

**PONTUS
HULTÉNS
BOKSAMLING**



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

Pontus Hulténs boksamling.
Böcker som konst och konst i bokform

Annika Gunnarsson

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

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

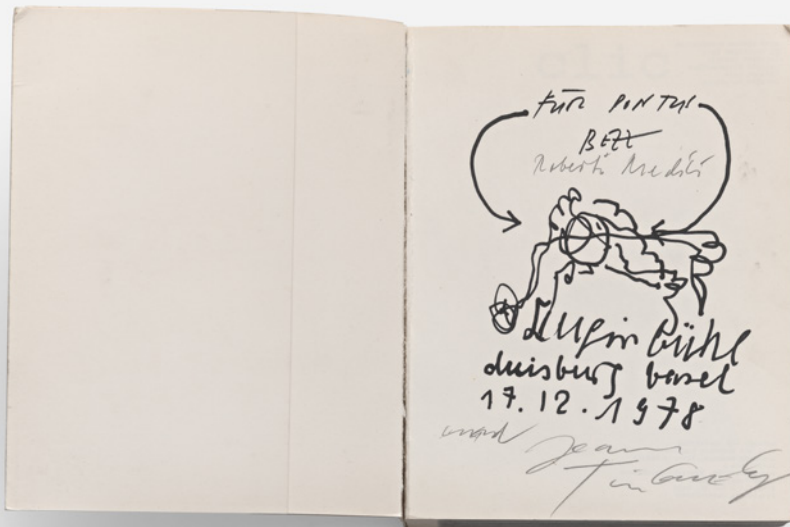
Den här texten utgår från de böcker som Pontus Hultén donerade till Moderna Museet 2005. Syftet är att visa på några av de influenser och teman som har haft betydelse för hans verksamhet som museichef, katalogproducent och boksamlare. Följande ämnen

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

Boksamlingen

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

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



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

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

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

Alfred H. Barr och The Museum of Modern Art

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

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

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

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



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

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

Dada, surrealism och Marcel Duchamp

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

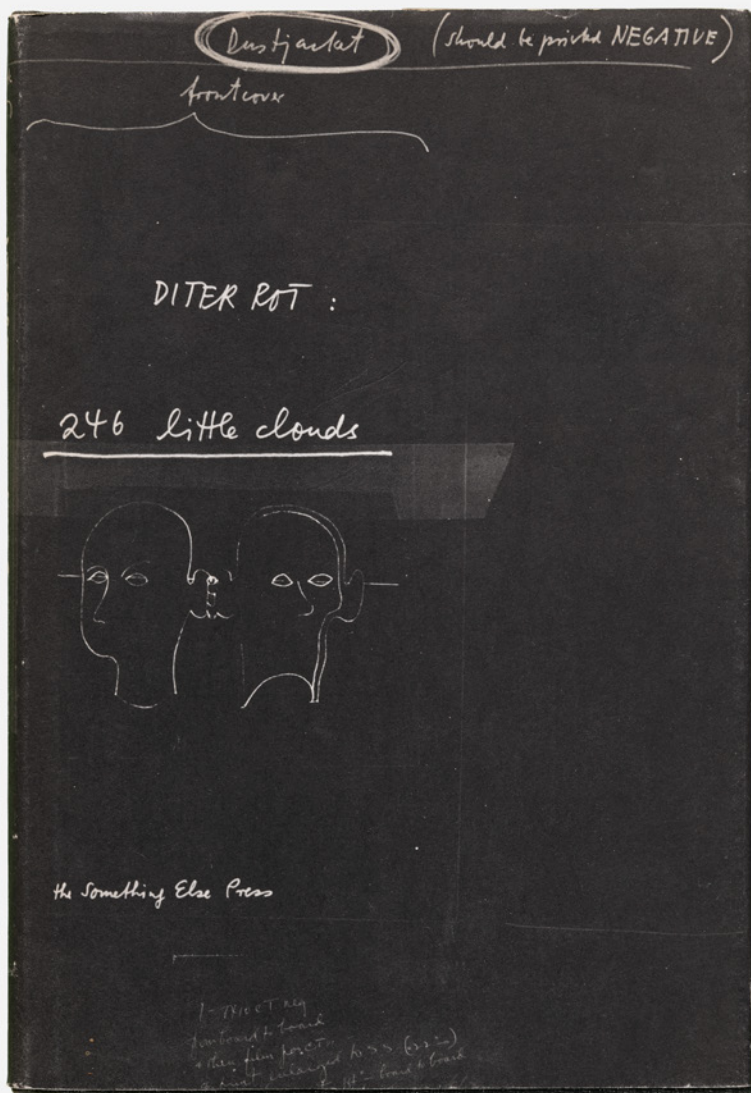
Vilken befrielse det är att betrakta dadaistiska konstverk eller läsa dadaistiska texter, vilken renhet och intelligens som strålar ut från det mesta som skrevs och gjordes i de dadaistiska kretsarna! Att förnimma den dadaistiska klarheten ger ett intellektuellt lyckorus. Och inget kan vara mer inspirerande.²⁸

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

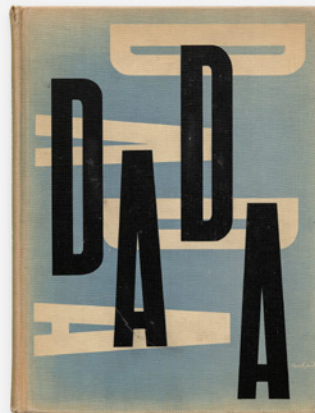
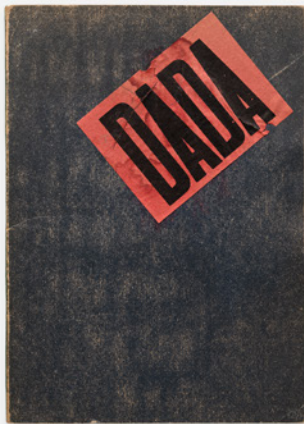
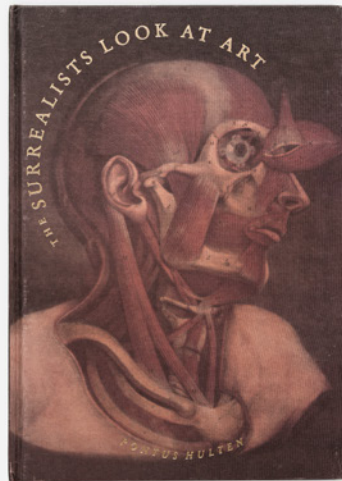
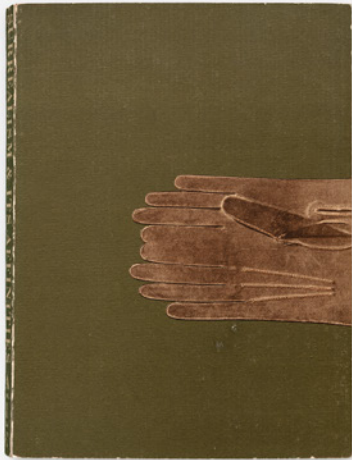
The meeting of 391 and Dada was celebrated in new issues of 391 and of *The Dada Review*. 391 appeared on bright pink paper. Arp, Tzara, Picabia and myself [Hans Richter] contributed to the two magazines, not only with individual work but by the execution in common of an illustration for Dada Nos. 3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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

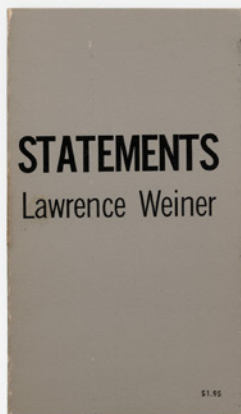
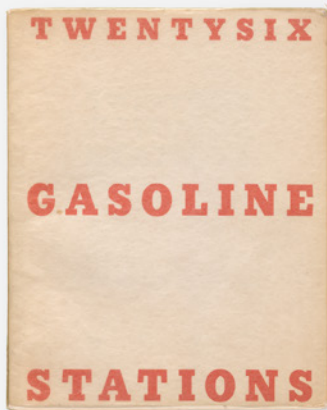
George Maciunas försökte senare rekrytera Hans Nordenström till Fluxus. Orsaken kan ha varit *Boulevardkartongen Tvångsblandaren*, 1955 års utgåva av studenttidningen *Blandaren* och något av en föregångare till Fluxus lådor. Nordenström var som ”Brul” en av de legendariska Blandarsignaturerna – som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

Folklivsforskaren och Fluxuskonstnären Bengt af Klintberg menar:

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

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





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

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

Fluxus och konkret poesi

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

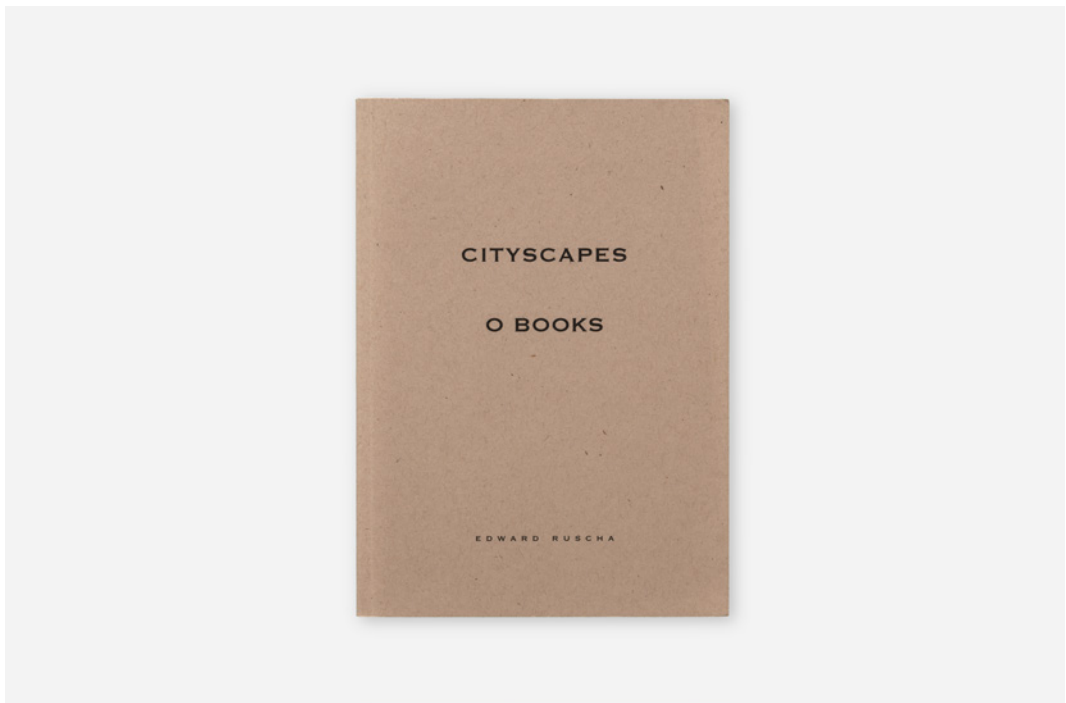
Huruvida Fluxus fanns i Sverige finns det också olika tankar om. Leif Nylén låter till exempel Fluxus som konstnärlig handling inbegripa fler uttryck än Bengt af Klintberg gör. Bengt af Klintberg menar att Fluxus aldrig fick fäste i Sverige, då Pontus Hultén och Moderna Museet i större utsträckning fokuserade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

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

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

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

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



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

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

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

Två sidor av samma mynt

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

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

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

1. Carl Nordenfalk, som var den överintendent som befordrade Pontus Hultén till museichef, hade också en privat boksamling. Inom sitt specialistområde, medeltida manuskript, samlade Nordenfalk på sig runt 200 böcker, vilka finns på Konstbiblioteket. E-mail från Maria Sylvén, enhetschef för Konstbiblioteket, till Annika Gunnarsson, 2018-08-02, i författarens ägo. Se även Carl Nordenfalk, *Mest om konst. Memoarer efter författarens efterlämnade manuskript*, red. Katarina Nordenfalk och Per Bjurström, Vitterhetsakademiens serie Svenska lärde, Stockholm: Natur & Kultur, 1996.

2. Stuart Burch, *Introducing Mr Moderna Museet: Pontus Hultén and Sweden's Museum of Modern Art*, 2008, http://www.stuartburch.com/uploads/8/1/9/1/8191744/2012_-_introducing_mr_moderna_museet.pdf (2022-08-23).

3. Lutz Jahre, "Ein Gespräch mit Pontus Hultén", *Das Gedruckte Museum von Pontus Hultén. Kunstaustellungen und ihre Bücher*, Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag, 1996, s. 11–28; Martin Sundberg, "Mellan experiment och vardag. Moderna Museets utställningskataloger", *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008*, red. Anna Tellgren och Martin Sundberg, Stockholm: Moderna Museet och Göttingen: Steidl, 2008, s. 297–328.

4. Lutz Jahre, "Über Ausstellungskataloge", *Das Gedruckte Museum von Pontus Hultén*, 1996, s. 173–177.

5. K.G. Pontus Hultén, *Jean Tinguely. Méta*, red. Berit Tärnlund och Katja Waldén, Stockholm: Moderna Museet, 1972. Denna katalog är utformad med ett handtag på långsidan, så att den går att bära som en portfölj. Den har ett litet snäpplås med nyckel till, vilket gör att den påminner om en dagbok som kan rymma hemliga tankar. Boken innehåller också en vinylskiva och en inbunden teckning utförd med en metamatic. Tre år efter att den kom ut på svenska gavs den ut i London på Thames and Hudson, i serie A om 250 exemplar, och i New York hos New York Graphic Society, i serie B om lika många exemplar. Detta relaterar till exempel till de olika serier som Duchamps *La Boîte-en-valise* utfördes i.

6. Lutz Jahre, "Ein Gespräch mit Pontus Hultén", *Das Gedruckte Museum von Pontus Hultén*, 1996, s. 27.

7. Pontus Hultén, "Über Ausstellungskataloge", *Das Gedruckte Museum von Pontus Hultén*, 1996, s. 177. Originaltext: "Ein Katalog ist ein Buch, und ein Buch ist ein Gegenstand, ein Gegenstand mit seinem eigenen Recht auf Charakter und Individualität."

8. Gåvobrev, 2005-08-03, Dnr 2005-23-105. MMA MA F2d:35. Anna Tellgren, "Pontus Hultén och Moderna Museet. Forskning och förmedling utifrån en konstsamling, ett arkiv och en boksamling", *Pontus Hultén och Moderna Museet. De formativa åren*, red. Anna Tellgren och Anna Lundström, Stockholm: Moderna Museet, 2017, s. 26. För att göra boksamlingen digitalt sökbar arbetade arkivassistenten Linda Andersson halvtid med att inventera och katalogisera merparten av boksamlingen under två år (2016–2017). Hon registrerade 6 821 volymer med titel, konstnär, författare, ämne, förlag, utgivningsår, omfång och ISBN-nummer, samt ordnade böckerna huvudsakligen efter tre ämnen: konstnär, land och allmän konsthistoria.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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