

**EN NY
KONSTSKOLA
I PARIS**



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

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

Anna Lundström

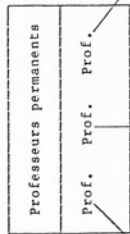
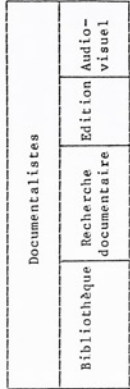
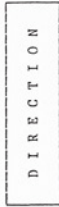
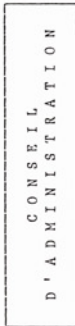
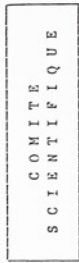
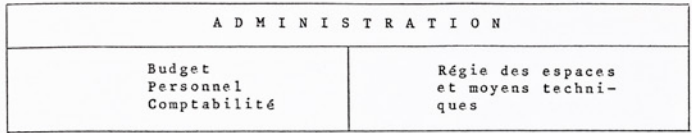
Den dåvarande borgmästaren i Paris, Jacques Chirac, gav 1982 Pontus Hultén i uppdrag att starta en konstskola i Paris.¹ *Institut des Hautes Études en Arts Plastiques* (IHEAP) gick länge under arbetsnamnen *École de Paris* och syftet var, i alla fall från stadens sida, att återupp-rätta Paris som ett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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

INSTITUT DES HAUTES ETUDES
EN ARTS PLASTIQUES

mercredi, 1 avril, 1992

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

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

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

Bien à toi
ton
Pontus

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

32. Ibid., s. 31–32.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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