

PONTUS HULTÉN OCH MODERNA MUSEET FRÅN STOCKHOLM TILL PARIS

MODERNA MUSEET

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



Travailler de la muséographie contemporaine, c'est poser la question du rôle et de la fonction du musée dans notre société. C'est d'emblée 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 serait sans doute pas exagéré de dire que l'œuvre d'art n'est reconnue comme telle, s'arrête à la représentation de portrait, paysage ou nature, pour une politique ou l'ambition de prestige, il sacrifie l'heureux élar de pompeux rétrospectifs d'objets authentiques, uniques, fiers et précieux, conséquents, beaux. L'œuvre obtient ainsi le droit de pénétrer dans ce « Saint des Saints » et ainsi, de recueillir la récompense suprême : l'adulation et la reconnaissance éternelle.

[illegible]

Voilà le drame de la soi-disant compréhension de l'objet appelé « œuvre d'art », d'autant que cette reconnaissance, avant d'être donnée aux artistes, a été

se dire dicte par les significations propres de l'œuvre, est donc, sans parler d'une « beauté », dans la fonction essentielle est de révéler la vérité. L'art n'est pas une classe privilégiée. L'art n'est pas un système global de consommation. L'art n'est pas un système de distribution de tel ou tel artiste obéissant aux fluctuations de la mode. L'art n'est pas un jeu bourgeois, selon le mouvement perpétuel du processus de la mode. L'art n'est pas un certain pact, caution d'une bonne qualité. Système rassurant d'opinion, l'art n'est pas une idée par une telle surenchère ! Le marché de l'art est ainsi fait.

À ce premier stade se situe le

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 nouveau état d'esprit : celles de E. de Witte au Stedelijk Museum d'Amsterdam, de K.G. Perle au Hulton au Moderna Museet de Stockholm, de Pierre Gaudibert à l'AR.C., de H. Seemann 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*, présente

en 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, doit servir d'instrument en termes d'instrument de diffusion active et de communication permanente. La conception de ce « musée du futur » procédait d'études plus générales sur les espaces urbains et sur les systèmes de construction. Ce projet de construction, 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 architecturales en liaison avec le programme d'activités de la culture, esthétiques.

Voilà brièvement posés quelques problèmes concernant la réalité culturelle de notre société, problèmes complexes car liés à la réalité économique et sociale. Aujourd'hui ces questions prêtent à controverse car elles sont mal assimilées, ou jugées utopiques, ou encore sont dites survivantes. Nous les avons soumises (au seuil d'une vaste enquête qui se répèrçut de numéro en numéro) à plusieurs conservateurs qui incarnaient l'activité de cette nouvelle institution. Cette activité qui, nous le pensons, présèdera aux orientations futures de l'histoire de l'art. Nous publions aujourd'hui la réponse de Pontus Hulten, conservateur du Moderna Museet de Stockholm.



En communication à Monsieur le

la communication y travailleront sur toutes sortes de problèmes.

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 tout faits ». 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.

C'est évident, mais la dernière fonction, celle de la conservation et de la collection du musée.

Cop. 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 très attaché à la collection.

l'y rapporte 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... À mon avis, cette collection représente une continuité nécessaire. L'

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 de l'homme à une certaine époque donnée. Rappelons-nous les années brutes en Allemagne...

Opus : Ceci dit, vous annoncez des innovations ?

P. H. : Le nouveau, 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 de gai, de joyeux et d'un peu plus fou.

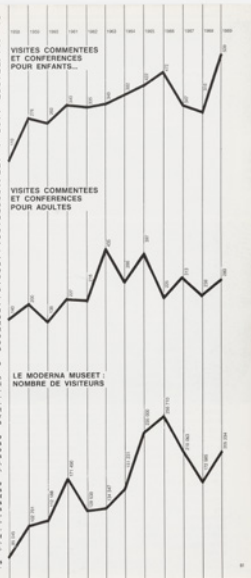
Notre modèle théorique innove

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 à l'intérieur de l'institution, mais encore avec toutes les institutions du même genre, et avec les orga-

Le but de tout cela n'est pas tant de monopoliser une certaine catégorie d'informations que de multiplier les sources d'information.

Ouï : Pratiquement, emballage vous



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 :

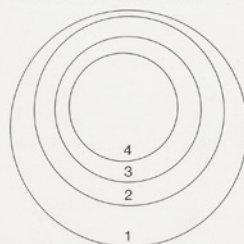
La couche ultérieure, l'enveloppe sphérique, qui discerne l'univers de la vie quotidienne, se caractérise par une concentration accélérée d'informations. Ces informations doivent être aussi peu rédigées que possible. Ce sont pour nous des matériaux bruts et directs. Là se trouveront par exemple des téléscripteurs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

Bildkällor:

Förkortningar

MMA Moderna Museets arkiv

MA Myndighetsarkivet

PHA Pontus Hulténs arkiv

s. 1: Magnus Wibom. MMA MA
Ö7a:1

s. 2–3: Hans Hammarskiöld. MMA

s. 4–5: Hans Hammarskiöld. MMA

s. 6–7: Nils-Göran Hökby. MMA

s. 8–9: Erik Cornelius. MMA MA
Ö7a:2

s. 10–11: Ad Petersen. MMA PHA
4.2.58

s. 12–13: Hickey & Robertson.
MMA PHA 4.2.58

s. 14–15: Erik Cornelius. MMA MA
Ö7a:5

s. 16: Benno Movin-Hermes.
Moderna Museets samling,
FM 1974 020 081. Reprofoto: Albin
Dahlström/Moderna Museet

s. 22, 26–27: Åsa Lundén/
Moderna Museet

s. 30–31: Erik Cornelius. MMA MA
Ö7a:2

s. 34: Albin Dahlström/Moderna
Museet. MMA MA B5:2

s. 37: Nils-Göran Hökby. MMA
(ovan). Nils-Göran Hökby. MMA
MA Ö7a:2 (nedan)

s. 38: Tobias Fischer/Moderna
Museet. Moderna Museets
samling, FM 1968 004 001,
FM 1968 004 002

s. 41: Nils-Göran Hökby. MMA

s. 43: Erik Cornelius. MMA

s. 44: Okänd fotograf. MMA

s. 46: Erik Cornelius. MMA MA Ö7a:4

s. 49: Erik Cornelius. MMA MA Ö7a:5

s. 62: Hans Hammarskiöld. MMA

s. 65: Albin Dahlström/Moderna
Museet. Moderna Museets
samling, MOM/2005/935

s. 66: Magnus Wibom. MMA MA
Ö7a:1

s. 69: Hans Hammarskiöld. MMA
(ovan). Magnus Wibom. MMA MA
Ö7a:1 (nedan)

s. 72–73: Albin Dahlström/
Moderna Museet Moderna
Museets samling, MOM/2005/716

s. 77: Albin Dahlström/
Moderna Museet. F1a:32

s. 78: Hans Hammarskiöld. MMA

s. 81: Hans Hammarskiöld. MMA

s. 92: Ad Petersen. MMA PHA 4.2.58

s. 95: Albin Dahlström/
Moderna Museet. MMA PHA 4.2.56

s. 98–99: James Mathews/The
Museum of Modern Art. MMA PHA
4.2.58

s. 102: Albin Dahlström/Moderna
Museet. MMA PHA 4.2.55

s. 105: Ad Petersen. MMA PHA
4.2.58 (ovan). James Mathews/
The Museum of Modern Art.
MMA PHA 4.2.58 (nedan)

s. 108: James Mathews/
The Museum of Modern Art. MMA
PHA 4.2.58

s. 120, 123, 126, 129, 130, 133,
134, 137: Albin Dahlström/
Moderna Museet. Pontus Hulténs
boksamling, Moderna Museet

s. 48: Okänd fotograf. MMA PHA
4.2.40

s. 151: Albin Dahlström/
Moderna Museet. MMA PHA 4.3.3

s. 154: Albin Dahlström/
Moderna Museet. MMA PHA 4.3.1

s. 159: Albin Dahlström/
Moderna Museet. MMA PHA 4.3.1

s. 168, 173, 176–177, 179:
Albin Dahlström/Moderna
Museet

Pontus Hultén och Moderna Museet. Från Stockholm till Paris

Redaktör: Anna Tellgren

Redaktionsansvarig: Teresa Hahr

Översättning: Thomas Andersson

(Lars Bang Larsen från engelska och Yann Pavie från franska)

Korrektur: Astrid Trotzig

Prepress: Albin Dahlström

Grafisk formgivning: Karl Stefan Andersson

Tryckeri: By Wind, Ödeshög 2023

© 2023 Moderna Museet och författarna, konstnärerna, fotograferna

Texten på s. 169–180 ur tidskriften *Opus International*, nr 24–25, 1971, är återpublicerad med tillstånd av författaren Yann Pavie.

© Claes Oldenburg; Ad Petersen; Lucy Jackson Young

© Bildupphovsrätt 2023: Daniel Buren © DB; Bernd och Hilla Becher; Joseph Beuys; Association Marcel Duchamp/ADAGP, Paris; The Estate of Billy Name; Francis Picabia; Robert Rauschenberg Foundation; Niki de Saint Phalle/Niki Charitable Art Foundation; Jean Tinguely; Per Olof Ultvedt; Andy Warhol Foundation for the Visual Arts/ARS, New York

Fotografiska rättigheter: Erik Cornelius; Hans Hammarskiöld Heritage; Hickey & Robertson/Courtesy of Menil Archives, The Menil Collection, Houston; Nils-Göran Hökby; Benno Movin-Hermes; Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence; Magnus Wibom

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

ISBN 978-91-984573-3-9

www.modernamuseet.se

Tryckt i Sverige

Den engelska upplagan ISBN 978-3-7533-0396-3 distribueras av Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König

Omslag: Från *Hon – en katedral byggd* av Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Per Olof Ultvedt, red. Pontus Hultén, Moderna Museets utställningskatalog nr 54, Stockholm: Moderna Museet, 1966.