nordström, Annina Rabe, *Tusen svenska klassiker: böcker, filmer, skivor, tv-program från 1956 till idag*, Nordstedt: Stockholm 2009.

Hjelmstedt, Lars, "Biografi", i *Öyvind Fahlström – Med världen som spelplan*, Mjellby Konstmuseum/Halmstadgruppens Museum, utställningskatalog 3 juni-16 september (red. Sophie Allgårdh): 2007, s. 165ff).

Hjelmstedt, Lars, "Kraftzacken och spårspiralen – Om Öyvind Fahlströms signifigurationsteori", i *Ord & Bild* nr. 1-2: 1998.

Holm, Hans Axel, *Svenska Bilder*, Bo Cavefors Förlag: Lund 1963.

Hultberg, Teddy (red.), *Fylkingen – Ny musik och intermediakonst*, Fylkingen Förlag: Stockholm 1994.

Hultberg, Teddy, "Från Hätila ragulpr på fåtskliaben till HEJ TATTA GÖREM", i *Fylkingen – Ny musik och intermediakonst*, Fylkingen Förlag: Stockholm 1994, s. 61-83.

Hultberg, Teddy, *Öyvind Fahlström i etern – Manipulera världen/Öyvind Fahlström on the Air – Manipulating the World*, Sveriges Radios Förlag; Fylkingen: Stockholm 1999.

Hultén, Pontus, "Öyvind Fahlström, världsmedborgaren", i *Öyvind Fahlström*, Moderna Museets utställningskatalog (red. Björn Springfeldt): Stockholm 1979, s. 102-103.

Kelley, Mike, "Myth Science", i *Öyvind Fahlström – Med världen som spelplan*, utställningskatalog (red. Sophie Allgårdh), Mjellby Konstmuseum/Halmstadgruppens museum (3 juni-16 september): 2007.

af Klintberg, Bengt, *Svensk Fluxus/Swedish Fluxus*, Rönnells Antikvariat: Stockholm 2006.

Klüver, Billy, "Theater and Engineering – An Experiment: Notes by an Engineer (1967)", i *Theories and Documents of Contemporary Art – A Sourcebook of Artists' Writings* (ed. Kristine Stiles & Peter Selz), University of California Press: Berkely/Los Angeles/London 1996.

Krantz, Margareta & Lindgren, Arne (red.), *Arbetsgruppen för film 1950-1970*, Filminstitutet: Stockholm, 1971.

Magnusson, Jonas (J) och Jesper Olsson, "Film Film Fahlström Film", *U-BARN* (DVD + 3 booklets; booklet B), OEI Editör; Amundön, Stockholm: 2012.

Nylén, Leif, *Den öppna konsten – Happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet*, Sveriges Allmänna Konstförening (publikation 107): Stockholm 1998.

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

Poggioli, Renato, *The Theory of the Avant-Garde (Teoria dell'arte d'avanguardia, 1962, översatt av Gerald Fitzgerald)*, The Belknap Press of Harvard University Press: Cambridge/London 1968.

Ringby, Per, *Avantgardeteater och modernitet – Pistolteatern och det svenska teaterlivet från 1950-tal till 60-tal*, Vildros bokförlag: Gideå 1995.

Rynell Åhlén, David, *Samtida konst på bästa sändningstid. Konst i svensk television 1956-1969*, Mediehistorisk Arkiv nr. 31, Lunds Universitet: Lund 2016.

Schechner, Richard, ["Artikel om konst och revolution"] i *New York Free Press*. Återfinns i *Öyvind Fahlström. Another Space for Painting*, s. 250. Årtal ej angivet.

Springfeldt, Björn (red.), *Öyvind Fahlström Moderna Museets utställningskatalog*: Stockholm 1979.

Wahlgren, Anders, *Pistolteatern 1964-67*, Rönnells Antikvariat: Stockholm 2003.

Weiss, Peter, *Avantgardefilm*, Wahlström & Widstrand: Stockholm 1956.

Widenheim, Cecilia, "Efterkrigstid – framtidstro, tvivel och aktionism", i *Moderna Museet – Boken* (red. Cecilia Widenheim, Magnus af Petersens, Teresa Harh), Stockholm Design Lab: Stockholm 2004.

Youngblood, Gene, *Expanded Cinema*, Studio Vista Limited: London 1970.

Örhner, Annika, *Barbro Östlihn & New York – Konstens rum och möjligheter*, Makadam Förlag: Göteborg/Stockholm 2010.

Artiklar ur dagspress:

Fahlström, Öyvind, ”Avantgardefilm – Akademiska upptåg eller nya signaler”, *Expressen*, 14 december, 1958.

Fahlström, Öyvind, ”Den offrade människan i mångsidig filmsvit”, *Expressen*, 12 augusti, 1960.

Fahlström, Öyvind, ”Fellini drömmer om människan som barn”, *Expressen*, 13 juni, 1958.

Fahlström, Öyvind, ”Kortfilmer i särklass”, *Expressen* (Stockholm), 2 december 1960.

Fahlström, Öyvind, ”Nya vågens unga mästare”, *Expressen*, 7 mars, 1960.

Tidskrifter och artiklar ur tidskrifter:

Andersson, Gunder, ”Du gamla, du fria”, *Chaplin* 114, nr. 3: 1972.

Bengtsson, Mats G och Leif Nylén, ”Robert Kennedy (lotta) och Stokely Carmichael (kuk) seglar ikapp – en intervju med Öyvind Fahlström om hans ’bassänger’”, *Paletten*, nr 3, 1968.

Fahlström, Öyvind, ”I Fjol i Marienbad”, *Bonniers Litterära Magasin* nr. 2: 1962 (s. 132-134).

Grennberger, Martin, ”Om Öyvind Fahlströms *U-BARN*”, *OEI* nr. 59, *Arbete pågår* (2): 2012/2013.

Grönberg, Cecilia, ”Godispåsen”, i *OEI* nr. 59, *Arbete pågår* (2): 2012/2013.

Hatfield, Jackie, ”Expanded Cinema and its Relationship to the Avant-Garde”, *Millenium Film Journal*, no. 39/40 (s. 50-65): 2003.

Karlsson, Bo A., ”Öyvind Fahlström – Den förste multi-mediale konstnären i Sverige”,
Paletten nr. 3: 1995.

Olsson, Jesper, ”Bord, hyllor och radikala artefakter – Öyvind Fahlström och den konkreta poesin”, i *Ord & Bild*, nr. 1-2: 1998.

Ord & Bild, ”Öyvind Fahlström”, nr. 1-2: 1998.

OEI, no. 51, ”Mary Ellen Solt – Toward a Theory of Concrete Poetry”: 2010.

OEI On film, ”Svenska experimentfilmer, 9-30 november, 1960 (programhäfte med Öyvind Fahlströms anteckningar)”, nr. 69-70: 2015, s. 106.

Rosengren, Gunnar, ”Du gamla, Du fria”, *Filmrutan* nr. 2, 1972.

Otryckt material:

Filmer (primärmaterial):

Mao-Hope March. USA, 1966. Regissör: Öyvind Fahlström. Fotograf: Alfons Schilling.
Klipp: Alfons Schilling. Ljud och dialog: Bob Fass. Medverkande: Öyvind Fahlström, Barbro Östlihn, Bob Fass. Längd: 4:30 min. Originalformat: svartvit, 16mm.

U-BARN. Produktionsbolag: Svenska Filminstitutet, Sverige/USA, 1968. Producent: Stefan Jarl. Regissör: Öyvind Fahlström. Fotografer: Olle Holm, Andreas Bellis, Peter Davis. Klipp: Per Berglund. Ljudmixer: Tommy Sundqvist. Unit manager: Tomas Dyfverman. Skådespelare (i sista scenen; gatuteatern): Sören Brunes, Björn Granath, Lise-Lotte Nilsson, Björn Melander, Ulla Wiggen, Lotte Silfverhielm, Erik Hallström, Carlo Derkert. Längd: 25 min. Originalformat: 35 mm, acetat celluloid (1.37:1), färg och svartvit. Scanning och gradering: Tomas Ehrnberg, Kungliga Biblioteket, Sverige.

East Village. Produktionsbolag: Sveriges Television, Sverige/USA, 1968. Producenter: Lennart Ehrenborg, Öyvind Fahlström. Regissör: Öyvind Fahlström. Manusförfattare: Öyvind Fahlström. Fotografer: Peter Davis, Ray Steiner. Klipp: Bengt G. Eriksson, Sveriges Television. Medverkande: Öyvind Fahlström, Robert Rauschenberg, Alex Hay, Deborah Hay, John Giorno, Steve Seaberg, med flera. Längd: 38:50 min. Originalformat: svartvit, 16mm.

Revolution Now. Produktionsbolag: Sveriges Television, Sverige/USA, 1968. Producent: Öyvind Fahlström. Regissör: Öyvind Fahlström. Manusförfattare: Öyvind Fahlström. Fotografer: Peter Davis, Staffan Lamm. Klipp: Sveriges Television. Medverkande: Öyvind Fahlström, Peter Behr, Allan Burke, Saul Gottlieb, Mario Montez, Jerry Rubin, med flera. Längd: 59 min. Originalformat: svartvit, 16mm.

Du gamla, Du fria. Produktionsbolag: Svenska Filminstitutet, Profilm AB (1969-1971), Sverige, 1972. Produktionsledare: Tomas Dyfverman. Regissör: Öyvind Fahlström. Manusförfattare: Öyvind Fahlström. Fotografer: Hans Wellin och Richard Sterner. Klipp: Lars Haglund, Sten-Göran Camitz. Originalmusik: Träd, Gräs och Stenar. Skådespelare: Marie-Louise De Geer, Björn Granath, Hans Mosesson, Ann-Charlotte Hult, Berit Nyman, Peter Wahlqvist, Anki Rahlskog, Svante Holmström, Robert Carleson, Jan Lööf, Lars Hillersberg, Carl Johan De Geer, Lena Svedberg, Olle Jeppson, Håkan Alexandersson, Kenta Gustafsson, Stoffe Svensson, Marianne Ahrne, Dan Nyman, Bo Montelius, Hans Nyberg. Längd: 100 min. Originalformat: färg, 35mm. Övriga filmsorter: Eastman Color 5254, 100 ASA; Aero Ektachrome Infrared; Kodak svartvit film Double X 5222, 250 ASA.

(*East Village*, *Revolution Now* och *Du gamla, Du fria* är sedda i digitala kopior, vilket medfört en aningen försämrad kvalitet. Beställda från Svensk Mediedatabas: smdb.kb.se)

Övrigt material:

Fahlström, Öyvind, summering av *Du gamla, Du fria*, skriven för Filmklubben. Återfinns i *Filmrutan* nr. 2, 1972.

Hyland Hörna (digital kopia från Svensk Mediedatabas, smdb.kb.se), SR: TV1, 1962-11-07, sändes mellan 22.05-23.05.

Schultz Lundenstam, Barbro, *Kisses Sweeter than Wine* (1996), (*Nine Evenings: Theatre and Engineering*), (digital kopia från Svensk Mediedatabas, smdb.kb.se).

TV-magasin: *Studio 66* (digital kopia från Svensk Mediedatabas, smdb.kb.se), Sveriges Television, 1966-02-03.

Radioreportage med Öyvind Fahlström, ”Kisses Sweeter than Wine”, (1967),
<http://www.modernamuseet.se/stockholm/sv/utstallningar/i-samlingen-oyvind-fahlstrom/radiorepotage-av-fahlstrom/> - Lyssnat 2016-04-04, kl 17.49.

Elektroniskt material:

Avery-Fahlström, Sharon - <http://www.fahlstrom.com>

Avery-Fahlström, Sharon, Transkription av *Mao-Hope Marchs* ljudspår. Återfinns i större omfattning på <http://www.fahlstrom.com/films/mao-hope-march-1966> - Hämtat 2016-04-22, kl. 10.28.

Fahlström, Öyvind, kommentar till visningen av *Du gamla, Du fria* i Venedig. Citatet tagit från Svensk Filmdatabas; Svenska Filminstitutet - <http://www.sfi.se/sv/svensk-filmdatabas/Item/?itemid=4890&type=MOVIE&iv=Comments> - Hämtat 2016-04-28, kl. 12.29.

Liew, Fredrik, ”Manipulera världen” –
<http://www.modernamuseet.se/stockholm/sv/utstallningar/i-samlingen-oyvind-fahlstrom/manipulera-varlden/> - Hämtat 2016-04-06, kl. 13.54.

Sterner, Roland, ”FILMMATERIALET”, *Du Gamla, Du Fria*, 1972, Svensk Filmdatabas; Svenska Filminstitutet - <http://www.sfi.se/sv/svensk-filmdatabas/Item/?itemid=4890&type=MOVIE&iv=Comments> - Hämtat 2016-04-28, kl. 11.57.

Du gamla, Du fria (1972), ”Kommentar Svensk Filmografi”, Svensk Filmdatabas; Svenska Filminstitutet - <http://www.sfi.se/sv/svensk-filmdatabas/Item/?itemid=4890&type=MOVIE&iv=Comments> - Hämtat 2016-04-27, kl. 12.11.

Filmfaktablad för *Du gamla, Du fria*, Svensk Filmdatabas; Svenska Filminstitutet, s. 2 (3) - <http://www.sfi.se/sv/svensk-filmdatabas/Item/?itemid=4890&type=MOVIE&iv=PdfGen> - Hämtat 2016-04-27, kl. 11.27.

I uppsatsen har följande filmer även nämnts (sorterade efter bokstavsordning):

Ansikten i skugga. Produktionsbolag: Arbetsgruppen för film, Artfilm AB, Sverige, 1956.

Regissör: Peter Weiss.

De vita händerna. Produktionsbolag: Arbetsgruppen för film, Sverige, 1950. Regissörer: Rut Hillarp, Michail Livada.

Dom kallar oss mods. Produktionsbolag: Svenska Filminstitutet, Sverige, 1968. Regissör: Stefan Jarl, Jan Lindqvist.

Enligt lag. Produktionsbolag: Artfilm AB, Sverige, 1957. Regissörer: Peter Weiss, Hans Nordenström.

Hägringen. Produktionsbolag: Svenska AB Nordisk Tonefilm, Sverige, 1959. Regissör: Peter Weiss.

Jag. Produktionsbolag: Svenska Filminstitutet; Sandrew Film & Teater AB; Svensk Filmindustri, Sverige, 1966. Regissör: Peter Kylberg.

Nej. Produktionsbolag: AB Svensk Filmindustri, Sverige, 1969. Regissör: Stig Björkmans.
Går att se på filmarkivet.se.

Studie I-IV. Produktionsbolag: Svensk Experimentfilmstudio/Arbetsgruppen för film, Sverige, 1952-54. Regissör: Peter Weiss.

Tagning. Sverige, 1961. Regissör: Peter Weiss.

Vad ska vi göra nu då? Produktionsbolag: Sveriges Socialdemokratiska Ungdomsförbund, Sverige, 1958. Regissör: Peter Weiss.

Omslagsbild: *Mao-Hope March*.