

Moderna Museet har under sina drygt sextio år varit föremål för en lång rad visioner, debatter, succéer och strider. Det har alltid funnits starka åsikter om vad museet gör och inte gör. I museets arv finns att experimentera och att gå utanför ramarna för vad som förväntas av det moderna konstmuseet. För att kunna reflektera över detta arv, följa i dess fotspår eller hitta nya vägar, krävs att vi har kunskaper om museets historia. Under de senaste tio åren har forskningsverksamheten stärkts, vilket lett fram till olika samarbeten med universitet, högskolor och andra museer i Sverige och utomlands. En starkt lysande stjärna bland mina företrädare är Pontus Hultén, och hans tid har ägnats en lång rad studier. I denna bok analyseras och omvärderas några av de myter som omger museets första decennium och som fortfarande på många sätt präglar bilden av Moderna Museet. Att i dag leda och driva det största moderna konstmuseet i Norden innebär naturligtvis andra utmaningar än när Hultén inledde arbetet i början av 1960-talet och då lade grunden till det museum vi känner. Det är dock intressant att konstatera att många av de frågor som Hultén och hans kolleger och medarbetare funderade kring när det gällde framtidens museum fortfarande är högaktuella.

Pontus Hulténs egen röst finns närvarande på olika sätt i projektet och i denna bok genom en intervju från 1971. I den svarar Pontus Hultén bland annat på frågan hur man ska gå till väga för att göra så många människor som möjligt intresserade av ett museum för nutida konst. Han menar att vi måste ha tilltro till den konstnärliga verksamheten som det subtilaste och samtidigt skarpaste uttrycksmedlet. Ett uttalande som inspirerar och på många sätt ligger i linje med det manifest vi arbetat fram från 2019, enligt vilket Moderna Museet ska engagera, kämpa för konsten och vara en stimulerande plats för människor och konst utifrån vårt uppdrag att samla, bevara, visa och förmedla.

Forskningsprojektet *Pontus Hultén och Moderna Museet – forskning och förmedling utifrån en konstsamling ett arkiv och en boksamling* har pågått under många år och resultaten har redovisats successivt genom texter, program och utställningar. Jag vill rikta ett

varmt tack till projektgruppen, som består av de interna forskarna Annika Gunnarsson, Ylva Hillström och Anna Tellgren, samt den externa forskaren Anna Lundström. Till detta har ytterligare tre forskare bjudits in att medverka. Tack till Patrik Andersson och Jimmy Pettersson för bidragen i den första boken, som kom ut 2017, och till Lars Bang Larsen för den skarpa analysen av *The Machine* i denna andra bok. Vi vill också rikta ett tack till museets arkivansvariga Susana Mendoza Brackenhoff, som bistått projektet i dess olika faser.

Böckernas geniala grafiska design är skapad av formgivaren Karl Stefan Andersson. Museets publikationsansvariga Teresa Hahr leder arbetet med att utveckla museets utgivning, och denna serie av vetenskapliga publikationer är en del av det. Jag vill här även rikta ett särskilt tack till Walther och Franz König, som stöttat utgivningen av dessa två böcker på sitt legendariska förlag med bas i Köln och som varit avgörande för böckernas internationella distribution. Till sist vill jag tacka både tidigare och nuvarande medarbetare, som delgivit forskarna sina minnen och kunskaper och som alla är eller kommer att bli en del av Moderna Museets historia.



Från utställningen *Att minnas Hon – en katedral*
i Pontus Hulténs visningsmagasin, Moderna Museet, 2018

Pontus Hultén och Moderna Museet.
Utopier och visioner

Anna Tellgren

Forskningsprojektet *Pontus Hultén och Moderna Museet – forskning och förmedling utifrån en konstsamling, ett arkiv och en boksamling* har pågått till och från sedan hösten 2015. Projektet har genom åren förändrats och utvecklats, och det innehåller en rad olika delar.¹ Dess första del är boken *Pontus Hultén och Moderna Museet. De formativa åren* (2017), som fokuserar på åren från 1956 och fram till mitten av 1960-talet. Den innehåller en längre introduktion, fem artiklar och en tidigare opublicerad text av Pontus Hultén författad 1962. Projektets andra del utgår från symposiet *Lose Yourself! A Symposium on Labyrinthine Exhibitions as Curatorial Model* i februari 2017 på Stedelijk Museum i Amsterdam.² Utifrån utställningarna *Dylaby* (1962) på Stedelijk och *Hon – en katedral* (1966) på Moderna Museet diskuterades en viss typ av storskaliga, kollektivt uppbyggda och labyrintiska utställningar. Några av bidragen till symposiet har redigerats och publicerats i den nätbaserade tidskriften *Stedelijk Studies*.³ Föreliggande bok är den tredje och avslutande delen i detta fleråriga forskningsprojekt, och här behandlas några aspekter av den senare perioden av Pontus Hulténs tid vid Moderna Museet, från mitten av 1960-talet fram till 1973, när han lämnade Stockholm för Paris. Dessutom tittar vi närmare på några av de projekt han arbetade med efter Moderna Museet, som är väl representerade i Pontus Hulténs arkiv.

Parallellt med produktionen av texter har projektet under årens lopp förmedlats genom utställningar och program av olika slag. Under sommaren 2018 installerades utställningen *Att minnas Hon – en katedral* i Pontus Hulténs visningsmagasin.⁴ I utställningen visades det bevarade huvudet av den stora *Hon*-skulpturen tillsammans med fotografier från utställningen av Hans Hammarskiöld och en film av Magnus Wibom som dokumenterar när de tre konstnärerna Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely och Per Olof Ultvedt bygger *Hon* (MOM/2013/148). Därtill ingick modellen av *Hon* från 1966, arkivmaterial och ett antal teckningar av konstnärerna. I Visningsmagasinet presenterades sedan tidigare material ur arkivet, filmer och konstverk från utställningarna *Rörelse i konsten*

(1961), *Andy Warhol* (1968), *Ararat. Alternativ forskning inom arkitektur, resurser, konst och teknologi* (1976), *Flyktpunkter* (1984) och *Implosion. Ett postmodernt perspektiv* (1987). Tanken var att ge besökarna en möjlighet att fördjupa sig i museets historia och verksamhet. Materialet i magasinet har även aktiverats genom guidade visningar, föreläsningar och seminarier.⁵ Ytterligare ett samarbete med utgångspunkt i forskningsprojektet var masterkursen ”Exponeringens effekter: Utställningsmediets formering i 1960-talets nationella museer” vårterminen 2019 vid Södertörns högskola i samarbete med Moderna Museet, Nationalmuseum och Östasiatiska museet.⁶ Studenterna erhöll fördjupande föreläsningar av intendenten från respektive museum, fick tillgång till arkiven och Konstbiblioteket och gavs möjlighet att besöka samlingarna. Alla dessa aktiviteter ligger i linje med den grundläggande principen för forskningen på Moderna Museet, som bygger på olika typer av samverkansprojekt, utgår från museets utställningar, historia eller samling och använder dess kompetens inom curating, konservering, teknik och pedagogik.

Fältet musei- och utställningsstudier har växt och under senare år genererat en rad publikationer och nya forskningsprojekt. Hur fältet hade utvecklats åren efter 2008, då vi publicerade *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008*, var något vi reflekterade över redan i arbetet med vår första bok från 2017. Betydelsefull här har varit serien *Exhibition Histories*, utgiven av Afterall Books sedan 2010, där ett grundläggande tema är att utställningar är centrala studieobjekt eftersom det är där publiken möter konsten. Utifrån en nordisk kontext har flera projekt initierats för att lyfta fram exempel på inflytelserika utställningar och aktörer i Danmark, Finland, Island, Norge, och Sverige.⁷ Intresset för 1960-talets experimentella utställningar, uppbyggandet av det moderna konstmuseet och konstens villkor efter andra världskriget verkar fortfarande vara en stark trend. Ett flertal publikationer har nyligen kommit ut bara om Pontus Hultén och hans verksamhet. I samband med Centre Pompidous 40-årsjubileum 2017 organiserade man ett panelsamtal och gav ut ett specialnummer av *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* om Pontus Hultén.⁸ Projektet ”Levande arkiv: Pontus Hultén på Moderna Museet och på Centre Pompidou 1957–81” vid Södertörns högskola har hitintills resulterat i två publikationer.⁹ På Centre Pompidou-Metz producerades 2021 utställningen *Face à Arcimboldo*, som var skapad med inspiration

av Pontus Hulténs utställning *Effetto Arcimboldo* (*The Arcimboldo Effect*) 1987 på Palazzo Grassi i Venedig.¹⁰ Ett av de senaste bidragen till litteraturen kring denne omtalade museiman är journalisten Claes Brittons bok *Pontus Hultén. Den moderna konstens anförare. En biografi* (2022), som utifrån ett hundratal intervjuer följer hans liv och karriär ända till slutet och inte stannar vid de legendariska formativa åren, som varit fokus för många tidigare studier.

Utgångspunkten för detta projekt om Pontus Hultén och Moderna Museet har varit ambitionen att utifrån materialet i museets arkiv, främst Pontus Hulténs arkiv (MMA PHA) och Myndighetsarkivet (MMA MA), lyfta fram ämnen, händelser och personer som kanske inte är de mest synliga och självklara. Fortfarande efterfrågas ur arkiven oftast handlingar från ett mycket litet antal tidiga utställningar, men museets historia innehåller så mycket mer. I den arbetsprocess vi drivit i flera av de forskningsprojekt som museet initierat har både interna och externa forskare ingått. Genom denna metod kan museipersonalens kunskap och erfarenhet berikas av frågor och analyser utifrån.¹¹ Museerna och forskningen har starkt kritiserats för att ha haft ett överdrivet intresse för de stora manliga konstnärerna, curatorerna och nätverken. Fortfarande finns det få studier om betydelsefulla kvinnliga curatorer i konsthistorien.¹² Berättelsen om Pontus Hultén, som genom sina tidiga kontakter i Paris är den som introducerar den moderna konsten i Stockholm, har återupprepats många gånger, men bilden har ifrågasatts genom senare års forskning, där exempelvis en gallerist som Denise René lyfts fram som en avgörande och central aktör.¹³ Svensk utställningshistoria har också varit starkt inriktad på de stora museerna och institutionerna i Stockholm, vilket kommer att förändras i framtida forskning.¹⁴

I vår första bok konstaterade vi att ett tydligt resultat av de fem studierna om de formativa åren var att de pekade framåt mot en annan av Pontus Hulténs mest uppmärksammade utställningar, nämligen den ovan nämnda *Hon – en katedral*, som visades sommaren 1966. I denna andra bok har Ylva Hillström i sin artikel lyft fram esoteriska referenser i utställningen och undersökt den utifrån ett förmedlingsperspektiv. Hon konstaterar att det finns en lång rad tolkningar av detta omtalade projekt och att utställningen fortfarande är en av de mest uppmärksammade i Moderna Museets historia. Ett annat utslag av detta är det kontinuerliga antalet förfrågningar om utlån av verket *Modell till Hon* från 1966 (MOMSK 266).



Från utställningen *Att minnas Hon – en katedral*
i Pontus Hulténs visningsmagasin, Moderna Museet, 2018



Modellen har bland annat ingått i utställningarna *Wack! Art and the Feminist Revolution* 2007 på The Museum of Contemporary Art i Los Angeles, *Niki de Saint Phalle* på Grand Palais 2014 i Paris, *Jean Tinguely. Machine Spectacle* 2016 på Stedelijk Museum i Amsterdam och i en av de senaste utställningarna på The Menil Collection i Houston under 2021, *Niki de Saint Phalle in the 1960s*.¹⁵ I linje med många andra av Hulténs utställningsprojekt fanns det i *Hon – en katedral* en öppen, publik, tivoliliknande sida samtidigt som det fanns djupare, underliggande och mer svårtolkade delar för den mer insatta, konsthistoriskt tränade publiken.

Lars Bang Larsen gör en analys av utställningen *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, som Pontus Hultén producerade för The Museum of Modern Art (MoMA) i New York, där den öppnades den 25 november 1968. Detta var ett prestigeuppdrag för Hultén, och ryktena om att han var påtänkt som eller sökte jobbet som chef för MoMA har varit föremål för många spekulationer. Utställningen finns kvar framför allt genom den snillrikt formgivna katalogen med ett hårt omslag av plåt.¹⁶ Lars Bang Larsen lyfter fram några andra projekt i tiden och gör en jämförelse med en annan gigant inom efterkrigstidens konst, den schweiziske curatören, konstnären och konsthistorikern Harald Szeemann och dennes utställning *Jungesellenmaschinen/LeMachines célibataires* 1975 för Kunsthalle Bern. Studien avslutas med en reflektion över utställningen *Mud Muses. En tirad om teknologi* som visades 2019 på Moderna Museet och hur 1960-talets tankar kring konst och teknologi har förvaltats av museet. Revolutionsåret 1968 står ut när det gäller utställningar på museet i Stockholm och i Pontus Hulténs biografi. Redan på vårvintern hade en utställning med den amerikanske konstnären Andy Warhol presenterats. Under sommaren öppnades en utställning med den ryske konstnären Vladimir Tatlin och på hösten visades *Modellen. En modell för ett kvalitativt samhälle*, förutom ytterligare nio utställningar under året.

I den donation som museet fick 2005 av Pontus Hultén ingick hans boksamling om ca 7 000 volymer. Annika Gunnarsson gör i sin text en genomgång och analys av samlingens innehåll och lyfter fram ett antal inriktningar och starka inspirationskällor för Hulténs tidiga, men även fortsatta karriär. Återigen är Hulténs bakgrund och skolning som anställd på Nationalmuseum under 1950-talet en tydlig utgångspunkt för hans samlande och hans inställning till kunskap. Boksamlingens innehåll speglar hans intresse

för det nya och de konstnärer han följde, men också en mer traditionell sida med allmän konsthistoria och olika handböcker inom konst, arkitektur och film. Flera studier har gjorts av Hulténs radikala sätt att producera och använda sig av utställningskatalogen, och några av hans kataloger är i dag samlarobjekt. I Gunnarssons studie blir det tydligt hur han plockade idéer från föregångare inom dadaism, surrealism, Fluxus och konkret poesi och från personer som han beundrade, exempelvis Marcel Duchamp och Alfred H. Barr på MoMA.

Den avslutande texten av Anna Lundström handlar om den konstskola eller det institut för högre studier i bildkonst, Institut des Hautes Études en Arts Plastiques (IHEAP) i Paris, som existerade från 1988 till 1995. Tillsammans med sina vänner och kollegor Daniel Buren, Serge Fauchereau och Sarkis skapade Pontus Hultén en ny, radikal undervisningsform, som byggde framför allt på långa och initierade diskussioner mellan studenterna och de inbjudna gästlärarna. Lundström konstaterar att denna verksamhet naturligtvis var något annat än att producera utställningar, men att Hultén använde de erfarenheter, nätverk och kunskaper han byggt upp under närmare fyrtio år i konstens tjänst.

Till detta publicerar vi en intervju med Pontus Hultén från 1971 i den franska konstitidskriften *Opus International*, där han får reflektera över framtidens museum.¹⁷ Den följer upp texten av Pontus Hultén från 1962, där han formulerade hur han önskade att det moderna konstmuseet skulle drivas, som finns i vår första bok.¹⁸ Texten har en inledning av kritikern Yann Pavie och därefter följer intervjun bestående av ett tiotal frågor kring museets roll och funktion i det moderna samhället. Det finns även en kort biografi om Hultén och en beskrivning av Moderna Museets historia, huvudsakliga utställningar och förvärv, samt tre linjediagram över antalet besökare och visningar från 1958 till 1969. Texten illustreras dessutom av en bild bestående av fyra cirklar placerade ovanpå varandra. Bilden är en modell för de framtida aktiviteter och olika typer av information, som Moderna Museet skulle innehålla. Intervjun genomfördes i Paris där Hultén var ansvarig för grupputställningen *Alternative Suédoise/Svenskt Alternativ*, ett samarbete med Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, som hade visats 1970, året innan intervjun, på Moderna Museet i Stockholm.

Efter *Hon – en katedral* visades under hösten 1966 åtta utställningar, däribland *Claes Oldenburg. Skulpturer och teckningar*, *Unga*



Från utställningen *Modellen. En modell
för ett kvalitativt samhälle*, Moderna Museet, 1968



fotografer 1966 och *Peggy Guggenheims samling från Venedig*. Följande år presenterades bland annat en retrospektiv utställning med den kubanske konstnären Wifredo Lam. Kontaktperson var Lams svenskfödda hustru Lou Laurin-Lam.¹⁹ Denna utställning var resultatet av Pontus Hulténs kontaktnät och ytterligare ett exempel på hur han utnyttjade den svenska diasporan för sina internationella projekt. Ingenjören Billy Klüver, som Hultén lärde känna redan under studietiden, var den av hans svenska kontakter som kom att betyda mest under hans fortsatta karriär.²⁰ Andra exempel på konstnärer som lyftes fram i separatutställningar under den andra halvan av Hulténs chefskap är Alvar Aalto (1969), Eva Aeppli (1968), Vlassis Caniaris (1971), Max Ernst (1969), Lucio Fontana (1967), Bror Hjorth (1967), Piotr Kowalski (1970), Björn Lövin (1971), Meret Oppenheim (1967), Anders Petersen (1970), Paul Thek (1971) och Jean Tinguely (1972).

Utställningen *Modellen. En modell för ett kvalitativt samhälle* pågick under tre intensiva veckor i oktober 1968. Projektet har blivit känt framför allt genom den fantastiska fotodokumentationen i både färg och svartvitt där barn i olika åldrar bygger, leker, målar och hoppar i skumgummi på golvet i den stora salen i Moderna Museets ursprungliga byggnad på Skeppsholmen. Bland dem som besökte utställningen var Sveriges dåvarande ecklesiastikminister Olof Palme med söner. Det var ingen färdig utställning utan det var publiken, barnen, som skapade fritt i den stora träkonstruktion som byggts upp. Även utanför museet fanns material tillgängligt i form av sand, vatten, brädor och färg. I museets historia har *Modellen* ofta skrivits in som en del av den pedagogiska verksamheten och som en bakgrund till Verkstan.²¹ Projektet låg i tiden och var egentligen resultatet av en större diskussion kring barn, pedagogik, lärande och skola och i förlängningen hur människor skulle bo och leva i ett modernt samhälle. En av de drivande var den danske konstnären, arkitekten och läraren Palle Nielsen, som runt 1967 blev engagerad i olika aktivistiska projekt för att skapa bättre urbana miljöer för barn. Han fick kontakt med en gruppering i Stockholm som kallade sig för "Aktion Samtal", och detta samarbete utvecklade sig till utställningsprojektet *Modellen*, som Nielsen sedan har kommit att återskapa och föreläsa om i många olika sammanhang.²² Under senare år har andra aktörer i detta kollektiva projekt lyfts fram, framför allt journalisten Gunilla Lundahl, och arbetsprocessen och initiativet har nyanserats.²³ Det framgår att *Modellen*

var ett av flera exempel på alternativa, kreativa aktiviteter och miljöer för barn i Stockholm, Köpenhamn och andra platser. Pontus Hultén skrev några korta avslutande ord i den publikation som gavs ut.²⁴ Men enligt Lundahl var det Carlo Derkert, vid tiden förste intendent vid museet, som var den som bjöd in arbetsgruppen att genomföra projektet. Derkert beskrivs som mer öppen och lättare att få kontakt med. Antalet besökare var enligt en sammanställning i arkivhandlingarna 33 576 personer, vilket måste anses sensationellt med tanke på den korta utställningsperioden.²⁵ *Modellen* fick inte någon direkt efterföljare i utställningsprogrammet. Däremot finns det exempel på en annan typ av tematiska utställningar eller projekt på museet under denna period, där idéer, publikens aktiviteter, experiment och utopier var utgångspunkten, vilket vi återkommer till nedan.

Andy Warhol

En utställning som alltid nämns i presentationer av Moderna Museet och dess historia är *Andy Warhol*, som öppnade den 10 februari 1968 och var konstnärens första museiutställning i Europa.²⁶ Titeln var egentligen *Andy Warhol Screens, Films, Boxes, Clouds and a Book 1968*, vilket helt enkelt beskriver utställningens innehåll, något som har kommit bort lite i historieskrivningen.²⁷ Utställningen lever i dag kvar i mångas medvetande genom den nyskapande katalogen och de sju stilrena affischerna med några av Andy Warhols slagkraftiga uttalanden och korta citat i svart på vit botten. Museet har sedan dess haft en nära relation till konstnärskapet, och flera nyckelverk av Warhol förvärvades tidigt till samlingen. Det första verket var *Marilyn Monroe in Black and White* (1962), som ingick i utställningen *Amerikansk pop-konst. 106 former av kärlek och förtvivlan* (1964) på museet och sedan köptes 1965 från Warhols gallerist i Paris, Ileana Sonnabend.²⁸ Hon kom till vernissagen den 9 februari 1968 i Stockholm tillsammans med sin man Michael Sonnabend.²⁹

I samband med utställningen *Andy Warhol. Andra röster, andra rum* (2008) skrev Olle Granath om sina erfarenheter av arbetet med utställningen fyrtio år tidigare, och Kasper König intervjuades.³⁰ Kasper König hade anlitats av museet i samband med Claes Oldenburgs utställning och denna roll som medarbetare, stationerad i New York, fortsatte under 1967 och 1968. Det finns ett tiotal handskrivna brev från König, på tunt flygpостpapper, där man kan följa



Vernissagekort till utställningen *Andy Warhol*,
Moderna Museet, 1968

processen och idéerna bakom utställningen och katalogen. König meddelade bland annat i ett av sina brev att Warhol gärna ville ta med Velvet Underground och undrade om Hultén kunde få en ”deal” med Sveriges Television.³¹ Hultén svarade senare i ett brev till Warhol att det skulle bli väldigt dyrt att ta hela gruppen till Stockholm och föreslog i stället att han kunde arbeta med en svensk musikgrupp som ”stand-in for the ’Velvets’”.³² Olle Granath och sekreteraren Märta Sahlberg var annars de som korresponderat mest med kollegor på andra museer, gallerister och leverantörer och med konstnären. Året var en brytpunkt för Andy Warhol, som några månader efter utställningen i Stockholm blev skjuten av Valerie Solanas den 3 juni 1968, men korrespondensen med Warhol fortsatte under flera år med anledning av turnén och en rad andra frågor kring hans verk.³³ Pontus Hultén var som chef självklart beroende av sina medarbetare och under denna tid planerade han även utställningen *The Machine*, vilket nämns i några av breven till König.³⁴

Under senare år har intresset när det gäller kontakten mellan Hultén och Warhol överskuggats av affären kring Brillo-boxarna.³⁵ Uppgifterna och minnesbilderna varierar och det hela har jämförts med Pontus Hulténs praktik att skapa repliker av Marcel Duchamps verk, som inleddes i samband med *Rörelse i konsten* (1961), eller konstruktionen av det så kallade ”Tatlins torn”, egentligen *Modell till monument till III:e internationalen* (1919–20), i samband *Vladimir Tatlin* (1968), ytterligare en utställning som Pontus Hultén producerade det innehållsrika året 1968.³⁶

Går man igenom arkivmaterialet från Warhol-utställningen framträder några olika tydliga spår. Ekonomin var ett konstant problem för museet, och det finns otaliga brev från Pontus Hultén och hans kollegor på museet där man ber om ekonomiskt stöd och förskott och kommer med förslag om att dela kostnaderna. Ett annat spår är filmen *Chelsea Girls* (1966), som ingick i utställningen och från 1968 blev del av Moderna Museets samling (MOMFi 57). Ett av de stora problemen inför utställningens öppning var att få tag på en kopia av filmen, och i arkivmaterialet framgår hur de i Stockholm blir alltmer desperata:

About Chelsea Girls, it is absolutely necessary that it is shown in the exhibition, it is what all people are asking about. ... If you have no chance to send it, take it with you.³⁷

Efter visningen i Stockholm fick Moderna Museet ett stort antal förfrågningar från museer, gallerier och filmklubbar runt om i Europa som önskade visa filmen. Man accepterade några av dessa och det blev en turné till 14 platser, däribland Filmmuseum i Wien, Independent Film Center i München, Staatliche Kunstakademie i Düsseldorf, Uppsala Studenters Filmstudio, Cinémathèque Royale de Belgique i Bryssel, Odense Bys Museer, Oslo Filmklubb, Norsk Filminstitut i Oslo och Finlands Filmarkiv i Helsingfors.³⁸ Museet tog 500 SEK (100 USD) för att låna ut filmen och det är fascinerande att tänka på hur denna enda kopia av en 16-millimetersfilm skickades fram och tillbaka i Europa – om man jämför med dagens digitala situation.

Det finns ett antal brev till och från Andy Warhols gallerist Leo Castelli i New York. Här framkommer att det inte alls var självklart att de två målningarna *Ten-Foot-Flowers* (1967) och *Electric Chair* (1967) skulle bli kvar i Stockholm och i Moderna Museets samling efter utställningens slut.³⁹ Enligt Hultén hade man kommit överens med Warhol om att museet stödde produktionen av målningarna och att några verk sedan skulle finnas kvar på museet. Leo Castelli var inte alls nöjd med att Hultén tagit kontakt direkt med konstnären, och varken han eller konstnären hade uppfattat att detta var vad de kommit överens om.⁴⁰ Genom det bevarade arkivmaterialet framgår att det var svårigheter med att få verken till Stockholm och även hade uppstått en rad upphovsrättsliga frågor. Det finns också många brev från museer som vill ta över utställningen. Den turnerade först till Stedelijk Museum, Amsterdam under våren, och sedan skickade man halva utställningen till Kunsthalle Bern och halva till Kassel, för att man skulle kunna presentera Andy Warhol som en del av Documenta 5.⁴¹ Slutligen samlade man ihop verken igen och den visades på Kunstnernes Hus i Oslo under november och december 1968 innan den upplöstes.⁴² Det fanns planer på att låta den turnera också till Institute of Contemporary Arts (ICA) i London och även institutioner i Berlin nämns i korrespondensen.

Antalet besökare till utställningen i Stockholm blev inte så högt. Det finns en uppgift i arkivet om 24 633 besökare, och det har förklarats med att det var ovanligt kallt under den period, från 10 februari till 17 mars, som utställningen visades.⁴³ Katalogen däremot blev så småningom en försäljningssuccé, trycktes i flera upplagor och är i dag mycket eftertraktad.⁴⁴ Korrespondensen om katalogen



Ovan: Paul Morrissey, Viva och Andy Warhol i utställningen *Andy Warhol*, Moderna Museet, 1968. Nedan: Sonja Martinsson (stående) och okänd anställd i utställningen *Andy Warhol*, 1968



Ovan: Andy Warhol, *Fotoalbum volym 1–2*, 1968.

Nedan: Andy Warhol, uppslag ur *Fotoalbum volym 1*, 1968

är riklig och här finns brev från Gösta Svensson och från företaget Stig Arbman AB i Malmö där korrektur och nytryck av katalogen diskuteras. Det finns även brev till bokhandlare och museer och andra kontakter om att köpa kataloger i förskott och bidra till tryckkostnaderna. Katalogen var utformad av John Melin, legendarisk grafisk formgivare och reklamman, som skapade en ny grafisk profil för museet under Hulténs tid.⁴⁵ Den består av ett antal inledande citat av Warhol på engelska och svenska och därefter en samling på flera hundra svartvita fotografier. I arkivet finns ett brev där Hultén skriver om katalogens texter:

The texts at the beginning are going to be only Andy's own statements, we tried to use some of the other texts but the spirit in them is so different that it really broke the unity of the book. With only Andy's statements everything is on the same level which is very important in this case, I think.⁴⁶

Katalogens bildmaterial är uppdelat i tre sektioner. Den första dokumenterar Andy Warhols verk, fotograferade av Rudolph Burckhardt, Eric Pollitzer och John D. Schiff. Dessa tre fotografer verkar ha förekommit mer sporadiskt på The Factory. Den andra delen består av "Factory photos" av Billy Name och den tredje delen av fotografier av en ung Stephen Shore, även dessa från livet på och runt The Factory. I ett brev skrev König:

I am working with two good photographers for catalogue. Stephen Shore is very good and is going to print 200–300 prints out of 2 000 for Stockholm. And Billy Linnik [sic!] associate of Factory.⁴⁷

För Stephen Shore var uppdraget att fotografera hos Andy Warhol ett av hans första större uppdrag. Billy Name var från 1964 permanent medlem av The Factory, där han bland mycket annat hade i uppdrag att ljud- och ljussätta filminspelningarna och att fotografera. Bland de första av hans bilder i katalogen finns en svit där Pontus Hultén och Billy Klüver tillsammans med några övriga personer besöker Warhol i New York 1967. De befinner sig på ett tak och testar en långsmal, silverfärgad heliumballongs flygförmåga. I den andra och tredje upplagan finns dessutom en avslutande del med installationsbilder från utställningen och bilder från vernissagen på Moderna Museet av de svenska fotograferna Nils Göran

Hökby, Bror H. Gustavsson och Peter Gullers. Alla hade haft flera uppdrag för Moderna Museet tidigare.

Omslaget har Warhols karakteristiska blommor i rosa, orange och lejongult mot en gräsliknande botten i grönt och svart. Olika förslag till omslaget diskuterades in i det sista. En av Warhols idéer var att ha en tågbiljett på omslaget och även använda detta som affisch. König bad Hultén skicka en tågbiljett Paris–Stockholm eller Stockholm–Göteborg, eller vad han tyckte skulle passa.⁴⁸ Det finns två exemplar av Andy Warhols flygbiljett med SAS bevarade, utskriven den 7 december 1967 för en resa den 6 januari 1968 till Stockholm, med en öppen återresa till New York. Dessa biljetter är alltså falska, makulerade biljetter, som någon på museet lyckades få SAS att skriva ut. Warhol kom till Stockholm senare, strax före öppningen av utställningen. I samlingen finns också en tryckt affisch i lejongult av denna biljett med blad och cirklar pålagda i svart. Verket (MOM/2008/12) är en färgseriegrafi tryckt 1968 av Stig Arbman AB i Malmö i en upplaga om 250, som Warhol signerade i Stockholm. Katalogen trycktes av *Sydsvenska Dagbladets* tryckeri på ganska tunt, lätt bestruket tidningspapper och har karaktären av en veckotidning, om än något tjockare. Den fungerade som en del av utställningen, kostade 12 SEK (2 USD) och passade väl in i Warhols idéer kring upprepning och kommersialisering.

Det gjordes dessutom en bibliofilupplaga av katalogen, enligt Granath på initiativ av Hultén, med anledning av katalogens popularitet.⁴⁹ Dessa 100 exemplar av den andra utgåvan från 1969 har en snittfärg i guld och ligger i en kassett av svart plexiglas. De signerades av Warhol i samband med ett besök i Stockholm under våren 1976. I Moderna Museets fotografisamling finns även två stora fotoalbum (FM 1968 004 001–002). Innehållet i de två volymerna (drygt 500 svartvita gelatinsilverfotografier) överensstämmer med innehållet i utställningens katalog, förutom några enstaka fotografier som fattas i albumen. De är monterade på svart matt albumpapper och ligger i samma ordning som i katalogen.⁵⁰ Pleximaterialet återfinns även runt albumen av svart skinn, som en sorts skyddande box klädd med filt på insidan. I flera brev i arkivet återkommer uppgifter om katalogens fotografier. Det framgår att de även användes som pressbilder och att ett urval skickades runt till de institutioner som tog emot utställningen.⁵¹ När turnén var över samlades fotografierna och monterades i de två albumen, vilket har resulterat i ett unikt dokument och objekt kvar från utställningen i Stockholm.



Brillo-boxar installerade i utställningen *Andy Warhol*,
Moderna Museet, 1968

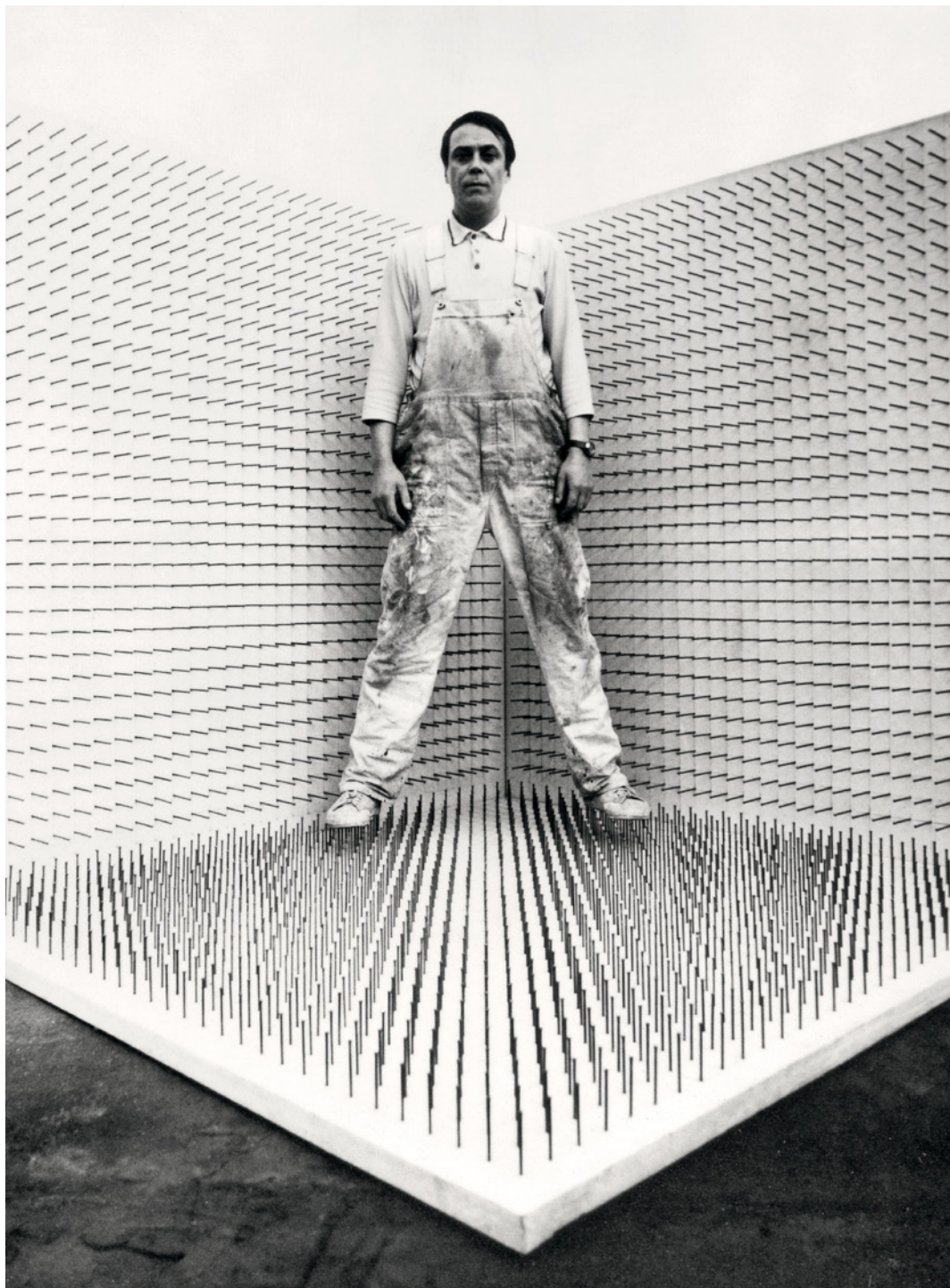
Under andra hälften av 1960-talet kan man följa några olika linjer i museets program och verksamhet samt i Pontus Hulténs aktiviteter. Intresset för den unga amerikanska konsten, som tidigt kom till uttryck i utställningar som *4 amerikanare* (1962) och *Amerikansk pop-konst. 106 former av kärlek och förtvivlan* (1964) klingar av efter Warhol-utställningen. Detta har tolkats som ett försök att komma förbi kritiken mot USA i samband med Vietnamkriget.⁵² Den sista stora manifestationen, där Hultén samarbetade med sin gamle vän och vapendragare Billy Klöver, var utställningen *New York Collection for Stockholm* (1973).⁵³ I ett opublicerat manuskript skrev Hultén följande när han sammanfattade de första årens verksamhet:

Samtidigt som jag nu, som så ofta tidigare, ger uttryck för vår stora glädje över museets utställningsverksamhet, måste jag medge att redan den här korta uppräkningsen ger en antydning om en viss brist. Brist är kanske ett alltför starkt ord. Låt oss kalla det en bristande balans. Jag syftar på det faktum att den moderna tyska konsten kanske inte uppmärksammas tillräckligt och efter förtjänst.⁵⁴

Texten är skriven som ett katalogförord till en dubbelutställning med de tyska konstnärerna Joseph Beuys och Günther Uecker. Men det blev i stället två separata utställningar, med var sin utställningskatalog, som pågick parallellt från den 16 januari till den 28 februari 1971.⁵⁵ Hultén lyfte fram att vi nu kunde vänta oss en ”konstens decentralisering” och att den tyska konsten intog en viktig plats. Bland de främsta var de två aktuella konstnärerna och de hade en absolut dominerande roll på den tyska scenen, enligt Hultén. Det finns en antydning i texten om att det hade varit svårigheter av olika slag i arbetet, och att det blev två utställningar i stället för en gemensam är antagligen ett utslag av detta. Uecker var inte helt ny för den svenska publiken, eftersom han hade deltagit i utställningen *Den inre och den yttre rymden* (1965) med ett av sina spikbesatta verk.⁵⁶ Joseph Beuys däremot hade inte tidigare ställt ut i Sverige. Utställningen presenterade ett antal objekt, bland annat *Hasengrab I-IV* (”Hargrav I-IV”), men framför allt teckningar ur Franz Joseph och Hans van der Grintens samling. I Moderna Museets samling finns ett collage, *Djinghis Kahns dotter* (1960), som var med i utställningen och är en donation från bröderna van der Grinten, vilka tackas särskilt



Joseph Beuys under installationen av sin utställning
Aktioner/Aktionen, Moderna Museet, 1971



Günther Uecker i sitt spikhörn, 1968, från
utställningskatalogen *Günther Uecker. Bildobjekt 1957–1970*/
Bild-Objekt 1957–1970, Moderna Museet, 1971

av Hultén i katalogförordet.⁵⁷ Utställningen är rikt dokumenterad med fotografier där Joseph Beuys i sin karakteristiska hatt och i päls arbetar i museets lokaler i Stockholm.

Bernd och Hilla Becher

Året innan, i november 1970, presenterade museet en utställning med de tyska fotograferna Bernd och Hilla Becher med titeln *Form genom funktion. Fotografisk dokumentation av industribyggnader*, och den var ett samarbete med Fotografiska Museets Vänner (FMV). Över 200 svartvita fotografier med Bechers typiska motiv ingick: gasklockor, masugnar, gruvspel, kyltorn, kalkugnar, silos och vattentorn. Utställningen installerades i de övre gallerierna där det var ganska lågt i tak, och fotografierna hängde tätt i enlighet med Bechers indelning i olika typer. Det fanns även bilder utlagda på bord och skärmar på golvet. Katalogen är hopvikt och blir en plansch om man vecklar ut den. En effektiv design som användes i flera andra fotoutställningar vid denna tid.⁵⁸ I alla dessa utställningsprojekt med tyska konstnärer träder Karin Bergqvist Lindegrens roll som utställningskommisarie, katalogredaktör och översättare fram tydligt. Vi har tidigare konstaterat att hon ofta gick in och vikarierade under de perioder då Hultén var på resor eller tjänstledig.⁵⁹ I ett samtal mellan henne, Carlo Derkert, Ingela Lind och Katja Waldén beskriver hon sin väg till museet.⁶⁰ Hon kom som konsthistoriker från Lund, började på Nationalmuseum och blev sedan fast anställd på Moderna Museet 1961. Hon hörde alltså inte till Hulténs gamla vänner från studietiden. Hon var Moderna Museets överintendent från 1977 till 1979. Den första och enda kvinnliga överintendenten i museets historia fram till att Gitte Ørskou tillträdde 2019.

Utställningen med paret Becher är bara en av flera fotoutställningar på Moderna Museet under 1960-talet och in på 1970-talet. Den första var utställningen *Svenskarna sedda av 11 fotografer*, som öppnade på annandag jul den 26 december 1962 och pågick fram till den 10 februari 1963.⁶¹ Utställningen presenterade knappt 300 svartvita fotografier av några av Sveriges vid denna tid mest väletablerade fotografer.⁶² I utställningskommittén ingick Kurt Bergengren, Stig Claesson, Carlo Derkert och Pontus Hultén tillsammans med de elva fotograferna. Under våren 1965 visades *Fotografiska Världsutställningen* i samarbete med och på Liljevalchs konsthall. Den kände franske fotografen Édouard Boubat fick sin första stora retrospektiv utomlands 1967



Från utställningen *Bernd och Hilla Becher. Form genom funktion. Fotografisk dokumentation av industribyggnader*, Moderna Museet, 1970

på Moderna Museet tack vare sin vän och kollega fotografen Rune Hassner.⁶³ De flesta fotoutställningarna på Moderna Museet producerades därefter i samarbete med Fotografiska Museets Vänner.⁶⁴ Den första utställningen organiserad av den nyinrättade fotoavdelningen 1971 vid Moderna Museet, som fram till omorganisationen 1998 kallades för Fotografiska Museet, var *André Kertész. Fotografier 1913–1971* (1971).⁶⁵ Detta var den sista utställningen i samarbete med FMV, men föreningen fanns kvar till slutet av 1990-talet när den uppgick i Moderna Museets Vänner. Pontus Hultén var drivande när det gällde inlemmandet av fotografin i Moderna Museets verksamhet, och enligt Olle Granath låg detta helt i linje med hans ambition att Moderna Museets samling skulle omfatta det som förebilden MoMA i New York hade i sina samlingar.⁶⁶

Det är också intressant att se hur den fotografiska bilden kom in som en del i flera tematiska utställningar eller som scenografi. Ett utslag av detta öppna och breda intresse för bild är också utställningen *Synligt och osynligt. Vetenskapens nya bilder*, som producerades 1973 för Moderna Museet i samarbete med Fotografiska Museet.⁶⁷ Utställningen var uppbyggd kring en grundläggande idé med bilderna samlade i en tidsskala, en rumsskala och en spektralskala, och i den första salen hängde fotografier i olika storlekar tillsammans med elektronmikroskop och annan apparatur. Man visade bilder av mikrokosmos (närbilder) och makrokosmos (stjärnor och planeter) och datorbilder. Lennart Nilssons fotografier, som skildrade människans fortplantning, presenterades separat i museets filmsal.⁶⁸ En grundläggande tanke var tron på bildens och utställningens pedagogiska möjligheter att beskriva komplicerade vetenskapliga metoder och resultat. För Centre Pompidou producerade Hultén senare utställningen *Cartes et figures de la terre* (1980), som handlade om kartbildens historia.⁶⁹ I dessa projekt samarbetade Hultén när det gällde koncept och innehåll med vetenskapsjournalisterna Annagreta och Eric Dyring.

Utopier och visioner

Moderna Museets stora sommarutställning 1971 var *Utopier och visioner 1871–1981*, som visades utomhus på den gamla skjutbanan bakom flottans fängelse på Skeppsholmen. Utifrån ett antal utopiska situationer, med början i Pariskommunen 1871, presenterades material kring denna kommuns vardagsliv, Buckminster Fullers

världsspel och frågor kring framtidens kommunikationer. Utställningen har framför allt gått till historien för den halvklotformade dom som byggdes upp och där konstnären Moki Cherry och jazzmusikern Don Cherry erbjöd musik, dekor, kläder och framträdanden under hela sommaren.⁷⁰ Några år senare 1974 bjöd Hultén in dem till Paris för att skapa en tillfällig "Atelier des enfants" innan Centre Pompidou stod klart.

Utopier och visioner var som konstutställning betraktad både annorlunda och tidstypisk. Annorlunda eftersom utställningen egentligen inte gjorde anspråk på att visa konst. Däremot bedrevs en sorts "framtidsforskning" där avancerad teknologi, besökarnas aktiva deltagande och musik var centrala komponenter. Efter en historisk redogörelse för Pariskommunen fick besökarna vandra genom ett antal stationer som alla på olika sätt visade den värld som skulle kunna komma, redan 1981 om vi alla bidrog. Men utställningen var också tidstypisk. Sverige och västvärlden präglades under det tidiga 1970-talet av ett politiserat samhällsklimat. Kulturen blev en arena för (vänster)politiskt engagemang och konsten betraktades som ett verktyg för politisk förändring. Efter 1968 kom Moderna Museets tidigare lekfulla, närmast uppsluppna utställningsprogram att skifta mot en mer målriktad politisk verksamhet. Utställningar som *Revolutionens språk* (1968) och *Poesi måste göras av alla! Förändra världen!* (1968–69), besök av Black Panther Party 1970 och ett bokkafé anordnat av den socialistiska bokhandeln Gamma (1970) var några av de aktiviteter som fick riksdagens revisorer att beskriva museets verksamhet som "starkt agitatorisk" i en granskning som överlämnades samma år som *Utopier och visioner* uppfördes.⁷¹ Betraktad som helhet var utställningen även en visionär framställning av vad det moderna konstmuseet skulle kunna vara för plats. Genom utställningens olika sektioner, som beskrivs på utställningskatalogens framsida, sker en gradvis kondensering av information och upplevelser. I den intervju som publicerades i *OPUS International* samma år beskrev Pontus Hultén hur museet en dag skulle kunna fungera som en mötes- och kommunikationscentral, där flöden mellan konstnärer, publik och samhälle korsades. *Utopier och visioner* kan betraktas som ett försök att realisera denna typ av museum.

Ett annat experiment under Pontus Hultén sista år som chef för Moderna Museet var Filialen, som drevs från mars 1971 till juli 1973 av framför allt Pär Stolpe.⁷² När Kasern III, flottans tidigare matsal, blev ledig öppnades en möjlighet att avlasta museet och där arbeta



Buckminster Fullers dom med Don Cherry som
uppträder under utställningen *Utopier och visioner*
1871–1981, Moderna Museet, 1971

med musik, dans, teater, nya bildmedier, debatter, möten och fester och skapa ytterligare en mötesplats för publiken.⁷³ Verksamheten vid Filialen blev kritiserad och det fanns starka åsikter och spänningar mellan olika läger. Det var vid denna tid som diskussionerna om att flytta Moderna Museet till Kulturhuset i centrala Stockholm pågick.⁷⁴ Planerna för detta byggde på de grundläggande idéer om det moderna konstmuseet som Hultén tog med sig och utvecklade under sina år vid Musée national d'art moderne på Centre Pompidou i Paris.⁷⁵

Museichefen Pontus Hultén och hans tid fortsätter att fascinera, inspirera och påverka dagens verksamhet vid Moderna Museet, men även konsthistoriker, curatorer och konstnärer internationellt. Den forskning som kommit fram under senare år inom utställningshistoria och som vi i detta projekt hänvisar till och använder oss av, har visat på alternativa historier och tolkningar och lyft fram många andra betydelsefulla aktörer. Utifrån våra studier och nedslag i museets tidiga historia framträder några olika teman, och ett av dem är hur betydelsefull Pontus Hulténs kontakt med och läroår vid Nationalmuseum var.⁷⁶ Vad hade hänt om Otte Sköld inte gått ur tiden 1958 endast ett år efter att han tillträtt på posten som chef för Moderna Museet? Mycket av det som den unge Pontus Hultén genomförde fanns redan som idéer och diskussioner på moderskeppet, Nationalmuseum, men man kan också konstatera att Hultén genom sina intressen och tidiga resor var förberedd och såg möjligheterna. Han var helt enkelt rätt man på rätt plats vid rätt tid. Framträdande är också hans förmåga att knyta till sig begåvade och lojala medarbetare, vilket kommer upp när man djupdyker i arkiven och tar del av intervjuer med några av dessa tidigare vänner och kollegor. Ett annat tema är hur Pontus Hultén medvetet byggde upp och genom hela sin karriär utnyttjade sina nätverk. Samarbetena med de nordiska kollegerna på Louisiana i Humlebæk utanför Köpenhamn och Henie Onstad Kunstsenter på Høvikodden utanför Oslo är intressanta, liksom de med andra museer och konstinstitutioner av samma storlek som det unga Moderna Museet.⁷⁷ De visioner som formulerades under 1960-talet kring det moderna konstmuseet finns kvar som ett eko i dagens debatt, men förutsättningarna är naturligtvis helt annorlunda. Kunskaper och analyser om historien ger oss möjligheter att förhålla oss till och föra arvet efter denna tid vidare in i framtiden. Vi följer i denna bok Pontus Hulténs verksamhet från hemstaden Stockholm, över New York och tillbaka till hans andra hemstad Paris.

1. Om forskningsprojektet, Pontus Hulténs donation 2005, konstsamlingen, arkivet, boksamlingen och Visningsmagasinet, samt en biografi över Pontus Hultén (1924–2006), se Anna Tellgren, ”Pontus Hultén och Moderna Museet. Forskning och förmedling utifrån en konstsamling, ett arkiv och en boksamling”, *Pontus Hultén och Moderna Museet. De formativa åren*, red. Anna Tellgren och Anna Lundström, Stockholm: Moderna Museet, 2017, s. 15–35. Projektet finansierades under två år (2015–2016) genom Kulturrådets bidrag till Centrala museers forskning.

2. Symposiet pågick 2–4 februari 2017 och organiserades i samarbete mellan Moderna Museet i Stockholm, Museum Tinguely i Basel, Stedelijk Museum och Dutch Postgraduate School for Art History (OSK) vid Vrijes universitet i Amsterdam. I arbetsgruppen ingick Angela Bartholomew, Dorine de Bruijne, Annika Gunnarsson, Ylva Hillström, Katja Kwastek, Anna Lundström, Andres Pardey, Margriet Schavemaker och Anna Tellgren.

3. Se ”Lose Yourself! On Labyrinthine Exhibitions as Curatorial Model”, *Stedelijk Studies*, nr 7, 2018. <https://stedelijkstudies.com/journal-archive/issue-7-lose-yourself/> (2022-08-23).

4. Utställningen pågick från den 3 juni 2018 till den 3 februari 2019. Curator var Anna Tellgren. Se <https://www.modernamuseet.se/stockholm/sv/utstallningar/att-minnas-hon-en-katedral/> (2022-08-23).

5. Forskningsprojektet har förmedlats till publiken genom tre föreläsningar på Tisdagsklubben (8 november 2016, 21 november 2017 och 23 oktober 2018), organiserade av Moderna Museets Vänner. Se även Anna Tellgren, ”Forskning pågår. Pontus Hultén & Moderna Museet”, *Bulletinen Moderna Museets Vänner*, nr 2, 2016, s. 15, och Annika Gunnarsson, ”Fest, fantastiskt och forskning”, *Bulletinen Moderna Museets Vänner*, nr 3, 2017, s. 18. Seminarieriet *Om utställningar* genomfördes vid tre tillfällen under 2017: om *Dylaby* och *Hon* (10 februari), samtal mellan Olle Granath, Jens Hoffmann och Maria Lind (11 april), om *Implosion* med Lars Nittve intervjuad av Lars Bang Larsen (21 november). Samtalsserien *Sex till åtta* genomfördes i anslutning till utställningen *Warhol 1968* under tre tillfällen hösten 2018 i samarbete med Södertörns högskola.

6. Kursen (1011KV) gavs på avancerad nivå och forskarnivå (7,5 hp) och var ett samverkansprojekt mellan Södertörns högskola, Moderna Museet, Nationalmuseum och Östasiatiska museet. Den hade utarbetats av docent Annika Öhrner vid Södertörns högskola, tillsammans med intendent Anna Tellgren, forskningsansvarig vid Moderna Museet.

7. Se Anne Gregersen, Kristian Handberg och Michael Kjær, ”Udstillingen som forskningsobjekt. Skandinaviske Exhibition Histories”, *Periskop. Forum for kunsthistorisk debat*, nr 20, 2018, s. 5–11. Ett annat exempel på detta utifrån ett nordiskt perspektiv är konsthistorikerkonferensen NORDIK XII (arrangerad av The Nordic Association for Art Historians) i Köpenhamn hösten 2018, där två sessioner handlade om utställningshistoria: *Remembering – Art History and Curatorial Practices in Nordic Post-War Exhibition Studies* (som leddes av Anna Lundström och Anna Tellgren) och

Futures from the Past? Nordic Exhibition Histories (som leddes av Anne Gregersen, Kristian Handberg och Michael Kjær).

8. *Hommage à Pontus Hultén* organiserades på Centre Pompidou i Paris den 24 november 2017. I panelen ingick Daniel Birnbaum, Bernard Blistène, Daniel Buren och Serge Fauchereau. Specialnumret av *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Paris: Éditions du Centre Pompidou, nr 141, höst 2017. Därefter kom även ett specialnummer om utställningen *Paris–Moscou 1900–1930* (1979), en av de så kallade stadsutställningarna som Pontus Hultén producerade på Centre Pompidou: *”Paris–Moscou’ 40 ans après”, Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Paris: Éditions du Centre Pompidou, hors-série 2019.

9. I projektgruppen har ingått Charlotte Bydler, Andreas Gedin och Sinziana Ravini. Publikationer inom projektet är: Andreas Gedin, *Pontus Hultén, Hon & Moderna*, Stockholm: Bokförlaget Langenskiöld, 2016, och *Pontus Hultén på Moderna Museet. Vittnesseminarium, Södertörns högskola, 26 april 2017*, red. Charlotte Bydler, Andreas Gedin och Johanna Ringarp, *Samtidshistoriska frågor* 38, Huddinge: Södertörns högskola, 2018.

10. Se Anne Horvath, *”L’effet Pontus Hultén”, Face à Arcimboldo* (utst. kat.), red. Chiara Parisi och Anne Horvath, Metz: Éditions du Centre Pompidou-Metz, 2021, s. 385–391.

11. Se vidare *Forskning vid museer*, red. Fredrik Svanberg, *The Museum of National Antiquities, Stockholm Studies* 19, Stockholm: Historiska Museet och Stockholm: Kulturrådet, 2011.

12. Hans Ulrich Obrist har med två kvinnor, Anne d’Harnoncourt och Lucy Lippard, bland de elva curatorer han intervjuat för och inkluderat i sin bok *A Brief History of Curating*, Zürich: JRP Ringier, 2008. Se även *From Conceptualism to Feminism. Lucy Lippard’s Numbers Shows 1969–74*, *Exhibition Histories*, London: Afterall Books och London: Koenig Books, 2012.

13. Se vidare Marta Edling, *”From Margin to Margin? The Stockholm Paris Axis 1944–1953”*, *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, vol. 88, häfte 1, 2019, s. 1–16.

14. Se exempelvis Katarina Wadstein MacLeod, *Från flux till fest. Den internationella konsten i Lunds konsthall 1965–67*, red. Elin Aspeklev, Anders Kreuger, Åsa Nackning och Emil Nilsson, *Södertörn Studies in Art History and Aesthetics* 6, Lund: Lunds konsthall och Huddinge: Södertörns högskola, 2022.

15. Sedan år 2000 har drygt tjugo låneförfrågningar beviljats och verket har rest till flera stora konstmuseer runt om i Europa och USA. Detta förutom längre presentationer i samlingen på Moderna Museet i Stockholm (2004 och 2007) och utställningen *Niki de Saint Phalle. Flickan, monstret & gudinnan* på Moderna Museet Malmö under 2012 och i Stockholm 2013, samt i Pontus Hulténs visningsmagasin under 2018. Se katalogerna: *Wack! Art and the Feminist Revolution* (utst.kat.), red. Lisa Gabrielle Mark, Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 2007, s. 180; *Niki de Saint Phalle 1930–2002* (utst.kat.), red. Camille Morineau, Paris: Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2014, s. 85; *Jean Tinguely*, Stedelijk

Museum Amsterdam katalog nr 927, red. Margriet Schavemaker, Barbara Til och Beat Wismer, Amsterdam: Stedelijk Museum och Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2016, s. 136; *Niki de Saint Phalle in the 1960s* (utst.kat.), red. Jill Dawsey och Michelle White, Houston: The Menil Collection och San Diego: Museum of Contemporary Art, 2021, s. 186.

16. *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* (utst.kat.), red. K.G. Pontus Hultén, New York: The Museum of Modern Art, 1968. Arkivmaterialet är rikligt när det gäller arbetet med katalogen till *The Machine*, som bestod av samma grupp (Pontus Hultén, John Melin och Gösta Svensson) som hade gjort den berömda katalogen till utställningen med Andy Warhol samma år – se not 44. Katalogomslaget till *The Machine* formgavs av Anders Österlin, som var den andra delen i duon Melin & Österlin. Se Utställningar, 68 *The Machine*. MMA PHA 4.2.52–58.

17. Yann Pavie, "Vers le musée du futur. Entretien avec Pontus Hultén", *Opus International*, nr 24–25, 1971, s. 56–65. Artikeln finns kopierad bland materialet om Filialen. MMA MA F1a:57. Se även Yann Pavie, "Entretien avec H. Szeemann", *Opus International*, nr 36, 1972, s. 38–44.

18. Pontus Hultén, "Hur vill man att ett museum för modern konst ska fungera?", *Pontus Hultén och Moderna Museet. De formativa åren*, 2017, s. 177–181. Texten finns bifogad till ett brev till professor Pieter Sanders, 1962-12-04. MMA PHA 4.1.52.

19. I utställningshandlingarna finns ett tiotal brev från Lou Laurin-Lam, som diskuterar utställningen och texterna till katalogen. MMA MA F1a:38. Se även *Wifredo Lam. Hjärtats snår, vapen, frukter*, red. K.G. Hultén och Barbro Sylwan, Moderna Museets utställningskatalog nr 62, Stockholm: Moderna Museet, 1967.

20. Pontus Hultén, "The New York Connection", *Moderna Museet 1958–1983*, red. Olle Granath och Monica Nieckels, Stockholm: Moderna Museet, 1983, s. 54–57, och Marianne Hultman, "Vår man i New York. En intervju med Billy Klüver om samarbetet med Moderna Museet", *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008*, red. Anna Tellgren och Martin Sundberg, Stockholm: Moderna Museet och Göttingen: Steidl, 2008, s. 233–256.

21. Se Birgitta Arvas, "Barn på Moderna Museet – VERKSTAN", *Moderna Museet 1958–1983*, 1983, s. 187–195, och Anette Göthlund, "Arbete i verkstad och zon. Konstpedagogik för barn på Moderna Museet", *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008*, 2008, s. 257–296.

22. Lars Bang Larsen, *Palle Nielsen. The Model. A Model for a Qualitative Society* (1968), Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 2010. Boken gavs ut med anledning av Palle Nielsens donation 2009 av sitt arkiv till MACBA med ritningar, fotografier LP-skivor och annat material från *Modellen*. Se även Palle Nielsen, "A Brief History of The Model", *The Model Palle Nielsen* (utst.kat.), red. Christian Gether, Stine Høholt, Dorthe Juul Rugaard och Camilla Jalving, Ishøj: Arken Museum of Modern Art, 2015, s. 68–71.

23. Gunilla Lundahl, "The Model, Action Dialogue and a Conversation over Time", *The New Model. An Inquiry. Tensta konsthall*, red. Maria

Lind och Lars Bang Larsen, Berlin: Sternberg Press, 2020, s. 31–40. Se även i samma publikation Lars Bang Larsen och Maria Lind, "Interview with Gunilla Lundahl. Tensta konsthall, November 8, 2017", *The New Model: An Inquiry*, 2020, s. 111–132. Efter att Modellen stängde på Moderna Museet flyttades hela utställningen till miljonprogramsstadsdelen Råby i Västerås, där den fick namnet *Ballongen*. Se vidare *Den fria leken. Modellen, Ballongen och konsten som aktion*, red. Katrin Ingelstedt, Stockholm: Folk-rörelsernas konstfrämjande och Västerås: Västerås konstmuseum, 2017.

24. K.G.P. Hultén, "Museernas nya roll", *Modellen. En modell för ett kvalitativt samhälle*, Stockholm: Moderna Museet, 1968, s. 32. I det tunna häftet finns korta citat och texter av: Arbetsgruppen, Mats G. Bengtsson, Clas Engström, Sigmund Freud, André Gorz, John Holt, Søren Kierkegaard, R.D. Laing, Sven Lindner, Gunilla Lundahl, Hjärdís Nilsson, Palle Nielsen, Leif Nylén, Mette Prawitz, Ludvig Rasmusson, Iréne och Bengt Sjöblom, Bertil Söderling, Anna-Clara Tjerneld (Tidholm), Jan Thomæus, Mao Tse-tung, Kerstin och Olle Wickman, Tomas Wieslander, Per-Johan Ödman, samt några okända barn, Vasastans byalag och Rektorsämbetet i Norra Ängby.

25. Besökare: Betalande vuxna (8 975), grupper (8 726), barn med föräldrar (10 875), övriga (5 000). Modellen 30/9–23/10 1968. Översikt per den 31 oktober 1968. MMA MA F1a:46.

26. I samband med 50-årsjubileet visades utställningen *Warhol 1968* hösten 2018 på Moderna Museet i Stockholm och våren 2019 på Moderna Museet Malmö. Curator var John Peter Nilsson. Se även John Peter Nilsson, "Warhol 1968", *Moderna Museets Vänner*, nr 3, 2018, s. 4–5. Utställningen presenterade framför allt verk ur samlingen (det finns ett hundratal verk av Andy Warhol) och till detta hade några av panelerna med kotapeten, som visats 1968 på museets fasad, plockats fram ur magasinet och restaurerats. Se vidare om tapeterna: [https://www.modernamuseet.se/stockholm/sv/2019/04/18/bakom-kulisserna-andy-warhols-cow-wallpaper/\(2022-08-23\)](https://www.modernamuseet.se/stockholm/sv/2019/04/18/bakom-kulisserna-andy-warhols-cow-wallpaper/(2022-08-23)). I arkivet finns ett förslag från Gösta Wibom hur tapeterna skulle monteras, 1967-01-02. MMA MA F1a:42.

27. Se det lilla vernissagekortet för öppningsdagen den 10 februari 1968, med samma blommor som på katalogens omslag. MMA MA B5:2. Utställningen pågick fram till den 17 mars.

28. Annika Öhrner, "On the Construction of Pop Art. When American Pop Arrived in Stockholm in 1964", *Art in Transfer in the Era of Pop. Curatorial Practices and Transnational Strategies*, red. Annika Öhrner, Södertörn Studies in Art History and Aesthetics 3, Huddinge: Södertörns högskola, 2017, s. 127–159. Se även Annika Öhrner, "Warhol in translation, Stockholm 1968: 'many works and few motifs'", *Journal of Art Historiography*, nr 26, juni 2022. [https://arthistoriography.wordpress.com/26-jun22/\(2022-08-23\)](https://arthistoriography.wordpress.com/26-jun22/(2022-08-23)).

29. Tackbrev från Ileana Sonnabend till K.G. Hultén, 1968-02-27. MMA MA F1a:41.

30. Olle Granath, "Med Andy Warhol 1968", *Andy Warhol. En guide till 706 föremål på 2 timmar 56 minuter. Andra röster, andra rum*, red. Eva

Meyer-Hermann, Moderna Museets utställningskatalog nr 343, Stockholm: Moderna Museet och Rotterdam: NAI Publishers, 2008, s. 00.10–00.13. Han berättade också under vittnesseminariet på Södertörns högskola den 26 april 2017 att han fungerade som ”någon slags verkställare av Warhol-utställningen” och att han för detta inte fick något betalt, se *Pontus Hultén på Moderna Museet*, 2018, s. 57. I räkenskaperna finns upptaget diverse utlägg och reseförskott till Olle Granath. Utgifter–Warhol. MMA MA F1a:42.

31. Brev från Kasper König till Pontus Hultén, odaterat 1967. MMA MA F1a:41.

32. Brev från okänd, antagligen Pontus Hultén, till Andy Warhol, 1968-01-08. MMA MA F1a:41. I brevet hänvisas till att ledaren för den svenska gruppen, Thomas Tidholm, ska skicka ett separat brev. Bandet Parsons Sound, som senare blev Träd, Gräs och Stenar, hade en spelning under utställningsperioden. Det finns dokumenterat i den sista bilden i den andra och tredje upplagan av katalogen. Se *Andy Warhol*, red. Andy Warhol, Kasper König, Pontus Hultén och Olle Granath, Stockholm: Moderna Museet och Malmö: Stig Arbman AB, 1970.

33. Sekreteraren Märta Sahlberg skriver i juli till Warhol och ber om ursäkt för att hon måste störa honom med anledning av olyckan. Brev från Märta Sahlberg till Andy Warhol, 1968-07-26. MMA MA F1a:41.

34. Brev från Pontus Hultén till Kasper König, 1968-05-03. MMA MA F1a:41.

35. Pontus Hultén lät tillverka 125 Brillo-boxar i trä för flera utställningar under 1990-talet. Det finns i arkivet ett odaterat ”P.M. Concerning Brillo Boxes” av Pontus Hultén. Utställningar, 1953–1977. MMA PHA 4.2.17. Det är den text som publicerades i *Pontus Hulténs samling...*, red. Iris Müller-Westermann, Moderna Museets utställningskatalog nr 321, Stockholm: Moderna Museet, 2004, s. 360. Se ”Second Report: The Stockholm type boxes Prepared by the Andy Warhol Art Authentication Board”, 2010-07-19, Dnr MM 2010-183-254. MMA MA F2eb:12. Se även Thomas Anderberg, *Den stora konstsvindeln*, Stockholm: Bokförlaget Atlas, 2010.

36. Se Paul B. Franklin, ”Exposing Duchamp in Sweden”, *Étant donné Marcel Duchamp*, nr 11, red. Paul B. Franklin, Paris: Association pour l’Étude de Marcel Duchamp, 2016, s. 94–141. Nathalie Leleu, ”’Let us Place the Eye Under the Control of Touch.’ Replicas and Replicators of Vladimir Tatlin’s Monument to the Third International: The Great Adventure of Pontus Hultén”, *Tatlin: New Art for a New World*, Basel: Museum Tinguely och Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2012, s. 122–129. Se även Ulf Linde och Per Olof Ultvedt, ”Rapport om rekonstruktionen”, *Vladimir Tatlin*, red. Karin Bergqvist Lindegren, K.G.P. Hultén och Douglas Feuk, Moderna Museets utställningskatalog nr 75, Stockholm: Moderna Museet, 1968, s. 26–27.

37. Brev från okänd, antagligen Pontus Hultén, till Andy Warhol, 1968-01-08. MMA MA F1a:41.

38. Se sammanställning av korrespondens i arkivet (MMA MA F1a:41–42) kring visningar av Moderna Museets kopia av *Chelsea Girls* gjord av David Nasri, praktikant vid museet våren 2018.

39. De var deponerade på museet från 1968 och fram till 1976 när förvärven slutfördes. *Ten-Foot-Flowers* (MOM 57) är en donation från konstnären och *Electric Chair* (MOM 58) är en donation från Kasper König.
40. Brev från Leo Castelli till Pontus Hultén 1970-05-21 och 1970-06-15. MMA MA F1a:42.
41. Brev från Harald Szeemann till Pontus Hultén, 1968-05-08. MMA MA F1a:41.
42. Brev från intendenten Thomas Mürer till Pontus Hultén, 1967-08-21. MMA MA F1a:41.
43. Besökare på Warhol-utställningen 10.2.–17.3.1968: 24 633 st., varav 7 519 st. på kvällar. MMA MA F1a:42. Utställningen hade färre besökare än *Modellen*, som visades kortare tid, cirka två veckor mindre.
44. *Andy Warhol*, red. Andy Warhol, Kasper König, Pontus Hultén och Olle Granath, Stockholm: Moderna Museet och Malmö: Stig Arbman AB, 1968. Andra upplagan 1969 och tredje upplagan 1970. I ett brev strax efter öppningen av utställningen ber Pontus Hultén att Kasper König ska ge bort några exemplar av katalogen till ”’influential’ people”, eftersom den tyvärr inte säljer så bra. Brev från Pontus Hultén till Kasper König, 1968-02-18. MMA MA F1a:41. Om katalogen, se även ”Willem de Roij om Andy Warhol”, *Andra röster, andra rum*, 2008, s. 02.30–02.31.
45. Se *John Melin till exempel. En hyllning till det enkla, vackra, lekfulla, konstnärliga, unika, egensinniga, tidlösa, moderna, experimentella*, red. Johan Melbi, Stockholm: Moderna Museet, 1999.
46. Brev från Pontus Hultén till Kasper König, 1967-12-20. MMA MA F1a:41. Olle Granath blev den som sammanställde textmaterialet utifrån artiklar och intervjuer med Andy Warhol. Han berättar att det var Pontus Hultén som myntade ett av Warhols mest berömda uttalanden: ”In the future everybody will be world famous for fifteen minutes”. Olle Granath, *Andra röster, andra rum*, 2008, s. 00.13.
47. Brev från Kasper König till Pontus Hultén, odaterat 1967. MMA MA F1a:41. Billy Name hette ursprungligen William George Linich.
48. Brev från Kasper König till Pontus Hultén, 1967-12-01. MMA MA F1a:41. I *Fotoalbum volym 1* (FM 1968 004 001) finns de två exemplaren av Andy Warhols falska flygbiljett med SAS inklistrade och bevarade.
49. Olle Granath, *Andra röster, andra rum*, 2008, s. 00.13. Se även, beträffande eventuell specialinbindning av Warhol-boken, brev från Gösta Svensson till Olle Granath, 1968-05-27. MMA MA F1a:42.
50. Antagligen samlades och monterades fotografierna i albumen på Stig Arbman AB i Malmö, som tryckte katalogen. Denna teori bekräftas av Leif Wigh, tidigare intendent för fotografi vid Moderna Museet 1973–2004, i ett E-mail till Anna Tellgren, 2022-08-25. Även Olle Granath har tillfrågats och han menar att albumens form följer i John Melins anda, men han har inga exakta minnen av när de beställdes eller vem som gjorde det. Samtal med Anna Tellgren, 2022-05-05.
51. Brev från pressekreterare Sonja Martinsson till A.J. Petersen, Stedelijk Museum, 1968-03-20. MMA MA F1a:41. Museet skickade 20 fotografier i ori-

ginal av Billy Name och 20 av Stephen Shore till Amsterdam och meddelade att det var väldigt viktigt att de skickades tillbaka när utställningen var över.

52. Patrik Andersson, *Euro-Pop. The Mechanical Bride Stripped Bare in Stockholm, even* (diss.), Vancouver: University of British Columbia, 2001.

53. Marianne Hultman, "New York Collection for Stockholm", *Teknologi för livet. Om Experiments in Art and Technology*, Paris: Schultz Förlag AB och Norrköping: Norrköpings Konstmuseum, 2004, s. 160–171. *New York Collection for Stockholm*, red. Björn Springfeldt, Moderna Museets utställningskatalog nr 111, Stockholm: Moderna Museet, 1973.

54. Manuskript av Pontus Hultén 1971. MMA MA F1:59.

55. *Joseph Beuys. Aktioner/Aktionen. Teckningar och objekt 1937–1970 ur samlingen van der Grinten*, red. Karin Bergqvist Lindegren, Moderna Museets utställningskatalog nr 90, Stockholm: Moderna Museet, 1971; *Günther Uecker. Bildobjekt 1957–1970/Bild-Objekt 1957–1970*, red. Karin Bergqvist Lindegren, Moderna Museets utställningskatalog nr 91, Stockholm: Moderna Museet, 1971.

56. Se Patrik Andersson, "Den inre och yttre rymden. Rörelse i konsten under omprövning", *Pontus Hultén och Moderna Museet. De formativa åren*, 2017, s. 39–63.

57. I samlingen finns också skulpturen *Hasengrab V (die Alpen)* (1965) (NMSK 2096), som är en donation från Moderna Museets Vänner 1971. Om utställningen, se vidare Simone Schmid, *Joseph Beuys und Lothar Wolleh. Das Unterwasserbuch-Projekt/Wolleh: Beuys. Från Moderna Museet till Undervattenbokprojektet*, Stockholm: Goethe-Institut Schweden, 2021.

58. Samma form i plansch användes i: *Lucien Clergue. Fotografier 1954–1967*, red. Douglas Kneeder, Moderna Museets utställningskatalog nr 79, Stockholm: Moderna Museet och Stockholm: Fotografiska Museets Vänner, 1969; *Bernhard och Hilla Becher. Form genom funktion. Fotografisk dokumentation av industribyggnader*, red. Karin Bergqvist Lindegren, Moderna Museets utställningskatalog nr 88, Stockholm: Moderna Museet och Stockholm: Fotografiska Museets Vänner, 1970; *Folket och maktens murar. Bilder av Gun Kessle. Text av Jan Myrdal*, red. Åke Sidwall, Moderna Museets utställningskatalog nr 95, Stockholm: Moderna Museet och Stockholm: Fotografiska Museets Vänner, 1971; *Fotografisk Vårutställning*, red. Ulla Bergman, Åke Sidwall och Leif Wigh, Moderna Museets utställningskatalog nr 148, Stockholm: Moderna Museet och Stockholm: Fotografiska Museet, 1977.

59. Annika Gunnarsson, "Sam Francis och Claes Oldenburg. Två amerikanare", *Pontus Hultén och Moderna Museet. De formativa åren*, 2017, s. 137.

60. Ingela Lind, "Vägarna till Moderna Museet", *Moderna Museet 1958–1983*, 1983, s. 151–158. I samband med arbetet med *Historieboken* (2008) kontaktade Martin Sundberg vid flertalet tillfällen Karin Bergqvist Lindegren och frågade om vi kunde få träffa henne för en intervju, men hon avböjde.

61. Se Anna Tellgren, "Carlo Derkert och Svenskarna sedda av 11 fotografer", *Biblis*, nr 57, 2012, s. 49–52. *Svenskarna sedda av 11 fotografer*, red.

Carlo Derkert och Pontus Hultén, Moderna Museets utställningskatalog nr 25, Stockholm: Moderna Museet, 1962.

62. I utställningen medverkande följande fotografer: Sten Didrik Bellander, Jan Delden, Hans Hammarskiöld, Sune Jonsson, Tore Johnson, Stig T. Karlsson, Lennart Nilsson, Pål-Nils Nilsson, Lennart Olson, Lennart af Petersens och Rolf Winquist.

63. Rune Hassner, "Ögonblick av lycka", *Édouard Boubat* (utst.kat.), red. Sonja Martinsson, Stockholm: Fotografiska Museet, 1967, opag. Se också Rune Hassner, *Bilder & ord. Bibliografi, filmografi, utställningsförteckning, med mera*, red. Rune Hassner och Birgitta Forsell, Visuellt. Konst- och bildvetenskapliga institutionens skriftserie nr 7, Göteborg: Göteborgs universitet, 2002.

64. Föreningen hade bildats 1963 i anslutning till arbetet med *Svenskarna sedda av 11 fotografer*. Se Pär Frank, "Fotografiska Museet och dess vänner", *Fotografica* 67, Årsskrift för Fotografiska Museets Vänner, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1966, s. 83–89.

65. Om Fotografiska Museet i Moderna Museet, se vidare Anna Tellgren, "Fotografi och konst. Om Moderna Museets samling av fotografi ur ett institutionshistoriskt perspektiv", *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008*, 2008, s. 121–152.

66. Intervju med Olle Granath, 2007-06-13. Se även Olle Granath, "Pontus Hultén à Stockholm", *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, nr 141, 2017, s. 31–45.

67. *Synligt och osynligt. Vetenskapens nya bilder*, red. Annagreta Dyring och Eric Dyring, Moderna Museets utställningskatalog nr 108, Stockholm: Moderna Museet och Stockholm: Allmänna Förlaget, 1973.

68. En utställning med fotografen Lennart Nilsson var något som Pontus Hultén hade förespråkat tidigt, men det blev i stället denna mångfasetterade utställning med bilder från naturvetenskap, teknik och medicin. Styrelseprotokoll FMV 1971-09-30. MMA FMA A1:3. Se även Solveig Jülich, "Lennart Nilsson's Fish-Eyes: A Photographic and Cultural History of Views from Below", *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, vol. 84, häfte 2, 2015, s. 75–92.

69. Se vidare om utställningarnas koncept: Annagreta Dyring, "Fotot hör hemma i stora sammanhang", *Moderna Museet 1958–1983*, 1983, s. 166–168.

70. I samband med utställningen *Moment – Moki Cherry* (9 april 2016–9 april 2017) på Moderna Museet i Stockholm plockade Anna Lundström fram material ur arkivet om *Utopier och visioner 1871–1981* och presenterade i en monter tillsammans med en text. MMA MA F1:60 och MMA PHA 4.2.51. Följande resonemang bygger på denna sammanställning.

71. Granskningspromemoria nr 8/1971. Övrig korr. 1964–1973. MMA MA E5:5. Se även om de mer politiska utställningarna under 1970-talet på Moderna Museet och MoMA: Mary Anne Staniszewski, "Looking for Signs of Life", *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, vol. 78, häfte 4, 2009, s. 193–203.

72. Pär Stolpe, *Filialen vid Moderna Museet i Stockholm 1.3 1971–1.7 1973 Rapporten*, Stockholm: Moderna Museet, 1974. MMA MA B7D:1. I

rapporten står att för verksamheten vid Filialen ansvarade Pär Stolpe med hjälp av Karin Lutturp och Susanne Törneman.

73. Karin Malmquist, "La Cour des miracles. Om publik, pedagogik och konst på Moderna Museet", *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008*, 2008, s. 281–296.

74. En tidig presentation av planerna för en flytt av Moderna Museet till Sergels torg finns i en artikel av Bo Andersson, Carlo Derkert, Pontus Hultén, Li Lind, Pär Stolpe och Anna-Lena Thorsell, "Ett kulturhusprogram: Experiment i social samverkan", *Dagens Nyheter*, 1969-09-09. Se vidare Kim West, *The Exhibitionary Complex. Exhibition, Apparatus, and Media from Kulturhuset to the Centre Pompidou, 1963–1977* (diss.), Södertörn Studies in Art History and Aesthetics 4, Huddinge: Södertörns högskola, 2017.

75. Bernadette Dufrêne, "La muséologie selon Pontus Hultén", *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, nr 141, 2017, s. 59–77. Se även *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, red. Bernadette Dufrêne, Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2007.

76. Jimmy Pettersson, *Film på konstmuseum. Nationalmuseums möten med filmmediet 1945–1950* (diss.), Stockholm: Stockholms universitet, 2019.

77. Om Pontus Hultén efter Moderna Museet, se Claes Britton, *Pontus Hultén. Den moderna konstens anförare. En biografi*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2022, s. 347–749. Om Moderna Museet efter Pontus Hultén, se Tintin Hodén, *Motsättningarnas museum. Samproduktionen av museiideal i den offentliga debatten om Moderna Museet 1972–2013* (diss.), Linköping Studies in Arts and Sciences nr 791, Linköping: Linköpings universitet. Se även symposiet *Utopier och visioner. Om arvet efter Pontus Hultén och hans tid*, 18 november 2022 på Moderna Museet. <https://www.modernamuseet.se/stockholm/sv/aktiviteter/utopier-och-visioner-om-arvet-efter-pontus-hulten/> (2023-03-27).

HON – EN KATEDRAL



Niki de Saint Phalle under konstruktionen
av *Hon – en katedral*, Moderna Museet, 1966

Hon – en katedral.

Esoteriska teman och förmedling

Ylva Hillström

Utställningen *Hon – en katedral* (1966) har tolkats på många olika sätt genom åren. Den har bland annat analyserats ur ett genusperspektiv, uppfattats som svar på 1960-talets kulturpolitiska mål, som exempel på banbrytande utställningspraktik, som satir över samhället och museiinstitutionen och som en del av en medeltida karnevalskultur.¹ I denna text har särskilt fokus lagts på ett område som hitintills varit relativt lite omskrivet, nämligen utställningens rötter i myt och religion. Titelns *katedral* ges särskild uppmärksamhet och referenser till esoteriska strömningar, både i själva utställningen och i det material som omgärdar dess tillblivelse, lyfts fram och analyseras. Slutligen diskuteras publikens möjligheter att tillägna sig utställningens många bottnar.

Hon – en katedral öppnade den 4 juni 1966 och var resultatet av ett intensivt samarbete mellan Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle och Per Olof Ultvedt. *Hon* var en gigantisk skulptur – 23,5 meter lång, 6 meter hög och 10 meter bred – av en liggande gravid kvinna. Mellan hennes ben fanns en ingång till ett labyrinthiskt innandöme. I en minibi inuti *Hon* visades en scen från stumfilmen *Luffar-Petter* från 1921, med Greta Garbo i en av rollerna. Vidare fanns en bar komplett med varuautomat i ett av brösten. Det planerades också för ett planetarium med ljusfyllda pingisbollar föreställande Vintergatan, men huruvida detta verkligen realiserades är osäkert.² I ett av låren presenterades en utställning i miniatyr, med målningar som såg ut att vara gjorda av exempelvis Paul Klee, Jean Dubuffet och Jean Fautrier, men som i själva verket var ”förfalskningar” utförda av konstkritikern och musikern Ulf Linde.³ En rutschbana för barn, trappor, en bänk för älskande, en flaskkrossarmaskin, en telefonautomat, levande fiskar i en liten damm, en tombola och flera skulpturer av Tinguely och Ultvedt, däribland Tinguelys platsbyggda stora kvarn, rymdes också. Musik av Johann Sebastian Bach och radiosändningar hördes från högtalarsystem. *Hon*:s runda mage kröntes av ett titthål, där besökarna kunde sticka upp sina huvuden och blicka ut över utställningssalen. Efter utställningens slut, den 4 september 1966, demonterades *Hon* och delarna slängdes bort. Det

var av central betydelse att inget skulle bli kvar och redan i katalogen fastslogs att ”rivningen var inskriven i hennes öde”.⁴

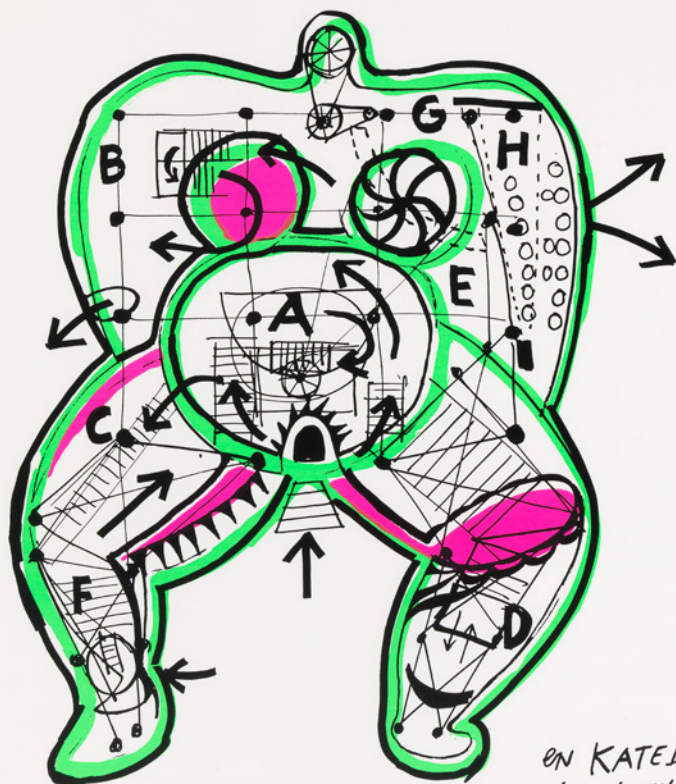
Hela utställningsprocessen dokumenterades noggrant. Fotografer som Hans Hammarskiöld och Lutfi Özkök anlätades för att fotografera arbetets olika faser. Bilderna användes både i katalogen och i *Hon – en historia*, en publikation från 1967 som skulle kunna beskrivas som en arkivutställning i bokform. Till *Hon – en historia* samlade man in fotografier och reproduktioner av bland annat katedraler och konsthistoriska objekt, texter om Antoni Gaudís och Facteur Chevals märkliga byggnader, utdrag ur Sigmund Freuds *Drömtydning* från 1899, en text av Elias Cornells som jämför katedralen med en kvinna, samt *La France Illustrée*. Boken innehåller även en sorts dagboksanteckningar om utställningens tillblivelse och ett stort antal recensioner från både svensk och utländsk press. Vissa texter är publicerade i flera olika översättningar, andra endast på sitt originalspråk. Många av dessa artiklar återfinns i det omfattande material kring *Hon – en historia* som finns bevarat i Moderna Museets arkiv.⁵ I några fall har recensionernas ursprungliga bildmaterial valts bort i boken och kompletterats med helt andra bilder. Några kommentarer till urvalet ges inte, så betydelsen är upp till läsarna att avgöra.

Esoteriska strömningar

Redan utställningens titel, *Hon – en katedral*, låter antyda kopplingar till religionens område. Religionen var starkt närvarande i både Niki de Saint Phalles och Jean Tinguelys liv. Niki de Saint Phalle gick i klosterskola och i hennes konst förekommer ofta gudinnor, katedraler, drakar, änglar och svarta madonnor och andra symboler från religiösa och, mer specifikt, esoteriska traditioner. Hennes livsverk *Giardino dei Tarocchi* (1974–1998) är en skulpturpark som bygger på tarotlekens kort. Idén till parken hade hon fått då hon besökte Antoni Gaudís *Park Güell* i Barcelona.⁶ De många breven från Niki de Saint Phalle till Pontus Hultén som finns bevarade i Moderna Museets arkiv är fyllda av ord som *magiskt*, *gudomligt* och *energier*. Hennes andliga övertygelse framträder särskilt tydligt i ett av dem:

I hope you believe, like me, that life is not just an enormous accident. I hope you believe that there are mysterious laws governing us, that we do not understand because we don't have access to them yet.⁷

hon



EN KATEDRAL
byggd av

Jean Tinguely

Niki de Saint Phalle

Per Olof Ultvedt

Moderna Museet

Alla dagar 12-17

Onsdagar 12-22

Efter 1/7 alla dagar 12-22

Niki de Saint Phalle

Jean Tinguely

Per Olof Ultvedt

Affisch till utställningen *Hon – en katedral*,
1966, signerad av de tre konstnärerna Niki de Saint
Phalle, Jean Tinguely och Per Olof Ultvedt



Per Olof Ultvedt under konstruktionen
av *Hon – en katedral*, Moderna Museet, 1966

Jean Tinguely å sin sida skapade både labyrinter, mytiska cykloper och altarliknande kompositioner. En del av de religiösa referenserna hade han med sig från barndomen: "Brought up a Catholic by nuns, he was under the thrall of the mystery and magic of the mass."⁸ I många av sina verk refererar han uttryckligen till andligt orienterade konstnärer som Piet Mondrian och Kazimir Malevitj. Han var också nära vän med Yves Klein och bekant med Jean Cocteau och Marcel Duchamp, alla konstnärer med djupa kunskaper inom det fält som kommit att benämnas västerländsk esoterism.

Esoterism är paraplybegrepp som innefattar exempelvis nyplatonism, hermetism, astrologi, magi, alkemi och den judiska kabbalan. En gemensam nämnare för dessa olika strömningar är en uppfattning om att världen är besjälad (engelskans "enchanted worldview" uttrycker det bättre). Esoterism kan också förstås som den inre kärna som finns i varje religion. Religionernas esoteriska del är förbehållen en andligt upplyst minoritet, medan den exoteriska, officiella, sidan är anpassad till den breda massans medvetandnivå.⁹ Mysticism och ockultism hade ett stort inflytande på många av modernismens mest namnkunniga konstnärer.¹⁰ I katalogen till den banbrytande utställningen *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985* (1986) framhålls att den abstrakta konstens utveckling var oupplösligt förenad med de andliga idéer som florerade i Europa under slutet av 1800-talet och början av 1900-talet.¹¹ Exempelvis var modernismens flaggskepp Bauhaus i hög grad påverkat av esoteriska strömningar. Bauhaus byggde på den medeltida byggnadshyttans idé och eleverna kallades för lärlingar och gesäller. De invigdes i hantverkens hemligheter av olika mästare, precis som vid de stora katedralbyggena och i frimurarlogerna. Flera av de konstnärer som i dag hör till modernismens kanon, exempelvis Kazimir Malevitj, Piet Mondrian, Paul Klee, Hilma af Klint, Wassily Kandinsky, Joseph Beuys och Yves Klein, återfinns i kretsarna kring esoteriska sammanslutningar som Rosenkorsorden, Frimurarna, Teosofiska samfundet och Antroposofiska sällskapet. Konstens andliga källor och den västerländska esoterismen har länge varit relativt outforskad mark. En av förklaringarna ligger troligtvis i att den framväxande fascismen och nazismen under 1930- och 1940-talen gjorde anspråk på visst esoteriskt tankegods och använde det för sina syften.¹² Under de senaste 25 åren har dock intresset för fältet inom forskningen ökat markant.¹³ Det görs också allt fler utställningar som fokuserar på det andliga i konsten.

Esoteriska referenser i *Hon – en katedral*

När Niki de Saint Phalle och Jean Tinguely träffades 1956 introducerade de varandra i flera esoteriskt influerade konstnärskap:

Ping pong. We were always playing – Ideas back and forth. When Jean and I started living together in 1960 he introduced me to Marcel Duchamp – Daniel Spoerri – Rauschenberg, Yves Klein and I introduced him to the world of the Facteur Cheval, Gaudí and the Watts Towers.¹⁴

I *Hon – en katedral* finns flera referenser till just Marcel Duchamp. Hans verk är fyllda med symboler och vokabulär som är hämtade från den alkemiska traditionen. När han i en intervju tillfrågades om hans konst skulle betraktas ur ett alkemiskt perspektiv svarade han:

It is an Alchemical understanding. But don't stop there! [Laughing.] If we do, some will think I'm trying to turn lead into gold back in the kitchen. Alchemy is a kind of philosophy, a kind of thinking that leads to a way of understanding. We also may call this perspective "Tantric" (as Brâncuși would say), or (as you like to say) "Perennial".¹⁵

I och med att Duchamps konst omskrevs i allt högre grad på franska under 1940-talet och det tidiga 1950-talet, och eftersom konstnären själv gjorde tätare besök till sitt forna hemland och lät sig intervjuas och till och med skapade utställningar, blev han inflytelserik i de parisiska intellektuella kretsarna.

Det planerade planetariet med pingisbollar som ställföreträdande Vintergata kan ses som en blinkning till Vintergatan (*la voie lactée*) i Marcel Duchamps *Bruden avklädd av sina ungar* t.o.m. (1915–1923). Tinguelys varuautomat är en i hög grad duchampsk readymade, och den stora flaskkrossarkvarnen som Tinguely skapade till *Hon:s* innandöme kan tolkas som en hälsning till Duchamps chokladkvarn. Förutom att Duchamps konstnärskap i sig innehåller en mängd referenser till den esoteriska traditionen kan även kopplingarna mellan *Hon – en katedral* och Duchamp beskrivas som esoteriska, i bemärkelsen dolda eller svårtillgängliga för den breda allmänheten. Utan några explicita förklaringar bör endast en liten initierad skara ha haft tillgång till denna dimension av utställningen. För det stora flertalet kunde upplevelsen av *Hon – en katedral*, om vi får tro samtida kritiker, jämföras med ett besök på en nöjespark.¹⁶



Ovan: De tre konstnärerna i utställningen *Hon – en katedral*, Moderna Museet, 1966. Nedan: Niki de Saint Phalle och Jean Tinguely under installationen av *Hon – en katedral*, 1966

De mer insatta kunde dock finna vägledning i Ulf Lindes recension av utställningen som publicerades i *Dagens Nyheter*. Denna recension, översatt till både engelska, tyska och franska, inleder textdelen av *Hon – en historia*, vilket får den att framstå som en programförklaring för hela utställningen. Linde gör jämförelser mellan *Hon* och T.S. Eliots *Det öde landet* (1922), ett verk fyllt av esoteriska metaforer, och lyfter också fram mytens betydelse i utställningen: ”Men den plastiska rikedom blir aldrig ett självändamål; allt ’kontrolleras’ av myten, av den ursprungliga idén.”¹⁷

Hon:s rötter i myt, religion och kult framgår av många av de okommenterade bilder och citat som reproducerades i boken. Exempelvis återfinns där ett fotografi av Venus från Willendorf och en passage hämtad från en publikation om katedralen i Chartres. Där berättas om en skulptur av en modergudinna, som vördades av Chartres befolkning och som sedermera ska ha ersatts av en kristen madonnaskulptur.¹⁸ Många recensenter nämner likheterna mellan *Hon* och en gudinna, inte minst Ulf Linde som i *Dagens Nyheter* refererar till både Venus från Willendorf och ”den uråldriga Stora Modern”.¹⁹

Modergudinnor förekommer i många av världens myter. I alla tider har människan behövt myter för att se sin tillvaro i ett större sammanhang. Religionshistorikern Karen Armstrong menar att det finns ögonblick då vi alla på ett eller annat vis måste ge oss av till en plats vi aldrig har sett och göra något som vi aldrig tidigare har gjort, och att myten då kan vara en vägledning.²⁰ Många myter följer ett schema – en hjälte eller gud tvingas genomgå olika svåra prövningar och vänder sedan åter till livet med nyfunnen visdom.

Mötet med modergudinnan brukar beskrivas som hjälten sista äventyr och som den högsta upplysningen. I Syrien betecknades modergudinnan som gemål till högguden El eller som Anat, Els dotter. I Sumer i Mesopotamien kallades hon Inanna, i Egypten Isis och i Grekland blev hon Hera, Demeter och Afrodite. I myter om modergudinnan från den yngre stenåldern är det tydligt att kvinnan sågs som det starka könet, något som helt ligger i linje med de feministiska aspekterna av Niki de Saint Phalles konstnärskap. Den mesopotamiska modergudinnan Ereshkigal är härskarinna över liv och död och avbildas ibland som födande. Även *Hon* var ständigt födande, genom besökarna som strömmade (in och) ut ur henne. Besökarna deltog i en sorts rituell teater och fick själva likt myternas hjältar gå genom labyrinten och födas på nytt. En annan

parallell står att finna i de tunnlar från yngre stenåldern där man tror att ritualens utövare fick känna att de trängde in i skötet på Moder Jord och företog en mystisk återfärd till allt livs ursprung.²¹ Niki de Saint Phalle menade att besökarna inte var desamma när de gick ut ur *Hon* som när de steg in.²² Med andra ord betraktade hon utställningsbesöket som en transformativ upplevelse, precis som andra initiationer. Besökarnas transformation uppmärksammades även av en recensent från den brittiska vänsterorienterade tidskriften *The New Statesman* 1966.²³

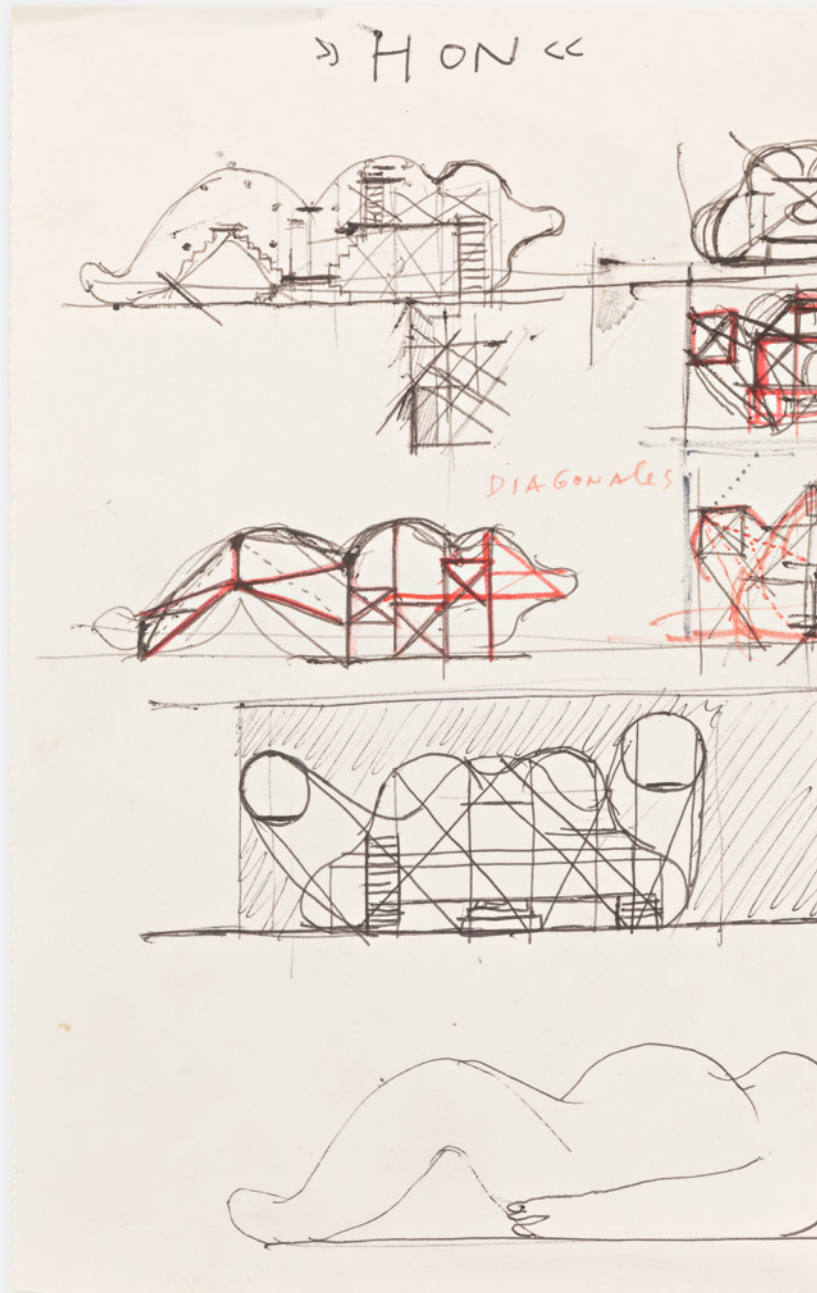
Många skribenter har genom åren bestämt hävdad att *Hon* bör tolkas som en sexuellt frigjord kvinna eller en prostituerad.²⁴ En kvinna som liggande på rygg låter sig genomborras av oräkneliga besökare gör naturligtvis detta till en uppenbar läsning. Dessutom har devisen *Honi soit qui mal y pense* ("Skam den som tänker illa härom"), som stod skriven på *Hon*'s lår, kopplingar till prostitution.²⁵ Även om Niki de Saint Phalle själv tillstod att *Hon* kunde ses som en prostituerad konstaterade hon i efterhand att det aldrig var hennes intention:

Wicked tongues said she was the biggest whore in the world [with] 100 000 visitors in three months. But for me she was never that. She was the incarnation of the ancient religion. Of the mother god[d]ess.²⁶

Det är värt att notera att *Honi soit qui mal y pense* också är den anrika Strumpebandsordens motto. Ordenssällskapet är ett av Storbritanniens högsta, instiftat år 1348 av kung Edvard III. Dess ursprung är omdiskuterat. En av berättelserna gör gällande att det finns ett samband mellan Strumpebandsorden och graallegenden, som också den är del av den esoteriska mystiken.²⁷

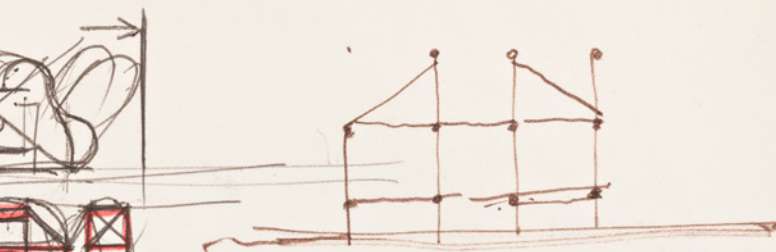
Den mest påtagliga religiösa referensen i utställningen finns förstås i dess titel: *Hon – en katedral*.²⁸ Enligt den mytomspunne alkemisten Fulcanelli uppförde medeltidens frimurare de gotiska katedralerna för att säkerställa överföringen av den hermetiska läran till en utvald skara av initierade. Byggnaderna var och är än i dag fyllda med esoteriska symboler och referenser, som kolossala böcker i sten. I *Katedralernas mysterium* skriver Fulcanelli:

Katedralen är ett verk av *art goth* eller av *argot*, slang. Ordböckerna definierar *argot* som "ett speciellt språk för personer som har intresse att kommunicera sina tankar sins [sic!] emellan utan att bli förstådda av utomstående".²⁹



Jean Tinguely, *HON* (1966),
skiss till skulpturen *Hon – en katedral*

Stockholm



810 → 29 (17) ~~THURSDAY~~ SW 726
MERCREDI 29 (17 HR)
8/10 28 AR 662
~~7.45~~
40 1340 666
1315

?
Timberly

Hemligheter finns således tillgängliga för alla att se i katedralerna, men det är endast ett fåtal som kan avkoda dem.

Niki de Saint Phalle målade katedraler tidigt i sin karriär. *Le Château du monstre et de la mariée* från omkring 1955 föreställer visserligen ett slott enligt titeln, men byggnaden påminner starkt om en katedral, inklusive rosettfönster, i vilket en födande kvinna tar plats. Redan här finns alltså en koppling mellan katedralen och den födande kvinnan i Niki de Saint Phalles oeuvre. Ett senare exempel är gipsreliefen *La Cathédrale rouge* från 1962. Flera texter och bilder i *Hon – en historia* refererar till katedraler. Ett exempel är Clas Bruniuss recension av utställningen, som också reproducerades i boken: ”Det är verkligen en katedral, som man har kommit in i. Magens och bröstens välvda kupoler anar man över sig i det varma dunklet, ungefär som i en kyrka från korsfarartid.”³⁰ Intill texten finns en bild av kryptan i korsfararkyrkan Saint Jean d’Acre, Israel. En annan text som citeras är ”Det obeskrivliga huset” av Elias Cornell, där en katedral jämförs med en kvinna.³¹

De gotiska katedralerna omtalades ofta som ”den gudomliga drottningens palats” eller ”vår fru” (*notre dame*), eftersom de nästan uteslutande var tillägnade jungfru Maria. Kyrkorna byggdes inte sällan på tidigare gudinnekultplatser. Jungfru Maria kallas dessutom för Ecclesia, ”kyrkan”, vilket inte bara syftar på församlingen utan även på själva kyrkobyggnaden. Redan i det forna Egypten betraktades templen med sina tillhörande pelare som kvinnliga respektive manliga.³²

Att *Hon*:s skapare kan antas ha känt till det faktum att katedralen har feminina förtecken styrks av Jean Tinguelys verk *La Vittoria*, som presenterades den 28 november 1970. *La Vittoria* var en självdestruktiv 11 meter hög maskin i form av en guldfärgad fallos med plastfruktbehängda testiklar, som var placerad framför katedralen i Milano. När den avtäcktes bolmade rök och fyrverkerier ut ur toppen av fallosen medan *O sole mio* framförd av en drucken sångare strömmade ur högtalare. En tydligare iscensättning av katedralen som kvinna får man leta efter. Planeringen av verket skedde delvis i hemlighet, eftersom Tinguely inte vågade avslöja skulpturens form för myndigheterna. Innan den avtäcktes gömdes den bakom stora purpurfärgade tygskynken som pryddes av bokstäverna NR, som i Nouveau Réalisme. Pontus Hultén har själv påtalat associationerna till akronymen INRI som stod skriven på Jesu kors.³³

Labyrinten som struktur och symbol har en lång religiös historia, och i publikationen *Hon – en historia* finns flera referenser till just labyrinter. Så sent som den 1 april 1966 var ”Labyrinten” arbetsnamnet på utställningen, som dessförinnan hade gått under namnet ”Kejsarens nya kläder”.³⁴ *Hon* sågs som en sorts fortsättning på den dynamiska labyrinten, *Dylaby*, på Stedelijk Museum i Amsterdam några år tidigare.³⁵ Labyrinten har ofta använts som symbol för den andliga resa som myternas hjältar gav sig ut på.³⁶ I en fransk oöversatt text från *The Situationist* som reproducerades i *Hon – en historia*, berättas att labyrinter har påträffats i de allra äldsta kristna kyrkorna. De har blivit kristna symboler samtidigt som de behållit sin mytiska karaktär som modell för världen.³⁷ I en svensk text som i *Hon – en historia* är publicerad invid den franska texten, och som är liknande men inte identisk, står följande att läsa:

Vägen från en ”dynamisk labyrint” till ”hon – en katedral” kan synas lång för ett rationellt sinne. I själva verket tycks den följa ett spår, som människan trampat upp sedan urminnes tider. Labyrinten är belagd i någon form – dansad, tecknad, berättad eller byggd – i alla kulturer, primitiva eller arkaiska, högt utvecklade eller moderna. Labyrinten konkretiserar i bild föreställningar om död och uppståndelse, om alltings förgängelse och eviga återkomst, om utveckling och förändring. Den är en modell för världen och för människans villkor. Det finns labyrinter med i de första kristna kyrkorna, men även i senare tiders katedralbyggen, så t.ex. i Katedralen i Chartres.³⁸

Både i utställningen *Hon – en katedral* och i publikationen *Hon – en historia* fanns, som klarlagts ovan, gott om religiösa eller andliga referenser. Labyrinten, som i sig kan symbolisera den vindlande andliga resa som var och en behöver företa i livet, kan rent av ses som i analogi med själva utställningen. Först om man som besökare själv var beredd att söka de dolda sambanden nådde man fram till utställningens inre kärna och egentliga betydelse.

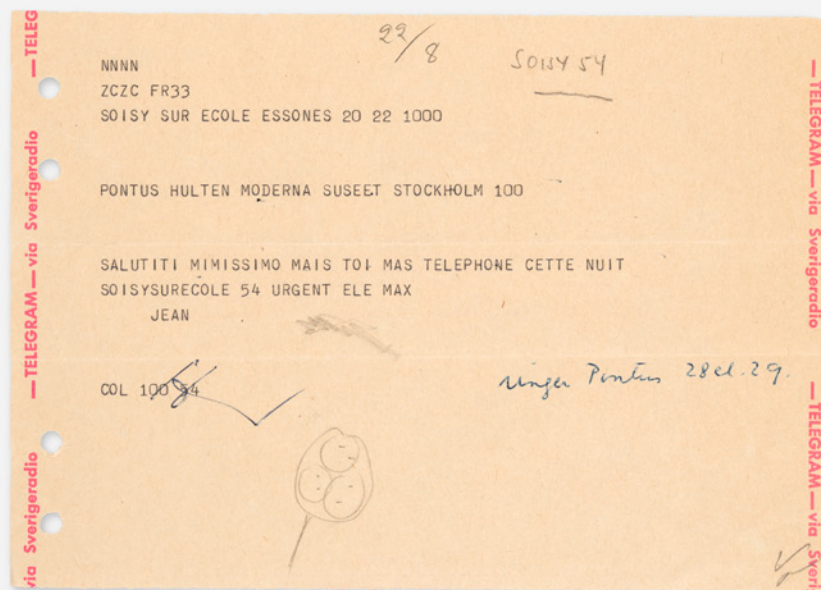
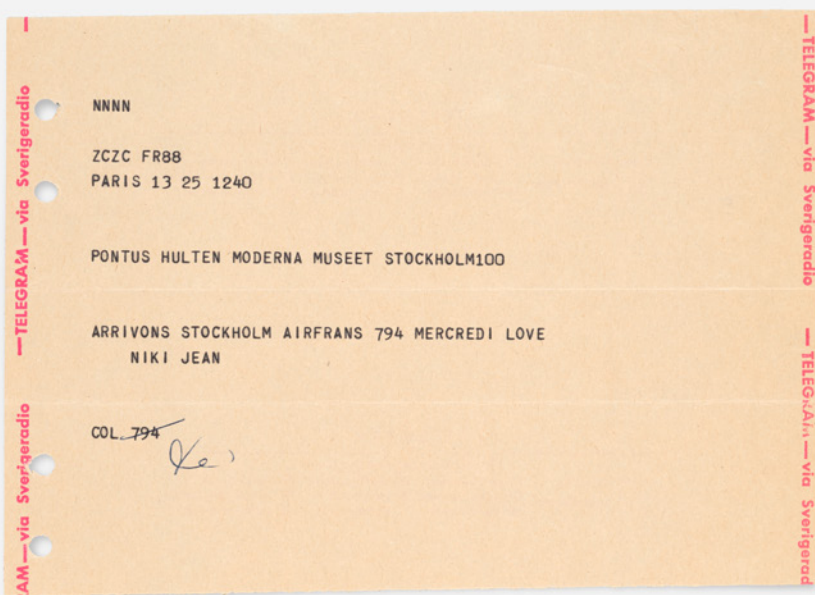
Succé och bevarad hemlighet

Hon – en katedral sågs av omkring 80 000 besökare under de tre månader som utställningen pågick.³⁹ Den blev mycket omskriven, både i svensk och i utländsk press. Ännu 55 år efter att den visades är den föremål för analys och diskussion. Utställningen som föregick

Hon i museets utställningsprogram var *Den inre och den yttre rymden*, där Kazimir Malevitj, Naum Gabo och Yves Klein presenterades i helfigur tillsammans med 35 verk av 35 andra konstnärer. *Den inre och den yttre rymden* hade enligt Pontus Hultén ”en stark dragning åt mystik av det transcendentala slaget”.⁴⁰ *Hon* var vid en första anblick raka motsatsen till Yves Kleins andliga färgundersökningar och Malevitjs stränga suprematism. *Hon* var omedelbar och inbjudande, lekfull och engagerande. Men som Patrik Andersson har visat beredde den smälare *Den inre och den yttre rymden* vägen för den publika *Hon – en katedral*.⁴¹ I den senare förenades det yttre och det inre, det publika och det esoteriska på ett ööverträffat vis.⁴² För Pontus Hultén var det irrationella och rationella inte något som var ömsesidigt uteslutande:

Why has Niki de Saint Phalle's work been considered marginal by some? For several reasons, most of them without interest: anti-feminism, indifference, prejudice, lack of curiosity. There are, nevertheless, more profound reasons: science and rationalism have dominated our century. In spite of the marvelous clairvoyance of Dada; in spite of the inroads of the surrealists in areas usually inaccessible to the conscious mind; in spite of Cubism and in spite of our fundamental individualism, the exaltation of the joy of life of which Matisse was the master is no longer fashionable.⁴³

En grundläggande tanke i den socialdemokratiska kulturpolitiken under 1960-talet var att konsten skulle nå den breda allmänheten och medverka till att utplåna klasskillnader.⁴⁴ Samma år, 1966, som utställningen på Moderna Museet, publicerade Pierre Bourdieu och Alain Darbel *L'Amour de l'art. Les musées et leur public*, en sociologisk studie om museipubliker. Studien innehöll bland annat förslag på hur museerna skulle appellera till låg- och medelklass. Flera av de idéer som kom till uttryck i *L'Amour de l'art* förverkligades i *Hon – en katedral*.⁴⁵ Att eftersträva nya och större publikgrupper från olika samhällsskick låg i tiden vid 1960-talets mitt, och det var något som fann genklang hos Pontus Hultén. Johan Huizingas ofta omtalade och citerade bok *Den lekande människan* (1938) satte fokus på leken som bärande princip för kreativitet. Leken och besökarnas delaktighet spelade en central roll i flera av de projekt som konstnärerna bakom *Hon* var involverade i under 1950- och 1960-talen.⁴⁶ Under arbetet med *Hon* föreställde sig curatorerna och konstnärerna ”en teaterform, där publiken skulle provoceras att delta i föreställningen”.⁴⁷ *Hon* skulle kunna beskrivas



Ovan: Telegram från Niki de Saint Phalle och Jean Tinguely till Pontus Hultén, 1966. Nedan: Telegram från Jean Tinguely till Pontus Hultén, 1966



Besökare i utställningen *Hon – en katedral*,
Moderna Museet, 1966

som en teater utan scen, där besökarna deltog som skådespelare. Inte minst tydligt blir detta om man betänker att de samtal som utspelades på de älskandes bänk fångades upp av dolda mikrofoner, som sände ljudet till högtalare som var placerade i baren.⁴⁸ Huruvida man inom museet diskuterade om detta arrangemang kunde uppfattas som problematiskt med tanke på besökarnas personliga integritet framgår inte av dokumentationen kring utställningen. Det är hursomhelst svårt att göra sig fri från känslan av att besökarna användes som brickor i ett spel, som ofrivilliga statister i en pjäs som regisserades av curatorerna och konstnärerna.

Pontus Hultén var väl medveten om vikten av att erbjuda publiken någon typ av pedagogisk verksamhet. Redan 1956, två år innan Moderna Museet öppnade, fastslog han:

... ett konstverk är ju inte någon isolerad sak, utan har en massa samband: i film, i litteratur, ja, också i politik eller rent socialt sett. Den tid är förbi då ett museum kan hänga upp tavlor på sina väggar och begära att folk med en gång skall vara intresserade. Folk vill veta mer för att kunna förstå bättre och få ut mer av sin konstupplevelse: det är efter den linjen man måste arbeta på ett modernt museum.⁴⁹

Under Hulténs ledning fick Moderna Museet rykte om sig att vara både öppet och tillgängligt. Besökarna erbjöds konstutställningar, uppläsningssaftnar, guidade visningar, filmserier, föredrag och diskussioner, liksom program som särskilt riktade sig till barn och unga.⁵⁰

I *Hon*, precis som i *Dylaby* på Stedelijk Museum några år tidigare, fick besökarna röra sig runt inuti konsten och interagera med den genom att exempelvis handla i varuautomaten, sticka upp huvudena genom naveln i jättekvinnans mage och krossa flaskor i Tinguelys skulptur. För att besökarna skulle finna sig till rätta anställdes värdinnor:

Det bestäms att relationerna mellan ”hon” och allmänheten om vilkas karaktär man inte vågar sia, skall överlätas åt särskilda ”hon”-värdinnor. Värddinnekläder anförskaffas, liksom trafikljus för att reglera den eventuella tillströmningen.⁵¹

I en text som förefaller vara transkriberad efter samtal eller inspelning där Pontus Hultén utifrån fotografier försöker etablera tidsförloppet i *Hon*-processen berättar han om värdinnorna i *Hon*:

... och sen skaffades ju dom här värdinnekläderna, man visste ju inte alls hur det skulle gå, hur folk skulle reagera, man fruktade ju att det skulle bli stockningar, och att värdinnorna måste se till att det liksom inte blev allt för mycket folk därinne, det var också då som det här gröna och röda ljuset kom till, man hade väldigt mycket farhågor att det skulle bli så mycket folk inne att det skulle bli farligt, hela systemet med högtalare, [oläsligt, ska antagligen vara till exempel] Honvärdinnor kom till i spekulationer, huvudsakligen mina kanske om vad som skulle kunna hända.⁵²

Värdinnorna var alltså huvudsakligen där för att hålla ordning, inte för att informera, i alla fall enligt denna utsaga.

Hon inbjöd således till ett rent konkret samspel mellan konstverk och besökare, alldeles oavsett vilken bakgrund dessa hade. Men den fysiska tillgängligheten säger inget om huruvida utställningens idé-innehåll tillgängliggjorts för besökarna. Katalogen gav besökarna möjlighet att bekanta sig med själva tillblivelsen av utställningen och ta del av konstnärernas biografier. Det tillhandahölls också ett informationsblad, där besökarna fick veta följande:

SHE – a cathedral is also something much more important than a big woman figure. SHE functions as a very irrational summing-up, a conclusion, a labyrinth of many sentiments and milieus. SHE could be seen as a representation of our life, in anthropomorphic form. A synthesis of facts, dreams, actions. Many visitors experience SHE very directly, in a [sic!] unsophisticated way, as an enormous happening, engaging and amusing.⁵³

Uppenbarligen var museet angeläget om att påpeka att det fanns en djupare mening med utställningen, men vilken den var framgick inte. Åtminstone inte av detta informationsblad. En journalist som rapporterade om utställningen i herrtidningen *Mayfair* i december 1966 tycks ha tillhört den ovan nämnda osofistikerade skaran, och konstaterar: "The symbolism of 'She' was hidden. So expertly that I must confess I never found it."⁵⁴

Den som var intresserad av symboliken, men saknade egna förkunskaper för att kunna avkoda den, kunde inhämta möjliga tolkningar i tidningarnas recensioner av utställningen. Där presenterades associationer till både fruktbarhetsgudinnor, medeltida katedralbyggen och kritik av konsumtionssamhället.⁵⁵ Det är intressant att notera



Kontaktkarta från rivningen av *Hon – en katedral*,
Moderna Museet, 1966

att ingen av de recensioner, bilder och texter som sedan reproducerades i boken *Hon – en historia* är kommenterade av redaktörerna. Läsaren får själv avgöra vad som förefaller vara mest relevant, vilket kan uppfattas som antingen generöst eller arrogant. Glappet mellan kritikernas tolkningar och besökarnas upplevelser i utställningen, mellan de initierade och de okunniga, lyfts fram i ett reportage i *Expressen*:

– Men det här är inte konst, fast det är kul och jättefestligt. Och sånt är ju bra att dom har på museer, som är så tråkiga annars.

...

Expressen sa:

- Inte desto mindre är ”HON” ”ett sällsamt och djupt poetiskt verk” (DN) Letar ni riktigt noga därinne så hittar ni ”alstringens åtbörd” för att nu inte tala om ”förkristen fruktbarhetskult”. Här finns också ”rum för de ensammas åtrå att bli åtrådda” (DN alltsammans).
- Jaså, sa det Unga Sverige, jaså, är det så tråkigt?
- Så det är inte meningen att det ska vara skoj då?
- Jo, sa Expressen, som känner Moderna museets vitale chef, jo det är nog också meningen.⁵⁶

Medan *Expressen* raljerade över *Dagens Nyheters* pretentiösa läsning av utställningen, tycks man på museet i stället driva lite med okunnigheten hos gemene man. I arkivmaterialet som rör produktionen av publikationen *Hon – en historia* finns ett samtal mellan en taxichaufför och en museianställd (möjligen Hultén själv) nedtecknat. Chauffören ondgör sig över obegriplig modern konst, som inte ser ut som något ur verkligheten och framställs som osofistikerad:

J [Jag]: vad är det som är konst?

T [Taxichauffören]: Ja, Picasso det är inte heller konst, ett öga där, en näsa här och ett öra nånstans, det kan jag göra själv.

J: Har ni försökt? Vad är det som är konst?

T: Ja den där Van gogh och vad dom heter, alla de gamla de verkliga konstnärerna det är konst, där dom gjorde människor som dom ser ut, och träd och landskap som det ser ut ...⁵⁷

Passusen kom inte med i det slutliga urvalet till publikationen, men att den överhuvudtaget var påtänkt vittnar om en attityd som inte

rimmar särskilt väl med Hulténs ambition att låta Moderna Museet vara ett museum för alla.

I likhet med de stora religionerna, som har en officiell sida och en dold sida som är förbehållen ett fåtal, var *Hon – en katedral* både exoterisk och esoterisk. Den lyckades med konststycket att appellera till en bred publik och samtidigt till en liten, initierad grupp. Genom att i *Hon – en historia* publicera de insatta analyserna tillsammans med bilder av besökare som roat tar del av spektaklet, och detta utan att alls kommentera de olika hållningarna, lyckas man behålla utställningens integritet intakt också för eftervärlden. Referenserna till den esoteriska traditionen, till myt och religion, finns gömda i öppen dager, både i utställningen och i publikationen.

1. För feministiska läsningar, se exempelvis: Gudrun Ekeflo, "Varför är HON en katedral?", *Hon – en historia*, red. Barbro Sylwan, K.G. Hultén, John Melin och Anders Österlin, Stockholm: Moderna Museet, 1967, s. 155; Naja Rasmussen, "Niki de Saint Phalle – Feminist and Femme Fatale" och Camilla Jalving, "The Giant Woman in Stockholm", *Niki de Saint Phalle* (utst.kat.), Ishøj: Arken Museum of Modern Art, 2015, s. 51–84; Susan Jenkins, "Niki de Saint Phalle", *Wack! Art and the Feminist Revolution* (utst. kat.), red. Lisa Gabrielle Mark, Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 2007; Andreas Gedin, *Pontus Hultén, Hon & Moderna*, Stockholm: Bokförlaget Langenskiöld, 2016, s. 197–203; Annika Öhrner, "Niki de Saint Phalle Playing with the Feminine in the Male Factory: Hon – en katedral", *Stedelijk Studies*, nr 7, 2018, <https://stedelijkstudies.com/journal/niki-de-saint-phalle-playing-with-the-feminine-in-the-male-factory-hon-en-katedral/> (2022-08-23). Andreas Gedin lyfter även fram den medeltida karnevalstraditionen i förhållande till *Hon*, se Andreas Gedin, 2016, s. 215–217. Benoît Antille diskuterar utställningen i ljuset av tidens kulturpolitiska mål, se Benoît Antille, "'HON – en katedral'. Behind Pontus Hultén's Theatre of Inclusiveness", *Afterall*, nr 32, vår 2013, s. 72–81. För en vidare diskussion kring de performativa aspekterna av *Hon – en katedral*, se exempelvis Patrik Andersson, *Euro-Pop: The Mechanical Bride Stripped Bare in Stockholm, even* (diss.), Vancouver: University of British Columbia, 2001, s. 175–197.
2. Annika Öhrner, *Stedelijk Studies*, nr 7, 2018. Dock refereras till planetariet i skulpturens ena bröst i både i Ulf Lindes och Richard Bostons recensioner av utställningen. Ulf Linde, "En väldig skapelse", *Dagens Nyheter*, 1966-06-04, reproducerad i *Hon – en historia*, 1967, s. 138. Richard Boston, "Hon", *The New Statesman*, 1966-07-22. MMA MA F1a:32.
3. På samtliga "förfalskningar" stod ordet "fake" skrivet och varje signatur innehöll en felstavning, se *Hon – en historia*, 1967, s. 103. Två av dessa verk finns i nu Moderna Museets samling: en "förfalskad" Paul Klee (MOM/2005/465) och en "förfalskad" Jean Fautrier (MOM/2015/102).
4. *Hon – en historia*, 1967, s. 2. Tilläggas bör att alla delar av *Hon* trots allt inte förstördes. Huvudet har bevarats och presenterats i flera utställningar, däribland *Att minnas Hon – en katedral* i Pontus Hulténs visningsmagasin på Moderna Museet 3 juni 2018–10 mars 2019. Därtill togs färgglada smådelar av *Hon*:s utsida tillvara och såldes tillsammans med utställningskatalogen i Boklådan, Moderna Museets butik, i en numrerad upplaga om 150 exemplar. Detta bekräftas i samtal med museets mångåriga anställda Susanna Rydén Danckwardt, 2022-01-13.
5. Se Tidningsurklipp. MMA MA F1a:32.
6. Naja Rasmussen, *Niki de Saint Phalle*, 2015, s. 24–25.
7. Kondoleansbrev från Niki de Saint Phalle till Pontus Hultén och Anna-Lena Wibom, 1998-02-10. MMA PHA 5.1.36.
8. Niki de Saint Phalle, manuskript "JEAN", s. 4. MMA PHA 5.1.41.
9. För vidare studium av den västerländska esoterismens historia, se exempelvis Wouter J. Hanegraaff, *Esotericism and the Academy. Rejected Knowledge in Western Culture*, Cambridge: Cambridge University Press,

2012; Wouter J. Hanegraaff, *Western Esotericism: A Guide for the Perplexed*, London och New York: Bloomsbury Academic, 2013; Nicholas Goodrick-Clarke, *The Western Esoteric Traditions: A Historical Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 2008.

10. Se exempelvis Maurice Tuchman, "Hidden meanings in abstract art", red. Maurice Tuchman, *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*, New York: Abbeville Press, 1986, s. 17–62; Roger Lipsey, *The Spiritual in Twentieth-Century Art*, Mineola, New York: Dover Publications, inc., 2011; Peter Cornell, *Den hemliga källan. Om initiationsmönster i konst, litteratur och politik*, Hedemora: Gidlunds Bokförlag, 1988. Idéhistorikern Kjell Lekeby lyfter fram alkemisten Fulcanellis påstådda lärjunge Eugène Canseliet som betydelsefull för det intresse för alkemi som frodades under 1960- och 1970-talen, i synnerhet i Frankrike. Canseliet var bekant med surrealismens förgrundsgestalt André Breton. Se Kjell Lekeby, "Fulcanelli i Sverige" i Fulcanelli, *Katedralernas mysterium* (1929), Malmö: Vertigo förlag, 2013, s. 12.

11. Maurice Tuchman, *The Spiritual in Art*, 1986, s. 17.

12. Ibid., s. 18.

13. Se exempelvis Mark Sedgwick, *Against the Modern World: Traditionalism and the Secret Intellectual History of the Twentieth Century*, Oxford: Oxford University Press, 2004, s. 13. Arvet efter Édouard Schuré (1841–1929), fransk författare och esoteriker, Mircea Eliade (1907–1986), rumänsk religionshistoriker verksam vid Sorbonne efter andra världskriget och i Chicago från 1956, och den franske religionshistorikern Antoine Faivre (1934–2021) förvaltas i dag av en lång rad forskare, däribland Wouter J. Hanegraaff, professor i History of Hermetic Philosophy and Related Currents vid universitetet i Amsterdam. På flera håll runt om i Europa, bland annat vid universiteten i Uppsala, Göteborg och Stockholm, ges kurser i den västerländska esoterismens historia.

14. Niki de Saint Phalle, manuskript "Collaboration", s. 4. MMA PHA 5.1.41.

15. John F. Moffitt, *Alchemist of the Avant-Garde: The Case of Marcel Duchamp*, Albany: State University of New York Press, 2003, s. 9.

16. Se exempelvis "The Ultimate She", *Time*, 1966-06-17 (uppgift om skribent saknas i *Hon – en historia*, 1967, s. 154) och Folke Edwards, "Lustiga huset", *Sydsvenska Dagbladet*, 1966-06-15.

17. Ulf Linde, "En väldig skapelse", *Dagens Nyheter*, 1966-06-04, reproducerad i *Hon – en historia*, 1967, s. 138.

18. *Hon – en historia*, 1967, s. 142. Den madonnaskulptur som texten refererar till skulle möjligen kunna vara Chartres omtalade svarta madonna. De svarta madonnornas ursprung är omdiskuterat, men en teori gör gällande att en grupp av svarta madonnor i själva verket en gång föreställt just förkristna gudinnor, exempelvis Isis. För att blidka folket när den nya religionen införs har dessa gudinnor fått ny skepnad som madonnabilder och därmed accepterats både av hedniska och kristna. Värt att notera är att svarta madonnor och referenser till svarta madonnor återfinns även i flera andra av Niki de Saint Phalles verk.

19. Ulf Linde, *Dagens Nyheter*, 1966-06-04.
20. Karen Armstrong, *Myternas historia*, övers. Inger Johansson, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2005, s. 36–37.
21. Armstrong hänvisar i en not till Mircea Eliades bok *Myths, Dreams and Mysteries*, vilken utkom på franska 1957. Värt att notera är att det i Pontus Hulténs bibliotek finns en annan titel av Eliade, nämligen *Méphistophélès et l'androgynie*, Paris: Éditions Gallimard, 1962.
22. *Niki de Saint Phalle et le project Hon*, kort film med intervju: <https://www.youtube.com/watch?v=jNfQt2FsUD4> (2022-08-23).
23. ”No one who has entered her will ever be quite the same again.” Richard Boston, ”Hon”, *The New Statesman*, 1966-07-22. Denna mening är i fetstil när den återges i *Hon – en historia*, s. 169, men någon kommentar eller förklaring till varför erbjuds inte.
24. Se exempelvis Staffan Roos, ”Hon – ett ärbart fnask”, *Helsingborgs Dagblad*, 1966-07-17; Arthur Secunda och Jan Thunholm, ”Everymans Girl”, reproducerad i *Hon – en historia*, 1967, s. 150–151; Andreas Gedin, *Pontus Hultén, Hon & Moderna*, 2016, s. 196–197, och Benoît Antille, ”’HON – en katedral’. Behind Pontus Hultén’s Theatre of Inclusiveness”, *Afterall*, nr 32, vår 2013, s. 72–81.
25. Andreas Gedin, *Pontus Hultén, Hon & Moderna*, 2016, s. 197.
26. Citatet hämtat från Niki de Saint Phalle, manuskript ”The HON”, s. 13. MMA PHA 5.1.41. Se även dokumentärfilmen *Niki de Saint Phalle & Jean Tinguely – Les Bonnie & Clyde de l’Art* av Louise Faure och Anne Julien, 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=3y-I-KpxiG8> (2022-08-23).
27. Albert B. Friedman och Richard H. Osberg, *The Journal of American Folklore*, vol. 90, nr 357, 1977, s. 314 (s. 301–315). I sammanhanget kan nämnas att Niki de Saint Phalle på 1950-talet tillfrågades om att spela rollen Guinevere i Robert Bressons film *Lancelot du Lac* (ett drama om graallegenden och riddarna kring runda bordet), men rollen gick mer än 20 år senare till Nikis dotter. Se Tony Pipolo, *Robert Bresson. A Passion for Film*, Oxford: Oxford University Press, 2010, not 2, s. 391.
28. Att ordet ”katedral” ersattes av ”historia” i publikationen som dokumenterar utställningen förefaller i det här hänseendet passande. I ett brev till Barbro Sylwan skriver Hultén: ”Det där med Hon – en katedral en historia [pil till ’katedral’ med förtydligandet ’överstruket’] har visst kommit bort. Är det förkastat? Hur vore det att ha det på ryggen av boken ??? Överstrykningen bör va med rött. rött. i så fall och ’en historia’ ässå med rött.” Brev från Pontus Hultén till Barbro Sylwan, Amsterdam 1967-05-05. MMA MA F1a:32.
29. Fulcanelli, *Katedralernas mysterium*, 1929/2013, s. 44. I argot används ord som låter likadant för att förskjuta betydelser, exempelvis ”art scénique” (scenkonst) och ”arsenic” (arsenik) eller ”mème” (till och med) och ”m’aime” (älskar mig), ett grepp som Marcel Duchamp använder sig av i hög utsträckning i sina verkstitlar. I Moderna Museets samling finns en odaterad teckning (MOM/2005/271) med påskriften ”Tu est moi” av Niki de Saint Phalle. ”Tu est moi” är en ogrammatisk fransk mening som

betyder ”du är jag”, men som också uttalas likadant som ”tu et moi” (du och jag) och ”tuez moi” (döda mig). Ett collage av Niki de Saint Phalle i Princeton University Art Museums ägo bär samma titel. ”Du är jag” är en formulering som återkommer i olika varianter i esoteriska sammanhang för att etablera att vi alla är en och densamma, del av samma helhet.

30. Clas Brunius, ”Moderna museets senaste: Jättekvinna på rygg”, *Expressen*, 1966-06-03, reproducerad i *Hon – en historia*, 1967, s. 144.

31. Elias Cornell, ”Det obeskrivliga huset”, *Studiekamraten*, nr 4, 1966, reproducerad i *Hon – en historia*, 1967, s. 142.

32. Barbara G. Walker, *The Woman's Dictionary of Symbols and Sacred Objects*, New York: Harper Collins, 1988, s. 87–88. Andreas Gedin menar i stället att katedralen är en patriarkal struktur, och att *Hon* utgör en parodi på denna maskulina byggnad. Han skriver: ”[D]et patriarkala, religiösa byggnadsmonumentet är ersatt av en liggande och skrevande jättekvinna. Katedralens torn som sträcker sig över stadens hustak mot himlen och är dess särmärke ersätts i denna liggande katedral av ett öppet sköte, det övre är det nedre.” Andreas Gedin, *Pontus Hultén, Hon & Moderna*, 2016, s. 279.

33. Pontus Hultén, *Tinguely* (utst.kat.), Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou, 1988, s. 196.

34. Brev från K.G. Hultén till ingenjör Harry Mattsson, 1966-04-01, samt brev från Pontus Hultén till direktör Yngve Smedberg, Strand Hotell, Stockholm, 1966-03-15. MMA MA F1a:32.

35. *Dylaby* visades på Stedelijk Museum i Amsterdam från 30 augusti till 30 september 1962.

36. *Book of Symbols: Reflections on Archetypal Images*, red. Ami Ronnberg och Kathleen Martin, Köln: Taschen, 2010, s. 714.

37. ”Le labyrinthe dont on trouve le dessin dans les mosaïques des pavés des églises chrétiennes les plus anciennes, devient symbole chrétien, paradigme religieux, tout en conservant son caractère mythique, c’est à dire son sens de ’modèle’ du monde.” Texten är hämtad från ”Le labyrinthe de la Cathédrale de Chartres”, *The Situationist*, nr 4, 1963, återgiven i *Hon – en historia*, 1967, s. 156.

38. *Hon – en historia*, 1967, s. 156.

39. *Statens konstsamlingars tillväxt och förvaltning 1966*, Meddelanden från Nationalmuseum, Stockholm, nr 91, 1967, s. 25.

40. Pontus Hultén, ”Avslutande inledning”, *Den inre och den yttre rymden. En utställning rörande en universell konst*, red. Karin Bergqvist Lindegren och Pontus Hultén, Moderna Museets utställningskatalog nr 51, Stockholm: Moderna Museet, 1965, opag.

41. Patrik Andersson skriver: ”I denna gåtfulla, rent av andliga förflyttning framåt, i riktning mot en okänd fjärde dimension, kan man säga att Moderna Museet föddes på nytt. Man var nu redo att förena de inre individuella rymderna med de yttre sociala rymderna genom att bygga upp den spektakulära *Hon – en katedral*, en katedral uppförd med duchampsk ironi och intelligens.” Patrik Andersson, ”Den inre och den yttre rymden. Rörelse i konsten under omprövning”, *Pontus Hultén och Moderna Museet*.

De formativa åren, red. Anna Tellgren och Anna Lundström, Stockholm: Moderna Museet, 2017, s. 58.

42. Anderas Gedin formulerar det så här: ”*Hon – en katedral* sammanfattade på ett lyckligt sätt Hulténs syn på konst, kulturpolitik och på demokrati. Där fanns den för Hultén viktiga legeringen av avantgardism och öppenhet. *Hon* var inte bara ett metamuseum utan även ett utopiskt idealt museum: projektet var avancerat för kännarna, det utmanade konventioner men var ändå interaktivt och begripligt för de intresserade utan stora förkunskaper, inklusive barnen.” Andreas Gedin, *Pontus Hultén, Hon & Moderna*, 2016, s. 140.

43. Pontus Hultén, ”Working with fury and with pleasure”, *Niki de Saint Phalle*, Stuttgart: Hatje, 1992, s. 17.

44. Se exempelvis David Rynell Åhlén, *Samtida konst på bästa sändningstid* (diss.), Mediehistoriskt arkiv nr 31, Lund: Lunds universitet, 2016, och Benoît Antille, *Afterall*, 2013. Antille skriver att en av museets ambitioner med utställningen var att locka arbetarklassen, som 1966 utgjorde endast 3 procent av besökarna.

45. Bland annat föreslog de att konsten som presenterades i utställningar skulle vara förankrad i det dagliga livet, att musik skulle spelas i museisalarna och att värdar skulle finnas tillgängliga för att besökarna skulle känna sig bekväma på museet. Se Pierre Bourdieu och Alain Darbel med Dominique Schnapper, *The Love of Art. European Art Museums and Their Public*, övers. Caroline Beatty och Nick Merriman, Cambridge: Polity Press, 1991. Se även Benoît Antille, *Afterall*, 2013, s. 75.

46. I katalogen till Tinguely-utställningen på Stedelijk Museum 2017 beskrivs Tinguelys praktik: ”And what about his groundbreaking exhibition practices, with which he transformed the ’elitist’ museum into an interactive, public-friendly space, lending new dimensions to our conception of what art is, both aesthetically and socially?” Det är rimligt att anta att varken Hultén eller Tinguely ensamma stod för denna transformation, men att de båda var med och bidrog till en förändrad syn på museet. Se Margriet Schavemaker, Barbara Til, Beat Wismer, ”Jean Tinguely: An Introduction”, *Jean Tinguely* (utst.kat.), red. Margriet Schavemaker, Barbara Til och Beat Wismer, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2016, s. 9.

47. *Hon – en katedral*, 1967, s. 4.

48. Att fånga upp utställningsbesökarnas röster med mikrofon och sända någon annanstans i utställningsrummet gjordes redan på utställningen *This is Tomorrow* på Whitechapel Gallery i London 1956. Se Mark Wigley, ”’The Museum is the Massage’, Between the Discursive and the Immersive”, *Stedelijk Studies*, nr 4, 2016, <http://www.stedelijkstudies.com/journal/discursive-versus-immersive-museum-massage/> (2022-08-23).

49. Pontus Hultén, ”Liten intervju”, *Dagens Nyheter*, 1956, citerad i Andreas Gedin, *Pontus Hultén, Hon & Moderna*, 2016, s. 125.

50. För närmare diskussion kring detta, se Ylva Hillström, ”Parallella historier. Pedagogisk verksamhet under Moderna Museets första år”, *Pontus Hultén och Moderna Museet. De formativa åren*, 2017, s. 149–172.

51. *Hon – en historia*, 1967, s. 104, och bekräftat i samtal med Mette Prawitz, som var anställd vid museet vid den här tiden, 2022-01-13.
52. Pontus Hultén, ”Pontus om Hon”. MMA MA F1a:32.
53. Utställningstext daterad augusti 1966. MMA MA F1a:32. Det ska också ha funnits texter på svenska i utställningen, men något sådant exemplar finns inte bevarat i arkivet. ”Texter, som ska vägleda ’hon’s’ besökare i hennes inre, schabloneras.” Anteckning i *Hon – en historia*, 1967, s. 98.
54. Sam Heppner, ”Sweden – land of a million girls”, *Mayfair*, december, 1966, s. 42.
55. Ett urval av dessa recensioner finns publicerade i *Hon – en historia*, 1967.
56. Lars Widding, ”HON – ’sköte-synd’ på Moderna?”, *Expressen*, 1966-06-08.
57. Osignerad text daterad 1967-03-30. MMA MA F1a:32.

**ETT FÖRSÖK
ATT MÖTA
STORMEN
IGEN**



Pontus Hultén under installationen av verket *Fakir in $\frac{3}{4}$ Time* (1968) av Lucy Jackson Young (konstnär) och Niels O. Young (ingenjör) i utställningen *The Machine*, The Museum of Modern Art, New York, 1968

Ett försök att möta stormen igen.
Pontus Hulténs *The Machine as Seen at the End
of the Mechanical Age*

Lars Bang Larsen

Den 27 november 1968 öppnade *The Machine* med mer än ”200 konstverk och relaterade föremål” på The Museum of Modern Art (MoMA), iscensatt av Pontus Hultén med hjälp av museets curator Jennifer Licht och hennes assistent Jean-Edith Weiffenbach.¹ Efter Hulténs gästspel i New York gick *The Machine* under 1969 vidare till University of St. Thomas i Houston och San Francisco Museum of Modern Art i en stor manifestation på amerikansk mark av utställningsstrategier och sätt att skriva konsthistoria, som utvecklats på Moderna Museet i Stockholm under Hulténs ledarskap.

När MoMA:s chef René d’Harnoncourt inledde samtal med Hultén 1965 var det han hade i tankarna en amerikansk version av *Rörelse i konsten*, den nyskapande grupputställning som Hultén hade anordnat i samarbete med Jean Tinguely och Daniel Spoerri på Moderna Museet 1961.² Fastän Tinguely och andra förespråkare för kinetisk konst även gavs en framträdande plats i *The Machine*, fick MoMA i slutändan något helt annat – närmare bestämt en tidig curatoriet genomlysning av förhållandet mellan konst och teknik i den västerländska moderna epoken, på vars historia *The Machine* anlade ett långt perspektiv, *as seen at the end of the mechanical age*, som utställningens undertitel löd.

I detta kan man tänkas höra ekon av Walter Benjamins berömda essä ”Konstverket i reproduktionsåldern” (1935), men Hultén hänvisar inte till Benjamin (även om hastighet och reproducerbarhet är centrala teman också i *The Machine*), kanske för att han snarare var intresserad av hur ”västvärldens konstnärer kommenterar tekniken” än av de effekter som industrialismens bildteknologi haft på konstverket.³ Kanske kan *The Machine* jämföras med historiens ängel, som i Benjamins likaledes berömda text om historiebegreppet (1940) har ”sitt anlete vänt mot det förgångna”. Detta eftersom Hulténs utställning pekade på en historisk brytning där industri-maskinen inte längre var något givet, samtidigt som den lade tonvikten vid maskintekniken i stället för vid det som skulle komma sedan. Därmed, likt ängeln, ”stelt betrakta[de]” utställningen den förgångna som den stod ”i begrepp att avlägsna sig från” och vände ryggen

mot den framtid mot vilken den drevs av framåtskridandets storm.⁴ Således förkunnade utställningen det nya, men erbjöd i huvudsak det gamla, och fasthållandet vid ett mekaniskt paradigm tycks ha utestängt den från dess egen tids diskursbildningar. Dessutom eftersträvades i andra utställningar från den här tiden, exempelvis Harald Szeemanns *Jungesellenmaschinen/Les machines célibataires* (1975), ett genombrott för postmoderniteten genom maskinfantasier.

Den här texten bygger på besök i Pontus Hulténs arkiv på Moderna Museet, där det finns material om färdigställandet av utställningen på MoMA, om katalogen och om den vidare turnén.⁵ Till *The Machine* behövdes ett stort antal ambitiösa lån av konstverk och föremål, och medan utställningen förbereddes arbetade Hultén på långdistans från Stockholm. Detta gav upphov till en omfattande brevväxling, som också till stora delar finns tillgänglig i arkivet jämte den teoretiska och konsthistoriska litteratur som Hultén använde. Både i fråga om bilddokumentationen och det kritiska mottagandet är det New York-versionen av utställningen som är mest heltäckande representerad i Hulténs arkiv på Moderna Museet och vars olika historiska aspekter varit utgångspunkt för den följande diskussionen.

”Den här utställningen är dödsdömd!” – Arbetet med *The Machine*

[T]echnology today is undergoing a critical transition. We are surrounded by the outward manifestations of the culmination of the mechanical age. Yet, at the same time, the mechanical machine – which can most easily be defined as an imitation of our muscles – is losing its dominating position among the tools of mankind; while electronic and chemical devices – which imitate the processes of the brain and the nervous system – are becoming increasingly important.⁶

The Machine frammanade ett vidsträckt tematiskt område och övergav den formalistiska konsthistorien till förmån för en inriktning på mekanisk rörlighet och bildframställning, som utöver konstverk inbegrep ingenjörsvetenskapliga bedrifter. I utställningskatalogen speglades denna tvärvetenskaplighet av ett semiotiskt system: en snurrande pil stod för ”konst”, en glödlampa för ”upppfinningar”, en liten gammaldags kamera för ”kamera” och ett litet fordon för ”bil” på ett sådant sätt att de människoskapade föremålen hölls isär samtidigt som närheten – eller nivelleringen? – mellan konstverk och



Utställningskatalog till *The Machine as Seen at
the End of the Mechanical Age*, 1968

maskiner underströks. Den tekniska organisationen av människans rörelsemönster och blick representerades i synnerhet av en rad fordon och olika fotografiska apparater, däribland fantastiska patent från 1800-talet som Étienne-Jules Mareys "kronofografiska gevär".

Korrespondensen mellan Stockholm och New York vittnar om utställningens problemfyllda tillkomst. Jennifer Licht vidarebefordrade preliminära svar på låneförfrågningar till Hultén och försåg dem ofta med kommentarer: "Ser inte bra ut", "Motvilja mot utlån" och rent av "Den här utställningen är dödsdömd!"⁷ Trots motigheterna kom *The Machine* till slut att med hjälp av spektakulära lån omspänna ett halvt årtusende av kulturproduktion. På den konsthistoriska sidan rymde utställningens avantgardistiska ryggrad verk av konstnärer som El Lissitzky, Hannah Höch, Umberto Boccioni, Max Ernst, Francis Picabia och Marcel Duchamp, medan produktionen från gråzonen mellan konst och ingenjörskonst innehöll så pass olika föremål som Leonardos teckningar av flygfarkoster, Lyonel Feiningers leksaksprototyper till miniatyrlokomotiv, bokstäver från Christopher Polhems mekaniska alfabet och serieteckningar från 1800- och 1900-talen (av bland andra Winsor McCay och Rube Goldberg). Den samtida konstproduktionen representerades av variationer över popkonst och hyperrealism (exempelvis James Rosenquist och Claes Oldenburg), neorealism (César) och rörelseskulptur (Jean Tinguely, Takis, Hans Haacke), medan Nam June Paik och duon Marian Zazeela och La Monte Young fick företräda experimenterandet i Fluxusrörelsens kölvatten.

I sin katalogtext framställer Hultén maskinen som en tveeggad symbol för människans sinnrikhet och dårskap.⁸ Romanförfattare och egensinniga tänkare som Mary Shelley, Samuel Butler, Julien Offroy de La Mettrie och Jules Verne bidrar med oväntade litterära perspektiv, och med hjälp av citat från Marx och ett antal socialhistoriker ger Hultén utställningstemats sociala dimension kött på benen. I sin recension av *The Machine* i *Art Bulletin* lyfter William A. Camfield fram Hulténs "sociala kommentar" till Ed van der Elskens fotografi *Nigeria* (1960), som (med Camfields ord) föreställer "en nigerian som sköter en enorm, antikverad apparat". I bildtexten konstaterar Hultén att "den mekaniska tidsåldern tycks vara förbunden med kolonialismens tidsålder ... båda byggde på instinkten att exploatera" – och Camfield kommenterar att sådana "skarpa och klagörande ... påpekanden knappast är vardagsmat i historiska utställningar med vetenskaplig prägel."⁹

Sådana perspektiv kan sägas mildra eurocentrismen i *The Machine*, liksom dess inkluderande av den ryska konstruktivismen vid en tid då de historiska avantgardernas återhämtning fortfarande var infekterad av kalla kriget. Till exempel var det antikomunistiska Documenta inte det minsta tillmötesgående mot de östeuropeiska avantgarderna förrän i sin sjätte upplaga 1977, och några månader före öppnandet av *The Machine* fick 1968 års Documenta 4 öknamnet "Documenta Americana" på grund av sin övervikt av brittiska och nordamerikanska popkonstnärer. Däremot hade Hultén tidigare samma år på Moderna Museet presenterat den första utställningen utanför Ryssland om Vladimir Tatlins verk. Tatlin var även en nyckelspelare i Hulténs konst-ochingenjörskonstgenealogi i *The Machine*, där kopian av Tatlins modell av *Monument för tredje internationalen* (1919–20), byggd 1968 av Ulf Linde och Per Olof Ultvedt till utställningen på Moderna Museet, fick pryda MoMA:s skulpturträdgård.

Liksom i andra curatorIELLA projekt om konst och teknik under de följande åren, exempelvis *Art and Technology Program* (1967–1971) på Los Angeles County Museum of Art (LACMA), var kön en icke-fråga, osynliggjord i en patriarkalisk struktur.¹⁰ Tekniken var underförstått, och därför i grunden, ett manligt område: *The Machine* feminiserade maskiner som till exempel racerbilar, men det könade reproduktiva arbetets tekniker lyste med sin frånvaro. I Hulténs dramatisering av en hegeliansk kamp mellan människa och maskin om tjänande och herravälde skulle köksmaskiner förmodligen ha förknippats med en hushållssfär som inte gick ihop med utställningens heroiska framställning. Men det förefaller relevant att ta upp det, med tanke på att den tv-sända "köksdebatten" mellan den sovjetiske regeringschefen Nikita Chrusjtjov och den amerikanske vicepresidenten Richard Nixon 1959 hade gjort köket till ett slagfält för blockens teknopolitik. Dessutom hade ett könsrollskänsligt perspektiv möjligen kunnat peka på andra hermeneutiska aspekter av maskinen än hastighetens och synsinnets projektiler gjorde.

Utställningens tillbakablickande karaktär framstod som ologisk, eftersom den tillkännagav en ny era samtidigt som den handlade om den föregående. Som Öyvind Fahlström skrev i sin recension av utställningen i *Dagens Nyheter*: "Om man ville antyda teknologins accelererande omformning av världen ... skulle man väl i första hand visa datamaskinen och vad den åstadkommer, automation, tänkande maskiner, robotar. Den militära teknologin



Från utställningen *The Machine*,
The Museum of Modern Art, New York, 1968



och rymdteknologin med dess konstliknande onyttighet och rena kvalitetsinriktning.”¹¹ Den accelerationistiska tonen i Hulténs undertitel ”den mekaniska tidsålderns slut” påminde inte bara om Benjamin utan även om Marshall McLuhans påstående att ”Gutenberggalaxen” – den moderna värld som präglades av det tryckta ordet – och dess epok var till ända samt om en hypotes som McLuhan senare gjorde allmänt känd i sin betydelsefulla antibok *The Medium is the Massage* från 1967.¹² Det är svårt att föreställa sig att Hultén inte kände till McLuhans mycket inflytelserika och populära texter, och det verkar nästan som om han flyktigt berörde McLuhan fastän han ytterst sett var ovillig – eller helt enkelt lät bli – att införliva hans tänkande.

McLuhan flyttade fokus från de mekaniska maskinerna till den kommunikativa atmosfären och hävdade med hjälp av sitt utvidgade, performativa mediebegrepp att ”alla medier kör fullständigt över oss” – att ”all förståelse av social och kulturell förändring är omöjlig utan kunskap om mediernas sätt att fungera som miljöer.”¹³ Vi kan ha våra aningar om att McLuhans prioriterade termer, medier och atmosfär skulle ha försvårat den homologi mellan maskiner och konstföremål som strukturerade den curatoriska syntaxen hos *The Machine* och dess sociala och estetiska kommentar. Hulténs fokusering på maskinen fjärmade honom även från en annan bemärkt teknikuppfattning vid den här tiden – nämligen den som Martin Heidegger gav uttryck för i sina efterkrigstexter när han intresserade sig för teknikens metafysiska väsen som förklaring av och förhållningssätt till världen.¹⁴

McLuhan ifrågasatte framåtskridandets rätlinjighet med hjälp av sitt berömda begrepp om den i stammar organiserade ”globala byn”, ett ”samtidigt skeende” där ”den elektriska cirkulariteten har störtat ’tidens’ och ’rummets’ välde”.¹⁵ För Hultén, däremot, handlade framåtskridandet (fortfarande) om en sorts tävling med tekniken där konsten spelade en viktig roll för att humanisera den förra. Den spricka som hade orsakat ett destruktivt framåtskridande kunde lagas genom att konsten införlivades med (andra) former av *tekhné* i en estetisk helhet av kunskaper och praktiker – och således med samhället – som enligt Hultén hade funnits i antikens Grekland före indelningen i olika ämnen. Där rådde det enligt honom ”ingen större motsättning mellan naturen och tillämpningen av naturlagarna inom tekniken än mellan tekniken och konsten”.¹⁶ Denna tänkta återförening hade därtill syftet att ta

ned konsten från dess piedestal, där den ”vördnadsfullt dyrkats och följaktligen fullständigt missförstått” då ”den humanistiska ståndpunkten [övergivits till förmån för] ett sofistiskt försvar av ägodelar”.¹⁷ Således argumenterar Hultén:

Clearly, if we believe in either life or art, we must assume complete [human] domination over machines, to subject them to our will, and direct them so that they may serve life in the most efficient way – taking as our criterion the totality of human life on this planet.

In planning for such a world, and in helping to bring it into being, artists are more important than politicians, and even than technicians. But, of course, it is not artists in whom we ordinarily most place our confidence.¹⁸

Hultén nämner även överproduktionen och industrialiseringens ”hänsynslösa exploatering av jordens naturresurser”.¹⁹ Det är inte bara den samtida vokabulären, i vilken ”naturen” betraktas som en resursfråga och inte som ett planetariskt livsuppehållande system, utan även Hulténs omDispositionering av konstens, naturens och teknikens betydelsebärande element till förmån för en ny konstens och teknikens naturlighet eller transparens, som avslöjar varför naturen försvinner i *The Machine*. I dag har vi de teoretiska verktyg som krävs för att ifrågasätta en sådan antro- och logocentrism, som gör sig av med naturen när konsten och tekniken uppgår i en enda upplyst mänsklig aktivitet – en rationaliserande impuls som kröns av Hulténs teknikoptimism, enligt vilken konstnärerna behövs för att historien inte ska tappa styrseln: ett försök, kan man kanske säga, att styra framåtskridandets stormvind i moralisk riktning med hjälp av konsten. Som Amelia Jones uppmärksammar finns det något självbelåtet i hopkopplingen av konst och humanism.²⁰ I Hulténs fall består denna självbelåtenhet i övertygelsen att människan och maskinen kan hållas isär, vilket utlovar att moderniteten både kan äta kakan och ha den kvar: en värld där det råder harmoni mellan teknisk effektivitet och estetisk närvaro.

Naturen som blind fläck i *The Machine* återkommer ur en annan synvinkel i John Canadays recension i *New York Times*.²¹ Utställningen placerar konsten och maskinen bredvid varandra och det får till följd att maskinen är bättre än konsten, skriver Canaday och antyder på så vis att ingen modern målning eller skulptur kan mäta sig i skönhet med de maskiner som inspirerade konstnärerna att antingen göra

cc: Pontus Hultén
Miss Dudley

February 23, 1958

Mr. Frederick S. Wight
Director
The Art Galleries
University of California
at Los Angeles
405 Hilgard Avenue
Los Angeles, California 90024

Dear Mr. Wight:

For a major exhibition we are preparing called THE MACHINE we are trying to track a painting by Charles Sheeler, Suspended Power, 1939. I see from the catalogue that you included this work in an exhibition of Sheeler's work in 1954 and at that time it was in the collection of the S. Morgan Smith Company, York, Pennsylvania. We have tried to get in touch with this company but they no longer seem to be in existence, and I wonder if you could give me any more information or if you have any knowledge of the present whereabouts of the painting. It is a matter of some urgency for us to find the picture and I should be most grateful if you could reply to this letter at the earliest opportunity.

With thanks for any help you are able to give us,

Yours sincerely,

Jennifer Licht
Assistant Curator

this show is
closed

Brev från assisterande intendent Jennifer Licht
till Frederick S. Wight, chef för The Art Galleries,
University of California

uppror mot dem eller förena sig med dem (ett synsätt som går igen i den ”maskinåldersformalism” som fick spridning genom exempelvis Fernand Léger och hans uppfattning att maskinen äger en inneboende skönhet tack vare sin avsaknad av estetisk avsikt).²² En följd av att konsten kan överträffas på sitt eget område av maskinen är att det av människan skapade ersätter naturen som grundval och norm för det som i en traditionell estetik ska imiteras – ett recept (trots att Hultén avsåg motsatsen) på ett begreppsmässigt utplånande av naturen.

Retoriken känns igen från Experiments in Art and Technology (E.A.T.), den ideella organisation som ingenjörerna Billy Klüver och Fred Waldhauer grundade i New York 1966 tillsammans med konstnärerna Robert Rauschenberg och Robert Whitman. E.A.T. var det mest framträdande konst- och teknikprojektet i USA vid den här tiden och initierades i det uttalade syftet att främja samarbeten mellan konstnärer och ingenjörer utanför konstmuseerna och konstmarknaden.²³ En sektion av *The Machine* innehöll åtta nya verk som resultat av en tävling ”för ingenjörer och konstnärer” som anordnades av MoMA och E.A.T. (samtidigt med *The Machine* visades 150 verk, som kommit in till E.A.T:s tävling, under Klüvers överinseende på Brooklyn Museum med titeln *Some More Beginnings*). Hulténs nära band till E.A.T:s direktör Klüver var en viktig ”New York connection”, och organisationen inkluderades i utställningarna *Utopier och visioner 1871–1981* (1971) och *New York Collection for Stockholm* (1973) under Moderna Museets formativa år.²⁴ Den del av utställningen som samorganiserades med E.A.T. förblev emellertid något av en biattraktion i förhållande till huvudevenemanget på MoMA. Kritikerna uppvisar knappt något intresse för den i sina recensioner, och det enda digitala verket i *The Machine* – som fanns just i E.A.T.-avdelningen – beskrevs av Öyvind Fahlström som ”aningslöst”.²⁵ *The Machine* låg lågt i frågan om den cybernetiska tidsålder som skulle avlösa den mekaniska, men samma höst öppnade curatören Jasia Reichardt på Institute of Contemporary Arts i London utställningen *Cybernetic Serendipity*, som skilde sig påtagligt från *The Machine* genom att sätta konstnärlig spekulativitet med hjälp av tänkande maskiner i förgrunden.²⁶

E.A.T:s vision om alliansen mellan konstnärer och ingenjörer ligger i linje med benägenheten bland avantgardistiska konstnärer under New York Dada-perioden att ge ingenjören företräde framför konstnären. Som Amelia Jones påpekar tillkännagav antikonstgeniet Duchamp ”gärna att han ansåg sig vara mer ingenjör än konstnär”.²⁷

Hulténs inkluderande av bilar och andra maskiner kan beskrivas som en duchampsk curatorieell gest, om än utan dadarörelsens blottläggande av ”det absurda” i att skilja mellan det industriella och det estetiska. Jones igen:

The avant-garde’s valuation of the engineer or everyday worker also functioned to privilege the untutored eye, which intuited a kind of machine-age beauty that overtrained artists could no longer see (the “freshness” attributed to the engineer’s or laborer’s eye is thus akin to the freshness of the so-called primitive, who is not overschooled in bourgeois habits and thus supposedly has a purer, less adulterated capacity to appreciate true beauty).²⁸

The Machine kan, med sina verk av Duchamp, Picabia och även Elsa von Freytag-Loringhoven, ses som ett curatorieellt svar på den moderna upplevelsen av den urbana industrialismens hotfulla aspekter och de sociala förändringar som följde med den. Utställningen kom även, via E.A.T., med ett konkret förslag om hur man skulle kunna övervinna främlingskap och trauma genom en förening av konstskapande och instrumentellt förnuft – en estetisk funktionalism, skulle man kunna säga, som kontrasterar mot New York Dadas maskinverk med ”extremt invecklade [och] ofullständiga diskussioner om den urbana industrialismens våldsamma utmaningar av det manliga subjektet”.²⁹ Med andra ord: om ekon från New York Dada dröjde kvar i *The Machine*, använde Hultén nu dess teknologiskt primitiva etos i ganska annorlunda syften.

”En mycket personlig utställning” – Det curatorieella subjektet

The Machine fick ett mycket positivt om än aningen förbindligt mottagande. John Perrault i *The Village Voice* konstaterade implicit att ”den alltså trevande föreningen av konst och teknik ... ger möjlighet till en förnuftig användning av intuitionen och en intuitiv användning av förnuftet”.³⁰ Man får inte känslan av att utställningen kom åt en känslig punkt, som när *Rörelse i konsten* på Moderna Museet beskrevs som något ”upprörande, beklämmande och omoraliskt” i *Svenska Dagbladets* sammanfattning av denna föregångare till *The Machine*.³¹

The Machine hade en konservativ insida som sipprade ut i dess sociala kontext. Innan *The Village Voice* hade recenserat utställningen



Ovan: Pontus Hultén i utställningen *The Machine*, New York, 1968.

Nedan: Marcel Duchamp, *Det stora glasat* (1915–1923/1961) från Moderna Museets samling i samma utställning, 1968

hade Blaire Sabol följaktligen bevakat dess öppnande i tidningens modespalt. Här visar ett fotografi konstkritikern Jill Johnston i ”äktä cowboymundering från Houston i pastellfärgad brokad”, medan Factorystjärnan Ultra Violet ”som vanligt var vettlöst invirad i sammet”. Men dylik klädarrogans stack ut, för ”smoking som klädkod på inbjudan innebar ... att den medelålders mannen återfick sin normala roll” efter de vilda utflykterna under Summer of Love. Även vad det kvinnliga modet beträffar var det en *retour à l'ordre* på tvärs mot de bohemiska utsvävningarna: ”[O]tvivelaktigt fanns det mer volym, metall och ståltråd i de kvinnliga uppenbarelserna än i maskinerna, och det berodde på modebranschens uppfattning om byststöd.”³²

En av de stora sociala begivenheterna i *The Machine* var Hultén själv, vars personlighet förgyllde evenemanget på samma sätt som en stor dirigent eller filmregissör. Svenska medier var begripligt nog uppspelta över att Moderna Museets chef gjorde ett gästspel på MoMA, som då var den mest prestigefyllda konstinstitutionen i västvärlden; svenska journalister bevakade utställningen som en fortlöpande tilldragelse, följde Hultén runt om i staden och bevisade bland annat en glamorös mottagning till hans ära på Sveriges generalkonsulat där Andy Warhol, Robert Rauschenberg och andra kändisar i konstvärlden var närvarande. Man rapporterade också om det amerikanska mottagandet av *The Machine*, och Fahlström (återigen!) gjorde en genomgång av utställningen och intervjuade dess upphovsman för Sveriges Radios räkning.³³ Dessutom betonade MoMA:s *Members Newsletter* att ”utställningens karaktär ... härrör från den personlighet som har anordnat den”.³⁴ Det finns arkivfotografier som illustrerar denna iakttagelse: en ledigt klädd Hultén tycks ha flyttat in sitt arbetsrum, eller åtminstone telefonen, i MoMA:s salar, där han även ses delta aktivt i installationen av verken. I medierna florerade det till och med ett rykte om att han var påtänkt för ”den mäktiga posten som chef för museets samlingar, en befattning som nu innehas av den eminente Alfred Barr”.³⁵

Utställningskatalogen, som författades av Hultén och vars kolorerade omslag med underbart otympliga metallpärmar formgavs av Anders Österlin, var en viktig del av *The Machine*. I juni 1971 – mer än två år efter det att *The Machine* hade öppnat, och ett bra tag efter det att den turnerat färdigt – var katalogen ”huvudföremålet” för William A. Camfields recension av utställningen i *The Art Bulletin*.³⁶ Han uppehåller sig här vid omslaget av ”tunn plåt med en slängigt

handskriven titel, *The Machine*, i relieftryck och med en prosaisk, polykrom formgivning som utgår från ett fotografi av framsidan på Museum of Modern Art”.³⁷ Omslaget leder tanken till en serie-roman eller någon sorts stilfullt konserverad bok och erinrar om det industriella ursprunget till popkonstens framtoning. Genom att vara ett föremål från den mekaniska tidsåldern, som frammanar en bild av den teknologiska stadens uppvisningsmaskineri, ger katalogen dessutom en föraning om Centre Pompidou, det museum som Hultén några år senare skulle vara med om att grunda och vars utställningsverksamhet han ledde 1973–1981.

Hulténs projekt levde vidare i konstvärlden, och ett stycke in på 1970-talet kunde *The Machine* jämföras med ett annat företag i modernismens slutskede: Harald Szeemanns utställning *Jungesellenmaschinen/Les machines célibataires* (”Ungkarlsmaskiner”), som turnerade till inte mindre än nio västeuropeiska institutioner mellan 1975 och 1977, däribland Malmö Konsthall, där den visades hösten 1976. I likhet med *The Machine* hade *Les machines célibataires*, enligt Szeemann, sin historiska förankring just i perioden mellan 1850 och 1925 och tillerkände Duchamp en central roll.³⁸ Därtill var en personligt hållen *écriture* viktig för båda dessa ”curateurs”, som man kan kalla dem: även Szeemanns projekt kan kallas ”en mycket personlig utställning”, som Fahlströms karaktäristik av *The Machine* löd.³⁹

Men medan den konsthistoria som *The Machine* anknöt till präglades av teknologisk humanism, satte Szeemanns utställning utan att sväva på målet begäret framför moralen, undvek de fasta föresatserna i temat konst och teknik och fokuserade i stället på den mekaniserade modernitetens ångestfyllda gränser och perversa supplement. Szeemanns intellektuellt djärva presentation gav en postfreudiansk uttolkning av maskinen som en modern myt om besatthet och sublimering. Ett uppbåd av samtida tänkare, bland dem Michel de Certeau, Jean-François Lyotard och Michel Serres, gjorde sällskap med betraktaren i strövandet längs slingrande gångar av konstnärlig egenart och poststrukturalistisk modernitetskritik.⁴⁰ Hultén och Szeemann citerade samma passage ur Michel Carrouges Duchamp-studie *Les machines célibataires* (1954) i sina respektive katalogtexter, men det var utan tvivel Szeemann som gjorde mesta möjliga av Carrouges analys av ungarlsmaskinen som en ”fantasieggande bild som förvandlar kärleken till dödsmekanism”.⁴¹ Om Hulténs tillkännagivande av den mekaniska tidsålderns slut var möjligt enbart



Jean Tinguely, *Méta-Matic nr 17* (1959) från
Moderna Museets samling i utställningen *The Machine*,
The Museum of Modern Art, New York, 1968

därför att han finkänsligt var ”den humanistiska ståndpunkten” trogen, så kunde Szeemann utan förbehåll sätta sina ungarlsmaskinernas libidinösa ekonomi i arbete med den moderna epokens dödsdömda metafysik.⁴² Szeemann utvidgade sin curatorielle idé om ”individuella mytologier” från 1972 års Documenta 5 och gjorde gällande att hans utställningstema byggde på dess ”i högsta grad politiska ... mytologi”, vilket även gällde hans egen roll i arbetet med historiska gränser: ”Arrangören ... väljer en epok som måste överskridas för att en fortsättning ska vara möjlig (för honom? För andra också?)”.⁴³ Szeemanns utställning påstods alltså vara på en gång individualistisk, mytåskådliggörande och politisk, och den var med all sannolikhet lika omåttlig, självcentrerad och allmänt repressiv som den västerländska modernitet han tagit sig för att dekonstruera. Man skulle kunna säga att han med sin oslipade och experimentella curatorielle hållning inte begick den institutionella synden att försöka tämja avantgardet. Däremot offrade utställningen på ett flagrant sätt kvinnan på sitt historiska altare. Som Caroline Jones skriver: ”Avgörande för ungarlsmaskinens ideologi var den existentiella fiktionen om dess autonomi som manlig alstrare av former och aktiviteter (inga reproducerande kvinnor här inte).”⁴⁴

Med vissa talande överlappningar och mycket olika mål och metoder sökte Hultén och Szeemann en väg ut ur den moderna epoken genom mötet mellan konsten och maskinen. Szeemann lyckades penetrera en öppning (om den priapiska putslustigheten ursäktas) mellan epokerna och *epistemerna* genom att störa flödet av positivistiska och förbättringsinriktade teknologiska idéer, men hans utställning var snarare en mörk och dekadent möjlighet än ett framtidslofte. Vad *The Machine* beträffar stod även Hulténs utställning på samma våglängd som de historiska avantgardenas lek med det maskinella bildspråket, men den saknade ironi och hade en humanistisk världsåskådning vars modernistiska löften ytterst sett spärrade passagen ut ur det moderna.

I sina historiefilosofiska teser nämner Walter Benjamin den oslagbare, mekaniske schackturken, en fingerad automat vid hovet i 1700-talets Wien, vars förmenta virtuositet egentligen berodde på att någon manövrerade den inifrån. Med Benjamins berömda analogi skulle marxismen bara kunna förklara historien om den, likt den bedrägliga schackroboten, tog fördolda krafter i sin tjänst, i den dialektiska materialismens fall teologin. Kanske hade Hulténs utställning en liknande ande i maskineriet, kanske försåg den konsten

med en liknande teologisk resurs. Utställningens vision kunde bara infrias genom närvaron av en metafysisk verklighet utanför historien – en ”messiansk tid”, för att använda Benjamins term – eller genom de estetiska medel med hjälp av vilka en meningsfull förening av konst och teknik kunde rekonstrueras i Hulténs stora berättelse.⁴⁵

Postskriptum

I dag krävs ett tankesprång för att uppfatta ”konst” och ”teknik” som två skilda storheter. Det var med detta i minnet som jag curerade gruppställningen *Mud Muses – en tirad om teknologi* på Moderna Museet 2019–2020. Utställningen gjorde gällande att den (historietyngda, rent av anakronistiska) konst- och teknikformeln på ett avsiktligt otidsenligt sätt kunde tänkas vara relevant för en analys av tekniken som ”realiserat tillstånd” i nuet.⁴⁶ Som jag skrev i katalogen omfattade utställningen:

en längre tidsrymd än den som avgränsas av internets framväxt och den digitala medieringens nuvarande herravälde ... vilket ger en möjlighet att utvärdera den historiska förändringsprocessen och fundera över vilka utvecklingar som kommer att forma vår framtid.⁴⁷

Utställningen lånade sin titel från Robert Rauschenbergs säregna installation *Lermusan* (1968–71) och science fiction-författaren Ursula K. Le Guins text ”En tirad om ’teknologi’”. Rauschenbergs verk (NMSK 2174) som finns i Moderna Museets samling, består av ett stort, minimalistiskt kar av glas och stål, i vilket lufttryck passerar genom ventiler undertill och skapar ett ploppande ljud och får små gejsrar att bryta fram i tusentals kilo av syntetisk lera, som tillverkats efter ett recept med ingredienserna glycerin och finmalen vulkanisk aska. I LACMA:s Art and Technology-program samarbetade Rauschenberg med personal från industrikonglomeratet Teledyne Inc., en rymdfartsinriktad industri med kommersiella och militära kunder. Det var Teledyne som 1973 donerade verket genom E.A.T. till Moderna Museet, dit det kom tillsammans med en grupp andra nordamerikanska förvärv och donationer. Projektet fick ett negativt mottagande av en del inhemska konstnärer och aktivister med anklagelser om ”teknokratisk tomhet”, kulturimperialism och överseende med det amerikanska militärindustriella komplexets framfart under pågående Vietnamkrig.⁴⁸

”Tekniken är en aktiv mänsklig växelverkan med den materiella världen”, enligt Le Guins teknikdefinition, som inte bara är mer värdenneutral och icke-deterministisk än många andra utan även antropocentrisk och väldigt öppen.⁴⁹ I och med detta leder Le Guin begreppet bortom de gripbara föremålen – maskiner som ”en dator eller ett bombplan” – och upphäver dess opportuna grundegenskap att alltid och endast vara modernt. I stället rycks tekniken, som föremål för science fiction-tänkande, upp med rötterna ur nuets rationalitet och görs rörlig i historiska tider och rum.

Genom bidrag från bland andra Vision Exchange Workshop i Mumbai (1969–1974) och det nutida Johannesburgkollektivet CUSS Group utmanade *Mud Muses* ”den nordatlantiska geopolitik som har dominerat våra konst- och teknikhistoriska skildringar – även sådana som presenterats på Moderna Museet” (för att nu återigen citera mig själv).⁵⁰ Filosofen Yuk Hui postkoloniala analys av kosmoteknik knöts ihop med, bland andra bidrag, kosmogram av de amerindiska schamanerna Armando, Paulino och Antônio Marubo medan de australiensiska cyberfeministerna VNS Matrix från sitt håll siktade in sig på ett *undaddying* – eller ”avfarbrödring” – av teknikpatriarkatet.⁵¹ I ett försök att undvika upphaussning och tekniklösningssideologier samlade utställningen följdriktigt ett urval av konstnärliga tillvägagångssätt från det senaste halvsekle i en utforskning – eller rent av urladdning – av teknikbegreppet, där en mängd olika frågor ställs ur det perspektiv som en konstinstitution på 2000-talet får när den förväntas verka i en digitaliserad erfarenhetsekonomi.

I dag har frågan om tekniken en nästan ontologisk karaktär, både med avseende på hur tekniken begränsar människans liv och ger det dess grundläggande inramning, och med tanke på den artificiella intelligens som håller på att göra tekniken kapabel till tankar och känslor. Genom sina försök att ”avfarbrödra” och avkolonisera tekniken var *Mud Muses* på ett avgörande sätt sammanbunden med arvet efter Hultén och 1960-talets konst- och teknikklimat – sett i backspegeln banade utställningen väg för en brytning med det moderna genom sin ambition att utkräva historiskt ansvar för teknikbegreppet, men man kan hävda att dess traditionstillvända utgångspunkt hindrade den från att begrava västvärldens historieängel eller åtminstone fick den att vända huvudet i rätt riktning.

Vid en tidpunkt då livet självt på denna planet hotas, och därmed blottlägger naiviteten och de antropocentriska begränsningarna i

Hulténs vision om ett upphävande av motsättningen mellan konst och teknik, är det angeläget med en kritisk radikaliserings av teknik-ontologins löfte. Om tekniken är den vridningpunkt runt vilken den mänskliga kulturen reproducerar sig som sådan, vad skulle då hända om balansen i motsatsparet natur/kultur vändes till förmån för naturen? Hur skulle med andra ord ett postkulturellt teknikbegrepp se ut? Som Karen Barad säger: ”Tänk om vi skulle förstå kulturen som någonting naturen gör?”⁵² En omarbetning av motsatsparen mänskligt/icke-mänskligt och natur/kultur (som även beaktar att naturen är en ”projektion” och en ”materialiserad fantasi”, som Donna Haraway uttrycker det) skulle kunna frigöra ett nödvändigt kritiskt och kreativt utrymme för en nutida undersökning av tekniken.⁵³

Vad gäller Hultén var hans institutionella tänkande kring förbindelsen mellan konst och teknik mer radikalt än hans curatoriska arbete med *The Machine*. Som Kim West påpekar var cybernetiken en viktig del av Hulténs och Moderna Museets försök till omorganisation av utställningsformen som inrättning.⁵⁴ När man i mitten av 1960-talet gjorde upp planer för att flytta Moderna Museet från dess dåvarande (och nuvarande) plats på Skeppsholmen till Stockholms centrum gjorde Hultén och curatorn Pär Stolpe en uppfinningsrik omtolkning av det moderna konstmuseet som en blandning av Tatlins torn och en sofistikerad databank och sändningsstation. Hultén och Stolpe ritade ett koncentriskt diagram som upphävde den modernistiska vita kubens isolationism och i stället framställde museet som en sfärisk institution. Den yttersta sfären ”som skiljer ut vardagslivets värld, utmärks av en allt snabbare koncentration av information”; den andra sfären representerar verkstäder där ”produktionsmedlen står till förfogande” för museibesökarna; det tredje skiktet hyser presentationer av det som produceras i verkstäderna i ”olika evenemang: bildkonst, film, foto, dans, konserter”.⁵⁵ Slutligen reserveras diagrammets mittpunkt för minnet av den bearbetade informationen: museets samlingar. Ett sådant Moderna Museet skulle aldrig förverkligas i Stockholm, men i och med Hulténs utnämning som chef för Centre Pompidou kom hans och Stolpes vision om ett artificiellt medvetande eller arkitektonisk maskin som öppnades mot de sociala fältets flöden närmare ett förverkligande, mutatis mutandis. Men det är ytterligare en punkt där historien om Hulténs *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* förgrenar sig ut i en annan framtid.

1. Pressrelease nr 123 inför *The Machine*, 1968-11-25. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2776> (2022-08-23). Utställningen pågick fram till 9 februari 1969.
2. Under 1965 tillfrågades Hultén av d'Harnoncourt om "han kunde tänka sig att anordna en utställning om kinetisk konst" och även detta tyder på att *The Machine* producerades för en amerikansk kontext. Se K.G. Pontus Hultén, "Foreword and Acknowledgments", *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* (utst.kat.), red. K.G. Pontus Hultén, New York: The Museum of Modern Art, 1968, s. 3.
3. K.G. Pontus Hultén, *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, 1968, s. 3.
4. Walter Benjamin, "Historiefilosofiska teser", övers. Carl-Henning Wijkmark, *Bild och dialektik*, Staffanstorps: Cavefors, 1969, s. 177-190.
5. Utställningar, *The Machine* 1-7. MMA PHA 4.2.52-58.
6. K.G. Pontus Hultén, *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, 1968, s. 3.
7. Handskriven kommentar på kopia av brev angående en förfrågan om att få hjälp med att lokalisera "a painting by Charles Sheeler, Suspended Power, 1939". Brev från Jennifer Licht till Frederick S. Wight, chef för The Art Galleries, University of California, 1968-02-28. MMA PHA 4.2.55.
8. K.G. Pontus Hultén, "Introduction", *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* (utst.kat.), red. K.G. Pontus Hultén, 1968, s. 6-13.
9. William A. Camfield, bokrecension av *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, *The Art Bulletin*, vol. 53, nr 2, 1971, s. 275-277; K.G. Pontus Hultén, *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, 1968, p. 175. Forskare som Susan Buck-Morss har senare instämt i detta synsätt, men mer utifrån perspektivet att kolonialismen var en förutsättning för den mekaniska tidsåldern: "Det är talande att allt detta [den haitiska revolutionen 1791 och dess återverkningar i Europa] inträffade före införandet av storskaligt maskinellt arbete. Genom att inbilla oss att moderniteten är liktydlig med Europa har vi missförstått i hur hög grad den moderna kapitalismen var en produkt av det koloniala systemet, som i många avseenden låg före utvecklingen i Europa." Se Susan Buck-Morss, *Hegel, Haiti, and Universal History*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2009, s. 100.
10. LACMA:s A&T-program, som det kallades, rymde inga kvinnor i sin 63 män långa lista över konstnärer.
11. Öyvind Fahlström, "En lustfylld maskindans", *Dagens Nyheter*, 1969-01-04. Fahlström recenserade även *Rörelse i konsten* och intygade att det var en utställning som hade "karaktär av fabrik, barnkammare, laboratorium, därhus, växthus, nöjesfält; allt utom museum." Öyvind Fahlström, "Rörelse i konsten – en förstummande upplevelse", *Expressen*, 1961-05-19.
12. Även Norbert Wiener citeras i Hulténs katalogtext, men som Fahlström också konstaterar behandlas inte cybernetiken i *The Machine* – varken som systemteori eller med avseende på tänkande maskiner – förutom att det hänvisas till den som en samtidsmarkör. Se Öyvind Fahlström, "En lustfylld maskindans", *Dagens Nyheter*, 1969-01-04.

13. Marshall McLuhan och Quentin Fiore, *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects*, New York: Simon & Schuster, 1967, s. 26.
14. *The Machine* befann sig närmare både New York och konstens fält och tog också en annan väg än MIT:s banbrytande tvärvetenskapliga konstprogram Center for Advanced Visual Studies, som grundades 1967 av konstnären György Kepes, för vilken mötet med tekniken utspelades på ”konstens medborgerliga skala” i sammanflätningen av urbana och naturliga miljöer. Se György Kepes, ”Toward Civic Art”, *Leonardo*, vol. 4, nr 1, 1971, s. 69–73.
15. Marshall McLuhan och Quentin Fiore, *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects*, 1967, s. 16 och 63.
16. Pontus Hultén, ”Introduction”, *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, 1968, s. 10.
17. Ibid.
18. Ibid., s. 11.
19. Ibid., s. 10.
20. Amelia Jones, *Irrational Modernism. A Neurasthenic History of New York Dada*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2004, s. 139.
21. John Canaday, ”Art: Machines Fascinate”, *New York Times*, 1968-11-28.
22. Amelia Jones, *Irrational Modernism. A Neurasthenic History of New York Dada*, 2004, s. 139.
23. Den konsthistoriska auktoriteten hos initiativ förknippade med E.A.T. omförhandlas genom kritiska läsningar av Kim West, där han ställer det ”oligarkiska” etoset hos E.A.T:s Automation House bredvid Hulténs skiss till ett nytt Moderna Museet och dess ”radikalt demokratiska” vision, som delvis är hämtad från den svenska välfärdsstaten efter andra världskriget, delvis från den ryska konstruktivistiska traditionen. Se Kim West, ”Mud Muse, Mutatis Mutandis: Om två modeller för alliansen mellan konst och teknologi”, *Mud Muses. En tirad om teknologi*, red. Lars Bang Larsen, Moderna Museets utställningskatalog nr 407, Stockholm: Moderna Museet, 2019, s. 53–70.
24. Se Pontus Hultén, ”The New York Connection”, *Teknologi för livet. Om Experiments in Art and Technology*, Paris: Schultz Förlag AB och Norrköping: Norrköpings Konstmuseum, 2004, s. 143–147. Texten publicerades ursprungligen i *Moderna Museet 1958–1983*, red. Olle Granath och Monica Niekels, Stockholm: Moderna Museet, 1983, s. 54–57. För en intervju med Billy Klüver, se Marianne Hultman, ”Vår man i New York. En intervju med Billy Klüver om samarbetet med Moderna Museet”, *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008*, red. Anna Tellgren och Martin Sundberg, Stockholm: Moderna Museet och Göttingen: Steidl, 2008, s. 233–256.
25. Öyvind Fahlström, ”En lustfylld maskindans”, *Dagens Nyheter*, 1969-01-04. Verket i fråga var *Studies in Perception I* (1968), ett datorbehandlat fotografi av en naken kvinna inlämnat till tävlingen av Leon D. Harmon och Kenneth C. Knowlton.
26. Pressmeddelandet inför *Cybernetic Serendipity* från den 1 juni 1968 finns i arkivet som dokumenterar *The Machine*, vilket tyder på att Hultén kände till utställningen i London. I meddelandet, som även rymmer

en lista över "Föreläsningar om *Cybernetic Serendipity*", sägs utställningen innehålla "1. Computer generated graphics, computer animated film, computer composed and played music, computer verse and texts"; "2. Cybernetic devices as works of art, remote control robots, Cybernetic environments, and painting machines"; och "3. Demonstrations of how computers work, the history of Cybernetics, and daily film shows between 12–2 pm". MMA PHA 4.2.55.

27. Amelia Jones, *Irrational Modernism. A Neurasthenic History of New York Dada*, 2004, s. 46.

28. Ibid., s. 137–139.

29. Ibid., s. 125.

30. John Perrault, "art to make it new" [sic!], *The Village Voice*, 1968-12-15.

31. Catharina Bauer, "Konstnären och maskinen", *Svenska Dagbladet*, 1968-12-15.

32. Blaire Sabol, "Fashion Column", *The Village Voice*, 1968-12-05.

33. I en rapport i *Svenska Dagbladet*, 1968-12-11 nämns mottagningen på Sveriges generalkonsulat i New York; i *Dagens Nyheter* 1968-12-06 omtalas Fahlströms intervju med Hultén.

34. Helen M. Franc, "The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age", *Members Newsletter*, New York: The Museum of Modern Art, november–december, 1968.

35. Se "Papa for MOMA", *New York Times*, 1968-01-08 (förmodligen skrivet av Grace Glueck).

36. William A. Camfield, bokrecension av *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, *The Art Bulletin*, vol. 53, nr 2, 1971, s. 275–277. Resten av publikationens design tillskrivs Hultén, Gösta Svensson och Anders Österlins samarbetspartner John Melin. Omslagsfotografiet togs av MoMA-curatorn Alicia Legg. Bland det grafiska material som Österlin och Melin gjorde åt Moderna Museet fanns katalogerna till utställningarna *Hon – en katedral* och Andy Warhol.

37. Ibid. Härligt nördiga recensioner av katalogen publicerades även i facktidsskrifter för grafiska formgivare, exempelvis i *Grafisk Faktorstidning* (Grafiska faktors- och tjänstemannaförbundet, Stockholm), nr 5, 1969, s. 66.

38. Titeln på Szeemanns utställning anspelade på Duchamps *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, kallad *Det stora glaset*, och även Hultén hade i *The Machine* gett Duchamp en framträdande plats med sju verk, däribland Ulf Lindes replik av *Det stora glaset* (1915–23/1961) från Moderna Museets samling, samt *Naken kvinna som går nerför en trappa nr 1* (1911) och nr 3 (1916) från samlingarna vid Philadelphia Museum of Art.

39. Öyvind Fahlström, "En lustfylld maskindans", *Dagens Nyheter*, 1969-01-04.

40. Det kan tilläggas att Gilles Deleuze och Félix Guattari, vilkas schizoanalys hade introducerats i *Anti-Oidipus* från 1972 där de ur ett freudomarxistiskt perspektiv utvecklade tanken om det omedvetna som en maskin, på ett iögonfallande sätt saknas i listan över bidragsgivare till Szeemanns katalog. Dessutom hade katalogen till Szeemanns utställning en diskursiv roll

utöver att fungera som dokumentation och tolkningsstöd. Och Szeemann måste ha känt till *The Machine*: en reproduktion av Max Ernsts *Petit machine construite par lui-même...* (1919) på sidan 127 i katalogen till *Junggesellenmaschinen/Les machines célibataires* (1975) är hämtad från katalogen (s. 121) till Hulténs utställning. För intressanta installationsbilder från de olika platser där *Les machines célibataires* visades, se Harald Szeemann. *With by Through Because Towards Despite. Catalogue of all Exhibitions 1957–2005*, red. Tobia Bezzola och Roman Kurzmeyer, Zürich: Edition Voldemeer och Wien: Springer Verlag, 2007, s. 392–405.

41. Michel Carrouges, "Mode d'emploi", *Junggesellenmaschinen/Les machines célibataires* (utst.kat.), red. Harald Szeemann och Jean Clair, Venedig: Alfieri, 1975, s. 21–49. Den passage som både Hultén och Szeemann citerar lyder: "Det skulle vara barnsligt att tro att vår tids största genier har roat sig med illusoriska lekar och avsiktligt har dolt sina tankar. Hur bisarra deras stora lekar än kan tyckas vara, så har de i eldbokstäver tydliggjort den stora myt i vilken vår tids fyrfaldiga tragedi finns inlemmad: den gordiska knut som är krocken mellan mekanisering, terror, erotik och religion eller antireligion. Dessa är de olycksbådande alarmsignaler som de sänder till oss uppiifrån sina observatorier, uppförda ovanpå höga torn, i den moderna stormens hjärta." Se Pontus Hultén, *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, 1968, s. 6, och Harald Szeemann, *Junggesellenmaschinen/Les machines célibataires*, 1975, s. 7.

42. Pontus Hultén, *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, 1968, s. 10.

43. Harald Szeemann, *Junggesellenmaschinen/Les machines célibataires*, 1975, s. 9 och 10.

44. Caroline A. Jones, *The Global Work of Art. World's Fairs, Biennials, and the Aesthetics of Experience*, Chicago: The University of Chicago Press, 2017, s. 190. Sexismen i *Les machines célibataires* passerade inte obemärkt när utställningen visades på Malmö Konsthall. På sin förstasida förklarade "Malmös fria kulturtidning" *Den Hialöse* att den var "gubbsjuk", och man tog avstånd från vad man ansåg vara dess alltför tunga belastande av konsthallens budget. Se *Den Hialöse*, oktober 1976, opag.

45. Walter Benjamin, "Historiefilosofiska teser", övers. Carl-Henning Wijkmark, *Bild och dialektik*, Staffanstorps: Cavefors, 1969, s. 177–190.

46. Lars Bang Larsen, "En karta över utställningen: Koordinater för tid, rum och idéer", *Mud Muses. En tirad om teknologi*, red. Lars Bang Larsen, Moderna Museet utställningskatalog nr 407, Stockholm: Moderna Museet, 2019, s. 26.

47. Ibid.

48. Se Marianne Hultman, "New York Collection for Stockholm", *Teknologi för livet. Om Experiment in Art and Technology*, 2004, s. 160–171, och *New York Collection for Stockholm*, red. Björn Springfeldt, Moderna Museets utställningskatalog nr 111, Stockholm: Moderna Museet, 1973. Se även *The New York Collection for Stockholm: Final Report*, 1974-08-12. MMA MA F1a:68.

49. Ursula K. Le Guin, "En tirad om 'teknologi'", *Mud Muses. En tirad om teknologi*, 2019, s. 20.
50. Ibid., s. 28–29.
51. Soda_Jerks video *Undaddy Mainframe* (2014) är deras hyllning till sina likaledes australiensiska kolleger VNS Matrix, som myntade termen cyberfeminist i sitt *Cyberfeminist Manifesto for the 21st Century* (1991). Bland övriga konstnärer och kollektiv i utställningen märktes: Ian Cheng, Vision Exchange Workshop med Nalini Malani och Akbar Padamsee, Branko Petrović, CUSS Group, Primer, Sidsel Meineche Hansen och Cultural Capital Cooperative, Charlotte Johannesson, Anna Lundh, The Otolith Group, Suzanne Treister, Lucy Siyao Liu, Nomeda och Gediminas Urbonas, Anna Sjödahl och Jenna Sutela plus Kooperativ för Darstellungspolitik (utställningsarkitektur) och VARV VARV (grafisk formgivning).
52. Karen Barad, "Nature's Queer Performativity", *Kvinder, køn & forskning*, nr 1–2, 2012, s. 25–53.
53. Donna J. Haraway, *Modest_Witness@Second_Millennium.Female-Man[©]_Meets_OncoMouseTM. Feminism and Technoscience*, New York: Routledge, 1997, s. 34.
54. Kim West, *The Exhibitionary Complex. Exhibition, Apparatus, and Media from Kulturhuset to the Centre Pompidou, 1963–1977* (diss.), Södertörn Studies in Art History and Aesthetics 4, Huddinge: Södertörns högskola, 2017.
55. Ibid., s. 10. Citerat från Yann Pavie, "Vers le musée du futur. Entretien avec Pontus Hultén", *Opus International*, nr 24–25, 1971, s. 56–65. I översättning från franska till engelska av Kim West.

PONTUS HULTÉNS BOKSAMLING



Marcel Duchamp. Catalogue raisonné, red. Jean Clair, Paris:
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 1977

Pontus Hulténs boksamling.
Böcker som konst och konst i bokform

Annika Gunnarsson

Pontus Hultén framställde sig själv som fri och radikal i olika intervjuer och samtal. Att han besatt en väl utvecklad förmåga att följa sin samtid och ta del av det nya som hände i konstvärlden är omskrivet, men att han också var traditionalist har inte framhållits lika ofta. Hulténs samling av böcker är ett exempel på det senare. Den visar bland annat på hans sociala position och akademiska skolning. Genom boksamlingen sällar sig Hultén till en rad kända personer som bland annat har samlat på böcker eftersom det är ett tecken på kunskap och makt.¹ För att hålla sig ajour med vad som hände i världen och för att främja den egna kunskapsuppbyggnaden insamlade dessa personer helt enkelt tryckt material. Det finns de som menar att Hultén manifesterade sin legitimitet som museichef när han donerade sitt arkiv, sina böcker och sin konstsamling till Moderna Museet, vilket ledde till att han tillägnades ett eget rum, Pontus Hulténs visningsmagasin.²

Pontus Hultén gick även i upptrampade fotspår när han valde att delta i formgivningen av de kataloger som åtföljde utställningarna han arbetade med.³ Katalogerna skulle enligt honom vara visuella och taktila utöver att fungera som pedagogiskt informationsmaterial.⁴ I fråga om det förra följde han sin samtids tankar om boken som bärare av performativa funktioner, något som även visar sig tydligt i hans egen bok om Jean Tinguely från 1972.⁵ *Bokkonst* och *konst i bokform* ligger utan tvekan till grund för några av de bokproduktioner som Hultén är starkt förknippad med. Lutz Jahre skriver till exempel att Hultén menade att en god, bra bok har en icke-kommersiell sida, en generös sida som är *Art Extra*.⁶ Själv skrev Hultén att han läste mycket om olika konstarter, både för att koppla av och för att finna stimulans, och han slog fast att: ”En katalog är en bok, och en bok är ett föremål, ett föremål som med egen rätt har karaktär och individualitet.”⁷

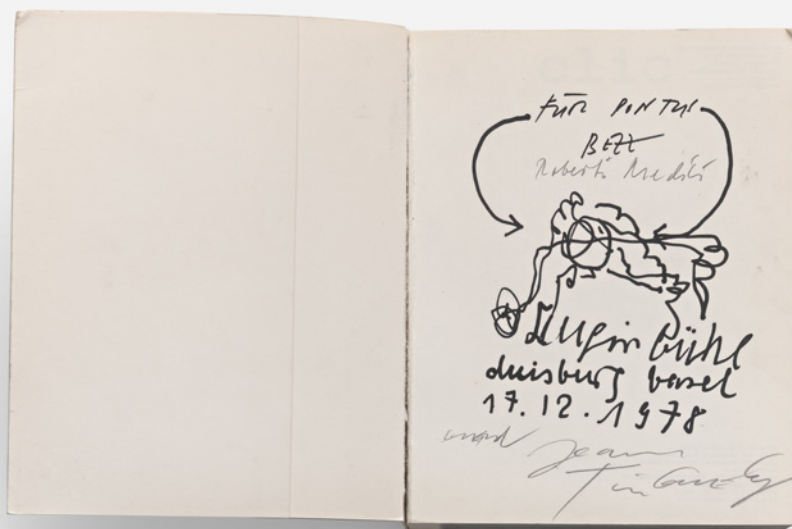
Den här texten utgår från de böcker som Pontus Hultén donerade till Moderna Museet 2005. Syftet är att visa på några av de influenser och teman som har haft betydelse för hans verksamhet som museichef, katalogproducent och boksamlare. Följande ämnen

kommer att belysas: konsthistorikern Alfred H. Barr, den förste chefen vid The Museum of Modern Art (MoMA) i New York 1929–1943; dadarörelsens och surrealismens intresse för kombinationen av bild och språk i olika trycksaker såsom böcker, tidskrifter och pamfletter; de tydliga referenserna till Marcel Duchamps praktik och hans samarbete med Mary Reynolds; Fluxusrörelsen och den konkreta poesin under 1960-talet.

Boksamlingen

Pontus Hultén donerade sin boksamling om cirka 137 hyllmeter, i runda tal 7 000 volymer, till Moderna Museet för att allmänheten skulle kunna studera den på ett lämpligt sätt och för att den skulle kunna användas i undervisning och forskning.⁸ Med donationen följde en arkivförteckning över boksamlingen med rubrikerna Artist Biographies, General/Survey Exhibition Catalogues, Artists' Books, Photography, Museum Hand Books, Design, Typography, Music, Museum as Subject, Machine as Art, Exposition Catalogues, Architecture, Cinema, Art Reference, Art General: Geographic, Miscellaneous och Art History: Chronological, Criticism.⁹ Uppräkningen ger en god bild av Pontus Hulténs övergripande intresseområden som museichef, såsom vi känner dem i dag. I hans bibliotek stod den mer etablerade konsthistorien sida vid sida med delar av det nya som skedde inom bild- och bokkonsten under hans levnad.¹⁰

Flera av volymerna i boksamlingen är utställningskataloger från de museer Hultén själv arbetade på, eller gåvor från institutioner och personer som han kände eller samarbetade med. Vad gäller de konstnärskap som finns representerade utkristalliserar sig tre mer generella grupper. Den första utgörs av äldre konstnärskap som kanoniserades under 1900-talet och ansågs vara de som hade utvecklat nya riktningar inom konsten, till exempel Giuseppe Arcimboldo, Piero della Francesca, Francisco de Goya och Johannes Vermeer.¹¹ Den sistnämnde konstnären var också ämnet för Hulténs licentiatavhandling *Vermeer och Spinoza* från 1951.¹² Den andra utgörs av de konstnärer som Hultén hade en mer personlig relation till, ofta som nära vän, och som han på ett eller annat sätt deltog i etableringen av, däribland Sam Francis, Claes Oldenburg, Niki de Saint Phalle, Robert Rauschenberg, Jean Tinguely och Andy Warhol.¹³ Den tredje gruppen utgörs av de konstnärer som antingen var storheter vid den tid då böckerna kom ut eller som har blivit mer eller mindre kända efter



Ovan: Omslag till *Clic*, 688 fotografier av Leonardo Bezzola, Solothurn: Edition mb&t, 1978. Nedan: Dedikation från Bernhard Luginbühl och Jean Tinguely till Pontus Hultén i *Clic*, 1978

hand. Hit hör bland andra Jean-Paul Riopelle, spontanismens förgrundsgestalt på 1950-talet, och konstnärssduon Gilbert & George.¹⁴

Därutöver finns ett antal böcker som kan ses som både litteratur och konstobjekt. Under rubriken artists' books i uppräkningslistan ovan finns cirka 340 böckers framsidor och första uppslag kopierade och uppordnade alfabetiskt efter efternamn.¹⁵ De böcker som är samlade under ovanstående rubrik kan i vissa fall uppfattas som böcker både om och av konstnärer, och som konst i bokform, vilket är den term som Leif Eriksson, svensk nestor inom ämnet, har använt som översättning av begreppet artists' books.¹⁶ Flertalet av de artists' books som medföljde Pontus Hulténs donation har en koppling till konstnärer vilka tidigt kom att arbeta med konceptkonst och med konst i det utvidgade fältet. Mediet i sig och det i regel mindre formatet erbjöd konstnärerna nya möjligheter att interagera mer direkt med betraktarna. Konstnärerna skapade genom sina olika praktiker unika objekt, enskilda och i upplaga, och de arbetade både mer traditionellt och med utveckling av nya material och trycktekniker. Till exempel kopplar Eriksson i sin beskrivning ovan bokens form och innehåll, men inte nödvändigtvis det lexikala, till ett visuellt konstnärligt uttryck som relaterar till både en konceptuell och en idébaserad praktik. Hultén tog starkt intryck av Duchamps tankar om att verket blir till i betraktarsituationen.¹⁷ I sin egen praktik deltog Hultén i produktionen av objekt som placerar sig i fältet mellan begreppen artists' books och bokkonst.¹⁸

Alfred H. Barr och The Museum of Modern Art

Några av de influenser som blev betydelsefulla för Pontus Hulténs museimannaskap kom från andra sidan Atlanten, från USA. Alfred H. Barr har med största sannolikhet påverkat Hulténs uppfattning om vad ett modernt museum skulle vara.¹⁹ Barrs idéer fungerade som förebild för flera moderna museers organisering under efterkrigstiden, liksom hans syn på utställningen som ett medium, bland annat genom utställningarna *Cubism and Abstract Art* (1936) och *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (1936–1937).²⁰ De konstnärskap som Barr presenterade i katalogerna har museichefer och intendenten över hela världen kommit att visa regelbundet, i såväl monografiska som tematiska utställningar. Trots att Hultén var något kritisk mot MoMA i katalogen till utställningen *Stedelijk möter Moderna Museet* (1962)

har Barrs utställningskataloger fungerat som inkörsport till den konsthistoriska väg Hultén kom att vandra genom sin karriär.²¹

Barrs utställning *Machine Art* från 1934 är en klar och tydlig utgångspunkt för Hulténs vurm för konst och teknik. Den kom till uttryck i bland annat *Rörelse i konsten* (1961) på Stedelijk och Moderna Museet, *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* (1968) på MoMA och *New York Collection for Stockholm* (1973), där ett eget råd inom *Experiments in Art and Technology* (E.A.T.) bestämde sig för att göra en portfolio med grafik för att finansiera projektet på Moderna Museet.²² De två första utställningarna åtföljdes av var sin katalog, båda specifika på sitt eget sätt. Den ena tack vare sitt långsmala höjdformat, den andra genom sina plåtförsedda pärmar med relieftryck.

I Pontus Hulténs boksamling finns bland annat två exemplar av Barrs katalog *Fantastic Art, Dada, Surrealism*. Det ena är första utgåvan från 1936, som har gröna pärmar och är ganska blek och sliten.²³ Det andra är den tredje upplagan från 1968, som har brun-beige pärmar och är så gott som oanvänd. I förstaupplagans förord slår Barr fast att surrealismen är mycket mer än en konstrikting. Det är en allvarlig affär, en filosofi, ett sätt att leva, som flera av tidens mest framstående målare och poeter hängivet följer.²⁴ När Hultén själv var redaktör för *The Surrealists Look At Art* (1990), utgiven på Sam Francis förlag Lapis Press, med texter av surrealismens banerförare Paul Éluard, Louis Aragon, Philippe Soupault, André Breton och Tristan Tzara, avslutade han sitt förord med följande: "where do we find such passion, such poetic beauty of language? The reasoning might seem biased and out of fashion, and it sometimes is, but it is never journalistic, constipated, shallow or dull."²⁵ Det är rimligt att tro att den första utgåvan av Barrs katalog har fungerat som ett uppslagsverk för Hultén, som i egenskap av ung konsthistoriker var angelägen om att hålla sig uppdaterad om det senaste inom konsten, liksom att det var denna utgångspunkt han regelbundet återvände till i sitt fortsatta yrkesliv. När Hultén började studera konsthistoria 1945 hade katalogen och utställningen knappt tio år på nacken. Konceptet att knyta historiskt material till samtida, vilket Hultén gjorde i sin första egna utställning *Rörelse i konsten*, formulerade Barr redan i förordet till katalogen från MoMA. Barr skrev att även den tillfälliga betraktaren skulle komma att notera likheter mellan det äldre material som presenterades och vissa verk inom dada och surrealism.



Omslag till Bruno Munari, *Good Design*, Milano:
All'Insegna del Pesce d'Oro (Vanni Scheiwiller), 1963

I katalogen återgavs verk av bland andra Jean Arp. Ett av dessa verk blir till genom att det underliggande bladet syns genom en öppning i det övre.²⁶ På så sätt blir två verk tre, alternativt ett. Denna formgivningsprincip återkommer till exempel på omslaget till Emmett Williams *Material 3. Konkretionen* (1958) under redaktion av Daniel Spoerri, som också arbetade med *Rörelse i konsten*. Spoerri var även grundare av Edition MAT 1959, vars mål var att producera föremål i serier så billigt som möjligt, så kallade multiplar. Samma lösning med en utstansad öppning som betraktaren kan se nästa sida genom återkommer på framsidan av katalogen till utställningen *New York Collection for Stockholm* (1973). Tre år tidigare hade Ragnar von Holten, intendent och konstnär, och José Pierre, konstnär och surrealismens inofficiella historieskrivare, använt sig av detta grepp för katalogen till utställningen *Surrealism* (1970), som Riksutställningar producerade och visade på Moderna Museet. I den främre pärmens högra hörn är en rektangel utskuren. På det bakomliggande bladet står det sur-rea-lism.²⁷

Dada, surrealism och Marcel Duchamp

Dadaismens och surrealismens lek med bilder, ord, ljud, typografi och allsköns parafernalier löper som en röd tråd genom Pontus Hulténs katalogproduktioner. För dadaisterna och surrealisterna var det delvis en nödvändighet att använda de material som fanns till hands, eftersom de var verksamma under och mellan de båda världskrigen. Att det också blev frågan om formgivningsideologi lite längre fram, visar på vikten av att sammanföra estetiska uttryck med tekniska och materiella resurser. Den dadautställning som visades på Moderna Museet 1966 skedde i Moderna Museets Vänners regi. Meddelande nummer 19 från vänföreningen innehåller en dokumentation av det födelsedagskalas, en kväll med poesiuppläsning den 3 februari, som anordnades till minne av Cabaret Voltaires grundande 1916, den klubb i Zürich där dadaismen inleddes. Pontus Hultén avslutade introduktionen i meddelandet med att skriva:

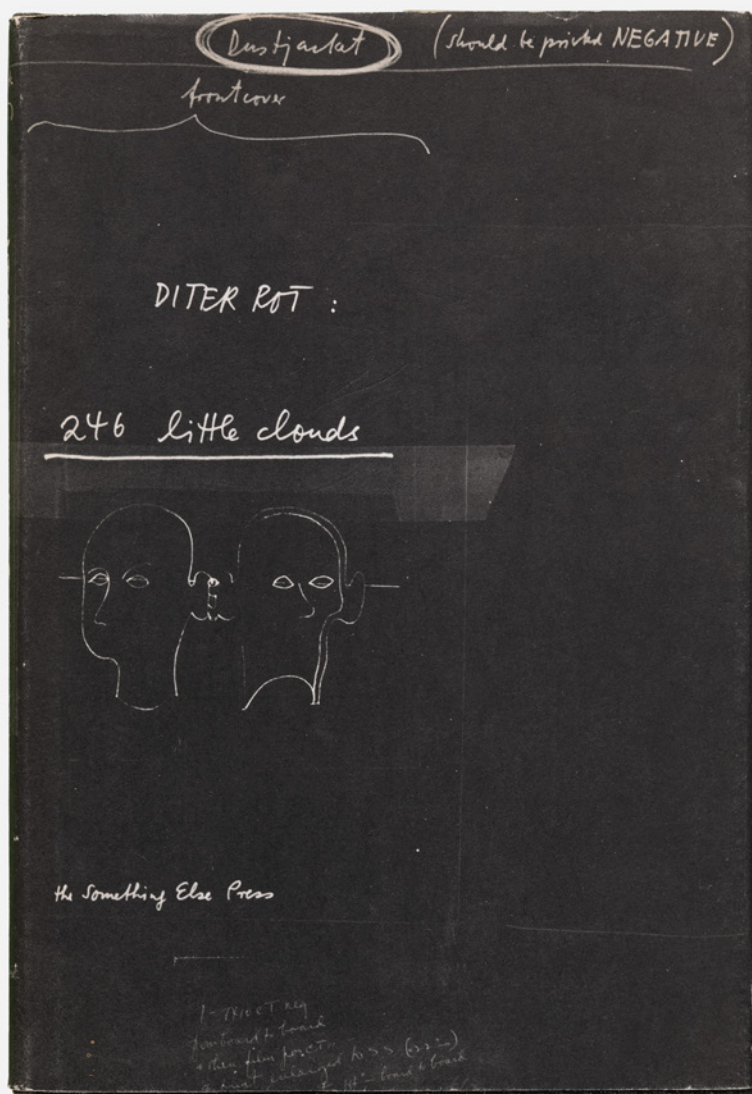
Vilken befrielse det är att betrakta dadaistiska konstverk eller läsa dadaistiska texter, vilken renhet och intelligens som strålar ut från det mesta som skrevs och gjordes i de dadaistiska kretsarna! Att förnimma den dadaistiska klarheten ger ett intellektuellt lyckorus. Och inget kan vara mer inspirerande.²⁸

I Pontus Hulténs boksamling finns en handfull böcker om dada. I *The Dada Painters and Poets. An Anthology* (1951) står det antecknat "Hulténs". Tvåhundra sextio sex sidor längre fram är följande text inringad och markerad med en stjärna i kanten:

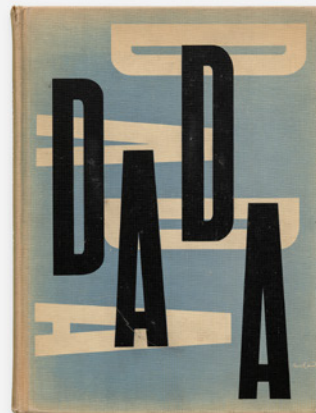
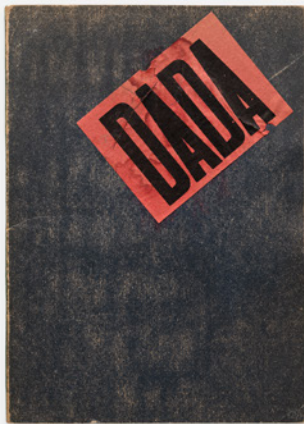
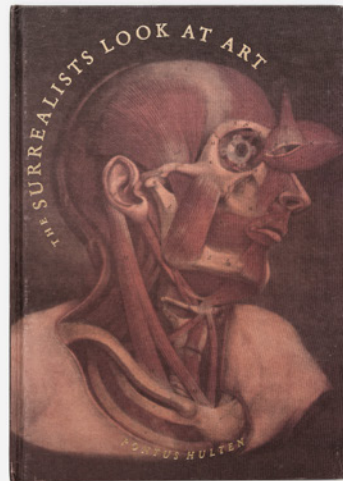
The meeting of 391 and Dada was celebrated in new issues of 391 and of *The Dada Review*. 391 appeared on bright pink paper. Arp, Tzara, Picabia and myself [Hans Richter] contributed to the two magazines, not only with individual work but by the execution in common of an illustration for Dada Nos. 3 and 4. Every detail of this illustration is still fresh in my mind. The medium was an old alarm clock which we bought for a few cents and took apart. The detached pieces were bathed in ink and then imprinted on random paper. All of us watched over the execution of this automatic masterpiece.²⁹

Oavsett vem som har gjort den nämnda markeringen ovan, så pekar den på samarbetsformer där slumpen och ett gemensamt konstnärsarbete utgör grunden för bokens, tidskriftens eller konstverkets tillblivelse. Den visar också tydligt på ett utökat bruk av olika sorters papper: färgade, oregelbundet skurna, vikta och stansade på olika sätt, som i katalogen *Amerikansk pop-konst. 106 former av kärlek och förtvivlan* (1964). Papper är till exempel bärande princip i de artists' books som Bruno Munari och Richard Long har gjort och som genom Pontus Hulténs donation ingår i samlingen.³⁰ Hultén nämner Munari i *Kasark* (1955) och refererar till Munaris "proiezioni dirette", hisnande enkla rörliga bilder utan att de är film, något som Hultén hade snappat upp på MoMA.³¹

Färgade tryck av allehanda slag, liksom en blandning av typsnitt, blev legio i flera av de kataloger Hultén var med om att producera under 1960-talet. Bokstäver och satsytor påminner ibland om när varje sida skars i ett träblock och trycktes på samma sätt som en stämpel, innan Johannes Gutenberg gjorde sin revolutionerande uppfinning med lösa typer som kunde återanvändas. Till 500-årsjubileet av Gutenbergs uppfinning påbörjade Hans Nordenström en fyra minuter kort film med titeln *Det tryckta ordet, 500 år med Gutenberg* (1949), som Hultén hjälpte honom med.³² Hultén visar tidigt i sin verksamhet ett intresse för tryck och böcker. Hans anknytning till *Bok-Konsum*, *Galleri Samlaren*, *Kasark* och *Blandaren*, vilka då ansågs som mer radikala plattformar på den alternativa konstscenen, har i vår samtids svenska konsthistorieskrivning



Omslag till Diter Rot, *246 Little Clouds*, New York:
Something Else Press, 1965



Ovan: Edward Hugh och Marcel Duchamp, *Surrealism and Its Affinities*. Mary Reynolds Collection, Chicago: Art Institute Chicago, 1956. *The Surrealists Look At Art*, red. Pontus Hultén, Culver City: Lapis Press, 1990. Nedan: Karl-Heinz Hering, *DADA. Dokumente eine Bewegung*, Düsseldorf: Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 1958. *The Dada Painters and Poets. An Anthology*, red. Robert Motherwell, New York: Wittenborn, Schultz Inc., 1951

renderat honom en given plats i avantgardet.³³ Sett från ett perspektiv av ungdomlig opposition mot det borgliga följer Hultén en given pamflett- och manifesttradition med rötter i 1800-talet.³⁴ Willem Sandberg, chef vid Stedelijk Museum i Amsterdam 1945–1963, var också grafisk formgivare. I Wien hade han studerat filosofen och sociologen Otto Neuraths symbolspråk Isotype. Detta löper som en röd tråd genom Sandbergs publikation *NU*.³⁵ Att Sandberg blev Hulténs mer uttalade mentor, snarare än Barr, ligger mycket tydligare i linje med de erfarenhetsutbyten som sedan tidigare redan fanns mellan Nationalmuseum i Sverige och Rijksmuseum i Nederländerna.³⁶ Hultén följde Sandbergs praktik och deltog själv i processen kring produktionen av museets trycksaker i nära samarbete med bland andra redaktören Georg Svensson och tryckaren Gösta Svensson (de var inte släkt), formgivaren John Melin och reklammannen Anders Österlin.

Pontus Hulténs intresse för hur böcker kunde formges kan också knytas till bland andra bokbindaren Mary Reynolds verk, som presenterades i en utställningskatalog 1956, sex år efter att hon gick bort.³⁷ Marcel Duchamp, som levde tillsammans med Reynolds under många år, inledde sitt förord med att skriva att hon var ögonvittne till dadas manifestationer och surrealismens födelse 1924. Duchamp avslutade sin hyllning till Reynolds med att skriva att hennes bokbindningar var originella och skilde sig från klassiska tekniker. Mary Reynolds och Marcel Duchamps samarbete rörande Alfred Jarrys berättelse *Ubu Roi*, från 1896, under åren 1924–1935, är ett tydligt exempel på boken sedd som ett objekt. Pontus Hulténs olika katalogproduktioner, till exempel den ovan nämnda plåtpärmsförsedda katalogen *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* (1968), ingår logiskt sett i denna tradition av mer experimentell bokbindarkonst, liksom i en tradition av konstnärlig samverkan.³⁸

Att *Boulevardkartongen Tvångsblandaren* (1955–1956), även kallad *Kartongblandaren*, kom som en pappkartong med lösa delar, och inte som en klammerhäftad tidskrift, är också ett tecken på och i tiden. Under 1950-talet var Hans Nordenström redaktör och primus motor i arbetet med *Tvångsblandaren*. I Nordenströms bok *Brul: svart-vit magi* (2002) skrev Hultén i förordet att Marcel Duchamps *La Boîte-en-valise* från 1935–1941 var inspirationskällan till *Tvångsblandaren*, och ”ett uttryck för en enorm beundran för Duchamp”.³⁹ Att Duchamp hade en speciell plats i Hulténs konsthistorieskrivning är väl känt. Bland annat vittnar herrarnas korta kärnfulla korrespondens

om det.⁴⁰ Det gör även alla de utställningar där Hultén inkluderade och presenterade verk av Duchamp, liksom de 86 böcker som relaterar direkt till Duchamp i Hulténs boksamling. Hit sällar sig också en första utgåva av Wassily Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst* (1911), i vilken en ung Duchamp har försökt översätta vissa stycken från tyska till franska. Hultén markerade också kopplingen till dadaisternas berömda arbetssätt 30 år tidigare i förordet, men i motsats till dem var Blandargängets mål, enligt Hultén, bara att få ett nummer färdigt i tid. *Tvångsblandaren* bär likaledes referenser till en tid när kungligheter och andra välbeställda samlare förvarade lösa grafiska blad, teckningar, ritningar och skisser i album, kassetter och lådor av olika material, precis som i fallet med E.A.T.-portfolion ovan.

Vem som inspirerades av vem till vad, när det gäller *Tvångsblandaren*, finns det olika tankar kring. Journalisten och konstnären Leif Nylén skriver:

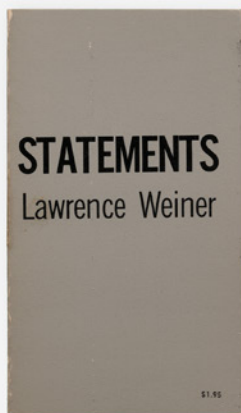
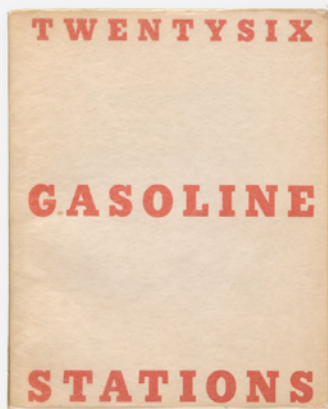
George Maciunas försökte senare rekrytera Hans Nordenström till Fluxus. Orsaken kan ha varit *Boulevardkartongen Tvångsblandaren*, 1955 års utgåva av studenttidningen Blandaren och något av en föregångare till Fluxus lådor. Nordenström var som "Brul" en av de legendariska Blandarsignaturerna – som Blandarredaktör engagerade han sina vänner bland konstnärer, författare och konsthistoriker som medarbetare, främst Per Olof Ultvedt och Pontus Hultén.⁴¹

Folklivsforskaren och Fluxuskonstnären Bengt af Klintberg menar:

Det ligger närmast till hands att tro att det var Duchamp som gav [George] Maciunas idén till de Fluxboxar som några år senare kom att framställas i stor skala på hans loft i New York, men han kan också ha blivit inspirerad av *Tvångsblandaren*. I så fall är *Tvångsblandaren* värd en fotnot i konsthistorien som en av föregångarna till den företeelse som numera kallas multipel.⁴²

För *Tvångsblandarens* del finns det också referenser till en nyutgåva av André Bretons *Surrealismens manifest* (1924). I denna senare utgåva från 1955 ligger det ett förstoringsglas försänkt i de utstansade boksidorna.⁴³ Till bilden av Duchamps verk *Why not Sneeze, Rose Sélavy?* (1921) är texten "PARENTS! racontez vos rêves à vos enfants, 45, rue de Grenelle. Paris-7e" satt i vitt mot en svart textplatta. Den är placerad diagonalt över sidan och korresponderar





Ovan: Edward Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*, Los Angeles, 1963. Edward Ruscha, *Some Los Angeles Apartments*, Los Angeles, 1963. Nedan: Lawrence Weiner, *Statements*, New York: The Louis Kellner Foundation, 1968. Emmett Williams, *Sweethearts*, New York: Something Else Press, 1967

med den svartvita bilden av Duchamps verk. Intresset för Duchamp odlades även vid samma tidpunkt av en yngre generation konstnärer, bland andra John Cage, Merce Cunningham, Jasper Johns och Robert Rauschenberg.⁴⁴ De såg alla upp till Marcel Duchamp som varande anfadern till den moderna konstens utveckling. Att Duchamp blev på modet under 1950-talet och framöver är således ett klassiskt och traditionellt cirkelresonemang, där mästare sägs föda mästare och efterföljare själva utnämner sina föregångare.

Fluxus och konkret poesi

Dick Higgins, grundare av Something Else Press (1963–1974), gav 1966 ut en faksimil av Richard Huelsenbecks *Dada Almanach*, som publicerades för första gången 1920. På det bruna omslagets främre flik skrev Higgins i gul text att ”Dada is like the weather. Everybody talks about it, but nobody does anything about it.”⁴⁵ Higgins ville ändra på det. Han ville visa att dada-attityden *alltid* är något samtida. Annars, menade han, skulle de flesta av tidens strömningar inom filosofi och konst inte kunna utvärderas på ett korrekt sätt. På Something Else Press gav också några av tidens Fluxuskonstnärer ut sina mediala alster. Redan innan konceptkonst blev ett begrepp arbetade många mindre förlag, som presenterade konst i form av trycksaker, pamfletter och böcker, med formgivning som ett konceptuellt uttryck i egen rätt. I Hulténs boksamling finns några av Fluxuskonstnärerna representerade, bland annat genom den tidigare nämnda publikationen *Material 3. Konkretionen* (1958). Ett annat verk är Dieter Roths (även Diter Rot) *246 Little Clouds* (1965), som Emmett Williams skrev förordet till.⁴⁶ Roth i sin tur var den konstnär som formgav affischen till *Rörelse i konsten*. Affischens karaktéristiska utseende, med utstansade hål, återkommer i Roths *Bok 3b* (1961), som består av nedskurna bilder ur seriemagasin, också med utstansade hål.⁴⁷ Dessa hål refererar på något vis också tillbaka till de nio kanonskotten/hålen i Marcel Duchamps verk *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (*Le Grand Verre*) från 1915–23.

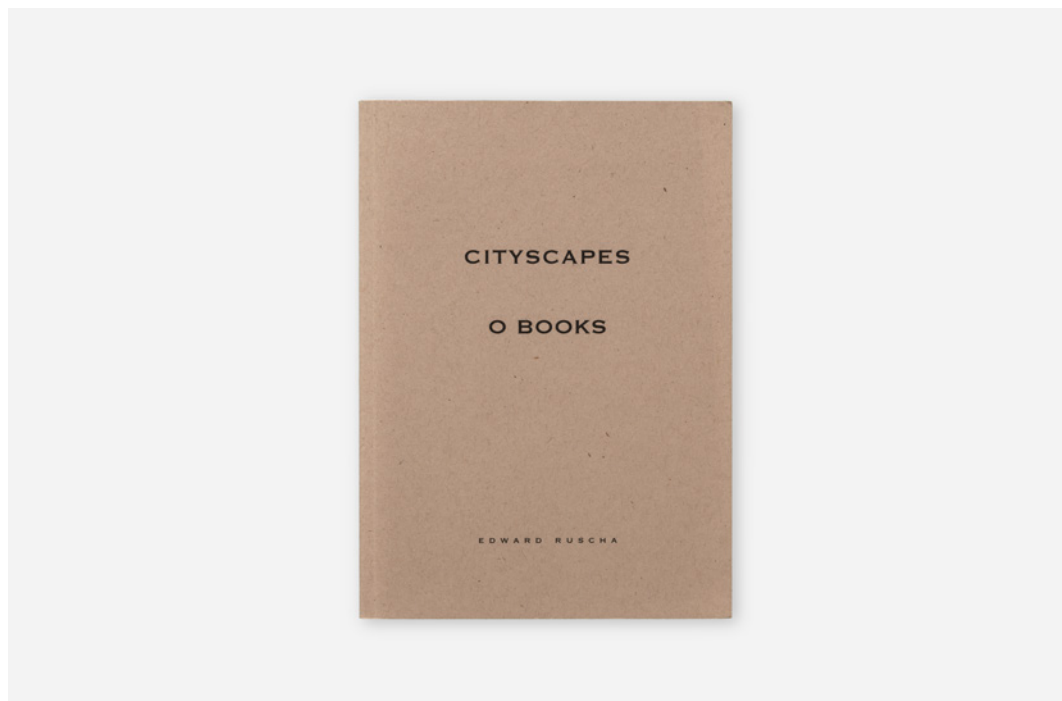
Huruvida Fluxus fanns i Sverige finns det också olika tankar om. Leif Nylén låter till exempel Fluxus som konstnärlig handling inbegripa fler uttryck än Bengt af Klintberg gör. Bengt af Klintberg menar att Fluxus aldrig fick fäste i Sverige, då Pontus Hultén och Moderna Museet i större utsträckning fokuserade på happenings.⁴⁸ Nylén å sin sida skriver att ”den svenska 60-talsmodernismen var

mer attraherad av teknologi och masskultur än av Fluxus poetiska, zeninfluerade minimalism”.⁴⁹ Fluxuskonstnärer och konceptkonstnärer uppfattade boken som en demokratisk konstform som kunde nå ut till massorna. Genom böckerna kunde de sprida sina idéer och runda galleristerna.

Gallerierna var både en motsättning till det konstnärer och konsthistoriker (senare definierade som curatorer) såg som en fri marknad och en förutsättning för de plattformar som möjliggjorde deras egen ökade synlighet på konstfältet i stort.⁵⁰ Galleristerna kom med tiden också att omfamna konceptet artists' books och konstnärsböcker såsom ansvariga utgivare. Ett exempel på detta är konstnären Ed Ruschas och galleristen Leo Castelli samarbete. Ruscha producerade sin första artists' book, *Twentysix Gasoline Stations*, alldeles själv 1962. Samma år visades Ruscha i en separatutställning på Stedelijk Museum i Amsterdam. Trettiofem år senare gav Castelli ut Ruschas *Cityscapes O Books* (1997). Annie Cohen-Solal citerar Ruscha i sin biografi om Leo Castelli (2010), där denne berättar att han mötte Castelli i Los Angeles 1961, men att det tog tio år innan denne började visa hans verk.⁵¹

I Pontus Hulténs boksamling finns även Ed Ruschas *Various Small Fires and Milk* (1964), *Some Los Angeles Apartments* (1965), *Records* (1971) och *Colored People* (1972). Två andra böcker, som också har uppnått kultstatus i dag, är Lawrence Weiners *Statements* och *The Xerox Book*, med verk av Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris och Lawrence Weiner, båda från 1968.⁵² Ovan nämnda verk utgör alla exempel på artists' books som går att finna i både bibliotek och museisamlingar världen över. Detta visar att syskonämnena konst och litteratur kan behandla dessa objekt som litteratur, artefakt eller konst, men att varken konstnärskapet eller verket i sin helhet i regel påverkas av var boken/konstverket har förvarats eller visats.

I boksamlingen finns även Öyvind Fahlströms omskrivna manifest för konkret poesi, som publicerades för första gången i tidskriften *Odyssé*, nr 2–3, 1954.⁵³ På Moderna Museet fick den konkreta poesin en alldeles egen plats. Det fick den även i Hulténs bokhyllor, men där i mindre utsträckning. Utställningen *Svisch – En manifestation* visades på Moderna Museet 26 september–18 oktober 1964. I anslutning till utställningen anordnades bild-ljud-dikt-kvällar med utställningens författare den 7 och 14 oktober samt 4 november.⁵⁴ Ett tydligt exempel på konkret konst i bokform är dragspelsboken *Ett ord på vägen* (1964).



Ovan: Omslag till Edward Ruscha, *Cityscapes O Books*,
New York: Leo Castelli Gallery, 1997. Nedan: Dedikation från
Edward Ruscha till Pontus Hultén och Marie-Louise von Plessen

Den publicerades på Åke Hodells förlag Kerberos (1963–1972) i samband med att Sovjetunionens regeringschef Nikita Chrusjtjov besökte Sverige samma år.⁵⁵ Åke Hodell, Leif Nylén, Carl Fredrik Reuterswärd, Bengt Emil Johnson, Mats G. Bengtsson, Lars-Gunnar Bodin, Per Olof Ultvedt, Öyvind Fahlström och Elis Eriksson bidrog med konkret poesi och texter till verket. I boksamlingen finns också enskilda böcker av bland andra Torsten Ekbom, Jarl Hammarberg, Åke Hodell och Carl Fredrik Reuterswärd. Hammarberg och Reuterswärd kom till exempel också ut med konkret poesi på Albert Bonniers Förlag, men då i mer traditionellt inbundna volymer.

Nyskapande eller tradition beror i hög grad på kontexten. Över framsidan på *Ett ord på vägen* är ett enda långt *svisch* placerat. Det leder betraktaren vidare till nästa sida, där Torsten Ekbom citerar ett uttalande om skönheten av John Cage, som utgångspunkt för en diskussion om att alla kan lära sig att se. Samma utgångspunkt för konstförståelse hade Konstfrämjandets chef, Bror Ejve. Han inledde ett förord i en av Konstfrämjandets kataloger med att ”alla får lära sig att läsa”, vilket mynnade ut i att alla också borde få möjlighet att lära sig att se.⁵⁶ Att det finns beröringspunkter mellan dada och den konkreta poesins visuella och verbala uttryck är tydligt. Att det också finns likheter mellan modernismens fokus på konstnärliga normbrott och ett samtida konstfrämjande med rötter i en äldre bildningstradition har däremot inte berörts lika ofta. Till exempel hade Per Olof Ultvedt deltagit i Konstfrämjandets konstabildande verksamhet innan han började samarbeta med Pontus Hultén, något som mycket sällan nämns.⁵⁷

Två sidor av samma mynt

Under merparten av 1900-talet behandlade ämnet konsthistoria huvudsakligen tiden fram till förra seklets början. Därför är det förståeligt om Pontus Hulténs samtida uppfattade flera av hans bok- och utställningsproduktioner som helt nya, utan vidare referenser till vad som pågick i västvärlden för övrigt. I dag kan vi visa på föregångare, referenser, moden och trender och även diskutera dessa utifrån ny forskning kring nätverk bestående av personer, utställningar och publikationer. Hultén ingick själv i flera olika nätverk bestående av företrädesvis män, vilka speglade varandra mer eller mindre direkt. Han rörde sig oavbrutet mellan olika positioner inom nätverken, vilket innebar att han både kunde hålla sig nära sina föregångare

och parallellt följa med sina samtida kollegor. Ibland förverkligade han idéer som i högre grad var hans egna. Andra gånger lånade han rakt av från andra.

Böckerna i Pontus Hulténs boksamling finns där av skäl som vi bara kan spekulera kring i dag, men visar att han kan ha haft tillgång till deras kunskapsinnehåll (även om han inte kände till vad som stod i dem och/eller vad som skrivits om dem eller använde sig av detta). De visar också att han inte var boksamlare i strikt mening, men att han samlade på sig böcker och konst i bokform. Hultén och hans boksamling är väl förankrade i det som var konsthistoria och det som har kommit att bli konsthistoria. Den traditionella konsthistorikern Hultén, synlig genom de konsthistoriska referenser som boksamlingen ger, och curatorn Hultén, såsom konstvetare i dag refererar till honom i olika texter om vad en modern curator är och kan vara, är helt enkelt två sidor av samma mynt. Boksamlingen är, förutom att den utgör en social markör och manifestation av en kulturell positionering, en god källa till fortsatta studier kring form och innehåll i böcker som konst och om konst under 1900-talets andra hälft.

1. Carl Nordenfalk, som var den överintendent som befordrade Pontus Hultén till museichef, hade också en privat boksamling. Inom sitt specialistområde, medeltida manuskript, samlade Nordenfalk på sig runt 200 böcker, vilka finns på Konstabiblioteket. E-mail från Maria Sylvén, enhetschef för Konstabiblioteket, till Annika Gunnarsson, 2018-08-02, i författarens ägo. Se även Carl Nordenfalk, *Mest om konst. Memoarer efter författarens efterlämnade manuskript*, red. Katarina Nordenfalk och Per Bjurström, Vitterhetsakademiens serie Svenska lärde, Stockholm: Natur & Kultur, 1996.
2. Stuart Burch, *Introducing Mr Moderna Museet: Pontus Hultén and Sweden's Museum of Modern Art*, 2008, http://www.stuartburch.com/uploads/8/1/9/1/8191744/2012_-_introducing_mr_moderna_museet.pdf (2022-08-23).
3. Lutz Jahre, "Ein Gespräch mit Pontus Hultén", *Das Gedruckte Museum von Pontus Hultén. Kunstaussstellungen und ihre Bücher*, Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag, 1996, s. 11–28; Martin Sundberg, "Mellan experiment och vardag. Moderna Museets utställningskataloger", *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008*, red. Anna Tellgren och Martin Sundberg, Stockholm: Moderna Museet och Göttingen: Steidl, 2008, s. 297–328.
4. Lutz Jahre, "Über Ausstellungskataloge", *Das Gedruckte Museum von Pontus Hultén*, 1996, s. 173–177.
5. K.G. Pontus Hultén, *Jean Tinguely. Méta*, red. Berit Tärnlund och Katja Waldén, Stockholm: Moderna Museet, 1972. Denna katalog är utformad med ett handtag på långsidan, så att den går att bära som en portfölj. Den har ett litet snäpplås med nyckel till, vilket gör att den påminner om en dagbok som kan rymma hemliga tankar. Boken innehåller också en vinylskiva och en inbunden teckning utförd med en metamatic. Tre år efter att den kom ut på svenska gavs den ut i London på Thames and Hudson, i serie A om 250 exemplar, och i New York hos New York Graphic Society, i serie B om lika många exemplar. Detta relaterar till exempel till de olika serier som Duchamps *La Boîte-en-valise* utfördes i.
6. Lutz Jahre, "Ein Gespräch mit Pontus Hultén", *Das Gedruckte Museum von Pontus Hultén*, 1996, s. 27.
7. Pontus Hultén, "Über Ausstellungskataloge", *Das Gedruckte Museum von Pontus Hultén*, 1996, s. 177. Originaltext: "Ein Katalog ist ein Buch, und ein Buch ist ein Gegenstand, ein Gegenstand mit seinem eigenen Recht auf Charakter und Individualität."
8. Gåvobrev, 2005-08-03, Dnr 2005-23-105. MMA MA F2d:35. Anna Tellgren, "Pontus Hultén och Moderna Museet. Forskning och förmedling utifrån en konstsamling, ett arkiv och en boksamling", *Pontus Hultén och Moderna Museet. De formativa åren*, red. Anna Tellgren och Anna Lundström, Stockholm: Moderna Museet, 2017, s. 26. För att göra boksamlingen digitalt sökbar arbetade arkivassistenten Linda Andersson halvtid med att inventera och katalogisera merparten av boksamlingen under två år (2016–2017). Hon registrerade 6 821 volymer med titel, konstnär, författare, ämne, förlag, utgivningsår, omfång och ISBN-nummer, samt ordnade böckerna huvudsakligen efter tre ämnen: konstnär, land och allmän konsthistoria.

Arbetet med att uppdatera boksamlingen har fortsatt under 2020–2021, med fokus på litteratur från Frankrike, Sverige, Tyskland och USA. Det finns fortfarande oförtecknat material i kartonger bestående framför allt av mindre kataloger och foldrar.

9. Boksamlingen, Bokregister. MMA PHA 5.3. Vem som har skapat denna ordning står ej angivet i arkivmaterialet. Ann Goldstein har berättat att hon ordnade upp Pontus Hulténs bibliotek under åren 1983–1984, när Hultén arbetade som museichef på MOCA. Se Ann Goldstein, "Director of Intelligence: Daniel Birnbaum, Ann Goldstein and Daniel Buren on Pontus Hultén", *Artforum*, vol. 45, nr 6, 2007, s. 62–65.

10. Hur, var, när och på vilket sätt Pontus Hultén förvärvade alla sina böcker är inte fastställt i denna studie. Det är möjligt att göra (vissa mer eller mindre säkra) antaganden utifrån bland annat utgivningsår, typ av volym, ämnen och dedikationer. Några av de böcker som jag lyfter fram i texten är till exempel obrutna i Hulténs boksamling. Trots det kan man utgå ifrån att Hultén har kunnat ta del av de böcker som omnämns, om inte i sin egen samling, så på andra institutioner eller ute på marknaden.

11. Giuseppe Arcimboldo (2 volymer), Piero della Francesca (3 volymer), Francisco de Goya (5 volymer), Johannes Vermeer (11 volymer). Antalet volymer är de böcker om respektive konstnär som följde med donationen, inte vad Hultén förvärvade och tog emot under sin livstid, men de ger en fingervisning om vilka referenser Hultén kan ha haft.

12. Egna verk, Text, Färdigt manuskript, *Vermeer och Spinoza*, 1951. MMA PHA 2.10–12. Manuskriptet publicerades senare på franska översatt av Lydie Rousseau: *Pontus Hultén, Vermeer et Spinoza*, Paris: Échoppe, 2002.

13. Sam Francis (52 volymer), Claes Oldenburg (36 volymer), Niki de Saint Phalle (41 volymer), Robert Rauschenberg (16 volymer), Jean Tinguely (17 volymer), Andy Warhol (32 volymer). Det finns ingen absolut korrelation mellan antal volymer och hur nära vän eller hur mycket Hultén arbetade med ett konstnärskap. Hultén visade till exempel verk av Rauschenberg i fem större samlingsutställningar: *Rörelse i konsten* (1961), *4 amerikanare* (1962), *Inre och yttre rymden* (1965), *New York Collection for Stockholm* (1973) och *Territorium Artis* (1992). Hultén visade även George Brecht, Alexander Calder, Marcel Duchamp, Viking Eggeling, Alberto Giacometti, Kazimir Malevitj, Francis Picabia, Man Ray, Niki de Saint Phalle och Jean Tinguely i *Rörelse i konsten* och i *Territorium Artis*.

14. Jean-Paul Riopelle (5 volymer), Gilbert & George (2 volymer).

15. Boksamlingen, Bokregister, Artists' books A–Z. MMA PHA 5.3. På varje fotostat finns ett handskrivet löpnummer antecknat. Här och var är serien bruten, när fler böcker har lagts till. När, eller hur, detta har skett går inte att utläsa av vare sig nummerordningen eller någon annan dokumentation om Hulténs boksamling som jag hittills har hittat i hans arkiv. Det är möjligt att några av de böcker som anges under rubriken artists' books inte kom med i donationen. I anslutning till själva donationstillfället 2005 blev alla konstföremål inventarieförda, däribland 53 böcker/objekt som klassificerades och registrerades som artists' books i Moderna

Museets samling. Det finns ingen anteckning om varför vissa av böckerna i donationen fick inventarienummer och andra stod kvar i boksamlingen, inte heller om varför vissa av de artists' books som inventariefördes inte var upptagna i bokregistret under rubriken artists' books. Därför finns det i dag böcker/föremål som kan ha sin hemvist både i boksamlingen och i Moderna Museets samling av konst. Vi har för tillfället valt att inte göra överföringar mellan boksamlingen och föremålssamlingen, då det går att söka på respektive person och titel i både arkiv- och konstdatabaserna.

16. Leif Eriksson, *Konst i bokform*, Stockholm: Föreningen Svenska Tecknare, 1998. För vidare diskussion om begreppet artists' books och dess historik, se till exempel: *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, red. Joan Lyons, New York: Visual Studies Workshop Press, 1985; Johanna Drucker, *The Century of Artists' Books*, New York: Granary Books, 1994/2004; Stefan Klima, *Artists' Books: A Critical Survey of the Literature*, New York: Granary Books, 1998; Sune Nordgren, "Konstnärsböcker, Artists' Books", *Kalejdoskop*, nr 1–2, 1980; Germano Celant, *Book as Artwork 1960/1970*, London: Nigel Greenwood Inc. Ltd., 1972. Se även Thomas Millroth, *Artists' Books from a Swedish Point of View with Special Attention Paid to the Contributions of Denmark and GDR*, Lund: Ellerströms och Stockholm: Tragus, 2021.

17. Marcel Duchamp, "The Creative Act", *Marcel Duchamp. Salt Seller*, red. Michel Sanouillet och Elmer Peterson, New York: Oxford University Press, 1973, eller lyssna på Marcel Duchamp när han läser The Creative Act: <http://www.openculture.com/2015/10/hear-marcel-duchamp-read-the-creative-act.html> (2022-08-23).

18. I dag uppehåller sig forskare och konstnärer lika mycket vid själva publiceringsprocessen som vid de föremål som produceras när de diskuterar vad som är själva konsten. Se exempelvis: *Publishing as Artistic Practice*, red. Annette Gilbert, London: Sternberg Press Ltd, 2016.

19. Bernadette Dufrêne, "La muséologie selon Pontus Hultén", *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Paris: Éditions du Centre Pompidou, nr 141, höst 2017, s. 61.

20. *Cubism and Abstract Art* (2 mars–19 april, 1936) och *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (9 december, 1936–17 januari, 1937). Sybil Gordon Kantor, Alfred H. Barr, Jr. and the *Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge, Massachusetts och London, England: MIT Press, 2002.

21. Hultén skriver att Barr fanns på MoMA innan Willem Sandberg kom till Stedelijk, men att MoMA "kanske aldrig lyckats bryta igenom den vall av pengar, förnämhet och en del snobberi som det har att tacka för sin existens", se K.G. Hultén, "Sandberg och Stedelijk Museum", *Stedelijk Museum, Amsterdam besöker Moderna Museet, Stockholm*, red. K.G. Hultén, Moderna Museets utställningskatalog nr 19, Stockholm: Moderna Museet, 1962, s. 5.

22. Annika Gunnarsson, "Sidetrack – Robert Rauschenberg", *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, vol. 76, häfte 1–2, 2007, s. 67–69.

23. Katalogen finns tillgänglig på: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2823> (2022-08-23).

24. Alfred H. Barr, *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (utst.kat.), red. Alfred H. Barr, New York: The Museum of Modern Art, 1936, opaginerat förord.
25. Pontus Hultén, *The Surrealists Look At Art*, red. Pontus Hultén, Culver City: Lapis Press, 1990, opaginerat förord.
26. *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, 1936, s. 276–277.
27. Det finns en ytterligare parallell mellan just den här katalogen och Pontus Hulténs egen katalogproduktion. Framsidan till Riksställningars surrealistkatalog pryds av porträttet *The Librarian* (1566) utfört av Giuseppe Arcimboldo. Hulténs katalog till utställningen *The Arcimboldo Effect: Transformations of the Face from the 16th to the 20th Century* (1987), pryds av Arcimboldos *Vertumnus* (ca 1590–1591), som är ett allegoriskt porträtt av den tysk-romerske kejsaren Rudolf II. Målningen finns på Skoklosters slott och Olle Granath nämner att han bistod Hultén med inlånet av detta verk till utställningen. Se *Pontus Hultén på Moderna Museet. Vittnesseminarium, Södertörns högskola, 26 april 2017*, red. Charlotte Bydler, Andreas Gedin och Johanna Ringarp, Samtidshistoriska frågor 38, Huddinge: Södertörns högskola, 2018, s. 25.
28. Karl Gunnar Hultén, ”Introduktion”, *Meddelande från Moderna Museet till Moderna Museets Vänner*, red. Thomas Hall och Ingrid Svensson, nr 19, mars 1966, s. 2.
29. Hans Richter, ”Dada X Y Z”, *The Dada Painters and Poets. An Anthology*, red. Robert Motherwell, New York: Wittenborn, Schultz Inc., 1951, s. 266.
30. Bruno Munari, *The Quadrat-Prints*, 1953 (MOM/2005/548), *The Quadrat-Prints*, 1959 (MOM/2005/549), *The Quadrat-Prints*, 1959 (MOM/2005/550) och Richard Long, *Nile Papers of River Muds*, 1968–1988 (MOM/2005/844).
31. Pontus Hultén, ”Den ställföreträdande friheten eller om Rörelse i konsten och Tingelys metamekanik”, *Kasark*, nr 2, oktober 1955, s. 24.
32. *Moderna Museet 1958–1983*, red. Olle Granath och Monica Niekels, Stockholm: Moderna Museet, 1983, s. 26. Johan Sundholm, professor i filmvetenskap vid Stockholms universitet, bekräftar att filmen inte finns bevarad. E-mail från Andreas Bertman, Filmform, till Annika Gunnarsson, 2018-08-21, i författarens ägo.
33. Andreas Gedin, *Pontus Hultén, Hon & Moderna*, Stockholm: Bokförlaget Langenskiöld, 2016, s. 102–104. Se även Patrik Andersson, ”Den inre och yttre rymden. Rörelse i konsten under omprövning” och Anna Lundström, ”Rörelse i konsten. En utställnings olika lager”, *Pontus Hultén och Moderna Museet. De formativa åren*, 2017, s. 44 och s. 71–74.
34. Janet Lyon, *Manifestos. Provocations of the Modern*, Ithaca och London: Cornell University Press, 1999.
35. Ank Leuwen Marcan, *Willem Sandberg. Portrait of an Artist*, Amsterdam: Valiz, 2013. I Pontus Hulténs boksamling finns sju böcker med anknytning till Willem Sandbergs typografiska verksamhet.
36. NM Museiprotokoll, Statens Konstmuseer med föregångare. Nationalmuseums Centrala Kansli (NMCK). NMA MA A 2:76–83.

37. Edward Hugh och Marcel Duchamp, *Surrealism and its affinities. Mary Reynolds Collection*, Chicago: Art Institute Chicago, 1956.
38. The Machine (MoMA). MMA PHA 4.2.52–55.
39. Pontus Hultén, "Blandaren" i Hans Nordenström, *Brul: svart-vit magi*, Stockholm: Schultz Förlag, 2002, opaginerat förord.
40. Delar av korrespondensen finns bland annat återgiven i *Meddelande från Moderna Museet till Moderna Museets Vänner*, red. Thomas Hall och Ingrid Svensson, nr 19, mars 1966.
41. Leif Nylén, *Den öppna konsten. Happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet*, Publikation 107, Stockholm: Sveriges Allmänna Konstförening, 1998, s. 45–46.
42. Bengt af Klintberg, *Svensk Fluxus = Swedish Fluxus*, Stockholm: Rönnells Antikvariat, 2006, s. 93.
43. André Breton, *Les manifestes du surréalisme suivis de Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non du surréalisme en ses œuvres vives et d'éphémérides surréalistes*, Paris: Le Sagittaire, 1955.
44. *Dancing Around the Bride: Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg, and Duchamp* (utst.kat.), red. Carlos Basualdo, New Haven: Yale University Press, 2013.
45. *Dada Almanach*, New York: Something Else Press, 1966, faksimil av Richard Huelsenbeck, *Dada Almanach*, Berlin: Erich Reiss Verlag, 1920.
46. Dieter Roth, *246 Little Clouds*, New York: Something Else Press, 1965.
47. Dieter Roth, *Bok 3b*, 1961 (MOM/2005/864).
48. Bengt af Klintberg, *Svensk Fluxus*, 2006, s. 94.
49. Leif Nylén, *Den öppna konsten*, 1998, s. 37.
50. Marknaden nämns ofta som ett hinder för att curatorer ska kunna arbeta oberoende med konst. Se exempelvis Pontus Hultén på Moderna Museet, 2018, s. 101–103.
51. Annie Cohen-Solal, *Leo and his circle. The Life of Leo Castelli*, New York: Alfred A. Knopf, 2010, s. 342.
52. Lawrence Weiner, *Statements*, New York: The Louis Kellner Foundation, 1968, och *The Xerox Book*, New York: Seth Siegelau, 1968. Sara Mottalini har skrivit att *Statements*: "wonderfully fulfilled the artist's original intent for art to bypass the elitist model of the gallery, upend society's pre-conceived notions of what constitutes art, and both be available and accessible to the masses" i Sarah Mottalini, *Artists' Books: Where to put the apostrophe?*, januari–april, 2015, Lally Reading Room på Schaffer Library, Union College, 2015, s. 2.
53. Öyvind Fahlström "Manifest", *Odyssé*, nr 2–3, vår 1954, opag. Medarbetare var Öyvind Fahlström, Alfred Jarry, Gösta Kriland, Ilmar Laaban, Francis Picabia, Markis de Sade och Pär Wistrand. Se vidare Per Bäckström, "Öyvind Fahlströms konkreta poesi: Materialitet och performance", *Aiolos*, nr 42, 2011, s. 75–82.
54. Leif Nylén, *Den öppna konsten*, 1998, s. 84.
55. *Svisch. Ett ord på vägen*, Stockholm: Kerberos, 1964.
56. Bror Ejve, "Förord", *Folkrörelsernas Konstfrämjande, utställning av*

originallitografier i färg, Stockholm, 1948, opag. Se Annika Gunnarsson, "Konstförståelse eller konstförströelse", *Konstfrämjandet 70 år*, red. Niklas Östholm, Stockholm: Folkrörelsernas Konstfrämjande, 2017, s. 88.

57. Sandro Key-Åberg, "Med konstfrämjandet för konsten", red. Elisabeth Lidén, *Konst för alla? Konstfrämjandet 40 år*, Stockholm: Prins Eugens Waldemarsudde, 1987, samt Annika Gunnarsson, "Konstförståelse eller konstförströelse", *Konstfrämjandet 70 år*, 2017, s. 80 och s. 105.

EN NY KONSTSKOLA I PARIS



Daniel Buren, *Signe contre-signes*:
A.R.T. (1972/1990) i utställningen *Le Territoire de l'Art*,
Ryska museet, Leningrad, 1990

En ny konstskola i Paris.
Institut des Hautes Études en Arts Plastiques

Anna Lundström

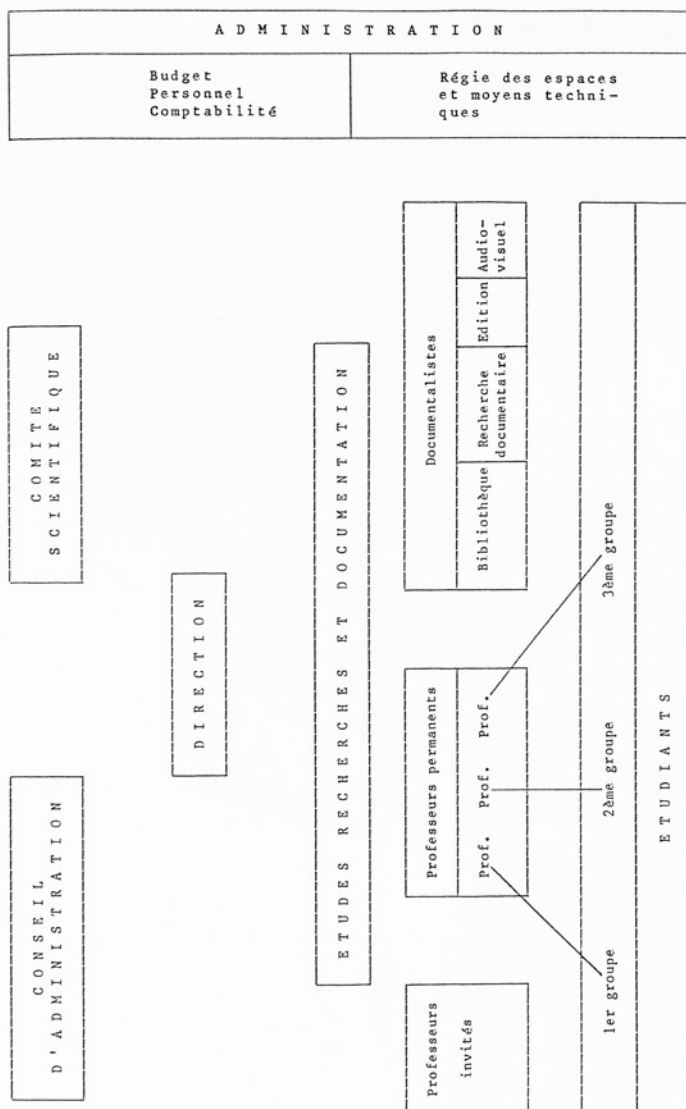
Den dåvarande borgmästaren i Paris, Jacques Chirac, gav 1982 Pontus Hultén i uppdrag att starta en konstskola i Paris.¹ *Institut des Hautes Études en Arts Plastiques* (IHEAP) gick länge under arbetsnamnen *École de Paris* och syftet var, i alla fall från stadens sida, att återupprätta Paris som ett konstnärligt och kulturellt centrum. Institutet öppnade den 4 oktober 1988.² Den utbildning som Hultén kom att utveckla hade ett okonventionellt upplägg. I stället för ateljébaserat arbete bestod undervisningen uteslutande av seminarielika diskussioner kring teman som löpte över ett år. Utöver Hultén själv leddes samtalen av de tre permanenta professorerna – konstnären Daniel Buren, som övertog rollen som direktör 1994–1995, konsthistorikern Serge Fauchereau och konstnären Sarkis – och av inbjudna gästlärare bestående av konstnärer, författare, filosofer, kritiker, jurister och historiker. Gästlärarna vistades vid institutet i perioder om två månader vardera och bland de inbjudna återfanns Michael Asher, Pierre Bourdieu, Coosje van Bruggen, Benjamin Buchloh, Dan Graham, Hans Haacke, Jean-François Lyotard, Jean-Hubert Martin, Claes Oldenburg, Renzo Piano, Yvonne Rainer, Niki de Saint Phalle, Harald Szeemann och Jean Tinguely.³ Listan är minst sagt imponerande, även om det bör noteras att ledarna bestod av en alltigenom manlig kvartett, som understöddes av en mansdominerad skara gäster.

Med institutet ville Pontus Hultén skapa en miljö som hade ett antal bärande beståndsdelar. Skolan skulle attrahera unga konstnärer som stod i början av sin karriär, vilket definierades som att de skulle vara mellan 20 och 30 år gamla, som kom från olika delar av världen och stannade under ett läsår.⁴ Undervisningen skulle uppmuntra till interdisciplinära samarbeten, vilket exemplifierades med måleri, skulptur, arkitektur, fotografi, musik, teater och litteratur. Det skulle också beredas plats för reflektion, debatt och forskning (*recherche*).⁵ Idealet var antikens forum och renässansens akademier, platser där överföringar mellan olika typer av vetande och erfarenheter ägde rum.⁶ Ambitionen var att bereda plats för ett reflexivt arbetssätt. Så här står det i en av de många programförklaringar som återfinns i Moderna Museets arkiv: ”Utifrån antagandet att konstnären inte

från början är en tekniker, en skicklig yrkesutövare, utan en reflekterande varelse som intresserar sig för världen och tillvaron, erbjuder institutet en utbildning där varandet prioriteras utan att görandet försummas.”⁷ Kärnan i undervisningen var utbytet mellan eleverna, professorerna och de inbjudna gästlärarna. De dagslånga diskussionerna, tre dagar i veckan, kompletterades med en gemensam måltid. Denna framhålls gång efter annan som viktig.⁸

Som historiska föregångare nämns L’Académie Matisse i Frankrike vid början av 1900-talet, Bauhaus i Tyskland under 1920- och 1930-talen och Black Mountain College i USA under 1950-talet.⁹ Referenser har också gjorts till IIT Institute of Design in Chicago vid Illinois Institute of Technology, som öppnade under benämningen New Bauhaus under ledning av László Moholy-Nagy 1937, och organisationen Experiments in Art and Technology (E.A.T.) som grundades av Billy Klüver, Robert Rauschenberg, Robert Whitman och Fred Waldhauer 1966.¹⁰ Precis som IHEAP uppmuntrade dessa till interdisciplinära samarbeten.¹¹ Vad gäller utbildningens upplägg och pedagogik finns vissa likheter med Whitney Study Program, som startade under ledning av Ron Clark i New York 1968, liksom flera av dagens stipendieprogram och högre utbildningar inom konst, kritiska studier och curating runt om i världen.¹² Teoretiska moment och diskussioner är ofta en viktig del i den typen av utbildningar. Whitney Study Program har exempelvis en modell där man en gång i veckan haft ett besök av en gästlärare och ett textseminarium lett av institutionens professorer. Men även jämfört med det mer diskursiva segmentet av dagens konstnärliga utbildningar sticker IHEAP:s långa dagar av diskussioner och den strida strömmen av gästföreläsare ut.¹³

Institutet kan i viss mening ses som ett förverkligande av den ofta åberopade men sällan konkretiserade idén om konst som ett utrymme för kritiskt tänkande. Studenterna bjöds in för att vistas vid institutet under ett år, finansierade av ett stipendium som utbetalades månadsvis. De sattes i kontakt med den främsta expertisen inom en rad olika områden och det enda kravet på motprestation var egentligen att de skulle närvara. Ingen examination, inget diplom, ingen offentlig utställning eller redovisning fanns inskrivet i det slutgiltiga programmet.¹⁴ En uppenbar förtjänst med upplägget var att deltagarna kom i kontakt med stora delar av den då mest etablerade konstvärlden och med framstående aktörer inom angränsande fält. Ett år på IHEAP måste ha resulterat i ett ovärderligt nätverk. Antagningen byggde också delvis på rekommendationer.



Från institutets sida hörde man av sig till vänner och bekanta och bad dem uppmuntra lovande konstnärer att ansöka.¹⁵

Planeringen av IHEAP löpte parallellt med Pontus Hulténs arbete vid två institutioner, dels som chef för Museum of Contemporary Art (MOCA) i Los Angeles 1981–1983, dels som konstnärlig ledare för Palazzo Grassi i Venedig 1984–1990. I arkivet på Moderna Museet i Stockholm finns en anteckning där Hultén, med en fet tuschpenna och på tre språk (engelska, franska och italienska), formulerat en kort uppsägning från Palazzo Grassi ”in order to defend the dignity of my profession”.¹⁶ Orsaken tycks ha varit en konflikt kring institutionens finansiering. Palazzo Grassi finansierades av bilmärket Fiat, och dess styrelse bestod av personer från näringslivet med anspråk på inflytande över hur verksamheten skulle styras.¹⁷ Även MOCA finansierades i huvudsak med hjälp av privata donationer, ett system som Hultén kritiserat vid flera tillfällen.¹⁸

I arkivmaterialet som finns på Moderna Museet framkommer det att Pontus Hultén var mycket engagerad i institutets grundande. Konstskolan i Paris kan förstås som ett försök från Hulténs sida att återvända till det som enligt hans mening utgjorde yrkets grund, det vill säga att i nära dialog med konstnärer utforska angelägna problem. Hulténs arbete vid IHEAP kan då betraktas som en konsekvens av de metoder som han tidigt utvecklade i sitt arbete som utställningskommissarie och curator. I tidigare utställningar har vi sett att Hultén tenderade att återkomma till ett antal problem, som exempelvis rörelse och teknik i *Rörelse i konsten* (1961), eller visioner om hur ett framtida samhälle skulle kunna organiseras i *Utopier och visioner* (1971). Han använde sig av det material som framstod som mest relevant för att kunna säga något om just de problemen, oavsett om det var konstverk eller andra typer av föremål. Hultén var också intresserad av att utveckla projekt tillsammans med konstnärer, som i *Hon – en katedral* (1966).

Inom institutets ramar kunde Pontus Hultén helt och fullt fokusera på frågeställningar som intresserade honom, i nära dialog med verkamma konstnärer. Institutet kan i det avseendet ses som en fortsättning på, eller till och med radikaliserings av, Hulténs tidigare arbete som museidirektör och utställningsmakare. IHEAP förenade flera av de intressen som Hultén gett uttryck för i tidigare projekt. Konstskolan i Paris framstår som en plats där Hultén, efter ett antal år av kompromisser, fick tillfälle att fullfölja projekt som han initierade redan som ung utställningskommissarie. Samtidigt skilde sig IHEAP från

mycket av det som Hultén hade gjort tidigare. Verksamhetens kärna var snarare diskussioner än utställningar. Dessutom var IHEAP en sluten institution. För att skapa ett tillåtande och prestigelöst samtalsklimat hade endast studenterna, professorerna och de inbjudna gästföreläsarna tillträde till institutets diskussioner.¹⁹ Journalister och den intresserade allmänheten hölls utanför. Till en början var tanken att varje session skulle avslutas med en konferens, och att diskussionerna skulle publiceras i en skrift i den nystartade serien *Diagonales*, utgiven av Éditions Cercle d'Art.²⁰ Inget av detta blev dock av.²¹ Först 2003 och 2004 gavs ett urval av de två första årens samtal ut i bokform.²² Projektet att transkribera de diskussioner som pågått från klockan 10.00 till 18.00, tre dagar i veckan under sju år, visade sig vara ogenomförbart. Flera av de röster som hörs på bandupptagningarna var också svåra att i efterhand identifiera.²³ Mycket av det som sades finns därför fortfarande förborgat i ett antal bandupptagningar.²⁴ Det kan vara en av förklaringarna till att IHEAP ännu är relativt okänd, jämfört med exempelvis de nämnda L'Académie Matisse, Bauhaus och Black Mountain College.²⁵

I Pontus Hulténs arkiv på Moderna Museet finns fem kartonger med dokument – programförklaringar, pressmeddelanden, korrespondens, manus till vissa föreläsningar, scheman och sammanfattande rapporter – som kan ge inblick i institutets verksamhet.²⁶ En närmare granskning av innehållet i de sju sessioner som genomfördes mellan 1988 och 1995 visar på hur djupt förankrat institutets verksamhet var i Pontus Hulténs tidigare arbeten. Under rubriken *Le Territoire de l'Art*, institutets första session som genomfördes under Hulténs ledning mellan oktober och november 1988 samt maj och juni 1989, diskuterade man konstens gränser. Utgångspunkten var att konsten under 1900-talet oupphörligen vidgat sitt territorium, och att den vid den här tiden upptog områden som tidigare ansetts höra till andra discipliner, såsom litteratur, filosofi, religion, vetenskap, ekonomi och politik. Hultén menade i sin programförklaring att den visuella konsten blivit ett viktigt medel för att förstå omvärlden.²⁷

Den korta programförklaringen sammanfattar två huvudpunkter som sedan skulle återkomma genom institutets hela verksamhet. För det första hade samtalen en bas i det så kallade vidgade konstbegreppet, såsom det kom att formuleras under det 1960-tal som också format Pontus Hultén. För det andra ställdes konst i relation till en vidare samhällsutveckling. Båda dessa punkter löper också som en röd tråd genom det 1900-talets avantgarde som Hultén presenterat,

SESSION II
 "Le Territoire de l'Art"
 "L'interprétation des oeuvres"
 Mise en scène, mise en espace"
 20 novembre - 22 décembre 1989

JOUR	HEURE	PROGRAMME INTERVENANTS	TITRE INTERVENTIONS	PROFESSEUR
Lundi 20 novembre	9h30	Inscription des élèves	Bureau administratif 12 avenue de New York	Pontus HULTEN SARKIS Serge FAUCHEREAU
Mardi 21 novembre	9h30	a/m Séance ouverture P. HULTEN SARKIS S. FAUCHEREAU p/m SARKIS	Palais de Tokyo 2 rue de la Manutention Salle Icare	"
Mercredi 22 novembre	9h30	a/m Pontus HULTEN p/m Prés. rapide travaux élèves	Atelier Brancusi	"
Jeudi 23 novembre	9h30	Pierre CHABERT	Samuel Beckett : mise en scène: corps, lumières, noir, objets, voix	"
Vendredi 24 novembre				"
Samedi 25 novembre				"
Dimanche 26 novembre				"
Lundi 27 novembre	9h30	Serge FAUCHEREAU	Kurt Schwitters	"
Mardi 28 novembre	9h30	Claude REGY	Les Espaces perdus	"
Mercredi 29 novembre	9h30	a/m discussion p/m travaux d'élèves		"
Jeudi 30 novembre	9h30	Travaux élèves		"
Vendredi 1er décembre				Sarkis absent
Samedi 2 décembre				"
Dimanche 3 décembre				"
Lundi 4 décembre	9h30	Travaux élèves/Ed RUSCHA		Pontus HULTEN Serge FAUCHEREAU SARKIS Daniel BUREN
Mardi 5 décembre	9h30	Tx élèves/At. Brancusi		"
Mercredi 6 décembre	9h30	Jean-Hubert MARTIN	Marcel Broodthaers R. Filio J. Beuys	"
Jeudi 7 décembre	9h30	Discussion Tx élèves		"
Vendredi 8 décembre				"
Samedi 9 décembre				"
Dimanche 10 décembre				"
Lundi 11 décembre	9h30	Daniel BUREN		"
Mardi 12 décembre	9h30	Sortie : Tête Tinguely		"
Mercredi 13 décembre	9h30	Denis Bablet	Tadeusz Kantor "Espace physique espace mental"	"
Jeudi 14 décembre	9h30			am F. Hulten abs. am/pm Sarkis abs.
Vendredi 15 décembre	9h30	Luciano FABRO		
Samedi 16 décembre				
Dimanche 17 décembre				
Lundi 18 décembre	9h30	Luciano BERIO	Suite à la Symphonie inachevée de Schubert	
Mardi 19 décembre	9h30	Harald SZEEMAN	Mise en espace expositions	
Mercredi 20 décembre	9h30	a/m discussion p/m travaux élèves		
Jeudi 21 décembre	9h30	Session clôture		
Vendredi 22 décembre				

tolkat och bearbetat under hela sin karriär – från Kazimir Malevitjs suprematism på 1910-talet till 1960-talets institutionella kritik. Samtidigt betonade Hultén redan här, i den första sessionens programförklaring, att syftet inte var att uppställa en kronologi; undervisningen skulle inte misstas för att vara en kurs i konsthistoria ("loin de là").²⁸ I stället strävade man efter att skapa en situation som liknade den i ateljén, där varje verk studerades individuellt.²⁹ De verk som skulle studeras nämndes dock i just kronologisk ordning – Picassos *Les Femmes d'Alger* (1907), Duchamps *Roue de bicyclette* (1913), Malevitjs *Carré noir* (1915), Brâncușis *Sculpture pour aveugles* (1925) – och det är svårt att inte läsa Hulténs följande föreläsningar som just initierade framställningar av 1900-talets i dag mest kanoniserade konsthistoria. Att han sedan tillägger att man "dessutom ska studera verk av till exempel Mondrian, Matisse, Beuys, Manzoni, Klein, Francis, Tinguely, Pascali, Cornell, Kawara, Haacke, Oldenburg", och att "huvudparten av dessa två månader ska ägnas åt konsten efter 1945", befäster snarare institutets djupa förankring i den 1900-talets konsthistoria som Hultén hade skisserat redan i början av 1960-talet.³⁰

Detta första tema – konstens territorium – följdes sedan upp under den andra sessionen *Le Territoire de l'Art. L'interprétation des œuvres. Mise en scène, mise en espace*, som leddes av Sarkis mellan november och december 1989 samt i februari 1990. Tematiken utmynnade också i två utställningar, dels på Ryska museet i dåvarande Leningrad i maj 1990, dels på Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland sommaren 1992. Utställningarna utgjorde, tillsammans med den 5 000 kvadratmeter stora skulpturparken på Taejon Expo '93 i Sydkorea, de publika manifestationer som gjordes inom ramen för IHEAP:s verksamhet.³¹ Utställningen på Ryska museet föregicks av en månadslång vistelse i Leningrad där institutets 19 studenter fick arbeta tillsammans med elva ryska konstnärer. Förmiddagarna ägnades åt diskussioner, som simultantolkades, och eftermiddagarna åt arbete i den gemensamma ateljé som inrättats i en av museets salar.³² Själva utställningen var sedan tvådelad och bestod dels av de verk som studenterna producerat (utställningen betitlades *Ateliers* och visades i den sal som även fungerat som ateljé), dels en historisk utställning som Hultén sammanställde, *Le Territoire de l'Art, 1910–1990*.³³ Dokumentationen från utställningen är knapphändig, men de få fotografier som finns ger intrycket av en tämligen konventionell utställning där några av 1900-talets mer välkända verk visades.

IHEAP öppnade i Paris 1988, det vill säga i en miljö där diskussionerna kring det postmoderna tillståndet gick höga. Jean-François Lyotard hade skrivit rapporten *Det postmoderna tillståndet* redan 1979. Under 1985 öppnade utställningen *Les Immatériaux* på Centre Pompidou, som i stora stycken utgick från Lyotards analys av den egna tidens ”tillstånd”.³⁴ I Sverige hade Lars Nittve ett år tidigare sammanställt utställningen *Implosion. Ett postmodernt perspektiv* på Moderna Museet i Stockholm, där Hulténs arbete vid museet var en uttalad referens. Lars Nittve skrev i katalogens introduktion:

Den [*Implosion*] kan ses som en naturlig fortsättning på den rad radikala utställningar som inleds redan på 60-talet med t.ex. *4 Amerikanare* (1962), *Amerikansk Pop-konst* (1964), och *Andy Warhol* (1968) och som fortsätter på 80-talet med *Marcel Broodthaers* (1982), *Daniel Buren* (1984) och *Flyktpunkter* (1984). Utställningen samverkar också på ett självklart sätt med museets samlingar, där ju Marcel Duchamps och Francis Picabias, liksom de amerikanska Pop-konstnärernas och minimalisternas verk intar en central plats.³⁵

När dessa helt parallella manifestationer ställs intill varandra blir det tydligt att de representerar olika tolkningar av 1900-talets konst. Medan Hultén fortfarande var intresserad av avantgardets politiska dimensioner framstod det för många av den postmoderna konstens uttolkare som en överspelad fråga. Redan titlarna på institutets sessioner anger en riktning: konstens territorium, de stora projekten, utopins dilemma, etcetera.³⁶ Anspråken på vad det är som ska utredas under dessa rubriker står i stark kontrast till de postmoderna teoribildningarna och deras nivellering av såväl kulturella värdehierarkier som subjektets agens. Germano Celant uttryckte det i en nyskriven essä i katalogen till *Implosion* som att avantgardets utopiska anspråk var döda:

Konstens revolution, som det historiska avantgardet drömde om, lyckas inte längre bryta ned en alienationsprocess, utan är alienerad och rör sig i samma varuvärld; den byter varken ut ont mot gott eller kapital mot revolution. Den moderna historien bekräftar att det inte existerar någonting utanför kapitalismen och det är därför Warhol väljer ”subjektets försvinnande” som enda tillvaro: subjektivitetens fördrivande är utan tvekan den yttersta spetsen i kapitalets revolutionära process.³⁷

Formuleringarna ligger i linje med de postmoderna teoribildningar som ventilerades vid den här tiden och som fick ett av sina kanske tydligaste uttryck i Jean Baudrillards korta text *The Ecstasy of Communication*, först publicerad på franska 1987. Där beskrevs inte bara hur förhållandet mellan den fysiska världen och dess representation kollapsat, utan även en kortslutning vad gäller mänsklig agens överhuvudtaget. Subjektet karaktäriseras i textens slutrader som ett växelcenter för olika influenser, helt tomt på egen handlingsförmåga.³⁸ Kontrasten mellan Pontus Hulténs tilltro till konsten och konstnärernas omdanande kraft, såsom den uttrycks i diskussionerna på IHEAP, kan knappast bli tydligare. Snarare än att aktivt gripa in i, och till och med förändra vårt sätt att förhålla oss till och agera i världen, ventilerades i de postmoderna diskussionerna ett förhållningssätt som bygger på acceptans, spegling och en *laissez faire*-attityd.

Intressant nog används i dessa olikartade tolkningar av den egna tidens konst en närmast identisk uppsättning konstnärer och verk för att teckna ett historiskt narrativ. Marcel Duchamp är i båda versionerna en nyckelfigur. Hos postmodernismens uttolkare lyfts Duchamp fram för att han har "dödat" upphovsmakaren, för att han har gjort skillnaden mellan original och kopia ovidkommande och för att han visat att konstverket är en absolut fetisch, det vill säga tömd på varje essentiell mening och helt beroende av yttre kontexter för sin identitet. I Hulténs tolkning var Duchamp framför allt intressant för att hans konstnärskap öppnade för mekanik och rörelse och på så vis vidgade ett snävt konstbegrepp. Det var därför Duchamp blev en nyckelfigur i Hulténs tidiga utställningar under 1950-talet, och sedan i den storskaliga *Rörelse i konsten* (1961), som visades i något olika versioner på Moderna Museet, Stedelijk Museum i Amsterdam och Louisiana Museum utanför Köpenhamn.³⁹

Det är denna läsning av Duchamp som ligger till grund för Hulténs öppningsföreläsning på IHEAP den 4 oktober 1988. Fokus låg på hur Duchamps *readymades* från 1910-talet banat vägen för ett konstbegrepp som rymmer mer än kategorierna måleri och skulptur, utan att detta för den skull beskrivs som ett radikalt brott. När Hultén talar om hur en generation amerikanska konstnärer kom att intressera sig för Duchamp under 1950-talet (hans huvudexempel är här Robert Rauschenberg) tecknas snarare en linje av återkommande intressen genom 1900-talets konst. Redogörelsen för denna centrala del av förra århundradets konsthistoria, som i dag är helt

vedertagen, är här baserad på egna samtal, brevväxlingar och utställningar med de berörda konstnärerna.⁴⁰

Hulténs förhållningssätt till de postmoderna teoribildningarna och de konstnärer som fått representera dessa åskådliggörs även i utställningen *Territorium Artis* som visades på Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland i Bonn 1992.⁴¹ Utställningen beskrevs inte som en produkt av verksamheten vid IHEAP, men det finns flera kopplingar. Utöver att utställningens titel var densamma som institutets första session deltog flera av institutets professorer och gästlärare, och dessutom visades ett antal av de konstnärer som diskuterats under seminarierna i Paris.⁴² Utställningskatalogens upplägg var enkelt och bestod i att de deltagande konstnärerna fanns representerade med en eller ett antal verkbilder och en kort text, allt uppställt i alfabetisk ordning. Att bläddra genom katalogen är som att se Hulténs tidigare utställningar passera revy. Hultén tycks vid denna tid, i början på 1990-talet, bära med sig alla sina utställningar, kontakter och tolkningar från nära 40 år som curator och museiman. I utställningen syns lager från tidigare utställningar. Basen var *Rörelse i konsten* – här fanns Marcel Duchamp, Alexander Calder, Jean Tinguely, Naum Gabo och Man Ray.⁴³ Från *Den inre och den yttre rymden* syns konstnärer som Barnett Newman, Donald Judd och Yves Klein.⁴⁴ I utställningen fanns också de amerikanska konstnärerna Sam Francis, Jasper Johns, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg och Andy Warhol, samt flera av de konstnärer som Hultén återkommande arbetade med: Lucio Fontana, George Grosz, John Heartfield, Kazimir Malevitj, Pablo Picasso och Niki de Saint Phalle.

Till denna grund adderar han nya lager: Jenny Holzer, Jeff Koons, Ed Ruscha och Jeff Wall. Sammantaget tycks Hulténs konsthistoria visa att 1900-talets konst, före, mellan och efter de två världskrigen, har handlat om att vidga själva konstbegreppet. Det Jenny Holzer och Jeff Koons gör förstås då som två olika svar på det tidiga 1900-talets avantgarde, kubism, collage, *objets trouvés* och *ready-mades*. 1960-talet framstår som en brygga, snarare än ett brott, mellan det tidiga 1900-talets avantgarde och användningen av vardagliga material och populärkulturella referenser på 1980-talet. Det brott som krävs för att skilja postmodernismen från modernismen lyser med sin frånvaro i Hulténs historieskrivning. Det är en historieskrivning som tycks ha förblivit intakt sedan de första, lite trevande utställningarna i slutet på 1950-talet och sedan i den

INSTITUT DES HAUTES ETUDES
EN ARTS PLASTIQUES

mercredi, 1 avril, 1992

Cher Daniel,
j'étais très content de te voir
(si en forme) hier,

Merci pour ta promesse de faire
un texte pour A R T.

Le catalogue est très avancé.
Le plus tôt possible serait
très apprécié.

Bien à toi
ton
Pontus

HÔTEL DE SAINT-AIGNAN - ANNEXE
75, rue du Temple 75003 Paris
Téléphone : (1) 48 87 05 00 Télécopie : (1) 48 87 03 88
ASSOCIATION RÉGÉE PAR LA LOI DE 1901

storskaliga manifestationen i *Rörelse i konsten* 1961. Nya konstnärer fogas in i en redan etablerad tolkning av konstens historia och dess position i samhället. Hultén hade vid denna tid blivit sitt eget uppslagsverk, byggt av personliga kontakter och minnen från den 1900-talets konsthistoria som vid denna tid var helt oomtvistad. En lyhörd läsning av Hulténs version av 1900-talets konsthistoria öppnar för en mer nyanserad bild av det postmoderna i förhållande till det moderna. Snarare än uppgörelser och brott framkommer upprepningar av metoder och gester, och ett kontinuerligt arbete med en uppsättning återkommande problem.

1. I en redogörelse för tillblivelsen av IHEAP, "Chronologie de l'évolution: 'L'ÉCOLE DE PARIS'", anges att Chirac föreslår att Hultén ska starta skolan under ett möte hos Mme George Pompidou (Claude Jacqueline Pompidou). Dokumentet är odaterat, men det framkommer att man då det skrevs planerade att öppna skolan 1985. MMA PHA 4.3.2. I Annick Boissards artikel står dock att det var 1983 som Chirac anförträdde Hultén uppdraget, se "Présentation de l'Institut des Hautes Études en Arts Plastiques. Novembre 1985–Décembre 1995", *Quand les artistes font école. Vingt-quatre journées de l'Institut des Hautes Études en Arts Plastiques 1988–1990, Tome I*, red. Marie-Sophie Boulan, Paris: Amis de l'Institut des Hautes Études en Arts Plastiques och Éditions du Centre Pompidou, 2003, s. 21.

2. Institutet finansierades då av staden Paris, en privat mecenat och ministeriet för kultur, kommunikation och stora projekt med anledning av 200-årsjubileet ("le Ministère de la Culture, de la Communication, des Grands Travaux et du Bicentenaire"), pressmeddelande, 1988-11-30. MMA PHA 4.3.2.

3. Daniel Buren, "Témoignage", *Quand les artistes font école, Tome I*, 2003, s. 19, vilket kan jämföras med det framåtblickande dokumentet "Concept et organisation", där det framgår att planen var att bjuda in fyra gästprofessorer på en period om två år, vilka i sin tur kunde bjuda in relevanta gästlärare. Se "Institut des Hautes Études en Arts Plastiques. Collège des Bernardins. Concept et organisation", s. 5, odaterat, men snarlikt ett dokument som är daterat till februari 1987. Verksamhet 2. MMA PHA 4.3.2.

4. Studenternas vistelse finansierades av ett årslångt stipendium, med utbetalningar varje månad. "Institut des Hautes Études en Arts Plastiques. Collège des Bernardins. Concept et organisation", s. 6. MMA PHA 4.3.2.

5. "Institut des Hautes Études en Arts Plastiques. Collège des Bernardins. Concept et organisation", s. 1–2. MMA PHA 4.3.2.

6. I planeringsdokumenten formuleras detta som: "lieux où se réalisait la transmission du savoir et de l'expérience", se exempelvis nämnda "Institut des Hautes Études en Arts Plastiques. Collège des Bernardins. Concept et organisation", s. 1. MMA PHA 4.3.2.

7. "Institut des Hautes Études en Arts Plastiques. Collège des Bernardins. Concept et organisation", s. 2. MMA PHA 4.3.2. Originaltext: "Partant de l'axiome qu'avant d'être un technicien, un professionnel habile, l'artiste est quelqu'un qui réfléchit et se sent concerné par le monde et la vie, les études proposées à l'institut veulent privilégier l'être sans préjudice du faire." Understrykningar i originaltexten. Se även i Marie-Françoise Rousseau, "L'Institut des Hautes Études en Arts Plastiques. Point d'orgue du Centre Pompidou", *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Paris: Éditions du Centre Pompidou, nr 141, höst 2017, s. 100.

8. Se bland annat pressmeddelande, 1988-11-30. MMA PHA 4.3.2. Se även formuleringar som dessa: "Une très grande importance est donnée aux échanges conviviaux entre professeurs et élèves qui ont lieu notamment lors des repas en commun et des réunions informelles" i "Institut des Hautes Études en Arts Plastiques. Collège des Bernardins. Concept et organisation", s. 3. MMA PHA 4.3.2.

9. Till skillnad från dessa menade man dock att IHEAP skulle ägna sig mindre åt att överföra konstnärliga metoder och mer åt att förbereda eleverna för "la grande richesse de notre culture contemporaine", "Institut des Hautes Études en Arts Plastiques. Collège des Bernardins. Concept et organisation", s. 1. MMA PHA 4.3.2. Pontus Hultén ska också ha varit tveksam till att använda begreppet konstskola eftersom det gav associationer till en mer konventionell pedagogik. I stället för elev eller student talade man om de unga konstnärerna som "artistes-boursiers". Marie-Françoise Rousseau, "L'Institut des Hautes Études en Arts Plastiques. Point d'orgue du Centre Pompidou", *Les Cahiers*, 2017, s. 100–101.

10. Se *Teknologi för livet. Om Experiments in Art and Technology*, Paris: Schultz Förlag AB och Norrköping: Norrköping Konstmuseum, 2004, samt Marianne Hultman, "Vår man i New York. En intervju med Billy Klüver om samarbetet med Moderna Museet", *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008*, red. Anna Tellgren och Martin Sundberg, Stockholm: Moderna Museet och Göttingen: Steidl, 2008, s. 235–256.

11. Marie-Françoise Rousseau, "L'Institut des Hautes Études en Arts Plastiques. Point d'orgue du Centre Pompidou", *Les Cahiers*, 2017, s. 99.

12. Ibid., s. 100. Se även *Independent Study Program. 40 Years. Whitney Museum of American Art 1968–2008*, red. Margaret Liu Clinton, New York: Whitney Museum of American Art, 2008.

13. "The Independent Study Program 1968–2008", *Independent Study Program. 40 Years. Whitney Museum of American Art 1968–2008*, 2008, s. 12, ej namngiven författare. Se även beskrivningen av stipendietagarna ("les boursiers") i "Institut des Hautes Études en Arts Plastiques. Collège des Bernardins. Concept et organisation", s. 6. MMA PHA 4.3.2.

14. "Institut des Hautes Études en Arts Plastiques. Collège des Bernardins. Concept et organisation", s. 6–7. MMA PHA 4.3.2.

15. Viveka Rinman, *Institut des Hautes Études en Arts Plastiques. Pontus Hulténs internationella konstskola i Paris 1988–1995*, kandidatuppsats (60 poäng), Konstvetenskapliga institutionen, Stockholm: Stockholms universitet, 1998, s. 17. Utifrån det material som finns i Moderna Museets arkiv skulle förmodligen en intressant nätverksstudie kunna göras. De inbjudna gästerna var ofta födda på 1930- och 1940-talen medan konstnärerna/stipendiaterna var födda på 1960-talet. Institutet kan ses som en tydlig överlämning från en generation till en annan. Generationsväxlingen är också, framför allt i en svensk kontext, något som omnämns i *Pontus Hultén på Moderna Museet. Vittnesseminarium, Södertörns högskola, 26 april 2017*, red. Charlotte Bydler, Andreas Gedin och Johanna Ringarp, Samtidshistoriska frågor 38, Huddinge: Södertörns högskola, 2018.

16. Odaterad anteckning av Pontus Hultén. MMA PHA 4.1.49.

17. "Pontus Hultén Directeur Artistique du Palazzo Grassi à Venise, Directeur de l'Institut des Hautes Études en Arts Plastiques à Paris", 1987-04-03. MMA PHA 4.3.2.

18. Se exempelvis Pontus Hultén, "Sandberg och Stedelijk Museum", *Stedelijk Museum, Amsterdam besöker Moderna Museet, Stockholm*, red. K.G.

- Hultén, Moderna Museets utställningskatalog nr 19, Stockholm: Moderna Museet, 1962, s. 5. Hultén upprepar sin kritik över trettio år senare i ett brev till Claes Oldenburg och Coosje van Bruggen, 1999-06-01. MMA PHA 5.1.28.
19. Viveka Rinman, *Institut des Hautes Études en Arts Plastiques*, 1998, s. 27.
 20. "Institut des Hautes Études en Arts Plastiques. Collège des Bernardins. Concept et organisation", s. 5–6. MMA PHA 4.3.2.
 21. Viveka Rinman, *Institut des Hautes Études en Arts Plastiques*, 1998, s. 42.
 22. Se *Quand les artistes font école. Vingt-quatre journées de l'Institut des Hautes Études en Arts Plastiques 1988–1990, Tome I*, red. Marie-Sophie Boulan, Paris: Amis de l'Institut des Hautes Études en Arts Plastiques, 2003, och *Quand les artistes font école. Vingt-quatre journées de l'Institut des Hautes Études en Arts Plastiques 1991–1992, Tome II*, red. Marie-Sophie Boulan, Paris: Amis de l'Institut des Hautes Études en Arts Plastiques, 2004.
 23. Viveka Rinman, *Institut des Hautes Études en Arts Plastiques*, 1998, s. 27.
 24. Under 1996 donerades banden och institutets bibliotek till Galeries Contemporaines des Musées de Marseilles, som öppnat två år tidigare. Marie-Sophie Boulan var ansvarig för att bygga upp dess bibliotek mellan åren 1994 och 1997. Danièle Giraudy, "Avant-Propose", *Quand les artistes font école, Tome I*, 2003, s. 5.
 25. Viveka Rinman skrev 1998 en kandidatuppsats vid Konstvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet, om IHEAP som till stor del baseras på intervjuer med de medverkande, såväl Hultén och de permanenta professorerna som administrativ personal. Rinman intervjuade också de svenska konstnärer som vid olika perioder gick på institutet: Anna Selander, Jan Svenungsson och Sophie Tottie. Uppsatsen utgör fortfarande viktig grundforskning på området. Se Viveka Rinman, *Institut des Hautes Études en Arts Plastiques*, 1998.
 26. Se MMA PHA 4.3.1–5.
 27. Se Session 1 "Le Territoire de l'Art", odaterat dokument. MMA PHA 4.3.2.
 28. Ibid.
 29. Hultén formulerar det så här: "l'intention n'étant pas de faire un cours d'histoire de l'art mais de créer une situation d'atelier où chaque oeuvre d'art sera étudiée individuellement", i "Le Territoire de l'Art". MMA PHA 4.3.2.
 30. Med Hulténs ord: "On examine aussi par exemple, des oeuvres de Mondrian, Matisse, Beuys, Manzoni, Klein, Francis, Tinguely, Pascali, Cornell, Kawara, Haacke, Oldenburg. La majeure partie des deux mois sera donc consacrée à l'art après 1945.", i "Le Territoire de l'Art", odaterat dokument. MMA PHA 4.3.2. För Hulténs tolkning av 1900-talets konst i utställningen *Rörelse i konsten* (1961), se även Anna Lundström, "Rörelse i konsten. En utställnings olika lager", *Pontus Hultén och Moderna Museet. De formativa åren*, red. Anna Tellgren och Anna Lundström, Stockholm: Moderna Museet, 2017, s. 67–93.

31. Skulpturparken var den del av den stora teknik- och vetenskapsutställning som hölls i Taejon 1993. Hultén fick en inbjudan från den sydkoreanska staten 1992 och uppdraget var att arrangera en 5 000 m² stor skulpturpark mitt i utställningsområdet. Sydkoreanska staten stod för budgeten på 20 miljoner franska francs. Se vidare Viveka Rinman, *Institut des Hautes Études en Arts Plastiques*, 1998, s. 35–36.

32. Ibid., s. 31–32.

33. Vistelsen i Leningrad och utställningarna, liksom IHEAP överlag, finansierades till största delen av staden Paris och ministeriet för kultur i Paris, The Getty Grant Program, Los Angeles och Cartier International, Paris. "Institut des Hautes Études en Arts Plastiques", oktober, 1987. MMA PHA 4.3.2. Se även Annick Boissard, "Présentation de l'Institut des Hautes Études en Arts Plastiques", *Quand les artistes font école, Tome I*, 2003, s. 24. Utställningen på Ryska museet i Leningrad fick även ett ekonomiskt bidrag från sovjetiska kulturdepartementet och franska Canal+, se Viveka Rinman, *Institut des Hautes Études en Arts Plastiques*, 1998, s. 31–32.

34. Jean-François Lyotard och Thierry Chaput var utställningens curatörer i samarbete med ett större team. För mer information om utställningen, se bland annat *30 Years after Les Immatériaux*, red. Yuk Hui och Andreas Broeckmann, Lüneburg: Meson Press, 2015, och John Rajchman, "Les Immatériaux or How to Construct the History of Exhibitions", *Tate Papers. Landmark Exhibitions Issue*, nr 12, 2009, <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/12/les-immateriaux-or-how-to-construct-the-history-of-exhibitions> (2022-08-23).

35. Lars Nittve, "Förord", *Implosion. Ett postmodernt perspektiv*, red. Lars Nittve och Margareta Helleberg, Moderna Museets utställningskatalog nr 217, Stockholm: Moderna Museet, 1987, s. 9.

36. Som nämndes inledningsvis bestod undervisningen främst av seminiarielika diskussioner. Dessa förhöll sig till givna teman som löpte över ett läsår, så kallade sessioner. De franska titlarna på institutets sessioner i kronologisk ordning var följande: *Le Territoire de l'Art*, *La Situation de l'artiste*, *Les Grands Projets*, *Y a-t-il recherche dans l'art*, *Le centre et la périphérie* och *De l'abri à l'utopie et vice versa*.

37. Germano Celant, "Subjekt i kortslutning", *Implosion*, 1987, s. 168.

38. I den engelska översättningen formuleras det som följer: "He is now only a pure screen, a switching center for all the networks of influence", Jean Baudrillard, "The Ecstasy of Communication", övers. John Johnston, *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, red. Hal Foster, New York: The New Press, 1998, s. 153. Texten publicerades först i *L'autre par lui-même*, Paris: Éditions Galilée, 1987. Detta kan jämföras med den uttalade ambitionen vid IHEAP att återknyta till avantgardet, se exempelvis hur Marie-Françoise Rousseau formulerar det i sin återblick: "La conception inédit de cette nouvelle 'école d'art' se cristallisait autour de la transmission de l'esprit des avant-gardes, laquelle s'exprima dans la structure, le recrutement, le fonctionnement et les démarches de l'Institut." Se vidare i Marie-Françoise Rousseau, "L'Institut des Hautes Études

en Arts Plastiques. Point d'orgue du Centre Pompidou", *Les Cahiers*, 2017, s. 101.

39. Se Anna Lundström, "Rörelse i konsten. En utställnings olika lager", *Pontus Hultén och Moderna Museet. De formativa åren*, 2017, s. 67–93, och Anna Lundström, "Marcel Duchamp via Pontus Hultén", <https://www.modernamuseet.se/stockholm/sv/utställningar/picassoduchamp/marcel-duchamp-via-pontus-hulten> (2022-08-23), som producerades inför utställningen *Picasso/Duchamp "He was Wrong"*, som visades på Moderna Museet 2012.

40. Marcel Duchamps betydelse för det konstbegrepp som växer fram på 1950-talet i allmänhet och en yngre generation amerikanska konstnärer i synnerhet är i dag väl utforskat. För en ingående studie av just generationsväxlingen, se exempelvis *Dancing around the Bride. Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg, and Duchamp* (utst.kat.), red. Carlos Basualdo, New Haven: Yale University Press, 2013. För Duchamps relation till den svenska konstlivet, se dokumentation från symposiet *Duchamp och Sverige. Om receptionen av Marcel Duchamp efter andra världskriget* på Moderna Museet i Stockholm 28–30 april 2015, <https://www.modernamuseet.se/stockholm/sv/aktiviteter/duchamp-och-sverige/> (2022-08-23).

41. Se *Territorium Artis* (utst.kat.), red. Pontus Hultén, Bonn: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1992. Hultén var konstnärlig ledare för Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland i Bonn mellan 1990 och 1995.

42. Ett exempel är Hans Haacke som gästade institutet 10 oktober 1988 och byggde sin föreläsning "Esthétique et architecture" kring sitt verk *Oil Painting. Hommage à Marcel Broodthaers* (1982). Se *Quand les artistes font école, Tome I*, 2003, s. 55–91. Ytterligare ett exempel är Pontus Hultén som i sin föreläsning den 15 oktober 1991, "Constantin Brâncuși, Le Parc de Tîrgu Jiu et L'Atelier", utgick från Brâncușis ateljé som då rekonstruerades för att uppföras intill Centre Pompidou. Se *Quand les artistes font école, Tome II*, 2004, s. 589–617.

43. Ett brev som Hultén skickade till Duchamp 1 december 1954 med anledning av ett radioprogram om dadaismen som han arbetade med, och som Duchamp returnerade med anteckningar i marginalen, finns avfotograferat i katalogen *Territorium Artis*, 1992, s. 72. Brevet är ett tydligt exempel på att Hultén vid den här tiden i hög grad blivit sin egen historiebok. Brevet finns nu i Pontus Hulténs arkiv på Moderna Museet. MMA PHA 5.1.10.

44. För en analys av *Den inre och den yttre rymden*, se Patrik Anderssons artikel "Den inre och den yttre rymden. Rörelse i konsten under omprövning", *Pontus Hultén och Moderna Museet. De formativa åren*, 2017, s. 39–63.

MOT FRAMTIDENS MUSEUM

opus

15 F INTERNATIONAL

24
25



Omslag *Opus International* nr 24-25, 1971

Mot framtidens museum.
Intervju med Pontus Hultén

Yann Pavie

Opus International var en fransk tidskrift för samtida konst (1967–1995), som följde och kommenterade de nya inriktningarna inom konstvärlden i tre nummer per år. Bland medarbetarna i det kollektiv av konstkritiker som drev tidskriften fanns Alain Jouffroy, Jean-Clarence Lambert och Anne Tronche. Yann Pavie, konstkritiker sedan slutet av 1960-talet, var 1973–1976 verksam som intendent vid ARC (Animation – Recherche – Confrontation) vid Musée d'art moderne de la ville de Paris. Intervjun med Pontus Hultén är en del av ett tema i tidskriften kring "Vers le musée du futur", framtidens museum. Yann Pavie tar i sin inledning upp den grundläggande frågan om museernas roll i samhället och konstens sociala funktion. Han nämner några enligt honom intressanta initiativ runt om i Europa, där ett är Peter F. Althaus projekt "Le musée ouvert", det öppna museet, vid Konsthallen i Basel och ett annat Pontus Hulténs verksamhet på Moderna Museet i Stockholm. Mest uppmärksamhet i senare tid har den modell av fyra cirkular fått, som Hultén använde för att beskriva det framtida museet. De idéer Hultén lanserade kom ur de diskussioner han förde, tillsammans med bland andra Pär Stolpe, inför planerna att flytta Moderna Museet till Kulturhuset i centrala Stockholm.

OPUS: Hur definierar ni ett modernt konstmuseums roll och funktion?

PONTUS HULTÉN: Den frågan väcker i själva verket spørsmålet om ett sådant museums framtid, eller om "framtidens museum". Det är ur det perspektivet som vi har försökt att analysera vårt museums roller, funktioner och strukturer.

Före 1960 byggde det på samma föreställningar som ett 1800-talsmuseum. I grunden förändrades ingenting – det skulle i så fall vara att man ägnade sig åt moderna föremål.

Det var ett "besöksmuseum" som var vikt åt dyrkandet av föremål. Omkring 1960 upptäckte vi att man på ett museum av det slaget kunde visa och göra saker som samhället inte accepterade någon annanstans: "konstverk" som inte kunde tillåtas, förutom

just där ... Vi försökte vidga den här idén. Vi spelade musik som inte kunde spelas i konserthallarna, vi presenterade filmer som inte kunde visas på biograferna ... Platsen blev en cour des miracles, ett slags tillhåll för löst folk där aktiviteter som föll ur ramen tolererades av samhället. Den här situationen uppmärksammades av konstnärer, musiker, filmare, museimänniskor ... både i Sverige och utomlands.

Men enligt min uppfattning varade denna situation bara mellan 1960 och 1968. Sedan kunde det till följd av händelserna i maj 1968 inte fortsätta på det viset, för då skulle det ha blivit uppenbart att det moderna konstmuseet bara var en cour des miracles, en sluten, isolerad plats där allt till slut var tillåtet eftersom det ändå inte hade någon inverkan på den sociala verkligheten.

Vi har just insett att det som händer på gatorna har en skapande och omstörtande kraft med större genomslag. Följaktligen måste vi kunna visa att de aktioner och föremål som vi har i tankarna kan fungera som exempel på aktiviteter som får människor att tänka på ett nytt sätt. Vi måste tydliggöra att våra evenemang, på sitt eget plan och med sitt eget sätt att existera, är en giltig verklighet och på så sätt kan ge inspiration till en ny utformning av tillvaron.

OPUS: Vilka faktorer gäller er analys, sett i detta perspektiv? Man skulle förmodligen kunna urskilja fyra: nutida konst, museet som sådant, allmänheten och idén om en samhällskultur.

P.H.: Vi utgick från det senare och försökte se vilken roll som museet kan ha mitt i staden. Den sinnesstämning som rådde under dagarna i maj 1968 var ett tillstånd som byggde på spontanitet. Vårt mål är att se till att de idéer som vidgar livsuppfattningen får en plats där de kan komma till uttryck och ständigt utvecklas.

Vi frågade oss om det vore möjligt att bevara det väsentliga i den situation som rådde i maj 1968, "situationen på gatorna", när alla, oavsett klasstillhörighet, oavsett om de hade någon särskilt "kultiverad attityd" eller inte, var med utan att känna sig avvisade.

Utifrån denna fråga konstruerade vi en teoretisk modell för ett modernt museum. Vi tänkte ut en abstrakt, tredimensionell modell som såg ut som en sfär. Denna sfär omfattar fyra koncentriskt skikt:

Det yttersta skiktet, det sfäriska höljet, som skiljer ut vardagslivets värld, utmärks av en allt snabbare koncentration av information. Denna information måste redigeras så lite som möjligt. För

oss är den det omedelbara råmaterialet. Här kommer exempelvis alla nyhetsbyråernas teleprintrar att stå.

Detta skikt representerar ett slags informationens nollpunkt, en plats där individen anstormas av alla möjliga sorters information. Det är givetvis omöjligt att komma över omanipulerad information, men det blotta faktum att denna information ofta är motsägelsefull skapar en konfliktfylld situation, en kritisk situation. Situationen på gatorna återskapas och intensifieras, diskussionens villkor förbättras.

Det andra skiktet är ägnat åt verkstäderna och inbegriper rum och verktyg: lokaler där produktionsmedel ställs till förfogande, från hammare och spik till penslar och datamaskiner. Verktygen ställs till förfogande, men ingenting sägs om hur de ska användas, vilka områden som ska utforskas eller vad som är syftet med experimenten. Museipersonalen kan fungera som maskininstruktörer. Verkstäderna kan nyttjas antingen av en konstnär eller en grupp konstnärer eller av alla och envar. Experterna på konst och kommunikation arbetar där med alla möjliga sorters problem.

Det tredje skiktet i sfären visar det som produceras i verkstäderna och är ägnat åt olika evenemang: bildkonst, film, fotografi, dans, konserter ... men även utställningar av "färdiggjorda produkter". Här rör det sig om redan etablerade kulturella aktiviteter. Men kontakterna med verkstäderna tycks ge dem en mer revolutionär prägel.

Det sista skiktet, kärnan, inrymmer "minnet" av den behandlade informationen. Det är museets förvaltande och insamlande funktion.

OPUS: Denna senare funktion kan nog diskuteras.

P.H.: Ja, det är en fråga som ger upphov till vissa meningsskiljaktigheter bland intendenterna på moderna konstmuseer. För egen del är jag positivt inställd. Samlingen måste finnas kvar, även om det vållar praktiska problem rörande bevarandet av de verk som vi har det historiska ansvaret för. Samlingen är det som vi bestämmer oss för att behålla som vittnesbörd om våra evenemang. Den kan lika gärna bestå av saker som vi förvärvar på andra håll: konstverk, filmer, magnetband ...

Enligt min mening står denna samling för en nödvändig kontinuitet. Det kollektiva minnet är viktigt och bilden tycks mig vara

en av de mest koncentrerade formerna av levd mänsklig erfarenhet som man kan vända sig till.

En sista sak bara. En institution som vår är ganska sårbar för samhällets reaktionära krafter. Samlingen kan vara en säkerhetsåtgärd som tryggar de spår människan lämnar efter sig i ett visst tidsskede. Det kan vara bra att minnas trettioalets Tyskland ...

OPUS: Hur som helst utlovar ni något nydanande?

P.H.: Det nya är att vi lägger till de två första skikten som förankrar museiinstitutionen i vardagslivets sociala företeelser och gör den direkt delaktig i dem, ett kritiskt deltagande med allt det vi kan tillföra av glädje, lycka och en smula galenskap.

I vår teoretiska modell tänker vi oss en fullständig kommunikation i båda riktningarna, inte bara mellan de koncentriskt skikten, utan även mellan världen utanför, staden, och världen innanför, museet.

Vi måste också planera för ett permanent system av överföringar mellan de olika skikten, inte bara inom institutionen, utan även mellan alla institutioner av samma slag, mellan alla kommunikationsorgan med viss spridning: tidningspressen, de muntliga medierna ...

Syftet med allt detta är inte att få monopol på en viss kategori av information, utan att öka antalet informationskällor.

OPUS: Planerar ni att inrätta särskilda lokaler som anpassats till de olika funktioner som ni tillskriver "framtidens museum"?

P.H.: I princip har vi inte, i den byggnad som vi tänker låta uppföra, tänkt ha några fasta väggar mellan de utrymmen som kan tänkas bli arbetsverkstäder för konstnärerna, allmänheten eller oss själva. Det ger möjlighet till en fri kommunikation på alla nivåer och underlättar det ständiga utbytet av idéer. Men om någon skulle hålla på med ett mer långsiktigt projekt kommer det absolut att vara möjligt att arbeta ostört. Den här lösningen är dessutom mer praktisk när det kommer till övervakningen av museet.

OPUS: Vaktandet av museet är ett besvärligt problem. Har ni löst det på något originellt sätt?

P.H.: Vi föredrar att säga att vår personal inte vaktar utan utövar tillsyn, det vill säga inte bara "övervakar" redskapen utan



Traiter de la muséographie contemporaine, c'est poser la question du rôle et de la fonction du musée dans notre société. C'est d'embles poser le problème de la fonction sociale de l'art et celui du besoin culturel de cette société.

Le fait est connu qu'il existe un décalage d'au moins cinquante ans entre la création des idées — innovation inéluctable — et leur acceptation par le grand public. Il ne s'agit sans doute d'un exaspéré de dire que « l'œuvre d'art » reconnue comme telle, s'arrête à la représentation de portrait, paysage ou nature, pour se transformer en chefs-d'œuvre pour une politique ou l'ambition de prestige. Il sanctifie l'heureux élu par de pompeuses retrospectives d'objets authentiques, uniques, rares et précieux, « beaux ». L'artiste est ainsi traité comme un saint des saints, et ainsi, de recueillir la récompense suprême : l'adulation et la reconnaissance éternelle.

Cette image de sa vie — «divine d'art» est, de plus, largement illustrée par la collection de gravures d'illustration d'une culture de masse universelle, qui confère à ces romans une «parité» pour mieux remettre chacun à sa place, dans la «grande coulée de l'abîme» (l'ingénierie sociale). C'est la dimension sociale — celle du destin commun — qui, aujourd'hui, propulse l'œuvre de Cézarane. Elle se vit en un monde où l'homme se vit en un monde qui se vit en un monde de l'abîme d'art — selon des valeurs idéales, symboliques, esthétiques, éthiques, de cette morale. L'art contemporain est une morale, une éthique, une esthétique, une idéologie, sous les étiquettes — améthyste — ou — anil — art ?

[illegible]

moyens permettant la mise en relation des diverses informations du réel. Cette culture à l'état naissant, avec tout ce qu'elle comporte de paradoxes et de contradictions dans la mesure où elle est directement confrontée avec le quotidien, demande l'établissement de centres de diffusion, nouveau statut de l'institution/musée en tant qu'institut de recherche et fondation de créativité.

Dans cette perspective, depuis une quinzaine d'années, des initiatives intéressantes ont vu le jour afin de concrétiser ce nouvel état d'esprit : celles de E. de Witte au Stedelijk Museum d'Amsterdam, de K.G. Pontus Hultén au Moderna Museet de Stockholm, de Pierre Gaudbert à l'ARC, de H. Szeeam en Suisse, de M. Kuslow en Angleterre, de Duncan F. Cameron au Canada... Récemment, vient de

se tenir à la Kunsthalle de Bâle, une manifestation qui, sous le titre **Le musée ouvert**, présentait un travail collectif dirigé par le conservateur de ce musée, Peter Althaus. Ce projet part de l'idée que le musée, en tant que moyen de cohésion de la communauté urbaine, doit être repensé en termes d'instrument de diffusion active et de communication permanente. La conception de ce « musée du futur » reprendra d'études, sous forme

proceedit d'études plus générales sur les espaces urbains et sur les systèmes de construction rationnels. Cette exposition, en effet, insistait sur le fait que l'efficacité de la fonction de ce musée ouvert qui renvoie réciproquement à l'idée d'une « ville ouverte » dépendait avant tout de ses structures architectoniques en liaison avec un projet d'urbanisme de la cité tout entière.

Voilà brièvement posés quelques problèmes concernant la réalité culturelle de notre société, problèmes complexes car liés à la réalité économique et sociale. Ajoutons que ces questions prêtent à controverse car elles sont mal assimilées, ou jugées utopiques, ou encore sont dites subversives. Nous les avons soumises (au seul d'une vaste enquête qui se répèrera de numéro en numéro) à plusieurs

numéro en numéroté à plusieurs conservateurs qui incarnent l'évolution de cette nouvelle activité culturelle, activité qui, nous le pensons, présidera aux orientations futures de l'histoire de l'art. Nous publions aujourd'hui la réponse de Pontus Hultén, conservateur du Moderna Museet de Stockholm. ■



la communication y travailleront sur

La troisième couche de la sphère, présentera les productions des ateliers et sera consacrée aux manifestations : arts plastiques, films, photos, danse, concerts... mais aussi les expositions des « produits finis ». Il s'agit ici de l'activité culturelle déjà connue. Mais il semble que les contacts avec les ateliers donneront à cette activité un aspect plus révolutionnaire.

La dernière couche, le noyau, comprendra la « mémoire » des informations traitées : c'est le rôle de conservation et de collection du musée.

Cpus : Il semblerait que cette dernière fonction soit discutée ?

F. H. En effet, cette question occasionne certaines divergences parmi les conservateurs des musées d'art moderne. En ce qui me concerne, je suis, évidemment, favorable.

Il y répond positivement. La collection doit rester, même si cela pose des problèmes d'ordre pratique quant à la conservation des œuvres qui incombent une responsabilité historique. Ce sera ce que l'on a décidé de garder en tant que témoignage de nos manifestations ; ce peut être également des éléments que l'on se procure ailleurs : livres, films, bandes magnétiques... A mon avis, cette collection représente une activité nécessaire.

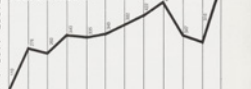
Un dernier point encore : une institution comme le nôtre est assez vulnérable aux forces réactionnaires de la société. La collection, ce peut être un « saut-conduit », le garant de la trace laissée par le passage du Chénou à une autre, peut-être, à une autre.

P. H. La nouveauté, c'est l'addition des deux premières couches qui reliait et font participer directement l'institution-musée aux phénomènes sociaux de la vie quotidienne, participation critique avec tout ce que nous pourrions y apporter.

Notre modèle théorique imagine une communication complète dans les deux sens, non seulement entre les couches concentriques, mais encore entre le monde du dehors, la cité, et le monde du dedans, le musée.

Il faut aussi envisager un système permanent d'émissions entre les diverses couches, non seulement

diverses couches, non seulement à l'intérieur de l'institution, mais encore avec toutes les institutions du même genre, et avec les organismes de diffusion et de communication : presse écrite et parlée... Le but de tout cela n'est pas tant de monopoliser une certaine catégorie d'informations que de multiplier les sources d'information. Opus. Pratiquement, envisagez-vous



VISITES COMMENTEES
ET CONFERENCES
POUR ADULTES

Year	Population (millions)
1960	10
1962	12
1964	10
1966	13
1968	13
1970	17
1972	20
1974	18
1976	20
1978	16
1980	18
1982	20
1984	18
1986	20
1988	22
1990	28

LE MODERNA MUSEET :
NOMBRE DE VISITEURS

Year	Population (aged 65 and over)
1990	12,100
1991	17,400
1992	15,100
1993	15,200
1994	17,100
1995	18,000
1996	17,400
1997	15,100
1998	16,000
1999	16,200

Year	Population (millions)
1980	20
1985	22
1990	24
1995	26
2000	28
2005	30
2010	32
2015	34
2020	36

också informerar publiken. Det som måste undvikas är förstås en polisiär, repressiv inställning hos den som övervakar. På Moderna Museet är denna personal enbart kvinnlig. De är "värdinnor", även om jag inte gillar det ordet. Genom sin roll, som i grunden är att upplysa och instruera publiken, har dessa nya "vakter" ett ansvar gentemot allmänheten och deltar på så sätt i museets liv.

OPUS: "Fostrandet" av publiken tycks vara en av de stora stötestenar som skulle kunna medföra att ett museum för nutida konst blir oändamålsenligt. Bör ett sådant museum vända sig till hela befolkningen utan att skilja mellan olika klasser, eller bör det fortsätta rikta sig till en utvald publik, en elit? Hur går man till väga för att göra så många människor som möjligt intresserade?

P.H.: Enligt min mening är det där ett skenproblem som uppkommer om man begär att det enskilda museet ska lösa denna mycket viktiga fråga. Jag kan svara med två iakttagelser: när en arbetare kommer till museet för att laga taket eller rören, det vill säga kommer dit av yrkesmässiga skäl, så är han oftast intresserad (om det alltså sker på betald arbetstid). Men att på eget bevåg ägna fritiden åt att utforska museet skulle med all säkerhet inte falla honom in. Varje klass har en "kulturell attityd" och en "bildningspraxis" som är mycket starkt förbunden med den klassens konventioner och etiska normer. Denna kulturella struktur kommer inte att förändras förrän klassamhället har krossats. I sakernas nuvarande tillstånd kan vi i bästa fall bara hoppas på att kunna bidra till denna förändring. Man måste ha tilltro till den konstnärliga verksamheten som det subtilaste och samtidigt skarpaste uttrycksmedlet.

OPUS: Kan lösningen i det fallet vara rent politisk?

P.H.: Jag tror inte att den kan vara rent politisk för såvitt som arbetaren bevarar den kulturella attityd som föreskrivs av moralen i den klass han tillhör, även om han lyckas uppnå självförvaltning på sin arbetsplats.

OPUS: Jo, men allt hänger ihop. Jag menar att det politiska tänkandet, ekonomin, de sociala attityderna och produktionen av konst bildar en sammanhängande helhet i ett samhälles historia. Till exempel skapar konstmarknaden ett snedvridet förhållande

till konstverket och museet genom att tilldela dem var sin specifik varumärkesimage: ett spekulationsobjekt och ett universellt kunskapstempel vikt åt dyrkandet av det "värdefulla" objektet ...

P.H.: I den meningen är det politiskt. Men jag skulle vilja tillägga att museer för modern konst sedan 1960 ungefär inte har betraktats som kulturtempel med stort K. Den idén tycks mig föråldrad. Svårigheten består i att det moderna konstmuseet måste lanseras som en fristad, kanske den enda som kan finnas bland institutionerna.

Ett uppfyllande av detta krav kan bara åstadkommas om det sker en djupgående förändring av vårt samhälles övergripande strukturer i riktning mot en så kallad fritidskultur.

OPUS: Och gallerierna? Och konstmarknaden? Hur passar Moderna Museet in på marknaden?

P.H.: Eftersom vi har den samhällsform vi har kan man inte kräva av konstnären att han ska vara en tiggare.

Gallerierna är till hjälp, men det tycks mig som om kommersialiseringen av konsten sedan 1960 har drivits till sin spets. Gallerierna har gått för långt och det är mycket farligt.

Handlarna och konstnärerna har korrumperats av bekvämligheten i det "konsumtionssamhälle" som betraktar konstföremålet som en spekulationsvara och ingenting mer.

Det är såklart omöjligt för oss att avskaffa detta system. Men vi har faktiskt gjort en ansträngning för att inte köpa av galleristerna utan direkt av konstnärerna. De senare får komma och erbjuda sina verk och lämnar antingen dessa eller diablerde av dem på museet. Vårt museum blir på så sätt ett slags fritt forum där konstnärer och publik möter varandra under mer vettiga förhållanden. Denna extra uppgift, som enligt min mening är nödvändig, skapar en ny, parallell och komplementär situation som gör det möjligt att i viss mån slippa ifrån ett snedvridet prissättningssystem som inte alls har något med den formbildande konstens verklighet att göra.

OPUS: Hittills har vi nästan inte pratat om konstnärerna och nutidskonsten. Bidrar de till förändringarna av museets utformning?

P.H.: Utan tvivel. Hela den utveckling från 1960 till 1968 som jag i korthet har beskrivit hänger samman med den dialog som skapats

entretien avec pontus hulten



HULTEN,
Karl Gunnar Pontus Voug
né le 21-6-1924
1945-50
*Etudes d'histoire de l'art
et d'ethnographie*
à l'université de Stockholm
1950-55
*Etudes à Stockholm
et à Paris ;
journalisme et cinéma*
1957
Conservateur assistant
au musée d'art moderne
de Stockholm
1960
Premier conservateur
du nouveau Moderna Museet
1961
Exposition :
« Art en mouvement »
1964
Collabore à l'exposition
« Le musée de nos désirs »
1966
Exposition :
« Monde intérieur
et monde extérieur »
1968
Exposition :
« La machine »
1969
Refuse en tant que
commissaire pour la Suède
de participer à la Biennale
de Sao-Paulo
1970
« Alternative Suédoise »

Opus : Comment définissez-vous le rôle et la fonction d'un musée d'art moderne ?

Pontus Hulten : Cette question pose en fait le problème de l'avenir d'un tel musée, ou celle du « musée de l'avenir ». A ce propos, nous avons essayé d'analyser les rôles, fonctions et structures de notre musée.

Avant 1960, celui-ci était fondé sur les mêmes conceptions que l'était un musée au XIX^e siècle. Rien n'était au fond changé, si ce n'est qu'on s'occupait d'objets modernes. C'est le « musée-visite » consacré au culte des objets. Autour de 1960, on a découvert que, dans ce genre de musée, on pouvait montrer des choses et réaliser des actes que la société n'acceptait pas ailleurs : des « œuvres d'art », inadmissibles, sauf en cet endroit précis... Nous avons essayé d'élargir cette conception. On jouait de la musique qui ne pouvait pas être jouée dans les salles de concert, on présentait des films qui ne pouvaient pas être projetés dans les salles de spectacles... Ce lieu devint une cour des miracles, une sorte d'endroit où la société tolérât des actes qui sortaient du cadre. Cette situation fut reconnue par les artistes, les musiciens, les cinéastes, les hommes de musée... à l'étranger aussi bien qu'en Suède.

Mais, à mon avis, cette situation ne dura que de 1960 à 1968. En 1968, à la faveur des événements de mai, elle ne put plus durer, car elle aurait prouvé que le musée d'art moderne n'était simplement qu'une cour des miracles, un lieu clos, isolé, où tout était finalement permis puisque sans répercussion sur la réalité sociale.

On venait de réaliser que les événements de la rue avaient une force créatrice et destructive plus percutante. Ainsi, il nous faut prouver que les actions et les objets dans nos intuitions peuvent donner des exemples pour l'ensemble des activités renouvelant la mentalité des hommes. Il faut faire comprendre que nos manifestations, à leur échelle et avec leurs propres moyens d'existence, ont valeur de réalité et ainsi peuvent inspirer une nouvelle conception de la vie.

Opus : Dans cette perspective, sur quels éléments porte votre analyse ?

On pourrait sans doute en distinguer quatre : l'art contemporain, le musée proprement dit, le public et la notion de culture d'une société.

P. H. : Nous sommes partis du dernier point et avons essayé de voir quel rôle le musée peut avoir au sein même de la cité. La mentalité qui régna pendant les journées de mai 1968 fut un état d'esprit fondé sur la spontanéité. Notre objectif est de faire en sorte que les idées qui élargissent la conception de la vie trouvent un endroit où elles peuvent s'exprimer et se développer de façon permanente.

Nous nous sommes demandés s'il était possible de garder l'essentiel de la situation fondamentale de mai 1968, la « situation de la rue », où

tout le monde, sans distinction de classe, sans « attitude cultivée » particulière, était là, sans se sentir rejeté.

A partir de cette question, nous avons construit un modèle théorique du musée moderne. Nous avons imaginé un modèle abstrait à trois dimensions, d'allure sphérique. Cette sphère comprend quatre couches concentriques :

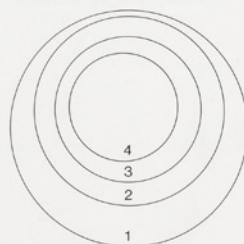
La couche ultérieure, l'enveloppe sphérique, qui discerne l'univers de la vie quotidienne, se caractérise par une concentration accélérée d'informations. Ces informations doivent être aussi peu rédigées que possible. Ce sont pour nous des matériaux bruts et directs. Là se trouveront par exemple des téléscripteurs de toutes les agences.

Cela représentera une sorte de « degré zéro » de l'information, un lieu où l'individu est agressé par toutes espèces d'informations. Il sera évidemment impossible d'obtenir des informations non manipulées, mais le fait même que ces informations seront souvent contradictoires créera une situation de conflit, une situation critique. La situation de la rue est recrée et intensifiée, les conditions de discussion améliorées.

La deuxième couche sera réservée aux ateliers, c'est-à-dire comprendra des espaces et des outils : des locaux où l'on met à disposition des moyens de production, allant du marteau aux simples clous, des pinces à l'ordinateur. Les outils sont fournis, mais rien n'est décidé quant à leur usage, ni sur les champs à exploiter, ni sur les buts des expériences. Le personnel du musée pourra agir comme instruc-

Modèle des activités futures du Moderna Museet, en trois dimensions.

1. Information primaire (communication téléimprimée).
2. De l'espace et des outils pour le traitement des informations (des ateliers pour le public, les artistes et le personnel du musée).
3. Information traitée (expositions d'art, films, musique, danse, théâtre...).
4. Collection d'art, archives de films... Information traitée et gardée : mémoire.



teur de ces machines. Ces ateliers de travail pourront être employés soit par un artiste, soit par un groupe d'artistes, soit par nous, soit par tout le monde. Les spécialistes dans les domaines de l'art ou de



mellan konstnärerna och museet. Konstnärerna, som drivs av det som frambringandet av deras konst kräver, har oavbrutet kunnat vidga de snäva gränser som sätts av det slutna rum, den förstockade institution som det traditionella museet utgör. Popkonsten är ett skapat fenomen som förnyar kontakten med vardagslivet, som med sitt genomslag i vardagen på sitt eget sätt prövar denna vardagsverklighet. Det var nödvändigt att även museet återfick den anknytningen.

Det moderna konstmuseets historia kommer kanske att vara historien om de ”återanknytningar” som ännu inte genomförts.

OPUS: På tal om det tycks det mig som om den konstnärliga produktionen sedan seklets början, och nu även samtidens alster, utmärks av en inkrökt hållning till konsthistorien och samhällshistorien. Följaktligen försöker man just nu smälta samman så kallat kulturella aktiviteter, exempelvis konsthistorien, med undersökande verksamhet av vetenskaplig karaktär. Är det något som angår er?

P.H.: I allra högsta grad. Vi måste vara konstant tillgängliga för att ta emot och snappa upp den ständigt föränderliga informationen i vår omgivning. Det teoretiska diagrammet jag tidigare ställde upp, som definierar museets roll i samhället, i förhållande till konstnärerna och publiken, inte bara möjliggör en fortlöpande forskningsaktivitet med hjälp av de metoder för kritisk analys som är i stand att oavbrutet behandla information, utan fungerar inte utan den.

Samtal och debatt är syftet med det vi gör när vi försöker kanalisera och granska informationen och de olika sätt på vilka den presenteras.

Vi skulle vilja ägna oss åt det som ”surrealisterna” kallade ”livskritik”. En sådan verksamhet är självklart bara av intresse om den ständigt är i gång och bygger på en metod. En regelrätt informationsvetenskap håller på att utvecklas i samspel med den nya inriktning som natur- och humanvetenskaperna har fått: ämnen som datalogi, cybernetik, lingvistik, semiologi och konsthistoria ... omprövar begrepp som teori, historia, rum, tid, tecken ...

Detta är, som jag ser det, några indikationer på vilka grundläggande valmöjligheter som ett museum för nutida konst kommer att ha.

P.H.: "Framtidens museum" kommer att betraktas som en bas för direkta kontakter mellan konstnärerna, publiken och samhället. Det kommer att vara platsen framför andra för kommunikation, möten och spridning. Det kommer att vara ett hjälpmedel för eftertanke, ett centrum för paravetenskaplig forskning om nutida och framtida sociokulturella beteenden.

Intendenten kommer att vara en samordnare i detta forskningscentrum.

Intervju från tidskriften *Opus International*, nr 24–25, 1971.