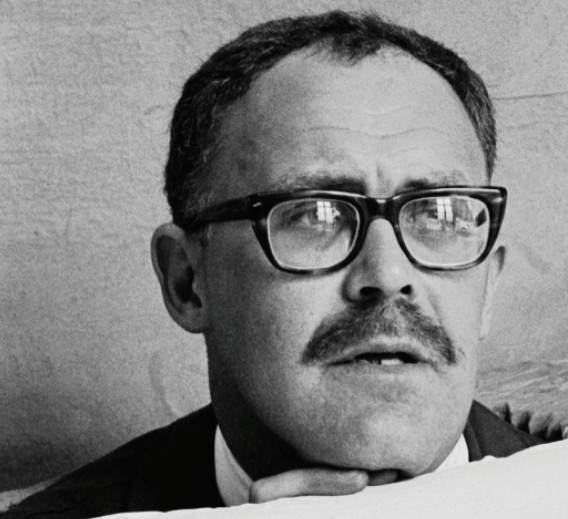




Pontus Hultén på Moderna Museet

Vittnesseminarium
Södertörns högskola, 26 april 2017

Redaktörer
Charlotte Bydler
Andreas Gedin
Johanna Ringarp



SAMTIDSHISTORISKA FRÅGOR 38

Pontus Hultén på Moderna Museet

Vittnesseminarium
Södertörns högskola, 26 april 2017

Redaktörer
Charlotte Bydler
Andreas Gedin
Johanna Ringarp

Samtidshistoriska institutet
Södertörns högskola
SE-141 89 Huddinge

shi@sh.se
www.sh.se/shi

© Samtidshistoriska institutet
och konstvetenskapsämnet

Omslagsfoto: Hans Hammarskiöld
Omslag: Andreas Gedin
Formgivning: Per Lindblom & Jonathan Robson
Tryck: Elanders, Stockholm 2018

Samtidshistoriska frågor nr 38
ISSN: 1650-450X
ISBN: 978-91-89615-37-3

Innehåll

Medverkande.....	5
Inledning.....	7
Bakgrund.....	13
Vittnesseminarium.....	19
Personindex.....	109

Medverkande

I panelen:

Olle Granath (f. 1940)
Gunilla Lundahl (f. 1936)
Staffan Olzon (f. 1937)
Göran Söderström (f. 1934)
Ulla Wiggen (f. 1942)

I publiken:

Christian Chambert (f. 1940)
Marta Edling (f. 1959)
Hedvig Hedqvist (f. 1940)
Mette Prawitz (f. 1934)
Ingrid Sjöström (f. 1938)
Rebecka Tarschys (f. 1937)
Anna Tellgren (f. 1964)

Moderatorer:

Charlotte Bydler
Andreas Gedin
Johanna Ringarp

Inledning

Den 9 maj år 1958 invigdes Moderna Museet i marinens gamla Exercishall på Skeppsholmen i Stockholm. Det var dock inte en självständig institution utan en utlokalisering av Nationalmuseums avdelning för modern konst med Bo Wennberg som chef. Redan året därpå tog Pontus Hultén över.¹

Pontus Hultén tillhörde de unga konstnärer och konsthistoriker som på femtiotalet både knöt an till den tidiga modernismen och ville vidareutveckla den efter det andra världskriget då allt likasom hållit andan. Det är en händelse som ser ut som en tanke att hans första arbete på Moderna, 1957, var att tillsammans med Wennberg installera Picassos *Guernica* (1937) i den ännu inte färdigställda byggnaden. Intresset för den samtida konsten hade Hultén fördjupat under vistelser i Paris på femtiotalet där han ingick i kretsen kring Galerie Denise René. Det var till exempel då han lärde känna konstnärerna Jean Tinguely och Sam Francis som han samarbetade med under de följande decennierna. Då lades också grunden till ett intresse för den ryska modernismens pionjärer och för det tidiga nittonhundratalets lekfulla modernism som Marcel Duchamp och DADA representerade. Utgåvan *Boulevard-kartongen-Tvångsblandaren* (1955) som han gjorde med vännerna i redaktionen för skämttidskriften *Blandaren* (som utgavs av studenter vid Kungliga Tekniska Högskolan) var till exempel ett slags folkhemsvariant av Duchamps verk *La boîte-en-valise* (1936–1941). Han var också en av de första att, 1968, tillsammans med

¹ Jfr. Anna Tellgren, "Pontus Hultén och Moderna Museet. Forskning och förmedling utifrån en konstsamling, ett arkiv och en boksamling", i Anna Tellgren & Anna Lundström (Red.), *Pontus Hultén och Moderna Museet. De formativa åren*, Stockholm: Moderna Museet & London: Koenig Books, 2017.

Ulf Linde, P.O. Ultvedt och hantverkare, utifrån olika avbildningar försöka rekonstruera Vladimir Tatlins *Tatlins torn* eller *Monument till den Tredje Internationalen* (1919/1920/1925). Under sin tid som konstnärlig ledare för Centre Georges Pompidou genomförde han sedan en rad omfattande utställningar som skrev modernismens euro-amerikanska historia.

Under Hulténs ledning blev Moderna ett av Europas viktigaste museer för modern konst. Men det unga Moderna Museet visade inte bara konst, utan det blev också en plats för film, musik, teater och happenings och modevisningar. Museet blev något av stockholmarnas kulturhus, bland annat inspirerat av Stedelijk Museum i Amsterdam. Hultén drev förstås inte Moderna Museet på egen hand utan medarbetarna, liksom släkt och vänner, bidrog med idéer och inte minst med entusiasm och hårt arbete. Det kunde behövas då Moderna Museet till att börja med inte hade någon personalstyrka att tala om. Förutom den dynamiska chefen fanns bara en vaktmästare, en receptionist och museipedagog-intendenten Carlo Derkert. Vissa insatser gjordes också av föreningen Moderna Museets Vänner, inte minst genom de utställningar Ulf Linde gjorde i deras regi. Han samarbetade också med Hultén som obetald medarbetare i flera av Modernas egna projekt.

Hulténs museipraktik är otänkbar i dag. Han verkade i en mycket expansiv efterkrigstid i ett socialdemokratiskt Sverige som ännu inte formulerat en sammanhängande kulturpolitik. Kulturpropositionen kom först 1974. En konsekvens av bristen på en stadfast kulturpolitik var att de informella nätverken fick stor betydelse och Pontus Hultén var mycket skicklig på att knyta de kontakter som gynnade hans verksamhet. Under sextioalet förvandlades och breddades kulturbegreppet och fick en framträdande roll inte minst genom populärkulturen. Utställningarna med amerikansk popkonst och de happenings med amerikanska konstnärer som ägde rum i början av decenniet var också några av Hulténs mest framgångsrika insatser på Moderna.

Efter de stora framgångarna möttes Hultén av ett kulturpolitiskt motstånd i slutet av 1960-talet. Samtiden var stadd i föränd-

ring och Modernas position var inte längre självklar. Hultén kritiserades för ointresse för den svenska konsten, för bristande politiskt engagemang och för att gå den amerikanska imperialismens ärenden. När de långt gånga planerna på att flytta Moderna Museet till det kulturhus som höll på att byggas i Stockholms city vid Sergels torg gick om intet i början av 1970-talet var epoken Hultén på Moderna i praktiken över. Då kom erbjudandet att bli konstnärlig chef för Centre Georges Pompidou som höll på att projekteras i Paris och Pontus Hultén tackade givetvis ja.

Efter knappt tio år i Paris tillträdde han som chef för projekteringen av Museum of Contemporary Art i Los Angeles (1981). Därefter följde bland annat ledande positioner på Palazzo Grassi i Venedig och Kunst- und Ausstellungshalle i Bonn. På 1990-talet var han också med och grundade konstskolan Institut des hautes études en arts plastiques (IHEAP) i Paris. Tillsammans med Niki de Saint Phalle grundade han Museum Jean Tinguely i Basel, där han tillträdde som chef 1995. Från 1997 deltog han i planeringen av Museum Vandalorum i Värnamo.

För födelse- och levnadsår, se personregistret i slutet av boken. Om inte personens identitet framgår av sammanhanget anges detta i en fotnot. Vi vill här också passa på att tacka seminariets deltagare för deras generositet med att dela med sig av sin tid och sina erfarenheter.

Charlotte Bydler, Andreas Gedin & Johanna Ringarp



Marinens exercissal på Skeppsholmen byggs om till Moderna Museet.
Foto: Herman Ronninger/Stadsmuseet i Stockholm.



Invigningen av Moderna Museet 1958. Foto: Stadsmuseet i Stockholm.

Bakgrund

Detta transkriberade vittnesseminarium om Pontus Hultén på Moderna Museet har genomförts i samarbete mellan ämnet Konstvetenskap och Samtidshistoriska institutet vid Södertörns högskola, som en del av forskningsprojektet *Levande arkiv: Pontus Hultén på Moderna Museet och Centre Pompidou 1957–81*, som beviljats stöd av Vetenskapsrådet (VR). De frågor som vi ville ha svar på i vårt VR-projekt involverar curatorrollens bakgrundshistoria och traditioner:

- I vilken utsträckning tog Hulténs curatoriska roll formen av jämbördigt samarbete med konstnärerna?
- I vilken utsträckning överlappade hans curatoriska praktik en traditionell konstnärlig praktik?
- I vilken utsträckning överskred han gränserna till andra estetiska praktiker, konstarter och discipliner?
- I vilken utsträckning överskred han en gängse syn på konsthistorien och museisamlingen i sin praktik?

Vittnesseminariet

Vittnesseminariets deltagare var alltså Olle Granath, Gunilla Lundahl, Staffan Olzon, Göran Söderberg och Ulla Wiggen. Moderatorerna var Charlotte Bydler, Andreas Gedin och Johanna Ringarp. Seminariet spelades in och transkriberades av Maria Ribeiro, därefter har Charlotte Bydler, Andreas Gedin och Johanna Ringarp redigerat texten. Vittnena har läst igenom utskrifterna och gjort vissa mindre förtydliganden och korrigeringar.

Detta formulär gick ut som inbjudan till Vittnesseminariet om Pontus Hultén på Moderna Museet:

Samtidshistoriska institutet och ämnet Konstvetenskap vid Södertörns högskola vill inbjuda Dig till ett s.k. vittnesseminarium den 26 april 2017, kl. 10.00–15.00 i sal MB503. Vi vill att Du ska berätta, tillsammans med en handfull andra människor, om Din erfarenhet av museimannen Karl Gunnar Pontus Hulténs (1924–2006) verksamhet som chef för museer, styrelseledamot, kommissionär, med mera. I dag vore ”curator” det naturliga ordet för hans verksamhet. Vår strävan är att, i möjligaste mån, kartlägga hans arbete vid Moderna Museet.

Vi vill be Dig förbereda 10 minuters svar på några frågor. Det vi vill höra Dig berätta om är först och främst:

Var befann Du Dig och vad gjorde Du, vilken var Din roll/yrke/position under den period vi nu ska belysa?

Hur kom Du i kontakt med Hultén och Moderna Museet och hur det kom sig att samarbetet upphörde?

Vilka frågor/problem och uppgifter ställdes Du inför? Vilka utmaningar mötte Du?

Hur uppfattade/tolkade Du ert samarbete? Vilka slutsatser drog Du om Hultén som museiman?

Fördjupande frågor:

Vi tolkar det som att Hultén, under sin tid som utställningsmakare, dels samlade en grupp (mer eller mindre) likasinnade som alla strävade efter att radera gränserna mellan konst och verklighet så att allt tycks behandlas som olika former av ”kulturella praktiker”; dels arbetade målmedvetet med en samling som inkluderade (avantgarde-)konst från och med slutet av 1800-talet.

Tycker Du att de två påståendena ovan stämmer?

Hade Hultén någon förebild?

Vilka temata valde han och medarbetarna att ta upp under perioden på Moderna Museet?

Hur, tror Du, fick Hultén ihop information och material till allt det han gjorde, rent praktiskt?

Bedömt efter hans praktik, det han utförde, vilken konstsyn tycks han ha haft?

Hur arbetade han med äldre måleri och skulptur och nyare mobiler, happenings, elektroakustisk musik, jazz, poesi, konstfilm, m.m.?

Behandlade han olika personer i sin närhet (t.ex. män och kvinnor) på skilda sätt? Om ja, ge exempel! Vem gjorde vad?

I backspegeln, ser Du någon röd tråd i Hulténs verksamhet?

Pontus Hultén på Moderna Museet

Vittnesseminarium på Södertörns högskola,
26 april 2017

Vittnesseminarium

Johanna Ringarp

Jag hälsar er hjärtligt välkomna till vittnesseminariet ”Pontus Hultén på Moderna Museet”, som är ett samarrangemang mellan oss på Samtidshistoriska institutet och konstvetenskapen här på Södertörns högskola. Jag heter Johanna Ringarp och är föreståndare på Samtidshistoriska institutet. Vi är ett forskningsinstitut som har funnits i ungefär femton år och en av våra doku-
menterande verksamheter är att bjuda in till vittnesseminarium. Ett vittnesseminarium är en form av seminarium där man samlar vittnen därför att man vill veta lite mer någon speciell händelse. Det handlar alltså om att skapa nya källor men också om att få information om, eller idéer till, nya forskningsprojekt. Vi är väldigt glada att vi kan ordna detta tillsammans med konstvetenskapen. Min insats idag handlar främst om att hälsa alla varmt välkomna och vara behjälplig under dagen. Mer information om seminariet kommer dagens två moderatorer snart att ge. Precis som alla andra av våra seminarier kommer detta att spelas in och sedan också ges ut som tryckt bok i en serie som heter *Samtidshistoriska frågor*, men man kommer också att kunna ladda ner den digitalt på Södertörns högskolas hemsida. Med det så lämnar jag över till Andreas och Charlotte.

Charlotte Bydler

Jag och Andreas är naturligtvis också väldigt glada över att ha en sådan här illuster skara i panelen och i publiken. Jag kommer att vara en av era moderatorer idag och det kommer att betyda att jag kommer att vara väldigt strikt med tiden och hålla en tiominutergräns på introduktionerna. För den här panelen är nämli-

gen inbjuden att hålla ett föredrag om sig själva, om var de arbetade, vilken relation de hade till Pontus Hultén och hans verksamhet. Om de var i publiken eller om de befann sig i en nära relation, eller arbetade tillsammans med honom. Det här vittnesseminariet är en del av forskningsprojektet "Levande arkiv: Pontus Hultén på Moderna Museet och Centre Pompidou 1957–1981" som har finansierats av Vetenskapsrådet. När vi skrev ansökan 2010 så fanns det nästan ingen publicerad forskning om Pontus Hultén, inga öppna arkiv. Det var i praktiken bara på Moderna Museet som man egentligen visste någonting. Alla konstnärer och vänner som var med vid den här tiden fanns förstås, men det fanns ingen forskning om själva Pontus Hultén. Så jag och mina projektkolleger Andreas Gedin och Sinziana Ravini, som forskar om Hulténs verksamhet på Centre Pompidou i Paris, stod inför en stor utmaning.

Men idag handlar det alltså om Moderna Museet i Stockholm. Moderna Museet brukar jämföras med Stedelijk Museum i Amsterdam under Willem Sandberg² och Museum of Modern Art i New York under Alfred H. Barr, Jr.³ Ett lekfullt modernistiskt konstmuseum som grundats för samtida, eller modern, konst och där man tycktes få plats med alla konstarter.⁴ Och där på Moderna Museet fanns bland andra avantgardisterna i Fylkingen, en förening för ljudkonst och poesi.⁵ En filmklubb fanns där också; och teater och happenings. Vem drev då dessa verksamheter och när? Fanns det annan programverksamhet? Det gjorde det förstås. Så när vi skrev projektansökan till Vetenskapsrådet, som beviljades, så handlade den specifikt om curatorrollen, om curatorisk verksamhet. Eller rättare sagt om curatoriska praktiker. Pontus Hultén provade ett antal identiteter,

² Willem Sandberg (1897–1984), nederländsk grafisk designer och chef för Stedelijk Museum 1945–1963, samarbetade med och fungerade som mentor för Hultén.

³ Alfred H. Barr, Jr. (1902–1982), första chefen för New York Citys Museum of Modern Art (MoMA), tillträdde 1929 och blev avsatt 1943.

⁴ Moderna Museet inledde tillfälligt sin utställningsverksamhet 1956 i det gamla Exercishuset på Skeppsholmen i Stockholm men öppnade där först 1958.

⁵ Fylkingen i Stockholm, avantgardescen grundad 1933.

inte minst genom många namnbyten i början av sin karriär. Hans texter är signerade *Karl-Gunnar, K.G., Pontus* – med tillnamnet *Vougt* – innan han blev känd som Pontus Hultén. En sådan person måste ju rimligen också gå igenom flera olika faser i sin praktik – som en larv som spinner sin kokong och sedan kommer fram som fjäril. Eller? Fanns det kanske medarbetare som idag behöver grävas upp, grävas fram, i den svenska curatorhistorien? Vi får kanske anledning att återkomma till den frågan också.



Fr.v: Charlotte Bydler, Andreas Gedin, Johanna Ringarp. Foto: Fredrik Ultvedt.

Så vi är mycket tacksamma mot Johanna Ringarp på Samtidshistoriska institutet som entusiastiskt ville arrangera det här vittnesseminariet med oss. Lite praktikaliteter. Vi har bjudit in fem vittnen som nu ska redogöra för sin relation till Pontus Hultén och det är Olle Granath, Gunilla Lundahl, Staffan Olzon – som snart kommer med tåget – Göran Söderström och Ulla Wiggen.

Då seminariet kommer att spelas in måste jag be alla att säga sina namn och var ni kommer ifrån när ni pratar. Ni i publiken kommer att få tid att ställa era frågor efter lunch. Så med de orden så räcker jag över till Andreas Gedin.

Andreas Gedin

Välkomna, det ska bli väldigt spännande. Jag ska moderera och det innebär att jag fördelar ordet. Ni som är vittnen har ju fått förbereda några frågeställningar som vi ställt samman och ni talar tio minuter var. När ni är färdiga med detta så kommer Charlotte och jag eventuellt att ställa följdfrågor och sedan har ni möjlighet att ställa frågor till varandra. Efter lunch är publiken välkommen att ställa frågor eller komma med kommentarer. Flera av er var ju med på 1960-talet och har saker och ting att berätta och vill säkert ställa frågor. Eller kanske till och med korrigera eller vara oense. Det ska bli spännande. Och sedan så avslutar vi med att ni som är vittnen får komma med varsin slutkommentar. Vi tänkte gå i bokstavsordning, så då ber jag Olle Granath att börja.



Vittnespanelen, fr.v: Ulla Wiggen, Göran Söderström, Staffan Olzon, Gunilla Lundahl, Olle Granath. Foto: Andreas Gedin.

Olle Granath

Ja, tack. Innan jag svarar på den första frågan så vill jag tala om vad jag har gjort. Jag arbetade i femton år som konstkritiker på *Dagens Nyheter* och därifrån kom jag till Moderna Museet som chef 1979, och var där i tio år. Jag var med och planerade det nya museet,⁶ och sedan var jag tolv år på Nationalmuseum fram till år 2000. Därefter var jag friherre i fem år, gjorde lite utställningar innan jag under fem år blev ständigt sekreterare på Konstakademien där jag slutade 2010. Nu är jag både gammal och friherre.

Så: "Var befann du dig och vad gjorde du när du", eller när jag, "träffade Pontus?" Ja, det var så här att jag läste konsthistoria, som ämnet då hette, på Drottninggatan, Stockholms högskola som var på väg att bli Stockholms universitet. Vi hade en docent som hette Oscar Reutersvärd⁷ som ingick i det ursprungliga teamet omkring Pontus och Olle Baertling⁸ och Hasse Nordenström.⁹ Han kom upp på ett seminarium en kväll på Drottninggatan i februari, det måste ha varit 1962, och sa: "jag har en kompis som är chef ute på Moderna Museet och han har fått en massa väldigt stora lådor ifrån New York som han inte kan flytta på själv och några tekniker har han inte. Finns det några frivilliga här som vill gå dit och arbeta?" Av det här seminariets cirka tjugo personer så var det två som var tillräckligt nyfikna för att hugga på den här kroken. Och en av dem var jag. Så vi åkte ut till Moderna Museet och konfronterades med innehållet i de lådor som skulle bli utställningen *4 amerikanare* (1962). Det var Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Richard Stankiewicz och Alfred Leslie, som också sprang omkring där på museigolvet och bax-

⁶ Rafael Moneos museibygnad som invigdes 1998.

⁷ Oscar Reutersvärd (1915–2002), svensk konstnär, mest känd för sina s.k. omöjliga figurer.

⁸ Olle Baertling (1911–1981), svensk målare och skulptör.

⁹ Hans (Hasse) Nordenström (1927–2004), svensk arkitektutbildad filmare (gjorde i samarbete med Hultén filmen *En dag i staden – världen genom kameraörat*, 1955), konstnär, illustratör och som serietecknare känd under signaturen Brul. Hans seriestrippar publicerades bland annat i *Blandaren* som Nordenström var redaktör för under 1950-talet. Utgav under denna period tillsammans med Hultén *Boulevardkartongen-Tvångsblandaren*.

ade omkring de här lådorna. Vi lattjade med "Geten" (*Mono-gram*, 1955–1959, av Robert Rauschenberg), vi sköt den emellan oss över golvet och andra saker som idag skulle vara fullständigt otänkbara.

Betalningen för det här jobbet bestod i att Pontus tog med oss på Akademiklubben efter fullbordat arbete sent på kvällen. Akademiklubben, alltså Konsthögskolans elevklubb, den låg högst upp i den idag brandskadade Kasern 2 på Exercisplan utanför museet. Det där var ju en väldigt rolig upplevelse och gav en oerhört intim relation till de här konstverken som absolut inte liknade någonting som någon av oss hade sett tidigare i konstvåg.

Sedan gick det ett och ett halvt år, så kom en person som är närvarande i salen, Ingrid Svensson, sedermera Ingrid Sjöström, till mig och hon var då, du var då, juniorledamot i Moderna Museets Vänners styrelse och hade av Pontus och vänföreningen fått en förfrågan om att bli utställningsassistent för en utställning som skulle celebrera vänföreningens tioårsjubileum och museets femårsjubileum. Idén hade kläckts i vänstyrelsen. Man skulle göra en utställning som visade att det fortfarande gick att förvärva viktiga verk ur 1900-talets konsthistoria om man bara hade pengar. Det var något som Moderna Museet i sin tidiga ungdom inte hade. Ingrid befann sig då, vad jag förstår, i slutfasen på sin doktorsavhandling och ville inte ta det här jobbet. Hon visste att jag hade hoppat på en ny utbildningsmöjlighet inom konsthistorieämnet. Vi läste ju *tre* betyg och sedan var ämnet klart. Men då hade man landat på Claude Monet ungefär, och sedan var det slut. Så öppnades möjligheten att läsa *fyra* betyg och jag bad då vår professor att få läsa 1900-talets konsthistoria. Och det där visste förmodligen Ingrid och tänkte att jag kanske var lämpad för att ta det här assistentjobbet, att hjälpa till och plocka ihop det som skulle bli utställningen *Önskemuseet* (26 december 1963–23 februari 1964). Och så blev det, och det blev en remarkabel utställning. Jag förstår fortfarande inte hur det gick till, för vi började jobba någon gång i månadsskiftet september–oktober och på annandag jul så hade vi en ganska enastående utställning

som vi kunde öppna. Idag skulle det ta två år att planera en sådan utställning. Så det var mitt första elddop på museet.

Det gick till så att Pontus Hultén, Ulf Linde och jag sågs ett antal kvällar i Pontus stora lägenhet på Kungsholms torg och jag hade då rafsat ihop allt vad jag kunde hitta av kataloger, böcker om 1900-talets klassiska modernism och idén med utställningen var att vi inte skulle låna av museer där verken satt fastlåsta utan att vi skulle låna endera av konsthandeln eller av privata samlare, det vill säga att det skulle finnas en möjlighet att förvärva de här verken om man hade pengar.

Sedan arbetade jag under mina år på *Dagens Nyheter* av och till med vikariat på Moderna Museet till dess att jag på hösten 1979 blev tillförordnad museichef och första april 1980 så blev jag museidirektör.

Hur kom det sig att samarbetet upphörde? Ja, det upphörde väl egentligen inte. Vi hade ett väldigt bra samarbete. Han var ju väldigt lojal emot sitt gamla museum och när han kom till Centre Pompidou så var portarna öppna för lån.¹⁰ Vi fick låna saker som kanske inte vilket museum som helst hade tillgång till. Han visste ju å andra sidan vilken guldgruva vi satt på, så att vi hade en ömsesidighet där. Vi hjälpte varandra med utställningar. När han kom till Palazzo Grassi i Venedig så fortsatte det.¹¹ Då var ju jag på Nationalmuseum och då handlade det ibland om att få loss klassiker. Han gjorde en mycket märkvärdig Arcimboldo-utställning i Venedig¹² som vi kunde hjälpa till med, både genom att lirka loss verk från Skokloster och ur våra egna samlingar.

Sedan blev Pontus lite lack på mig för att han hade ju ett oerhört starkt förhållande till det gamla Exercishuset på Skeppsholmen, och all den lust som han hade känt i de här båda museisalarna. När vi övergav Exercishuset så blev han riktigt arg och han sa till mig: "Jag har skrivit en artikel som du ska få läsa och

¹⁰ Hultén var med och byggde upp Centre Georges Pompidou från 1973 och var konstnärlig chef från dess öppnande 1977 till 1981.

¹¹ Hultén var chef för Palazzo Grassi 1984–1990.

¹² *Effetto Arcimboldo*, Palazzo Grassi, 1987. Giuseppe Arcimboldo (c:a 1527–1593).

du får säga om du vill att jag publicerar den eller inte.” Den kom aldrig in, men jag kommer heller inte ihåg att jag läste den och skulle ha protesterat. Men han tyckte alltså att vi berövade honom hans ungdom genom att släppa Sal 1 och Sal 2 i det gamla museet. Men vi gjorde ju faktiskt en bra rockad när vi till granne stoppade in Arkitekturmuseet i stället, så verksamheten fortsatte i delvis de fotspår som han själv hade stakat ut eftersom han var en av tillskyndarna till Arkitekturmuseet ute på Skeppsholmen och ville att, precis som sades här inledningsvis, att alla de här olika disciplinerna skulle finnas under Moderna Museets paraply. Sedan fick vi väl mindre och mindre med varandra att göra. Vi gjorde, när han var chef för Bundeskunsthalle i Bonn (1991–1995), ett besök där av Moderna Museet och då var jag interimschef för Moderna Museet igen mellan Björn Springfeldt och David Elliott, så då hade vi ett stort samarbete.

Så till slutfrågan: ”Hur var det att arbeta med Hultén?” Alltså, det var ju kolossalt roligt och äventyrligt att jobba med Pontus. Han hade ju en ovanlig bakgrund med *Blandaren*¹³ och sitt delvis väldigt respektlösa förhållningssätt till klassiska konstdefinitioner och samtidigt en oerhörd respekt för konstnärskapet. I arbetet på museet så var konstnärerna kungar. De skulle respekteras, de kunde tillåta sig i stort sett vad som helst, men man skulle hjälpa dem med deras idéer, hur galna de än var och hur påfrestande de än var för museiorganisationen. De brukar säga att han var privatanarkist. Han var anarkist när det passade och sedan så kunde han vara väldigt sträng i andra sammanhang, både mot sig själv och andra. Det var äventyrligt, man visste aldrig riktigt vad morgondagen innehöll. Men det var alltid en utmaning och han lärde mig oerhört mycket om vad ett museum både *ska* vara, och *inte* vara. Tack.

Andreas Gedin

Tack så mycket Olle. Mycket intressant. När du talar om den här intressanta berättelsen om hur *Önskemuseet* kom till så sa du så

¹³ *Blandaren*, en humortidskrift grundad 1863 av studenter vid Teknologiska Institutet, nuvarande Kungliga Tekniska Högskolan i Stockholm.

här: ”Jag förstår inte riktigt hur det gick till”, och då syftade du på att det gick så fruktansvärt snabbt och effektivt. Och vi undrar ju då: hur gick det till?

Olle Granath

Det var Pontus och Ulf, ibland med assistans av Gerard Bonnier som ju då var ordförande i vänstyrelsen (1961–1977), eftersom det var Moderna Museets Vänner som finansierade utställningen. Det var deras pung som öppnades. Sedan stack jag iväg till museet på morgonen efter och skrev lånebrev. Skickade iväg. Min franska var mycket bristfällig men som tur var så hade Pontus just då anställt en pressinformatör som hette Barbro Sylwan som hade bott länge i Frankrike och hon hjälpte mig med breven. Och så skickade vi ut brev, och så ringde vi samtal, och så telegraferade vi. Man telegraferade på den tiden. Vi hade väl inte ens en fax, tror jag, då.

Och så småningom så fick vi ihop tillräckligt många ”ja” och såg att vi hade en bra utställning. Men den skulle ju då hem till Stockholm. Och redan på den tiden så var ju transporter ganska dyrbara. Det året, det är alltså 1963 vi talar om, så hade Nationalmuseum utav bilhandlare Gunnar V. Philipson fått en Mercedes-skåpbil som donation, som sponsring. Och Pontus gick ner till sin gamle chef, och delvis antagonist, Carl Nordenfalk och sa att den där bilen kan väl åka runt ute i Europa ett par veckor och plocka ihop de här verken som vi har fått låna. Nej, det, det kunde inte Nordenfalk tänka sig; att hans nya fina bil skulle användas till det här. Men hur det var så lyckades Pontus övertala honom och museets chaufför som hette Karl Axel Hultström och jag gav oss ut på den mest äventyrliga Europaresa jag någonsin har gjort. Och ändå har jag liftat runt och haft massa konstiga saker för mig men ingenting går upp mot *Önskemusei*-resan. Till slut så trodde jag att jag skulle få fira jul på ett loppshotell i Paris; men vi kom hem ett par dagar före julafton och på annandagen så hängde utställningen där den skulle. Men det var ett mirakel.

Andreas Gedin

Jag har en kort fråga till. På slutet säger du att Pontus Hultén hade en respektlös inställning till gamla konstnärskap och konstnärerna var kungar på museet.

Olle Granath

Nej, inte till gamla konstnärskap utan till gamla uppfattningar om hur man driver ett museum, om yrket. Han var ju väldigt pigg på att överskrida gränser av alla de slag inklusive, hur ska jag säga, hur man drev ett museum. Nej, han hade respekt för även äldre konst. Han skrev ju sin avhandling om Vermeer och Spinoza¹⁴ icke att förglömma.

Andreas Gedin

Tack så mycket. Då går vi vidare. Gunilla Lundahl. Varsågod.

Gunilla Lundahl

Tack! I vilken kapacitet träffade jag Pontus Hultén? Ja, jag brukar ju kalla mig författare och föreläsare nuförtiden, men tidigare så var jag journalist, redaktör, utställningsproducent och curator som det kallas nu. Jag var specialiserad inom formområdet, arkitekturområdet, med bostadsfrågor och ekologi och sådana frågor som var viktiga då. Jag var också timplärare på Teckningslärarinstitutet (TI) som det hette då, som hade hand om bildlärarutbildningen och även timplärare på Konstfack och Konstindustriskolan i Göteborg och lite olika utbildningar. Jag tror att det var vid den här tiden som jag började komma in i Konstkritikersamfundet. Senare styrelseuppdrag och så där tror jag att jag lämnar till andra tider. När Moderna Museet öppnade läste jag filosofi och litteraturhistoria i Uppsala men hade Stockholm som bas. Jag tror att jag följde med i varenda utställning

¹⁴ Denna lic-avhandling försvarades av Hultén på Stockholms högskola 1951. Den trycktes aldrig på svenska men publicerades långt senare på franska, *Vermeer et Spinoza*, övers. av Lydie Rousseau, Paris: L'Échoppe, 2002. Johannes Vermeer (1632–1675), nederländsk barockmålare. Baruch Spinoza (1632–1677), nederländsk filosof av judisk börd.

som museet anordnade. Det var en viktig och intressant plats att komma till, men det var också en ganska rolig plats att mötas på.

Utställningsrummen hade ju, vad ska jag säga, de var stora, ljusa, öppna och väldigt barnvänliga, barn kunde uppleva det här lite grann som en kyrka med sitt ljus och sin öppenhet så där. Utställningar som jag påminner mig som var viktiga var väl *Paul Klee. Målningar, teckningar och grafiska blad* (11 februari–3 april 1961)¹⁵ och *Rörelse i konsten* (16 maj–10 september 1961) och *Hannah Ryggen. Bildvävnader 1933–1961* (3 februari–11 mars 1962)¹⁶ och *August Strindberg. Målningar 1870–1907* (27 februari–15 april 1963),¹⁷ *Jackson Pollock* (27 februari–15 april 1963) och *4 amerikanare. Jasper Johns, Alfred Leslie, Robert Rauschenberg, Richard Stankiewicz* (17 mars–6 maj 1962).

Men just det här – museet var platsen där man träffades. Caféet hade ju en väldigt viktig roll, nästan lika viktig som utställningarna. Inte minst för sin park och sitt uterum. Jag tror att det delvis avlöste Tetley's – tehuset i Kungsträdgården – som mötesplats där man spontant fann varandra. Min första mer påtagliga kontakt med Moderna Museet var när museet hade utställningen *Hej stad* (2–24 april 1966), organiserad av Arkitekturmuseet, som jag gav ganska stort utrymme i tidskriften *Form* där jag var redaktionssekreterare. Det innebar ju kontakter kring hela miljön på Moderna Museet.

Nästa gång handlade det om att jag skulle göra ett nummer om Polen för *Form* och reste dit. Det var ju en fantastiskt fin tid i Polen med grafisk formgivning och allt sådant där. Jag såg en utställning som man hade anordnat om det ryska avantgardet på 1920-talet. Det var nästan första gången som man såg det här i Väst över huvud taget. Jag tyckte att den här borde ju komma till Stockholm. När jag kom hem så gick jag till Carlo Derkert och sa: "Titta här vilken katalog och vilken fantastisk utställning, skulle inte den här vara på Moderna Museet?" Jag betraktade nog Moderna Museet som en plats, en experimentplats, där man

¹⁵ Paul Klee (1879–1940), tysk-schweizisk konstnär och konsteoretiker.

¹⁶ Hannah Ryggen (1894–1970), svensk-norsk textilkonstnär.

¹⁷ August Strindberg (1849–1912), svensk författare och konstnär.

kunde gå och prata med någon som hade hand om verksamheten också. Och Carlo reste till Warszawa. Han behövde min katalog, tyvärr tyckte han att han behövde den bättre än jag. Men i alla fall så blev det en utställning som hette *Revolutionens språk. Kommunistiska affischer från hela världen* (23 mars–5 maj 1968) och det var affischer från just de här socialistiska länderna under 1910- och 1920-talet.

Sedan kom också en utställning om *Vladimir Tatlin* (3 juli–1 oktober 1968) att öppnas.¹⁸ Huruvida den hade något samband med det här Warszawabesöket eller katalogen eller så det vet jag inte, men det var en bra och spännande utställning. Men ja, det känns som att Moderna Museet var lite öppet ändå. Under sommaren 1968 så pågick ju en väldig massa saker i Stockholm med aktioner, aktiviteter och annat och en hette *Aktion samtal*.¹⁹ Under ett seminarium på Konstfack så träffade jag den danska konststuderanden Palle Nielsen som hade kommit till Stockholm för att inspirera lite grann till *Aktion samtal*. Vi började prata om barn, deras identitet och deras närvaro i staden. Efter vårt samtal skrev jag ett brev till Pontus tillsammans med Palle Nielsen och frågade om vi kunde få träffa honom för att prata. Pontus tog emot och var lite förbryllad först. Så småningom tyckte han väl ändå att det fanns något allvar i avsikterna. Han lovade att prata med Carlo om det här utställningsförslaget, *Modellen* (1968), var möjligt. Och Carlo tyckte det.

Mötet med Pontus var väl i slutet av augusti ungefär och utställningen *Modellen* öppnade ju i slutet på september; ett exempel på att saker kunde gå kvickt. Men här handlade det också om att vi var väldigt utanförstående på något sätt för vi fick finansiera det själva, fick ordna allting, allt arbete, katalog och vi fick natur-

¹⁸ Vladimir Evgrafovij Tatlin (1885–1953), ukrainsk-sovjetisk målare, formgivare, arkitekt och ikonmålare.

¹⁹ Se Gunilla Lundahl, "Konsten är aktion. Att göra motstånd i Stockholm i slutet av 1960-talet", ss. 107–113, i Christina Zetterlund *et al.* (Red.), *Konsthantverk i Sverige, del 1*, Stockholm: Mångkulturellt centrum/Konstfack Collection, 2015: http://www.konsthantverksverige.se/1/pdf/konsthantverk-i-sverige-del-1_09.pdf

ligtvis skapa oss en stor grupp som ville vara med och jobba med det här. Det blev ett stort kollektivt projekt även om det fanns en ansvarsfördelning mellan Palle och mig. Den innebar att han tog hand om alla aktivister som ville bygga och jag tog hand om kataloger och annan utåtriktad verksamhet, som seminarier.

Pontus bjöd hem Palle på middag. Han var Konstnären och han var Mannen så det var självklart. Pontus dök upp någon kväll när jag städade på museet och sa ungefär lite förvånat: ”Ja vad håller ni på med egentligen?” och sen: ”Jag begriper nog inte det här”. Sedan när det var en liten krissituation när brandkåren kom och skulle stänga utställningen så var varken Pontus eller Carlo där. Carlo var ju annars närvarande på ett väldigt positivt sätt. Så, ja, det var mitt sammanhang med Carlo.

Carlo kom jag att fortsätta med året efter i och med ett seminarium som vi kallade för *Miljöcentrum* på Gotland. Där tog Carlo hand om barnen tillsammans med Jan Thomæus²⁰ och Vincent Williams²¹ som var pedagoger. De gick ut på ängarna och pratade blommor medan vi andra försökte aktivera Klintehamn till att protestera mot miljöförstörelsen.

Andreas Gedin

Tack så mycket för en mycket spännande presentation. Du nämner ju Carlo Derkert många gånger. Fler gånger än Pontus Hultén. När du såg den där utställningen i Polen, då berättade du att du gick till Carlo. Du sa också att museet var öppet, att man vände sig till de som arbetade där, men formellt sett är Carlo Derkert pedagog.

Gunilla Lundahl

Ja.

²⁰ Jan Thomæus (1918–1991), pionjär inom bildterapi i Sverige.

²¹ Vincent Williams (1933–2016), skulptör, undervisade en tid på Konstfackskolan.

Andreas Gedin

Såg du det som naturligt att gå med ett utställningsförslag till museets pedagog?

Göran Söderström

Han var inte pedagog.

Gunilla Lundahl

Han var andreman under Pontus och Pontus var ju en ... ja, han tillhörde det här liksom lite manligt slutna etablissemang, så det var väl inte så självklart att gå till honom medan Carlo var en väldigt öppen person. Han förekom i väldigt många andra kretsar än Moderna Museet. Han var ju även aktiv i Stadsmuseet, så honom träffade man. Han var en naturlig öppning, ville man prata om någonting så var det med Carlo och skulle man begära någonting så var det väl hos Pontus.

Andreas Gedin

Det jag var ute efter var beslutsgången: vem beslutade om vilka utställningar?

Gunilla Lundahl

Ja, det var ju Pontus som sa ja, men han pratade ju med Carlo. Carlo var hans andreman så att det var väl ganska ... jag menar, många utställningar kom ju till museet utifrån. Jag tänker på den här utställningen om Reggio Emilia på Moderna Museet, *Ett barn har hundra språk* (1981) till exempel, det var ju ett initiativ utifrån.²² Och många saker som var lite annorlunda och som han inte tog ställning till. Ja, det var han som beslutade, men ville man komma in i ett samtal så kanske det var naturligare med Carlo.

Andreas Gedin

Tack så mycket. [Staffan Olzon kommer in i lokalen] Staffan Olzon, välkommen!

²² En fördjupande utställning om Reggio Emilia-pedagogiken, *Mer om hundra språk*, gjordes 1986 på Moderna Museet.



Carlo Derkert visar konst på Moderna. Foto: Lennart af Peterssens/Stadsmuseet i Stockholm.

Staffan Olzon

Tack. Jag är lite sen, men jag gick å andra sidan upp tidigt.

Andreas Gedin

Vi går i bokstavsordning här, så att du kom precis och hamnade rätt i alfabetet. Varsågod.

Staffan Olzon

Jag heter Staffan Olzon och jag startade bland annat en teater, som hette *Pistolteatern*, 1964.²³ Och redan från början så hade vi ju kontakter med Moderna Museet mycket på grund av att en hel

²³ Pistolteatern som startades i samarbete med Pi Lind upphörde 1967.

del utav de som var på teatern var också med i den så kallade *Svisch-gruppen*.²⁴ Men min första kontakt med Pontus och Carlo var nog då. Jag satt och läste på tåget lite grann om vad som hände. Vi hade ju alltså en kontinuerlig kontakt, eftersom jag umgicks med Carlo som god vän då. Jag tror faktiskt att jag skrev upp när det började. Jo, det var 1964. Sommaren 1964 så ringde, det var nog Pontus som ringde mig, och bad att jag skulle vara guide och översättare till en amerikansk konstnär som hette Ken Dewey²⁵ som hade gjort lite föreställningar runt om, bland annat i Helsingfors: *Helsinki Street Piece* (1963).²⁶ Eftersom jag på den tiden var gift med en engelska så talade jag ganska skaplig engelska. Faktiskt så pass skaplig så att en del utav dem trodde att jag var engelsman, till exempel Sören Brunes.²⁷ Det dröjde länge innan han förstod att jag faktiskt var svensk. Men i alla fall.

Jag var alltså översättare till Ken och vi kom ögonblickligen oerhört nära inpå varandra. Ken Dewey var ursprungligen ifrån USA:s västkust, men hade varit i New York och sedan hade han kommit att börja arbeta i Skandinavien. *Helsinki Street Piece* var det första han gjorde, en sådan här gathappening. Jag hade tidigare arbetat tillsammans med bland annat Bengt af Klintberg och gjort happenings på en teater som jag startade som hette Atenateatern, och också på Alléteatern som jag hyrde av Dramaten. Så jag hade sysslat lite grand med det här happeningartade. Men jag var inte så särskilt intresserad av happening egentligen, därför att jag ville ha mera strukturerad historia.

²⁴ Svisch-gruppen arbetade med konkret poesi och litterära happenings. Gruppen tog sitt namn efter antologin *Svisch* som gavs ut på Åke Hodells Kerberos förlag, 1964. *Svisch – en manifestation* uppfördes på Moderna Museet (26 september–18 oktober 1964). I gruppen ingick bland andra Öyvind Fahlström, Carl Fredrik Reuterswärd, Elis Eriksson, Torsten Ekbom, Åke Hodell, Leif Nylén, Mats G. Bengtsson och Bengt Emil Johnson.

²⁵ Ken Dewey (1934–1972), performance- och happeningkonstnär, dramatiker samt teaterregissör från USA.

²⁶ Dewey satte ihop *Helsinki Street Piece* tillsammans med Terry Riley och Otto Donner. Denna happening ägde rum 7 augusti 1963.

²⁷ Sören Brunes (1928–2016), scenograf och teaterregissör.

Men Ken och jag blev oerhört goda vänner och jag deltog i hans stora projekt *Tributes and Floor Plans* i Moderna Museet våren 1964.²⁸ Jag vet inte om ni känner till hur det var: man var uppdelade i olika ska vi säga *environger*, *environments*, där man kunde sitta i en Caravelle, flygplanet Caravelle. Man kunde vara, ja, på olika ställen som han hade byggt upp och så satt man där. Innan föreställningen hade han haft ett gäng skådespelare och arbetat med dem. Jag skulle exempelvis viga en skådespelerska med en liten Messerschmitt-bil. Vilket jag gjorde. Hon hade ett 25 meter långt släp som vi hade tillverkat på Pistolteatern. Det var en populär och trevlig liten föreställning med 500 människor som tittade på. Det var i stora salen alltså.

Det roliga med Pontus var att han bjöd in bland annat mig, och andra som jag träffade i olika sammanhang, inte genom ett direktiv utan snarare lite anspråkslöst, man var ”välkommen” ... och sedan såg man inte röken av honom utan då var det Carlo som man träffade på.

Sedan gjordes så småningom nästa stora grej på Moderna Museet som hette *Tre föreställningar av Staffan Olzon och Sören Brunes* (1967).²⁹ Och den kan jag återkomma till, för den tar fan ta mig mer än två minuter att beskriva. Det var en enorm upplevelse som inte har skådats ... du var väl med, Ulla, var du inte det?

Ulla Wiggen

Det kanske jag var, jag var med på allt möjligt.

Staffan Olzon

Ja, men jag har för mig att du var där.

²⁸ Happening, 7 april 1964.

²⁹ Uptagen som *Pistolteatern på Moderna Museet*, Carlo Derkert (Red.), med text av Carlo Derkert, onummerad, Moderna Museet, 1967. 4 s. Organiserad för Moderna Museet av Sören Brunes och Pi Lind, Pistolteatern, Stockholm, i Anna Tellgren (Red.), *Historieboken*, Stockholm: Moderna Museet & Steidl, 2008, s. 451.

Ulla Wiggen

Ja, jag var alltid där.

Staffan Olzon

Ja, du var alltid där. Så kan det ju vara. Ja, och nu är mina minuter slut.

Charlotte Bydler

Nej.

Staffan Olzon

Nej men kära nån, då kan jag berätta om när jag gjorde en film om Claes Oldenburg när han var här. Pontus ringde mig och sa: "Vill du göra en film om Claes Oldenburg som är här?" och då tog jag kontakt med min fotograf Anders Wahlgren och tillsammans gjorde vi ett manus som hette *A Portrait of Claes Oldenburg* (kortfilm, 1969) och den filmen, den finns numera på Museum of Modern Art i New York.

Andreas Gedin

Tack så mycket Staffan. Jag har en liten fråga. Du beskriver hur du och Sören Brunes blev inbjudna på volley, så att säga. Man ringde och kom med ett förslag, och så genomförde ni det. Men sett utifrån, från i dag, så funderar man över om vem som helst kunde bli inbjuden? Hur såg de där kretsarna ut?

Staffan Olzon

Det var väl det att vi var *the talk of the town* vad det gällde den här typen av aktiviteter så att vem som helst ringde de nog inte upp, det tror jag inte. Men det var väl det att vi representerade någonting alldeles nytt. Alltså, det här var ju 1966, 1965, 1964, det vill säga då folk var öppna att göra saker och ting. Idag skulle det ju vara fullständigt omöjligt därför att det skulle ju ta ett par år utav förberedelser, folk skulle säga: "Nej, det går inte". Men då gick det.

Andreas Gedin

Då har jag en fråga till kring det där. Du beskriver hur Moderna Museet på olika sätt kunde ge er möjligheter och plats för att göra saker. Men var Moderna Museet viktigt rent konstnärligt för ert konstnärliga arbete med teatern?

Staffan Olzon

Moderna Museet var ju en ... vi var ju alltid där – man var ju alltid där. Om inte annat så åt man lunch där i trädgården och det var liksom en naturlig samlingspunkt. Och man umgicks med folket omkring, så när man behövde ha en större lokal kunde man arbeta *där*. På Pistolteatern hade vi plats för ... för fan, ja, vi hade 100–120 platser, men på Moderna Museet kunde man göra en föreställning för flera tusen.

Andreas Gedin

Tack, tack så mycket. Göran Söderström, är du redo?

Göran Söderström

Ja. Jag är väl den som kände Pontus längst – förutom hon där [pekar mot en kvinna i publiken], en tidigare musa, Mette Prawitz, som kände honom långt tidigare än jag. Men att jag kom till Moderna Museet har en lustig bakgrund. Jag började läsa konsthistoria 1958 och då på vårterminen hade Carl Nordenfalk en kurs i restaurering och sådant där, han var ju också docent vid högskolan. Och jag var med där och ... var du med där också Ingrid? Nej. I vilket fall som helst så vid ett tillfälle så lyckades jag tappa ett mikroskop på en tavla som blev skadad. Och alla blev fruktansvärt upprörda för Nordenfalk var ute ur rummet då. Och så kom han in och sa lugnt: "Gå med Pontus Grate i morgon till konservator Jansson så klarar de upp det där". Och sedan: "Göran, kan du hjälpa till med röntgenfotografering av målningarna till stora franska utställningen". Det var väldigt typiskt för Carl Nordenfalk att göra så här, han var väldigt speciell när han valde ut vilka personer han ville samarbeta med. Och på hösten så bad han mig då skaffa visare till den

franska utställningen. Det var första gången som jag träffade Anna-Lena Wibom som inte var ihop med Pontus på den tiden.

På våren 1959 var Pontus amanuens på Moderna Museet. Hela personalen på Moderna Museet bestod av en föreståndare, det fanns en intendent – jag tror han hette bara amanuens till och med – en sekreterare, en vaktmästare, en som satt i kassan; och så fanns det då den, som egentligen inte tillhörde organisationen, som skötte Moderna Museets Vänner. Det var alltsammans. Och Pontus gick inte ihop med Bo Wennberg, som var den första chefen för Moderna Museet.³⁰ Men där var han enig med Carl Nordenfalk som var en väldigt stark person. Det sades om Nordenfalk att han avskydde alla som hette Bo. Och det fanns faktiskt fyra stycken Bo på Nationalmuseum: Boo von Malmberg,³¹ Bo Lindwall,³² Bo Gyllensvärd,³³ och Bo Wennberg. Pontus Hultén sa att: ”Bo Wennberg tänker med knäna” och det låg något i det. Han sa upp sig, men då skrev Nordenfalk till honom och sa: ”Tag tillbaka din ansökan, jag ska skicka iväg Bo Wennberg på en sak i Amerika och jag lovar dig, han kommer aldrig tillbaka”. Jag upplevde precis samma sak flera år senare då han lockade Bengt Dahlbäck³⁴ till att bli museilektor. Då hade en annan Bo, Bo Lindwall, tagit tjänstledigt för att jobba på radion och då sa Carl Nordenfalk också till Bengt Dahlbäck att: ”Han kommer aldrig tillbaka”. Efter ett år kom Bo Lindwall tillbaka och då gjorde Nordenfalk en rockad. Han gjorde en omorganisation så att Bo Lindwall skulle bli tvungen att söka sin tjänst igen, och det blev ett fruktansvärt bråk på museet och Lindwall

³⁰ Vid denna var Moderna Museet alltså en avdelning inom Nationalmuseum.

³¹ Boo von Malmberg (1905–1980), chef för Statens konstråd 1948–1963, arbetade därefter på Nationalmuseum till 1971.

³² Bo Lindwall (1915–1993) intendent vid Nationalmuseum i Stockholm 1954–58 och museilektor 1959–1963. Åren 1963–1970 var han sekreterare i Statens konstråd. Överintendent vid Prins Eugens Waldemarsudde perioden 1970–1980.

³³ Bo Gyllensvärd (1914–2004), fr.o.m. 1959 överintendent vid Östasiatiska Museet.

³⁴ Bengt Dahlbäck (1917–1991), Carl Nordenfalks efterträdare som överintendent vid Nationalmuseum 1969–1979.

fick en annan tjänst utanför museet. Så där kunde Nordenfalk göra.

I alla fall, på våren 1959 så hade ju då Pontus kommit och blivit tillförordnad chef. Då ville han, precis som Olle berättade, ha några medarbetare, det fanns ju ingen personal. Frågan var om det fanns några konsthistoriker och vi var några som sökte, men Nordenfalk sa: "Ta Göran Söderström". Den 16 mars 1959 klockan 10.00 besökte jag första gången Moderna Museet tillsammans med Carlo Derkert, vi kom samma dag till Moderna Museet. Carlo hade då blivit tillförordnad på Pontus amanuensjänst.³⁵

Till att börja med så skulle Pontus iväg på någonting och jag blev faktiskt anställd en månad när han var ledig. Jag fick väldigt fria händer plötsligt och tänkte: "Vad ska jag göra nu då?" Så jag började med att gå igenom alla samlingar på Moderna Museet och se var saker och ting fanns. Nere i Nationalmuseums källare fanns en skulptursamling och där fanns förfärligt mycket ointressant porträttskulptur. Och då tog jag fram ett förslag att man skulle föra över alla porträttskulpturerna till Gripsholms slott. Pontus tänkte på idén och även Boo von Malmberg var jättelycklig, för det var det största enskilda överförandet som har gått till Gripsholms porträttsamlingar. I varje fall, arbetet var bara en månad och jag fick aldrig något betalt för det, men jag fortsatte ändå att jobba. Jag var borta och fornminnesinventerade på sommarens och sedan var jag en månad i Grekland.

Därefter kom jag tillbaka och började ett nytt obetalt jobb på museet. Jag hade filmvisningar på Hyllan, en mindre lokal i Moderna Museet, där jag skötte projektorn och Uffe Linde spelade piano, han var ju fantastiskt duktig på att improvisera. Och mer och mer så blev jag inblandad i verksamheten. Till exempel fick jag självständigt curatera två stycken utställningar. Detta fast jag inte var anställd än. Den ena utställningen var över *Handelsbankens Konstförening* (6–24 maj 1959). Den andra var *Robert Jacobsens dockor på Moderna Museet* (5 januari–7 februari 1960) tillsammans med honom. "Göran, kan du hänga om utländska

³⁵ Först i maj 1963 blev Hultén formellt chef för Moderna Museet.

avdelningen” kunde Pontus säga, eller skriva på en lapp. Och då gick man dit, och på den tiden fanns ju all konst på skärmar i ett magasin. Det var jätteroligt, man gick ut och plockade fram saker. Utifrån mottot: ”Jag ställer ut den här som jag inte sett förr.”

Alltså detta fullständiga förtroende ... jag var ju den som satte upp de båda utställningarna. Pontus hade ingenting med dem att göra. Jag minns att Robert Jacobsen gav Pontus två stycken grafiska blad. Då sa Pontus: ”Du får välja vilken du vill ha, det är ju du som har gjort utställningen”. Sen ska jag återkomma till hur det gick i fortsättningen.

Andreas Gedin

Jag har några frågor. Du beskriver ju Nordenfalk som en kraftfull, stark, exekutiv, effektiv och kanske manipulativ person. Han fick saker och ting att hända så som han ville och då funderar jag över Pontus Hultén. Han var ju också en ganska effektiv person. Hur såg deras relation ut?

Göran Söderström

Alltså, i din bok [*Pontus Hultén, Hon & Moderna*, 2016]³⁶ så har du missuppfattat det något tror jag. Pontus var precis som jag, vi stod under Nordenfalks skugga. Sen utbröt ju konflikten mellan oss, då han stämplade oss bägge två, både Nordenfalk och mig. Alltså, de som Nordenfalk liksom valt ut stod han hundra procentigt bakom och han hjälpte i det längsta Pontus. Det var till slut Pontus som ville göra sig fri från honom. Nordenfalk var i många avseenden konservativ men han kom med radikala förslag som att man skulle riva den pampiga trappan i Nationalmuseum och bygga rulltrappor i stället. Så Pontus hade aldrig kommit till Moderna utan Nordenfalk.

Andreas Gedin

Innan Pontus Hultén började på Moderna Museet så var han på Nationalmuseum. Men hur såg du på hans position i Stockholms

³⁶ Andreas Gedin, *Pontus Hultén, Hon & Moderna*, Stockholm: Bokförlaget Langenskiöld, 2016.

konstliv då, om man tänker på vilka det var som var intresserade av modern konst och gjorde grejer?

Göran Söderström

Det fanns ju ett gäng som Mette skulle kunna prata mer om. Men det var ju alla de här ... Carl Fredrik Reuterswärd och Öyvind Fahlström och ja, man kan ju räkna upp allesammans. Per Olov Ultvedt, han ingick ju också i det här gänget. Och Hasse Nordenström som jag tycker var en jättetråkig person, en rolig person som var en hemskt tråkig person i vardagen ... Peter Weiss som gjorde filmer ... och naturligtvis Oscar Reuterswärd. Pontus tillhörde det gänget unga konsthistoriker och konstnärer.

Det var ju så typiskt det här. Det fanns ju ingen personal på museet. Alltså Carlo och Pontus samarbetade i stort sett aldrig. De arbetade var för sig. Under den här första perioden kan jag säga att jag var den som var närmaste medarbetare till Pontus, även när jag inte hade ett öre i betalning. Men det kom en massa folk som också, liksom jag, jobbade utan betalning. Uffe var ju där varje dag. Hante [P.O. Ultvedt] och så vidare, de jobbade med olika projekt. Det blev en samlingsplats, en mötesplats som det naturligtvis inte hade varit på något sätt under Bo Wennberg.

Andreas Gedin

Tack så hemskt mycket. Ulla, välkommen! Var befann du dig i relation till Pontus Hultén och Moderna Museet?

Ulla Wiggen

Tack. Jag är konstnär och jag är legitimerad psykoterapeut. Jag har målat för det mesta, men haft en paus i, nåja, femton år ungefär när jag jobbade intensivt med psykoterapifrågor i förhållande till landstinget, för att folk skulle få den här hjälpen utan att ruinera sig.

Min kontakt med Moderna Museet ... den började med att jag när jag var nitton år, det var 1962, så träffade jag en man på

en liten fest och han hette Knut Wiggen.³⁷ Andra gången vi träffades så spelade han Waldsteinsonaten³⁸ för mig, och så friade han och då sa jag ”ja”. Efter det så var jag hans följeslagare i allt som han hade för sig i Fylkingen. Och Fylkingen hade ju då de här, legendariska kan jag faktiskt säga, konserterna på Moderna Museet. Karl-Erik Welin³⁹ sågade sig i benet och Nam June Paik⁴⁰ klippte av slipsarna på folk och ja, det hände saker hela tiden. Och för mig var det här helt underbart. Jag kom alltså från en väldigt, hur ska jag säga ... när det gäller kultur, och på andra sätt också, trist familj och uppväxt ... och hamnade mitt i gräddan av kulturaktiviteter och kulturpersonligheter i Stockholm. Och plötsligt så började jag leva, jag kände mig hemma för första gången i mitt liv. Ni har ju alla pratat om den öppenhet som fanns på museet och att konstnärer sattes högt och så. Och då förstod jag att, ja, man kan faktiskt bli konstnär. Man behöver inte nödvändigtvis bli arkitekt eller något annat därför att man måste ha en inkomst.

Så min kontakt med Knut, och att ta in hela den här atmosfären på museet, ändrade inriktningen på mitt liv och gav någonting som man sedan har kunnat fortsätta med, bygga vidare på. Och jag tror att museet och den stämningen och det de gjorde påverkade väldigt, väldigt många människor under den här tiden. Så det var inte bara Ulla Wiggen som blev till där, utan det var nog många med mig, faktiskt. Ja, jag fanns ju med ... men jag träffade ju inte Pontus, jag kände inte honom. Jag kände vaktmästaren på museet väldigt bra. Vi umgicks med vaktmästaren och hans fru som satt i biljettkassan för att Knut sa det att ska man ordna konsert någonstans ...

³⁷ Knut Wiggen (1927–2016), elektroakustisk kompositör och ordförande i Fylkingen 1959–1969, medgrundare och ledare för EMS (Elektronmusikstudion) 1964–1975.

³⁸ Pianosonat Nr. 21, Op. 53 i C-dur, ”Waldstein”, komponerad av Ludwig van Beethoven.

³⁹ Karl-Erik Welin (1934–1992), organist, pianist och kompositör.

⁴⁰ Nam June Paik (1932–2006), video- och multimedialkonstnär, bl.a. medlem i Fluxusgruppen.

Göran Söderström

De bodde i huset också.

Ulla Wiggen

... ja, de bodde runt knuten ... då måste man vara god vän med vaktmästaren, annars kommer ingenting att fungera. Och de var väldigt trevliga och rara, så det var inget fel med det umgänget alls.

Vårt äktenskap var stormigt och varade till 1965, har jag kontrollerat nu inför dagens händelse. Men jag hade lärt känna Öyvind Fahlström som var nära vän till Knut och också till Pontus. Hemma hos Pontus på en fest så frågade Öyvind mig om jag inte ville hjälpa honom och måla och då sa jag genast ja. Så att då åkte jag under två höstar och satt i hans ateljé och målade åt honom. Och genom Öyvind så träffade jag också många andra konstnärer och jag var även med på hans happenings på Moderna Museet. Jag deltog också i 9 *Evenings* i New York.⁴¹ Så jag träffade alla de här konstnärerna som var aktuella då, John Cage och Dave Tudor träffade jag genom Knut. Honom träffade jag i New York också när jag var där, det var väldigt trevligt. Men alla amerikanarna, de umgicks ju Öyvind med i New York, och de hade sina enorma fester som man gick på. Det var vad Öyvind tillät sig, annars arbetade han jämt. Och, ja, det var bara att ta in hela den atmosfären.

Jag tänker att Pontus var väldigt öppen och intresserad av det som hände i USA. Han kunde verkligen på något vis förmedla den hållningen som konstnärerna hade till sitt arbete i New York, och så genom sin attityd till det han utförde på museet ... och vilka människor han drog till sig och, ja, det var en underbar

⁴¹ 9 *Evenings: Theater and Engineering* (13–23 oktober 1966) var ett samarbete mellan Billy Klüver och Robert Rauschenberg (med stöd av Bell Laboratories i Murray Hill, New Jersey) som skulle ha uppförts på Konst- och teknologifestivalen, 1966, i Stockholm. Men när förhandlingarna med festivalen bröt samman så flyttade Klüver dessa performancekvällar till 69th Regiment Armory. Föreställningen omfattade avantgardedans, teater, elektrotekniska happenings m.m. av ett tiotal konstnärer och 30 ingenjörer. Detta var det första av en rad händelser som samlades under *Experiments in Art and Technology*, E.A.T.

tid, det kan jag säga. Och det är inte bara jag som tycker det. Jag brukar fråga människor som var med på den tiden och alla nickar och håller med mig faktiskt. Det var en väldigt speciell tid, dynamisk, det hände mycket, och så. Men Pontus hade jag inget samarbete med, inte alls.

Jag började måla. När jag träffade Knut, då gick jag som privatist på Enskilda gymnasiet, men han tyckte jag skulle söka till Konstfack så det gjorde jag. Och där gick jag en termin. Sen började jag måla och då började jag måla elektronik. Vi bodde i en liten etta med en stor flygel så det var inte så mycket utrymme för mig. Jag satt framför balkongdörren så där kunde man inte gå ut. Och vad jag uppfattade då, det var att det var ingenjörer som Knut drog till sig för att det akustiska skulle fungera, och de tyckte att det var jätteroligt att jag målade det här och kom och gav mig saker och jag fick gå och titta på en jättestor datamaskin som hette TRASK⁴² som de hade precis byggt eller höll på och bygga. Men sen var det ju klart att det var fler än ingenjörer som tyckte att det här var intressant. På min första utställning 1968, då kom Carlo genast dit och köpte målningen som heter *TRASK* så han måste ju ha förstått vad det var jag höll på med också.

Jag kände alltså inte Pontus, vi sa ”hej” till varandra, det var allt. Han var hemma hos oss någon gång och åt middag tillsammans med sin fru och en liten dotter och det jag kommer ihåg av det mötet det var att jag gjorde bearnaisesås. Men han var alltid trevlig och glad och vänlig.

Staffan Olzon

Får jag bara komplettera där – det du säger om vaktmästare – och citera Ken Dewey. Det finns inga människor i världen som har förstört fler konstnärliga upplevelser än vaktmästare.

⁴² TRASK (Transistoriserad sekvenskalkylator) var en halvledarbaserad dator som började utvecklas av Matematikmaskinnämnden från 1960 och togs i bruk 1965.

Olle Granath

Då vill jag försvara Moderna Museets vaktmästare och säga att de bidrog väldigt mycket till att det blev så bra som det blev.

Staffan Olzon

Men han var ett undantag, det vill jag bara säga.

Göran Söderström

Då ska jag också säga att förste vaktmästaren, vad hette han, Johan ...?

Olle Granath

Sture Johansson.

Göran Söderström

Sture Johansson. Det var absolut omöjligt, man kunde inte klara sig där på museet om man inte var kompis med Sture Johansson, han var nyckeln till museet.

Andreas Gedin

Ja, det var ju fint, ni har börjat på nästa punkt av er själva. En kort fråga till Ulla. Du har sagt att det var en underbar tid och den framstår som oerhört oproblematiskt. Din berättelse och även alla berättelser, skulle jag vilja säga.

Ulla Wiggen

Ja?

Andreas Gedin

Och det låter ju fantastiskt. Men var det bara så?

Ulla Wiggen

För mig var det oproblematiskt och helt underbart och bara få träda in i den här världen och jag fick vara mig själv. Man behövde inte hitta på något speciellt. Att det kunde vara ... det var en tid som kunde vara problematisk, det pratade jag med dig om

Olle, när vi möttes på parkeringen. Det var kanske inte så enkelt att vara konstkritiker under den här tiden, under 1960-talet. Jag fick det intrycket, lite, när du hade en föreläsning på Konstakademien. Men det vet jag inte riktigt.

Olle Granath

Det beror på när på 1960-talet vi talar om.

Ulla Wiggen

Det var kanske mer i slutet.

Staffan Olzon

I slutet var det ju svårt.

Ulla Wiggen

Kan tänka mig det.

Olle Granath

Ja.

Andreas Gedin

Nu är ni välkomna att fortsätta detta samtal eller ställa frågor till varandra om det är någonting som ni tycker var ofullständigt i någon av de andras berättelser och ni vill lägga till något eller på andra sätt har synpunkter på.

Göran Söderström

Ja, kan jag säga, det var oproblematiskt när jag började, men sedan blev det väldigt problematiskt. Det var väldiga konflikter på Moderna Museet.

Andreas Gedin

Vilka tider talar du om då?

Göran Söderström

Ja, det blev mer så att vi, Pontus och jag, blev oense ... jag och Ludvig Rasmusson startade ett galleri som hette Observatorium där bland annat Ingrid och Olle var med och jobbade.⁴³ Då startade vi med en Strindbergsutställning och då blev jag tillfrågad av Pontus om jag ville jobba med utställningar i utlandet medan Svenska Institutet betalade min lön. Jag gjorde den stora Strindbergsutställningen (*August Strindberg. Målningar 1870–1907*, 27 februari–15 april 1963) som vi höll på med, men så småningom så fick jag väl dåligt samvete för att det hände ingenting mer på min front.

Vår konflikt ägde rum någon gång 1963–1965. Jag upptäckte ett försök till fusk med fakturan, när jag var och hämtade verk till *4 amerikanare* (1962)⁴⁴ i Paris, och vi fastnade i gränderna på Västra stranden med vår stora bil ... det var mycket som hände under de där resorna när man skulle ut och köra konst i Europa. Men det var, tror jag, så att vi först hade kört saker till Louisiana, där jag 1960 hade gjort en utställning ... sedan upptäckte jag att Pontus fifflade med fakturan och skulle skicka hela räkningen för transporten till Louisiana – alltså inklusive transporten som var Modernas eget uppdrag. Jag tyckte inte om det, så jag sa väl till sekreteraren där att: ”Jag tycker inte om att Pontus gör så här”, och det var början till en konflikt mellan mig och Pontus. Så

⁴³ Galleri Observatorium öppnade 1960 och drevs av en grupp studenter, bl.a. Gunnar Berefelt, Olle Granath, Jan Manker, Ludvig Rasmusson, Beate Sydhoff, Per-Göran Råberg och Göran Söderberg. Ingrid Svensson/Sjöberg är onämnd i denna historieskrivning, men var som framgått en medarbetare. När deras generation avslutade sina studier övertogs galleriet av en yngre generation – bl.a. Mats Arvidsson och Thomas Tidholm – som drev det in på 1970-talet. Det låg först på Observatoriegatan 1, i hörnet mot Drottninggatan, sedan på Regeringsgatan 9. Bo A. Karlsson, ”Den svenska konsten 1964–74”, i Bo A. Karlsson, Ulf Karlander & Ola Åstrand (Red.), *Hjärtat sitter till vänster. Den svenska konsten 1964–1974*, utst. katalog, Ordfront förlag, 1998, ss. 16–18.

⁴⁴ *4 amerikanare* med konstnärerna Jasper Johns, Alfred Leslie, Robert Rauschenberg, och Richard Stankiewicz visades på Moderna Museet, Stockholm, 17 mars–6 maj, på Stedelijk Museum i Amsterdam 18 maj–18 juni, sedan på Kunsthalle Bern 7 juli–2 september 1964.

småningom blev det också mer: jag gick då upp till den som blivit min gode vän, dåvarande chefen för Svenska Institutet, Tore Tallroth. Jag gick upp till honom och sa: ”Tore, det här går inte alls bra, jag blev anställd för att jobba med konst i utlandet. Jag har jobbat med helt andra saker och inte alls med konsten i utlandet.” Och så bildade vi en nämnd som hette NUNSKU (Nämnden för utställningar av nutida svensk konst i utlandet) och efter det låg bollen hos dem.⁴⁵ Det var den första brytningen men sedan kom den ena efter den andra. I alla dessa brytningar, med Pontus, blev han väldigt otrevlig, kan jag väl säga. Tidigare var han totalt öppen och väldigt kamratlig ... men sen blev det ingen bra stämning.

Andreas Gedin

Ni andra här, har ni kommentarer till detta? Ni befann er kanske mer utanför vid den här tiden, Göran var inne i museet.

Staffan Olzon

Nej, jag hade ju aldrig några som helst konflikter med Pontus. Min närmsta kontakt var ju med Carlo så klart. Men Pontus var alltid oerhört accepterande till vad vi gjorde och vad jag gjorde. Så jag har inte upplevt det där – men jag menar, Göran, du var ju inne i det på ett annat sätt.

Göran Söderström

Jovisst. Det är många som säger så, som jobbade med Carlo. Det var alltså två skilda verksamheter: Carlo och Pontus.

Andreas Gedin

Ja, den frågan kan vi ta vidare. Hur såg ni på Carlo Derkerts och Pontus Hulténs relation yrkesmässigt? Hur var den, hur var rollerna fördelade?

⁴⁵ NUNSKU som grundades 1965 hade sitt kansli förlagt till Moderna Museet och dess vice ordförande var alltid museets chef.



Picassos "Guernica" installerad på Moderna 1956. Foto: Lennart af Petersens/Stadsmuseet i Stockholm.

Göran Söderström

Jag kan säga först att Carlo – du sa att han var pedagog, och det var han ju naturligtvis första tiden där, det var därför som jag fick mycket mer samarbete med Pontus. Carlo sysslade huvudsakligen med att visa, han var en oerhört duktig pedagog. Så småningom fick han även andra arbetsuppgifter. Men de blev aldrig nära kan jag säga, inte någonsin. De var helt olika.

Staffan Olzon

Det var ju helt olika temperament på dem så klart, det är ju alldeles riktigt. Men jag fick alltid en känsla av, trots allt, att när Carlo föreslog ett samarbete med mig så var det grundat hos Pontus också. Jag menar det var ju inte så att ...

Göran Söderström

Nej, det var inga konflikter i början ...

Staffan Olzon

Nej.

Göran Söderström

Men det blev mer konflikter sedan och Carlo sökte sig ju bort från Moderna Museet.

Olle Granath

Ja, det kom ju till en avgörande brytning när Pontus tog tjänstledigt. Pontus tröttnade ju på Moderna Museet, han tröttnade på Moderna Museets plats i det svenska konstlivet när kritiken kom från vänster och han tyckte att han öppnade mer och mer mot vänstern och det hjälpte inte. Folk satte näsan i vädret och sa: "Vi går numera till Stadsmuseet", det var liksom den stående kommentaren. Sedan så var ju Pontus tjänstledig det brutna budgetåret 1971–1972, och då blev Carlo tillförordnad museichef och Karin Bergqvist Lindegren flyttade upp på Carlos plats, och jag jobbade på Karins plats i hierarkin. Medan Pontus satt nere i Torpedverkstaden på Skeppsholmen och skrev sin bok om Tinguely.⁴⁶

Han kom upp ibland och tittade på vad vi hade för oss och tyckte att det var väl inte mycket att hänga i julgranen. Och när Pontus kom tillbaka, 1972, då gick Carlo över bron till Nationalmuseum och han lär ha sagt att: "Jag går aldrig mer tillbaka till Moderna Museet, jag har fått nog". Så att visst fanns det friktion mellan dem, det fanns en gammal surdeg. Jag menar, Pontus var ju väl medveten om hur viktig Carlo var för Moderna Museets publika image. Han var ju oerhört värdefull för museet.

⁴⁶ K.G. Pontus Hultén, *Méta*, Stockholm: Moderna Museet, 1972. Jean Tinguely (1925–1991), schweizisk konstnär som Hultén ständigt återkom till. Under en period livskamrat med den fransk-amerikanska konstnären Niki de Saint Phalle (1930–2002).

Men jag minns att vintern där, så gjorde Katja Waldén,⁴⁷ Carlo och jag en utställning som var lite i tidens anda. Den hette *Tiotalets bilder – Målningar, teckningar, skulpturer, affischer, film, foto, tidningsbilder, texter som får oss att se, uppleva* (5 februari–9 april 1972), man blandade konst med fotografier och med sociala kommentarer och den här sociologiska inriktningen som kom vid den här tiden. Då minns jag att Pontus kom upp en dag och gick genom salen, så tittade han på oss och så vände han sig till Carlo och så sa han: ”Jävla ABF-utställning” – och sedan gick han.

Gunilla Lundahl

Men jag kan väl som utifrån kommande, komma in lite grann ... stämningen som ni beskriver ... jag menar att efter 1968–1969 så var Moderna Museet ganska ointressant. Det gick ju från experimentverkstad till något slags elitistiskt, ”världens bästa”. Det var statusen som gällde väldigt mycket i vad man gjorde, i det tappade man väldigt mycket av livligheten. Så blev Moderna Museet en slags motpol egentligen. Jag jobbade ju då med teckningslärarkandidaterna som höll på med polariserande metodik och släppte in hela det här som sedan kom fram i Filialen.⁴⁸ Man släppte in människor som uttryckte sig; det var inte människor som skulle lära sig av konsten utan konsten skulle lära av människorna. Och då var det väl Moderna Museet en slags motplank att liksom spela mot; allt var inte på samma sätt acceptabelt. På den här tiden kom ju också Riksutställningar med sina utställningar som var av en helt annan typ, där man gestaltade saker, gestaltade miljöer, det gjorde inte Moderna Museet. Så att Mo-

⁴⁷ Katja Waldén (1926–2009), svensk skribent, översättare, 1973–1976 redaktör för tidskriften *Form*, arbetade för bl.a. Nationalmuseum och Moderna Museet som pressekreterare (1963–1973), samt kulturattaché och vicedirektör vid Svenska Institutet (Centre Culturel Suédois) i Paris.

⁴⁸ Under Pär Stolpes ledning öppnade Filialen 1971, som ett annex till Moderna Museet, i flottans gamla matsal i Kasern III. Verksamheten pågick till juni 1973 (samma år som Hultén lämnade museet).

derna Museet fick den där funktionen – ”ah, *inte* det”. Från 1970-talet och framåt blev det tråkigt helt enkelt.

Andreas Gedin

Är ni alla av samma uppfattning?

Staffan Olzon

Ja, jag tycker det. Jag håller fullständigt med dig.

Göran Söderström

Alltså Moderna Museets storhetstid var de första åren med *Rörelse i konsten*. Och det som var så speciellt, som jag tidigare sa, var att det fanns ingen personal. Man byggde mycket på folk som jobbade utan betalning. Alla ville som Fylkingen att allt skulle hända på Moderna Museet. Det var inte alls museiledningens initiativ, utan man ställde lokalerna till förfogande. Här skulle allting ske, det var en oerhört positiv stämning. När så småningom det här kreativa började dö ut, det blev mer och mer personal, men först på senare år ... men man kunde med hjälp av alla dessa frivilliga människor bygga upp ett oerhört spännande centrum.

Andreas Gedin

Om du tänker på den här frivilligheten, hur fick man er att jobba gratis?

Göran Söderström

Jag antar att vi, med Derkert, kände att vi jobbade för samma sak. Vi var väldigt intresserade av modern konst. Och många var ju kompisar. Till exempel Uffe Linde som var där så gott som varje dag, han var ju en nära vän till Pontus Hultén. Det blev ju en brytning mellan dem också så småningom, och de här konstnärerna, Ultvedt och så vidare. Man tyckte det var spännande att jobba för samma sak.



”Rörelse i Konsten”, Moderna 1961. Foto: Herbert Lindgren/Stadsmuseet i Stockholm.

Andreas Gedin

Jag tänker på er som arbetade konstnärligt då, som konstnärer och med teater. Hur var de ekonomiska relationerna till museet när ni gjorde grejer?

Staffan Olzon

Ja, alltså den enda grej som jag fick betalt för, det var Oldenburg-filmen, men den gjordes ju alltså så sent som 1977.⁵⁰ Så att innan dess så var det inte tal om att man skulle ha betalt. Det var det ju inte för någon av dem, det var ju ett kompisgäng kan vi säga och

⁵⁰ Här måste föreligga ett misstag, för tidigare har Staffan Olzon sagt att han och fotografen Anders Wahlgren tillsammans satte ihop ett manus till en film om Oldenburg; A Portrait of Claes Oldenburg (kortfilm, 1969).



Ulf Linde, Jean Tinguely, 1966, "Hon, en katedral". Foto: Hans Hammariskiöld

man ställde upp därför att man tyckte att, ja, det är så här man gör.

Andreas Gedin

Vad säger ni andra?

Staffan Olzon

Ja, du har väl samma erfarenhet, Ulla? Du blev väl inte rik på det där?

Ulla Wiggen

Nej, när Öyvind skulle ha sina happenings då frågade han ju vännerna ...

Staffan Olzon

Ja.

Ulla Wiggen

”Kan du tänka dig att ...?”, ”Jovisst!” sa man, jätteglad över att få vara med, och tyckte det var jättekul! Så ingen fick betalt och, som du säger: museet var en lokal för Fylkingen och att konserterna blev till där, de hade ju vaktmästare. Men annars så var det ju folk som jobbade gratis på Fylkingen, som kånkade högtalare och drog sladdar och höll på.

Staffan Olzon

Man kan väl säga att det här var också ett sätt som man jobbade på under början av 1960-talet. Jag hade ju, som jag sa, en teater som jag hyrde av Dramaten; Alléteatern.⁵¹ Och jag spelade fredag, lördag och söndag. Det var ju jag och Evan Storm som drev den och vi skrev ju pjäser och man repeterade alltså måndag, tisdag, onsdag och sedan på torsdagen så tyckte man att det var rätt dåligt så skrev man nytt så att på fredagen så repeterade man på förmiddagen och så hade man premiär då på kvällen.

Men det hände ibland att på söndag morgon så ringde det någon skådis och sa: ”Spelar vi ikväll?” ”Ja, det gör vi, vi spelar ju matiné.” ”Jaha, för att Berit och jag skulle gå på bio så jag kommer inte.” Och då fick man ringa runt till några andra då, och så där. Men vid ett tillfälle, minns jag, då var det faktiskt så att det fattades en skådis. Och då stod jag i foajén och kollade vilka som kom. Och jag frågade: ”Skulle du vilja gå gratis på den här föreställningen?”, ”Ja!”, ”Men då får du vara med på scenen förstår du.” Och sedan så pratade man, ”Du, alltså när jag kommer in med en stege, va, då ska du säga ’jag vill ha flera pilsner’ och sedan ska du gå ut.” Och så där höll man på, det var ju aldrig någon som sa ”ja, vad får jag betalt?”. Det var det ju aldrig fråga om. Det var ju så.

Andreas Gedin

Men något måste man ha levt på hur som helst?

⁵¹ Alléteatern på Narvavägen 7 drevs från 1957 och några år framåt som Dramatens sidoscen, innan den blev experimentteater. 1964 flyttade som sagt Olzon vidare och startade Pistolteatern med Pi Lind.

Staffan Olzon

Jag levde ju på att jag jobbade på radion och Sören, till exempel, arbetade på ett arkitektkontor och gjorde *fel* skala; och Pi Lind jobbade också med olika saker, vi hade alltså utanför-grejer. Till exempel, jag gjorde en pjäs som hette *Inkräktare*. Och då engagerade jag Frej Lindqvist som var en ganska väletablerad skådespelare på TV-teatern; och han tog tjänstledigt ett halvår. Och sedan så satte vi upp den. Och vi hade en överenskommelse att vi skulle göra på delning. Pi tittade då på vad Frej Lindqvist fick för ett halvt års arbete med repetition och litet turnerande. 14,50 kr! Och det är inte särskilt mycket.

Andreas Gedin

Nej, det är det inte. Jag tänkte återkomma till en annan fråga som jag var inne på lite tidigare. Ni talar om öppenheten och den här platsen och de här möjligheterna. Sedan om att konstnärerna kring galleri Färg och Form kanske inte alltid var välkomna, och att den äldre generationens estetik inte heller alltid var det. Men jag tänker på vilka i samtiden, i Stockholm, var det som *inte* hade den här möjligheten, att låta sig användas av eller använda Moderna Museet som en plats för sina konstnärliga aktiviteter?

Olle Granath

Menar du att du söker några som aktivt blev utestängda?

Andreas Gedin

Ja. Eller var det helt öppna portar? Bara man kom dit och hade någon idé så skulle det kunna funka?

Staffan Olzon

Nej, det skulle vara en bra idé. Det skulle vara radikalt.

Olle Granath

Jag vet inte vilka som har blivit avvisade. Kjartan Slettemark blev ju vräkt när han flyttade in ...

Göran Söderström

... han kom in och satt i ett hörn med en massa bråte.

Olle Granath

Men det blev ju en grej i sig. Det blev en slags händelse i museets historia. Men det här pågick längre än så. Jag var ju någon slags verkställare av *Warhol*-utställningen på vårvintern 1968 (10 februari–17 mars), och det var obetalt, man fick ingenting för det. Men de här öppna portarna fanns ju kvar. Då kom Steve Roney och sa att vi måste göra någonting kring det här. Två gånger i veckan tror jag han hade någon slags öppna föreställningar i museet under *Warhol*-utställningen. Och det var mycket musik och då uppstod ju en för museet lite besvärlig situation. Det kom dit populära band som *Fläsket brinner* och andra. Och de spelade, som det så vackert heter, för porten. Och det gick väl ett tag men så började väl Skattemyndigheten undra: "Vad är det som pågår?"

Andreas Gedin

Ulla, du hade en kommentar?

Ulla Wiggen

Jag backar lite apropå det här med att jobba gratis. Jag var ju assistent till Öyvind och åkte över och jobbade och då fick jag betalt. Andra året jag åkte över så skulle *9 Evenings* äga rum, och då hade han bett Sören Brunes och komma och hjälpa honom med rekvisitan. Så jag och Sören höll på med det då, fram till föreställningen. Jag träffade Sören för några år sedan och vi pratade just om det här, och den här tiden och då tittade han storögt på mig: "Fick du *betalt!*?" Alltså, Sören fick ingenting betalt utan det var äran!

Olle Granath

Inte ens när han åkte till New York?

Staffan Olzon

Nej.

Ulla Wiggen

Nej.

Staffan Olzon

Nej. Men han fick resan betald.

Ulla Wiggen

Han fick resan betald men inget annat.

Ulla Wiggen

Och han var verkligen enastående duktig och underbar att samarbeta med. Det kan jag säga.

Göran Söderström

Det är ännu en sak ... det att jag som bara var en konsthistoriestuderande fick uppdrag att, utan betalning, själv åka ner och sätta upp utställningen *Moderna Museet besöker Louisiana* (1 september–30 oktober 1960). Så jag åkte ner med utställningen, satte upp hela utställningen, och det fanns ingen personal på Louisiana heller. Därför var det praktiskt att man kunde gå ner i restaurangen och gräva i glasskartongerna om man ville ha glass. Men till vernissagen så kom Pontus ner. Och i samband med det så kom Knud W. Jensen,⁵² de var goda vänner. Och Willem Sandberg. Och med Jensens båt seglade vi tillsammans från Louisiana till Köpenhamn och besökte Richard Mortensen och Robert Jacobsen och så vidare. Men hur kunde man egentligen ... skicka iväg en person som inte var anställd, inte hade någon utbildning, att sätta upp en hel utställning? Kan ni begripa det, hur det kunde gå till?

⁵² Knud W. Jensen (1916–2000), grundare av konstmuseet Louisiana och medarbetare i sin fars ostgrossistfirma.

Olle Granath

Jag kan bara konstatera att det gick till så och det hände flera gånger, och det var väl inte alldeles helt utan skador heller ... men jag skulle säga att Moderna Museet hade nog en väldigt tur, för hade det hänt någon större historia så hade ju försäkringsbolagen backat, de hade sagt: "Det här är inte professionellt skött." Och hade personer kommit till skada så, vem har ansvaret för det? Jag menar, man rundade ju vartenda system som det svenska arbetande samhället är byggt på. Det gjorde ni säkert på teatrarerna också.

Staffan Olzon

Det kan så vara.

Olle Granath

Men man kan ju bli lite nostalgisk inför det också när byråkratin sätter alltför många käppar i hjulen för goda idéer. Det hade väl sina sidor, och det var ett stort risktagande, men det blev resultat.

Gunilla Lundahl

Man kan väl ta den här frågan som du hade om, om det var något som inte fick plats. Pär Stolpe och en kille som heter Robert Västberg och jag, vi sökte gemensamt Liljevalchs konsthall därför att vi ansåg att utställningar borde bedrivas i någon slags gemenskap, som något slags projekt. Det var väl litet grand i opposition mot hur Moderna Museet blev alltmer styrt av hur Pontus Hultén bedrev sin verksamhet. Vi försökte också få till stånd ett utställningscentrum – för det var tiden för centrubildningar – men det här med pengar, som att man måste betala hyra för lokaler, gjorde att vi gav upp tanken. Men det fanns andra idéer om hur konst skulle visas och hanteras.

Andreas Gedin

Kommer du ihåg när ni sökte till den här utställningen?

Gunilla Lundahl

Det måste ha varit kring 1970.

Andreas Gedin

Jag återkommer till den här frågan med en dåres envishet. Det var ändå så att Moderna Museet och Pontus Hultén också var starkt kritiserade i början av 1960-talet av konstnärer som inte ansåg sig få plats där. Jag tror till exempel att Konstnärernas Riksorganisation (KRO) representerade många av dem. Det var inte så många svenska konstnärer som ställde ut där. Och jag vet inte om de är representerade där i dag, men jag föreställer mig i varje fall att det inte var helt konfliktfritt.

Göran Söderström

Den här nämnden som hette NUNSKU som vi, Tore Tallroth och jag, byggde upp till Pontus förtret, där ingick också Kurt Ullberger på KRO, han hörde till dem, en ganska stor grupp, som avskydde Pontus. De menade att det är ingen öppning för, så att säga, de stora breda konstnärsskolorna. Det var väldiga konflikter där.

Andreas Gedin

En annan sak som jag har grubblat över, det är ju att, kanske av mer naturliga skäl, så var den grupp svenska konstnärer som agerade på Moderna Museet ofta boende i och kom från Stockholm, även om en del förstås också var inflyttade.

Staffan Olzon

Och pojkar.

Andreas Gedin

Ja, och hur många samtida konstnärer från Göteborg eller Malmö eller Umeå visades? Det vet inte jag just nu, men har ni någon kommentar till det?



Niki de Saint Phalle, Pontus Hultén, 1966, "Hon, en katedral". Foto: Hans Hammarskiöld.

Staffan Olzon

Nej, men det pekar ju just på pojkar och konstnärer ifrån en viss grupp i Stockholm. Och det gäller ju överallt. Det gällde alltså inte bara på museer, det var samma sak i musiken. Du hade ju samma slags konflikter där. Inom Fylkingen fanns en konflikt med, inte *Nutida Musik*, utan med *Modern Musik* eller något sådant där ... de var uteslutna, för de var ju gamla, det var ju ingenting, att hålla på med de här gamla gubbarna, eller gum-morna.

Göran Söderström

Fast då får man inte glömma bort att, genom Carlo, så var till exempel Siri Derkert väldigt ofta på museet och jag kommer ihåg när Hannah Ryggen var där ...

Staffan Olzon

Solitärer.

Göran Söderström

Ja, just det.

Kvinna i panelen

Casparsson. Anna Casparsson.

Staffan Olzon

Ja, Casparsson.

Göran Söderström

Typiska, de fanns ju de här gamla ...

Olle Granath

Sigrid Hjertén gjorde Pontus en utställning om.

Göran Söderström

Ja, just det. Men, det fanns faktiskt ett utrymme för just de äldre kvinnliga konstnärerna, men den enda yngre moderna konstnären som var med var Niki de Saint Phalle. Det finns en lustig historia. När vi hade startat Galleri Observatorium så kom Pontus en dag till mig på museet med bilder och sa: ”Du, Göran, tror du att ni kan ställa ut den här konstnären?” Och jag tittade på bilden och sa: ”Nej, jag tycker inte det är bra nog.” Det var Niki de Saint Phalle. Men han protesterade inte.

Andreas Gedin

Nu börjar det bli dags för den viktiga utdelningen av lunchkuponger. Vi träffas klockan ett och då får publiken också vara med och ställa frågor.

[PAUS]

Andreas Gedin

Innan publiken kommer med synpunkter och eventuella korrigeringar och tillägg så tänkte jag först fråga er i panelen om det var något särskilt viktigt som dök upp under lunchen?

Staffan Olzon

Gamla vänner.

Andreas Gedin

Det finns en samstämmighet om öppenheten, så min fråga är, hur öppet var det och för vilka? Gunilla Lundahl var inne på att efter 1968 blev Moderna Museet tråkigt i någon mening, eller att det stelnade. Det vore intressant om du kunde utveckla den resan så som du såg den inifrån och utifrån under 1960-talet och vad Moderna Museet och dess museichef då representerade.

Gunilla Lundahl

Jag skulle vilja säga att när Moderna Museet öppnade så visades saker som man inte hade sett förut. Det öppnades en ny värld. Sverige var ganska provinsialt och det som hände i Stockholmsvärlden var väl förhållandevis slutet. Så när Moderna Museet kom med det här, så var det ju någonting annorlunda och det fanns känslan av att man öppnade för experiment. Det blev väldigt tydligt eftersom utställningar byggdes på plats, de kom till liksom i ett liv. Allt det där var ju roligt och saker fångades upp snabbt, det var inte tio år gamla konstverk som skulle lyftas fram utan här förekom lite av en diskussion om vad konst är. Man fick vända på sitt synsätt. Och naturligtvis så tar nyfikenheten kanske slut när det har pågått ett tag, det är inte lika häpnadsväckande längre. Sedan kan man väl säga att jag uppfattade nog aldrig Pontus som kärnan i det hela, utan att det roliga var att det var en massa inflöden som kunde släppas fram på den här scenen. Men sedan blev det mer och mer så att det var en liten kärna som bestämde och då blir det ju tråkigare, helt enkelt. Så när vi gjorde den där ansökan till Liljevalchs⁵³ handlade det om att vi var rätt så olika personer som ändå kunde tillföra någonting, att just diskussionen var viktig.

Sedan var detta en tid då det fanns intresse för konstabildning och för kulturpropositionen, som släppte fram Riksutställningar.⁵⁴ Allt det här betydde att man såg på konst på ett helt annat

⁵³ Se ovan, s. 59.

⁵⁴ Kulturpropositionen (1974:28) som stadfäste den svenska kulturpolitiken hade inte lagts än, men regeringen hade 1965 tillsatt utredningen MUS-65 (1965 års musei- och utställningssakkunniga) och som ett resultat av denna

sätt, att den var någonting som behövdes i samhället. Vad hände då på Moderna Museet? Ja, det hände *inte* på Moderna Museet. Var man intresserad av vad som hände så släppte man Moderna Museet. För mig var tiden på TI (Teckningslärarinstitutet) ganska viktig med alla unga människor som kom och gjorde sina stora installationer och sina undersökningar. Det var till exempel någon som gjorde en undersökning av tiden på det mest kreativa och roliga sätt.

Det var den typen av frågeställningar som blev roliga. De undersöktes inte på Moderna Museet för där planterade man in färdiga begrepp som man då, som utifrån kommande, hade att ta ställning till. Sedan jobbade jag själv med utställningar och tyckte att utställningsverksamheten, även om den var experimentell och spännande, så innebar det att hänga tavlor på vägg. Jag jobbade med en utställning uppe i Skellefteå på uppdrag av två departement som ville, apropå demokrati, att människor skulle få vara med och kunna komma in och ta ställning till det som var riksplanering. Då handlade det inte om att sprida texter eller begrepp, utan om att väcka ett medvetande om vad det här handlar om. Det handlade nästan om att gå tillbaka till Nordiska Museets gamla praktik, att man gjorde installationer som människor kunde komma och prata i. Det var ju det som Riksutställningar sedan utvecklade i väldigt hög grad. Ja, det kändes mera intressant helt enkelt. Moderna Museet fortsatte i sin konstbana, på något sätt, för sig.

Sedan pågick allt detta med stadsplanedebatt, inflytande och intresset för design och formgivning och att textilen kom in och allt det som inte hade någon plats på Moderna Museet, som exempelvis Britt Ingrid Perssons (BIP) utställning på Galleri

permanentades Riksutställningar från mitten av 1960-talet (verksamheten upphörde 2017). I Riksutställningars uppdrag ingick att myndigheten särskilt skulle "samla in och förmedla kunskaper och erfarenheter samt erbjuda teknik- och metodstöd till sådana arrangörer och producenter av utställningar och utställare som antingen har ett offentligt uppdrag eller arbetar på ideell basis", och "stödja produktion och förmedling av turnerande utställningar i syfte att ge perspektiv på samtiden och samhällsutvecklingen".

Heland⁵⁵ och även Maria Adlercreutz utställning som tog upp helt andra ämnen.⁵⁶

Andreas Gedin

Om jag förstår dig rätt så menar du att Moderna Museet var öppet i början på 1960-talet och sedan så kanske det fortsatte att vara öppet på samma sätt, samtidigt som omvärlden förändrades. Eller förändrades Moderna Museet också?

Gunilla Lundahl

Jag tycker att Moderna Museet förändrades också. I början så visste man ju inte vilka olika personer var och såg inte samman-knytningen mellan olika händelser och då var allting intressant. Men sedan så såg man spåren, vad det var det handlade om, och då blev man kanske färdig med det.

Andreas Gedin

Hur uppfattade du då ambitionen att flytta Moderna Museet till det kulturhus som skulle byggas vid Sergels torg?⁵⁷ I ljuset av de här frågorna.

Gunilla Lundahl

Det var en väldigt förvirrad diskussion. En handlade väldigt mycket om musik och politik och en annan blev inriktad på vad ett museum ska vara och så vidare. Då blev det mera fokus på institutionen än på verksamheten. Diskussionen uppenbarade

⁵⁵ Galleri Heland öppnade 1969, på adressen Kungsträdgården 3.

⁵⁶ Maria Adlercreutz (1936–2014), svensk textilkonstnär och bildkonstnär.

⁵⁷ Gedin 2016, särskilt ss. 252-261; Anna Tellgren (Red.), *Historieboken*, Stockholm: Moderna Museet & Steidl Verlag, 2008; samt Kim West, *The Exhibitionary Complex: Exhibition, Apparatus, and Media from Kulturhuset to the Centre Pompidou, 1963–1977*, Södertörn Doctoral Dissertations 130 (Aesthetics), Södertörn Studies in Art History and Aesthetics 4, Huddinge: Södertörns högskola, 2017.



Vittnespanelen, fr.v: Ulla Wiggen, Göran Söderström, Staffan Olzon, Gunilla Lundahl, Olle Granath. Foto: Andreas Gedin.

också en massa motsättningar i synen på vad konst var och vad den var till för. Det hade väl varit roligt om Moderna Museet hade flyttat till Kulturhuset, men var Moderna Museet redo för det? Det kunde man möjligtvis ifrågasätta.

Andreas Gedin

Känner ni andra igen den här bilden av museets förvandling eller konservering under 1960-talet?

Göran Söderström

Ja, Pontus var inte lika öppen under senare tid. Han ville gärna koncentrera till sin egen grupp. Det fanns ju en inköpsgrupp, minns Olle när den försvann? Man skulle köpa in modern svensk konst och det fanns en grupp som valde ut den och Pontus lyckades få bort den så att bara han ...

Olle Granath

Nej, nej, det är orättvist.

Göran Söderström

Är det orättvist? Ja, det kanske, men så småningom så försvann den i alla fall.

Olle Granath

Den försvann.

Göran Söderström

Men inte under Pontus tid?

Olle Granath

Nej, det var under min tid.

Göran Söderström

Där ser man.

Olle Granath

Det var inte jag som avskaffade den utan det gick en våg utav reducering genom regeringskansliet. Man plockade bort – jag vill minnas att det var Bo Holmberg som var civilminister [1983–1988], som hade ansvaret för att rensa bort små regeringsutnämnda kommittéer, grupper – inom alla områden i samhället. Då rök Moderna Museets inköpsnämnd som var en lite byråkratisk organisation i sig med arvodesutbetalningar och regeringsutnämningar. Det var en väldig massa sådana saker som försvann över hela samhällsfältet, inte bara inom kulturen, det var någon gång i början på 1980-talet.

Göran Söderström

Men vad folk ändå upplevde, det var att det inte längre fanns en bredd, utan Moderna Museet dominerades av en liten grupp. Vad Pontus införde som upplevdes som nytt för svenskt konstliv, det var kontakten med den amerikanska konsten. Och det lustiga är att första gången Pontus var i Amerika, det måste varit 1959, kom han tillbaka och tyckte det var fantastiskt, med skyskrapor, det var så tjustigt och så vidare. Han hade med sig två

stycken böcker som han först lånade ut till Uffe Linde och sedan till mig. Den ena var *The White Negro* av Norman Mailer⁵⁸ och den andra var William Burroughs *Naked Lunch*.⁵⁹ Uffe fick ligga till sängs i en vecka sedan han läst böckerna, påstod Pontus. Det var i New York som Pontus hade träffat Billy Klöver som betydde enormt mycket för inriktningen på amerikansk konst. Före Billy var det ingen inriktning på amerikansk konst. Det var genom Billy som Pontus fick de här kontakterna. Och det gav en väldigt särprägel åt Moderna Museet, detta att man hade så mycket modern amerikansk konst.

Andreas Gedin

Ja, Olle har en kommentar, sedan kanske vi ska gå över till publiken.

Olle Granath

Ja, jag tror att man kan modifiera den där historien lite därför att Billy och Pontus kände ju varandra innan Billy flyttade till Bell Laboratories. De var ju kompisar i Studenternas filmstudio. Så den kontakten fanns ju. Men sedan tror jag att Pontus intresse för amerikansk konst gick lite längre bakåt i tiden för att han blev ju nämligen ganska god vän med Sam Francis i Paris redan i mitten på 1950-talet och jag undrar om han inte träffade Rauschenberg då också. Det fanns ju sådana här efterkrigsstipendiater, amerikanska konstnärer fick ganska generösa stipendier ifrån federala Amerika för att tillbringa tid i Europa och de flesta hamnade i Paris.⁶⁰ Jag vet att han träffade Sam Francis där, som ju blev den förste amerikanske utställaren också på Moderna Museet. Och jag tror också att han mötte Rauschenberg redan då.

⁵⁸ Först publicerad 1957 i ett specialnummer av *Dissent*, sedan separat på City Lights bokförlag i San Francisco.

⁵⁹ Första upplagan trycktes 1959 på Olympia Press (för europeisk distribution) och Grove Press (för USA).

⁶⁰ Dessa federala stipendier var kända som "the G.I. Bill", eg. "the Servicemen's Readjustment Act of 1944", och utgick till personer som hade gjort insatser i andra världskriget (dessa veteraner kallades "G.I.").

Andreas Gedin

Nu är det publikens tur. Ni är fyllda av berättelser och kommentarer. Vem vill börja? Rebecka, du hade ju berättelser om era modevisningar på Moderna Museet?

Rebecka Tarschys

Rebecka Tarschys heter jag. Jag är pensionär och före detta journalist på *Dagens Nyheter* och jag skrev om kläder, mode hette det på den tiden. Det kanske det gör fortfarande. Jag hade varit med Inez Svensson i Paris men vi hade också tagit oss till London där det hände så fantastiskt mycket saker – Mary Quant-tiden – och på vägen hem i planet så sa vi att vi måste göra någonting för alla unga svenska modeskapare som inte får komma fram i den svenska industrin som stod väldigt still, som vi upplevde det. Tråkig var den och vi hade ju sett så kul saker i London. Och då så åkte vi hem och gick ganska omgående till Pontus Hultén och sa att: ”Vi vill göra en modevisning och vi har bestämt att den ska vara på Moderna Museet”. ”Jaha”, sa han, det kunde vi göra. Vi fick en söndag i oktober.

Och sen så vidtog en period på Inez kontor på Tomtebogatan där folk skulle komma och anmäla sig. Jag tror att jag kommer ihåg att Ulla Wiggen kom och hon skulle absolut ha bjällror runt anklarna. Men det bjöds in olika deltagare, Mah-Jonggruppen skulle framträda en och en för första gången.⁶¹ Kristina Torsson (en av de tre Mah-Jonggrundarna) sa efteråt: ”Istället för att tävla kan vi väl samarbeta”.⁶²

⁶¹ Mah-Jong startade 1966. I Salka Hallström Bornold, *Det är rätt att göra uppror*, Stockholm: Modernista, 2003, s. 23, citeras Rebecka Tarschys minne av en modevisning på Moderna Museet: ”Konstnärinnan Inga Bagge som gjorde entré i en egendesignad huvudkreation av snapsglas och kakburkar, matchad med tibetanska bjällror vid fötterna.”

⁶² De övriga två var Helena Henschen och Veronica Nygren. ”Jag glömmer aldrig Stinas underbara förslag: ’Låt oss samarbeta, istället för att konkurrera.’” Citat av Veronica Nygren i Hallström Bornold, 2003, s. 58.



Fr.v. Rebecka Tarschys, Hedvig Hedqvist, Charlotte Bydler, Andreas Gedin. Foto: Fredrik Ultvedt.

Och visningen gick av stapeln, köerna ringlade ungefär ner till bron, och där satt en bister rad av journalister. Inez var presentatör och stod på hyllan i André Courrèges-stövlar och vi hade inte alls tränat in hur det skulle gå till. Också Ludvig Rasmusson ingick i denna kommitté som inte hade förberett sig. Men in dansade de olika modeskaparna och även Marimekko kom dit med någon traktor som Sören Brunos lånat. Hur som haver så betraktades det hela som en succé och det stod till och med om det i tidningen.

Sedan flyttades kläderna över till en liten butik som fanns i huset på Nybrogatan 7. *Svenska Slöjdföreningen*, sedermera *Svensk Form*, ägde huset, de var rika på den tiden. Butiken var tom så då flyttade kläderna in där och då vidtog någon period av jag vet inte vad (försäljning). Det finns ett minne från detta och det var när Willy Maria Lundberg kom och var otroligt arg och oroad över detta som höll på och ske. Hon mötte Inez Svensson, som var en stor och ståtlig dam, och på Inez bröst satt det en knapp där det stod "I Will Dominate You". Willy Maria, hon bara försvann

Hedvig Hedqvist

Kan du inte säga vem Willy Maria var?

Rebecka Tarschys

Willy Maria var *Expressens* konsumentredaktör. Hon tvättade underbyxor och visade att de krympte. Hon gjorde allting ordentligt, hon tog reda på hur illa det stod till med den svenska kvalitén. Men vad var det här då för dumheter som vi hade kommit på? ”I Will Dominate”-knappen från Portobello Road den *made it*. Och man kan väl säga att saker kom igång efter den där visningen. Men vi tyckte att det var självklart att vi fick vara där på Moderna Museet men vi var ändå lite tagna. Pontus kallade på mig ibland, han sa att vi borde göra en leksaksutställning där de vuxna skulle gå på gångbroar, det skulle byggas gångbroar över hela Moderna Museet, och under dem skulle barnen leka. Varför gjorde ingen detta? Det gjorde ingen av oss i alla fall. Med min egen relation till Pontus Hultén var det så att han brukade ringa till mig, 1962 ungefär tror jag det kan ha varit, och fråga om jag kunde komma över till Moderna Museet och bli PR-chef. Men jag visste nästan inte vad en PR-chef var och jag hade en känsla av att jag då blir tvungen att lansera sådant som jag inte tyckte om. Så jag tackade aldrig ja till detta fantastiska erbjudande. Och det kan man ju fundera över vad det hade inneburit för ens liv.

Andreas Gedin

Tack så mycket. Jag tänker, är det någon här som minns denna extraordinära händelse, modeshowen?

Staffan Olzon

Ja, när hon berättar om det så minns jag det.

Olle Granath

Ja, det gör jag också.

Andreas Gedin

Ja, och hur uppfattade ni det då?

Gunilla Lundahl

Vi gjorde ju ett *Form*-nummer. Om det var före eller efter minns jag inte.

Rebecka Tarschys

Efter måste det ha varit.

Gunilla Lundahl

Ja, möjligen. Ja, vi konkurrerade kanske lite grann och den här lilla butiken, det var ju Svenska Slöjdföreningens försök att via sin konsumentavdelning visa upp sig och då var det här med kläderna ett väldigt roligt tillskott. Men vi gjorde fler utställningar i den lilla butiken.

Andreas Gedin

Vilket år var det?

Rebecka Tarschys

1965.

Andreas Gedin

Du sa: "Vi ville göra det på Moderna Museet". Var det enda stället som var tillräckligt samtida för er eller fanns det andra möjligheter?

Rebecka Tarschys

Jag kan inte svara dig. Vi visste ju att det fanns utrymmen där. Och det var hett att gå till Pontus och säga: "Kan vi få göra det här", och han sa ja. Jag tror inte vi funderade så mycket, det var på Moderna Museet det skulle ske.

Andreas Gedin

Det var på något sätt självklart för dig?

Rebecka Tarschys

Ja, ja, på något sätt, ja, självklart och ändå en idé. Jag minns att Inez satt i Moderna Museets styrelse långt efteråt. Hon var ju rektor på Konstfack. Hon var många olika saker sedan i sitt liv, men när hon kom på ett sådant där museisammanträde så sa hon bara: "Aaaah, det är hemskt. Alla pengar går bara till skyddsvakter".

Anna Tellgren

Jag heter Anna Tellgren och jag är intendent och forskningsledare på Moderna Museet. Vi är flera kollegor här i publiken. Att arbeta på Moderna Museet och höra om de här berättelserna från de första åren, det är alltid intressant, men det blir ofta en upprepning av "det var så bra förr". Det händer mycket spännande på Moderna Museet även idag. Vi har ett forskningsprojekt på museet där vi arbetar med det arkiv som Pontus Hultén donerade till museet 2005 tillsammans med hans konstsamling och boksamling.

Någonting som jag har tänkt litet på nu när ni pratar, det är att flera säger det var så roligt och man träffades, man träffade sina vänner, man umgicks och det känns som att det var en väldigt tydlig generation. Det verkar helt enkelt som om alla var från samma generation som gick till Moderna Museet när det precis hade öppnat. Men fanns det några äldre personer där, äldre kolleger, äldre konstnärer som också tyckte att det var härligt med det nya, som ni minns, och som fick en tydligare roll i det som hände på Moderna Museet?

Göran Söderström

Ja, det var ju några få som till exempel Siri Derkert naturligtvis. Siri var väldigt ofta på museet och, och hon drog också, hennes konstnärskrets var många gånger på Moderna Museet så de var ju betydligt äldre.

Andreas Gedin

Vilka räknar du till den kretsen?

Göran Söderström

Alltså, jag och namn. Vad heter hon som, som målade sin dotter med, som hon hade skaffat med ...

Olle Granath

Vera Nilsson.

Kvinna i panelen

Och vad är äldre?

Göran Söderström

Ja, alltså de var ju motsvarande föräldrar till dem som nu var på museet, alltså en generation äldre.

Hedvig Hedqvist

Jag heter Hedvig Hedqvist och är syster till Rebecka och vi kommer dessutom bägge från Lidingö och växte upp med Anna-Lena Wibom. Och Pontus kom ju in på olika sätt i våra liv under årens lopp, liksom Siri Derkert och familjen Ultvedt, så att det fanns en krets och de som hörde till den var också på museet och det fanns många äldre konstnärer som kände sig utanför. Min fråga gällde egentligen byggmästare Allan Skarnes plats i sammanhanget. Honom träffade man ju. Han var ju på museet. Enligt vårt skvallerråd så hjälpte han Pontus med pengar när det behövdes men det är inte säkert att det är sant. Det var ju Anna-Lenas morbror.

Göran Söderström

Ja, det var Anna-Lenas morbror. Det var han som bekostade den rörliga skulpturen – *De fyra elementen* (1961) av Alexander Calder – som formellt skulle flyttas men blev kvar.

Hedvig Hedqvist

Jag skulle också vilja lägga till en grej som i för sig är perifer. I början på 1960-talet så bodde jag i Lund och arbetade i Malmö.

Jag jobbade ganska nära John Melin⁶³ eller hade väldigt mycket med honom att göra, så det var ju ständigt berättelser från Moderna Museet. Han gjorde ju alla affischer och många av katalogerna för Moderna Museet.

Göran Söderström

[John] Melin och [Anders] Österlin,⁶⁴ det var ju två.

Hedvig Hedqvist

Melin & Österlin, M&Ö, men jag tror att *hands on* var på ett plan väldigt mycket Johnny [Melin]. Men där kan jag också ha fel. För att jag har ju bara fått versionen ur John Melins ...

Göran Söderström

Jag tror att de jobbade väldigt nära ihop.

Hedvig Hedqvist

Jo, men de jobbade ju jättenära och det var ju Österlin som kanske ibland gjorde de konstnärliga, eller kreativa lösningarna och sedan såg John till att det verkligen blev av och genomfört. Och Pontus var viktig men han kom ju aldrig till Skåne. Han kom inte till Skåne. Han kom till Louisiana och han var precis, som någon påpekade, kompis med "Ost-Jensen", med Knud W. Jensen. Men Skåne hoppade han över och det var någonting återkommande som alla knackade på Johnnys axel om.

⁶³ John Melin (1921–1992) grafisk formgivare och reklamman som, främst tillsammans med Anders Österlin, formgav ett antal av Moderna Museets också mer spektakulära trycksaker.

⁶⁴ Anders Österlin (1926–2011), vid sidan av arbetet som formgivare även konstnär, medgrundare av Imaginisterna och medlem av Cobra-gruppen.



Siri Derkert och P O Ultvedt, 1966 under bygget av "Hon, en katedral".
Foto: Hans Hammarskiöld.

Christian Chambert

Christian Chambert, konstkritiker och tidigare lärare i konstvetenskap i Uppsala. Först några ord om min bakgrund. Jag kommer från Norrköping, min pappa var konstnär och 1954 åkte jag första gången till Paris med familjen. Jag är född 1940, samma år som Olle Granath, så jag var fjorton år då. Den stående punkten vid Parisvistelserna var besöken hos *Galerie Denise René* som Pontus Hultén samarbetade med.⁶⁵ Min mamma pratade med Denise René och hennes syster. Min pappa ställde ut flera gånger på *Le Salon Réalités Nouvelles*. Auguste Herbin, som tillhörde kretsen kring galleriet hade föregående år hängt hans målningar bredvid de egna verken. Så hemma fanns det ett stort intresse för vad som hände i Stockholm och på Moderna Museet och för det som Pontus Hultén gjorde. När Hultén var amanuens så hade han ett föredrag om den nya konsten i Norrköping och det är någonting som jag kommer ihåg. Sedan var inte Moderna Museet mitt vardagsrum, då jag kom att bo i Uppsala, men däremot så skrev jag relativt ofta om utställningar både i *Paletten* där jag var korrespondent och i *Arbetsblad*et. Och som framgår av Andreas [Gedins] bok⁶⁶ så recenserade jag bland annat *Hon, en katedral* (1966) och *Sigrid Hjertén*-utställningen.

Ni frågade om allting var positivt och inkluderande. Thomas Millroth och jag redigerade en bilaga i *Paletten* som heter *Reflexer*. Andra numret 1974 handlar om Moderna museet, *Ett museum för vem?* Då hade Hultén lämnat Moderna Museet och vi gjorde en intervju med hans efterträdare på posten, Philip von Schantz. I samma nummer efterlyste Pär Stolpe konst utanför den västliga axeln. Under en period så var Pye Engström på Gotland med i Modernas inköpskommitté. Hennes bidrag har rubriken "Köp inte bara i Stockholm!". Hon anser att "den 'internationella' inriktningen" inte uteslutande bör avse USA och västvärlden. Vi bjöd också in Anna Sjö Dahl som ville att det skulle

⁶⁵ Denise René drev från 1944 ett galleri på Rue de la Boétie i Paris. Under 1950-talet befann sig Hultén i kretsen kring galleriet och var bl.a. involverad i utställningen *Le Mouvement* (1955).

⁶⁶ Gedin, 2016.

göras ”en stor utställning om kultur formad av kvinnor”. Det skulle vara ”hantverk som personligt uttryck” och hon nämnde en lång rad kvinnliga konstnärer som fortfarande inte har ställt ut på museet, bland andra Paula Modersohn-Becker som långt senare kom till Louisiana, men aldrig till Moderna Museet. Pär Stolpe skrev också att han vill se ”en stor vietnamesisk utställning om krigets bilder”, men han efterlyste även annan konst utanför Europa-USA-axeln.

Den nuvarande museichefen Daniel Birnbaum har propagerat för ett tredje *Önskemuseum*. Det andra *Önskemuseet* gällde inköp av kvinnliga konstnärer, och det tredje skulle gälla konst utanför den västliga världen, som museet tidigare har försummat. Men både när det gäller samlingen och utställningar är detta perspektiv någonting som efterlystes redan 1974 och som jag fortfarande saknar. Lena Johannesson önskade sig någonstans där besökare kunde sitta och läsa, bläddra och reflektera utan att behöva häcka i restaurangen. Det var trångt på museet under Pontus Hulténs tid, men det har blivit bättre. Nu finns sådana utrymmen.

Dagens moderatorer vill ha synpunkter på exkludering och inkludering. Konstnärer i Malmö, C.O. Hultén⁶⁷ och andra, eller färgexpressionister på västkusten, visades inte på museet. Det kan hända att de inte var formellt uteslutna, men ni pratar om en informell struktur och det innebar väl att det gick liksom inte och säga: ”Hallå, nu skriver jag ett brev, jag vill ställa ut”. Utan folk kände väl på sig om det var där de platsade eller om de inte platsade, om museet ville köpa en målning. Anna Sjödahl skrev i *Paletten*-numret att hon tjatade jättelänge på museet som inte ville köpa hennes ikoniska verk *Vår i Hallonbergen* (1972) som nu istället ägs av Borås konstmuseum.

⁶⁷ C.O. (Karl Otto Helmer) Hultén, en av centralgestalterna i den surrealistiska gruppen Imaginisterna som bildades 1945. År 1948 anslöt han sig till Cobra-gruppen.

Sedan undrar jag, som en kommentar till Andreas [Gedins] bok, finns det samlat klipp från alla utställningar?⁶⁸ Du fokuserar ju framför allt på Torsten Bergmark, Bengt Olvång och dem som var positiva, Olle Granath, Hans Eklund och så vidare. Skrev kritikerna om alla utställningar eller gjorde var och en ett urval, och i så fall hur? De som inte var jättepositiva eller jättenegativa, vad tyckte de och finns det någon svängning i inställningen under årens lopp?

Slutligen en sista fråga. Nyligen såg jag programmet om affärsmannen och konstsamlaren Theodor Ahrenberg på TV med utgångspunkt från familjens syn. Där förekommer både Pontus Hultén och Carl Nordenfalk i mycket negativa ordalag. Men i din bok Andreas, som jag tycker är jättebra och väldigt fascinerande att läsa, där förekommer Ahrenberg bara marginellt. Han garanterade 15 000 kronor till en utställning och sedan finns han i fotnot med hänvisning till en annan källa. Men transaktionerna kring Henri Matisse's *Apollon* (1953) och hans möjligheter att bygga ett eget museum, i vilken mån han blev accepterad eller inte av Nationalmuseum och Moderna Museet, det var ju någonting som alla pratade om även i Norrköping, så hur ligger det till med det?

Andreas Gedin

Ja, nu är det så här att det inte är min bok och jag som är i centrum, så det kan vi gärna prata om senare. När det gäller arkivet på Moderna Museet, då kan du ju prata med Anna Tellgren för hon är ju experten i sammanhanget. Men tack för ett intressant inlägg. Du verkade ju redan under 1960-talet och skrev om *Hon*, till exempel, och detta med *Paletten* 1974 är efter den tid som jag har intresserat mig för. Där uttrycker ni, som jag förstår det, den kritik som verkligen låg i tiden. Men uppfattade du den här inkluderingen eller exkluderingen på Moderna Museet redan på 1960-talet när du var där och skrev om utställningar?

⁶⁸ Anna Tellgren svarar att Moderna Museet har samlat pressklipp från alla utställningar.

Christian Chambert

Reflexer publicerades under Philip von Schantz första månader som museichef (1973–1977) så kritiken måste ju också uppfattas som kritik av den föregående chefens verksamhet, av att det fanns stora brister både vad det gällde utställningar och när det gällde pedagogik. Exakt vilka år den kritiken skulle röra, det är naturligtvis svårt att säga även om Pär Stolpe i *Reflexer*-bilagan talar om ”blodbristen från 60-talet”. Men så upplevdes det i början av 1974, strax efter det att Hultén hade lämnat Moderna Museet.

Andreas Gedin

Ja, i svallet efter bråken kring *New York Collection for Stockholm* (1973) som är en annan historia.⁶⁹

Göran Söderström

Apropå Ahrenberg. Pontus avskydde ju Ahrenberg och han sa att det är en skojare och det var något mystiskt med honom, han hade ju bara en underordnad tjänst och sedan så lyckas han skaffa stora konstsamlingar, som i och för sig var belånade till större delen. Det ansågs att det hela byggde på valutasmuggling och det visade sig väl sant? De var alltså väldigt tvärt emot varandra.

Christian Chambert

Jag beklagar att detta inte framgick i det här programmet om Ahrenberg. Det borde ha funnits redaktionella kommentarer. De synpunkter som du framför bör för historieskrivningens skull finnas med i dokumentationen av det här Vittnesseminariet [om Pontus Hulténs tid på Moderna Museet].

⁶⁹ *New York Collection for Stockholm*, Björn Springfieldt (Red.), m. texter av Emile de Antonio och Pontus Hultén, Moderna Museet katalog nr 111, 1973. Ett samarbete med E.A.T., se: <http://broadway1602.com/exhibition/experiments-art-technology-new-york-collection-stockholm-1971-1973/>, hämtad 22 november 2017.

Olle Granath

Ja, jag tror aldrig jag har mött så många människor som spontant har uttryckt sin förvåning över att Sveriges Television sänder ett program som är så hårt vinklat som programmet om Ahrenberg var. Det är skickligt gjort av Staffan Ahrenberg, som, att få in det där programmet i SVT, för det är anmärkningsvärt subjektivt och ingår i ett led att ärerädda Ahrenberg på något sätt. Den här historien med Nordenfalk, att han inte tyckte om honom, det beror på att Ahrenberg, som ju var en ganska bufflig typ för att säga det rakt ut, han hade på något sätt lyckats skaffa sig alla Matisse-bronser, utom de fyra stora ryggarna. Det var ju i sig en enastående bragd. Men han var utan pengar och han gick upp till Carl Nordenfalk och sa att han skulle skänka de här Matisse-bronserna till Nationalmuseum, det här var före 1958, innan Moderna Museet fanns, om Nordenfalk kunde fixa ett stort lån åt Ahrenberg från regeringen. Men varken då eller idag så skulle någon museichef vid det statliga museiväsendet kunna gå upp till finansministern och säga: "Kan du fixa 700 000 i lån åt den här affärsmannen så får vi en otroligt fin samling bronser." Jag kan ju gråta blod när jag tänker på att Moderna Museet kunde ha haft alla Matisse-bronser, men priset var inte bara pekuniärt utan moraliskt alldeles för högt. Sedan var det ju så att det Ahrenberg blev dömd, och han var bitter mot slutet av sitt liv, därför att de transaktioner som han hade blivit dömd för ett antal år senare blev lagliga i samband med att hela aktiemarknaden avreglerades. Man fick ju inte sälja svenska aktier i utlandet och det där upplevde man ju i boomen efter andra världskriget, att det var en felaktig lagstiftning, den var hämmande för svenskt näringsliv. Men när han gjorde det här så var det smuggling och det var olagligt och han blev dömd och fälld för det. Och det ska man ju komma ihåg.

Christian Chambert

Jag försvarar inte filmen, men jag bara tycker att de som inte var med då bör se den. Någonstans borde det komma en kommentar

i offentligheten till TV-programmet och inte bara i det här rummet.

Charlotte Bydler

Jag vill hoppa över till en helt annan sak. Dels så undrar jag över relationerna till Skånes konstliv, som Hedvig Hedqvist tog upp. Känner ni till någonting om Skåne här? Och Eje Högestätt,⁷⁰ vilken relation hade han till Pontus? Är det någon som vet?

Hedvig Hedqvist

Jag bodde i Skåne, nära granne med Högestätt. Men jag tror inte han hade någon ... det var vi och de så att säga. Och kommunikationen var via Melin och Österlin, om den fanns, om man ville ha ett skvaller från Moderna Museet. Så som jag minns det. Jag berättar om vad jag har hört på fester. Men jag har inte gått djupare in i det än så.

Rebecka Tarschys

Tågarpsbarnen, dem får vi inte glömma. Alltså den sommaren när Moki [Monika] Cherry och Don Cherry hade *Domen* [av Bengt Carling och Moderna Museet, på MM, 1971]. De kom ju från ingenstans och fick Pontus att gå med på denna egendommiga och fantastiska sommar med byggare och att göra ett hål i muren så att man kunde komma in där. Och barnen – Neneh [Cherry] och Eagle-Eye [Cherry] – kunde leka med "Geten" [se ovan, *Monogram*, 1955–1959, av Robert Rauschenberg] hela dagarna, det fanns inga vakter som sa att man inte fick göra det.

Hedvig Hedqvist

Förlåt att jag fyller i något här. De hade ju ingenting att göra med etablissemangen kring Eje Högestätt och kring Skå, kring Malmö, Helsingborg och så vidare. De tillhörde ju olika divisioner kan man säga.

⁷⁰ Eje Högestätt (1921–1986), chef på Lunds konsthall, Södertälje konsthall och Malmö konsthall.

Charlotte Bydler

Då passar jag på att fråga ytterligare en sak att om Neneh, eller Moki Cherry och Don Cherry, bodde de i Stockholm då?

Hedvig Hedqvist

Nej, de bodde i Tågarp.

Olle Granath

De bodde i *Domen*.

Hedvig Hedqvist

Domen. När de bodde i Stockholm var de i *Domen*, under skoltid bodde de i Tågarp i Skåne.

Charlotte Bydler

Sedan så skulle jag vilja fråga Staffan Olzon om du har lust och berätta litet grand mer om de här tre stora uppsättningar som du nämnde i förbigående?

Staffan Olzon

Ja, det gör jag gärna. Det hela började med att Sören Brunes och jag bestämde oss för att vi ville göra en stor uppsättning (1967). Vi såg en möjlighet, eftersom man skulle byta en sådan här salsmatta i det första rummet, på vägen upp till biografen. Vi frågade Pontus, och han tyckte: ”Ja, men det låter väl utmärkt att ni gör något.” Sedan pratade vi med Carlo och han sa att: ”Javisst, ni får tre dagar”, och så kostade vi på oss, eller de kostade på oss faktiskt, sådana här affischtavlor på stan. Det hade vi aldrig gjort med Pistolteatern förut så vi var ju jättegglada. Och där stod det *Tre kvällar med Staffan Olzon och Sören Brunes 18, 19, 20 november*. Sedan trycktes de och sattes upp och sedan kom Sören till mig och så sa han, men för fan, det är ju inte i november, det är i september! Då tryckte vi nya streamers som vi satte på, där det stod ”november = september.” Det var faktiskt ganska lockande och folk undrade över vad det där var för någonting. De tyckte det var rätt kul.

Första kvällen, som var en fredag, så gjorde vi något som hette *Ett försäljningsförsök*. Citroën hade just kommit ut med en ny modell där man hade rörliga lyktor. När man vred på ratten så spelade ljuset. Eftersom jag körde Citroën så hade jag kontakter med dem och då kom de med tjugofem stycken Citroëner som vi körde upp på ställningar så att det var ungefär som när man gifter sig och folk har sådana här svärd. Folk gick där emellan och tyckte det var jävligt fint. Så kom man in och då visades det någon reklamfilm för Citroën. Sören och jag hade täckt alla väggar med aluminiumfolie så att det var alldeles blankt. Sedan hade vi gjort en bassäng på golvet, en sådan här hög bassäng med svart plast. Och så hängde det tre stycken påsar, soppsåsar, ovanför den här bassängen. Vid bassängen hade vi byggt upp en grädäng, stor nog för 200 personer, på ena sidan och så hängde de där påsarna där. Och så var det alldeles tyst. Sedan så smällde det plötsligt till utav helvete i mitten. Som en bomb, verkligen. Och påsen som var fylld med vatten gick sönder och så droppade det vatten, ungefär så som man tänker sig att en fosterhinna går sönder. Och så droppade det ner, och så droppade det och så blev det tyst. Så: PANG till vänster! Ytterligare en påse brast. Och så PANG! Ännu en påse brast. Så hade alla tre påsar tömts. Och så går påsarna ihop, som en fosterhinna. Så dröjde det länge.

Men plötsligt kom en fot ut ur mittenpåsen. Långsamt kommer en naken fot ut ur den. Och när den är en bit från vattnet, då kommer det en arm upp ur vattnet. För då har jag legat i vattnet och andats genom ett rör och så möts vi. Det är Sören som är där uppe, han kommer ner naken, jag kommer upp nerifrån och möter honom. Sedan kommer vi två nakna män och så gör vi då en koreografi, en dans utmed kanten och då kommer min dåvarande hustru dragandes med en stor vagn. Och på den vagnen så finns det vita kläder, en vit jacka och vita byxor. Så klär vi på oss dem och fortsätter den här dansen på kanten, och så faller vi ner i vattnet. Men vi går upp ögonblickligen. Då är han blå och jag röd. För jag har preparerat kläderna med fenolftealin och rubinrött. Vattnet är basiskt så att vi är liksom som lackmuspapper. Ja, och så där börjar det. Jag skulle kunna berätta hur mycket som

helst om vad som hände, men sedan slutar det hela med att jag, Sören och min hustru åker ut nakna på den här lilla vagnen, dras tvärs över hela grejen emellan massvis med saker. Det var första kvällen.

Andra kvällen, då river vi ner alltihopa och bygger med två stora zipup-er. Där är det ytterligare några grejer, och så har vi flyttat publiken och så har vi byggt en helt ny scenografi. Men det var problem med bassängen, det tog en halvtimme att fylla den, men det tog sex timmar att tömma den. Vi fick ringa efter Flygts Pampar. Men ni förstår, vi fick bygga om hela grejen igen. Så är det tid för nästa föreställning med zipup-er då vi drar dem tvärsöver. Jag kommer ihåg att Carlo blev fullständigt vansinnig därför att de här zipup-erna var så höga att de slog emot de här lamporna ovanför. "Nej men vad gör ni, vad gör ni, vad gör, nej, så här kan ni inte göra!" Han var oerhört besvärad faktiskt. Men vi gjorde det i alla fall. Så säger det *tjoff!* och från taket så kommer det ner ett sådant där äternät som man har på båtar när man anfaller ryssen. Där kommer alltså ner små figurer, det är ett tjugotal barn som har suttit på den här balken tvärsöver under hela tiden, de kommer ner klättrande och så har dom konstiga kläder på sig och far iväg som små myror. Och sedan så är det massvis med grejer, och sedan så ytterligare saker.

Sedan tredje kvällen då är allting borta. Allting, ingen dekor, ingenting. Utan vad det är, är ett golv. Gjort som en, en sådan här roulett, med olika siffror. Sedan är det en croupier som sitter i ett hörn. Och sedan är det små bås där man sitter och publiken är marker. De får ställa sig på ett nummer. Är det så att de vinner, så är det någon annan som har förlorat. Så till slut så har man vunnit en massa. Någon vann två tjejer och stack iväg med dem, men andra höll på att spela och det var rätt roligt. Efter att de hade hållit på två timmar, det var rätt mycket, då ger jag tecken till croupiern, det var en riktig croupier, så att han skulle göra så att alla hade förlorat allting inom fem minuter. När alla hade förlorat var föreställningen slut. Så kunde man göra på den tiden. Och detta är ingenting mot vad som egentligen hände, det var massvis med annat som hände.

Andreas Gedin

Det låter som något man hade velat vara med om. I varje fall så funderar jag kring det här med att ni var på Moderna Museet. Och att det inte bara var så att ni fick vara där utan det blev en bra scen för er. Men så tänker jag på att det fanns ju en konstdiskussion. Hur såg ni på det ni gjorde? Tänkte ni att det här har att göra med happeningstraditionen, performance ...?

Staffan Olzon

Det roliga var, förstår ni, att när vi byggde hade man en ordinarie vernissage innanför, i den där hallen, och där var fina människor som drack champagne och hade det trevligt medan vi repeterade där ute. Och vi var som sagt nakna hela tiden. Vaktmästaren, det var inte den snälla vaktmästaren, det var en dum vaktmästare. Elektriciteten styrdes innanför så plötsligt så blev det alldeles mörkt när vi höll på att repetera. Jag blev skitförbannad så jag rusade in i vernissagen, fortfarande naken, och tar tag i någon utav vaktmästarna och sa: "Har jag inte sagt att ni för fan inte får släcka där?!" Och där stod folk: "Vad är nu detta, är det en konstinstallation?" Sedan sprang vi ut igen. Det kommer jag ihåg. Det var väl den kontakten med konsten jag hade, just den kvällen.

Andreas Gedin

Ja, men jag tänkte mer på hur ni såg på det ni gjorde, om det var en del av de olika aktiviteter som fanns på museet som amerikakvällarna till exempel, hur tänkte ni ...?

Staffan Olzon

Nej, vi tänkte nog inte på det sättet.

Andreas Gedin

För ni var även en del av någonting som var ganska samtida då?

Staffan Olzon

Ja, det var vi ju ...

Andreas Gedin

I teatervärlden?

Staffan Olzon

Det var ju ett år efter ungefär. Tror att jag skrev upp de här siffrorna men nu vet jag inte var de är. 1966, respektive, när var *4 amerikanare*?

Olle Granath

I september 1964.

Staffan Olzon

Ja, och det här var, september 1964 och det här var ...

Olle Granath

Inte *4 amerikanare* alltså, utan *Five New York Evenings*.

Staffan Olzon

Ja, ja just det, det är det jag menar.

Göran Söderström

Amerikanare ...

Staffan Olzon

Fyra New York-kvällar var åttonde till fjortonde september 1964 och vi gjorde vår föreställning 17, 18, 19 oktober 1967, så det var tre år senare.

Olle Granath

Jag skulle vilja lägga lite grann till Gunilla Lundahls berättelse här om när publiken plötsligt sviker Moderna Museet och går till andra ställen. Då ska man komma ihåg att det som hände var att under 1960-talets första hälft och en bit över mitten, så var Moderna Museet det enda stället där sådant här kunde hända. Och det var ju allt, det var performance, happening, teater och kom

Jerzy Grotowsky⁷¹ till Stockholm så var han på Moderna Museet och kom John Cage till Stockholm, så var han på Moderna Museet och mycket, mycket annat. Det var den enda lokalen, i stort sett, där det här kunde ske.

Film, filmvisning av smala filmer som inte kunde gå upp på biograferna, sågs på Moderna Museet. Samtidigt genererade ju den här verksamheten Svenska Filminstitutet, oberoende scener där Pistolteatern var den första, men det blev ju ganska snart många fler. Vi fick alternativa konsertlokaler, danslokaler. Verksamheten på Moderna Museet under 1960-talet genererade en väldigt mängd scener ute på stan utan att nödvändigtvis den publika basen för de här verksamheterna blev så mycket större, så publiken späddes ut. De som var intresserade av dans gick till dansscenerna, de som var intresserade av experimentteater gick till er och till andra scener etcetera, etcetera.

Så att det är ju en ganska naturlig förklaring, det var inte så att temperaturen gick ur Moderna Museets verksamhet och att man därför vände museet ryggen. Det framställs ofta så, men det var ju faktiskt så att kulturlivet i Stockholm exploderade under 1960-talet. Publiken kom några decennier efteråt. Idag verkar de räcka till för en mängd av de här verksamheterna, men det tog tid.

Staffan Olzon

Jag håller ju fullständigt med om det. Men en sak som jag tänkte på när vi pratar om den här tiden, det var att det var korta vägar till allting. Man pratade med en person och då öppnades det mycket: man pratade med Pontus eller så pratade man med Carlo, det var inte så jävlarns krångligt. Och det gällde också radion. Sveriges Radio var ju på ett helt annat sätt. Jag fick till exempel en idé om att jag skulle vilja åka till New York. Eftersom jag hade träffat Merce Cunningham här så tänkte jag att jag åker över och gör ett program om Merce Cunningham och David Tudor som bodde i New York just då. Och så går man upp till musikavdelningen och säger att jag skulle vilja åka till New York.

⁷¹ Jerzy Grotowski (1933–1999), polsk teaterledare, regissör och dramapedagog.

”Jaha, vad trevligt.” Jag tror inte riktigt det skulle gå idag. Om 25 år kanske du kan få en biljett om du betalar den själv.

Göran Söderström

Jo, apropå happenings. Det där var en mycket delrecenserad happening, men egentligen ägde den första rum på vernissagen för *Rörelse i konsten* (1961). Jag vet inte om det var några andra av er som var med där? Pontus hade jobbat mycket med den här historien och det var två konstnärer som var inbjudna särskilt, Robert Rauschenberg och Alexander Calder. Gunila Axén, som då hette af Klintberg, hon hade hand om Rauschenberg. När jag träffade henne senare så frågade jag: ”Var inte Rauschenberg gräsligt tråkig?”, ”Jo, sa hon, han var väldigt tråkig.” Däremot var Calder fantastiskt rolig, vi hade vansinnigt roligt de där dagarna. I alla fall, på själva vernissagen skulle man ha ett efterspel och det skulle innebära att, vad heter han, på Arenateatern på Djurgården?

Staffan Olzon

Per Edström.

Göran Söderström

Per Edström skulle sätta upp en pjäs som heter *Automobilens begravning*, och då skulle man åka färja från museet dit och Pontus hade bett mig då att beställa en Djurgårdsfärja. Alltsammans drog ut på tiden och man skulle också dansa ihop något konstverk där på Arenateatern, Gunila Axén jobbade med det då. Det var en stor fest, en invigningsfest, och då kom också Thelonius Monk som var i stan och han hade med sig två fruntimmer, som man sa. Då sa Pontus: ”Fyll i! Du får ta hur mycket vin du vill, fyll Thelonius och försök få honom och spela.” Och det gick åt faktiskt många flaskor men det var inte bara han som drack, utan det var många där som ... och jag hade hand om Calder, han och frun var mycket glada.



Stående från vänster framför ingången till "Hon, en katedral": Gösta Wibom, Jean Tinguely, Björn Eneroth, Pontus Hultén, Rico Weber, Jörgen Hammarberg, P O Ultvedt. Sittande: Anna-Lena Wibom, Mette Prawitz, Maija-Lena Engström med Klara Hultén, Niki de Saint Phalle. Foto: Lütfi Özkök.

Sedan skulle det vara ett fyrverkeri nere vid färjeläget och då hade det blivit någon missuppfattning. Det fanns ett gammalt färjeläge som färjan gick från, tvärs över till Skeppsbron, som inte användes längre, men de fick för sig att det var där det var. Och dels blev allting väldigt försenat, dels så skulle Hante (P.O. Ultvedt) och, jag kommer inte ihåg vem det var, skulle göra ett fyrverkeri vid den där bryggan. Jag försökte säga att färjan går till det andra färjeläget, men det gick inte att få någon ordning, utan de satte igång med fyrverkeriet vid bryggan. Jag fick springa ner och säga: "Ni måste åka runt Skeppsholmen och hämta dem



Grupp betraktar en målning av Robert Rauschenberg på Moderna Museet. Foto: Herbert Lindgren/Stadsmuseet i Stockholm.

där.” Och som sagt, jag var jätterädd för att Calder skulle trilla över bord. Sedan kom vi fram, mycket försenade, till Allmänna gränd och Lars ... vad heter han nu igen i efternamn?

Olle Granath

Edström.

Göran Söderström

När vi kom fram sa han: ”Nä, nu har vi sminkat av alltsammans, nu blir det ingenting.” Och så var det ett fruktansvärt gräl mellan Pontus och honom, men nej: ”Vi spelar inte.” Jaha. Alla hade betalt extra för att vara med på det här. Och de satt i den där lilla teatern, och tänkte, då skulle väl åtminstone Thelonius ... och då

så skulle alla ropa: "Thelonius, Thelonius!" Och jag var inne hos Thelonius bakom teatern med de här kvinnorna och först skällde de här tre kvinnorna på Thelonius för att han sa: "Nej! Nej! Säg det inte! Nej!" Och sedan så kom Pontus in där och då började de istället skälla på Pontus. Sedan började man då dansa på golvet där och dansade ihop ett konstverk.⁷² Framåt morgonen så satt, vad heter han, Lasse Westman och jag och skrattade, för då var det en fullständig soppa ... det slutade med att en kvinna, en känd kvinna ropade: "Jävla Pontus! Det här ska du få äta upp!", "Tig du din jävla hagga!" skrek Pontus. Vi skrattade och sa att det här är en märklig happening, visserligen inte förberedd, men det blev verkligen en enorm happening av det hela.

Gunilla Lundahl

Bara en liten kommentar till detta att Moderna Museet var det enda rummet. Jag skulle vilja säga att det rummet man hade tillgång till från början av 1960-talet, det var ju faktiskt gatan och torgen och att det var väldigt mycket av den unga konsten som utspelade sig där. Att de här demonstrationerna var ju egentligen fantastiska konstinstallationer och de här stora utställningarna på Konstfack till exempel var också ett inlägg i konstdebatten och det var ett fritt rum som man kunde tillägna sig. Så att det här att det spreds ut, det blev ju alla de här centrumbildningarna och små teatrarna och skolorna och sådär där, då sedan konsten hittade nya uttryck.

Kvinna i publiken

Och tunnelbanan.

Gunilla Lundahl

Ja, tunnelbanan. Nej, men det här att publiken späddes ut, att det här var det enda rummet ... gatan var ett stort konstrum.

⁷² Niki de Saint Phalle & Robert Rauschenberg, *Painting made by Dancing*, 1961.

Olle Granath

Men då talar vi om lite olika tider ändå. Jag menar, jag talar om början på 1960-talet.

Gunilla Lundahl

Men jag talar också om början. Vietnamdemonstrationerna.

Hedvig Hedqvist

Det var inte förrän i mitten och senare.

Olle Granath

De kom inte förrän ...

Gunilla Lundahl

1964, 1965, 1966⁷³ ... ja, men visst, i början var Moderna Museet den enda platsen, men det tillkom ju ...

Staffan Olzon

Gatan var ju naturligtvis en spelplats. När Galleri Hedenius⁷⁴ och Galleri Observatorium slogs ihop så fick Sören och jag en uppgift att manifesteras på något sätt. Och då gjorde vi så att vi hyrde två stycken långtradare med släp. Den ena gick ifrån Hedenius och den andra gick från Observatoriet. Och backade mot varandra. Och på det ena släpet så var det ett kapell. På det andra släpet så var det lång pinne, jättelång. Så stod Sören på ena sidan och jag på den andra sidan om Odenplan. Så backade de här två enorma långtradarna mot varandra tvärs över Odenplan. Det här var en lördag klockan tolv. Det var en jävla massa bilar, trafik. Och det gick spårvagnar då också. Långsamt åker de här bilarna,

⁷³ USA skickade trupper till Vietnam 1964. Så här säger Helena Henschen till Salka Hallström Bornold: "1964 stod Åsa Hallström och Sköld Peter [Matthis] på Hötorget med varsitt plakat där det stod 'USA ut ur Vietnam'. De blev tagna av polisen och brutalt nedslagna [...]. Lördagen efter gick vi och demonstrerade. [...V]i hade skrivit USA ut ur Vietnam på våra skjortrygggar för att man inte skulle kunna säga att vi gjort plakat." Hallström Bornold 2003, s. 61.

⁷⁴ Galleri Hedenius ligger i dag på Karlavägen 17.

backar mot varandra, och hela trafiken blev ju avstannad. Det kommer en polis, en polisbil, och jag säger att vi måste hjälpa till här. Så att de hjälper till och stoppar upp hela jävla stan medan de här två långtradarna backar långsamt mot varandra. Och till slut kommer den här röda pinnen in i det här andra kapellet och då är det klart. Sedan åkte de iväg. Och det var en trafikstockning som varade till klockan sjutton på lördag kväll. Så kunde man också göra.

Kvinna i panelen

Och polisen hjälper till.

Staffan Olzon

Och polisen hjälper till så klart.

Mette Prawitz

Just den här händelsen på Odenplan kommer jag inte alls ihåg även om jag faktiskt var på Moderna Museet 1967. Men då måste jag av någon anledning inte ha varit med, det var ju förfärligt roligt att höra, skandal att jag inte var där! Jag hade studerat konsthistoria och jobbade med barn på Moderna Museet i början på 1960-talet ihop med Carlo. Däremot var jag med på mannekänguppvisningen och visade egna kläder och min dotter var också med som mannekäng. Och det var precis så roligt som Rebecka beskriver.

Men jag tänkte – eftersom Göran är avundsjuk på att jag träffade Pontus tidigare än honom – mitt första möte med Pontus, det var precis en kopia av det Olle beskriver, nämligen att jag läste konsthistoria. Under en föreläsning sa Oscar Reutersvärd, som vi hade som lärare, att Pontus och jag ska göra en utställning på Galerie Samlaren⁷⁵ och vi behöver två personer som kan hjälpa till, man skulle vara någon slags springpojke eller något sådant där. Och blixtnsnabbt så anmälde jag mig för jag hade

⁷⁵ Konstsalongen Galerie Samlaren, Birger Jarlsgatan 1, drevs av ungersk-svenska Agnes Widlund (1910–2005) från 1943. På Lidingö fanns också en filial för skulptur och måleri (1958–1965).

vittring på att det här kunde nog bli roligt och så övertalade jag en väninna att vara med. Sedan gjorde de utställningen som heter *Objekt och artefakter* våren 1954.⁷⁶ Och det första vi fick göra var att åka runt till alla konstnärer som skulle vara med och hämta deras grejer och samla in dem. Och då kom vi till alla ateljéer. Det var ju otroligt. Bengt Lindroos till exempel i Gamla Stan. Och sedan så fick vi vakta också, litegrann, när Agnes Widlund inte hade tid eller skulle göra något annat. Om vi vaktade utställningen fick vi lite betalt. Jag kan inte komma ihåg om det var 50 öre i timmen eller kanske till och med en krona i timmen vi tjänade, jag vet inte. Men när vi sprang runt och hämtade de där grejerna då är jag inte säker på att vi fick betalt. Men det var ju precis samma känsla som ni andra har. Det var ju så vansinnigt roligt så det var klart att man gjorde det. Allra första gången jag träffade Pontus, det var då han och Oscar skulle ha sammanträde hemma hos Pontus och jag skulle vara någon slags sekreterare. Det hade jag aldrig varit, jag minns att det var lite nervöst. Vi gick hem till Pontus som bodde i en vindsvåning på Surbrunnsgatan. Jag försökte vara sekreterare så gott jag kunde, då i februari 1954.

Olle Granath

Jag hade bara en kort fråga till Staffan. I min värld är det fullständigt omöjligt att Galleri Observatorium och Galleri Hedenius fusionerade.

Staffan Olzon

Vad var det för några då? Det ena låg på platsen för Galleri Observatorium och det andra var på andra sidan ...

Olle Granath

Gröna Paletten?⁷⁷

⁷⁶ *Objekt eller artefakter: Verkligheten förverkligad*, Galerie Samlaren, februari-mars 1954.

⁷⁷ Gröna Paletten, Odengatan 52 är fortfarande aktivt på samma adress i Vasastan.



I mitten: Ingrid Sjöström, t.h. Mette Prawitz. Foto: Andreas Gedin.

Ingrid Sjöström

Galleri Karlsson.

Staffan Olzon

Karlsson. Förlåt. Karlsson.

Olle Granath

Jaså Karlsson.

Staffan Olzon

Karlsson och Observatorium.

Olle Granath

Ja, de fusionerade aldrig, men de hittade på hyss tillsammans.

Staffan Olzon

Ja. Det här var något slags fusionshappening som vi gjorde.

Olle Granath

Ja okej, då stämmer det bättre.

Ingrid Sjöström

Ja, Ingrid Sjöström heter jag. Svensson då på den tiden. Min korta, men ganska intensiva kontakt [med Moderna Museet] var 1961–1964. Först vill jag gärna understryka rollen av Galleri Observatorium som väntar på sin historieskrivning och där en rad av de som senare betydde något för modern konst fick sina första duvningar med både att ställa ut och kontakter med konstnärer och så vidare. Det var därifrån jag kände Olle [Granath] först och också rekommenderade honom till Pontus, därför att han hade den här erfarenheten. Och det var ju många utställningar av moderna och då ganska okända konstnärer som hölls. Nina Weibull håller på med en monografi om galleriet och det är viktigt att det kommer fram.⁷⁸ Men jag hade då lyckan att vikariera på några korta amanuensjänster på museet och den här juniorföreningen på Moderna Museets Vänner där vi gjorde några tidiga medlemsblad.

Och i och med att jag kunde lite italienska så fick jag utnämnas till värdinna på den nya Nordiska paviljongen på Venedigbiennalen 1962. Norge, Finland och Sverige delade på den och danskarna hade en egen byggnad och alla fyra gav mig månadslön, så det var två utmärkta månader. Den första månaden som var väldigt jobbig och den andra som var fullständigt utan arbetsuppgifter. Då var jag på Lido och badade istället. Med lön. Men under hela den här tiden från slutet på maj till början av juli

⁷⁸ Nina Weibull, konsthistoriker, ansvarig för Stockholms universitets konstsamlingar 1986–2014, författare och grundande medlem i redaktionen för *Divan: tidskrift för psykoanalys och kultur*.

så var Pontus med familj också i Venedig, liksom Carlo och Siri Derkert. Så småningom kom också många släktingar till dem och då hyrde de ett stort hus i Lido. Men i början bodde vi på samma trattoria väldigt nära Giardini di Castello då, där biennalen höll till. Min uppgift var att hjälpa till vid tulldeklarering av de olika grejerna. Siris var det mycket trassel med, men de kom upp så småningom. Anna-Lena Wibom och jag hade också uppgiften att säkra Siris ganska fladdriga collage. Så vi satt och sydde, den ena under och den andra ovanför, kors och tvärs över collage. Jag vet inte hur en konservator skulle se på det idag. Men de kom i alla fall upp i god form och allra sista dagen så kom äntligen hennes stora mosaik som också hade fastnat någonstans på vägen.

Så det var en intressant tid och jag träffade väl inte Pontus så mycket utan han hade fullt sjå med att hålla kontakt med alla de andra paviljongerna och länderna och knöt säkert många viktiga kontakter under den här tiden. Men han var väldigt trevlig och vi hade bara goda minnen av honom och han var på gott humör hela tiden. Sedan på hösten 1963 då *Önskemuseet* var på gång då var jag i Italien för studier och fick då per telegram hela tiden uppdrag att söka upp storsamlare först i Milano och sedan i Rom och jaga framför allt futurister och Amedeo Modigliani och Giorgio de Chirico. Det gick inte så bra och man kan väl kanske undra över att han gav en ung tjej utan sådana förhandlingserfarenheter det här uppdraget. Men jag fick i alla fall se väldigt mycket fin konst. Jag tror att det var fem eller sex storsamlare, privatsamlare, som jag uppsökte. Den som jag hade mest framgång med sa att: "Den där och den där och den där Umberto Boccioni och Carlo Carrà och kanske den där Modigliani kan jag tänka mig att sälja till Moderna Museet", och det kunde jag ju då stolt rapportera. Men veckan efter så fick storsamlaren en hjärtinfarkt och frun sa att: "Nu kan vi inte tänka på det där, glöm alltihopa" och stängde dörren och det kan man ju förstå. Så det blev inte mycket resultat av mina förhandlingar.

Året efter, 1964 när *Önskemuseet* hade öppnat på nyåret, så var jag fortfarande i Italien och fick då hjälpa till vid Venedigbi-

ennalen även 1964 då Torsten Andersson var svensk utställare. Men det var litet kortare period och då var inte Pontus där så mycket.

Göran Söderström

Du vikarierade ju för mig när jag låg i lumpen.

Ingrid Sjöström

Ja, jo det är sant. Det var ju den första kontakten. Jag jobbade också på tidskriften *Konstrevy* och hoppade lite mellan de här olika stationerna. Jag kommer ju inte ihåg alls vad jag gjorde då, som din vikarie, det var säkert inga viktiga saker. Men allt det här med Pontus humör var väldigt avgörande för hela stämningen på museet. Det kommer jag ju ihåg att när man såg åskmolnet, då höll man sig undan. Men för det mesta så var han ju väldigt vänlig och trevlig.

Andreas Gedin

Tack så hemskt mycket. Jag tänker på en sak som du beskriver som återkommer här, nämligen att du fick ett väldigt stort ansvar, som att åka ner till Italien och genomföra de här förhandlingarna, det återkommer, tycker jag, i olika berättelser. Det är intressant eftersom Pontus Hultén uppenbarligen var en person som ville mycket och visste vad han ville och tog sig fram och gjorde stora saker och samtidigt kunde han med lätt hand överlåta viktiga uppgifter till de han trodde på, oavsett ålder och utbildning.

Ingrid Sjöström

Ja, det berodde väl också på den här penningbristen, att det var ju ett bekvämt sätt att skicka någon och han visste att jag talade italienska så att det kanske kunde funka.

Andreas Gedin

Det fanns olika aspekter på det här. Och hur var det med ersättningar på museet? När du var där? Då var det vanlig lön? Statlig?

Ingrid Sjöström

Ja, jo det var det. Då var det Görans lön.

Andreas Gedin

Hur ser ni på den här frågan, på den här, vad ska jag säga, kombinationen av att vara betrodd som väldigt ung, ni är flera här som har beskrivit precis samma erfarenhet, och synpunkten att det också fanns en ekonomisk kalkyl i förtroendet.

Göran Söderström

Det är klart det fanns en ekonomisk kalkyl, men ändå ... först så jobbade jag med kataloger och sedan fick jag själv sätta upp en utställning på Louisiana. Jag tänker hur farao, hur kan man våga låta någon konsthistoriestuderande ... det var ändå de första stora utställningarna utanför Sverige som gjordes. Det var som Nordenfalk gjorde: "Lita på den där, den tror jag på", "Okej, du får göra det, ta hela ansvaret". Det var lite ansvarslost, som Olle har sagt. Det kunde ju ha gått åt helsike. Men, ändå kan man säga, jag uppskattade det väldigt mycket, på den tiden uppskattade jag Pontus väldigt mycket. Det blev konflikter sedan, men det är någonting väldigt speciellt med att han hade förtroende för unga människor.

Andreas Gedin

Ja, då har jag en följdfråga. Ingrid Sjöström berättade ju om att det inte blev någonting av med de där konstsamlarna. Då gick det ju faktiskt inte så bra egentligen, om man tänker efter. Och då tänker jag, var det andra tillfällen då det här förtroendet ledde till, inte till katastrofer kanske, men till att det inte gick så bra. Eller gick det alltid bra annars förutom det här enstaka tillfället? Vad säger ni?



Vittnespanelen: Göran Söderström, Gunilla Lundahl, Olle Granath.
Foto: Fredrik Ultvedt.

Olle Granath

Ja, det gick väl inte alltid bra. Jag menar, Pontus förbrukade ju ett antal unga konsthistoriker i museet. Personer som inte fyllde måttet, med hans sätt att se det. Och de avpolletterades under ganska bryska former minns jag, så att det var väl både och. Men det är ju som Göran säger, man växte ju också med ansvaret, men man måste sätta in det här i ett perspektiv. Alltså, vi tycker att det låter väldigt konstigt att man handskas på det här sättet, så pass oerfaren med så märkvärdiga ting. Men den som gav de här instruktionerna, han var van vid att gå i konstnärsateljéer och rota runt. Konstverken var inte märkvärdiga, de kostade några tusenlappar att försäkra. Jag menar, sedan dess så har det ju hänt en alldeles fasansfull revolution i vår värld som en följd utav fullständigt orealistiska prissättningar på konstverk. Konserveratorerna har kommit att utöva en oerhörd makt på museerna som är orimlig, som hämmar utställandet av konst. Jag var med förra året om att man skulle göra en utställning på Hälsinglands museum och minnas traktens son Hans Viksten. Det var Hälsinge Akademi som skulle göra den och de hade en budget på

50 000. De fick ihop en 40, 50 målningar privat och folk körde med egna bilar. Men så ville de visa hälsingarna att det här var en konstnär som också hade haft framgång i kungliga huvudstaden, så man ville låna ett verk ifrån Moderna Museet. Att ta upp det till Hudiksvall skulle kosta lika mycket som resten av utställningsbudgeten. Det skulle byggas en sådan här Hauptmöbel till låda. Det skulle komma en intendent från museet och hänga upp just den målningen. Den var försäkrad för 6 000 kronor. Det blev naturligtvis inget av.

Alltså, det här är en utveckling som är fullständigt vansinnig. Och i konservatorernas värld så gör man ingen skillnad mellan ett konstverk som är försäkrat för 6 000 kronor och ett som är försäkrat för sex miljoner. De ska behandlas på precis samma sätt, vilket får helt absurda konsekvenser. Alltså, den verksamhet som Ingrid och Göran och jag har varit med om, den är naturligtvis helt utesluten idag. Vi kan inte ens hantera nu levande svenska konstnärer på det sätt som vi hanterade Pablo Picasso och Joan Miró och liknande.

Marta Edling

Marta Edling heter jag och är professor i konstvetenskap här på Södertörns högskola. Jag tänkte bara kommentera det här med att man så att säga tar unga adepter och ger dem ansvar. Så som jag förstår historien var de ju själva rekryterade så. Det är här är unga konsthistoriker som plockas upp av sina mentorer, professorer, lärare, alltså sådana som Carl Nordenfalk och Henrik Cornell. Jag lyssnade på en radiointervju med Oscar Reutersvärd när han beskriver hur han sitter i det cornellska hemmet. Att Reutersvärd är konstintresserad, det vet Henrik Cornell, professor i konstvetenskap vid Stockholms högskola. Och han säger: "Efter studentexamen, då ska du komma till mig och jobba som amanuens." Så gick det ju till, tänker jag. Den typen av rekrytering var karakteristisk för tiden.



Fr.v: Främre raden: Fredrik Ultvedt, Rebecka Tarschys, Hedvig Hedqvist, Charlotte Bydler. Rad två, fr. v. Ingrid Sjöström, Christian Chambert, Martha Edling, Rad tre, fr. v. Anna Tellgren, ?, Mette Prawitz. Foto: Andreas Gedin.

Andreas Gedin

Ja, verkligen intressant. Och jag tänkte på det som du Olle berättade i början, att Konstakademin, Moderna Museet och Stockholms högskola, på något sätt var sammanlänkade. Du blev rekryterad på högskolan av Pontus, som då som var på museet.

Göran Söderström

Han började på Galleri Observatorium.

Andreas Gedin

Ja. Och så var det den där klubben då, Mejans, alltså Kungliga Konsthögskolans. Du nämnde någonting där?

Olle Granath

Ja, det var bara gratis starköl.

Andreas Gedin

Ja, men jag menar att det var, kommunicerande kär! jag fyller i Martas kommentarer.

Charlotte Bydler

Det börjar bli dags för de avslutande fem minuterna.

Andreas Gedin

Ja. Ska vi göra om det i bokstavsordning. Olle Granath som nummer ett och sedan Gunilla Lundahl och sedan Staffan Olzon och Göran Söderlund och så sist Ulla Wiggen. Fem minuter var. En avslutande kommentar.

Olle Granath

Är det de här ”tycker du att de två påståendena stämmer”, finns det i papperet det ni vill ha svar på eller?

Charlotte Bydler

Nej, ifall det är någonting som du känner att det inte har blivit sagt, eller som du kanske vill modifiera, eller bemöta till och med.

Olle Granath

För mig var det viktigt att säga det här om museets roll som nova, som skjuter ut alla de här satelliterna. Det ska man komma ihåg när man klankar på hur museet såg ut i slutet av 1960-talet i förhållande till början av 1960-talet. Det är en väldigt viktig aspekt på verksamheten.

Sedan så tror jag att om man ska tala om den här tiden och försöka förstå hur det var, så tror jag att jag sa alldeles nyss något om pengarnas roll i det nutida konstlivet och det är nog den bästa avslutning jag kan tänka mig, för det – och jag menar det – är en kraft som är så enastående destruktiv i vår värld. Det förklarar varför det som vi sitter och pratar om idag ser ut som en hägring i en helt annan tid. Inte bara utställningsmakandet och transportererna av konstverken utan också det som Staffan och hans

kolleger gjorde. Alltså pengarna har gjort att man inte kan bära sig åt som vi gjorde, men vi hade förbannat roligt utan pengar.

Staffan Olzon

Precis.

Gunilla Lundahl

Ja, jag kan väl fundera på det där med vad museet betydde för att skapa den här explosionen av händelser och tillvaratagande och vill då sätta emot en helt annan liten institution som var samtida som hette Hos Petra, så småningom.⁷⁹ Hon hade en cykelkärra och satt vid Skeppsholmsbron under ett paraply och hade lite grejer som hon tyckte var roliga plus lite böcker. Hon initierade samtal med poeter och andra författare och lyfte fram de här grejerna. De utställningar som hon hade på Söder, när hon sedan hade ett galleri – jag tror att samtliga som hon valde ut och plockade fram blev framstående inom sitt område. Så jag tror att de här möjligheterna att fånga upp, det fanns naturligtvis väldigt starkt hos Moderna Museet, att det var en stor plats, men att det fanns andra scener också, där storleken inte var det viktigaste utan det var de aktörer som såg en möjlighet att överhuvudtaget påverka samtiden. Och det var den här påverkan av samtiden som trots allt var det stora i Moderna Museet och det är väl det jag tycker, att det tappade kraft mot 1970-talet, att man påverkade inte så mycket längre.

Olle Granath

Kort kommentar. Hos Petra är ju en länk före Moderna Museet.

Gunilla Lundahl

Den fortsätter ju.

⁷⁹ Hos Petra var en kombination av antikvariat, konstsalong och litterärt kafé som initierades 1939 av Ebba Konstantia (Petra) Pettersson (1903–1986). 1962 flyttade verksamheten från hörnet Högbergsgatan-Östgötagatan till Nytorgs-gatan 4, och bytte då namn (från Lilla Paviljongen). 1980 upphörde verksamheten Hos Petra.

Olle Granath

Ja men ...

Gunilla Lundahl

In i 1980-talet.

Olle Granath

Ja, men då var det inte samma, då drabbades hon av samma problem som Moderna Museet. Men, Moderna Museet plockade ju upp väldigt många av de konstnärer som hon hade visat på 1950- och i början på 1960-talet.

Staffan Olzon

Ja, vi har väl sagt det mesta, men jag tycker det är en sak som vi kan fastslå. Det är ju det att var en tidsanda som mycket riktigt har ekonomiska bakgrunder. Men en sak som vi ska komma ihåg var att vi hade en regering som kulturvänlig. Vi hade en kulturintresserad finansminister, vi hade en kulturintresserad statsminister. Vi hade överhuvudtaget folk i regeringen som gick på teatrar och museer. Och det tycker jag mig inte direkt finna idag, inte sedan 1970-talet. Jag tycker att det har hänt mycket, då hade kulturen en oerhört stark kraft. När kulturpropositionen kom 1974 så var alla så eniga om att det här var jävligt viktigt.⁸⁰ Men det är inte riktigt det som man pratar om idag. Jag känner litet grand att det finns, ja, ett vacuum när det gäller kulturen. Och jag tror faktiskt att det har att göra med en, ja, en kapitalistisk uppbyggnad av hela vårt samhälle. Man har tappat det. Det pekar ju Olle tydligt på.

Göran Söderström

Ja, jag tror att det var viktigt att Moderna Museet kom med någonting nytt och fräscht men det är också väldigt viktigt att

⁸⁰ I de kulturpolitiska mål som presenterades 1974 (proposition 1974:28), sades ingenting om kvalitet. Däremot uttalade regering och riksdag som ett centralt mål att ”kulturpolitiken skall motverka kommersialismens negativa verkningar inom kulturområdet.”

det fanns en öppenhet, som vi har pratat om, och det fanns en *frihet* ... det blev en samlingsplats, någonting alldeles nytt.

Det var likadant när vi startade Galleri Observatorium. Det var *också* någonting alldeles nytt och bägge de här institutionerna kom att betyda mycket för den moderna konsten. Men sedan en sak som jag hundraprocentigt håller med Olle om, det är hemskt med konsten idag. När vi gjorde den första Strindbergsutställningen 1960 på Galleri Observatorium ... de tavlor som vi ställde ut i en lokal där man behövde bara rycka i dörren så gick den upp. De tavlor som var där har idag ett saluvärde på många hundra miljoner om inte en miljard. Det är bara det att alla de tavlorna, utom de tavlor som finns på museerna, de finns idag i bankfack, därför att de bara är investeringar. Konsten har fått en väldig slagsida genom att den har blivit investeringsobjekt. Man kan inte uppleva konsten på nära håll, på grund av konservatorernas tyranni. Man får inte komma i närheten av tavlorna, det ska vara vita handskar och allting sådant där. Det är särskilt väldigt främmande för modern konst som man känner att man ska arbeta med på ett öppet och fritt sätt.

Ulla Wiggen

Det har varit jätteintressant idag. Jag är jätteglad att jag har fått vara med här. Och jag tycker det här som Olle tog upp, den här andan som fanns på museet och spreds vidare, att det kom nya scener, att allt inte kunde få plats på Moderna Museet, tycker jag är en självklarhet. Men att det fanns en massa behov, man tog saken i egna händer och skapade olika gallerier och aktiviteter och så. Att det hade en väldigt positiv effekt som märktes på annat håll. Medan museet, där dalade det, vad jag har förstått. Så, det tycker jag var roligt och höra, jag har inte tänkt på det så. Det var roligt att komma hit idag.

Andreas Gedin

Tack så hemskt mycket, det har varit en väldigt intressant dag. Ni har suttit här länge och gett oss väldigt mycket. Charlotte, du kanske ska säga några avslutande ord?

Charlotte Bydler

Jag vill bara tacka så innerligt för att ni har alla delat med er så väldigt mycket. Jag vill också tacka Johanna Ringarp för att du trodde på den här idén och naturligtvis får vi nämna vår tredje projektmedlem Sinziana Ravini som är i Paris. Och jag är säker på att hon hade velat vara här.

Personindex

- Maria Adlercreutz (1936–2014) 65
Staffan Ahrenberg (f. 1957) 81
Theodor Ahrenberg (1912–1989) 79
Torsten Andersson (1926–2009) 99
Giuseppe Arcimboldo (c:a 1527–1593) 25
Mats Arvidsson (f. 1944) 47
Gunila Axén (f. 1941) 89
Olle Baertling (1911–1981) 23
Alfred H. Barr, Jr. (1902–1982) 30
Mats G. Bengtsson (1944–2004) 23
Gunnar Berfelt (1933–2016) 47
Torsten Bergmark (1920–1996) 79
Daniel Birnbaum (f. 1963) 78
Umberto Boccioni (1882–1916) 98
Gerard Bonnier (1917–1987) 27
Sören Brunes (1928–2016) 34, 35, 36, 57, 70, 83
William Burroughs (1914–1997) 68
Charlotte Bydler (f. 1971) 21, 70, 103
John Cage (1912–1992) 43, 88
Alexander Calder (1898–1976) 74, 89, 91
Carlo Carrà (1881–1966) 98
Anna Casparsson (1861–1961) 62
Christian Chambert (f. 1940) 5, 77, 80, 81, 103
Don Cherry (1936–1995) 82, 83
Eagle-Eye Cherry (f. 1968) 82
Monika (Moki) Cherry (1943–2009) 82
Neneh Cherry (f. 1964) 82
Giorgio de Chirico (1888–1978) 98
Henrik Cornell (1890–1981) 102
André Courrèges (1923–2016) 70
Merce Cunningham (1919–2009) 88
Bengt Dahlbäck (1917–1991) 38
Carlo Derkert (1915–1994) 8, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 39,

- 41, 44, 48, 49, 50, 51, 61, 83,
85, 88, 94, 98
- Siri Derkert (1888–1973) 61,
73, 74, 76, 98
- Kenneth (Ken) Dewey (1934–
1972) 34, 44
- Otto Donner (1939–2013) 34
- Marta Edling (f. 1959) 5, 34,
102, 103
- Per Edström (f. 1929) 89
- Torsten Ekblom (1938–2014)
34
- Hans Eklund (f. 1921) 79
- David Elliott (f. 1949) 26
- Björn Eneroth, (f. 1937) 90
- Maija-Lena Engström, (f.
1949) 90
- Pye Engström (f. 1928) 77
- Elis Eriksson (1906–2006) 34
- Öyvind Fahlström (1928–
1976) 34, 41, 43, 57
- Sam Francis (1923–1994) 7,
68, 88
- Andreas Gedin (f. 1958) 21,
40, 70, 77, 79
- Olle Granath (f. 1940) 22, 66,
97, 101
- Jerzy Grotowski (1933–1999)
88
- Bo Gyllensvärd (1914–2004)
38
- Salka Hallström Bornold (f.
1970) 93
- Hans Hammarstiö (1925–
2012) 2, 54, 61, 76
- Jörgen Hammarberg (1946–)
90
- Hante (se Per Olof Ultvedt)
(1927–2006)
- Hedvig Hedqvist (f. 1940) 5,
70, 71, 74, 75, 82, 83, 93,
103
- Helga Henschen (1917–2002),
93
- Auguste Herbin (1882–1960)
77, 110
- Sigrid Hjertén (1885–1948) 62,
77
- Åke Hodell (1919–2000) 34
- Bo Holmberg (1942–2010) 67
- C.O. (Karl Otto Helmer)
Hultén (1916–2015) 78
- Klara Hultén (1960–1998) 90
- Pontus Hultén (1924–2006) 61
- Karl Axel Hultström (1915–
1981) 27
- Eje Högestätt (1921–1986) 82
- Robert Jacobsen (1912–1993)
39, 40, 58
- Knud W. Jensen (1916–2000)
58, 75
- Lena Johannesson (f. 1945) 78
- Sture Johansson (1910–1974)
45
- Jasper Johns (f. 1930) 23, 29,
47
- Bengt Emil Johnson (1936–
2010) 34
- Ulf Karlander (f. 1938) 47
- Bo A. Karlsson (1938–2006) 47
- Ulf Kihlander, (f. 1956) 47
- Paul Klee (1879–1940) 29

- Bengt af Klintberg (f. 1938) 34, 89
- Billy Klüver (1927–2004) 43, 68
- Alfred Leslie (f. 1927) 23, 29, 47
- Per-Inge (Pi) Lind (1936–1993) 35, 55, 56
- Ulf (Uffe) Linde (1929–2013) 8, 25, 39, 52, 54, 67
- Karin Bergqvist Lindegren (1924–2012) 50
- Herbert Lindgren (1919–1987) 53
- Frej Lindqvist (f. 1937) 56
- Bengt Lindroos (1918–2010) 95
- Bo Lindwall (1915–1993) 38
- Gunilla Lundahl (f. 1936) 22, 66, 101
- Willy Maria Lundberg (1909–2004) 70, 71
- Anna Lundström (f. 1979) 7
- Boo von Malmberg (1905–1980) 38, 39
- Norman Mailer (1923–2007) 68
- Jan Manker (f. 1941) 47
- Henri Matisse (1869–1954) 81
- John Melin (1921–1992) 75, 82
- Thomas Millroth (f. 1947) 77
- Joan Miró (1893–1983) 102
- Paula Modersohn-Becker (1876–1907) 78
- Amedeo Modigliani (1884–1920) 98
- Rafael Moneo (f. 1937) 23
- Claude Monet (1840–1926) 24
- Thelonius Monk (1917–1982) 89, 91, 92
- Richard Mortensen (1910–1993) 58
- Palle Nielsen (f. 1942) 30, 31
- Vera Nilsson (1888–1979) 74
- Carl Nordenfalk (1907–1992) 27, 37, 38, 39, 40, 79, 81, 100, 102
- Hans (Hasse) Nordenström (1927–2004) 23, 41
- Leif Nylén (1939–2016) 34
- Claes Oldenburg (f. 1929) 36, 53
- Bengt Olvång (1934–2011) 79
- Staffan Olzon (f. 1937) 22, 66
- Nam June Paik (1932–2006) 42
- Lennart af Petersens (1913–2004) 33, 49
- Britt Ingrid Persson (BIP) (f. 1938) 64
- Ebba Konstantia (Petra) Petersson (1903–1986) 105
- Gunnar V. Philipson (1883–1970) 27
- Pablo Picasso (1881–1973) 7, 49, 102
- Jackson Pollock (1912–1956) 29
- Mette Prawitz (f. 1934) 5, 37, 41, 90, 94, 96, 103
- Mary Quant (f. 1934) 69

- Ludvig Rasmusson (f. 1936)
46, 47, 70
- Robert Rauschenberg (1925–
2008) 23, 24, 29, 43, 47, 68,
82, 89, 91, 92
- Sinziana Ravini (f. 1976) 20,
108
- Denise René (1913–2012) 7, 77
- Oscar Reutersvärd (1915–
2002) 23, 41
- Carl Fredrik Reuterswärd
(1934–2016) 34, 41, 102
- Terry (Terrence) Riley (f.
1935) 34
- Johanna Ringarp (f. 1974) 21,
70
- Steve Roney (f. 1943) 57
- Herman Ronninger (1895–
1976) s. 10
- Hannah Ryggen (1894–1970)
29, 61
- Per G. Råberg (f. 1934) 47
- Niki de Saint Phalle (1930–
2002) 9, 50, 61, 62, 90, 92
- Willem Sandberg (1897–1984)
20, 58
- Philip von Schantz (1928–
1998) 77, 80
- Anna Sjö Dahl (1934–2001) 77,
78
- Ingrid Sjöström (Svensson) (f.
1938) 5, 24, 37, 47, 96, 96,
97, 99, 100, 102, 103
- Allan Skarne (1909–1998) 74
- Peter Sköld Matthis (f. 1937)
93
- Kjartan Slettemark (1932–
2008) 56
- Baruch Spinoza (1632–1677)
28
- Björn Springfeldt (f. 1941) 26,
80
- Richard Stankiewicz (1922–
1983) 23, 29, 47
- Pär Stolpe (f. 1943) 51, 59, 77,
78, 80
- Evan Storm (1938–2014) 55
- August Strindberg (1849–
1912) 29, 47, 107
- Inez Svensson (1932–2005) 69,
70, 73
- Ingrid Svensson (se Ingrid
Sjöström) (f. 1938)
- Beate Sydhoff (f. 1938) 47
- Barbro Sylwan (f. 1923) 27
- Göran Söderström (f. 1934)
22, 66, 101
- Tore Tallroth (1912–1992) 47,
60
- Rebecka Tarschys (f. 1937) 5,
69, 70, 71, 72, 73, 82, 103
- Vladimir Evgrafovitch Tatlin
(1885–1953) 8, 30
- Anna Tellgren (f. 1964) 5, 7,
35, 65, 73, 79, 103
- Jan Thomæus (1918–1991) 31
- Thomas Tidholm (f. 1943) 47
- Jean Tinguely (1925–1991) 54,
90
- Kristina (Stina) Torsson (f.
1940) 69
- David (Dave) Tudor (1926–
1996) 43, 88
- Kurt Ullberger (1919–2008) 60

- Per Olof Ultvedt (Hante)
(1927–2006) 76, 90
- Fredrik Ultvedt (f. 1961) 21,
70, 101, 103
- Johannes Vermeer (1632–
1675) 28
- Hans Viksten (1926–1987) 101
- Robert Västberg (f. 1948) 59
- Anders Wahlgren (f. 1946) 36,
53
- Katja Waldén (1926–2009) 50
- Andy Warhol (1928–1987) 57
- Rico Weber (1942–2004) 90
- Nina Weibull (f. 1947) 97
- Peter Weiss (1916–1982) 41
- Karl-Erik Welin (1934–1992)
42
- Bo Wennberg (1912–2006) 7,
38, 41
- Lars Westman (f. 1934) 92
- Anna-Lena Wibom (f. 1933)
90
- Gustaf (Gösta) Wibom, (1932–
2017) 90
- Agnes Widlund (1910–2005)
94, 95
- Knut Wiggen (1927–2016) 42
- Ulla Wiggen (f. 1942) 22, 66
- Vincent Williams (1933–2016)
31
- Ola Åstrand (f. 1959) 47
- Anders Österlin (1926–2011)
75, 82
- Lütfi Özkök (1923–2017) 90

Samtidshistoriska frågor

I skriftserien publiceras redigerade utskrifter från vittnesseminarier, aktuell forskning samt konferensrapporter om det samtidshistoriska området.

Information om serien: www.sh.se/shi.

De flesta titlarna i serien finns att hämta i fulltext, gratis, i Digitala Vetenskapliga arkivet, DiVA, <http://www.diva-portal.se>.

Serien

1. *Olof Palme i sin tid*. Red. Kjell Östberg (2001).
(Finns endast elektroniskt i DiVA då den tryckta upplagan är slut.)
2. *Kvinnorörelsen och '68*. Red. Elisabeth Elgán (2001).
(Finns endast elektroniskt i DiVA då den tryckta upplagan är slut.)
3. *Riv alla murar! Vittnesseminarier om sexliberalismen och om Pockettidningen R*. Red. Lena Lennerhed (2002).
4. *Löntagarfonderna – en missad möjlighet?* Red. Lars Ekdahl (2002).
5. *Dagens Nyheter: minnesseminarium över Sven-Erik Larsson. Vittnesseminarium om DN och '68*. Red. Alf W Johansson (2003).
6. *Kvinnorna skall göra det! Den kvinnliga medborgarskolan på Fogelstad – som idé, text och historia*. Red. Ebba Witt Brattström och Lena Lennerhed (2003). (Finns endast elektroniskt i DiVA då den tryckta upplagan är slut.)
7. *Moderaterna, marknaden och makten – svensk högerpolitik under avregleringens tid, 1976–1991*. Torbjörn Nilsson (2003). (Finns endast elektroniskt i DiVA då den tryckta upplagan är slut.)
8. *Upprorers estetik*. Lena Lennerhed (2005).
9. *Revolution på svenska – ett vittnesseminarium om jämställdhetens institutionalisering, politisering och expansion 1972–1976*. Red. Anja Hirdman (2005).
10. *En högskola av ny typ? Två seminarier kring Södertörns högskolas tillkomst och utveckling*. Red. Mari Gerdin och Kjell Östberg (2006).
11. *Hur rysk är den svenska kommunismen? Fyra bidrag om kommunism, nationalism och etnicitet*. Red. Mari Gerdin och Kjell Östberg (2006).

12. *Ropen skalla – daghem åt alla! Vittnesseminarium om daghemskampen på 70-talet.* Red. Mari Gerdin och Kajsa Ohrlander (2007).
13. *Makten i kanslihuset – ett vittnesseminarium om ett Regeringskansli i förändring.* Red. Emma Isaksson och Torbjörn Nilsson (2007).
14. *Partnerskapslagen – ett vittnesseminarium om partnerskapslagens tillkomst.* Red. Emma Isaksson och Lena Lennerhed (2007).
15. *Vägar till makten – statsrådets och statssekreterarnas karriärvägar.* Anders Ivarsson Westerberg och Cajsa Niemann (2007).
16. *Sverige och Baltikums frigörelse. Två vittnesseminarier om storpolitik kring Östersjön 1991–1994.* Red. Thomas Lundén och Torbjörn Nilsson (2008).
17. *Makten och trafiken i Stadshuset. Två vittnesseminarier om Stockholms kommunalpolitik.* Red. Torbjörn Nilsson (2009).
18. *Norden runt i tvåhundra år. Jämförande studier om liberalism, konservatism och historiska myter.* Torbjörn Nilsson (2010).
19. *1989 med svenska ögon. Vittnesseminarium om Östeuropas omvandling.* Red. Torbjörn Nilsson och Thomas Lundén (2010).
20. *Statsminister Göran Persson i samtal med Erik Fichtelius (1996–2006).* Red. Werner Schmidt. DVD utgiven av SVT och Södertörns högskola (2011).
21. *Bortom rösträtten. Politik, kön och medborgarskap i Norden.* Lenita Freidenwall och Josefin Rönnbäck (2011).
22. *Borgerlig fyrklöver intog Rosenbad – regeringsskiftet 1991.* Red. Torbjörn Nilsson och Anders Ivarsson Westerberg (2011).
23. *Rivstart för Sverige – Alliansen och maktskiftet 2006.* Red. Fredrik Eriksson och Anders Ivarsson Westerberg (2012).
24. *Det började i Polen – Sverige och Solidaritet 1980–1981.* Red. Fredrik Eriksson (2013).
25. *Förnyelse eller förfall? Svenska försvaret efter kalla kriget.* Red. Fredrik Eriksson (2013).
26. *Staten och granskningssamhället.* Red. Bengt Jacobsson och Anders Ivarsson Westerberg (2013).
27. *Almedalen – varför är vi här? Så skapades en politikens marknadsplats. – Ett vittnesseminarium om Almedalsveckan som politisk arena.* Red. Kjell Östberg (2013).

28. *Anarkosyndikalismens återkomst i Spanien. SACs samarbete med CNT under övergången från diktatur till demokrati.* Red. Per Lindblom (2014).
29. *När blev världen marknad? Vittnesseminarium i Almedalen.* Red. Kristina Abiala (2014).
30. *Brinner "förorten"? Om sociala konflikter i Botkyrka och Huddinge.* Red. Kristina Abiala (2014).
31. *Sea of Identities: A Century of Baltic and East European Experiences with Nationality, Class, and Gender.* Red. Norbert Götz (2014).
32. *När räntan gick i taket: Vittnesseminarium om valutakrisen 1992.* Red. Cecilia Åse (2015).
33. *Nordiskt samarbete i kalla krigets kölvatten. Vittnesseminarium med Uffe Ellemann-Jensen, Mats Hellström och Pär Stenbäck.* Red. Johan Strang och Norbert Götz (2016).
34. *Solidariteten med Chile 1973–1989.* Red. Yulia Gradsanova och Monica Quirico (2016).
35. *25 år av skolreformer – hur började det? Vittnesseminarium om skolans kommunalisering och friskolereformen.* Red. Johanna Ringarp (2017).
36. *Levande campus: Utmaningar och möjligheter för Södertörns högskola i den nya regionala stadskärnan i Flemingsberg.* Red. Johanna Ringarp och Håkan Forsell (2017).
37. *Utbildningsvetenskap: Vittnesseminarium om ett vetenskapsområdes uppkomst, utveckling och samtida utmaningar.* Red. Anders Burman, Daniel Lövheim & Johanna Ringarp (2018).
38. *Pontus Hultén på Moderna Museet: Vittnesseminarium på Södertörns högskola, 26 april 2017.* Red. Charlotte Bydler, Andreas Gedin & Johanna Ringarp (2018).

Den 9 maj år 1958 invigdes Moderna Museet i marinens gamla Exercishall på Skeppsholmen i Stockholm. Museet var inte en självständig institution utan Nationalmuseums avdelning för modern konst med Bo Wennberg som chef. Året därpå tog Pontus Hultén över.

Under Hulténs ledning blev Moderna ett av Europas viktigaste museer för modern konst. Men det var också något av stockholmnarnas kulturhus, bland annat inspirerat av Stedelijk Museum i Amsterdam, med plats för film, musik, teater, hapenings och modevisningar.

Efter de första årens framgångar möttes Hultén av ett kulturpolitiskt motstånd mot slutet av 1960-talet. Hultén kritiserades för ointresse för den svenska konsten, för bristande politiskt engagemang och för att gå den amerikanska imperialismens ärenden.

Den 26 april 2017 anordnade Samtidshistoriska institutet tillsammans med forskningsprojektet Levande arkiv: Pontus Hultén på Moderna Museet (1957–73), finansierat av Vetenskapsrådet och placerat vid ämnet Konstvetenskap, Södertörns högskola, ett vittnesseminarium om Pontus Hulténs tid på Moderna Museet. Utgångspunkten var att samla en handfull personer som kunde berätta om sina erfarenheter av samarbeten med museimannen Karl Gunnar Vougt Pontus Hultén.

Moderatorer och redaktörer är Charlotte Bydler, Andreas Gedin och Johanna Ringarp.

Södertörns högskola | sh.se/skriftserier | publications@sh.se

