

1960-talet har beskrivits som det glada decenniet, då museet enligt Pontus Hultén själv var ”totalt obyråkratiskt och fantasidominerat”.<sup>1</sup> Pedagogiken under den här perioden har satts under lupp i olika sammanhang förut.<sup>2</sup> I denna studie är utgångspunkten tre utställningar: *Egyptiska ungdomar väver* (1960), *Rörelse i konsten* (1961) och *Vincent van Gogh* (1965). Dessa tre representerar spännvidden i museets utställningsverksamhet: en presentation av ungdomars vävarbeten och pedagogiken bakom dem, en omfattande experimentutställning med huvudsakligen samtida konst samt en monografisk exposé av en av konsthistoriens klassiker. Begreppet förmedling används här i dess vidare bemärkelse och omfattar både utställningsrummets gestaltning, olika pedagogiska verktyg (exempelvis verkstexter, katalogtexter), visningar och programverksamhet (föreläsningar, filmvisningar).<sup>3</sup>

Huruvida Pontus Hultén själv hyste något intresse för pedagogik är inte belagt. Boksamlingen som skänktes till museet tillsammans med hans konstsamling och arkiv saknar tidens viktiga författare inom pedagogikens område.<sup>4</sup> Hultén var dock angelägen om att locka en stor publik till museet, och även om han sällan hade några visningar så kunde han, enligt en artikel i *Dagens Nyheter* 1963, hålla uppskattade inledningsanföranden till museets filmvisningar.<sup>5</sup>

Utställningsprogrammet under Moderna Museets tidiga år spände alltså över såväl monografiska presentationer som experimentella idéutställningar. Väletablerade konstnärskap som Siri Derkert (1960), Paul Klee (1960) och Vincent van Gogh (1965) varvades med för publiken nya idéer och konstnärskap, som i *Rörelse i konsten* (1961), *4 amerikanare* (1962) och *Den inre och den yttre rymden* (1965). Någon risk att publiken skulle utebli om museet satsade på nya strömningar såg inte Pontus Hultén. Publiken kommer när det är bra kvalitet, hävdade han, vilket inkluderade generösa öppetider, bra belysning, restaurang och barnverkstad.<sup>6</sup>

Besökarna erbjöds inte bara konstutställningar, utan även uppläsningaftnar, guidade visningar, filmserier, föredrag och diskussioner. Detta breda programutbud möjliggjordes av samarbeten med

exempelvis Fylkingen och Svenska Filminstitutet.<sup>7</sup> Museet kunde också bedriva uppsökande verksamhet för att locka besökare, som på nöjespalatset Nalen: ”Från estraden, till det hårda ljudet av en saxofon och fötter i danstakt, visade intendent Carlo Derkert en tavla och bjöd upp till jazzkonsert på Moderna museet på måndag.”<sup>8</sup> För barnen fanns filmklubben, som startade våren 1959. Till en början sköttes den av Louise O’Konor, och senare av Anna-Lena Wibom.<sup>9</sup> Hultén beskriver den så här 1966:

Under sju vintrar har vi visat film för barn varje lördagseftermiddag, 300–400 barn och vuxna har sett Chaplin-farser, abstrakt film, djurfilmer, Buster Keaton, Harold Lloyd etc och Carlo Derkert har avslutat visningen med en kvarts föredrag om ett par konstverk i museets samlingar eller en del av en utställning.<sup>10</sup>

Moderna Museet växte således fram som en plats för all slags konstnärlig aktivitet under Hulténs ledning. En av tankarna bakom detta genreöverskridande och breda utbud var att öppna upp museet för medborgare från alla samhällsklasser, något som låg i linje med den svenska välfärdsstatens agenda.<sup>11</sup> Det nya tv-mediet utnyttjades medvetet för att lansera museet som ett spännande och experimentellt allaktivitetshus.<sup>12</sup> Sedan mitten av 1950-talet följdes museets framväxt i tv, och i samband med utställningar visades ofta reportage med olika infallsvinklar på museet och konsten.

Carlo Derkert kom till museet som intendent 1958, följd av Karin Bergqvist Lindegren som fick sin intendenttjänst 1961.<sup>13</sup> En av hans uppgifter var att ansvara för visningsverksamheten. Att just Derkert, som varit verksam som så kallad studieledare vid Nationalmuseum sedan 1945, erbjöds en tjänst på Moderna Museet tyder på att Pontus Hultén insåg vikten av att ha en god pedagog vid sin sida.<sup>14</sup> Derkert var utbildad i konstvetenskap vid dåvarande Stockholms högskola och hade skrivit sin licentiatavhandling om Vincent van Gogh. Han hade ingen speciell utbildning inom det pedagogiska fältet men ett stort intresse för pedagogiska frågor samt för barn och bild.<sup>15</sup> På 1940-talet hade han lärt känna Jan Thomæus, som vid den tiden hade satt i gång en upprörd debatt om skolornas teckningsundervisning.<sup>16</sup> Derkert hade också kommit i kontakt med Herbert Reads idéer.<sup>17</sup> Han berättar själv: ”Skall jag nämna några namn så hör Herbert Read till dem som gett mig synpunkter eller hjälpt mig att formulera det jag tycker är viktigt i museipedagogiken”.<sup>18</sup> Read

menade att alla människor har en medfödd förmåga att uttrycka sig i bild och att skapande verksamhet är en grundförutsättning för att personligheten ska kunna fulländas.<sup>19</sup>

Carlo Derkert ville göra museet till en plats för möten och dialoger. För att minska besökarnas förmodade respekt för museet kunde han till exempel låtsas snubbla i den pampiga trappan på Nationalmuseum.<sup>20</sup> Genom ett sådant knep kom han på samma nivå som sina åhörare – alla var små i förhållande till den imposanta arkitekturen. Moderna Museet saknade både storslagna trappor och foajéer. Där klev man rakt in till konsten. I och med att den moderna konsten inte hade hunnit samla på sig så mycket historia var den också lättare att tala om än äldre tiders konst, menade Derkert.<sup>21</sup> Han ansåg att pedagog och besökare var mer jämbördiga inför moderna verk. Att visa konst handlade för honom om att tillsammans med publiken upptäcka konstverken. Kristoffer Arvidsson skriver i sin text om Derkert att han framförde sina tolkningar så att åhörarna tyckte att de själva hade kommit underfund med bilderna och att han på så sätt fick människor att känna sig kompetenta.<sup>22</sup> Själv sa han: ”Tro inte att jag underskattar kunskaper – men jag tror inte på kunskap för dess egen skull. Att leva, det är min definition, är en upptäcktsresa. Att gå på museum är bl.a. att i bilderna upptäcka sig själv – genom dom får man en massa erfarenheter formulerade.”<sup>23</sup>

Mette Prawitz var anställd av Skoldirektionen. Hon arbetade på Moderna Museet mellan 1964 och 1967 för att ta hand om de obligatoriska visningarna för Stockholms alla fjärdeklassare. Carlo Derkert ansvarade för alla övriga visningar, exempelvis de mycket välbesökta öppna söndagsvisningarna. Så småningom gjorde även Prawitz visningar för andra grupper, både vuxna och barn, och ryckte också in för att hjälpa till med andra uppgifter i museet.<sup>24</sup> Pedagogiska spörsmål dryftade hon oavbrutet med Derkert, men hon kan inte erinra sig att hon någonsin diskuterade pedagogik med Hultén.<sup>25</sup> Idén om att efter amerikansk modell viga ett rum i museet åt barns praktiska skapande fanns redan 1963.<sup>26</sup> Den förverkligades dock först 1967, då Prawitz hade läst en notis i tidningen om att man i ett museum på annan ort i Sverige hade skapat ett särskilt rum för barn. Hon minns hur hon berättade detta för Pontus Hultén och påpekade att Moderna Museet rimligen borde ta täten inom området och därför snarast etablera ett utrymme för museets yngsta besökare. Inom loppet av några dagar hade Hultén sett till att väggar hade



Låt oss vara nylikna när vi ser på konst, glädjas över de överraskningar vi ställs inför, råder C. D.

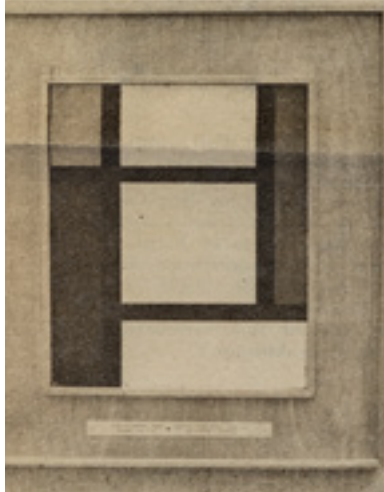
Konstverkets rytm skall inte tänkas med knoppen ...

... den skall kännas kroppen, brukar Derkert säga till de grupper av skolbarn han vägleder.

*På Fritid, nr 4 1959*

# VÄGAR TILL KONSTEN

Med Carlo Derkert som ciceron i Moderna museet



## Det väsentliga:

Det väsentliga när det gäller konst är den personliga upplevelsen. Konstupplysaren kan meddela fakta om olika stilar och konstnärliga målsättningar men dessa kunskaper får aldrig bli självändamål. Konstverk är levande väsen, vad de begär av oss är öppna sinnen och personligt engagemang.

*Carlo Derkert*

Två motpoler inom det moderna måleriet: I. v. sträng klassicism, starkt förbunden konst med lärgerna — känslornas uttryck — bakom galler, instängda (konstnär Theo van Doesburg, Holland, omkr. 1927). Nedan dess motsats, en känslöxplosion, ohämmad romantik (ett centralt avsnitt av en tavla av konst-

kommit upp och avgränsade det utrymme som blev Barnens Museum.<sup>27</sup> Först när museet byggdes om 1975 blev Verkstan en riktig skapandeverkstad för all möjlig kreativ verksamhet, då i en ny lokal med stora fönster ut mot naturen.<sup>28</sup>

### Egyptiska ungdomar väver

*Egyptiska ungdomar väver* (2 december 1960–22 januari 1961) var den första av tre utställningar på Moderna Museet där vävda verk från den egyptiska byn Harrania ställdes ut.<sup>29</sup> Carlo Derkert var ansvarig för utställningen, men initiativet kom från journalisten Anne Gyllenspetz, som förmedlade kontakten mellan arkitekten Ramses Wissa Wassef och museet.<sup>30</sup> Wissa Wassef hade tillsammans med sin hustru Sophie startat en nyskapande vävskola i Harrania år 1951. I Moderna Museets öppna utställningsrum presenterades ett antal vävar på vita väggar med mycket tom väggyta mellan varje väv. För att skapa mer plats användes, enligt en dokumentationsbild, även skärmar i rät vinkel ut från väggarna. Utställningen tycks ha varit hängd på ett icke-didaktiskt vis, det vill säga utan tydlig början eller slut och utan några texter i utställningsrummet.<sup>31</sup> På bilder från utställningen kan man se att inte heller några verksskyltar är synliga.

Ett av syftena med *Egyptiska ungdomar väver* var att introducera en ny pedagogik för besökarna:

Vi tog den inte bara för de vackra textiliernas skull. Vi ville samtidigt – gjorde det i vår katalog – göra propaganda för Wissa Wassefs pedagogik: Hans intressanta och radikala metoder när det gäller att få barn och ungdom att arbeta med bildvävnader. En av hemligheterna var att de alltid arbetade utan kartonger eller andra förlagor. En idé som Konstfackskolan snart tog upp som en alternativ arbetsmetod på textilavdelningen.<sup>32</sup>

Också i ett radioprogram från 1969 framhåller Carlo Derkert utställningarna *Anna Casparsson* (1960) och *Egyptiska ungdomar väver* som exempel på en ny pedagogik som museet anammar:

Jag menar att dessa utställningar bland annat visade att vi alla, mycket gamla och mycket unga också, är skapande, självklart är skapande, bara vi får vara fria från pekpinnar och fördomar. Det gäller alltså en ny pedagogik och ett nytt samhälle, med nya värderingar, som Moderna Museet vill strida för.<sup>33</sup>

Denna pedagogiska ståndpunkt tycks ha mycket gemensamt med Herbert Reads idéer. Enligt Read är konsten ett medel att uppnå gemenskap människor emellan, och konstutövning, alltså eget skapande, en väg till personlighetens fulländning: ”Vi kan uttrycka det så att konsten kan göra oss till människor helt och fullt.”<sup>34</sup>

Från museets sida fanns alltså ett tydligt mål med *Egyptiska ungdomar väver* – att slå ett slag för en pedagogik ”utan pekpinnar och fördomar”, som Carlo Derkert formulerar det ovan. För att nå ut med denna pedagogik menade han att utställningens katalog var av stor vikt: ”Folk förstår inte materialets oerhörda betydelse varken konstnärligt eller pedagogiskt om man inte talar om det för dem.”<sup>35</sup> Det kan tyckas motsägelsefullt, detta att vilja peka på vikten av att inte peka, att auktoritärt hävda det anti-auktoritära. Derkert skulle troligen förklara denna paradoxala hållning med att människor ibland behöver hjälp att se:

I ett samhälle där konsten är en del av samhället, tag medeltiden t.ex., vore en konstvisare något ganska överflödigt – eller i en afrikansk kultur. Jag har politiskt radikala vänner ... som ser på vår samling med konst med skepsis och betraktar museiguider som något kufiskt. Är det rimligt, Carlo, säger dom, att om vi kommer till museet med ett par jobbkompisar, så måste det finnas en som du för att man skall förstå att uppleva Brancusis skulptur ”Den nyfödde”. Jaa – det är rimligt, svarar jag, så länge det finns människor som inte förstår hans språk ... resultatet av en reducering i många, många etapper av ett från början ganska verklighetstroget återgivande av ett ansikte.<sup>36</sup>

Det finns ingen information i museets arkiv om någon programverksamhet i form av exempelvis föreläsningar eller konserter med utgångspunkt i *Egyptiska ungdomar väver*. Den som ville veta mer om verken i utställningen och om vävskolan i Harrania tycks ha varit hänvisad till guidade visningar och till katalogen, som bestod av en vikbar affisch med en stor bild av en väv och en text om vävskolans verksamhet, skriven av Ramses Wissa Wassef.

Derkert rekommenderade kollegorna på läns museet i Umeå, där utställningen också skulle visas, att vidtala tidningarna och förse dem med upplysande artiklar, samt att skicka stencilerade lappar till alla skolor med information om utställning och besökstider. Sådana åtgärder behövdes, menade han, för att locka publik.<sup>37</sup> *Egyptiska ungdomar väver* besöktes av 15 000 personer i Stockholm.<sup>38</sup>



Den blev omskriven i pressen, och flera recensenter framhöll den sällsamma kreativa kraft som vävarna förmedlade och konstaterade också att utställningen borde ses just som ett inlägg i den konstpedagogiska debatten, som ett exempel på vikten av att låta barn skapa fritt och utan förlagor.<sup>39</sup>

## Rörelse i konsten

*Rörelse i konsten* besöktes av mer än 70 000 personer när den visades i Stockholm och väckte många starka känslor.<sup>40</sup> Debattens vågor gick höga i dagspressen. I en tillbakablick i radio 1969 berättade Hultén att många besökare uppskattade *Rörelse i konsten* men att flera ville stänga museet i ren förtrytelse.<sup>41</sup>

Själva utställningen hade varken en klart definierad början eller något riktigt slut. Konstverken var placerade i en öppen arkitektur där besökarna kunde röra sig fritt. Flera av verken bjöd in till interaktion med betraktarna. I en av recensionerna står exempelvis: ”Några anslag med texten ’Föremålen får ej vidröras’ existerar inte på Moderna Museet denna sommar. Besökarna får gärna undersöka japanen Kobashis träkorvar ... liksom de får röra sig fritt i Alexander Calders ’lövskog’ av klippta och svetsade järnplåtar.”<sup>42</sup> Att inga ”rör inte”-anslag alls skulle ha funnits i utställningen motsägs dock av de skyltar som finns sparade i arkivet.<sup>43</sup> Men även om besökarna bara fick interagera rent handgripligen med vissa av verken uppfattades uppenbarligen atmosfären på museet som tillåtande.

Till utställningen gjordes en katalog i mycket speciellt, avlångt format. I första delen av katalogen citeras manifest eller andra texter av konstnärer och filosofer som till exempel Ludwig Wittgenstein, Gottfried Wilhelm von Leibniz och Jean-Paul Sartre. Trots att dessa texter rimligen måste ha varit relativt svårbegripliga för en läsare utan gedigna förkunskaper står de helt okommenterade. De följs av ett lexikon över några av de konstnärer som arbetat med kinetisk konst, en förteckning över de utställda verken och avslutningsvis en text av Hultén om rörelsekonstens historia under 1900-talet. Hultén skriver: ”Kameran är maskinen att göra bilder med som är inom räckhåll för alla. Men det finns andra konstmaskiner, mera självständiga kanske, som också talar till oss och berättar för oss vilka vi är.”<sup>44</sup> Värt att notera är att formuleringar som ”oss” och ”vi” gör besökare och museum/utställningsmakare jämbördiga, på samma gång som museets röst auktoritärt talar om vad konsten gör med oss alla.<sup>45</sup>





Utöver katalogen erbjöds publiken en omfattande programverksamhet anropad utställningen. Konserter, filmvisningar, skugg- och marionetteaterföreställningar avlöste varandra.<sup>46</sup> För att locka skolelever till museet gjordes ett utskick till rektorer och lärare i folkskolor och läroverk, där utställningen presenterades:

Utställningen är den första i sitt slag i världen och vi inbjuder här alla skolungdomar att här följa konstnärernas försök att använda rörelsen som konstnärligt uttrycksmedel ... Den mobila konsten ger en bild av vårt förhållande till tekniken och dess välsignelser, vår glädje, vår tveksamhet, det ironiska i vårt förhållande till maskinerna. Den får oss att se oss själva och vår situation. Man räknar med att detta blir en av de roligaste utställningar man kan tänka sig.<sup>47</sup>

I detta utskick är tonen avgjort didaktisk – museet talar klart och tydligt om vad som finns att lära av utställningen. Samtidigt understryker formuleringen *konstnärernas försök* att det rör sig om en process, inte något absolut. *Rörelse i konsten* visade upp experiment och försök, och dit kunde man gå för att helt enkelt ha roligt.

I *Dagens Nyheter* fördes ett intellektuellt samtal om *Rörelse i konsten* på hög nivå, där bland andra konsthistorikern Sven Sandström, kritikerna Folke Edwards och Ulf Linde, *Dagens Nyheter*s chefredaktör Olof Lagercrantz och författaren Lars Gyllensten i olika artiklar diskuterade begrepp som mening och meningslöshet, liv och leda.<sup>48</sup> Välskrivna resonemang, som dock förutsatte en hög kunskapsnivå hos läsarna.<sup>49</sup> Mot detta kan ställas besökarnas egna reaktioner inför konsten, så som de framställdes i veckopressen. Framsidan av *Folket i Bild* pryds av två gapskrattande herrar på utställningen och rubriken ”Skratt på Moderna Museet – är skrotkonst skrot eller konst?”<sup>50</sup> I artikeln återges olika besökares reaktioner:

”Skandal” säger trogna museibesökare. ”Fantastiskt” menar den nya vågens unga. ”Årets PR-grej” försäkrar allvarliga reklammän. ”Kul” är det allmänna omdömet. ”Mindre kul”, säger den unge Bollnäs-konstnären Mårten Andersson. ”Huvudlöst” är X:ets kommentar. Intendent Carlo Derkert ställer sig på försvarets sida.<sup>51</sup>

Också i tidningen *Vi* riktas ljuset mot besökarna, som tycks ha genuint roligt, även om de säger sig inte förstå ett dyft av tankarna bakom vare sig utställning eller konstverk. En bildtext lyder: ”Inte



ett jota begriper jag, men aldrig hade jag trott att man kunde få ha så vansinnigt roligt på ett konstmuseum!” Och en annan: ”Ser du, den nya realismen avstår från personligt skapande, den vill avslöja verkligheten och ... – Nej, lägg av! De' här e' ju urkul!”<sup>52</sup> Viktigt att påpeka är att det är just motsättningen mellan den så kallade fin-kulturen och folkets reaktioner som är i fokus i tidnings- och tv-reportagen från *Rörelse i konsten*. Det är rimligt att anta att denna vinkel var mediemässigt tacksam men inte nödvändigtvis rättvisande för den stora publikens upplevelse av utställningen.

### Vincent van Gogh

Utställningen *Vincent van Gogh. Målningar, akvareller, teckningar* (22 oktober–19 december 1965) omfattade drygt ett hundratal oljemålningar, akvareller och teckningar, sparsmakat och luftigt presenterade. Vincent van Goghs konstnärskap hör tidsmässigt till Nationalmuseums område, och utställningen skulle också ha kunnat göras där om det inte hade varit för att museet hade fullt upp med att planera den stora utställningen *Christina, drottning av Sverige. En europeisk kulturpersonlighet* som öppnade året därpå.<sup>53</sup> Ansvarig intendent för *Vincent van Gogh* var Carlo Derkert, som också var redaktör för katalogen tillsammans med Karin Bergqvist Lindegren. I katalogen till utställningen finns en sida med information om öppettider, entréavgifter, offentliga visningar och skolbesök.<sup>54</sup> Förutom företal av Carl Nordenfalk och Derkert finns en artikel av konstnärens brorson Vincent Willem van Gogh, en biografi, några utdrag ur van Goghs brev samt en förteckning över litteratur om van Gogh på svenska. Därpå följer bilder av verken i utställningen och en förteckning över desamma. Vissa verk har fått fördjupande text, saxad ur Vincent van Goghs brev till brodern Theo van Gogh. Texterna är skrivna på vad som skulle kunna kallas för en allmänorienterande nivå, som inte förutsätter att läsaren har några större förkunskaper. Utställningen blev en stor publikframgång och sågs av över 100 000 personer.<sup>55</sup>

I Moderna Museets myndighetsarkiv finns inget sparad om förmedlande verksamhet kring *Vincent van Gogh*, med undantag för en överenskommelse om en föreläsning av brorsonen Willem van Gogh (eller Vincent, som han kallar sig i korrespondensen med museet).<sup>56</sup> För att locka besökare till utställningen gjordes en kampanj med affischer och reklam i taxibilar: ”Kör till van Gogh”.<sup>57</sup> Flera

annonser för visningar av utställningen infördes i dagspressen, då också visaren presenterades med namn.<sup>58</sup>

Vincent van Gogh-utställningen rönt mycket uppmärksamhet i pressen. Framför allt riktade artiklar och notiser in sig på konstnärens biografi och på verkens höga värde.<sup>59</sup> Tidningarna tycks ha varit till god hjälp för att locka besökare. Flera gånger uppmärksammades läsarna på att utställningen på Moderna Museet var sista chansen att se verken i Sverige, eftersom ett van Gogh-museum planerades i Amsterdam (det öppnades 1973). Det rapporterades också att utställningen var en publiksuccé, och framgång föder som bekant framgång. En recensent ondgjorde sig över hur både biografiska fakta och reproduktioner i form av exempelvis vykort och affischer låg i vägen för hans upplevelse av van Goghs konst: ”Allt detta förmedlande i texter och reproduktioner som lagrat sig över hans verk gör det svårare tillgängligt. Men slår man sig till ro ett tag och ser på någon av målningarna får man uppleva hur fjällen plötsligt faller från ens ögon...”<sup>60</sup> Att en initierad besökare lite föraktfullt fnyser åt förklarande texter skulle kunna ses som ett utslag av de psykologiska mekanismer som gör att vi är benägna att vilja hålla en grupp (i det här fallet, gruppen *konstkännare*) vi fått tillträde till genom vissa prövningar, sociala eller andra, exklusiv.<sup>61</sup>

### Parallella historier: inkludering och exkludering

De tre fallstudierna belyser utställningar med olika syfte och innehåll: en som har en pedagogisk modell som ämne, en som är uttalat experimentell och interaktiv och en som har ett mer traditionellt konsthistoriskt innehåll. Även om det finns didaktiska inslag i retoriken kring alla tre utställningarna är den mest framträdande förmedlingsmodellen dialogisk, det vill säga den förutsätter att betraktarens egna erfarenheter formar konstupplevelsen. Ibland är spänningen mellan de båda modellerna tydlig. Den ständigt aktuella frågan om hur kunskaper kan förmedlas utan att pedagogen framstår som auktoritär var uppenbarligen påtaglig också i Moderna Museets 1960-tal. Carlo Derkerts ambition att låta museet vara en plats där besökarna fick upptäcka sig själva genom konsten stämmer väl överens med den medskapande förmedlingsmodell som Nina Simon bland många andra förespråkar idag, över femtio år senare.<sup>62</sup>

Pontus Hultén var väl medveten om vikten av att nå ut i pressen för att väcka intresse. Hans mål var att museet skulle omskrivas i



Ovan: Carlo Derkert tillsammans med  
Willem van Gogh, Moderna Museet, 1965.  
Nedan: *Vincent van Gogh*, Moderna Museet, 1965

någon tidning varje dag.<sup>63</sup> Huruvida han lyckades med det har inte undersökts här, men efter nedslag i Nationalmuseums klipparkiv står det klart att museet och utställningarna verkligen blev flitigt omskrivna under den aktuella perioden. Medierna rapporterade redan efter något års verksamhet om en plats där barnen var välkomna och där atmosfären var tillåtande. På Moderna Museet kunde man ha roligt, till och med leka kurragömma, enligt en recensent. Konstverken lockade till lek.<sup>64</sup>

Den uppdelning mellan förmedling, kommunikation (exempelvis press och marknadsföring) och utställningsproduktion som är vanlig idag var inte lika uttalad under museets tidiga år. Likaväl som Carlo Derkert kunde ansvara för en utställning kunde Pontus Hultén introducera ett program.<sup>65</sup> När Hultén var bortrest eller ledig var Derkert ställföreträdande museidirektör.<sup>66</sup> Mette Prawitz upplevde det som om den omtalade öppna och tillgängliga atmosfären på museet var både Hulténs och Derkerts förtjänst.<sup>67</sup> De arbetade i hög grad som ett team. Inför invigningen av Rafael Moneos museisebyggnad 1998, då museets historia och möjliga framtid omskrevs flitigt, gav dagspressen dock Hultén hela äran för tillgängligheten, medan Derkert framför allt omtalades som en karismatisk visare. Till exempel skrev *Dagens Nyheter* i en bildtext 1998: ”Pontus Hultén öppnade museet för barnen. De hade egen filmklubb, målarverkstad och vägleddes lekfullt in i konstens värld av Carlo Derkert.”<sup>68</sup> Några år tidigare hade samma tidning skrivit: ”Han är väl medveten om sitt ’publika’ rykte. Hulténs politik har hittills varit att ge museerna gatans tillgänglighet och verkstadens möjlighet, och det var han som skapade ett ’vardagsrum för konsten’ på Moderna museet.”<sup>69</sup> Under 1960-talet lyftes de kollektiva insatserna fram medan Hultén under 1990-talet framställdes som mer eller mindre ensam ansvarig för att ha skapat det tillgängliga och pedagogiska museet.<sup>70</sup>

På många plan var Moderna Museet under Hulténs ledning en inkluderande, lekfull och tillgänglig plats för den breda publiken. Konstutställningar kompletterades av en omfattande programverksamhet, och bland andra Derkerts visningar öppnade säkert åtskilliga besökares ögon för konsten. För eftervärlden finns både tryckt material i form av böcker och kataloger, samt radio- och tv-program om konsten och utställningarna bevarade. I samband med museets öppnande 1958 publicerades exempelvis en bok om den moderna konsten, redigerad av Nationalmuseums 1:e intendent Bo Wennberg. Den beskrivs i en tidningsnotis som utomordentligt

överskådlig och upplysande.<sup>71</sup> Kritikern Leif Nylén konstaterade att katalogerna, även om de saknade vissa grundläggande data om konstverken, utgjorde vackra och påkostade, lättillgängliga, utförliga och stimulerande vägledningar till konsten.<sup>72</sup>

Samtidigt var det mycket som varken förmedlades eller kommunicerades. I synnerhet i *Rörelse i konsten*, där folk fick röra, interagera och skratta.<sup>73</sup> I denna den roligaste av alla utställningar fanns en annan nivå som museet inte gjorde lättillgänglig för publiken. Utan goda förkunskaper kan utställningskatalogens texter knappast ha varit särskilt klagörande. Konstdebatten kring utställningen var polemisk och fördes på en hög intellektuell nivå. Läsarna fick följa ett offentligt samtal som idag framstår som internt, där de initierade herrarna gjorde sitt bästa för att övertrumfa varandra med åsikter och insikter. Museets elitistiska sida illustreras väl av en iakttagelse från en programkväll, publicerad som julläsning i *Svenska Dagbladet* 1962:

En av de kvällar som man minns bäst från museet var när John Cage, pionjär inom den amerikanska tonkonsten, höll ett föredrag med titeln ”Where are we going and what are we doing?” Noga taget var det fråga om fyra olika föredrag framförda *samtidigt* på fyra olika ljudband. ... Det uppstod kaos i museet, ett kaos som K.G. Hultén och Carlo Derkert iakttog med den största tillfredsställelse från en skyddad observationspunkt.<sup>74</sup>

Museets representanter såg alltså, enligt skribenten, roat ned på de förvirrade besökarna, synbarligen utan att vare sig beblanda sig med dem eller förklara konceptet. Lejonparten av publiken denna afton blev således del av ett slags konsthappening, iscensatt av konstnären och museet. Det var något som de troligtvis inte var inforstådda med när de bestämde sig för att gå på föredraget.

För den som inte följde med på en visning under sitt museibesök lämnades konstverken att tala för sig själva. Besökarna fick försöka förstå vad de såg efter bästa förmåga. *Svenska Dagbladets* kåsör Viola satte fingret på detta i en text från 1963:

Nu gällde det att försöka förstå Jackson Pollock. Det var inte så lätt. Och när man riktigt trådde efter en förklaring, en bruksanvisning och slog i den vackra katalogen, stod där bara ”Målning” och det såg man ju själv eller ”Utän titel” eller ”Nr 5” och sen var man lika klok ... I varje fall är det klart att den modernaste konsten inte är tänkt för hembruk.<sup>75</sup>



Förutom Pontus Hultén, Carlo Derkert och Karin Bergqvist Lindegren var Ulf Linde kanske den som lämnade tydligast avtryck i museets 1960-tal. Linde var redaktör för Moderna Museets Vänners publikation *Bulletin* och kritiker i *Dagens Nyheter* mellan 1956 och 1968. Han var också delaktig i arbetet med flera viktiga utställningar på Moderna Museet, så som *Önskemuseet* (1963) och *Anna Casparsson. Broderier* (1960), innan han anställdes som intendent 1973. År 1960 utkom skriften *Spejare*, där Linde argumenterade för att det är betraktaren som gör konstverket.<sup>76</sup> 1965 publicerade han fyra artiklar i *Dagens Nyheter* på samma tema.<sup>77</sup> Linde knöt här an till Marcel Duchamp, som i sitt föredrag "The Creative Act" vid Convention of the American Federation of Arts i Houston 1958 framhöll konstnären och betraktaren som lika viktiga för ett konstverks tillblivelse. Att ge betraktaren spelrum och betona de egna erfarenheternas betydelse för tolkningen av verken stämmer överens med den dialogiska pedagogiken. Det här var ett synsätt som vann mark under 1960-talet.<sup>78</sup> Konstpedagogiken rörde sig bort från folkbildningens smakfostrande ideal och mot att ge betraktaren större utrymme.<sup>79</sup>

Detta kan tyckas som en öppen och publiktillvänd pedagogik. Men Linde saknade helt förståelse för dem som ville föra ut konsten till den breda allmänheten. "Konsten är något för några", hävdade han men underströk att detta inte var någon elitistisk ståndpunkt eftersom dessa några kunde vara vilka som helst.<sup>80</sup> Vilka som helst med tillräckliga kunskaper, ska tilläggas. Att stå inför exempelvis Marcel Duchamps konstverk, där till och med titlarna är ordlekar och tolkningarna omfattar allt från matematik till alkemi, är knappast något för den som saknar förkunskaper.

Carlo Derkerts pedagogiska grundsyn, vilken som tidigare nämnts var tydligt influerad av Herbert Read, är den som kommit att bli synonym med Moderna Museets pedagogik: alla har förmåga att se och uppleva konst utifrån sina egna förutsättningar och konsten gör oss till människor helt och fullt. Ulf Lindes uppfattning, att konsten är något för några, var mindre omtalad men icke desto mindre närvarande i museets 1960-tal. Visserligen är dialog ett ledord som båda använder, men där det för Derkert handlar om en uttalad dialog mellan betraktare, konstverk och pedagog gäller det för Linde en tyst dialog mellan konstverk och betraktare. Pontus Hultén skapade förutsättningar för att båda synsätten kunde existera sida vid sida på Moderna Museet och på så vis attrahera både den breda, allmänintresserade publiken och det initierade fåtalet.

Spänningen mellan det tillgängliga och det fördolda har sin motsvarighet på religionens område. Då de flesta av världens religioner har en exoterisk, tillgänglig och öppen sida och en esoterisk gren som är förbehållen en liten upplyst krets.<sup>81</sup> Andlighet och esoteriska praktiker har haft ett långt större inflytande över modernismen än vad som vanligtvis omtalas i konsthistorieböckerna och på institutionerna.<sup>82</sup> Konsthistorikern Peter Cornell har påpekat att till och med något så världsligt som en vernissage kan liknas vid en frimurarceremoni, där särskilt inbjudna följer en närmast rituell ordning (i hans exempel vernissagen för *Den inre och den yttre rymden* 1965).<sup>83</sup> Han skriver:

Det finns inte heller någon helhjärtad vilja att avmystifiera modernismen hos museerna, den bildkonstnärliga institutionens grundstenar – antingen de heter Museum of Modern Art, Guggenheimmuseet, Stedelijk eller Moderna Museet i Stockholm. Liksom konstkritikerna brottas de med det olösliga dilemmat att sitta på två stolar samtidigt: att på en gång öppna sig för allmänheten och hålla den esoteriska traditionen levande.<sup>84</sup>

Man kan uppfatta det som att besökarna i det karismatiska och dialogorienterade Moderna Museet på sätt och vis ”lurades” att tro på sin jämställdhet med institutionen, samtidigt som museet kunde fortsätta att vara en plats för de initierade. De mer esoteriska delarna av konstens historia, de som man enligt det traditionella initiationsmönstret måste tillägna sig genom såväl intellektuella som sociala prövningar, förblev otillgängliga för den stora, allmänintresserade publiken. Historierna om det publiktilfvända museet å ena sidan och det elitistiska å den andra är parallella och utesluter inte varandra. Dock skymmer den stora berättelsen om att det var kalas och kul och att allt kunde hända på Moderna Museet den mindre historien om ett museum för de invigda.

1. Pontus Hultén, "Förord", *John Melin till exempel. En hyllning till det enkla, vackra, lekfulla, konstnärliga, unika, egensinniga, tidlösa, moderna, experimentella*, red. Johan Melbi, Stockholm: Moderna Museet, 1999, s. 1.
2. Venke Aure, Helene Illeris och Hans Örtengren, *Konsten som läranderesurs*, Skärhamn: Nordiska akvarellmuseet, 2009; Karin Malmquist, "La Cour des miracles. Om publik, pedagogik och konst på Moderna Museet" och Annette Göthlund, "Arbete i verkstad och zon. Konstpedagogik för barn på Moderna Museet", *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008*, red. Anna Tellgren och Martin Sundberg, Stockholm: Moderna Museet och Göttingen: Steidl, 2008, s. 281–296, 257–280; Anna Lena Lindberg, *Konstpedagogikens dilemma. Historiska rötter och moderna strategier*, Lund: Studentlitteratur, 1991; Birgitta Arvas, "Barn på Moderna Museet – VERKSTAN", *Moderna Museet 1958–1983*, red. Olle Granath och Monica Nieckels, Stockholm: Moderna Museet, 1983, s. 187–194.
3. Exempelvis Bruce Ferguson väljer att betrakta allt i och omkring en utställning som olika aspekter av förmedling: från färgen på väggarna och hur verken väljs ut och hängs till kataloger, hemsidor, audioguider, affischer, appar, touchscreens, väggtexter, foldrar, visningar och workshops. Andra väljer att se förmedling enbart som de olika pedagogiska verktyg som möter besökaren i utställningsrummet, exempelvis texter av olika slag, visningar och audioguider. Se Anne-Sofie Stampe, *Formidlingens konst. Om didaktisk-, dialogisk- och medskabende formidlingstiltgang til kunststudstillinger, og hvordan det påvirker museumsgaestens oplevelse*, Kandidatspeciale, Köpenhamn: Institution for Kunst- og Kulturvidenskab, Köpenhamns universitet, 2016, s.16–17.
4. Varken Jan Thomæus, Homer Lane, A.S. Neill, Paulo Freire, Ramesses Wissa Wassef, Célestin Freinet, Rudolf Broby-Johansen eller Herbert Read finns representerade i boksamlingen.
5. Osignerad text på Namn och Nytt-sidan, *Dagens Nyheter*, 1963-03-03.
6. "På tal om kultur. Samtal med museimannen Pontus Hultén", Sveriges Radio, 2001. <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=1602&artikel=1767701> (2016-09-19).
7. Se exempelvis *Fylkingen ny musik & intermediakonst. Rikt illustrerad historieskrivning & diskussion för radikal & experimentell konst 1933–1993*, red. Christian Bock och Teddy Hultberg, Stockholm: Fylkingen, 1994, s. 167–194 och *Statens Konstsamlingars tillväxt och förvaltning*, publicerade 1960–1966, samt arkivmaterial "Stockholms studentfilmstudio" i serie "Specialsamling", Svenska filminstitutets bibliotek.
8. Signaturen MARKER, "Konstvisning på Nalen", *Svenska Dagbladet*, 1959-10-02.
9. Uppgiften om Louise O'Konor hämtad från "Protokoll hållet inför överintendenten", maj, 1958. Nationalmusei Centrala Kansli (NMCK). NMA MA A 2:77. Uppgiften om Anna-Lena Wibom, se exempelvis signaturen Malice, "Tummelplats för konst", *Dagens Nyheter*, 1963-05-08.
10. K.G. Hultén, "Moderna Museet", *Moderna Museet besøker Oslo* (utst.kat.), red. Olle Eriksson, Oslo: Kunstnernes Hus, 1966, s. 7–8.

11. Se exempelvis Benoît Antille, ”’HON – en katedral’. Behind Pontus Hultén’s Theatre of Inclusiveness”, *Afterall*, vår, nr 32, 2013, s. 72–81 och Leif Nylén, ”De dyra katalogerna”, *Stockholms-Tidningen*, 1963-05-04.
12. David Rynell Åhlén, *Samtida konst på bästa sändningstid. Konst i svensk television 1956–1969* (diss.), Mediehistoriskt arkiv nr 31, Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2016, s. 142–156.
13. Ingela Lind, ”Vägarna till Moderna Museet”, *Moderna Museet 1958–1983*, 1983, s. 151.
14. För diskussion kring Hulténs inflytande över vilka som anställdes vid museet, se Ingela Lind, *Moderna Museet 1958–1983*, 1983, s. 151–152.
15. Mer om Carlo Derkerts verksamhet finns i Jan Bahlenberg, *Den otroliga verkligheten sätter spår. Om Carlo Derkerts liv och konstpedagogiska gärning* (diss.), Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 2001. År 2005 utkom Bahlenberg med boken *Carlo Derkert. Porträtt av en konstvisare*, Hedemora: Gidlunds förlag, 2005. På Kungliga Biblioteket finns Carlo Derkerts arkiv, fyllt av anteckningar som rör pedagogik i allmänhet och konstpedagogik i synnerhet. Ett nummer av tidskriften *Biblis* ägnades Carlo Derkert, *Biblis*, nr 57, 2012 under redaktion av Ingrid Svensson och Ulf Jacobsen.
16. *Uttryck, intryck, avtryck. Lärande, estetiska uttrycksformer och forskning*, red. Ulf P. Lundgren, Uppsala: Uppsala universitet och Vetenskapsrådet, 2006, s. 114.
17. Herbert Read (1893–1968) var en engelsk poet, litteraturkritiker och konsthistoriker vars bok *Education through Art*, London: Faber and Faber, 1943 fick stort inflytande över konstpedagogiken.
18. Ingela Lind, Carlo Derkert och Eva Nordenson, ”Om konstbildningen”, *Det gamla museet och utställningarna. En konstbok från Nationalmuseum*, red. Ulf Abel, Årsbok för Svenska statens konstsamlingar 20, Stockholm: Rabén och Sjögren, 1973, s. 91.
19. Utdrag ur Herbert Read, ”Introduction”, *The Grass Roots of Art. Four Lectures on Social Aspects of Art in an Industrial Age*, Problems of Contemporary Art nr 2, New York: Wittenborn, Schultz, Inc., 1949, s. 21, publicerat i Jan Thomæus, *Vart tar alla begåvade barn vägen*, Stockholm: Esselte Studium, 1977, s. 70. Att Reads ideal präglade Moderna Museets konstförmedling framgår tydligt i exempelvis Anders Beibom, ”En rolig väg till konsten”, *Barnen och vi*, nr 3, 1963. Exempelvis slår Derkert där, precis som Read, ett slag för Platons tankar om konsten som förutsättning för personlighetens fulländning.
20. Kristoffer Arvidsson, ”Carlo Derkert i efterkrigstidens konstpedagogiska landskap”, *Biblis*, nr 57, 2012, s. 37–47.
21. Ingela Lind, Carlo Derkert och Eva Nordenson, *Det gamla museet och utställningarna*, 1973, s. 93–94.
22. Kristoffer Arvidsson, *Biblis*, nr 57, 2012, s. 39.
23. Ingela Lind, Carlo Derkert och Eva Nordenson, *Det gamla museet och utställningarna*, 1973, s. 90.
24. Samtal mellan Mette Prawitz, Annika Gunnarsson och Ylva Hillström, 2016-04-19. Anteckningar från samtalet finns i författarens ägo.

25. Ibid.
26. Signaturen Malice, ”Tummelplats för konst”, *Dagens Nyheter*, 1963-05-08.
27. Samtal mellan Mette Prawitz, Annika Gunnarsson och Ylva Hillström, 2016-04-19. Se också Birgitta Arvas, *Moderna Museet 1958–1983*, 1983, s. 187–188.
28. Anette Göthlund, *Historieboken*, 2008, s. 268.
29. Utställningen åkte på turné efter Stockholm och visades i Eskilstuna, Göteborg, Malmö, Köpenhamn och Trondheim. En ny utställning med vävar från Harrania gjordes på Moderna Museet 1966, *Egyptiska ungdomar väver 1961–1966*. Den följdes av ytterligare en utställning 1979 på samma tema, nämligen *Barn väver*.
30. Se exempelvis brev från Carlo Derkert till Erik Zahle på Det Danske Kunstindustrimuseum, 1961-01-04, och korrespondens mellan Carlo Derkert och Anne Gyllenspetz. MMA F1:10.
31. Grunden i en *didaktisk* utställning är att något bestämt ska läras ut. En didaktisk förmedlingsmodell kännetecknas bland annat av att utställningen har en bestämd början och ett bestämt slut, och att utställningens olika texter berättar vad besökaren ska få ut av utställningen eller de enskilda verken. I en *dialogisk* förmedlingsmodell anses betraktarens egna erfarenheter forma konstupplevelsen. Fokus flyttas från avsändaren till mottagaren och till samspelet dem emellan. En dialogiskt förmedlad utställning saknar ofta bestämd början och slut. Flera olika tolkningar och utgångspunkter presenteras och olika aktiviteter erbjuds besökarna. En tredje pedagogisk modell, som har fått stort genomslag på senare år, är den *medskapande* modellen. Den beskrivs exempelvis av Nina Simon i *The Participatory Museum*, Santa Cruz: Museum 2.0, 2010. Medskapande kan komma till stånd exempelvis genom att grupper i samhället bjuds in som rådgivare när en utställning planeras eller genom att be externa grupper att bidra med exempelvis utställningsidéer. Ovanstående är en sammanfattning från Anne-Sofie Stampe, *Formidlingens kunst*, 2016. Se även Venke Aure, Helene Illeris och Hans Örtengren, *Konsten som läranderesurs*, Skärhamn: Nordiska akvarellmuseet, 2009.
32. Ingela Lind, Carlo Derkert och Eva Nordenson, *Det gamla museet och utställningarna*, 1973, s. 103.
33. ”Moderna Museet 11 år. Återblick från 1969”, *Avgörande ögonblick. Moderna Museet firar 50-årsjubileum*, 2008-04-24, [www.sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=1602&artikel=2052072](http://www.sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=1602&artikel=2052072) (2016-05-31).
34. Citat av Herbert Read ur Jan Thomæus, *Vart tar alla begåvade barn vägen*, 1977, s. 70.
35. Brev från Carlo Derkert till Västerbottens Läns Museum i Umeå, 1961-06-26. MMA MA F1:10.
36. Ingela Lind, Carlo Derkert och Eva Nordenson, *Det gamla museet och utställningarna*, 1973, s. 98–99. Alla tycks dock inte ha varit av samma åsikt. I en recension konstateras att *Egyptiska ungdomar väver* var en av museets dittills mest fångslande och att katalogen visserligen var ”vacker

och lustig”, men att det knappast var nödvändigt att ta del av upplysningarna om vävarna för att få ”en åskådlig undervisning i vad människoanden är mäktig av skönhet när omständigheterna är gynnsamma”. Alf Liedholm, ”Barn i vävstol”, *Upsala Nya Tidning*, 1960-12-28.

37. Brev från Carlo Derkert till Västerbottens Läns Museum i Umeå, 1961-06-26. MMA MA F1:10.

38. Besökssiffran anges exempelvis i brev från Kerstin Stenberg till Kunstindustrimuseet i Köpenhamn, 1961-04-12. MMA MA F1:10.

39. Se exempelvis signaturen Boel, ”Barn skapade unik vävnadskonst”, *Dagens Nyheter*, 1960-11-29. Ett par veckor senare skrev Ulf Linde om utställningen: ”Utställningen på Moderna museet är till för de vuxna. Den bör bli hemsk för dem. En påminnelse om att det pris de betalar för sina prestigelänsande ting är att deras barn inte längre förmår se det som lever i kött och blod.” Ulf Linde, ”Oförvillad bildsyn”, *Dagens Nyheter*, 1960-12-15.

40. Besökssiffran är hämtad från sammanställning i arkivet. MMA MA F1:12.

41. ”Moderna Museet 11 år. Återblick från 1969”. *Avgörande ögonblick. Moderna Museet firar 50-årsjubileum*, 2008-04-24, [www.sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=1602&artikel=2052072](http://www.sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=1602&artikel=2052072) (2016-05-31).

42. Uno Grönkvist, ”Skrotkonst – skrot eller konst?”, *Folket i bild*, nr 26, 1961, s. 8–10, 48.

43. På en skylt står med versaler: ”Barn under 12 år får ej besöka utställningen utan sällskap av en vuxen”; ”Vidrör ej, vänd Er till museets personal för demonstration” och ”Den svarta skivan kan långsamt vridas runt. Var god vidrör ej bildelementen!” lyder två andra. MMA MA F1:11.

44. K.G. Hultén, *Rörelse i konsten*, Moderna Museets utställningskatalog nr 18, Stockholm: Moderna Museet, 1961, s. 1.

45. Göran Odbratt har beskrivit en föreläsning där talaren visade en bild och sa: ”Vi ser här en blå stol”, varpå Carlo frågade ”Vadå vi ser? Vad vet du om vad jag ser?” i Göran Odbratt, ”Carlo och horisontlinjen. Skisser till ett porträtt av Carlo Derkert”, *Biblis*, nr 57, 2012, s. 32. I det här fallet vänder sig alltså Derkert mot den typ av formulering som Hultén använder i samband med *Rörelse i konsten*. Derkerts tidigare citerade formulering apropå *Egyptiska barn väver*, att man måste påtala vävarnas betydelse för folk för att de ska förstå dem, går stick i stäv mot detta uttalande, med den viktiga skillnaden att Derkert i sitt brev angående vävutställningen vänder sig till kollegor som också ska förmedla ett innehåll, inte direkt till publiken.

46. Affisch med programverksamhet. MMA MA F1:12.

47. Utskick till rektorer och lärare i folkskolor och läroverk. MMA PHA 4.2.60.

48. Se exempelvis Lars Gyllensten och Olof Lagercrantz, ”Rörelse i konsten’ på Moderna Museet. För friheten eller för publiken?”, *Dagens Nyheter*, 1961-06-18, och Ulf Linde, ”Konst som handling”, *Dagens Nyheter*, 1961-07-18.

49. Olof Lagercrantz skriver exempelvis: ”Det raljanta, konstruktionslusten, vitsglädjen, gycklet gör halt och låter protesten framstå som ett raf-

finemang i flirten med publiken och med publikens värden – en smekning eller strykning mot håren, men först och främst en smekning”, *Dagens Nyheter*, 1961-06-18, och Ulf Linde: ”Med orden ’mening’ och ’meningslöshet’ har jag alltså avsett tillstånd där rationellt och irrationellt inte går att separera. Jag har definitivt inte talat om dem som ’totala’ – vilket Sven Sandström vill låta påskina.”, *Dagens Nyheter*, 1961-07-18.

50. Uno Grönkvist, ”Skrotkonst – skrot eller konst?”, *Folket i bild*, nr 26, 1961.

51. Ibid.

52. Kristian Romare, ”Hej du gamla mobil”, *Vi*, juli, 1961.

53. Ingela Lind, Carlo Derkert och Eva Nordenson, *Det gamla museet och utställningarna*, 1973, s. 61.

54. *Vincent van Gogh. Målningar, akvareller, teckningar*, red. Carlo Derkert och Karin Bergqvist Lindegren, Moderna Museets utställningskatalog nr 50, Stockholm: Moderna Museet, 1965.

55. Besökssiffran anges exempelvis i *Dagens Nyheter*, 1965-12-19 och i *Expressen*, 1965-12-20.

56. Korrespondens mellan framför allt Carlo Derkert och Willem van Gogh finns i MMA MA F1a:29.

57. Svar på offertförfrågan, 1965-10-04. MMA F1a:29.

58. Se exempelvis *Svenska Dagbladet*, 1965-12-14, och *Svenska Dagbladet*, 1965-12-17.

59. Se exempelvis *Stockholms-Tidningen Söndag*, 1965-10-17, och i samma tidning 1965-10-16 betonas de höga värdena på verken i utställningen (50 miljoner kronor) och konstnärens biografi. ”En studie i misär” är rubriken på Martin Strömbergs artikel i *Stockholms-Tidningen*, 1965-10-17. I *Dagens Nyheter* 1965-10-16 var rubriken ”van Goghs brorson visar tavlor för 50 miljoner kronor”. I *Expressen* publicerades en stor artikel om van Gogh med fokus på konstnärens biografi: Lars Widding, ”Vad det ändå finns mycket vackert”, *Expressen*, 1965-11-17.

60. Tord Bækström, ”Vincent van Gogh på Moderna museet”, *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-tidning*, 1965-11-03.

61. För diskussion om grupptillhörigheter, se exempelvis Miles Hewstone, Mark Rubin och Hazel Willis, ”Intergroup Bias”, *Annual Review of Psychology*, vol. 53, 2002, s. 575–604, och Steven Fein och Steven J. Spencer, ”Prejudice as Self-Image Maintenance. Affirming the Self Through Derogating Others”, *Journal of Personality and Social Psychology*, 1997, vol. 73, nr 1, s. 31–44.

62. Nina Simon, *The Participatory Museum*, 2010.

63. Samtal mellan Mette Prawitz, Annika Gunnarsson och Ylva Hillström, 2016-04-16.

64. Sven Sjöberg, ”Vägar till konsten”, *På fritid*, nr 4, 1959.

65. Osignerad text på Namn och Nytt-sidan, *Dagens Nyheter*, 1963-03-03.

66. Se exempelvis i NM Museiprotokoll, Statens Konstmuseer med föregångare, Nationalmusei Centrala Kansli (NMCK). NMA MA A 2:76-83.

67. Samtalmellan Mette Prawitz, Annika Gunnarsson och Ylva Hillström, 2016-04-16.

68. Ingrid Borggren, *Dagens Nyheter*, 1998-02-13.
69. Birgitta Rubin, "Man måste få ha frihet att irriteras!", *Dagens Nyheter*, 1991-05-26. Överlag ges uttryck för 1960-talsnostalgi när museet öppnar i Rafael Moneos nya byggnad 1998. Se exempelvis Dan Hansson och Mårten Castenfors, *Dagens Nyheter*, 1998-02-13.
70. I *Expressen* berättas till exempel att Pontus Hultén, Carlo Derkert, Karin Bergqvist "och de andra" har gjort research inför *Önskemuseet* och att verken hämtades ute i Europa av chaufför Karl Axel Hultstrand och den unge amanuensen Olle Granath. Lars Widding, "Konstsäsongens största evenemang", *Expressen*, 1963-12-20.
71. Ragnhild Prim, "Högklassig konstvägledning", *ariel*, utan årtal.
72. Leif Nylén, "De dyra katalogerna", *Stockholms-Tidningen*, 1963-05-04.
73. Redan 1959 vittnade *Expressen* om att Moderna Museet var en plats där besökarna fick skratta: "– Visst får man prata, sa herr Derkert ... Man behöver kanske inte skrika precis. Men naturligtvis får man prata. Och skratta också. För det här är ett roligt museum." Lars Widding, "'Urkul', 'helknasig', 'spännande', tycker barnen om Moderna Museet", *Expressen*, 1959-01-23.
74. Urban Stenström, "Bland tomtar och troll på Moderna museet", *Svenska Dagbladet*, 1962-12-23.
75. Signaturen Viola, "En dag i mars", *Svenska Dagbladet*, 1963-03-05.
76. Ulf Linde, *Spejare. En essä om konst*, Stockholm: Bonniers, 1960.
77. Ulf Linde, "Fyra artiklar och tre tal", *Efter hand. Texter 1950–1985*, Stockholm: Bonniers, 1985. Artiklarna publicerades ursprungligen i *Dagens Nyheter*, 1965-03-26, 1965-03-30, 1965-04-04 och 1965-05-13.
78. För en diskussion om det öppna konstabegreppet, se Hans Hayden, *Modernismen som institution. Om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm*, Stockholm, Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2006.
79. Kristoffer Arvidsson, *Biblis*, nr 57, 2012, s. 44.
80. Ulf Linde, "Konsten är något för några", *Efter hand. Texter 1950–1985*, Stockholm: Bonniers, 1985, s. 509. Ursprungligen publicerad i *Ord och bild*, nr 1, 1969.
81. Religionshistorikern Mircea Eliade har fördjupat sig i just esoterismen och föreslår att esoteriska strukturer och mönster kan finnas dolda också under det som förefaller vara profant: Mircea Eliade, *L'Épreuve du labyrinthe*, Paris: Editions du Rocher, (1978) 2006, s. 159.
82. Se exempelvis Roger Lipsey, *The Spiritual in Twentieth-Century Art*, Mineola, New York: Dover Publications, inc., (1988) 2004.
83. Peter Cornell, "Den hemliga modernismen", *Innanför och utanför modernismen*, red. Peter Cornell, Sten Dunér, Kenneth Hermele, Thomas Millroth och Gert Z. Nordström, Stockholm: Gidlunds, 1979, s. 100.
84. *Ibid.*, s. 104.