

The background of the cover is a detailed sculpture of a horse's head. The horse has a large, realistic eye with a brown iris and a dark pupil. Its mane is dark and textured. The muzzle and lower face are covered in thick, expressive splatters of paint in various colors, including green, orange, red, and yellow. The overall style is a blend of realism and abstract expressionism.

Historieboken

Om Moderna Museet 1958–2008

MODERNA MUSEET Steidl



La Cour des miracles Om publik, pedagogik och konst på Moderna Museet

Verksamheten för barn och unga på Moderna Museet är förmodligen det område som pedagogiskt har stuckit ut mest under museets femtio år. I denna studie kommer främst att belysas hur museet arbetat med sin vuxna publik. Det handlar inte bara om en historia utan om ett virrvarr av många historier som rymmer alltifrån extrem esteticism till utpräglad politisering. Historierna innehåller enskilda mytomspunna individer som Carlo Derkert, djärva folkbildningsprojekt som Moderna Museet Filialen och konstpedagogiska projekt som *Public Service*. Pedagogiken är tätt sammanflätad med övergripande idéer om konst, politik och tidsanda och det är inte möjligt att behandla dessa utförligt här. Hur förmedlas kunskap om konst? Det sker inte bara genom offentliga visningar, kataloger, väggtexter, värdar, audioguider och så vidare. Pedagogiken genomsyrar museets publiktillvända vardag. Med andra ord: Till vem vänder sig museet och hur?

Frågorna är omfattande och svåra att besvara och istället för att ge en heltäckande bild skall några nedslag göras för att visa på utvecklingen på Moderna Museet. Några har redan behandlats på annat håll. Obalansen mellan barn- och vuxenpedagogik i det allmänna medvetandet kan också utläsas ur det faktum att det finns relativt lite dokumentation kring vuxenpedagogiken. Även om detta förändras något i och med att projektformen, med sina krav på återrapportering och måluppfyllelse, vinner inträde i slutet av 1990-talet finns det inte mycket material att förhålla sig till när det gäller så all dagliga och självklara saker som visningar och texter. För att beskriva utvecklingen på Moderna Museet har jag främst använt mig av intervjuer. Genom dem kommer man dessutom åt en annan historia om museet än den som dokumenteras och förs vidare i litteraturen. En rad intervjuer har genomförts och pressmaterial har studerats för att nyansera och berika bilden av vuxenpedagogiken vid detta museum.¹

Mirakelgården

I en intervju 1971 i den franska tidskriften *Opus International* redogör Pontus Hultén för sin syn på ett modernt konstmuseums roll och funktion. Till en början byggde Moderna Museet på uppfattningar som liknade dem som gällde för ett traditionellt 1800-talsmuseum, om än med moderna konstverk. Det var ett "musée visite" (besöksmuseum) vikt åt föremålskult. Men egentligen hade man från första början på Moderna Museet också andra ambitioner och

man blev mer och mer medveten om att det gick att visa konst och arrangera olika evenemang som kanske inte var accepterade och möjliga att genomföra på andra platser i samhället. Hultén säger: "Vi spelade musik som inte kunde spelas i konsertsalar, visade filmer som inte kunde visas i vanliga biografier..."² Han såg museet som ett slags "cour des miracles" (mirakelgård) där samhället accepterade och tillät sådant som föll utanför ramarna. Egentligen betecknar "cour des miracles" kvarter i Paris, som är tillhåll för den ljusskygga undre världen, för tjuvar och tiggare. Men det Hultén troligen menar är att det är en plats dit den borgerliga världen kan söka sig, ett alternativ till vardagen fullt av andra möjligheter. Det var helt enkelt en plats som gav en viss frihet, och en liknande frihet ville Hultén att Moderna Museet skulle tillhandahålla.

Att det fungerade var utställningen *Rörelse i konsten* ett belägg för. När den stängdes den 10 september 1961 efter att ha haft öppet under hela sommaren från och med den 16 maj, hade 70 000 besökare kommit till Skeppsholmen. Det är en imponerande siffra för samtidskonst på den tiden. Utställningen innehöll också en rad olika aktiviteter som var ovanliga på ett konstmuseum. Man visade både film och javanesisk skuggspelsteater.³ Själva inbjudningskortet till festen dagen före vernissagen vittnar om detta.⁴ Den ovanliga formgivningen med en teckning som ser "hemmagjord" ut, påminner om Hulténs bakgrund i *Blandaren*, studenternas humortidskrift. "Moderna Museets Vänner ordnar kolossalkalas", en "invigningsfest" med "vårbal". Programmet inleddes på Moderna Museet med att "Jean Tinguelys tecknarmaskin 'Meta-Matic 17' uppträder och kastar 100-tals teckningar omkring sig i minuten, på platsen framför museet", middag med "sill, mat, öl, snaps, etc" och "dans till ultrarörigt jazz-band". Därefter – en liten pil invid en båt visar vägen – fortsatte festen med "Nachspiel" på Gröna Lunds Tivoli som inkluderade dramat "Bilens begravning", Putte Wickman med orkester, Trinidad Steel-Band och fyrverkeri. Det kostade 25 kronor att delta i detta kolossalkalas.

Det är svårt att skilja själva utställningen från det som hände runtomkring den. Det är utställning, det är kalas, det rör på sig – det är Moderna Museets mirakelgård. I traditionell mening är det förstås inte fråga om konstpedagogik. Ändå är det värt att påpeka att man genom att bredda kulturutbudet och inkludera andra konstarter försökte att locka en bred publik till museet, man ville tilltala många, motverka rädsla för konst och vara en plats för konstnärerna att presentera sina verk.⁵ Genom Tinguelys *Méta-Matic 17* gjordes till exempel konsten tillgänglig och samtidigt till ett spektakel. Trots att det skulle dröja till 1970-talet innan frågor om museers tillgänglighet – vem besöker museer och varför? – skulle hamna i fokus kan man notera Moderna Museets sensationella öppettider: alla dagar klockan 12–22.⁶ Enligt Mette Prawitz, pedagog på museet åren 1964–68, fanns det en naiv tro på att en större och bredare allmänhet skulle komma

← Besökare 1966 framför Roy Lindqvists målning *Tip-Tip-Tip-Tip-Oldefar* (1961)

Besökare deltar i barnhappening, 1969

till museet om det hade öppet länge och på kvällstid.⁷ Riktigt så blev det inte och museet fick trots allt kämpa för sin publik och för att bredda publikens sammansättning.

Konstpedagogik av mera traditionellt slag fanns naturligtvis och bestod under 1960-talet framför allt av visningar och programverksamhet, det vill säga i en form som finns än idag och som, liksom på moderinstitutionen Nationalmuseum, varit viktig under alla decennier. Museet bjöd in gäster som visade utställningarna och ordnade föreläsningar, musikkvällar och tematiska poesiaftnar i anslutning till vissa utställningar. Till exempel anordnades ”Finlandskvällar”, med bland annat föredrag, musikafton med verk av Jean Sibelius och Einojuhani Rautavaara, och en lyrikkväll med uppläsning av Gunnar Björklings dikter, i samband med att utställningen *Arkitektur i Finland* (1960) visades; Olof Lagercrantz föreläste den 19 mars 1965 om Dante apropå Robert Rauschenbergs utställning av illustrationer till *Divina Commedia*.⁸ Inte minst konstnärerna själva spelade en viktig roll i förmedlingen, till exempel föreläste John Heartfield om de egna verken och relationen mellan konst och politik.⁹ Barnvisningar och offentliga och bokade visningar leddes framför allt av museets personal, men också av utomstående visare.

När man tittar på själva visningsverksamheten år 1967 visar det sig att den som var riktad till skolorna fick ekonomiskt stöd från Stockholms stad. Medlen användes främst för att arvoda studieledare. Utöver museets egna tjänstemän biträdde en rad andra personer som visare. Enligt skoldirektionens direktiv var obligatoriska besök beträffande Stockholmsskolornas årskurs 4 förlagda till Moderna Museet, och årskurs 5 skulle besöka Nationalmuseum. Redovisningen skiljer mellan skoldirektionens obligatorium och skolverksamhet utförda direkt efter överenskommelse mellan museet och den enskilda klassen. 1967 uppgick den sistnämnda kategorin till 347 skolklasser. Vad gäller abonnerade vuxenvisningar var siffran 107 grupper och det gjordes 206 offentliga samma år.¹⁰ För att jämföra med dagens museum kan nämnas att det år 2007 genomfördes 207 offentliga visningar, 385 bokade visningar för vuxna, 390 skolverksamhet och 40 visningar för förskolor.¹¹ Det som kan utläsas är att antalet offentliga visningar förblir konstant och att antalet visningar för skolklasser är ungefär lika stort, vilket innebär att dessa visningar är viktiga kanaler till alla besökare under alla år. Däremot har antalet bokade visningar för vuxna ökat markant, vilket inte bara tyder på att ambitionerna har stigit, utan snarare skall ses i relation till att antalet besökare har ökat totalt.

I en intervju med Mette Prawitz berättar hon om visningsverksamheten för barn och vuxna under 1960-talet.¹² Redan klockan åtta på morgonen kunde det komma grupper och utöver skolverksamheten hände det att Prawitz hade bortåt åtta visningar under en dag: ”Man visade tills man stupade”, minns hon. Det fanns inga uttalade pedagogiska riktlinjer under 1960-talet. När det gällde vuxenpedagogiken lutade man sig inte mot någon speciell teori eller metod. Museet kunde ta emot studerande från Lärarhögskolan som gick med på en barnvisning och som sedan stannade kvar för att samtala kring vad de hade tagit del av. Prawitz beskriver

det som att det mer handlade om ett slags sextiotalsanda där man ”trodde på det goda” – det var viktigt att vara öppen, att slappna av och säga vad man kände.¹³ Det ligger i linje med den optimism som syns i de generösa öppettiderna som skulle locka alla delar av befolkningen till museet. Samtidigt arbetade Prawitz också med kurser i modern konsthistoria, något som representerar en traditionell kunskapsförmedling. Man visade ljusbilder i museets lilla filmsal och de välbesökta kurserna bestod av ”vanligt folk med kulturintresse”.¹⁴

Redan under 1960-talet går det att finna olika typer av visningar, präglade av de olika pedagogerna. När Prawitz beskriver Karin Bergqvist Lindegrens sätt att visa använder hon uttryck som ”stram” och ”akademisk”. Bergqvist Lindegren var en viktig profil även under 1970-talet och hon ansvarade för utställningar som *Emil Nolde* (1967) och *Joseph Beuys* (1971) innan hon under en kort period 1978–79 var museichef. I utställningsannonser i dagspressen kunde det stå att hon skulle visa utställningen.¹⁵

Man minns visningen där visarens personlighet kommer till uttryck genom en stark utstrålning, ett slags scennärvaro, snarare än den där strikt kunskapsförmedling står i centrum. Upplevelse sätter andra spår, liksom samtalet som engagerar besökaren och den egna kreativiteten. Egentligen ligger det kanske i sakens natur att museets 1960-talspublik framför allt minns den visare som stod för ett slags karismatisk hållning. Carlo Derkert hade en central ställning som pedagog och visare för både barn och vuxna.¹⁶ Ur annonser i dagspressen framgår när det är Carlo Derkert som skall visa.¹⁷ Med tanke på att han också var ansvarig intendent för många av utställningarna är det i och för sig inte så anmärkningsvärt som det kan tyckas.

Mette Prawitz beskriver Derkerts visningar på följande sätt. I synnerhet på söndagarnas offentliga visningar kom det ofta så mycket folk att Derkert fick kliva upp på en stol i mitten av salen och tala från denna position utan den sedvanliga vandrings mellan utvalda verk. Derkert använde vanligt talspråk, ofta fullt av liknelser, och han var oerhört analytisk och hade en förmåga att förmedla de mest intellektuella teorier på ett begripligt sätt. Till charmen hörde till synes oväntade och slumpartade kommentarer som i själva verket var noga planerade och inövade.¹⁸ Något han sa sig ha sett på vägen till museet på morgonen knöts under visningen till en detalj i en målning. Korsreferenserna mellan konst och vardagligt liv sänkte tröskeln till verken för dem som lyssnade.¹⁹

I och med att Derkert var en av intendenterna och arbetade nära Pontus Hultén, och dessutom var en av få anställda på museet överhuvudtaget, fick han inflytande över hela verksamheten. Jämfört med pedagogerna under 1970- och 80-talen hade han en särställning. Det bör också påpekas att han påverkade övriga pedagoger på museet. När en ny utställning som *Den inre och den yttre rymden* (1965) eller *4 amerikanare* (1962) öppnade var det Derkert som började visa. De andra visarna kunde sedan gå med för att få inspiration till upplägget av de egna visningarna. Att utställningens ansvarige intendent visar utställningen för guiderna är något man fortsatt med under alla år på museet.

Carlo Derkerts syn på vad konstpedagogik skall vara finns inte i någon större utsträckning nedtecknad av honom själv.²⁰ En viktig källa är därför ett publicerat samtal mellan Derkert, Ingela Lind och Eva Nordenson.²¹ Samtalet handlar till en del om Nationalmuseums, representerat av Eva Nordenson, och Moderna Museets olika tillvägagångssätt. Herbert Read är en central inspiration för Derkert, vilket också framgår.²² Reads icke-auktoritära pedagogik, uttryckt bland annat i *Education Through Art* (1943), som framhävde lärandets process, liksom betydelsen av att uttrycka sig själv, påverkade många och påminner om de röster som framhäver upplevelsen av konsten snarare än den faktiska kunskapen.

Visningarna kommenteras eftersom de är en viktig aspekt när det gäller mötet med publiken. Derkert ser en skillnad mellan visningen som kunskapsresa respektive upptäcktsresa. Visserligen säger han sig inte underskatta kunskapens betydelse, men han ser inget egenvärde i den. "Att leva", däremot, "är en upptäcktsresa. Att gå på museum är bl.a. att i bilderna upptäcka sig själv – genom dom får man en massa erfarenheter formulerade."²³ I mötet med publiken vill han därför glömma all kunskap, alla "läxförhör", och istället förmedla en subjektiv erfarenhet, att konst inte behöver vara något högtidligt. Derkert reflekterar över sitt ställningstagande, att det grundar sig på den egna bakgrunden "där man inte skiljer så noga mellan vanliga människor och målare". Denna hållning kan möjligen också stå i samband med det som Derkert också beskriver som en skillnad gentemot Nationalmuseum, nämligen: "Det var en ny situation också för oss guider: att stå mitt i sin samtid – lika osäker som vem som helst bland publiken."²⁴ Att visa den samtida konsten innebar att det inte fanns samma kunskapstradition som när det gäller den äldre och etablerade konsten på Nationalmuseum.

I samtalet kan man ana en skillnad i synen på pedagogik mellan Eva Nordenson, verksam vid Nationalmuseum, och Carlo Derkert. Nordenson tror, utifrån övertygelsen att "vi ser vad vi vet", att många föreställer sig konstverket som en rebus som måste lösas. Därför skall museet ge "vuxna människor ett mått av kunskap så att dom känner sig säkra och så att säga tillhandahålla verktyg. Så att dom själva fortsättningsvis kan dyrka upp bilden."²⁵ Hon framhäver också vikten av historisk kunskap om konstnärernas samtid, till exempel att vi idag förstår varför Gustave Courbet var radikal i sin samtid, men är accepterad idag.²⁶ Derkert framhåller betydelsen av att betraktaren finner en personlig ingång i verket och tonar ned den strikt kunskapsförmedlande hållningen: "Men det gäller också att skapa en atmosfär där vem som helst skulle kunna säga 'Men den här tycker jag i alla fall om'. Då har man bottnat någonstans."²⁷ Nordenson och Derkert säger sig bägge vilja undvika värderingar, något de anser förlegat, och framhåller istället andra typer av engagemang. Material och teknik lyfts fram för sin "torra saklighets skull", och vid andra tillfällen blir visningen mera av en "föreställning" där Derkert antar en annan roll.²⁸ Det är intressant att Derkert i samtalet framhäver att han tycker att det är viktigt att meddela publiken varifrån han fått sin

kunskap och att han verkligen har satt sig in i ämnet så att man inte framstår som ofelbar. Detta uttalande om kunskap kan kontrasteras mot Derkerts egna tillvägagångssätt i fråga om visningsteknik där det som skulle verka spontant och slumpartat i själva verket var noga inövat och genomtänkt, dessutom upprepat i många visningar.²⁹ Nordensons och Derkerts positioner i samtalet skall säkerligen också tas med en nypa salt såtillvida att de polemiserar mot varandra. Självlärt var kunskap något centralt även för Derkert och framhäver man alltid bara hans karisma bortser man från hur mycket kunskap och arbete som fanns bakom.

En intressant beröringspunkt mellan Nordenson och Derkert är deras syn på hur man skall råda bot på en del besökares så kallade museiskräck. Nordenson önskar sig ett startrum för barn och vuxna i vilken lätta sammanställningar i bild och text kan leda besökarna vidare in i museet parallellt med det då existerande studierummet där studieledare gav verktyg till konstförståelsen. Startrummet ligger med andra ord i förlängningen av den kunskapsförmedling Nordenson står för. I detta rum får man nycklar till konsten på ett mer eller mindre abstrakt plan. Ledordet är "förklara".³⁰ Derkert motsätter sig självfallet inte denna tanke om kunskapsförmedling, men framhåller "verkstaden" som viktig för förmedlingsarbetet på Moderna Museet. Han påpekar att själva verkstadstanken är förankrad i museets arbetssätt och att museet ofta fungerat just som en verkstad för konstnärer som har byggt sina installationer på plats. Det är ingen användbar modell för Nationalmuseum som presenterar döda mästars måleri, teckningar, grafik och skulptur. Tydligast blir det som Derkert menar med verkstadstanken i utställningar som Niki de Saint Phalles, Jean Tinguelys och Per Olof Ultvedts *Hon – en katedral* (1966) och Palle Nielsens *Modellen* (1968). Utställningarna byggdes på plats av konstnärerna, ibland tillsammans med personalen, och till skillnad från andra platsbyggda installationer, till exempel Paul Theks *Pyramid* (1971–72), var det verk som egentligen först fullbordades när de aktiverades och användes av besökarna. *Modellen* var, som titeln antyder, ett förslag på ett annat sätt att organisera samhället i stort. I utställningen bjöds besökaren/medborgaren in att aktivt delta i uppbyggnaden av verket/samhället. De storslagna ambitionerna kan ses som ett utslag av 1960-talets tro på konstens möjligheter att förändra samhället. "Det var ett uppslag som samhället aldrig tog vara på", säger Derkert, och trots att *Modellen* upprepades på liknande sätt i Göteborg och Västerås förblev den något tillfälligt och isolerat: "man fattade aldrig att sådana här modeller skulle kunna byggas in som permanenta delar i förortskvarteren..."³¹ Derkert ser det som ett svek och blickar nostalgiskt tillbaka på 1960-talets dynamik och experimentlusta.

Carlo Derkert såg mycket positivt på Hulténs mirakelgård och talar just om att konstpedagogik kan vara så mycket mer än visningar. Förutom föredrag och konserter i direkt anslutning till utställningarna förde Moderna Museet in något nytt under 1960-talet genom dessa "parallellaktiviteter" som inte direkt och nödvändigtvis hade med samlingarna och utställningarna att göra. Museet ville bli ett

centrum för film – framför allt den unga, kontroversiella och experimentella filmen efter andra världskriget. Men också för den teater, dans och musik som, enligt Derkert, saknade forum och skulle få plats på Moderna Museet. Derkert säger:

Med samlingarna som kärna utvecklades museet alltså alltmer till ett samtidsmuseum för all slags konstnärlig aktivitet. Museets klara ställningstaganden på olika områden var i och för sig en pedagogisk insats av stor betydelse.³²

1960-talets kalas, program, happenings, konserter, debatter, filmvisningar och så vidare bidrar än idag till bilden av Moderna Museet som dynamiskt, ungt och i kulturhändelsernas centrum. Men varje epok har sitt slut. Mirakelgården var redan i början av 1970-talet inte längre samma plats i förhållande till omvärlden och 1971 säger Pontus Hultén att efter majhändelserna 1968 såg många det moderna konstmuseet som en stängd isolerad plats där allt var tillåtet därför att det inte hade någon återverkan på den sociala verkligheten.³³ Två år senare kommenterar Derkert deras tidigare naivitet och egentligen också misslyckande med att få en bred publik till museet: ”Vi har också blivit medvetna om hur pass klassbundna vi är som kulturinstitutioner – att många grupper ännu står helt utanför.”³⁴

Moderna Museet tvingades förhålla sig till det nya samhällsklimatet. Leif Nylén beskriver i *Den öppna konsten* (1998) hur en estetisk radikalism mot decenniets slut ersätts av en politisk sådan.³⁵ Helt åtskilda var dock inte dessa radikalismer. Den öppna gränsöverskridande konsten var först med att utmana etablerade värden och ställa saker på sin spets. Ur denna konst utgick sedan en radikal impuls som fortplantade sig i samhället och kulturen. ”Det är en slingrande, nyckfull process, full av motsättningar, ideologiska lappkast och rollbyten”, skriver Nylén och fortsätter: ”Det som börjar med *Rörelse i konsten* slutar som en rörelse ut ur konsten [...]”³⁶ Inrättandet av Moderna Museet Filialen 1971 kan ses som ett uttryck för det förändrade klimatet.

Från yttrandefrihet till yttrandemöjlighet

Moderna Museet Filialen sågs av vissa som just en rörelse ut ur konsten medan andra betraktade verksamheten som ett av de kanske djärvaste och mest omfattande folkbildningsprojekten som ägt rum på Moderna Museet. Ambitionen var ingen mindre än att pröva en ny relation till publiken. När en tidigare 500 kvadratmeter stor matsal i Kasern III för Skeppsholmens flottister blev ledig i närheten av museet öppnade sig möjligheterna. ”Verksamheten kom till i mars 1971 för att avlasta museet en del av den våg av aktiviteter med musik, dans, teater, nya bildmedia, debatter, möten, fester osv. som ökade starkt under 60-talets slut och vid 70-talets början”, skriver Pär Stolpe 1974 om projektet i den avslutande rapporten.³⁷

Stolpe både startade och drev Filialen mellan mars 1971 och juli 1973 då verksamheten lades ner. Han hade sin bakgrund i alternativ kulturverksamhet i Stockholm och med Filialen ville han undersöka hur en social och politisk situation kunde införlivas i kulturen. Bland annat hade han

1969 producerat utställningen *Sverigebilden i utlandet* till invigningen av Stockholms nya Sverigehus. Utställningen var politiskt kontroversiell därför att Stolpe där inte valt att presentera ett Sverige som svarade mot den bild som Svenska institutet och politikerna ville förmedla.³⁸ Hultén var intresserad av det som hände i kölvattnet av 1968 och Filialen kan ses som en radikaliserings av utställningsverksamhet där betraktaren bjöds in att aktivt delta i verken och i utställningarna. Vid Moderna Museets Filial kom det dock snarare att handla om att låta publiken arrangera sina egna utställningar och verksamheten skiljer sig mycket från det museet gjorde och visade.

År 1969 hade bland andra Hultén och Stolpe blivit utsedda av Stadshuset att delta i en expertgrupp för det planerade Kulturhuset i Stockholm. De fick i uppdrag att lägga ett förslag om hur kulturhusverksamheten skulle kunna gestaltas. Hultén och Stolpe tittade bland annat på möjligheten att förlägga en museiverksamhet till Sergels torg, och det fanns planer på att Moderna Museet skulle flyttas dit. Idén om att flytta museet från Skeppsholmen till ett nybyggt hus i Stockholms centrum var helt i linje med ecklesiastikdepartementets kultursyn och besvikelsen var stor när planerna inte blev verklighet.³⁹

Pär Stolpe kom 1969 till Moderna Museet och förväntades vara navet för Moderna Museet som en radikal plats.⁴⁰ Han beskriver det själv som en knivig situation eftersom detta ”radikala museum” inte alltid uppskattades av museets betydelsefulla vänförening.⁴¹ Det fanns spänningar mellan olika läger och Stolpe berättar om spektakulära krockar. Exempelvis kunde Moderna Museets Vänner ha medlemsmöte i en sal samtidigt som Svarta Pantrarna hade filmvisning i en annan. Pontus Hultén var road av att dessa extremer kunde rymmas samtidigt på museet och gillade att uppträda i bägge lägren. Stolpe kom däremot allt mer att fokusera på Filialen och verksamhetens målsättning att inkludera olika grupper i samhället. Att det fanns en viss skepsis mot Stolpes verksamhet vittnar ett kort referat av Per Bjurström om. Han hävdar att Stolpes verksamhet flyttades ”utanför murarna” för att ”få klarare linjer i verksamheten och en tydligare bild av ansvarsförhållanden”, något som var nödvändigt enligt Bjurström därför att Stolpe tidigare ”i skydd av sin icke ansvariga ställning och många gånger utanför ramarna för sina befogenheter åstadkom [...] provokationer [...]”.⁴² Bjurström nämner ingripandet från Riksdagens revisorer 1971 som belägg för detta. Bjurström är med andra ord mycket kallsinnig och missar Stolpes pedagogiska engagemang, samtidigt som han själv framhäver att han genom utställningar i ”bildkonstens gränsområden” ville ”såväl lägga grunden för en dokumentation av försummade samlingsområden som attrahera en ny, mindre museivan, publik till museet”.⁴³ I likhet med Stolpe ville han alltså bredda bildbegreppet, men hans kunskapssyn förblev väl förankrad i museets traditioner utan att radikaliserar tillvägagångssättet.

Pär Stolpe skiljer mellan den klassiska konstabildningen och den radikala folkbildningen.⁴⁴ Å ena sidan finns det borgerliga etablissemangen som talar om vad som är sevärt och bra eller dåligt, å andra sidan handlar det om att bilda folket

i syfte att människorna skall kunna hantera världen och med utgångspunkt i sina egna värderingar säga att så här vill jag skapa mitt liv och mitt samhälle. Det handlar om att ge publiken verktyg och uttrycksmöjligheter och i grunden finns det likheter med både Nordensons och Derkerts syn, om än med tydliga politiska förtecken. För att omsätta tankarna krävdes ett tydligt möte mellan publik och museum. Tanken med Filialen var att se om man kunde göra något av de skapande krafter som utlöstes i detta möte. Under våren 1971 kunde till exempel vem som helst skicka in sina bilder av alla slag till Moderna Museets Filial. När man bjöd in till pressvisning och vernissage var väggarna fortfarande tomma. Men sedan växte utställningen dag för dag och samlade till sist ett drygt tusental verk varav samtliga ställdes ut under titeln *Folks bilder*.⁴⁵

En typisk utställning bestod av enkla skärmväggar där text och bild blandades. I januari–mars 1972 visades till exempel utställningen *Reklam – en förvanskad bild av samhället*. Den hade sammanställts av en ”arbetsgrupp inom Unga Filosofer massmediagrupp” och bestod av en ”omfattande skärmutställning, byggd på platsen” med fotografier, teckningar, affischer, tidningsklipp, reklamskyltar, textade och fotograferade texter, föremål och diabilder samt ett bokbord och tehörna.⁴⁶ Arbetsgruppen skrev att de ville visa på den skeva bild av verkligheten som reklamen förmedlar, av lögnerna, och att det bakom finns ”Hårt riskfyllt arbete. Utsugning av lönearbetare. Produkter som skadar oss och förgiftar vår miljö. Varor som gör oss skuldsatta.”⁴⁷ Utställningen bestod inte bara av dessa skärmväggar, utan man anordnade också diskussionskvällar med personer ur reklambranschen, musikkvällar och en ”EEC-kväll med Sollentuna kyrkoförening”.⁴⁸ Det var ett omfattande program som ordnades under utställningsperiodens sex veckor. Utställningen fick 8 000 besökare. Exemplet visar tydligt vilka ambitioner man hade, vad som krävdes av dem som fick ställa ut, och att man var öppen för olika typer av utställningar och verkligen månade om att ta ställning till den samtida bildkulturen ute i samhället. Med Bo Lagercrantz ord strävade man efter att släppa in den massreproducerade bilden i museet: ”Shakespeare på svenska ligger knappast mera fjärran från originalet än Rembrandt i diaform.”⁴⁹ Som Reklam-utställningen tydligt visar skulle det handla om att undersöka bilders verkningkraft och att spegla verkligheten.⁵⁰ Det handlade om ett forum där man kunde ge uttryck för sina åsikter, även i bild: ”Folkbildarna har alltför länge hängt upp sin verksamhet på blott det tryckta ordet i enlighet med våra bildningstraditioner. Men de börjar inse sina skyldigheter på bildområdet.”⁵¹ Pär Stolpe sammanfattar själv i rapporten:

*Filialen påvisade ett enormt behov av lokaler för informativ och kritisk utställningsverksamhet, öppna för alla människor med intresset att kommunicera idéer till andra människor. Det stod klart redan från början att det var ett centralt yttrandefrihetskrav att sådana lokaler måste finnas.*⁵²

Filialen inrättades som en försöksverksamhet och skulle pågå en begränsad period. Utställningarna var sinsemellan

mycket olika men hade ofta en vänsterradikal infallsvinkel. Som exempel kan nämnas *Mitt hem är Palestina* med fotografier av Odd Uhrbom och organiserad i samarbete med Fotografiska Museets Vänner, *Folkets och Maktens Murar* av Gun Kessle och Jan Myrdal, *Kvinnor* av Grupp 8 och *Mera mat för pengarna!* av Matpriskommittéerna. Under Filialens korta verksamhet ägde dessutom inte mindre än 216 ”aktiviteter” rum, dels integrerade i utställningarna och dels som fristående program.

Att verksamheten hade både arga kritiker och en hängiven publik speglas inte minst genom de artiklar som berör Filialen. Knappt ett år efter stängningen kommenterar Bengt Olvång: ”Av den [*Filialen. Rapporten*] framgår med önskvärd tydlighet att den typ av museipedagogik som bedrivits vid Filialen är nödvändig för att inte huvudinstitutionerna Nationalmuseum och Moderna museet ska få slagsida åt det antikvariska och pompösa hållet.”⁵³ Men vad står Filialen för när det gäller pedagogiken? Det är en verksamhet fjärran Nationalmuseums startrum och den kunskapsförmedlande pedagogiken. Det handlar inte om att tillhandahålla nycklar och redskap, utan publiken skall bjudas in att göra egna utställningar. Publiken får hjälp att gestalta och uttrycka sig i utställningsform. Pär Stolpe relaterar idéerna kring Filialen till den svenska folkbildningen där han som nämnts ser två huvudlinjer: Den klassiska konstabildningen handlar om hur ett borgerligt etablissemang talar om vad som är ”bra eller dåligt”, medan den radikala folkbildningen snarare handlar om att bilda sig för att kunna hantera världen; att med utgångspunkt i sina egna värderingar kunna säga att så här vill jag skapa mitt liv och mitt samhälle.⁵⁴ Denna närhet till folket yttrar sig också i utställningarnas estetik som, av dokumentationsfotografierna att döma, påminner om något hemgjort. Man använde sig av skärmar, det förekommer mycket förklarande text och det liknade improvisationer. Det är inte bara ett resultat av små resurser, utan det kan säkerligen tolkas i linje med ambitionen att motverka museiskräcken. Bo Lagercrantz, som var en viktig aktör i det radikala kulturlivet och som med sina sociala utställningar på Stockholms Stadsmuseum föregick Stolpes verksamhet, försvarar denna torftighet på följande sätt i rapporten:

*Många av Filialens utställningar har tett sig risiga i tekniskt avseende. Det beror till en del på de bristfälliga resurserna som också finns redovisade här. Till en del har det också berott på ovana och otillräckligt handlag hos de grupper som släppts fram att torgföra sina budskap. I de senare fallen har själva torftigheten ofta speglat både ambitionen och själva behovet av sådana här utställningsmöjligheter med stor uttrycksfullhet. [...] Men de lite mindre professionella åsiktsyttringarna i utställningsform har många desto svårare att acceptera. Naturligtvis är just detta metoden att föra ut debatten till folket i närplanet.*⁵⁵

Stolpes rapport om Filialen står i kontrast till detta eftersom den är väl genomarbetad och detaljerad – till skillnad från mycket av museets kärnverksamhet under det första

[Bilder borttagna på grund av upphovsrättsbegränsningar]

[Bilder borttagna på grund av upphovsrättsbegränsningar]

decenniet.⁵⁶ Filialen ligger i sin verksamhet nära det som Stolpe, Hultén och de andra i expertgruppen hoppades på med Kulturhuset. Det skulle vara en helhetsverksamhet, ”nära gatan” och utan hinder för en bred publik. Själva konsthallen var dock mager och står i kontrast till det Moderna Museet allt mer ville stå för – inte minst under Philip von Schantz, som var chef åren 1973–77.

Kritiska röster och alkemisk konstpedagogik

När de storslagna planerna på ett Moderna Museet i Stockholms centrum inte blev av och man istället utvidgade museet på Skeppsholmen, och inte ens där fick det utrymme man hoppats på, tappade museet fart.⁵⁷ Ätminstone är det den bild som vanligen förmedlas. Hultén lämnar Stockholm för Paris och det verkar som att 1960-talets kalas är över. Museet sökte efter nya vägar. Kritiken mot bristerna i museets konstpedagogik riktad till vuxna växer under 1970-talet.

När samlingens nyhängning i museet invigdes kritiserades det hela hårt i en artikel av Torsten Bergmark: ”Det döende internationella avantgardet presenteras i museal isolering och upphöjdhet. [...] Hängningen av samlingarna har gjorts utan pedagogisk metod, utan hjälpande beskrivningar, utan försök att sätta in konstverken i tiden och samhället.”⁵⁸ Bergmark menade att detta skett helt medvetet från ledningens sida. De muntliga visningarna tyckte han inte hjälpte nämnvärt. ”Som museet nu ser ut vänder det sig i första hand till den gamla elitpubliken som redan har de erforderliga kunskapsmässiga referensramarna – och de från sin begränsade miljö ärvda värderingarna.”⁵⁹

Philip von Schantz började i stark motvind som chef för museet. De svenska konstnärerna var fortfarande missnöjda efter att *New York Collection* (1973) kommit till museet och ansåg att den svenska konsten hamnat i skymundan.⁶⁰ Dessutom lades Filialen ner och den nye chefen, som inte ville följa upp detta projekt, gavs skulden. Bland annat argumenterade Pär Stolpe mot von Schantz och hävdade i en radiointervju att museet nu blir till ett ”stort, platt, statligt konstgalleri”.⁶¹ Torsten Bergmark hävdade i en artikel att museet fjärmade sig från den publik man lyckats attrahera under 1960-talet och att man inte alls ville förhålla sig till samtida bildmedier. Han föreslog:

*För att inte museet skall bli en antikvarisk inrättning som bara sysslar med konst, prestigeladdade föremål av alltmer periferiskt intresse, blir det förr eller senare nödvändigt att radikalt förändra museets inriktning, förvandla det från museum för ”modern konst” – tids- och artmässigt allt svårare att avgränsa – till ett samtidsmuseum för alla former av visuell kommunikation.*⁶²

Philip von Schantz utställningspolitik var visserligen inte lika radikal som Pär Stolpes och han låg närmare

Nationalmuseums verksamhet, men det förklarar inte den häftiga kritiken. Motsättningen finns i viss mån implicit i hur Stolpe och von Schantz uttrycker sig: Stolpe talar om bild, von Schantz om konst. Den ene vill få in den massmediala visuella verkligheten på museet, den andre strävade mot att återigen renodla verksamheten och visa måleri och skulptur av en viss kvalitet. Att han valde Ulf Linde till intendent kan ha bidragit till kritiken av den estetiska, uteslutande verksamheten.⁶³ I en debatt årsskiftet 1975–76, där Bergmarks citerade kritiska artikel om hängningen ingick, försvarade von Schantz sig och hänvisade till att man skall inrätta en studiesal:

*Vi hoppas att under året, i den nya studiesalen, kunna komplettera våra visningar med litteratur, bildband och TV-kassetter. Vad jag hävdar [...] är att konst som skapats i vår egen samtid bör ges en rimlig chans att tala för sig själv. Den kunskap konstnären förmedlar måste komma ur hans verk. Att med besserwissers okänslighet skymma sikten med en skog av pekpinnar visar bara förakt för både konstnären och publiken.*⁶⁴

Thomas Millroth och Göran Dahl tog upp tråden och de gick liksom Bergmark hårt åt Moderna Museet i en gemensam artikel och hävdade att museet ”sviker elementära krav på ett museum”.⁶⁵ De karaktäriserade museet under von Schantz ledning på följande sätt:

*Philip von Schantz försvarar Moderna Museets och därmed också Ulf Lindes opedagogiska hängning av samlingarna. ”Den samtida konsten bör få tala för sig själv. Att med besserwissers okänslighet skymma sikten med en skog av pekpinnar visar bara förakt för både konstnären och publiken.” Så skriver han. [...] I verksamheten har han hittills verkligen lyckats undvika all buskvegetation. Den pedagogiska bristen är påfallande. Varje normalkundig besökare måste bli förskräckt över avsaknaden av upplysningar, konfrontation med förbryllande konstverk avskurna från alla förklaringar.*⁶⁶

Dahl och Millroth saknade 1960-talets ”dynamiska museipedagogik” och efterfrågade bland annat ett artotek och ett bibliotek. De uppmanade Philip von Schantz att satsa på mer ”publikföreläsningar och pedagogiska grepp” istället för att låta den samtida konsten tala för sig själv. Philip von Schantz ansåg att museet och intendenterna skulle hålla sig i bakgrunden så att konstverken framträdde.⁶⁷ Den egna konstnärliga verksamheten kan ha bidragit till detta ställningstagande, till ett konstmuseum för konsten och konstnärernas skull.

Kritiken mot den borgerliga, institutionaliserade och estetiserande konstsynen blir tydlig i antologin *Innanför och utanför modernismen* (1979) av Peter Cornell, Sten Dunér, Kenneth Hermele, Thomas Millroth och Gert Z. Nordström. I förordet skriver de att de vill betrakta ”konst som en institution i samhället som styrs av bestämda lagar” och denna bildkonstnärliga institution innehåller ”produktionsformer, ett distributionsnät av privata gallerier och museer, konsthandel, konstkritik, publik, konstnärsroller och de förväntningar på konstens natur som är grunden för

← Jan Myrdal visar *Folket och maktens murar* i Filialen, 1971; Catti Brandelius (Miss Universum) visar, 1999; från utställningen *Grupp 81* i Filialen, 1972; Carlo Derkert; publik; Esra Ersen, *Moderna Museet Projekt*, installationsbild från kebabrestaurang Jerusalem, Stockholm 2001; från *Sår*; Johan Thurfjell

att något 'utnämns' till konst."⁶⁸ Sin artikel "Den hemliga modernismen" avslutar Cornell med en tydlig kritik av Moderna Museet som en plats för de invigda. Han utgår från esoteriska läror, till exempel teosofi och alkemi, och visar hur de kan förankras i och som en del av modernismen. Det ökar inte tillgängligheten, utan kulturen kring konstnären som geni i romantikens följd.⁶⁹ Och, vidare Cornell, "det finns inte heller någon helhjärtad vilja att avmystifiera modernismen hos museerna [...] antingen de heter Museum of Modern Art, Guggenheimmuseet, Stedelijk eller Moderna Museet i Stockholm".⁷⁰ Här lokaliserar Cornell museernas dilemma: "att sitta på två stolar samtidigt: att på en gång öppna sig för allmänheten och hålla den esoteriska traditionen levande".⁷¹ Philip von Schantz betecknas som en "sentida alkemist" som vill bevara konstverkens aura och därför undviker en målmedveten pedagogik.⁷²

Cornells kritik av museernas uppdelning av publiken i invigda och oinvigda grundar sig i en politisk och ekonomisk syn på museerna. Levande konstnärer som arbetar i den esoteriska traditionen belönas av institutionerna och den modernistiska konsten kan idag inte ifrågasättas därför att höga ekonomiska värden står på spel. Det esoteriska fungerar med andra ord som ett maktspråk. Här märks dessutom det privata kapitalets inflytande. Cornell nämner amerikanska museer som Guggenheim och MoMA som exempel, men påpekar också att "i statliga museer har privat kapital och inflytande kunnat göra sig gällande genom olika typer av 'vänorganisationer'".⁷³ Moderna Museet nämns inte explicit, men i det sista avsnittet i artikeln blir kopplingen Cornell gör mycket tydlig:

*Vi hamnar så i konstillivets välbekanta lyxvärld av rituella vernissager för särskilt inbjudna, överdådiga förvernissager för "vännerna" på Moderna Museet, innan allmänheten bereds tillträde; allt ett slags moderna men ändå spöklika frimurarceremonier.*⁷⁴

Han skriver vidare:

*Ur investerarnas rent ekonomiska synpunkter måste museerna kunna fungera som garantier mot obehagliga kursfall. Om konstverken där rycks loss ur sitt historiska sammanhang och i stället presenteras under kultiska former, så får de därigenom den mystiska laddning och eviga esoteriska aura som deras position på konstmarknaden kräver. Brist på pedagogik är därför också ett slags pedagogik.*⁷⁵

Med andra ord ser Cornell det som problematiskt att museerna avstår från att förklara konsten och att de alltså medvetet bidrar till att mystifiera den. Kunskapen förblir något abstrakt och inget vardagligt, museiskräcken befästs – och mer än så: den är nödvändig för att bevara de värden som nu hyllas, nämligen de monetära. Brist på pedagogik fungerar i detta sammanhang i marknadens tjänst, det vill säga man försöker att upprätthålla värden och förmedla dessa till publiken. Det gäller att bevara konstverkens aura och att hävda museets expertis, inte minst som led i kanoniseringen av viss

konst. Cornell vill istället att museerna erkänner att konst inte skapas i ett vakuum.⁷⁶ Förvisso är denna kritik hårt vinklad – man behöver bara tänka på *Ararat* (1976) som exempel på en utställning nära liv och vardag – men den träffar en öm punkt som gäller konst i "den vita kubens" i allmänhet.

Flickorna i Verkstan

Moderna Museet fortsätter att växa under 1980-talet och med den växande organisationen förändras också pedagogikens roll inom museet. Som visat ledde småskaligheten under 1960-talet till att en intendent som Carlo Derkert kunde växla mellan att göra utställningar och arbeta med pedagogik, och yrkesrollerna kunde vara mera glidande. Men arbetsfördelningen försköts mer och mer såtillvida att pedagogerna inte sysslade med utställningsproduktion och intendenterna främst arbetade med utställningar, även om de också fortsatt visade sina utställningar. Museet fortsatte med pedagogiken på beprövat sätt, något som idag betecknas som linjeverksamhet, och Verkstan förblev en viktig del.

Med Cornells kritik av museet i minnet kan man mistänka att museet inte satte konstpedagogiken i första rummet, och det var inte mycket som ändrades under det decennium som följde. Olle Granath, som var chef för Moderna Museet under i stort sett hela 1980-talet, kan inte heller dra sig till minnes att pedagogiska frågor stod högt på dagordningen.⁷⁷ Museets utmaning var att få tillbaka publiken. Publikciffrorna var inte uppmuntrande under 1970-talet, pressen var inte alltid nådig och museets ledning sökte efter möjliga vägar. Därför beslöt man att vid sidan av smala satsningar visa moderna klassiker, konst som vid det här laget var förankrad hos den breda publiken. *Marc Chagall* (1983) blev en oväntad publiksuccé och utställningen följdes upp med *Henri Matisse* (1984–85) och *Pablo Picasso* (1988).⁷⁸ Med tanke på de goda publikciffrorna blir det intressant att fråga sig hur museet mötte dessa stora besöksgrupper.

Under tillblivelsen av utställningarna fördes diskussionerna om förmedling, enligt Granath, "nog som mest intensivt inom den pedagogiska avdelningen inom Verkstans revir".⁷⁹ Enligt ett tidigare mönster visades utställningarna av den ansvarige intendenten först för pedagogerna som därefter förde kunskapen vidare till publiken. Även om det inte talades mycket om pedagogiken utanför Verkstan fanns den där och det var en verksamhet, enligt den dåvarande intendenten Lars Nittve, som utav hävd "bara ägde rum".⁸⁰ I museets utåtriktade verksamhet var Verkstan en central plats och de så kallade sommarutställningarna som visade ett urval av vad barn och vuxna hade gjort där under året, var alltid uppskattade evenemang. Dessutom fick större utställningar om pedagogik, som till exempel *Ett barn har hundra språk* (1981) om den skapande pedagogiska verksamheten vid de kommunala förskolorna i Reggio Emilia, stor uppmärksamhet. "Flickorna i Verkstan" blev till ett begrepp.⁸¹ Att arbeta med barn ansågs av vissa vara en charmig, pysselbetonad verksamhet och "flickorna i Verkstan" anlätades ofta då det gällde att göra dekorationer till fester och liknande.

Samtidigt dröjde sig ett visst motstånd mot pedagogiska texter kvar vid museet. Under 1960-talet arbetade man aktivt

med katalogerna och texter förekom inte i salarna. Katalogerna var i mindre format och innehöll alltid en katalogförteckning som underlättade orienteringen i utställningen där det kunde vara så att endast ett nummer utmärkte konstverken. Man ville sälja kataloger, men man strävade också efter den estetiska konstupplevelsen utan pekpinna. I intervjun med Olle Granath bekräftas detta och han hävdar att konstverk skall vara en konstupplevelse, inte en läsupplevelse. Samtidigt påpekar han att mera krävande utställningskoncept kan kräva mera vägledning.⁸² Med tanke på att redan utställningar som *Den inre och den yttre rymden* fick påkostade kataloger understryks detta, och under 1980-talet blir det tydligt i kataloger till utställningar som *Flyktpunkter* (1984) och *Implosion* (1987–88). Annars kännetecknades just 1980-talet när det gäller kataloger av att de stora volymerna vann inträde även i museet i Stockholm. Till *Picasso* gav man ut en stor bok och även utställningar som *Hilma af Klint* och *Kandinsky och Sverige* (bägge visades 1989–90) försågs med inbundna, texttäta kataloger. Med andra ord fick texter finnas, men utanför utställningsrummet, och Moderna Museet tog ett steg mot de etablerade museernas roll för konsthistorieskrivningen. Betydelser befästes genom att man producerade kunskap i bokform.

Det pedagogiska huvudredskapet under 1980-talet var fortfarande visningarna. Dessa skötes främst av interna pedagoger och utställningsintendenter, men också av frilansande guider. Ofta började pedagogerna som timanställda, med tiden fick de en säsongsanställning som sedan övergick i en fast anställning.⁸³ I takt med att de som var knutna till Verkstan blev fler, tog dessa också en allt större del av visningarna, både för vuxna och barn. Speciellt när det gäller publikframgångar som klassikerutställningarna var det ett enormt tryck att boka visningar. När till exempel telefontiden för Picasso-utställningen öppnade tog det bara några timmar innan samtliga visningstider var fullbokade.⁸⁴

Verkstan var vid den här tiden inte en egen avdelning och tycks ha arbetat under andra förutsättningar än övriga delar av museet. Det var bland annat viktigt att Verkstan skulle gå med vinst och pedagogerna förväntades ”dra in sina egna löner”, säger Susanna Rydén Danckwardt.⁸⁵ I vissa fall var pedagogerna inte anställda över sommaren då man istället fick stämpla eller lösa sin försörjning på annat sätt.

Pedagogiska projekt

Under det sena 1990-talet professionaliserades konstpedagogiken på Moderna Museet. Den nye museichefen David Elliott hade rekryterats från England där man hade en annorlunda syn på konstförmedling. Den brittiska Public Service-tankens innebär bland annat att museerna vill rikta sig mot en bred och allmän publik. Det skall vara enkelt och tillgängligt – museerna skall vara till för alla och konsten skall förklaras och spridas till många. Intresset för samhällsfrågor blir också uppenbart i David Elliotts stora tematiska utställningar *Sår* (1998) och *Efter muren* (1999). Till dessa utställningar producerades stora, omfattande kataloger med ett rikt text- och bildmaterial. Till *Efter muren* gav man dessutom ut en liten mindre folder som skulle underlätta för

besökaren eftersom katalogerna i sig inte var hanterliga vid besöket, ett tecken på en tydlig kommunikationsvilja.

Professionaliseringen hängde naturligtvis också samman med att museet hade blivit en mycket större organisation och att det därmed fanns utrymme för olika roller. Från och med 1 januari 1998 gällde den nya organisationen för Moderna Museet där det ingick en enhet för konstförmedling med en egen chef och Verkstan som en del. Den konstförmedlande enheten fick tydliga direktiv att arbeta med riktade projekt mot vissa publika målgrupper. Det pedagogiska arbetet organiserades, bland annat fick ”flickorna i Verkstan” nya titlar, anställningar och mer specificerade uppgifter, som till exempel att skapa en egen hemsida åt museet.⁸⁶

Bortsett från den fortlöpande linjeverksamheten – visningarna förblev centrala när det gällde förmedlingen – utvecklade man flera projekt. Inom pedagogiken var det nytt och utmärkande för 1990-talet att arbeta i projektform. Man svarade mot tidsandan och nya möjligheter att finansiera olika typer av verksamheter utan självklar plats i den ordinarie museivardagen. Till några, som exempelvis *Transit*, sökte man externa medel.⁸⁷ Hit hörde också att man, i anslutning till Elliotts idéer, utvecklade samarbeten med konsthögskolor. *Public Service* i samarbete med Konstfack hösten 1999 är ett exempel på det. Efter mångårigt arbete med konstpedagogik för såväl barn som vuxna avslutade Elisabet Skoglund sin karriär på Moderna Museet med ett omfattande projekt, vars syfte var just att vända och vrida på frågor kring relationen pedagogik/publik/konstnär.⁸⁸ Man kan se det som att konstpedagogiken hade nått en punkt där den blivit reflexiv och i gestaltad form betraktade sig själv. Med viss fördröjning drogs pedagogiken in i samma postmoderna identitetsundersökningar som konsten just ägnat sig åt och som kunde handla om att vända och vrida på ”den vita kuben” eller att analysera relationen mellan bild och verklighet. Det projekt som Elisabet Skoglund initierade och drev var ett samarbete mellan Moderna Museet och elever samt professorer från Konsthögskolan i Umeå, Konsthögskolan i Malmö och Konstfack i Stockholm. Det resulterade i tre undersökande utställningar på museet varav Konstfacks *Public Service* är ett exempel. Eleverna fick i uppdrag att undersöka, problematisera och aktivera relationen mellan publik och konst. De förhöll sig till museet och dess verksamhet och undersökte i postmodernistisk anda till exempel vad det innebär att visa en utställning. Bitvis suddades här gränserna mellan verksamhet och intervention ut.

Det är talande att museets stora satsning på samtidskonst under åren 1998–2001 fick titeln *Moderna Museet Projekt*. Satsningen var inte minst viktig därför att konstens rum vidgades och museets väggar inte längre fungerade som en gräns. Museet framhävdes som ”flexibelt inför konstens behov” och även om man arbetade med ett projektrum i den angränsande Prästgården, förlades verksamheten ”oftast utanför museets väggar”.⁸⁹ Ett av projekten kom att samspela med den konstpedagogiska satsningen *Transit*.⁹⁰ Målet med *Transit*-projektet, som också var ett försök att arbeta i gränslandet mellan språk- och konstpedagogik, var att attrahera en ny och mångkulturell publik. Under en serie besök på

museet arbetade elever från utbildningsföretaget InfoKomp med muntlig och skriftlig svensk språkundervisning i anslutning till konsten. Det var under ett av dessa elevbesök som Esra Ersen kom i kontakt med dessa språkkurser. Hon bestämde sig för att själv studera svenska på InfoKomp. Studierna resulterade senare i videoverket *Om du kunde tala svenska...*, i sin tur en del av *Moderna Museet Projekt*.⁹¹ Ersen, som själv deltog i kursen, bad eleverna att på sitt modersmål svara på frågan: "Vad hade du velat säga om du kunde ha talat svenska?" Efter att meningarna översatts från deras modersmål fick eleverna tillbaka dem för att sedan läsa dem på det otympliga språket – svenska. "Videon väcker frågan om problemet med språkskolan, eller snarare integrations-tanken", skriver Sören Grammel i utställningskatalogen.⁹² Verket reflekterar också en värld av identiteter i ständig, frivillig eller ofrivillig, rörelse mellan länder. Det är en situation som också gett kulturpolitiska ekon i form av specificerade mål för bland annat museer, som uppmanas verka för att nå en mångkulturell publik. I synnerhet har konstpedagogiken använts för att undersöka hur konsten kan vara ett redskap att undersöka kulturella värden.⁹³ Här har alltså en konstnär reflekterat över språkpedagogiska satsningar riktade mot invandrare. I mötet med den museala institutionen har det utvecklats till ett konstnärligt projekt som i sin tur bidrar till att öka publikens medvetenhet om invandrares möjligheter och problem i mötet med den svenska kulturen.

Museet arbetade inte bara med fristående projekt, utan fortsatte med riktade insatser knutna till vissa utställningar. I samband med *Robert Smithson* (1999) gjorde till exempel pedagogen Catrin Lundqvist en satsning för att "skapa nya kontakter i samhället med grupper som av olika skäl är eftersatta i museisammanhang". Projektet anknöt till det som i England kallas "community projects" och innebar ett radikalt försök att utarbeta nya metoder för konstpedagogik riktade mot en väl avgränsad grupp, definierad utifrån exempelvis region, religion, etnicitet, klass och språk. Majoriteten av de grupper som ingick i projektet bestod av personer som av olika skäl varit i kontakt med psykiatrin och man samarbetade också med en pedagog från Nomadverkstan.⁹⁴ Projektet pågick under fem veckor och innebar ett intensivt utforskande av Smithson-utställningen. Deltagarna såg de filmer som visades om konstnären i bion, skrev egna texter och gjorde djupa analyser. Framför allt skapade de egna arbeten – i naturen och inne på museet. Det är en stor skillnad mellan att ta till sig teori, det vill säga lyssna på berättelser om eller att titta på konst, och att på detta sätt genomleva konstnärens processer.

Under 1990-talet och under det senaste decenniet har verksamheten med visningar och andra pedagogiska insatser inom linjevisningen fortsatt och utvecklats vidare. Visningsverksamheten har, precis som projekten, utarbetats med tydliga målgrupper i sikte, bland annat genom queer-visningar och tematiska visningar. Museet går framåt inom sina ramar och provar nya vägar. I ett projekt som *Zon Moderna* blir dessutom kopplingar bakåt i tiden, och till det som under alla år utmärkt Moderna Museet, tydliga. Tillsammans med konstnärer arbetar gymnasieungdomar i

relation till utställningar och bygger på så sätt vidare på den betydande länk mellan konstnärer, personal och publik som alltid varit viktig. Det uttrycker sig också i den mängd konstnärssamtal för publik som anordnas, inte minst i relation till serien *Den 1:a på Moderna*.

Det är värt att poängtera att teknikutvecklingen inneburit att det idag är både lättare och billigare att till exempel producera väggtexter och antagligen är museets hemsida det som hade förvånat en besökare från 1960-talet allra mest. Det är svårt att tänka sig att det inte funnits en hemsida i mer än tio år.⁹⁵ Texter och bilder kring museets konstsamlingar, tillfälliga utställningar och övrig verksamhet kan nu nås av besökare oavsett var man bor. Den nya tekniken innebär nya möjligheter och utmaningar, och företeelser som interaktiva e-kurser hör till det som kommer att utvecklas av 2000-talets konstpedagoger. Information blir både lättare att söka och mera tillgänglig, men kräver också större resurser och fungerande kommunikationskanaler.

Konstpedagogik – verktyg eller andlig åverkan?

Kan man enkelt formulera vad konstpedagogik, eller förmedling som det också brukar kallas, egentligen är? Mycket av det som ett museum gör, och som i slutändan når publiken, är i någon form resultatet av en tolkningsprocess. Oftast definieras konstpedagogik som ett sätt att skapa ramverk för konstupplevelsen. Men för att ta samlingshängningen som exempel går det inte att entydigt urskilja var utställningsarbetet slutar och var pedagogiken tar vid. Redan att välja vilka verk som skall visas och hur dessa skall möta varandra har betydelse för läsningen av dem.

Hur ett museum presenterar och disponerar konsten berättar en historia och alstrar en viss typ av betydelse. I nästa steg kan man till exempel skapa förtydligande texter, hålla visningar och/eller producera audioguides. Pedagogiken är en fortsättning på historien i syfte att artikulera och tillgängliggöra den för personer som kanske inte är vana att se på konst. Man vänder sig till både vana och mindre vana museibesökare. De pedagogiska verktygen har, för att nå ända fram till besökarna, blivit fler och arbetet med förmedling har också blivit mer komplext. Förutom programverksamheten, som sker i direkt anslutning till museets utställningar, erbjuds också fristående program. Andra verktyg som har funnits länge är framför allt guidade visningar, föredrag och barnaktiviteter. Däremot är texter på Internet tillsammans med audioguides och riktade målgruppsanpassade pedagogiska projekt som *Transit* och *Public Service* någonting som tillkommit med tiden.

Just frågan om pedagogiska texter har ofta diskuterats. Idag producerar museet exempelvis vägg- och foldertexter men också texter på "lättläst svenska".⁹⁶ Längre fanns det på Moderna Museet ett motstånd mot texter i anslutning till konsten. Naturligtvis har det producerats utställningskataloger. De har vuxit i omfång och, förenklat uttryckt, vuxit från katalogförteckningar till tjocka, informationstäta böcker. Möjligen hänger oviljan mot textbaserad information och kunskap samman med en romantisk syn på konstupplevelsen där museet främst är till för konstnären. Det är

en plats som i det närmaste är en förlängning av konstnärens ateljé och där betraktaren förväntas dras in i konstnärskapet – vilket förutsätter ett oförmedlat möte. All förmedling blir enligt detta synsätt till pekpinna som förhindrar snarare än möjliggör upplevelsen. Ur ett sådant perspektiv riskerar pedagogiken att skymma sikten.

Inställningen att konsten skall tala för sig själv hänger samman med en grundläggande inställning som fanns inom delar av modernismen och som har sina rötter i 1700-talet. Man trodde på förekomsten av en rent estetisk varseblivning som innebär att upplevelsen är omedelbar och inte behöver föregås av ett intellektuellt resonerande. Det handlar om det autonoma konstverket och den autonoma upplevelsen, och det är en tråd som kan följas igenom museets alla femtio år.

I artikeln "Andlig åverkan" (2007) argumenterar Nina Öhman, intendent på Moderna Museet åren 1976–96, för det unika och autonoma konstverket – det "enskilda, självständiga verkets Jag" – som inte behöver någon förklaring alls för att uppskattas.⁹⁷ Hon skriver:

Att uppskatta det unika verket har idag ersatts av allehanda påfund, åtminstone när det gäller museer för modern konst. Där skall konstverket "tillgängliggöras för alla", "kureras", "genomlysas". Det skall "väcka debatt", med ett flottare ord "provocera", gärna "épater le bourgeois". Helst av allt ska det "dra folk", "öka publiksiffrorna" och få kiosker att välta. Det ska synas i sömmarna beträffande "mångfald", "genus", "HBT", barnperspektiv. För mig är det andlig åverkan.

*Vad skall inte ett mästerverk tåla?*⁹⁸

Enligt Öhman är konstverkets huvuduppgift att ge estetiska upplevelser. Det som lockar fram den estetiska responsen hos betraktaren är främst sinnliga egenskaper som färg, form och proportionsförhållanden. Öhman utgår från sina erfarenheter på Moderna Museet, utifrån Otte Sköld, Pontus Hultén och Björn Springfeldt, och hävdar att konstverk inte behöver andra förklaringar än dem som de får genom sammanhangen i och mellan salarna. Att placera en målning av Georges Braque invid en av Pablo Picasso är tillräckligt som förklaring, en klangrik kör.⁹⁹ Kronologin i hängningen skall ge betraktaren förståelse om "den gången".

Det är detta perspektiv som Cornell kommenterade på 1970-talet, det estetiska idealet som utifrån sin esoteriska syn på konsten uteslöt den allmänne betraktaren. Och man kan säga att pedagogiken delvis har utvecklats utifrån denna kritik och mot att öppna dörrarna för en bredare publik. Texter och "andra pekpinna" kan distrahera från en sådan upplevelse. Egentligen kan all slags pedagogik uppfattas som distraherande. Det gäller oavsett om en pedagogisk insats innebär att man hjälper betraktaren att "se", "känna" eller "uppleva" eller om den är kunskapsorienterad, till exempel om insatsen förklarar hur modernismen förhåller sig till samhällsutvecklingen.

Det har visat sig när det gäller Moderna Museets vuxenpedagogik att man under alla år som gått både hållit fast vid traditionella metoder, som visningarna, och samtidigt utvecklat nya förhållningssätt som har svarat mot samtidens

varierande krav såväl som mot olika typer av uppdrag. Konstens utveckling, synen på vad konst och bild är, har präglats och påverkat museets pedagogiska verksamhet – från föredrag via fristående projekt till Internet, från ateljén/verkstaden via Moderna Museet Filialen med sina publikproducerade skärmställningar till att genomleva konstnärliga processer. Det har också visat sig att pedagogiken så att säga är transparent: besökaren märker inte alltid när hon eller han möter pedagogiken. Den är en del av helhetsupplevelsen när man kommer till museet.

- 1 Intervjuer har genomförts med: Elisabet Skoglund, 2007-08-28; Eva Nordenson, 2007-09-11; Mette Prawitz, 2007-09-14; Pär Stolpe, 2007-09-20; Lars Nittve, 2007-11-22; Susanna Rydén Danckwardt, 2008-03-11; och Maria Taube, 2008-03-14. Jag har också tagit del av den inom projektet genomförda intervjun med Olle Granath, 2007-06-13. Stort tack till alla som genom dessa intervjuer generöst bidragit med material till denna text.
- 2 Yann Pavie, "Entretien avec Pontus Hultén", *Opus International*, nr 24–25, 1971, s. 58: "On jouait de la musique qui ne pouvait pas être jouée dans les salles de concert, on présentait des films qui ne pouvaient pas être projetés dans les salles de spectacles..."
- 3 Den 5 juni 1961 ägde *Stockholms festspel* med musik av Hilding Rosenberg, kommenterad av Johannes Edfelt och Bo Wallner och i regi av Fylkingen, rum på museet. *Fylkingen. Ny musik & intermediakonst*, red. Teddy Hultberg, Stockholm 1994, s. 169.
- 4 Se utbildning i *Moderna Museet* 1958–1983, red. Olle Granath och Monica Nieckels, Stockholm 1983, s. 81.
- 5 Kornelia Voelske skriver att Hultén ville motverka "Schwellenangst", det vill säga ta bort trösklarna mellan gemene man och fin konst. Kornelia Voelske, *Pontus Hultén: Das Moderna Museet Stockholm – ein museum-didaktisches Leitmodell*, magisteruppsats, Filosofiska fakulteten, Greifswalds universitet, Greifswald 2002, s. 39.
- 6 Museets annonser i dags- och kvällpress visar att man började hålla kvällsöppet på Moderna Museet i samband med utställningen *Hon – en katedral* (1966) och kom att behålla de generösa tiderna i många år.
- 7 Intervju med Mette Prawitz, 2007-09-14.
- 8 Se kronologin i denna bok för fler exempel och en utförlig förteckning.
- 9 John Heartfields föredrag "Kunst und Politik" och en filmvisning ägde rum på Moderna Museet 1967-09-05 i samband med utställningen *John Heartfield. Fotomontör* som visades under hela september 1967. *Statens konstsamlingsars tillväxt och förvaltning 1967. Meddelanden från Nationalmuseum* nr 92, Stockholm 1968, s. 59. Wieland Herzfelde talade om broderns konst den 19 september 1967.
- 10 Ibid.
- 11 Se *Moderna Museets årsredovisning* 2007, s. 23.
- 12 Mette Prawitz var till en början anställd av skoldirektionen, som hon minns det, för fyra visningar per dag under terminstid. Därutöver guidade hon i tillfälliga utställningar och fick då ersättning per visning. Intervju med Mette Prawitz, 2007-09-14.
- 13 Ibid.
- 14 Ibid.
- 15 Karin Bergqvist Lindegren annonseras som visare för bland annat *Sigrid Hjertén* (1964), *Lyonel Feininger* (1964), *Claes Oldenburg* (1966) och *Emil Nolde* (1967).
- 16 Anna Lena Lindberg skriver till exempel i sin avhandling: "Carlo Derkert blev Moderna Museets legendariske konstvisare [...]." Lindberg, *Konstpedagogikens dilemma. Historiska rötter och moderna strategier* (diss.), Lund 1991, s. 272.
- 17 Carlo Derkert presenteras som visare i annonseringen i dags- och kvällpress till ett antal utställningar under 1960-talet, däribland *Rörelse i konsten* (1961), *Hundertwasser* (1965) och *Vincent van Gogh* (1965).
- 18 Eva Nordenson framhäver det inövade och minns: "När han [Carlo Derkert] gick upp förbi Partenonfrisen [i Nationalmuseums trappa] och just när han kom till ett visst ställe kunde han snubbla och säga: 'Oj, jag snubblade, och vad får jag se? Titta här ...' och så var det någon häst eller så. Och detta varje morgon." Intervju med Eva Nordenson, 2007-09-11.
- 19 Intervju med Mette Prawitz, 2007-09-14.
- 20 Jan Bahlenberg, *Carlo Derkert. Porträtt av en konstvisare*, Stockholm 2005. Se även källförteckningen i Jan Bahlenberg, *Den otroliga verkligheten sätter spår. Om Carlo Derkerts liv och konstpedagogiska gärning* (diss.), Göteborg 2001, s. 391ff.
- 21 Carlo Derkert, Ingela Lind och Eva Nordenson, "Om konstbildning", *Det gamla museet och utställningarna. En konstabok från Nationalmuseum*, red. Ulf Abel, Stockholm 1973, s. 90–104.
- 22 Ibid., s. 91.
- 23 Ibid., s. 90.
- 24 Ibid., s. 93f.
- 25 Ibid., s. 96.
- 26 Ibid., s. 96f.
- 27 Ibid., s. 97.
- 28 Ibid., s. 97.
- 29 Intervju med Mette Prawitz, 2007-09-14.
- 30 Nordenson, *Det gamla museet och utställningarna* 1973, s. 92.
- 31 Derkert, *ibid.*, s. 95.
- 32 Ibid., s. 103.
- 33 Hultén, *Opus International*, nr 24–25, 1971, s. 58.
- 34 Derkert, *Det gamla museet och utställningarna* 1973, s. 103f.
- 35 Leif Nylén, *Den öppna konsten. Happenings, instrumentalteater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet*, Stockholm 1998, s. 147ff.
- 36 Ibid., s. 18.
- 37 Pär Stolpe, *Filialen Rapporten*, Stockholm 1974, baksidestext. Skriften är utgiven i stencil av Moderna Museet.
- 38 Se Marianne Hultman, "Invigningen av Sverigehuset i maj 1969 – ett col-lage", *Moderna Museet Projekt. Liesbeth Bik, Jos van der Pol* (utst.kat.), red. Maria Lind, Moderna Museet, Stockholm 2001, s. 67–70.
- 39 Expertgruppens förslag beaktades aldrig av uppdragsgivarna. Det publicerades istället som en artikel av expertgruppens deltagare Bror Andersson, Carlo Derkert, Pontus Hultén, Pi Lind, Pär Stolpe och Anna-Lena Thorsell, "Ett Kulturhusprogram: Experiment i social samlevnad", *Dagens Nyheter* 1969-05-18.
- 40 Intervju med Pär Stolpe, 2007-09-20. Han slutade som intendent 1978 efter att ha börjat som konsulent.
- 41 Ibid.
- 42 Per Bjurström, *Nationalmuseum 1792–1992*, Stockholm 1992, s. 329f.
- 43 Ibid., s. 330.
- 44 Intervju med Pär Stolpe, 2007-09-20. Det följande bygger på denna intervju.
- 45 Utställningen *Folks bilder. En utställning av, om och för svenska folket* öppnade den 3 april och stängde den 16 maj 1971. Som utställare anges "Filialen i samarbete med alla som sände in foton, diabilder och filmer". Se *Filialen. Rapporten* 1974, s. 18.
- 46 *Filialen. Rapporten* 1974, s. 51.
- 47 Ibid., s. 53.
- 48 Se "IV: Aktiviteter", *ibid.*, s. 55.
- 49 Bo Lagercrantz, "Filialen som provokation i museivärlden", *ibid.*, s. 7.
- 50 Lagercrantz skriver vidare: "Hur ofta släpps massbilden in på Moderna Museets väggar – både den som serveras oss och den som vi själva skapar för att spegla våra upplevelser?", *ibid.*, s. 7.
- 51 Ibid., s. 8.
- 52 Stolpe, "Kommentar och slutsats", *ibid.*, s. 146.
- 53 Bengt Olvång, "Moderna museet: Vakna eller somna in?", *Aftonbladet* 1974-04-04.
- 54 Intervju med Pär Stolpe, 2008-01-21
- 55 Lagercrantz, *Filialen. Rapporten* 1974, s. 9f. Om Lagercrantz som föregångare när det gäller socialt engagerade utställningar, se Voelske 2002, s. 82.
- 56 Undantag är boken *Hon – en historia* där utställningen *Hon – en katedral* utförligt presenteras. I övrigt finns inte mycket dokumentation av en utställning när den väl är klar. Katalogen och fotografier dokumenterar verksamheten tydligast.
- 57 Voelske talar till exempel om att man saknar koncept. Se Voelske 2002, s. 97.
- 58 Torsten Bergmark, "Glad konst på er – Reaktionen vädrar morgonluft", *Dagens Nyheter* 1975-12-20.
- 59 Ibid.
- 60 Se Marianne Hultman, "New York Collection för Stockholm", *Teknologi för livet. Om Experiments in Art and Technology*, red. Barbro Schultz Lundestam, Paris och Stockholm 2004, s. 158–170.
- 61 Pär Stolpe, radiointervju i *Obs Kulturen*, Sveriges Radio, 1974-04-05.
- 62 Torsten Bergmark, "Moderna museets dilemma", *Dagens Nyheter* 1974-04-11.
- 63 Se Philip von Schantz, *Fiskens tecken*, Stockholm 1997, s. 150. En intervju med Philip von Schantz i *Paletten* illustreras med en karikatyr på Giorgio de Chiricos *Barnets hjärna*: "barnet" bär Ulf Lindes drag och verket, signerat Berndt Petterson, heter nu istället *Le cerveau de von Schantz*. "Museichefen Philip von Schantz intervjuad av Christian Chambert och Thomas Millroth", *Paletten*, nr 2, 1974, s. 48.
- 64 Philip von Schantz, "Den samtida konsten bör få tala för sig själv!", *Dagens Nyheter* 1976-01-10.
- 65 Göran Dahl och Thomas Millroth, "Moderna Museet sviker elementära krav på ett museum – inget bibliotek, inget artotek, inga pedagoger", *Aftonbladet* 1976-02-02.
- 66 Ibid.
- 67 I självbiografin skriver Philip von Schantz bland annat följande: "Konstnärerna var sina egna regissörer och museets medverkan inskränkte sig huvudsakligen till teknisk assistans. (I dag har jag en känsla av att 'kuratorerna' i allt för hög grad styr unga konstnärers arbete.)" von Schantz 1997, s. 158.

- 68 "Förord", *Innanför och utanför modernismen*, red. Peter Cornell, Sten Dunér, Kenneth Hermele, Thomas Millroth och Gert Z. Nordström, Stockholm 1979, s. 7.
- 69 Jämför Cornell, *Innanför och utanför modernismen* 1979, s. 53ff.
- 70 Ibid., s. 100.
- 71 Ibid., s. 100.
- 72 Ibid., s. 101.
- 73 Ibid., s. 103.
- 74 Ibid., s. 104.
- 75 Ibid., s. 103.
- 76 Ibid., s. 105.
- 77 Intervju med Olle Granath, 2007-06-13.
- 78 Chagall lockade nästan 300 000 besökare till museet, Matisse sågs av omkring 180 000 besökare och Picasso av närmare 280 000 besökare.
- 79 Intervju med Olle Granath, 2007-06-13.
- 80 Intervju med Lars Nittve, 2007-11-22.
- 81 Att uttrycket "Flickorna i Verkstan" användes bekräftas i intervjuerna både av Elisabet Skoglund, 2007-08-28, och av Maria Taube, 2008-03-14.
- 82 Intervju med Olle Granath, 2007-06-13.
- 83 Så såg till exempel Elisabet Skoglundns väg in i museet ut. Intervju med Elisabet Skoglund, 2007-08-28.
- 84 Intervju med Susanna Rydén Danckwardt, 2008-03-14. Rydén Danckwardt arbetade under 1980- och 90-talen inom den pedagogiska verksamheten med ansvar för föreläsningar och visningar för tonåringar och vuxna.
- 85 Intervju med Susanna Rydén Danckwardt, 2008-03-14.
- 86 Susanna Rydén Danckwardt fick uppdraget och hon växlade från den pedagogiska avdelningen till Kommunikation. Intervju med Susanna Rydén Danckwardt, 2008-03-14.
- 87 Till exempel från Stiftelsen Framtidens kultur som bildades 1994 med medel från de upplösta löntagarfonderna som skulle användas till "nyskapande" och "långsiktiga" kulturprojekt.
- 88 Skoglund har också skrivit flera böcker om konstpedagogik. Se exempelvis Elisabet Skoglund, *Lusten att skapa*, Stockholm 1990; *Leken och konsten*, Stockholm 1993; *Konstsamtal Samtalskonst*, Stockholm 2005.
- 89 David Elliott, "Förord", *Moderna Museet Projekt*. Maria Lindberg (utst. kat.), red. Maria Lind, Moderna Museet, Stockholm 1998, s. 2. Under kolofonen, s. 24, finns en kortfattad beskrivning: "Moderna Museet Projekt är en ny verksamhet inom ramen för Moderna Museet i Stockholm. Den sker i museets regi men förläggs oftast utanför museets väggar. Konstnärer bjuds in för att göra verk för projektrummet i Prästgården intill museet på Skeppsholmen, för andra miljöer och situationer i Stockholm eller på annan ort."
- 90 Finansierat genom medel från Stiftelsen Framtidens kultur pågick Transit 2001–02. Det var ett samarbetsprojekt mellan Moderna Museet, Norrköpings konstmuseum och Bildmuseet i Umeå. Karin Malmquist var projektledare. Se vidare Karin Malmquist och Matilda Olof-Ors, "Rapport, Transit", Rapporter och uppsatser om Moderna Museet. F20:6, Moderna Museets myndighetsarkiv.
- 91 Esra Ersens *Om du kunde tala svenska...* visades mellan 15 november 2001 och 13 januari 2002 i studion på Moderna Museet och på Jerusalems Grill House, en kebabrestaurang på Södermalm i Stockholm. Verket har visats på seminarier och liknande, till exempel under seminariedagarna "Uppdrag Mångfald" vid Södertörns högskola, Flemingsberg, 2002-11-14.
- 92 Sören Grammel, "Fjärilar", *Moderna Museet Projekt*. Esra Ersen (utst. kat.), red. Maria Lind, Moderna Museet, Stockholm 2001, s. 15.
- 93 Se exempelvis *Beyond Multicultural Art Education: International Perspectives*, red. Dough Boughton och Rachel Mason, Münster 1999, som innehåller diskussioner och analyser av olika perspektiv på konstpedagogisk teori och praktik från 13 olika länder. Se även *Contemporary Art and Multicultural Education*, red. Susan Cahan och Zoya Kocur, New York 1996.
- 94 Nomadverkstan var en ideell förening som hade sin bas i en ombyggd linjebuss, utrustad med sittplatser och verkstäder. Nomadverkstan bildades under kulturhuvudstadsåret 1998 och syftet var att sprida kultur till Stockholms förorter. Moderna Museets samarbetspartner i projektet var Andrew Hackman, scenkonstnär och projektledare för Nomadverkstan.
- 95 Hemsidan lanserades 14 februari 1998 i samband med invigningen av den nya byggnaden. Den var till en början ytterst spartansk och innehöll främst ett slags kalendarium kring vad som skedde i huset. Vid starten hade Moderna Museets hemsida omkring 400–500 besökare per dag, jämfört med 6 000 besökare per dag år 2008.
- 96 Utvecklandet av lättlästa texter är en del av projektet "Ett museum för alla – ett helhetsperspektiv på tillgänglighet" som inleddes 2006 på Moderna Museet. Texter på lättläst svenska är en del av museets arbete för att uppnå kulturell, intellektuell och fysisk tillgänglighet.
- 97 Nina Öhman, "Andlig åverkan", *Om tillståndet i konsten. En essäsamling om konsten i samtiden och i evigheten*, red. Leif Mattsson och Susanna Slöör, Stockholm 2008, s. 37–40, se s. 37.
- 98 Ibid., s. 38. Öhman kritiserar just Moderna Museet och nämner lite längre ned i texten, s. 39, presentationen av Barnett Newman "inträngd i ett minimalt hörn mellan två dörröppningar. Man kan bli beklämd för mindre."
- 99 Ibid., s. 37.

Forskningsprojektet har genomförts med stöd av Gertrude och Ivar Philipsons Stiftelse och Kulturrådets forsknings- och utvecklingsmedel.

Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008

Redaktör, projektledare: Anna Tellgren
Textredaktör, projektkoordinator: Martin Sundberg
Textredaktör: Johan Rosell
Projektassistent: Anna Lundström
Bildredaktörer: Alice Braun, Claes Britton
Produktionsansvarig: Teresa Hahr
Översättning: Thomas Andersson (Cummings/Lewandowska)
Intervention: Museala framtider: direkt, dokumenterat, distribuerat av
Neil Cummings och Marysia Lewandowska, www.chanceprojects.com

Grafisk formgivning: Britton Britton
Tryckeri: Steidl Verlag, Göttingen 2008

Copyright konstnärerna:
© Robert Rauschenberg Foundation/Bildupphovsrätt 2024

Fotografiska rättigheter:
Per L.-B Nilsson/TT s. 282

Copyright © 2008 Moderna Museet, Stockholm
Copyright © 2008 Texter: Författarna
Copyright © 2008 Fotografier: Fotograferna

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

www.modernamuseet.se

Omslagsfotograf: Frederik Lieberath
Repro och retusch, omslag: Linjepunkt Repro AB, Falun

ISBN 978-91-7100-805-3

Publiceras i samarbete mellan Moderna Museet och Steidl Verlag