

Rörelse i konsten.
En utställnings olika lager

Anna Lundström

Rörelse i konsten (1961) var den första verkligt ambitiösa satsningen på Moderna Museet. Det var en brett upplagd utställning som samlade 233 verk av totalt 85 konstnärer från Argentina, Belgien, Brasilien, Danmark, England, Finland, Frankrike, Grekland, Israel, Italien, Ryssland, Sverige, Schweiz, Tyskland, Ungern, USA och Venezuela. Temat var rörelse. Den kinetiska konsten presenterades i texterna kring utställningen inte som en av flera tendenser i det sena 1950- och det tidiga 1960-talets alltmer inkluderande konstbegrepp (där *environments*, *happenings*, installationskonst, *op art* eller performancekonst skulle kunnat utgöra andra) utan som den strukturerande faktorn varigenom hela 1900-talets konst bäst kunde förstås. *Rörelse i konsten* har också blivit en av de mest refererade utställningarna i museets historia, och den har tolkats som en startpunkt för det som beskrivits som museets dynamiska, progressiva och internationella 1960-tal.¹ Det var också Pontus Hulténs första, och som han då trodde kanske enda, stora utställning.² En fördjupad undersökning av *Rörelse i konsten* kan nyansera vanliga antaganden om denna period i museets historia, och visa på hur Hultén i ett tidigt skede kom att definiera sin roll som museidirektör.

Utställningen i salarna

Redan i entrén kunde besökare som kom till Moderna Museet sommaren 1961 se vartåt utställningen syftade. Mitt i salen, några meter framför den enkla entrén, stod Nicolas Schöffers *Cysp I* (1956), en 260 cm hög skulptur som efter en knapptryckning rörde sig i en ryckig cirkel över golvet medan ljuset reflekterades i de roterande rektangulära och cirkulära aluminiumstyckena. Själva entrén rymdes in av Marcel Duchamps verk – till vänster radades tolv *Rotoreliefer* (1935/1959) upp och till höger, snett bakom entrédisken, hängde sex grammofonskivor som tryckts upp till utställningen och som prytt med Duchamps *Rotorelief Corolles*. På grammofonskivorna fanns ett antal uttalanden och dokumentära inspelningar från vad man kallade den ”rörliga konstens historia” samlade.³ Presenta-

tionen i denna första sal kan betraktas som en historisk förankring av det som utgjorde utställningens egentliga ämne, 1950-talets och det just påbörjade 1960-talets mobila konst. Denna del av utställningen har tolkats som en genomarbetad historisering av efterkrigstidens avantgardekonst. Det äldre gardets verk förstås då som en strategisk inramning av en yngre generations material och metoder.⁴ En sådan tolkning stämmer väl in med sammanställningen av texter i utställningskatalogen och Hulténs tidigare programförklaringar på temat rörelse och konst.⁵ Den rumsliga presentationen av verken i salarna på Moderna Museet visar dock att det knappast handlade om någon strukturerad genomgång av de tidiga avantgarderörelserna. Snarare bestod denna första sal av en mycket selektiv presentation som framför allt var centrerad kring Marcel Duchamps, Alexander Calders, Viking Eggelings och Man Rays konstnärskap. Övriga delar av det som i arbetsanteckningar inför utställningen omnämns som ”föregångaravdelningen” framstår som en mer pliktskyldig presentation av det äldre gardets olika ismer.⁶

Museets andra stora sal ägnades helt åt den då samtida konsten. Jean Tinguelys *Fattigbaletten* (1961) skymtades redan genom dörröppningen, och av den fotografiska dokumentationen att döma tycks den ha varit utställningens huvudnummer. Verket bestod av en platta som hängde ned från taket vari diverse föremål fästs (en docka, ett gosedjur, ett ben från en skyltdocka, en hink, etcetera) som med jämna mellanrum sattes i rörelse, varpå en ljudlig ”dans” tog vid. Där fanns också bland annat Tinguelys *Relief méta-mécanique* (1957), *Méta-Matic nr 17* (1959) och *Cyclograveur* (1960). Längre in i salen visades ett antal stora träkonstruktioner av Per Olof Ultvedt, där fanns också en uppbyggd etage med ytterligare verk av Tinguely och Allan Kaprows rumsstora installation *Stockroom* (1961).⁷ Under denna våning fanns verk av Jesús Rafael Soto, Yasuhide Kobashi och Yaacov Agam. I sin helhet dominerades utställningen dock både numerärt och rumsligt av Calders mobiler (32 i första salens högra del) och Tinguelys mekaniska skulpturer (27 i den andra salen).

Utställningen i Europa

Rörelse i konsten var en djärv satsning för en liten och relativt oetablerad institution för modern konst, men utställningskonceptet var på intet sätt unikt. Snarare samlade utställningen upp tendenser



som varit i omlopp i Europa en tid och som vid 1950-talets slut och 1960-talets början fick allt bredare spridning.⁸ År 1959 organiserade Pol Bury och Paul Van Hoeydonck med assistans av Jean Tinguely en obetitlad gruppställning i Antwerpen som i efterhand kommit att kallas *Vision in Motion – Motion in Vision*. En av utställningens arbetstitlar var *Le Mouvement* och den har, precis som *Rörelse i konsten*, beskrivits som en fortsättning på just *Le Mouvement* som visades på Galerie Denise René i Paris 1955.⁹ Ytterligare ett exempel är utställningen *Dynamo 1*, arrangerad av Heinz Mack och Otto Piene på Galerie Renate Boukes i Wiesbaden i Västtyskland mellan 10 juni och 7 augusti 1959.¹⁰ När *Rörelse i konsten* väl öppnat blev Hultén kontaktad av den Parisbaserade gruppen *Centre de recherche d'art visuel* (företrädd av Jean-Pierre Vasarely och Julio Le Parc), som påpekade att de under en tid arbetat med just de frågor som utställningen behandlade.¹¹

Mot bakgrund av en rad senare utställningar har Moderna Museets 1960-tal framför allt kommit att förknippas med den amerikanska östkustkonsten.¹² Vid tiden för *Rörelse i konsten* stod museet snarare i förbindelse med den radikala konsten i Antwerpen, Düsseldorf, Milano och Paris. Under arbetet med *Rörelse i konsten* utvecklade Hultén sina kontakter med grupperingarna kring Zero och *Nouveau réalisme*. Flertalet av de konstnärer som var aktiva i dessa kretsar kom att inkluderas i *Rörelse i konsten*, och ett antal av utställningskatalogens texter publicerades även i deras tidskrifter.¹³ Zero hade grundats av Mack och Piene i Düsseldorf i slutet av 1957 och bestod av en löst sammanhållen grupp vars aktiviteter ägde rum runt om i Europa med något falnande intensitet efter 1966.¹⁴ *Nouveau réalisme* grundades av Pierre Restany i Paris hösten 1960 och bestod av en mer tydligt avgränsad grupp. Parallellt med planeringen av *Rörelse i konsten*, mellan april 1960 och juli 1961, ägde en rad ”festivaler” med *les nouveaux réalistes* rum i Milano, Paris, Stockholm och Nice.¹⁵ Tinguely och Spoerri, som på olika sätt var helt centrala för utställningen i Stockholm – Tinguely i kraft av sitt konstnärskap och Spoerri som förmedlare av kontakter och från och med hösten 1960 som en allt mer engagerad medproducent – var båda mycket aktiva i dessa grupperingar.¹⁶

Det har cirkulerat en rad olika uppgifter kring vem eller vilka som arrangerade *Rörelse i konsten*. Det faktum att utställningen öppnades på Stedelijk Museum i Amsterdam (betitlad *Bewogen Beweging*) har gjort att många dragit slutsatsen att utställningen arrangerades

av Stedelijk Museum. Bruce Altshuler hävdar i sitt praktverk om utställningshistoria, *Exhibitions that Made Art History*, att utställningen var resultatet av ett samarbete mellan Stedelijk Museums dåvarande chef Willem Sandberg, Jean Tinguely och Pontus Hultén, medan Antoon Melissen i en omfattande utställningskatalog om Zero har beskrivit det som att Daniel Spoerri var anlitad av Stedelijk Museum för att uppföra utställningen tillsammans med Sandberg och med assistans av Tinguely och Hultén.¹⁷ Utifrån den korrespondens som finns i Moderna Museets arkiv kan det dock inte råda några tveksamheter om att utställningen var en produkt av framför allt Hultén, men att Spoerri sedan han involverats i utställningsarbetet kom att få allt större inflytande.¹⁸

Turerna kring var utställningen skulle öppna var många och stundtals infekterade. I ett brev till Hultén berättar Spoerri att han besökt Sandberg i Amsterdam och då blivit tillfrågad om han ville göra en stor konstutställning om rörelse: ”Sandberg som jag besökt i Amsterdam vill att jag gör en stor utställning om rörelse åt honom. I 13 salar. Katalog, affisch och allt.”¹⁹ Brevet är odaterat men av svaren att döma tycks det vara skrivet i början av oktober 1960. Det var också i detta brev som förslaget att öppna utställningen på Stedelijk Museum först presenterades för Hultén. Spoerri argument var att Stedelijk i så fall skulle stå för försäkringar och resor. Hultén svarade med ett brev till Sandberg den 14 oktober 1960 där han hänvisar till det föregående brevet från Spoerri och förklarar att det måste ha uppstått någon form av förvirring kring datumen, ”some confusion”, skriver han och fortsätter:

I think we agreed that we should make the exhibition here in May, that we should have it during the summer and that it should go to the Stedelijk Museum in October ... I was very glad when you accepted that the exhibition should begin here. I have been working with this exhibition since 1954 ... We have been working with this exhibition intensively in this museum four of us for ten months now, writing 300–400 letters.²⁰

När Hultén talar om sitt långa arbete med utställningen syftar han förmodligen på ett antal mindre utställningar som han, i olika former av samarbeten, arrangerade i Paris och Stockholm från och med mitten av 1950-talet. År 1954 organiserade Hultén tillsammans med Oscar Reutersvärd utställningen *Objekt eller artefakter. Verkligheten förverkligad* på Galerie Samlaren i Stockholm, och året därpå gjor-

Ljus teckning

DYNAMIS

Tekniska
Museet

Om rörelser i konsten

Utgångsläget. Konstruktivet är det stilla ständigt
Rörelsen (sken, liv, energi, tid) är något som gyller
hos fins i verkligheten - utom i konsten - som är rörelseless.
Konsten låter verkligt rörelser ta sig in i sin värld.
På två nivåer: genom att låta åttor rörelse, exp. organiska rörelser
självständigt rörelse.

I. Skenbar rörelse

- 1. A. Bild av ett vatten som strömmar
- B. Bilden själv börjar känna ett vatten som strömmar
 - 1. genom impressionens rörelse förmåga
 - 2. hos den dynamiska en gestalt
 - 3. hos klockorna
 - 4. hos spontanteman

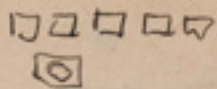
Och så på ett annat
område
rörelse

I den utveckling rör sig om en dynamisering av
sjäva vida processer
För praktiskt - närmast
För praktiskt - närmast
Ständigt utveckling hos spontanteman. Det finns goda bilder
av Juhon Pöyhkä i aktion. Mediens teckning (genom
fotograf och utveckling av en bild; T.V. har det).

förstärkning
inspiration
Kinesiska är beaktat
med utveckling

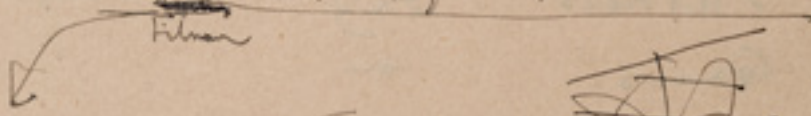
- 2. Fjärr i rörelse
 - A. Egypetiska bildstöt (den första bästa gestaltningen)
 - B. Grekiska aktion i rörelse (den första bästa gestaltningen)
- Porträtt: hur den rörelse åtgärd i en aktion ständigt bild
Rena avans förtärla: Leonardo - Dürer

Poussin
Futurism - impressionens rörelseteorin
Kubismen och impressionen har bild
konst i den absoluta förtärlingens teori



3. ~~Skulptur~~ Successionsbilder

Bildserien → Spiraltats reliefen, Bestanden etc.
Simultan succession (beständigt bildserier) / Eggeling.
Plattbild (H. v. Kistner) metakop.



II. Verklig rörelse

^{använd.}
1. Rörben förut till bakåt: ballett. buret
föreläsa

2. Den verkliga rörelsen = musikern

A. Först sträng förhållnad mellan hand och teknik
a. dock chordaleri: teknisk del i bakåt, den autonoma
musik verkad till "konst verk".

B. Lieder: Tekniker och Autonom

C. Ny mera positiv förändring av musikern som form-
mycket (Hans, Fuchs)

- a. Den nya utveckling till klass form, ja till en fullständig
lös, den tiller själv en estetisk form.
Exempel: samfundet utlös utveckling av "strömings-
form"
- b. musikerna själva själv de "skulptur" bilder.

D. Konsten tar själv öppet musikern i sin tjänst
genom att föreläsa den konstnärliga musik bild

Förelse och ljud

de de tillsammans med Hans Nordenström *Den ställföreträdande friheten eller Om rörelse i konsten och Tinguelys Metamekanik* på samma galleri. År 1955 blev Hultén också involverad i utställningen *Le Mouvement* på Galerie Denise René i Paris. I den forskning som finns kring *Rörelse i konsten* har dessa utställningar lyfts fram som ett slags förstudier.²¹ *Rörelse i konsten* öppnades dock, trots Hulténs protester, i Amsterdam den 10 mars 1961.²² I april 1961 tackade Sandberg Hultén för att han accepterat att utställningen öppnades i Amsterdam, och i ett handskrivet tillägg till ett brev som egentligen rörde praktikaliteter som transporter och försäkringar skrev han:

I am happy to know that you will be able at last to show this wonderful collection yourself – as it were you and Spoerri who did all the work for this exhibition and I wish to express once again my deep appreciation for the fact that you let me have it first.²³

Utställningen i anteckningar

Mot bakgrund av den effekt utställningen hade på det tidiga 1960-talets konstscen kan den framstå som en välregisserad lansering av en viss falang av den då samtida konsten. I korrespondens och anteckningar framkommer dock att det som kom att bli *Rörelse i konsten* var resultatet av en tämligen sökande process. I arkivet på Moderna Museet finns otaliga brev där Hultén skriver, som på måfå, till museidirektörer, samlare och konstnärer för att fråga om de har något verk med rörliga delar som kan passa för den utställning de planerade.²⁴ En stor del av de verk som visades tycks också ha fallit på plats i ett relativt sent skede.

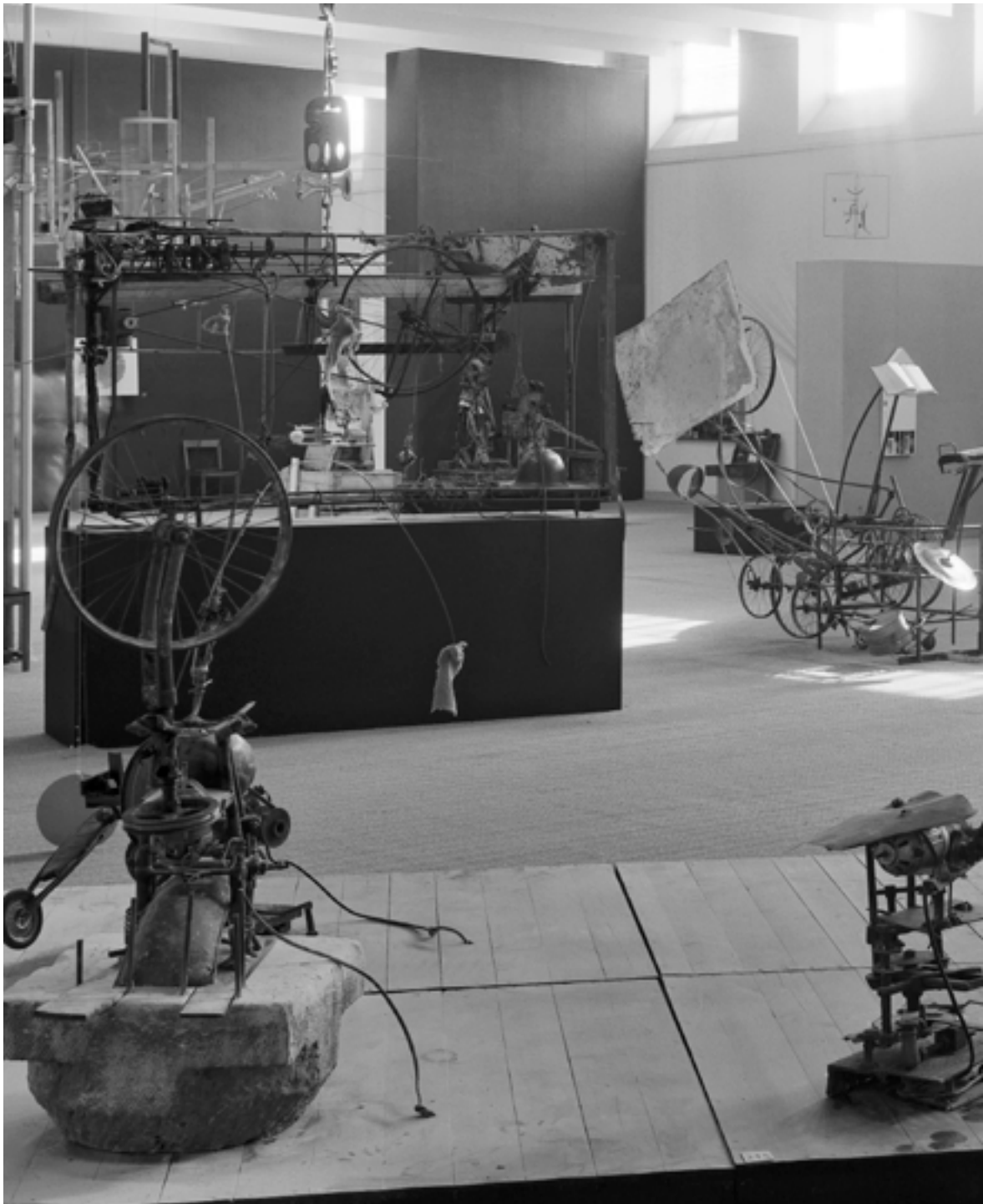
Trots att resultatet blev en brett upplagd utställning där ett stort antal konstnärer fanns representerade tog utställningskonceptet form utifrån ett mycket begränsat antal konstnärskap. I en anteckning inför utställningen tycks Hultén försöka bena ut de olika arter av rörelse som utställningen skulle kretsa kring, och för detta behövde han endast tre konstnärskap – Tinguely, Calder och Duchamp, samt det något udda inslaget ”bil”.²⁵ Konstnärskapen strukturerades efter begreppen ”slump, repetition, vilja, växande, balans, rotation”. Längre ned i samma anteckning upprepades ”repetition” och ”slump”, medan ”destruktion” och ”förstörelse” lagts till.²⁶ I utställningen tycks Calders och Tinguelys verk ha representerat olika sidor av detta spektrum. I den första salen som med sina stora fönster gav ett rikligt

ljusinsläpp svävade Calders mobiler likt ”videkvistar med fina blad om våren”.²⁷ I den andra, mörkare salen där ljusinsläppet begränsades till ett antal mindre fönster längs salens tak återfanns Tinguelys mestadels svarta skulpturer, konstruerade av avlagda skrotdelar som tycks ha fastnat i repetitiva, till synes fruktlösa aktiviteter.²⁸

I en annan samling anteckningar, sammanhållna av ett försättsblad som anger temat – *Dynamik* – återfinns ett antal listor på tänkta deltagare i utställningen.²⁹ Listorna varierar något sinsemellan men flera av namnen återkommer, och det är tydligt att det i detta skede handlade om en handfull konstnärer: ”Munari, Bury, Duchamp, Agam, Tinguely, Moholy-Nagy, Calder, Man Ray, Gabo, Pevsner, Ultvedt, Schöffer”.³⁰ Den slutliga utställningens uppbyggnad kring generösa presentationer av några få centrala konstnärskap åtföljda av enskilda verk av ett stort antal konstnärer var förmodligen resultatet av en kompromiss mellan Hultén och Spoerri. I ett brev från Spoerri till Hultén daterat den 11 oktober 1960 argumenterade Spoerri för att man skulle visa en så bred bild av den rörliga konsten som möjligt: ”Jag tycker också att i en sådan här utställning måste man visa åtminstone ett verk vardera av alla som arbetar inom fältet.”³¹ I senare korrespondens, där Hultén presenterar utställningskonceptet för tänkta samarbetspartners, upprepar han Spoerris argument som om det var hans eget. Utställningen skulle ge en fullständig bild av den kinetiska konsten.

Utställningen som teori

Länge var ambitionen också att vid sidan om den mobila konsten visa vad som beskrevs som dess ”periferi”.³² Äldre automater, mekaniska leksaker, fyrverkerier och racerbilar skulle göra utställningen attraktiv för en bredare publik och koppla den kinetiska konsten till en bredare teknisk utveckling.³³ Även om denna typ av objekt inte kom att inkluderas, undantaget bilen, så visar diskussionerna att *Rörelse i konsten* presenterade en samling föremål vars identitet som konst inte var helt självklar. I arkivmaterialet framträder också en medvetenhet om det konstteoretiska inlägg som utställningen var. I ett brev till Gray Walter vid Neurological Institute i Bristol frågade Hultén om de skulle kunna få låna några av institutets ”robot turtles” och tillade att det vore intressant att få presentera dem *som* konst, ”to be able to present them as works of art in our exhibition”.³⁴ Snarare än att visa objekt som konstnärer pekat ut som konst, i linje med logiken i *objet trouvé* eller *ready-made*,





är det här museidirektören själv – utan konstnären som mellanled – som vill presentera vardagliga föremål med anspråk på att de ska ses som konst. Hultén hade intresserat sig för problemet en viss tid, vilket bland annat märks i hans utarbetade definition av termen *ready-made* i första numret av tidskriften *Kasark*, utgivet 1954. Hultén klargjorde där att det handlar om ett engelskt begrepp som kommit att användas i det franska språket: ”Konsttermen *ready-made* fick betydelsen ’ett fabriksgjort föremål som utnämns till konstverk genom konstnärens val’.”³⁵ I följande nummer av *Kasark* förtydligade han att beteckningen var Duchamps och definitionen André Bretons.³⁶ Metoden återkommer i flera av museets senare utställningar som genomfördes under Hulténs chefskap, såsom *Poesin måste göras av alla! Förändra världen!* (1969) och *Utopier och visioner 1871–1981* (1971), och den tycks vittna om ett tämligen radikalt förhållande till den då omdebatterade gränsdragningen mellan konst och icke-konst.

Rörelse i konsten visades våren, sommaren och hösten 1961, det vill säga tre år innan Arthur C. Danto presenterade sin teori om ett konstbegrepp som bygger på ett erkännande av konstvärlden och åtta år innan Joseph Kosuth bekräftade resonemanget (i relation till den gryende konceptkonsten) i artikelserien ”Art After Philosophy”.³⁷ Det konstbegrepp som vilar på ett institutionellt erkännande, snarare än på hantverksmässiga eller formella kvaliteter, var vid tiden för *Rörelse i konsten* fortfarande i vardande. Diskussionerna kring huruvida utställningen skulle öppnas på Moderna Museet eller Stedelijk Museum visar även de på detta osäkra tillstånd. Spoerri argumenterade i ett brev till Hultén daterat den 11 oktober 1960 för att det visserligen vore mer praktiskt, men också mer strategiskt att låta utställningen öppna i Amsterdam först. Eftersom Stedelijk var en mer etablerad konstinstitution skulle frågan om huruvida föremålen var konst eller inte aldrig behöva bli ett problem: ”för problemet är inte, så som du sagt, att visa sådant som inte är konst, utan tvärtom, att bevisa att det rör sig om konst. Och börjar vi i Amsterdam så är den saken redan avklarad, det skulle vara annorlunda hos dig.”³⁸

De diskussioner som föregick utställningen visar på att man upplevde sig agera i en brytningstid. I den korta texten ”How does one wish a museum of modern art to function?” som bifogades ett brev till den holländska konstsamlaren Pieter Sanders den 4 december 1962 talade Hultén både om den nya konsten och om konstmuseernas förändrade roll.³⁹ Med argument som skulle ha kunnat inlemmas

i den betydligt senare kritiken av Peter Bürgers, ännu ej författade, teoretisering av avantgardet beskrev Hultén hur de då samtida konstnärerna förhöll sig till det tidiga 1900-talets konst.⁴⁰ Hultén skrev:

Many of the discoveries which were made around the turn of the century were so pioneering that it is only now their real meanings are beginning to be understood. The new art is often accused of copying. Father and son, of course, can appear identical for the person who does [not] take the trouble of looking closer.⁴¹

Även om både material och metoder som lanserats under 1910- och 1920-talen återkom under 1950- och 1960-talen, så var deras innebörd inte densamma, menade Hultén: "One takes over a form, but gives it new tasks and importance."⁴² Enligt Hultén hade konstmuseet en roll i att blottlägga denna relation, det vill säga att visa och reflektera över hur den då samtida konsten kunde förstås i förhållande till konstens historia. Det var också därför som Hultén insisterade på samlingens vikt även för de moderna konstmuseerna. Museet som en scen för verksamma konstnärer ställdes för Hultén vid denna tid aldrig i ett motsatsförhållande till museets roll som samlande institution.⁴³

Hulténs essä i katalogen till *Rörelse i konsten* är, liksom gängse berättelser om det dittillsvarande 1900-talets konst vid denna tid, en redogörelse för en inomkonstnärlig utveckling. Till skillnad från mer inflytelserika beskrivningar av det som vid denna tid sorterades under begreppet *modernism*, som Clement Greenbergs *Modernist Painting* som presenterades samma år, såg inte Hultén denna som avhängig renodling och separation mellan de olika medierna.⁴⁴ Futurismens försök att avbilda rörelse beskrevs i Hulténs text som länkad till kubismens sätt att åskådliggöra betraktarnas rörelse kring ett objekt, vilket i sin tur banade väg för Duchamps rörliga skulpturer, exempelvis *Cykelhjulet* (1913/1960).⁴⁵ En rät linje kunde med andra ord tecknas från futurismens skildringar av rörelse i måleriet till Tinguelys motoriserade skulpturer. I denna version av den mobila/moderna konstens historia (begreppen framstår som utbytbara för Hultén vid denna tid) var övergången från illustrerad rörelse till faktisk rörelse avgörande. Medan futuristerna kunde ge intryck av rörelse i sina målningar stod deras verk *de facto* stilla. I Duchamps *Cykelhjulet* hade rörelsen däremot blivit verklig. Det är också i det sammanhanget som Eggelings experiment med film



Kontaktkarta med bland andra Jean Tinguely och hans verk *Cyclograveur* (1960) på Moderna Museet, 1961

som konstnärligt medium i det tidiga 1920-talet framstår som så centralt i utställningen.

Filmen pekade fram mot det som man i tidens diskussioner kallade för konstens ”fjärde dimension”. I anteckningar och publicerade texter har Hultén beskrivit det som att ”tidsfaktorn” var den moderna konstens verkliga nyhet och att det var den som skilde den mobila konsten från den klassiska.⁴⁶ Duchamps konstnärskap gestaltar i denna historia ytterligare ett avgörande steg – det från manuellt frammanad till motoriserad rörelse. I en tidigare presentation av Duchamp hade Hultén beskrivit hur hans konstnärskap åskådliggjorde olika faser i den kinetiska konstens historia: *Cykelhjulet* beskrevs som ”förmodligen det första moderna konstverk som direkt använder sig av fysisk rörelse för att uttrycka sin mening” medan *Rotary Glass Plaques* (1920/1960) omtalades som ”det första mekaniska konstobjektet i modern tid”.⁴⁷ Därifrån var steget inte heller långt till ett helt och hållet konceptuellt grundat konstbegrepp. Då rörelsen blev motoriserad blev den också fristående från konstnärens hand. Det var enligt den logiken som de så kallade *Édition MAT* kunde lyftas fram som en del i den mobila konstens historia.⁴⁸ *Édition MAT* hade utvecklats av Daniel Spoerri och byggde på att multiplar av konstnärer som Duchamp, Mack, Tinguely och Vasarely visades och såldes för ett enhetligt pris. Mellan 1959 och några år in på 1960-talet presenterades *Édition MAT* i ett antal utställningar i Europa.⁴⁹ Denna version av den moderna konstens historia är mer genreöverskridande än Greenbergs. Den når inte sin slutpunkt i det monokroma måleriet utan fortsätter mot det vidgade, öppna konstbegrepp som började formuleras parallellt med denna modernismens historisering i det sena 1950- och tidiga 1960-talet. Men det är likafullt ett utvecklingsschema som Hultén tecknar i utställningskatalogens essä, där den ena ismen som i en förutsägbar logik förebådar den nästkommande.

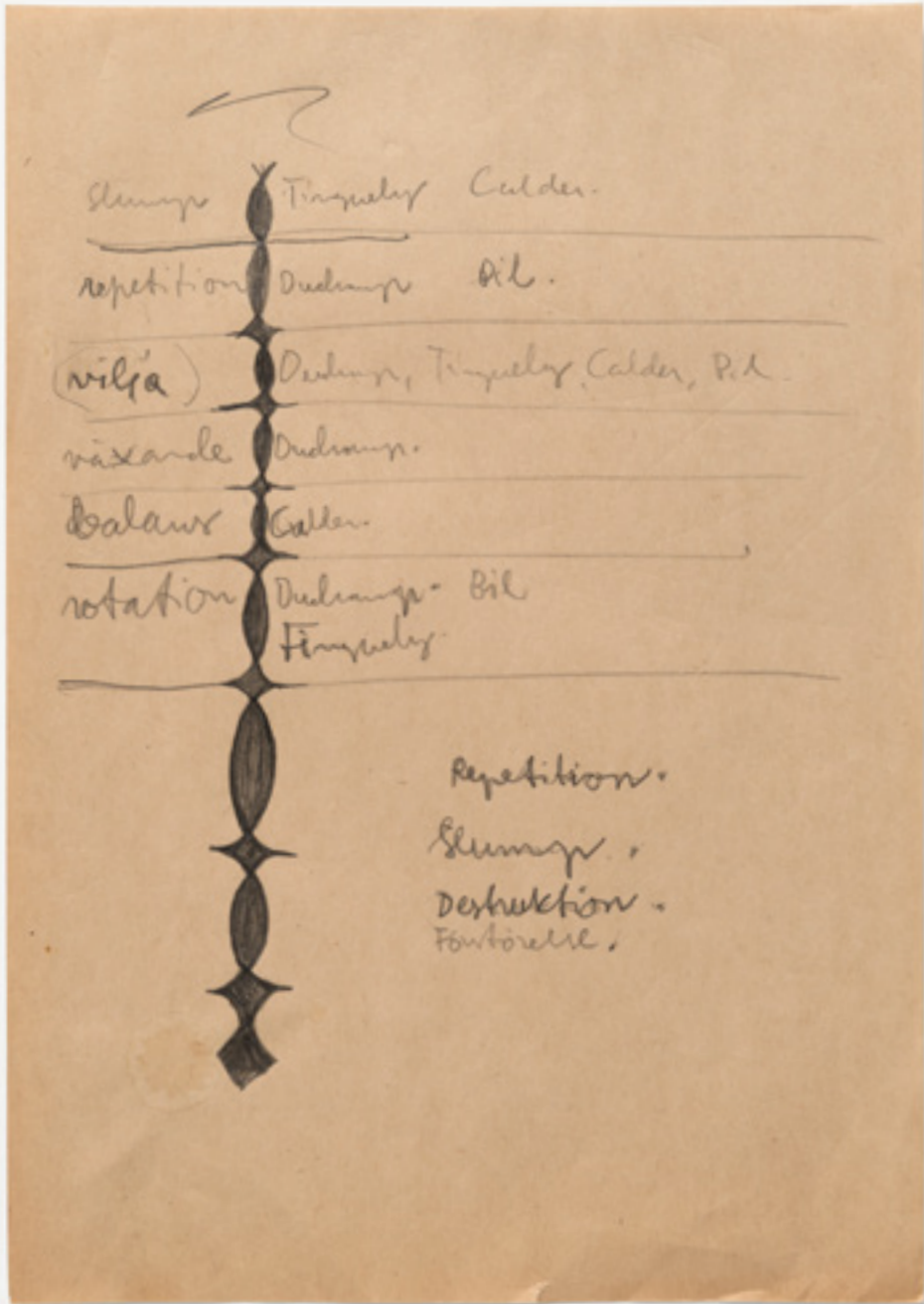
De storslagna anspråken till trots är det i efterhand inte rimligt att tala om *Rörelse i konsten* som ett panorama över vare sig det tidiga 1900-talets avantgarderörelser eller ens den egna tidens konst. Snarare presenterades i utställningen ett mycket specifikt utsnitt av den då aktuella konsten, vilken länkades till framför allt Eggelings tidiga experiment med film, Duchamps rörliga skulpturer och Man Rays mångfaldigade verk. Betraktad mot bakgrund av den samtida scenen kan utställningen till och med ses som ett aktivt ställningstagande för en abstrakt konst som byggde på en avpersonifierad

maskinestetik, och *mot* parallella tendenser som abstrakt expressionism och *art informel* där linjer och färgfält antogs vara mer känslomässigt laddade. Något tillspetsat utkristalliserades de olika versionerna av abstraktion i det sena 1950- och tidiga 1960-talet i de två *Documenta* som tidsmässigt omgärdade *Rörelse i konsten*. *Documenta II* (1959) visade en rad olika konstriktningar från 1945 och framåt men har gått till historien som den utställning där den amerikanska expressionismen med Jackson Pollock i spetsen lanserades i Europa.⁵⁰ Den efterföljande *Documenta III* (1964) fokuserade istället på rörelser som popkonst, *Nouveau réalisme* och Fluxus, och en hel avdelning sorterade verk under rubriken *Licht und Bewegung* (ljus och rörelse).⁵¹

Utifrån en lokal kontext kan det utsnitt av den samtida konst som presenterades i *Rörelse i konsten* ses i relation till den svenska konkretismen. I utställningar på 1950-talet hade Hultén, tillsammans med kollegor som Ulf Linde, Oscar Reutersvärd och Hans Nordenström lanserat denna ”objektiva” falang av den svenska 1940- och 1950-talskonsten.⁵² I en essä som Hultén skickade in till den kortlivade tidskriften *Prisma* den 20 september 1949 resonerade han kring skillnaden mellan konkret och abstrakt konst. Utifrån en jämförelse mellan Paul Klees *Insekten* (1919) och Kandinskys *Incan-descence voilée* (1928) menade han att den abstrakta konsten fortfarande utgick från naturen men abstraherade den, medan den konkreta konsten var ett universum i sig – som en egen verklighet.⁵³ I ett senare nummer av tidskriften *Konstrevy* gjorde Ulf Linde några iakttagelser i den svenska konkretisten Eric H. Olsons ateljé som visade hur denna avpersonifierade abstraktion i förlängningen kunde bana vägen för en form av rörelsekonst. Eric H. Olsons konst, som består av infärgningar av rätvinkliga, rektangulära glas- eller plexiglasskivor sammansatta i olika variationer, kallades i texten för ”färgmobiler” och de liknas vid ”urverk”. ”På sätt och vis är de ju också ett slags maskiner”, skrev Linde och fortsatte:

... de fungerar enligt en bestämd optisk mekanik. När man rör sig framför dem förändras färgen enligt lagarna för ”interferens i tunna hinner”. Det som sker är att rätvinkliga mönster tycks dyka upp ur ingenting för att ständigt förändra sig, både till färg och form.⁵⁴

Den ”tidsfaktor” som Hultén 1955 beskrev som utmärkande för den mobila konsten fanns, i linje med detta resonemang, redan



i den konkreta konsten. Rörelsen sågs då inte som uteslutande lokaliserad till verket och dess olika delar utan förstods i en utvidgad bemärkelse som även inkluderade betraktarnas rörelse kring verket i utställningsrummet.⁵⁵ Rörelsen har i detta resonemang vidgats till ett tolkningsteoretiskt perspektiv (snarare än en fysisk faktor i verket som sådant) som i strikt mening kan appliceras på all typ av konst. Hulténs egen teoretisering kring utställningens tema, där han på olika sätt försöker hitta en hållbar definition av begreppet rörelse och dess olika uttryck i konsten, visar också på hur tänjbart begreppet blev. Hultén förstår till slut hela 1900-talets konst som genererad ur en vilja till rörelse.

Resonemanget blir så allmänt att det närmast förlorar betydelse, och samtidigt är det i denna utvidgade bemärkelse av temat rörelse som utställningen blir ett konsthistoriskt inlägg som fortfarande kan äga relevans. Om utställningen tolkas utifrån dess rumsliga gestaltning, snarare än utifrån Hulténs försök att skriva 1900-talets konsthistoria i utställningskatalogens essä, öppnar den för ett närstudium av hur den konkreta konstens radikala abstraktion hänger samman med olika typer av aktiveringar av utställningsrummet. Verkens fysiska rörelse i utställningen från 1961 manade till betraktarnas likaledes fysiska respons. Besökarna fick sätta snurr på Calders mobiler och de förväntades starta Tinguelys konstruktioner. Denna ytterst konkreta interaktivitet mellan besökare och verk blev i förlängningen också en aktivering av utrymmet mellan verken. Snarare än en berättelse om konstens historia som vecklas ut då det ena verket, som i en förutsägbar kedja, länkas till det andra framträder utställningen här som en mer omfattande *situation*. Det är den aspekten av utställningen som gör den besläktad med ett antal utställningar som i det sena 1950-talet och tidiga 1960-talet antog formen av totalinstallationer, där de olika verken blev komponenter i en helhet.⁵⁶

I *Rörelse i konsten* gestaltades en variant av den moderna konstens historia som inte helt överensstämmer med den som senare kom att bli dominerande. När begreppet *rörelse* överordnades *abstraktion* kunde de tidiga 1900-talens olika konstiktningar ganska opproblemiskt relateras till ett konstbegrepp som inkluderade okonventionella medier och material. 1950- och 1960-talens vidgade konstbegrepp manifesterar i den historieskrivningen inte ett brott mot det dittillsvarande 1900-talets konst utan en fortsatt undersökning av redan etablerade intressen.

Föremål i den mobila konstens periferi

tinglasat /klockorna/
kyrkklockor, klockspel
skorrhjulet
gungor
vågen
symakinen
fiskbeten
löparde bandet
tomteblås /kompl. fyrverkeri/
svängdörrar
lasor
soluret
hängsmåken
trapetsor, romerska ringar

Fingelstråmen

Restaurangidé Tokanten

1. Redan i förordet till den bok som gavs ut i samband med Moderna Museets 25-årsjubileum talade Olle Granath, chef för Moderna Museet 1980–1989, om att det i berättelser om museets historia uppstått ”något av en myt om sextiotalet”, se Olle Granath, ”Ett museum är ett museum är ett museum”, *Moderna Museet 1958–1983*, red. Olle Granath och Monica Nieckels, Stockholm: Moderna Museet, 1983, s. 7.

2. I ett brev till den dåvarande chefen för Stedelijk Museum i Amsterdam, Willem Sandberg, daterat 1960-10-14 skrev Hultén: ”This is supposed to be our biggest manifestation in three or four years in this house. I am only here for six years so maybe this will be the biggest exhibition I ever make”. MMA MA E5:7.

3. På grammofonskivan läste Filippo Tommaso Marinetti sin dikt *Stormningen av Adrianopel* och delar ur det futuristiska manifestet (1909), och Naum Gabo läste, på ryska, ett kort stycke ur det realistiska manifestet som skrevs i Moskva 1920. På skivan återgavs också en inspelning från Jean Tinguelys *Självförstörande konstruktion nr 1 – Hommage à New York*, som uppfördes i Museum of Modern Arts skulpturpark i New York 17 mars 1960.

4. Se exempelvis Hans Hayden, *Modernismen som institution. Om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm*, Stockholm, Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2006, s. 190 och not 25; Hans Hayden, ”Dubbel bindning. Moderna Museet som plats för tolkning av samtid och historia”, *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008*, red. Anna Tellgren och Martin Sundberg, Stockholm: Moderna Museet och Göttingen: Steidl, 2008, s. 188–189.

5. Se Hulténs essä i utställningskatalogen Karl G. Hultén, ”Kort framställning av rörelse i konsten under 1900-talet”, *Rörelse i konsten*, Moderna Museets utställningskatalog nr 18, Stockholm: Moderna Museet, 1961, opag., och än tydligare i ”Den ställföreträdande friheten eller Om rörelse i konsten och Tinguelys metamekanik”, *Kasark*, nr 2, 1955, s. 1–33.

6. Hultén hänvisar till en föregångaravdelning i en samling anteckningar som betitlats ”Dynamik” och som jag återkommer till nedan, och i ett brev från Hultén till E. Rathke, Kunsthalle Allestrasse, Düsseldorf, 1960-12-27. MMA PHA 4.2.59. Denna del av utställningen, till vänster om entrén, finns inte ordentligt redovisad i den fotografiska dokumentationen, vilket i sig kan tolkas som att den inte ansågs vara central. Utifrån förteckningen av utställda verk i utställningskatalogen och anteckningar i arkivet, såsom nämnda ”Dynamik”, sluter jag mig dock till att det var där som följande verk visades: Giacomo Ballas *Verlicità astratta* (1913), Raymond Duchamp-Villons *Häst* (1914) och Francis Picabias *Voilà la femme* (1915), *Chambre forte* (1917) och *Volant qui régularise* (1917–18).

7. Instruktionerna för installationen av *Stockroom* (som i utställningskatalogen betitlats *Rumskonstruktion*) finns i Moderna Museets arkiv, se Allan Kaprow, ”Stockroom”, odaterat. MMA MA E5:6. I utställningen på Stedelijk Museum inkluderades även Richard Hamiltons, Victor Pasmores och Lawrence Alloways omfattande installation *an Exhibit* som först visats som en självständig utställning på Hatton Gallery, Newcastle i juni 1957. Se

vidare Richard Hamiltons brev till Spoerri 1960-11-24 och 1961-01-26. MMA MA E5:6. För mer information om denna utställning/installation se även *Exhibition, Design, Participation. 'an Exhibit' 1957 and Related Shows*, red. Elena Crippa och Lucy Steeds, Exhibition Histories Series, London: Afterall Book och Koenig Books, 2016.

8. Pamela M. Lee har beskrivit *Rörelse i konsten* som ett uttryck för den kinetiska konstens vida spridning och popularitet i det tidiga 1960-talet, Pamela M. Lee, *Chronophobia. On Time in the Art of the 1960s*, Cambridge Massachusetts och London: The MIT Press, 2004, s. 98.

9. *Vision in Motion – Motion in Vision* ägde rum mellan 21 mars och 3 maj 1959 på Hessenhuis i Antwerpen, en utställningslokal som drevs av den belgiska konstnärgruppen G58, se Thekla Zell, ”The ZERO Travelling Circus. Documentation of Exhibitions, Actions, Publications 1958–1966”, *Zero* (utst. kat.), red. Dirk Pörschmann och Margriet Schavemaker, Amsterdam: Stedelijk Museum, 2015, s. 31–32. Se även Andreas Gedin, *Pontus Hultén, Hon & Moderna*, Stockholm: Bokförlaget Langenskiöld, 2016, s. 101–102. I *Vision in Motion – Motion in Vision* ingick verk av bland andra Robert Breer, Pol Bury, Heinz Mack, Bruno Munari, Otto Piene, Dieter Roth, Jesús Rafael Soto, Daniel Spoerri och Jean Tinguely, som också återkom i *Rörelse i konsten*.

10. Flera av de konstnärer som deltog i *Dynamo 1* presenterades också i *Rörelse i konsten*, däribland Bury, Mack, Piene, Roth, Soto och Tinguely. Spoerri skulle ha deltagit i utställningen men ställde in tre dagar före öppningen; hans namn finns dock med i katalogen, se Thekla Zell, *Zero*, 2015, s. 31 och 37.

11. Se korrespondens mellan Pontus Hultén och Yvaral (alias Jean-Pierre Vasarely) och Le Parc 1961-04-04 och 1961-04-17 samt gruppens manifest ”Proposition sur le mouvement”, som gavs ut av Galerie Denise René och publicerades med anledning av *Rörelse i konsten* (”Ce texte a été diffusé à l’occasion du mouvement au Musée d’Art Moderne de Stockholm – 1961”). Textens avsändare var García Miranda, Horacio Garcia Rossi, Julio Le Parc, François Morellet, Francisco Sobrino, Joel Stein och Yvaral. Texten bifogades brevet från Yvaral och Le Parc till Hultén 1961-04-04. MMA PHA 4.2.59.

12. För en diskussion om detta utifrån just *Rörelse i konsten*, se Annika Öhrner, *Barbro Östlihn & New York. Konstens rum och möjligheter* (diss.), Göteborg, Stockholm: Makadam Förlag, 2010, s. 146–147; Annika Öhrner, ”Moderna Museet in Stockholm. The Institution and the Avant-Garde”, *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950–1975*, red. Jesper Olsson och Tania Ørum, Boston, Leiden: Brill Rodopi, 2016, s. 116; Lars Gustaf Andersson, John Sundholm och Astrid Söderbergh Widding, *A History of Swedish Experimental Film Culture. From Early Animation to Video Art*, Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010, s. 101–102.

13. I *Zero 3* som gavs ut av Mack och Piene återfinns bland annat Billy Klüvers ”Garden Party” och Daniel Spoerris ”Autotheater” som även publicerades i utställningskatalogen till *Rörelse i konsten* (där var Spoerris text betitlad ”Dynamisk labyrint. Autoteater-skådespel”). Tidskriften *Zero*

gavs ut mellan 1958 och 1961. *Zero 3* var det sista numret och gavs ut 1961-06-05 i samband med ett arrangemang av Heinz Mack, Otto Piene och Günter Uecker på Galerie Schmela i Düsseldorf betitlat *ZERO. Edition, Exposition, Demonstration*, se vidare Thekla Zell, *Zero*, 2015, s. 56–57. *Zero 3* finns även i Pontus Hulténs boksamling på Moderna Museet.

14. Thekla Zell, *Zero*, 2015, s. 22.

15. I Moderna Museets arkiv finns en inbjudan från Restany till Hultén till ”Festival of New Realism” på Galerie Muratore i Nice, 13 juli–13 september 1961. I inbjudan redogör Restany för gruppens grundande och dittillsvarande aktiviteter. I denna utställning deltog Arman, César, Francois Dufrêne, Raymond Hains, Yves Klein, Martial Raysse, Mimmo Rotella, Niki de Saint Phalle, Daniel Spoerri, Jean Tinguely och Jacques Villeglé. MMA PHA 5.1.47.

16. För Tinguelys inflytande över det som blev *Rörelse i konsten*, se exempelvis Hulténs presentation av konstnärskapet i ”Den ställföreträdande friheten”, *Kasark*, 1955. Detta, nummer 2 av tidskriften *Kasark* gavs ut med anledning av den utställning som Hultén arrangerat tillsammans med Nordenström och Reutersvärd på Galerie Samlaren i Stockholm 1955, vilken jag återkommer till nedan. Hulténs text i *Kasark* nr 2 var i princip samma som hans text i katalogen till *Rörelse i konsten*. Hultén hade träffat Spoerri, troligen i april 1960, i samband med en av de så kallade *Édition MAT* (”Multiplication d’Art Transformable”) som Spoerri arrangerade runt om i Europa vid skiftet mellan 1950- och 1960-tal. I ett brev till Sandberg daterat 14 oktober 1960 förklarade Hultén hur han kom i kontakt med Spoerri och engagerade honom i arbetet med det som skulle komma att bli *Rörelse i konsten*. Brev från Pontus Hultén till Willem Sandberg, 1960-10-14. MMA MA E5:7. För Spoerri inflytande, och *Édition MAT*:s plats i *Rörelse i konsten*, se diskussionen nedan.

17. *Biennials and Beyond. Exhibitions that Made Art History, vol. 2, 1962–2002*, red. Bruce Altshuler, London: Phaidon, 2013, s. 27, samt Antoon Melissen, ””ZERO’s going round the world!!!” Birth and growth of a transnational artists’ network”, *Zero*, 2015, s. 187 och fotnot 43. Ytterligare ett exempel är Janna Schoenberger, ”Jean Tinguely’s *Cyclograveur*: The Ludic Anti-Machine of *Bewogen Bewegung*”, *Sequitur*, vol. 2, nr 2, 2016, <http://www.bu.edu/sequitur/2016/04/29/schoenberger-tinguely/> (2016-08-18).

18. Jag har här utgått från det material som finns i Moderna Museets arkiv, och det är möjligt att material i Stedelijk Museums och Louisiana Museums arkiv ger en annan bild av utställningens tillkomstprocess. I Moderna Museets arkiv finns dock en stor mängd korrespondens mellan Hultén, Spoerri och Sandberg, vilken sammantaget ger en god bild av hur utställningen tog form, och deras respektive roller i det arbetet.

19. Min översättning från franska: ”Sandberg que j’ai visité à Amsterdam veut que je lui fait une grand exposition Mouvement. Avec 13 salles. Catalogue (sic.), Affiche et tout.” Brev från Daniel Spoerri till Pontus Hultén, u. å. MMA PHA 5.1.47. Spoerri har också i en intervju från 1972 hävdad att det var han som lade fram idén till utställningen för Sandberg som var positiv

till förslaget, varpå utställningen *Bewogen Bewegung* genomfördes, ”De Overgetelijken deel 2”, https://www.youtube.com/watch?v=_wPay-hsUrY, (2016-10-12). Se även Andreas Gedins diskussion utifrån denna intervju, Andreas Gedin, *Pontus Hultén, Hon & Moderna*, 2016, s. 106, not 220.

20. Brev från Pontus Hultén till Willem Sandberg, 1960-10-14. MMA MA E5:7.

21. Patrik Andersson, *Euro-Pop. The Mechanical Bride Stripped Bare in Stockholm, Even* (diss.), Vancouver: University of British Columbia, 2006, s. 34–95; ”Rörelse i konsten. The Art of Re-assembly”, *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, vol. 78, häfte 4, 2009, s. 178–192; Hans Hayden, *Modernismen som institution*, 2006, s. 190–191 och not 25–26; Hans Hayden, ”Dubbel bindning”, *Historieboken*, 2008, s. 188–189; Annika Öhrner, *Barbro Östlihn & New York*, 2010, s. 146–147.

22. Utställningen visades i Amsterdam 10 mars–17 april, betitlad *Bewogen Bewegung* (50 000 besökare), i Stockholm 17 maj–3 september (70 000 besökare) och slutligen i Humlebæk utanför Köpenhamn 22 september–29 oktober som *Bevægelser i kunsten* (23 000 besökare). Besöksantalet är hämtat från ett brev från Knud W. Jensen, chef vid Louisiana Museum, till Pontus Hultén, Willem Sandberg och Daniel Spoerri, 1961-11-04. MMA PHA 4.2.59.

23. Brev från Willem Sandberg till Pontus Hultén, 1961-04-20. MMA PHA 4.1.52.

24. I Moderna Museets arkiv finns ett dokument som tycks ha använts som mall för brev till museichefer, och som även innehåller instruktioner för ändringar så att det också kan skickas till konstnärer. Efter en kort beskrivning av utställningen följer en direkt förfrågan: ”Vi vänder oss nu till Eder med förhoppningen att Ni välvilligt ska ställa något av Eder kännedom om detta ämne och dess lokala anknytningar till vårt förfogande. Vi är tacksamma för bilder, uppgifter om tidigare utställningar och kataloger till dessa samt uppslag rörande konstnärer och deras verk ... Känner Ni till någon konstnär som kan tänkas ha utfört mobila konstverk som inte kommit längre än till idéskissen, men som det vore möjligt att realisera här på museet? Finns det i Eder kulturkrets en rik återväxt på unga konstnärer vars experiment på detta fält ännu inte presenterats i utställningslokalerna?” I marginalen har Hultén antecknat för hand: ”återknytta kontakter, nya konstnärer, nya museer, organisationer” och högst upp på pappret, inringat, står: ”Institute of Contemporary Art, London”. MMA PHA 4.2.60.

25. Pontus Hultén, ”Dynamik”. MMA PHA 4.2.60. Detta bekräftas också i ett brev från Pontus Hultén till E. Rathke där Duchamp, Calder och Tinguely (nämnda i den ordningen) beskrivs som utställningens ”Hauptperson” (huvudpersoner). Brev från Pontus Hultén till E. Rathke, Kunsthalles Allestrasse, Düsseldorf, 1960-12-27. MMA PHA 4.2.60. I utställningen visades verkligen också en bil av märket Bugatti, ett av få objekt som försetts med ett avgränsande rep.

26. Pontus Hultén, ”Dynamik”. MMA PHA 4.2.60.

27. *Rörelse i konsten*, 1961, s. 17. Texten i katalogen har inte någon avsändare, men i ett utkast som finns i arkivet anges att den var författad av

Sandberg. MMA PHA 4.2.60. I den korrespondens med och kring Calder som finns i Moderna Museets arkiv framkommer att Hultén arbetade som "guest director" för utställningen *The Machine* för Museum of Modern Art i New York redan 1957, en utställning som inte kom att realiseras förrän 1968, se brev från Abram Lerner till Pontus Hultén, 1957-11-01. MMA PHA 5.1.6; se även *The Machine. As Seen at the End of the Mechanical Age* (utst. kat.), red. Pontus Hultén, New York: The Museum of Modern Art, 1968.

28. Det mörkare anslaget till trots har Hultén alltsedan de tidiga presentationerna av Tinguely talat om hans mekaniska skulpturer som både fria och lyckliga. Jag tänker framför allt på Hulténs presentation av Tinguely i *Kasark*, nr 2, 1955, s. 30–31.

29. Anteckningarna är odaterade och tycks vara både rena mötesanteckningar (noteringar som "Ulf (Linde) kom på detta" ger intrycket av att det är en dialog som fästs på pränt"), kom-ihåg-listor ("Skriva till:") och förteckningar över deltagande konstnärer och katalogens upplägg. Pontus Hultén, "Dynamik", MMA PHA 4.2.60.

30. Anteckning. MMA PHA 4.2.60. I en mer utförlig lista i samma samling anteckningar har namnen ordnats i vad jag tolkar som en äldre och en yngre generation. Vad som är anmärkningsvärt med denna lista är dock att den äldre generationen har betydligt fler nummer, totalt 45 verk, medan den yngre har 13 tänkta verk. I utställningen var förhållandet omvänt.

31. Min översättning av: "apres (sic.) je trouve que dans une exposition pareille il faut montré (sic.) de chaqueun (sic.) qui travaille dans ce domaine au moins une œuvre." Brev från Daniel Spoerri till Pontus Hultén, 1960-10-11. MMA PHA 5.1.47.

32. Anteckning med rubriken "Föremål i den mobila konstens periferi". MMA PHA 4.2.60.

33. "Material och frågeställningar för cirkulärbrev". MMA PHA 4.2.60; Brev från Pontus Hultén till SUETRO's Panorama Play Land at the Beach Management, San Francisco, 1959-07-29. Brev från Pontus Hultén till H. Orth, Art Director Whitney at the Beach, San Francisco, 1960-04-29. Brev från Pontus Hultén till Herbert Kastengren, svenska AB Philips, 1960-09-07. MMA PHA 4.2.59.

34. Brev från Pontus Hultén till Gray Walter, Neurological Institute, Bristol, England, 1960-10-03. MMA PHA 4.2.59.

35. K.G. Hultén, "Ready-Made", *Kasark*, nr 1, 1954, s. 7.

36. Pontus Hultén, *Kasark*, nr 2, 1955, s. 7. Se även brevväxlingen mellan Hultén och Duchamp som rör dessa frågor, Hultén skickade ett brev 1 december 1954 som Duchamp returnerade med sina svar i marginalen. MMA PHA 5.1.10.

37. Arthur C. Danto, "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, vol. 61, nr 19, 1964, s. 571–584; Joseph Kosuth, "Art after philosophy", *Studio International*, vol. 178, nr 915, 1969, s. 134–137; "Art after philosophy. Part 2", *Studio International*, vol. 178, nr 916, 1969, s. 160–161; "Art after philosophy. Part 3", *Studio International*, vol. 178, nr 917, 1969, s. 212–213. Tankarna kom att utvecklas av bland andra George Dickie till en institutionell konstteori;

för en tidig formulering, se Dickie, "Defining Art", *American Philosophical Quarterly*, vol. 6, nr 3, 1969, s. 253–256. Se även min redogörelse för denna diskussion i relation till Moderna Museets historia, Anna Lundström, *Former av politik. Tre utställningssituationer på Moderna Museet 1998–2008* (diss.), Göteborg, Stockholm: Makadam Förlag, 2015, s. 26–28 och 100–102.

38. Min översättning från franska: "parceque le probleme aujourdhui n'est pas, comme tu me l'a écrit, de montrée que c'est pas de l'art, mais au contraire, de provée qu'il s'agit de l'art ... et en commancant a amsterdam on aurait officialisée la chose, qui aurait changée chez toi." Brev från Daniel Spoerri till Pontus Hultén, 1960-10-11. MMA PHA 5.1.47. Se även Patrik Andersson, *Euro-Pop*, 2001, s. 80–81. Resonemanget dyker också upp i en kommentar som Sandberg gör i relation till sitt val av titel: "I choose this title because I want to avoid the word art. As soon as people see that the exhibition takes place in my museum they will understand." Brev från Willem Sandberg till Pontus Hultén, 1961-01-20. MMA PHA 4.1.52.

39. Brevet skrevs med anledning av att Hultén var tilltänkt som Sandbergs efterträdare på Stedelijk Museum, vilket Sanders arbetade för. Brev från Pontus Hultén till Pieter Sanders, 1962-12-04. MMA PHA 4.1.52.

40. Se exempelvis Benjamin Buchloh, "Theorizing the Avant-Garde", *Art in America*, november, 1984, s. 19, som var ett svar på den engelska översättningen av Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, övers. Michael Shaw, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, utgiven på tyska 1974.

41. Pontus Hultén, "How does one wish a museum of modern art to function?", bifogad ett brev från Pontus Hultén till Pieter Sanders, 1962-12-04. MMA PHA 4.1.52.

42. Ibid.

43. För texter där Pontus Hultén diskuterar relationen mellan samling och samtida konst, se exempelvis "Sandberg och Stedelijk Museum", *Stedelijk Museum Amsterdam besöker Moderna Museet Stockholm*, Moderna Museets utställningskatalog nr 19, Stockholm: Moderna Museet, 1962, s. 5; Yann Pavie, "Entretien avec Pontus Hultén", *OPUS International*, vol. 61, nr 24–25, 1971, s. 56–64. I en debatt i dagspressen som blossade upp under senare delen av 1990-talet blev museet starkt kritiserat för att ha förlorat kontakten med den samtida scenen. Hulténs chefskap lyftes där återkommande fram som ett ideal, och museets tidiga verksamhet reducerades till dess engagemang i den då samtida konsten. Hulténs intresse för museet som en samlande institution och hans aktiva bearbetning av relationen mellan den egna tidens konst och dess historia förbisågs. Se min diskussion kring detta i Anna Lundström, *Former av politik*, s. 92–96. Se även Hans Haydens redogörelse för hur den då relativt nyetablerade kategorin moderna konstmuseer spelade en aktiv roll i legitimeringen och historiseringen av de tidigare avantgarderörelsernas konst, Hans Hayden, *Modernismen som institution*, 2006.

44. Clement Greenberg, "Modernist Painting", *The New Art. A Critical Anthology*, red. Gregory Battock, New York: E.P. Dutton & Co. Inc., 1966, s. 100–110. Texten presenterades första gången som en radiosändning i *The Voice of America, Forum Lectures*, 1961.

45. Pontus Hultén, *Rörelse i konsten*, 1961, opag.
46. Pontus Hultén, ”Dynamik”, u. å. MMA PHA 4.2.60. Hultén använde uttrycket redan 1955: ”Att konstverk kontinuerligt förändras, att det tagit tidsfaktorn (den fjärde dimensionen) direkt i sin tjänst måste betyda ett upphävande av gamla tiders konstnärliga lagar. Det innebär en total förnekelse av den äldre konstens heliga värden”, Hultén, ”Den ställföreträdande friheten”, *Kasark*, nr 2, 1955, s. 1. Se även Hultén, ”MOUVEMENT – TEMPS ou les quatre dimensions de la PLASTIQUE CINÉTIQUE”, *Le Mouvement*, Paris: Galerie Denise René, 1955, opag.
47. Pontus Hultén, *Kasark*, nr 2, 1955, s. 7 och 9. Tolkningen upprepas också i ett tv-inslag om utställningen som sändes 11 juni 1961 och som redogör för museets presentation, vilket David Rynell Åhlén diskuterar i *Samtida konst på bästa sändningstid. Konst i svensk television 1956–1969* (diss.), Mediehistoriskt arkiv nr 31, Lund: Lunds universitet, 2016, s. 137.
48. *Édition MAT* presenterades i utställningskatalogen till *Rörelse i konsten*, och utställningskonceptet motiverades med att ”[e]tt konstverk med ett starkt idémässigt innehåll kan stundom låta sig mångfaldigas utan att dess mening går förlorad”, Pontus Hultén, *Rörelse i konsten*, 1961, opag.
49. I Stockholm ägde en *Édition MAT* rum på Galleri Vallingatan 42 i april 1960. De deltagande konstnärerna var Yaakov Agam, Josef Albers, Pol Bury, Marcel Duchamp, Heinz Mack, Frank Malina, Bruno Munari, Man Ray, Dieter Roth, Jesús Rafael Soto, Jean Tinguely och Victor Vasarely. Vernissageinbjudan från Galleri Vallingatan 42 till Pontus Hultén, 1960-03-31. MMA PHA 5.1.47.
50. Charlotte Klouk, *Spaces of Experiences. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, New Haven: Yale University Press, 2009, s. 179–180.
51. I sektionen *Licht und Bewegung* visades verk av Yaacov Agam, Hermann Goepfert, Günter Haese, Harry Kramer, Otto Piene, Heinz Mack, Günter Uecker, Nicolas Schöffer, Jesús Rafael Soto, Jean Tinguely och Groupe de recherche d’art visuel de Paris (Horacio Garcia Rossi, Julio Le Parc, François Morellet, Francisco Sobrino, Joel Stein och Yvaral), se *Documenta III. Malerei und Skulptur* (utst.kat.), red. Arnold Bode, Siegfried Hagen och Alfred Nemeček, Kassel: Alte Galerie, Museum Fridericianum, Orangerie, 1964, s. 403–412.
52. Se framför allt utställningen *L’Art suédois 1913–1953* som visades på Galerie Denise René våren 1953, arrangerad av Pontus Hultén och Oscar Reutersvärd med stöd av Nationalmuseum i Stockholm och Svenska institutet i Paris. Utställningen rymde verk av Gösta Adrian-Nilsson, Olle Bærtling, Christian Berg, Olle Bonnier, Otto G. Carlsund, Siri Derkert, Ted Dyrssen, Viking Eggeling, Arne Jones, Erik Olson, Karl-Axel Pehrson, Lennart Rodhe, Lars Rolf och Otte Sköld, se *L’Art suédois 1913–1953. Exposition d’art suédois, cubiste, futuriste, constructiviste. Mars–avril 1953* (utst.kat.), red. Karl. G. Hultén och Oscar Reutersvärd, Paris: Galerie Denise René, 1953. I ett brev till Sandberg daterat 18 december 1952 föreslår Hultén att utställningen ska gå vidare till Stedelijk Museum. Detta är den första kontakten mellan Sandberg och Hultén som finns i Moderna Museets arkiv. Se även Hulténs brev

till Sandberg daterat 18 februari 1953. MMA PHA 4.1.52. Även *Kasark*, nr 1, 1954 är relevant i det här sammanhanget.

53. Pontus Hultén, ”Klee kontra Kandinsky”, opublicerad artikel återsänd från tidskriften *Prisma*, 1949-09-20. MMA PHA 3.26.

54. Ulf Linde, ”Föränderlig färg”, *Konstrevy*, nr 3, 1961, s. 85–86. Jämför med Ulf Linde, *Spejare. En essä om konst*, Stockholm: Bonnier, 1960.

55. Jämför med Lawrence Alloways resonemang kring hur abstraktion hänger samman med verkens rörelse, vilket i sin tur leder till betraktarnas deltagande: Lawrence Alloway, ”The Spectator’s Intervention”, först publicerad i den franska tidskriften *Art d’aujourd’hui* i november 1955 och nu i engelsk översättning av Catherine Petit och Paul Buck, *Exhibition, Design, Participation*, 2016, s. 170–172.

56. Se exempelvis nämnda text av Daniel Spoerri, ”Dynamisk labyrint. Autoteater-skådespel”, som var en utställningsskiss och som sådan hade stora likheter med *Dylaby (Dynamisch Labyrinth)* som visades på Stedelijk Museum i Amsterdam 1962. I Moderna Museets arkivmaterial framkommer att det som senare blev *Hon – en katedral* i planeringsstadiet omtalades både som *Dylaby II* (brev från Pontus Hultén till Martial Raysse, 1966-04-15. MMA MA F1a: 32) och som *Labyrinten* (brev från Pontus Hultén till Harry Mattsson, 1966-04-01. MMA MA F1a: 32).