



Historieboken

Om Moderna Museet 1958–2008

MODERNA MUSEET Steidl

Nr. 39, 1969.



Mellan experiment och vardag Moderna Museets utställningskataloger

När Moderna Museet anordnade den första utställningen år 1956 och visade Pablo Picassos *Guernica* i lokaler som befann sig under ombyggnad inför invigningen två år senare, gavs också den första katalogen ut, Moderna Museet katalog nr 1, som även fick ett nummer i Nationalmuseums kataloglista, nr 237.¹ Det är ett tunt häfte med ett förord av Otte Sköld, en text av Daniel Henry Kahnweiler, en dikt av Picasso och tidningsklipp om bombningarna av Guernica, reproduktioner av Picassos verk och förstås en lista över utställda verk. Det snillrika omslaget, med en utvikbar främre flik, föreställer i utvikt skick hela målningen – det finns ingen text och ingen ram. På fotografier från utställningen syns flera besökare som har katalogen och som läser i den. Katalogen ledsagar besökaren genom utställningen.

En utställningskatalog måste uppfylla särskilda krav. Dess form styrs av innehållet som, enligt en klassisk uppdelning, består av förord, essä, bilddel och förteckning över utställda verk. Dessa moment varieras och kompletteras genom andra inslag, som biografi och bibliografi. Hur innehållet sätts samman beror ofta på om det är en monografisk katalog eller om katalogen är gjord till en samlingsutställning. I regel är de monografiska katalogerna kortare och friare i relation till hur de olika delarna sätts samman till en helhet.² Katalogerna till gruppställningar är viktiga eftersom de ger intendenten möjlighet att presentera utställningskonceptet och därför brukar texterna i dem vara omfångsrikare. Den klassiska strukturen har sin upprinnelse i katalogens historik. I samband med akademiutställningar, salonger och att privatsamlingar gjordes tillgängliga för besökare, behövde publiken en förteckning över utställda verk.³ Katalogerna skulle underlätta orienteringen genom ett nummersystem och i början var de rena uppräkningskataloger.⁴ Med tiden kompletterades denna lista, som än idag utgör kärnan, med kommentarer och i allt större utsträckning med illustrationer av enstaka eller alla utställda verk.⁵ Utvecklingen är knuten både till utställningarnas och museernas historia, och till förändrade produktionsvillkor och de tekniska framstegen.

En katalog skapas för en utställning och befinner sig alltså inte i ett vakuum. Den ingår i ett visst sammanhang och bör egentligen upplevas som del av en helhet – eller? Det uppstår en paradoxal situation. Utställningskatalogen är ett komplement till utställningen, det vill säga under utställningsperioden upplevs utställningen i sig som det viktiga.⁶ Men när utställningen tas ned finns katalogen kvar och kan läsas. Här finns också kärnan i en katalogs dubbla roll: som informationsbärare i relation till utställda verk, och som dokument eller minne efter utställningen.⁷ Med tanke på att

katalogerna i vanliga fall görs innan utställningen öppnar är de, som dokument betraktade, dock speciella och de kan skilja sig från utställningen när den väl har kommit på plats.⁸ De kataloger som ur denna synpunkt betraktade är bäst, är de som ges ut efter utställningen och som bland annat innehåller dokumentärt material. Dessa kataloger förekommer även på Moderna Museet.⁹

Utställningskatalogens rötter är synliga även i Moderna Museets utgivning. Under de femtio år som gått har Moderna Museet publicerat flera hundra numrerade utställningskataloger samt ett stort antal onummerade skrifter.¹⁰ Variationen är mycket stor och det är nästan ingen överdrift att säga att ingen katalog är den andra lik. De skiljer sig åt i fråga om formspråk och innehållets karaktär och överhuvudtaget vad gäller tilltal och vilken roll de spelar i relation till respektive utställning och till museet i sig. Det leder också till att skillnaderna mellan olika decennier inte alltid är så stor, vilket är tydligt om 4 *amerikanare* (nr 22, 1962) jämförs med *På Tiden* (nr 265, 1996). Museet har helt enkelt prövat många olika strategier för att förmedla information. Går det trots mångfalden att utläsa vissa tendenser i Moderna Museets kataloger under årens lopp? Vad kan sägas om katalogernas roll som del i verksamheten?

Utställningskataloger i sig är inget stort forskningsområde inom konsthistorien. Det finns en del undersökningar av främst biblioteksvetenskaplig karaktär, men annan forskning kring katalogernas betydelse är knapphändig.¹¹ Två skrifter har varit betydelsefulla för min förståelse av katalogens roll i utställningssammanhang. Dels är det Iris Cramer som i *Kunstvermittlung in Ausstellungskatalogen* (1998) tar sig an den pedagogiska aspekten och förankrar den i en historisk bakgrundsteckning av utvecklingen, dels är det *Der Ausstellungskatalog* (2004), en antologi där olika författare behandlar ett brett spektrum av relevanta frågor. Eftersom det överlag finns litet forskning är det anmärkningsvärt att Moderna Museets utgivning ändå har presenterats och diskuterats ganska utförligt i olika sammanhang, om än främst i relation till enskilda personers insatser. Några exempel är formgivaren John Melin och framför allt Pontus Hultén.¹² Även om det alltså finns litteratur om museets kataloger är karaktären inte vetenskaplig, utan det handlar om anekdotiska, i och för sig informativa, framställningar som förmedlar ett intryck av hur Hultén tänkte kring katalogproduktionen. Det är också viktigt att undersöka Moderna Museets kataloger i ett internationellt perspektiv, till exempel när det gäller den estetiska och den tekniska utvecklingen.¹³

Att producera en katalog

Som redan nämnts har Moderna Museet publicerat över trehundra numrerade kataloger och ytterligare ett hundratal publikationer utöver dessa. Intressant nog, om man håller sig till katalogerna, publicerades det största antalet nummer under 1970-talet, och det minsta under 1990-talet.

← Besökare med katalogen *Guernica*, 1956

Omslag av Roy Lichtenstein till *Amerikansk pop-konst*, 1964

Nivån är dock tämligen jämn och pendlar mellan sjuttio och etthundra titlar per decennium. Sätts dock antalet kataloger i relation till antalet utställningar kan det konstateras att det är under 1960-talet som det är vanligast att utställningar får en katalog – nästan 80 procent. Motsvarande siffra för 1990-talet är 40 procent, för 1980-talet 44 procent och för 1970-talet 66 procent.¹⁴ Färre och färre utställningar får en egen katalog. Det hänger också samman med att antalet utställningar stigit markant: från omkring 120 till 190 per decennium. Siffrorna måste dock tas med en nypa salt eftersom det också skiljer sig mellan decennierna när det gäller vad som får ett katalognummer och vad som inte får det. Affischerna till exempel räknas till katalogerna under 1960-talet, men informationsbladet i A3-format till *Den 1:a på Moderna* räknas inte in. Det är också viktigt att komma ihåg att katalogernas omfång tilltar, det vill säga antalet sidor stiger hela tiden. Trots allt förblir produktionen av substantiella kataloger till större utställningar relativt jämn, omfånget tilltar även på monografiska kataloger medan de till samlingsutställningar alltid har varit mera omfattande.¹⁵

”Det var bättre förr” – det är något som man ofta får höra när det gäller Moderna Museet i allmänhet, och inte minst när det gäller katalogerna. Då avses det ”glada sextioalet” och ett ”totalt obyråkratisk[t], fantasidominera[t] skapande”.¹⁶ Att olika skribenter, som exempelvis Thomas Lindblad och Leif Eriksson, väljer att endast skriva om 1960-talets kataloger, fram till 1973 då Pontus Hultén lämnade museet, kan tolkas i samma anda – ”en epok avrundas”.¹⁷ Men hur förhåller det sig egentligen med det *experimentella* och *fria* 1960-talet och katalogerna, ”som saknar motstycke”, som alltid nämns som exempel på den stora frihet, det gränsöverskridande, som fanns då, men som underförstått inte finns längre? Genom att först granska själva produktionen på Moderna Museet går det att visa på begränsningar och möjligheter för att i ett följande steg närmare undersöka enstaka kataloger. Ett väldokumenterat exempel synliggör utvecklingen från tanke till utställningskatalog.

Den 17 januari 1970 öppnade Edward Kienholz utställning 11+11 *Tableaux*. Pontus Hultén var ansvarig intendent och redaktör för katalogen, nr 85. Då utställningen skickades på turné förändrades förutsättningarna för katalogen något, framför allt lyckades man dela på kostnaderna för det dyrbara bildmaterialet. Skånetryck i Malmö framställde alla klicheér för svartbilderna, färgbilderna producerades i offset.¹⁸

Att ställa ut Kienholz hade diskuterats åtminstone sedan 1967, men planerna var vaga.¹⁹ Under våren 1969 blev Pontus Hultén mycket tydligare och hade ett mål att arbeta mot. Den 15 april bad han i ett brev till Kienholz om att få detaljbilder på verk, och angav också att han hade planer på en färgbild per tablå som kompletterades genom de svartvita detaljbilderna.²⁰ Han frågade också om Kienholz hade skrivit någon egen text, vilket Hultén sade sig föredra. Ungefär ett halvår före utställningens öppnande var visserligen föreställningarna om bildmaterialets utformande tydliga, men hur textmaterialet i katalogen skulle se ut var oklart och under förhandling. Den 22 augusti skrev Hultén till Kienholz

igen och bifogade tre olika kataloger som han ansåg vara föredömliga och utifrån vilka han skulle vilja arbeta med Kienholz-katalogen.²¹ Katalogerna som skickades var *A Document* av Paul Thek och Edwin Klein, *Hon – en historia*, och *Andy Warhol*.²² Dessa tre kataloger utmärker sig genom ett substantiellt och dominerande bildmaterial, texter finns knappt. De är mindre vanliga som utställningskataloger och närmar sig *artists' books*, det vill säga böcker skapade av konstnärer där konstverkets karaktär är beroende av bokens form.²³ I slutet av oktober flög Hultén till Los Angeles för att på plats diskutera och arbeta med Kienholz. Då genomfördes också intervjun om de enstaka verken som ligger till grund för de korta texterna som föregår varje konstverk i katalogen.²⁴ Kienholz och Hultén hade bestämt sig för denna textform som mellanting mellan konstnärstext, konsthistorisk essä och intervju.²⁵ Efter resan till Los Angeles fortsatte deras brevväxling. Hultén presenterade olika idéer om bindningen i november och i slutet av månaden hade han talat med tryckaren Gösta Svensson som gett dem en blankdummy.²⁶ De valde en kraftig bokpärmapp till botten av katalogen. Ekonomin tillät inget exklusivt omslag och Gösta Svensson letade efter möjligheter, till slut blev det ett blått tryck på tunn kartong som skulle efterlikna en blåkopier.²⁷ Hultén informerade Kienholz om utvecklingen och bad om kommentarer till texten. Själva offerten från Skånetryck fick museet först den 19 december, det vill säga en månad före öppnandet av utställningen.²⁸

Ett intensivt arbete föregick publiceringen av katalogen och korrespondensen mellan intendent och konstnär var tät och visar på en nära dialog – även den muntliga som inte går att belägga. Kienholz själv hade ett stort inflytande på utformningen, och inte minst på texten om honom, en viktig aspekt att hålla i minnet i den följande diskussionen. Hultén styrde i en viss riktning, till exempel genom att välja de böcker som Kienholz fick se som möjliga förlagor (även om Kienholz redan sett *Andy Warhol*), men höll samtidigt många frågor öppna. Det är också intressant att se att moment i produktionen bestämdes mycket sent i processen och hängde nära samman med det ekonomiska spelrummet. Den nära dialogen med Gösta Svensson och sökandet efter alternativ hör till de moment som tyder på frihet och möjligheter.²⁹ Det blir också tydligt att det var få personer som var involverade i själva produktionen och att dessa personer hade ett mycket nära samarbete. Ulf Linde beskriver det till exempel som att tryckaren Hubert Johansson kunde be Linde skriva två extra rader därför att satsytan då blev mera harmonisk.³⁰

I princip ända fram till 1998, då David Elliott tillsatte en produktionsansvarig för katalogerna, var det intendenten själv som arbetade med katalogen tillsammans med en assistent/sekreterare.³¹ Det var få inblandade, få personer som trådarna löpte mellan. Intendenten utvecklade koncept, bestämde konstnärer och skribenter, diskuterade kring formen med tryckeriet eller, under senare år, med en formgivare. Levande konstnärer fanns också med som aktörer på alla plan. Det ledde till både frihet och kontroll för intendenten, samtidigt förblev de ekonomiska ramarna ungefär lika genom

åren. I dagens museum finns det en produktionsansvarig som fungerar som länk mellan intendent och formgivare, och i förlängningen tryckeriet. Intendenten påverkas också av synpunkter som tillhandahålls via en kataloggrupp och via museets kommunikationsavdelning som till exempel kan ha synpunkter på just den yttre formen, upplagens storlek och liknande.³² Konstnärens inflytande förblir likaså konstant och en viktig faktor att ta hänsyn till. I arbetet med utställningen kan dessutom ytterligare personer ingå som deltar i arbetet med katalog och utställning, till exempel assistenter, fototekniker och utställningsregistrator. Intendenten förblir ytterst ansvarig, och kan i viss utsträckning bestämma själv hur mycket av arbetet som fördelas, men möjligheterna begränsas genom alla de hänsyn som måste tas. Sätillvida stämmer det att friheten var större på 1960-talet och att redaktören då inte var underkastad samma kontrollmekanismer som idag.

Konstnärer och monografiska kataloger

Katalog nr 12, till Sam Francis utställning 1960, är ett tunt häfte. De inledande och avslutande fyra sidorna är tryckta på ett grågrönt papper som liknar läskpapper. I övrigt är sidorna vita. Färgbilderna har klistrats in på tomma sidor och de har varken försetts med bildtext eller kommentar någonstans i katalogen. Pontus Hultén har skrivit ett förord, vars karaktär vetter mot det lyriska och präglas av en viss frihet gentemot ortografiska regler.³³ De övriga texterna i katalogen är skrivna av poeter och vänner och delvis på förslag av Francis själv – Brion Gysin, Sinclair Beiles och Yoshiaki Tono.³⁴ Dessa texter är poetiska och ger inte någon konkret information om vare sig Francis eller konsten. Katalogen avslutas med en biografi och med en verkförteckning. En annan egenhet med denna katalog är själva omslaget, det föreställer inte ett verk av Francis utan är ett fotografi som Hultén själv tog av en affisch som han hade lagt i ett badkar och fotograferat under vatten. På affischen står "Sweetbeat", ett uttryck som inte går att förankra hos Francis. Talande nog anges inte i katalogen att omslaget är gjort av någon annan än den utställande konstnären.³⁵

Sam Francis, född 1923, var 37 år gammal, ännu inte etablerad som en av de stora amerikanska konstnärerna (även om han var på gränsen till det stora genombrottet), och 1960 hade ännu inte många kataloger över honom givits ut.³⁶ Det fanns inte mycket material att förhålla sig till och det fanns heller inte någon anledning att presentera en mycket utförlig biografi och bibliografi (en sådan saknas helt), något som till exempel gjordes om Jackson Pollock som redan avlidit.³⁷ Kring den levande konstnären hade kritikerkråren ännu inte hunnit formulera många tolkningar som man kunde förhålla sig till. Den unge konstnären hade heller inte producerat ett så stort antal verk att det hade krävt ett kommenterat urval. Istället hade intendenten frihet att förhålla sig till konstnären på ett eget sätt. Konstnären gavs också utrymme och han kunde ta sig friheter när det gällde texternas karaktär. Samtidigt måste påpekas att det 1960 hade varit fullt möjligt att skriva en analytisk text om Francis och att placera in honom i ett konsthistoriskt sammanhang, och att till exempel

diskutera hans position som amerikan i Europa.

Häftet är den vanligaste formen för katalog under 1960-talet. Det är för det mesta tunt och litet till formatet. På så sätt är det också besläktat med affischen som nog är det billigaste alternativet och vanligt förekommande under 1960-talet. Idag produceras visserligen också blad, exempelvis till serien *Den 1:a på Moderna*, men de får som redan nämnts inget katalognummer.³⁸ De tidiga affischerna fungerar både som katalog och som affisch eftersom de är tryckta på bägge sidor med en stor bild och lite text på ena sidan, och fler bilder och mera text på andra sidan.³⁹ Variation och uppdelning skapas i häftena genom olika pappersfärger och papperskvaliteter. Längre texter är visserligen ovanliga i de tidiga katalogerna, men de förekommer – inte minst i gruppställningar som *Rörelse i konsten* och *Den inre och den yttre rymden*. Det är heller inte uppseendeväckande att skönlitterära författare skriver, dock brukar det kompletteras genom andra typer av texter, och det har inte skett här, tvärtom har Hultén anpassat sin text och även han har skrivit en mycket personlig kommentar.

På många sätt liknar *Evert Lundquist*, nr 121 från 1974, *Sam Francis*, katalogen är häftad, den är liten till formatet men tjockare och omfattar 84 sidor. Ett förord av Philip von Schantz följs av ett företal av Ulf Linde som också har skrivit den innehållsrika biografien. Därefter kommer kataloglistan som är indelad i tekniker och kronologiskt ordnad.⁴⁰ Uppbyggnaden är med andra ord klassisk, med undantag för att biografien är omfattande och placerad före katalogen. Texterna är översatta till engelska och finns längst bak. Av de här diskuterade katalogerna har denna den mest omfångsrika biografien. Intressant är också att Linde inte bara anger hållpunkter och händelser för olika år, utan att dessa formuleras som löptext. Konstnären citeras mycket flitigt. Att det egentligen är en (av Linde redigerad) självbiografi framgår av en avslutande kommentar, som knappt framhävs typografiskt och där det anges att underlaget utgörs av Lundquists självbiografiska anteckningar.⁴¹ Genom att denna kommentar smälter in i helheten är det mycket lätt att som läsare missa denna information. Det är förvillande och ger konstnären än mer utrymme än vad som redovisas.

Illustrationerna i färg är inklistrade (de svartvita är tryckta på arken) och de förekommer i alla delar av katalogen. I biografien blandas olika typer av bilder, till exempel fotografier på personer och platser, med måleri och teckningar. Texten är i denna del satt i en smal spalt närmast ryggen så att uppslagen lämnar plats för många bilder. Överhuvudtaget är det en rikt illustrerad katalog och den är mycket påkostad och avancerad för sin tid. Samtidigt är den enkelt strukturerad och läsarvänlig, lätt att överblicka och begripa.

Evert Lundquist är också intressant därför att de ekonomiska siffrorna ger en rad upplysningar om hur man tänkte kring katalogerna. Katalogen trycktes om två gånger, totalt i omkring 6 000 exemplar. Efter utställningen hade man sålt 5 625 stycken, vilket kan jämföras med ett besökarantal på 26 839. Att trycka katalogen kostade omkring 52 000 kronor för alla tre upplagor. Totalkostnaden för utställningen hamnade på 93 000 kronor, vilket visar vilken stor post katalogen

Sam Francis



- 1923 Sam Francis född i San Mateo, Kalifornien.
1941-42 studerar medicin vid University of California.
1943 tjänstgör i U.S. Air Force. Störst ut och ligger en lång tid på sjukhus, där man frekter att han skall bli invalid. Börjar måla. Besöker efter tillfrisknande California School of Fine Art.
1946 ställer målningar i museum i San Francisco.
1948-50 studerar konsthistoria vid University of California och tar en examen, Master of Art.
1950 gör en kort studieresa till Paris och besöker sig för ett stanna där. Träffar Jean-Paul Riopelle och de andra yngre amerikanska målarna, som bor i Paris. Utställer på Salon de Mai.
1952 har sin första separatutställning i Galerie du Dragon hos Nina Dancourt. Följande sommaren i Aix och inspireras starkt av landskapet i Provence.
1954 reiser på besök till Kalifornien.
1955 Konsthall i Bern visar på sin utställning *Tendansen avsnittet* sju av hans största målningar. Separatutställning i Galerie Rice Deane i Paris.
1956 utställningar i Rice Deane och hos Martha Jackson i New York.
1957 påbörjar i januari en resa jorden runt som tar ett år. Besöker New York, Mexico, Kalifornien, Japan, Hongkong, Siam, Indien. Målar en stor väggmålning i Tokio. Japan och den japanska konsten inspirerar honom mycket. Utställningar i London och i Bern (Kliperstein & Kornfeldt) och i Tokio. Gifter sig med den japanska målaren Teruko.
1958 målar i februari en stor triptyk för trapphuset i konsthallen i Basel. Den visar första gången på en utställning av modernt amerikanskt måleri där samma år, det var den första stora utställningen i Europa av *action painting*. På våren i New York, sommaren i Paris, hösten i New York.
1958 ställer tillsammans med Shirley Jaffe och Klaus Smith i Centre Culturel Américain i Paris.
1959 gör en ny resa runt jorden med uppehåll i Japan, Indien, Kalifornien och New York. Målar en stor väggmålning i Chase Manhattan Bank på Park Avenue i New York. Utställningar hos Kliperstein & Kornfeldt i Bern och i Konsthall i Düsseldorf.
1960 besöker sig åter med sin familj i Paris. Utställning i Konsthall, Bern. Har avslöjande föreläsning i Paris, också i New York, Los Angeles (Kalifornien), Bern och Tokio, som han då och då besöker.



Sam Francis och Jean-Paul Riopelle
i Paris omkring 1952.

OLJEMÅLSNINGAR / OILPAINTINGS

- | | | | |
|----|--|-----------|-------------------------------|
| 1 | Turkos och skärt, 1950
Turquoise and pink | 100 x 65 | Jean-Paul Riopelle, Paris |
| 2 | Röd och skärt, 1950
Red and pink | 162 x 130 | Shirley Jaffe, Paris |
| 3 | Röd och skärt, 1951
Red and pink | 200 x 167 | |
| 4 | Grönaktiga, blåa, skära bryg-topper, 1951
Greenish, pale, pinky mountain-tops | 245 x 174 | Privat ägo, Zürich |
| 5 | Vitt grått, 1952
White grey | 129 x 96 | Jean-Paul Riopelle, Paris |
| 6 | Grått, 1952
Grey | 148 x 97 | Georges Duthoit, Paris |
| 7 | Gulaktigt grått, 1952
Grey yellowish | 200 x 323 | |
| 8 | Vitt, 1952
White | 297 x 173 | E.J. Power, London |
| 9 | Grått, 1952
Grey | 284 x 170 | Sandling Mont, Milano |
| 10 | Vitt, 1952
White | 242 x 150 | |
| 11 | Svart, 1953
Black | 254 x 153 | Georges Duthoit, Paris |
| 12 | Vitt, 1953
White | | Kliperstein & Kornfeldt, Bern |
| 13 | Anemka, 1953
Anemka | | |
| 14 | Gult, 1953
Yellow | | Privat ägo, Zürich |
| 15 | Gensmälldt blått, 1953
Saturated blue | 195 x 114 | Privat ägo, Zürich |
| 16 | Rött över grått, 1953
Red over grey | 195 x 97 | E.J. Power, London |
| 17 | Utan titel, 1954
Untitled | 65 x 54 | Director H. Igel, Stockholm |
| 18 | Svart, 1955
Black | 190 x 162 | Privat ägo, Zürich |

YOSHIDA TONO

The completely calculated Innocence.

The leaves falls, falls, falls, falls . . . after the "original" white perfection, Perfect, perfect, perfect, perfect. What is, however, Perfection? It is the way to doubt everything so delightfully with bloody prime . . . that is the completely calculated Innocence.

Sam saw once the God of money, the resonator of all the world, opening bare eyes through the enormous magical window, of Mother's maybe, A Raymond Rodriguez was listening to the hissing, dreadful and mischievous echo at the play of Paris. After that white "original" Perfection, Sam still survives, nevertheless. And he falls, falls, falls, falls, retracing the whole serious and continuous life of Henri Matisse, for example, maybe. Maybe. Maybe. An existing Commedia dell'Arte, which has nothing but the mask of delightful doubt, made in USA. What a paradoxical profound wish for the Ritual furnished with cruel Coca-Cola! Vice "le Baiser"!

The metaphysics and the vulgarity continue to fight and to coexist with dreadful tension in this most disguised heart of Innocence. What a damn pity!



RÖRELSE

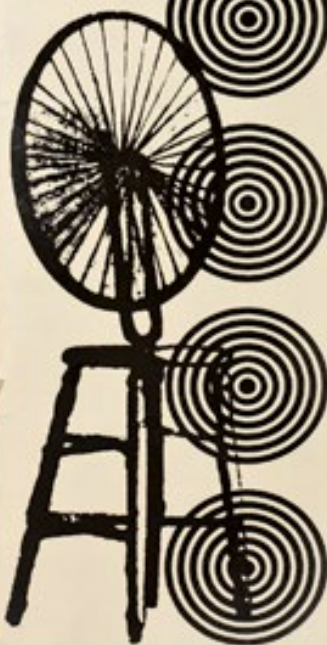
I KONSTEN

Moderna Museet

Stockholm

17 maj - 3 september

1961



Hubert Johansson
och redaktören
stod fast vid sina idéer
om att utforma en lång katalog.
Den blev tryckt i boktryck
på 125 g offsetpapper hos
Tryckeri AB Björkman & Söner,
Kungl. Högskolestryckeriet i Stockholm,
färdig på hölländska
i februari 1961
och nu i utgåva omfång
på svenska
i maj samma år.



LARS HULTÉN, född 1904 i Stockholm. Mästare 1961.



VANESSA ANNA, född 1904 i Stockholm. Mästare 1961.

Jacques de Vauvenot född 1904 i Stockholm. Mästare 1961.



ROBERTO MATTEI, född 1904 i Stockholm. Mästare 1961.

Bogez les
bienvenues
a neuchatel.

Kort framställning av rörelsekonstens historia under 1900-talet av K.G. Hultén



VANESSA ANNA, född 1904 i Stockholm. Mästare 1961.



JACQUES DE VAUVENOT, född 1904 i Stockholm. Mästare 1961.



VANESSA ANNA, född 1904 i Stockholm. Mästare 1961.



JACQUES DE VAUVENOT, född 1904 i Stockholm. Mästare 1961.



ROBERTO MATTEI, född 1904 i Stockholm. Mästare 1961.

EDWARD KIENHOLZ

11+11 TABLEAUX

MODERNA MUSEET

skowry är en skowrysköpa av en befordrad gammal bar i Los Angeles. Någon har beskrivit den som en "gammalmodig" — en högskola där spriten skakar de sociala cirklarna, ingenting är otänkbar och det följt för en koppel av och "individa tiden". Tid är för Karsholt varje människans utvalda tillgång. Den tiden och detta symboliskt med tiden och tiden kan beredna som det grundläggande temat i alla hans stora verk. skowry: angripit alla skowrysköpare (utan undantag) med en super-verklighet som kräver en reaktion från alla som går genom den evigglänsa.

THE SKOWRY is a recreation of a famous old Los Angeles bar. It has been described elsewhere as a "communal coffin" — a sanctuary where skewed human social barriers, many things not possible, and people escape to relax and "kill time." Time to Karsholt represents each individual's space before death, and this preoccupation with time and death can be seen as the fundamental basis of all his large environments. THE SKOWRY assaults all the senses (except taste) with an intensified reality that demands response from all who enter it's swinging doors.



var – och det trots att katalogen inte är märkvärdig och att färgbilderna till exempel är inklistrade.⁴² Som jämförelse kan några siffror kring Kienholz-utställningen lyftas fram. Katalogen *Edward Kienholz* såldes endast i 2 710 exemplar samtidigt som besökarantalet med 41 626 var nästan dubbelt så stort jämfört med Lundquist-utställningen. Katalogen kostade 58 725 kronor att producera (jämfört med en utställningskostnad om totalt omkring 170 000 kronor) och intäkterna från den var 45 075 kronor, vilket ändå måste anses vara ett godtagbart resultat.⁴³ För att jämföra med ett mera samtida exempel: *Lars Englund* trycks i 1 500 exemplar till en kostnad av omkring 420 000 kronor.⁴⁴ Det är en katalog som har sålt bra, men som ändå inte har tryckts i en ny upplaga.

Hur skall dessa siffror tolkas? För det första kan man se att kostnaderna har stigit.⁴⁵ För det andra kan man se att dagens upplagor är små jämfört med tidigare kataloger. Samtidigt är upplagorna, i relation till andra konstböcker, normala eller till och med stora. *Kienholz* och *Englund* är stora, exklusiva kataloger och inte lika tydligt klassiskt strukturerade som *Lundquist*. *Kienholz* är den mest experimentella och har inte lika många färgbilder, samtidigt är *Englund* ingen lätthanterlig volym, utan ställer stora krav på läsaren. I och med att både Lundquist och Englund är svenska konstnärer, välkända och förankrade bland en bred publik, förvånar det inte att katalogerna säljer bra. Samtidigt är besökarantalet till Kienholz-utställningen mycket större än till Lundquist – varför köper publiken då inte lika många kataloger?⁴⁶

Torsten Andersson presenterades 1986 på Moderna Museet med en utställning som fortsatte till Malmö konsthall. Katalog nr 211 är häftad och omfattar fyrtioåttio sidor. Formatet är större än både *Evert Lundquist* och *Sam Francis*, men eftersom katalogen är tunn upplevs den ändå inte som stor. Sidorna i *Torsten Andersson* är uppdelade i två halvor på höjden. Konstnären har skrivit alla texter i den övre delen, Olle Granath och Lars Nittve har skrivit essäerna nedtill. Om sidorna inte helt upptas av bilder, ligger illustrationerna mellan texterna. Ett sjok med främst färgbilder skiljer Granaths och Nittves texter åt. Det finns dessutom en biografi och en illustrationsförteckning, men ingen egentlig kataloglista. Konstnären citeras även på omslagets bakre pärm (på insidan) och på första sidan.

Det är ett relativt tunt häfte som läsaren möter. Tonvikten ligger på verken som ges mycket plats, men även på texterna som genom formgivningen också får en framskjuten position. Till skillnad från både Francis och Lundquist är det konstnärens egen syn som lyfts fram. Andersson ges stort utrymme att yttra sig om verken, och han får det första och sista ordet. Katalogen ger en översikt med vissa fördjupningar i det tidiga skapandet, men ingen analytisk kommentar till konstnärskapet. I Nittves dialektiska essä sätts Anderssons konst i relation till samtida måleri och han betecknas som postmodernist. Essän ligger nära Anderssons egna intressen och hans uttryckssätt. Det är, precis som Anderssons egna texter, en kommentar till hans position inom svenskt konstliv.

Katalogen om Torsten Andersson skiljer sig något från de andra katalogerna som Moderna Museet gav ut under 1980-talet. Att den är häftad och tämligen tunn gör att

den sticker ut. Under 1980-talet var det annars vanligt att böckerna var bundna och försedda med hårda pärmar. Det är något som man inte arbetat med tidigare, och framför allt inte i denna omfattning. Det kan tolkas som en ökad ambitionsnivå och att museet ville hävda en vederhäftighet som inte stått på dagordningen under de föregående decennierna. En påkostad bok upplevs som mera betydelsefull än en affisch eller ett tunt häfte, samtidigt är steget från häfte till bok inte stort.⁴⁷ Därför är det förståeligt att museet under 1980-talet också samarbetade med förlag på ett annat sätt än tidigare. Det handlade inte så mycket om att få tillgång till distributionskanaler, något som idag är grundläggande för samarbetet med det tyska förlaget Steidl, utan snarare om att ge museet en annan profil och tyngd i konsthistoriska sammanhang. Kataloger som *Hilma af Klint* och *Kandinsky och Sverige* är två exempel på samarbeten – externa projekt som ges utrymme och införlivas i den egna katalogserien även om det är böcker som också lever ett eget liv.⁴⁸ Texterna är långa, skrivna av enskilda författare och inte korta essäer av olika personer.⁴⁹ Konstnärerna själva ges här inte samma utrymme att föra sin talan, genom citat, annat än genom bildmaterialet.

Ytterligare ett steg mot den stora katalogen togs under 1990-talet. Samarbeten var också under detta decennium vanligt förekommande, inte minst med Rooseum under Lars Nittves ledning. *Ola Billgren* är ett bra exempel eftersom denna katalog består av två volymer – en med texter och en med bilder.⁵⁰ Att skilja mellan texter och bilder genom att placera delarna i olika volymer är ett förfarande som inte använts tidigare, men som internationellt sett börjat användas i större utsträckning.⁵¹ Det hänger troligen samman med att katalogerna blivit större till omfånget, tydligast blir det i gruppställningar som *Documenta* i Kassel och biennalen i Venedig.⁵² Genom att skilja mellan text och bild renodlar man katalogen och läsandet igen. Det är i princip endast fråga om en konsekvent fortsättning på katalogens sedan första början tydliga uppdelning. Läsaren får möjlighet att antingen försjunka i bildernas eller texternas värld. Samtidigt möjliggör uppdelningen att bilderna betraktas i anslutning till att texterna läses och att läsaren kan låta en bild vara uppslagen hela tiden.⁵³ Också produktionen påverkas förstås och underlättas såtillvida att delarna renodlas och därför inte kräver samma grafiska formgivning – det blir enklare att sätta text och bild när dessa element inte blandas.

Ola Billgren vol. I innehåller reproduktionerna och verklistan. I övrigt föregås bilderna endast av ett uppslag med ett samtal mellan Lars Nittve och kritikern Douglas Feuk, även översatt till engelska. *Vol. II* innehåller texterna och är tryckt på ett matt papper till skillnad från bilderna som är tryckta på blankt papper. Skillnaden markeras redan i omslagen, och även genom att textvolymens omslag är ett svartvitt fotografi på Ola Billgren och inte en målning. Intressant nog blandas texterna av olika författare med texter av Ola Billgren själv vilket gör att de inte samlas till en enhet. På sätt och vis relativiserar det konstnärens röst, samtidigt som det också gör att intrycket blir förrädiskt – läser man snabbt kanske man inte skiljer mellan Billgrens egna

kommentarer och kritikernas röster. Texterna har för det mesta redan publicerats och såtillvida är det alltså fråga om en sammanställning av olika röster från olika tidpunkter.⁵⁴ Det ger en spridning, men samtidigt en splittring eftersom en övergripande och samlande röst saknas.

Några år senare går Moderna Museet ännu ett steg längre när det gäller katalogernas omfång. Lars Englund och Paul McCarthy presenterades i stora separatutställningar åren 2005 och 2006. Katalogerna är tjocka, kompakta och små till formatet. *Paul McCarthy* (nr 336) inleds med några essäer som beställts för denna publikation, de omfattar nästan femtio sidor. Därefter vidtar en del på sexhundra sidor som är fylld med bilder, utan avbrott, utfallande och utan text. Det är ett visuellt överflöd av sällan skådat slag. Det finns ingen omedelbar koppling till utställda verk, utan bilderna förmedlar en överblick över fyrtio års produktion. Först längst bak i katalogen finner läsaren information om vad som har avbildats. Bildförteckningen är utvikbar så att den kan konsulteras då bilderna betraktas. Katalogen kompletteras också genom en mycket kort biografi, en längre utställningsförteckning och en omfångsrik bibliografi samt en verkförteckning. Såtillvida uppfyller den alla krav på en katalog, och dessa avsnitt är visserligen komplexa, men de spränger inte ramen för en katalog – det gör bara avsnittet med enbart illustrationer.

Det är ingen svårighet att se att katalogerna blivit tjockare. Jämförs 1960-talet med de första åren under 2000-talet genom att katalogerna travas på varandra är *McCarthy* och *Englund* tillsammans tjockare än hela 1960-talet sammantaget.⁵⁵ Kataloger som dessa går inte att använda som kataloger ursprungligen var tänkta att användas, som ledsagare i utställningen är de alldeles för otympliga och opraktiska. De ger dock en nyanserad bild av konstnärskapen för den som orkar ta sig igenom dem. Fördelningen mellan text och bild är i dessa kataloger sådan att texten tycks försvinna, och det även om texterna till omfånget är längre än till exempel i *Evert Lundquist* och *Torsten Andersson* där förhållandet mellan ord och bild är mera balanserat. Som läsare känner man sig som betraktare i en bilderbok. Detta förhållande leder även till att läsaren får intrycket att texterna är mindre viktiga än bilderna, och att det alltså också i dessa fall är fråga om kataloger som främst vill förmedla ett visuellt intryck. Det är återigen ett steg bort från 1980- och 90-talens ofta texttunga kataloger och det gör att dessa kataloger ligger närmare museets katalogproduktion i övrigt.

Även om utställningskatalogerna hör till en och samma genre är det intressant att notera att det finns olika uttryck och tendenser under Moderna Museets femtio år. De fem presenterade katalogerna är talande exempel på hur konstnärerna bemöts och vilka ambitioner museet har. Alla konstnärer får stort utrymme, men på olika sätt: Paul McCarthy får en bildflod, Ola Billgren text- och bildvolym, Torsten Andersson det första och sista ordet, Evert Lundquist en förtäckt självbiografi, och Sam Francis en katalog gjord av vänner.⁵⁶

Sam Francis vänner skrev, de gjorde omslaget, de satte samman materialet. Katalogen är tunn, saknar

konsthistorisk information och resonerande texter och innehåller få reproduktioner i förhållande till utställda verk.⁵⁷ Att färgbilderna inte förses med några bildtexter är talande för denna katalog, information måste inte tillhandahållas. Katalogen handlar om att förmedla en bild av konstnären till svensk publik. Att Pontus Hultén kunde tillåta sig att göra omslaget säger likaså mycket om den relation som fanns mellan intendent och konstnär – eller kanske snarare något om tidsandan.⁵⁸ Katalogen riktar sig inte till den stora publiken, utan till dem som redan är intresserade. Det finns inga anspråk på att göra konsten mera tillgänglig för en utomstående betraktare, inte i någon av texterna.⁵⁹ Detta är katalogen som lekplats. Resultatet är poetiskt, spännande, tilltalande som kataloghäfte med mycket utrymme åt konstnären (indirekt kan Francis föra sin talan genom vännernas röster). Men information om Francis som konstnär, om hans inspirationskällor och referensramar, måste läsaren söka på annat håll. I relation till utställningen fungerar katalogen nästan som ett konstverk i egen rätt. Katalogen, med nödvändig information, blir självständig just genom att förmedla en stämning.

Francis hyllas och får ta plats, Torsten Andersson i sin tur tar verkligen plats. Konstnären får det första och det sista ordet, han får övre halvan av sidan och alla illustrationer. Det utrymme konstnärerna får i *Sam Francis* och *Evert Lundquist* är visserligen stort, men det är inte lika iögonfallande (vilket i och för sig kan vara bedrägligt). Men även om det finns två texter i *Torsten Andersson*, är de bokstavligen talat underordnade. Liksom i *Sam Francis* är katalogen smal, vilket inte är fallet i *Ola Billgren*. Där breddas och fördjupas katalogen och den blir framför allt mer omfångsrik med sina två volymer. Åtskillnaden mellan text- och bildsidor har varit tydlig från första början och ett genomgående inslag under åren (möjligen med undantag för *Evert Lundquist*). *Ola Billgren* är en logisk konsekvens av denna tendens. När det gäller det utrymme konstnären får liknar det tidigare kataloger där konstnären och andra citeras ur redan befintliga texter.⁶⁰ Å ena sidan är det många kommentarer av andra skribenter, å andra sidan inflikas konstnärens röst hela tiden. På så sätt bryts flödet och konstnärens röst blir trots allt till ett återkommande och markant inslag. Verklistan är försumbar i relation till resten av volymerna och det blir en katalog som inte längre fungerar under utställningen, utan bättre efter den. Snarare handlar det om en dokumentation över Ola Billgren och inte ett dokument kring utställningarna på Rooseum och Moderna Museet.

I *Paul McCarthy* fortsätts detta spår att ge ut en bok som egentligen bara genom verklistan svarar mot beteckningen katalog. Det är en bok som ger inblick i McCartths verk under fyrtio år via bilder, inte via texter, något som skiljer den från andra retrospektiva kataloger. Det är också en katalog ur vilken det framgår att det idag inte är lika kostsamt och komplicerat att framställa och trycka bilder. Detta visuella överflöd skiljer sig radikalt från den sparsmakade estetik som präglar exempelvis *Sam Francis*. Att Paul McCarthy anges som en av två redaktörer säger också sitt om det inflytande han har haft på katalogen, och det är ett steg som närmar katalogen till kategorin *artists' books*.⁶¹

Ulf Linde går en annan väg i *Evert Lundquist*. Det är en texttät katalog som är rikt illustrerad. Text och bild blandas och i Lindes essä reproduceras flera av bilderna i anslutning till det parti i texten där de diskuteras. I och med att biografen blir så utförlig, och inte minst genom att den är försedd med konstnärens egna uttalanden, är katalogen till skillnad från de flesta föregångarna texttung. *Sam Francis* är representativ såtillvida att det är litet text och att tonvikten ligger på bilderna.⁶² Trenden med litet text håller i sig under 1970-talet, till exempel i *Alberto Giacometti* och *Torsten Renqvist*, två andra av Lindes klassiska kataloger.⁶³ Den enkla strukturen gör Lundquist-katalogen lättöverskådlig. Dess karaktär av läsebok gör den mindre till en ledsagare genom utställningen än till en katalog som besökaren tar med hem för att informera sig mera om Lundquist. Den är informativ och sätter in konstnären i ett konsthistoriskt sammanhang och förklarar och visar på samband mellan Lundquist och hans föregångare, samtidigt som stor tonvikt läggs vid en tolkning av Lundquists relation till materialet. Denna katalog representerar ett steg i katalogens utveckling mot en självständig bok, vilket blir vanligt under 1980-talet. Den är fortfarande tunn, med en generös verklista, och enkel nog att bära med sig under museibesöket. Genom den tyngd som tillmätts texterna får den ett egenvärde.⁶⁴ Alla katalogerna är tydligt strukturerade och lättillgängliga på så sätt, men *Paul McCarthy* är ändå svåränvänd och *Ola Billgren* för omfattande för att fungera under utställningsbesöket.

Typografiskt sett speglar detta urval ett tvärsnitt ur produktionen. Något som är ovanligt är att alla dessa kataloger är satta i ett typsnitt med serifer. Annars är det, framför allt under 1960- och 70-talen, vanligt med typsnitt utan serifer.⁶⁵ Sedan 2004 är typsnitten bestämda och formgivarna måste använda MM Gridnik och MM Times.⁶⁶ Även om *Sam Francis* är en luftig katalog, med generösa utrymmen runt text och bild, är marginalerna små (det syns till exempel i förordet). Just under de första decennierna utnyttjar man hela sidorna och fyller dem med texter och bilder.⁶⁷ Det är en tendens som minskar med åren (även om *Paul McCarthy* inte ger det intrycket). Istället för att fylla sidorna och att utnyttja platsen får läsaren ett intryck av glesare sidor och ett generöst förfarande med marginaler och tomma ytor.⁶⁸ Att fylla sidorna var ett tydligt önskemål från Pontus Hulténs sida.⁶⁹ Hand i hand med detta gick att typsnitten ofta var tydliga med bra svärta i hela typen (utan schatteringar och tunna streck) för att de skulle vara lättlästa.⁷⁰

På omslagen avbildas alltid konstverk av utställande konstnärer (med flera av Hulténs omslag som undantag).⁷¹ Omslagsbilderna har i alla diskuterade exempel varit utfallande, vilket är mycket vanligt. Andra kataloger uppvisar mindre bilder som oftast centreras. *Francis Bacon*, med det inflikade vykortet, är ett annat exempel på en udda lösning. När det gäller omslagen är det annars varken udda eller iögonfallande lösningar som Moderna Museet har arbetat med under åren. En intressant variant är de omslag där konstnären porträtteras, något som förekommer under alla decennier.⁷² Det är ofta en tydlig markering när man framhäver konstnären på detta sätt. Det kan ses som ett led i

skapandet, eller understrykandet, av konstnärsmynen. Hans Namuths bilder på Jackson Pollock och den betydelse de haft för tolkningen är kanske det bästa exemplet eftersom det är både mytomspunnet och utforskat huruvida bilden av Pollock förmedlats via fotografierna på en målade konstnär.⁷³ Moderna Museet avbildar Pollock både på fram- och baksidan, dessutom så att läsaren måste vända på katalogen för att se bilderna rättvända.⁷⁴

Katalogerna i dessa exempel har varit häftade och överlag är det det vanligaste bland Moderna Museets kataloger. Det är först under 1980-talet, och egentligen framför allt under detta decennium, som man ger ut bundna böcker. Enligt Olle Granath gjordes de bundna böckerna till publikdragen utställningar och det var ett uttalat mål att göra kataloger som höll bra också som visningsexemplar.⁷⁵ Ekonomiskt sett var skillnaderna marginella när det gäller de stora upplagorna.⁷⁶ Vid andra museer är det vanligt, framför allt i samarbeten med förlag, att man ger ut två upplagor, en häftad för museet och en bunden för bokhandeln. I vissa kataloger får man intrycket att syftet är att katalogen skall få ett mera vederhäftigt uttryck genom att den förses med fasta pärmar. Dess kortvariga karaktär tonas ned och det blir mindre uppenbart att katalogen är knuten till en viss händelse, samtidigt blir den mindre av en ledsagare genom utställningen. Dess hållbarhet ökar i flera bemärkelser. Den riktar sig till de besökare som efter utställningsbesöket vill fördjupa sig i ett konstnärskap, inte till dem som under besöket vill ha information.⁷⁷ Det finns under åren en viss tendens mot den tjockare katalogen och numera ges det ut få kataloger som är tunna häften. *Moderna Museet Projekt* är ett exempel på ett mindre katalogformat, som dock är omfångsrikt jämfört med de affischer som fick katalognummer på 1960-talet.

Det utrymme som konstnärerna får i dessa monografier är stort – inte i bemärkelsen att de dominerar katalogen, vilket är naturligt eftersom de handlar om dem, utan därför att konstnärerna tillåts att föra sin egen talan och påverka innehållet. Med tanke på att Moderna Museet gett ut så få *artists' books* och i regel inte visat något större intresse för konstnärer verksamma inom detta område, är det förvånande att de inte tagit steget fullt ut. Och det trots att Lutz Jahre skriver att Hultén hade som devis att låta konstnärerna, om möjligt, vara med och bestämma utformningen.⁷⁸

Det utrymme konstnärerna tar i anspråk är snarare det som rör tolkningsföreträdere. Deras verksamhet ifrågasätts inte, skärskådas inte i sömmarna. Påståendet är visserligen en grov generalisering, men de kataloger som på ett mera granskande sätt närmar sig ett konstnärskap är få. Det är viktigt att i detta sammanhang uppmärksamma att de konstnärer vars kataloger just diskuterats alla var i livet då böckerna publicerades. Till skillnad från exempelvis Karl Isaksson och Edvard Munch kan de lägga sig i processen och påverka den. De kan intervjuas, de kan komma med synpunkter och förslag – inte minst på författare. Olle Granath säger något intressant apropå Marc Chagall när han förklarar varför konstnärens röst ges störst utrymme. Det hänger samman med att det finns så mycket forskning redan och att det är omöjligt för Moderna Museet att presentera något

[Bilder borttagna på grund av upphovsrättsbegränsningar]

[Bilder borttagna på grund av upphovsrättsbegränsningar]

nytt, därför framhävs Chagalls texter vilket också svarar mot ett "folkbildande" uppdrag.⁷⁹ Men det gör man inte när det gäller Picasso och Hilma af Klint. Just i avseende på retrospektiva utställningar av "klassikerna" är det förståeligt att museet inte presenterar ny forskning och istället väljer en allmänbildande väg, men i andra fall borde det vara möjligt och med fokus mot avgränsade områden. Problemet hänger förstås också samman med den ofta korta framförhållningen och tidsbristen.

Samtidigt är museet i viss mån tvunget att ta hänsyn till levande konstnärer och att presentera nyanserade tolkningar är svårt när distansen saknas. Detta är dock säkert ändå inte aktuellt eftersom museet kan välja att ställa ut dem de är intresserade av. Citat och konstnärstexter är flitigt förekommande i så gott som alla kataloger. Konstnärens röst är ofta den enda som hörs. I viss mån är denna situation beroende av vilka konstnärer som ställs ut och i vilken mån de också skriver. Ola Billgren har också varit verksam som kritiker och att han ges ett stort textutrymme ter sig naturligt.⁸⁰ Evert Lundquist har intervjuats ingående av Ulf Linde och är känd som författare av dagböcker och liknande – han får stort utrymme utan att för den skull presentera texter. Andra konstnärer, som inte utmärker sig genom sina skrifter, citeras förstås mindre flitigt, men det är iögonfallande att det nästan alltid ändå förekommer ett slags jakt på konstnärens uttalanden.⁸¹

Att det inte finns några djuplodande granskningar må vara hänt och är inte så viktigt i detta sammanhang, men att konstnärerna ofta är de som yttrar sig mest utförligt om sig själva kan te sig mera problematiskt. Det tolkningsföreträde de får sprider sig. Framhävandet av konstnärens röst går i linje med en tilltro till konstnären och i förlängningen till att konstverket i sig talar till betraktaren. Det finns å ena sidan ett värde i konstnärens egen röst, å andra sidan går också en tolkning förlorad, en syn utifrån på ett konstnärskap – även om det är en vänskaplig blick. Det autonoma konstverket fortplanter sig i den autonoma rösten och museet gör inget för att bryta detta mönster, utan förstärker det istället.

Experiment – den aktive läsaren

Utifrån de ovan presenterade utställningskatalogerna går det inte att hävda att det var bättre förr, att det fanns större frihet och att det förekom fler experiment än idag. Även *Sam Francis*, i viss mån ett friare undantag, följer konventionerna. Ändå finns det ofta intressanta lösningar och små variationer som gör även de enkla katalogerna till individuella och karaktäristiska produkter.⁸² De skiljer sig från många andra museers skriftserier i standardiserad form. Sättillvida är det spännande kataloger som anpassar sig till de enskilda konstnärerna. När det verkligen gäller experimentella format och udda lösningar är Moderna Museet framstående under 1960-talet när det gäller grupputställningar. Intressant nog motsäger det Iris Cramers påstående att det i monografierna finns större frihet än i grupputställningarnas kataloger eftersom man där måste ta hänsyn till flera viljor.⁸³

Rörelse i konsten hör till Moderna Museets tidiga och viktiga utställningar, och även katalogen är mytomspunnen och faller ur ramen. Dess format är minst sagt udda: Den är

högsmal – 11 × 57 cm och en "lång" katalog enligt redaktören och Hubert Johansson, boktryckaren.⁸⁴ Texten är satt i en spalt, men ibland är textpartier vridna i nittio grader. Illustrationer är inflikade i texten och de är enbart svartvita och tämligen små beroende på formatet. Inte bara formatet är udda, utan även upplägget. Först citeras olika filosofer, konstnärer och arkitekter i samband med den kinetiska konsten. Därefter kommer ett "kort lexikon" över konstnärer som arbetar med rörelse i konsten, bestående av korta biografiska notiser och artiklar samt fotografier på konstnärerna och vissa verk. Denna del följs av katalogen som är satt över hela uppslaget. Kolofonen följer, men katalogen tar inte slut, utan på den sista sidan har en utvikbar affisch klistrats in med en essä av Hultén om rörelse i konsten. Den är tryckt i blått på bägge sidor, men följer i övrigt samma mönster som katalogen. Formatet är det mest iögonfallande och gör denna katalog till en unik produkt. Enligt Billy Klüver var formatet inspirerat av franska baguetter och läsaren/besökaren skulle kunna klämma katalogen under armen när hon eller han gick på stan och då automatiskt göra reklam för utställningen.⁸⁵ Å ena sidan är det ett format som ingen läsare troligen glömmar, å andra sidan är det opraktiskt eftersom katalogen (stående) inte passar in i en bokhylla och lätt skadas. Trots det ringa omfånget är det en mångsidig och genomarbetad, informativ katalog som ger olika typer av läsarinformation. Det är både en introduktion till och en djupdykning i ett speciellt område inom konsten. Med tanke på att utställningen hör till museets milstolpar förvånar det inte att även katalogen har blivit en klassiker. Denna utställning är ett tydligt exempel på att en katalogs liv efter utställningen också hänger samman med den status som utställningen haft. Samtidigt är det troligt att formen i sig har bäddat för att katalogen lever ett eget liv i ett bibliofilt sammanhang.

Katalogen *Amerikansk pop-konst. 106 former av kärlek och förtvivlan*, nr 37, är i sig inte iögonfallande. Sidorna är synligt häftade mot en styv pappskiva och formatet är litet och liggande. Däremot är inlagan speciell eftersom den genomgående är tryckt på färgat papper och textens färg varierar allteftersom papperet skiftar. Dessutom är illustrationerna tryckta i en kulört färg, till exempel rött på orange, blått på grönt och ljusblått på rosa. De inklistrade bilderna är dock tryckta på vitt papper och dessutom i flerfärgstryck så att de förmedlar en god föreställning om konstverken. Dessutom förekommer utvik. Det är med andra ord en mycket färgglad katalog. På omslaget står ingenting, där avbildas bara Roy Lichtensteins bild på ett uppfordrande pekfinger riktat mot betraktaren. På sätt och vis är katalogen kongenial med popkonsten och formgivarna har ansträngt sig att ta upp formspråk och estetik och att omvandla det till en katalog. Så återkommer till exempel Lichtensteins pekfinger som uppmaning på reklamsidorna i slutet av katalogen. Innehållet i sig är dock tämligen konventionellt upplagt med ett avsnitt per konstnär som kort introduceras genom en text.⁸⁶ Därefter kommer bildsidor. Själva verklistan, som inleder katalogen, återfinns på några sidor som inte är lika breda som resten och därigenom erhåller en speciell status. Texter och bilder är satta på ett rättframt och repetitivt



Bojen, Teckning, 1974.

– bland andra Erik Blomberg som också skrev en stor del av hans konst 1963. Något omarbetat tryckeriet den på nytt i Svenska kulturskiftet 1966. Texten är viktig när man vill läsa sig en uppläsning om hur Evert Lundquist upplevde sin situation under framtidsstudiet första år, eftersom hans teckningar tydligt taget uppde här. – Erik Blomberg skriver:

'Konstruktivismen, särskilt den kallade abstrakt och konstrukt, ger sin skapare en profil på 40-års åldern. Den rationella förnuftet i den konstnären som att domstols domstols stöderna även hos äldre och mer moderna konstnärer som Ragnar Sundberg och Ole Nyman. Ensom och yttre, perspektiv- och kompositionens problem skits i teckningen, medan färgen som material och uttrycksfärg för att tillika... Skulptur har fått sig en annan värld i en ord- och bildkonst. Det repas över på natur, måldaghet, landskap, landskap, till och med naturen... I skulptur och bildkonst – som också är hans egen – har Lundquist kommit till den svärtryggen, att den abstrakta eller konstruktiva konsten har rikats in i en intervallgräns och inte ta sig från på nya vägar... Han avslutar sig till den kritiska konstvärlden som i tiden kan av uttryckande konst som en ansvarighet till de individuella konstnärerna med sin i konstens som delaktighet och ett ansvarigt konstnär. Han skriver en spontant naturupplevelse, en älskade skulptur, som skulptur konstnären tror på vad han ser och försöker att låga sig i vad han känner.'



Handen, Teckning, 1974.

I det nya konstskulptur färd Evert Lundquist konst stor personlighet. Under hela sin konstnärskar hade han varit dyster, eller som avvisande, till 'konsten' – nu blev han själv bilden för en av de främsta framtidsstudier för den, i sin ambition att ge konstnären representativ för en tidens rikaste kritiken konstnären till 'nykonstnärerna' – det så skulptur konstnären som Evert och Ole Nyman också rikades – som till de s.k. Skulptur-Dansens, en post posten: konstnären gruppen där han själv, Ole Nyman och Roland Krøyer skulle ha gjort klar

men. – Det är visserligen mest av de tre ungdomarna på 40-talet, och att deras teckningar den gången upplevde en del yngre konstnärer, men i början av 50-talet – då teckningen Skulptur-Dansens gruppen upplevde – var deras teckningar mycket skulptur.

Så blev Evert Lundquist knäppt i diskussionen. Han arbetade i avdelningen i sin ateljé i Drottningholms. Han tecknade kanske mer än först och perioden ägnade han sig med stor iver till en för honom av uttrycksfärg, teckningsfärg, Anstads hade hans konstnärer en ständigt, som att inte längre något skulptur stoff till hans skulpturtekniska utövningar. Han avte en del – bl.a. till Spanien där han sig Goya på Prado, framför allt målningen med den berömda lundens färd Den döda han. – Utan gjorde han sig gillande endast genom sina skulpturer, skulptur genom den stora utställningen på Konstakademien 1957 – 'den mest imponerande referens som någon målare i hans generation kommit sig till' (Erik Blomberg).

Med slutet av decenniet framstod hans 'skulptur' som något större än i den tiden. – Den internationella konstnären domstols nu av den riktning som kallas skulptur expressionism, efter – i Frankrike – 'Pierreford'. Hans ofta vidtagna personlighet och posten sig själv, som att konstnären som en självständig personlighet till målare som de Kooning och Dubuffe, och därför var det också naturligt att han nu också skulptur till Milano, Paris och London. Utställningen i London 1960 blev en betydande framgång: 1964 utgjorde han att delta i utställningen '54-64, Painting & Sculpture of a Decade' anordnad av Tate Gallery. Än så länge har ganska mycket av en internationell utställning av hans konst inte var vid ett pris. – Och inom kort hade man också brett konstnären på scenen.

På hösten 1960 tillträdde han en av professorerna i målning vid Konstakademien. Han fick också en mycket god kontakt med de andra, av vilka många blev hans vänner, han läste sig också av



Barnet I, 1960.



Kvinnans huvud, 1974.

- 204 Kötterbycket III, 1973.
- 205 I vit hatt, 1973.
- 206 Koppen II, 1973.
- 207 Havet i sol, 1973.
- 208 I hacket, 1973.
- 209 Kvalarna, 1973.
- 210 Genom fönstret III, 1973.
- 211 Den vita figuren, 1973.
- 212 Yvan I, 1973.
- 213 Fläp, 1973.



Barnet II, 1963.

- 214 På stranden, 1973.
- 215 Genom fönstret IV, 1973.
- 216 Anasofrakten, 1973.
- 217 Stället, 1973.
- 218 Stulen III, 1973.
- 219 Bordet III, 1973.
- 220 Otkroppen II, 1973.
- 221 Yvan II, 1973.
- 222 Sjögen IV, 1974.
- 223 Redskapsgögen, 1974.

sätt som inte bjuder på några överraskningar. Med tanke på färgsammansättningarna är det mycket troligt att man valt att göra en enkel katalog och att arbeta med färger som annorlunda inslag. Med tanke på att katalogen förmedlar en god bild av amerikansk popkonst redan i sig själv, är det en lyckad och spännande katalog. Liksom *Rörelse i konsten* aktiverar den läsaren och tvingar henne eller honom att ta ställning till den konst som visas. Det är svårt att förhålla sig likgiltigt till dessa kataloger.

Inte heller *Den inre och den yttre rymden* tillåter läsaren att förbli likgiltig, utan kräver en aktiv läsprocess. Denna katalog är nog den mest genomtänkta och avancerade bok som Moderna Museet publicerat. Den ligger i en papplåda på vilken utställningens titel tryckts många gånger om på flera språk så att hela ytan är täckt. I kartongen ligger boken som är häftad genom att tre bultar har skruvats igenom. Enkelt uttryckt är katalogen genom olika pappersformat uppdelad i fyra delar. De ligger i storleksordning så att den övre delen är minst och ovanifrån är alla delar urskiljbara. Vit plast ligger överst på den del som handlar om Kasimir Malevitj, genomskinlig plast täcker delen om Naum Gabo, blått papper delen om Yves Klein. Dessa tre monografiska delar följs av en översikt över övriga konstnärer på utställningen och denna del med trettiofem konstnärer karaktäriseras genom trettiofem punktvisa förhöjningar till höger i papperet. Katalogen börjar omedelbart med en förteckning över verk av Malevitj. Därefter följer ett citat ur Herman Melvilles *Moby Dick*, en essä av Troels Andersen, texter av Malevitj, biografi och en bild. Denna struktur bibehålls i de övriga delarna. Översikten påminner om *Rörelse i konsten* med korta notiser om konstnärer och verk samt en del citat och bilder.⁸⁷ Texterna med anknytning till Moderna Museet, en "avslutande inledning" av Hultén och essäer av Joost Baljeu, György Ligeti och Ulf Linde kommer sist. Denna del är framhåvd genom att den inledande sidans övre hörn är invikt och försett med litet aluminiumfolie. Utställningens koncept med Malevitj, Gabo och Klein som förebilder och föregångare för konstnärer som arbetar med "den inre och yttre rymden" speglas i katalogens struktur som trots sitt omfång är lätt att ta till sig. De olika delarna är tydligt framhåvda även om det krävs en viss första orientering för att överblicka allt och detta kan ta ett tag eftersom systemet är tämligen komplext och sidorna saknar paginering, men har man väl förstått principen är det bara att bläddra och läsa. Det är med andra ord en både enkel och komplicerad katalog. Den kräver mycket av läsaren och ett aktivt förhållningssätt, men den ger å andra sidan också mycket när man har förstått strukturen. Även innehållet är ambitiöst och digert på ett sätt som förvånar när det gäller 1960-talet och katalogen är den mest omfattande (och kostsamma) under de första decennierna i museets historia.

Dessa tre kataloger till gruppställningar under 1960-talet är goda exempel på att kataloger kan vara mycket experimentella och innovativa utan att det för den skull är en enskild konstnär inblandad. I dessa tre fall är det Pontus Hultén från museet som står för den ovanliga formen. Inte minst hans samarbete med John Melin, Anders Österlin och Gösta Svensson, leder till att katalogerna skiljer ut sig från

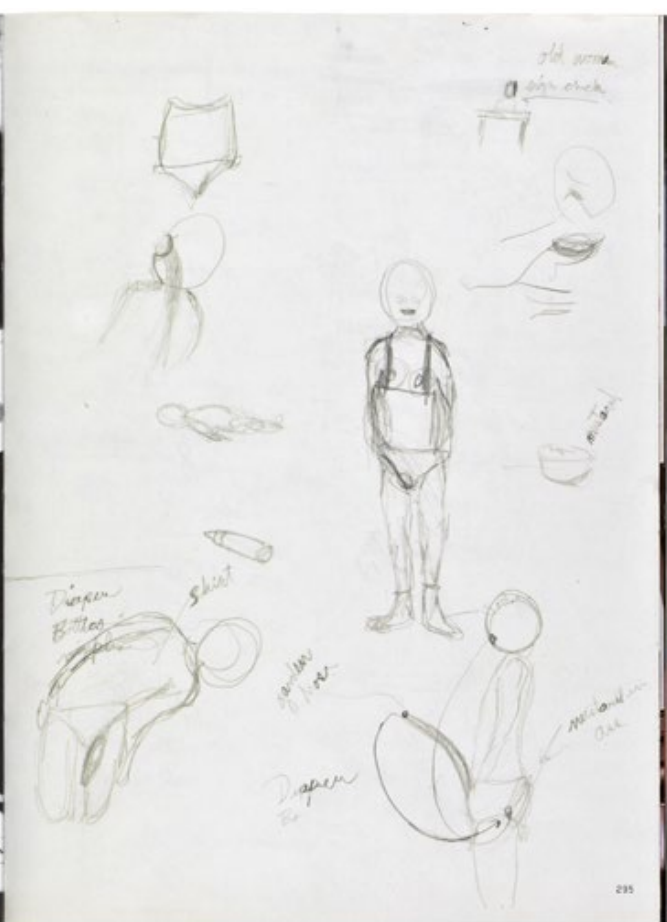
mängden även i ett internationellt perspektiv. Också jämfört med senare gruppställningskataloger, som exempelvis *Ararat*, *Implosion*, *Utopi och verklighet*, och *Modernautställningen*, visar dessa att det under 1960-talet gjordes kataloger som skiljer sig från resten.⁸⁸ De just nämnda är visserligen alla informativa, genomarbetade och genomtänkta kataloger, men de karaktäriseras inte av en form som skiljer dem från mängden. De är tidstypiska exempel och ligger nära, estetiskt sett, de diskuterade monografierna.

Det finns udda och speciella kataloger utgivna av Moderna Museet, och många av de annorlunda lösningarna förekommer som visats under 1960-talet. Sättillvida finns det fog för att påstå att 1960-talets kataloger är mer experimentella, men att för den skull hävda att det var en frigid tid är att dra tolkningen väl långt. Utifrån det som framkommit i intervjuer och utifrån de kataloger som har granskats, ligger det nära till hands att peka på en rad omständigheter som leder fram till de olika katalogerna. För det första var Pontus Hultén mycket intresserad av bokkonst och hade en utgångspunkt för udda lösningar genom arbetet med *Bländaren*.⁸⁹ För det andra hade han kontakter med personer som kunde omsätta hans idéer och som letade efter lösningar – för Gösta Svensson var ingenting omöjligt, påpekade Olle Granath.⁹⁰ Det var ett nära och speciellt samarbete som utvecklades under många år och som tack vare närheten och den direkta kommunikationen gjorde att problem kunde lösas. Samarbetet med Svensson fortsatte även under 1970- och 80-talen, men katalogerna fick inte längre samma experimentella karaktär. Idéer må ha funnits även då, men också den nämnda förändrade situationen när det gäller produktion och kostnader krävde andra och enklare lösningar.⁹¹ Resurserna då var inte större än de är nu och egentligen har trycktekniken och kvaliteten förbättrats avsevärt. Dock har den tekniska utvecklingen och den tilltagande rationaliseringen i produktionen, liksom att handarbete blivit för kostsamt, också lett till att det är svårare för en oinvigd att veta vilka möjligheter som finns och hur bestämda ramar kan kringgås. Specialiseringen har också lett till att intendenten har mindre insyn i processen än tidigare, och inte heller kan ha det. Även förlagssamarbeten skapar begränsningar eftersom fler hänsyn måste tas och en extern förläggare kan lägga sig i genom att till exempel föra fram förslag på formgivare. Det finns även idag kreativa och spännande lösningar i katalogproduktionen. Det är inte så att katalogerna ter sig gråa och trista. Men de sticker ut mindre till följd av den enorma produktionen av titlar som erbjuds dagens museibesökare och läsare. Dessutom är skillnaderna mellan den ena och den andra katalogen idag inte lika stor som mellan exempelvis *Den inre och den yttre rymden* och *Wifredo Lam*. Det har med andra ord blivit svårare att skilja sig från mängden och att hävda sig.

Minne och verktyg

Det finns ett stort utrymme för olika idéer och viljor, men även begränsningar, som kommer till uttryck i mångfalden av kataloger publicerade av Moderna Museet. Estetiska föreställningar har förändrats och den tekniska





utvecklingen har påverkat förutsättningarna för katalogerna, dessutom har marknads- och samhällsförhållandena självfallet ändrats under de senaste femtio åren. Däremot har synen på innehållet, och inte minst katalogens klassiska struktur, inte genomgått samma förvandlingar och sammantaget är det ändå anmärkningsvärt hur litet som skiljer en katalog idag från en som gjordes i början av 1960-talet. Tilltagande omfång är den främsta skillnaden. Den yttre formen har också påverkat innehållet, förenklat uttryckt handlar det om en utveckling från utställningskatalog till bok. Själva verkförteckningen, utställningskatalogens kärna, har marginaliserats i förhållande till andra delar. Strukturen förblir visserligen densamma, men listan över utställda verk gestaltas på ett utrymmesbesparande sätt jämfört med många tidigare kataloger där själva listan blir den centrala delen. Textmängden ökar på andra håll i katalogen. Essäerna har blivit längre och från och med 1980-talet mera specialiserade än förr.⁹² Eftersom katalogerna fungerade som ledsagare var de hanterliga, introducerande och tydliga, inte expansiva.

Moderna Museets kataloger från 1960-talet brukar lyftas fram som exempel på en mycket experimentell och fri gestaltning, och som exempel på en framåtanda där allt är möjligt. Som har framkommit i denna studie beror det i första hand på Pontus Hulténs djupa intresse för bokkonst, samt på hans kontakter med formgivare och tryckerier som innebar en direkt möjlighet att undersöka olika vägar. Den direkta dialogen ledde till intressanta lösningar och till att idéer kunde omsättas eller förkastas omedelbart. Idag ter det sig svårare när flera led mellan intendent och färdig katalog är inkopplade. Samtidigt glöms det gärna bort att de kataloger som lyfts fram för sin formgivningsskull är få och alltid desamma. Det finns en stor mängd kataloger gjorda under 1960-talet som inte är iögonfallande, utan tvärtom konventionella och enkla. Det bör också påpekas att Hultén, till skillnad från Johannes Cladders, aldrig går så långt som till att hävda katalogen som konstverk.⁹³ Formexperiment görs idag också, men det har skett en förskjutning från museet till externa formgivare. Det leder till att museets kataloger förblir individuellt gestaltade produkter trots att det finns föreskrivna riktlinjer. Museets formatmall kan tolkas som ett försök att skapa ett slags identitet så att läsarna kan känna igen en katalog från Moderna Museet.

I katalogernas gestaltning finns också ett av svaren på frågan vilka kataloger som besökaren kommer ihåg och vilka kataloger som lever vidare efter det att utställningen gått ner. En bibliofil besökare kommer ihåg de udda katalogerna som utmärker sig genom gestaltningen. De tas upp i olika sammanhang kring böcker och visar också på vägar som man kan gå när det gäller att utveckla bokkonsten. Under 1960-talet utmärkte sig de udda katalogerna också i ett internationellt perspektiv. Vissa kataloger däremot lever ett liv efter utställningen tack vare utställningen. Om utställningen är en succé är chansen stor att katalogen används även fortsättningsvis. Katalogen i sig behöver inte nödvändigtvis vara märkvärdig som bok betraktad, men den recipieras och är betydelsefull till skillnad från katalogerna till alla de utställningar som fallit i glömska.

Det har framkommit att det under alla år finns en syn som går ut på att ge konstnärerna själva tolkningsföreträdare. De får ofta föra sin egen talan och snarare än att publicera texter om konstnärer, har man valt att publicera texter av konstnärer. Det finns en tendens under senare år att inte göra detta på samma utförliga sätt som tidigare. Men istället för att inte publicera konstnärernas texter, väljer man att ge andra texter ett större utrymme. Det innebär med andra ord att den plats som konstnären disponerar förblir stor, och inte minskas på bekostnad av andras texter. Vid en internationell jämförelse förblir det anmärkningsvärt att Moderna Museet ger konstnärerna så stor plats. Andra museer, som exempelvis MoMA eller Stedelijk Museum (för att inte tala om museer i Tyskland och Frankrike som i utställningskatalogerna ofta har långa essäer), är mera restriktiva och presenterar oftare essäer kring konstnärskapen. Denna tendens är utmärkande för Moderna Museets publikationer, något som kan tolkas i ett historiskt sammanhang och tyder på att Moderna Museet, till skillnad från exempelvis Nationalmuseum som följer andra, för motsvarande museer traditionella riktlinjer, vill lyfta fram konstnärerna själva snarare än konsthistorisk forskning. Man arbetar med levande konstnärer och ser det som en tillgång (ett måste) att använda dem som källa, och som ett uppdrag att dokumentera det de säger nu för eftervärlden. På så sätt blir katalogerna i framtiden till källor och kan fungera som underlag för den forskning som kommer att utvecklas kring de nu ”unga” konstnärskapen. Så tillvida kan publikationerna kring samtidskonsten också snarast liknas vid en konsthalls, och inte vid ett museums. Därmed inte sagt att det inte finns undantag och att det inte finns utställningskataloger som har andra syften och där historiska sammanhang presenteras. Men i grund och botten förblir synen på konstnären och konsten modernistisk. Det finns en djup tilltro till konstens autonomi.

En slutsats i fråga om publiken som kan dras ur jämförelsen av de monografiska utställningskatalogerna, är att synen på målgruppen i det stora hela har förändrats något. Från att utställningskatalogen skall köpas före utställningen och fungera som ledsagare för en bred allmänhet, till att den blir mer omfattande och riktar sig till de besökare som vill läsa efteråt och som har ett mera specialiserat intresse. I takt med en ökad publicering av illustrerade böcker och utvecklingen av tekniska reproduktionsmöjligheter verkar det vara en avsiktlig utveckling för att museet skall kunna hävda sig på en stor marknad med stor konkurrens. Men även om målgruppen är mindre är texterna för det mesta lättlästa. En katalog som *Sam Francis* är egentligen publikfrånvänd eftersom poesi ersätter information. Just under Hulténs tid finns det små detaljer som vittnar om lekfullhet och humor som är riktad till de invigda. Som läsare kan det vara svårt att ta till sig vissa inslag om man inte är insatt i hur man tänkte och vilka bevekelsegrunder som ledde fram till olika beslut.⁹⁴ Det finns en anda av samförstånd, av vänskap, av interna skämt. Det är något som försvinner i och med att Pontus Hultén lämnade museet. Litet av det exklusiva konceptet finns i *Paul McCarthy* där bilderna exkluderar dem som inte är förtrogna med konstnärskapet, och inkluderar dem som

kan tyda bildernas sammanhang. Mängden av information höjer samtidigt användbarheten efter utställningen och tyder på att man riktar sig till en viss, specialiserad målgrupp.

Katalogerna har så att säga utvecklats från ledsagare till verktyg, och de lever ett förstärkt liv efter utställningen, och inte som förr under utställningen. Det är en utveckling som å ena sidan exkluderar de besökare som under utställningstillfället vill ha en lättillgänglig vägledning, å andra sidan ger de mycket information åt den som vill förkovra sig efteråt och är då ett verktyg för att få en introduktion till ett konstnärskap.⁹⁵ Det är som om utställningskatalogerna hamnar mittemellan att vara bok och katalog. Som verktyg betraktade är Moderna Museets utställningskataloger intressanta för dem som letar efter konstnärens tolkning av det egna konstnärskapet. De fungerar som källor, som introduktioner av konstnärskap för en svensk publik.

En aspekt värd att lyfta fram när det gäller museets roll för konsthistorieskrivningen är om vissa publikationer också fungerar som kurslitteratur i utbildningar. Det händer, vilket inte förvånar, mycket sällan. Bortsett från publikationer som direkt vänder sig till pedagoger, gäller det kataloger som tar ett fast, och samtidigt grundläggande grepp om konsthistorien, som exempelvis *Utopi och verklighet*. I övrigt är det viktigt att skilja mellan internationella och nationella konstnärskap. För en internationell publik är det i princip ointressant att ta del av exempelvis 4 *amerikanare*, *Pablo Picasso* och *Marc Chagall* när det redan finns så mycket skrivet och man i dessa fall arbetar med befintliga texter. Däremot spelar museet en viktig roll när det är fråga om kataloger kring konstnärskap som håller på att utvecklas då de ges ut, exempelvis *Edward Kienholz*. I ett längre perspektiv ter det sig också viktigare att museet presenterar ett nytt och fylligt textmaterial snarare än att man eftersträvar att reproducera många bilder. Dock gäller det att slutligen hitta en balans mellan reproduktioner, nya texter, konstnärstexter och allmän information för att verkligen presentera en katalog som recipieras under lång tid. När det gäller svensk konst har museet spelat en annan, viktigare roll eftersom den internationella receptionen sällan är stor. Men länge har dessa kataloger vänt sig till en i första hand svensk publik och, även om de alltid funnits, har översättningarna till engelska marginaliserats. Denna brist har åtgärdats i vissa fall, framför allt genom det internationella samarbetet med Steidl. Framgångsrika konstnärer, som Jockum Nordström och Karin Mamma Andersson, presenteras på ett annat sätt än till exempel var fallet med Karl Isakson, Evert Lundquist och Vera Nilsson. För de svenska konstnärerna är det emellertid betydelsefullare att de presenteras av Moderna Museet och publikationerna är trots allt viktiga nationellt. Internationellt sett spelar publikationerna troligen en mindre roll, och det framför allt därför att museet inte presenterar några utländska konstnärskap som inte redan är kända på annat håll.

En av utställningskatalogens viktigaste egenskaper blir därför i Moderna Museets fall, att de är minnen över det som har visats på museet. Även om de flesta skapas före utställningen, och därför inte kan ta hänsyn till allt, fungerar katalogerna mycket väl. Förhållandet mellan utställningar med

och utan katalog måste sägas vara gott och alla större utställningar har ledsagats av en publikation. Som läsare får man en god överblick över utställda verk, en del synpunkter på bevekelsegrunder och för det mesta ett digert bildmaterial. Katalogerna har behandlats som komplement till utställningarna och i vissa fall, som då också uppmärksammas internationellt, även fungerat i egen rätt. De är ett parallellt medium till utställningarna och förkroppsligar möjligheten att sprida kunskap utanför museet om utställningsverksamheten. Utställningskatalogerna är ett rikt källmaterial till museets femtioåriga verksamhet, ett tidsdokument som visar både stringens och variation, förskjutningar och ambitioner.

- 1 I artikeln hänvisas till Moderna Museets kataloger med nummer och årtal. All övrig bibliografisk information finns i denna boks förteckning över Moderna Museets publikationer.
- 2 Det är något som Iris Cramer i en undersökning om kataloger har noterat. Hon anser att man i dessa kataloger åtnjuter en större frihet och till exempel kan be konstnären att gestalta katalogen som en konstnärsbok. En tematisk katalog kräver att en större och mer mångfacetterad läsekrets skall kunna ta till sig innehållet. Det är inte lika riktat mot en viss målgrupp som en monografi, som kanske enbart tilltalar (och i viss mån kan tillåta sig det) specialister. Iris Cramer, *Kunstvermittlung in Ausstellungskatalogen. Eine typologische Rekonstruktion*, Frankfurt am Main 1998, s. 17.
- 3 En mycket kort historik tillhandahåller en artikel av Krzysztof Z. Cieszkowski, "The resistible rise of the exhibition catalogue", *I cataloghi delle esposizioni. Atti del terzo Convegno europeo delle Biblioteche d'Arte (IFLA)*, red. Giovanna Lazzi, Artemisia Calcagni Abrami, Eve Leckey, Florens 1989, s. 1–9. Utifrån kataloger till utställningar i London som exempel bidrar han med grundläggande information. Att kataloglistorna blir fylligare och fylligare hänger samman med att listorna vartefter kompletteras med teknisk information och beskrivningar. Därifrån är steget sedan inte långt till tolkande kommentarer och essäer. Se också Cramer 1998, s. 43ff. Cramer redogör kort för den historiska utvecklingen från kataloglista till katalog.
- 4 Enligt Olle Granath använde man även på Moderna Museet till en början numreringar i utställningarna, men man insåg snart att det var lämpligare att använda sig av skyltar. Intervju med Olle Granath, 2007-06-13.
- 5 I vissa av Moderna Museets kataloger blir denna historiska utveckling av listan mycket tydlig och det finns exempel på många olika former genom åren. I 3 års inköp (nr 29, 1963) är det endast en lista; i *Francis Bacon* (nr 46, 1965) förses listan också med kommentarer; i *The New York Collection for Stockholm* (nr 111, 1973) är verkförteckningen utförlig med ett uppslag per konstnär (text och bild) och utgör i det närmaste själva utställningskatalogen; i *Peter Weiss* (nr 241, 1991) är katalogen, som fått en egen bok och är separerad från texterna, mycket detaljerad och utförlig, dessutom strukturerad genom ett punktsystem; i *Einar Jolin* (nr 233, 1990) är katalogen uppdelad i en utförlig bilddel och listor.
- 6 Undantagen kan ses som en reaktion på detta förhållande. Den berömda *The Xerox Book* är en utställning, med bidrag av bland andra Carl Andre, Sol LeWitt och Lawrence Weiner, som endast ägde rum i bokform. *The Xerox Book*, red. Seth Siegelau och John Wendler, New York 1968.
- 7 Se Cramer 1998, s. 43. Hon anser också att det under senare år, 1980-talet, tycks som att vissa utställningar görs därför att man vill publicera en tjock katalog och att de monumental katalogerna är ett sätt att bekämpa glömskan: "Der Umfang und das Gewicht heutiger Kataloge übertreffen die historischen Vorläufer um ein Vielfaches. Diese Entwicklung spiegelt die wachsende Bedeutung des Ausstellungskatalogs wider, die dazu führte, daß sich heute das Verhältnis zwischen Katalog und Ausstellung weitgehend umgekehrt hat [...]. Die Vergänglichkeit der Ausstellung wird durch den monumentalen Katalog überwunden." Cramer 1998, s. 210f. Dessa påståenden kommer att behöva provas i relation till Moderna Museet, vilket jag återkommer till mot slutet.
- 8 För att nämna ett exempel från senare år och egen erfarenhet: Verkförteckningen i *Tio historier. Svensk konst 1910–1945 ur Moderna Museets samling* (nr 340, 2007) omfattar ett antal verk som av olika anledningar uteslöts ur själva utställningen, andra verk tillkom som inte fanns med i listan. Att det kan bli på detta sätt hänger förstås samman med att katalogen görs vid ett tidigare tillfälle än själva hängningen och att det alltid finns moment som inte låter sig förutsägas och som påverkar den slutliga utformningen i salarna.
- 9 Moderna Museet Projekt är en serie mellan 1998 och 2001 där katalogen görs efter utställningen. *Hon – en historia* (1966) är likaså en katalog som man ger ut efter utställningen för att dokumentera installationen av Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely och Per Olof Ultvedt. Till *Hon* gav man även ut en kort katalogtidning, *Hon – en katedral* (nr 54, 1966).
- 10 Skillnaden mellan en onummerad och en numrerad katalog utgiven av Moderna Museet består i att den numrerade publikationen skall innehålla en verkförteckning över utställda verk. Det finns dock undantag från denna regel, även om de är få, exempelvis *Vems är världen?* (nr 162, 1979 – en katalog utifrån vilken det är omöjligt att veta vad som har ställts ut), *Poesi i sak* (nr 245, 1992) och *Lage Lindell* (nr 251, 1993). Den onummerade skriften är däremot inte bunden vid detta krav på en verkförteckning och därför kan skrifter utan koppling till en utställning, som till exempel *Samtidskonst för lärare och andra intresserade* (2005), ges ut. En del utställningskataloger som har tillkommit i samarbete med andra museer, har inte heller fått något nummer, exempelvis *Robert Smithson. Retrospektiv. Verk 1955–1973* (1999) som gavs ut i samarbete med Museet för Samtidskunst, Oslo, och Arken, Köpenhamn. Andra samarbeten, som *Willem de Kooning. Nordatlantens ljus* (nr 185, 1983), har dock fått nummer. Med andra ord är denna uppdelning mellan numrerade och onummerade inte helt konsekvent.
- 11 En intressant studie, som framför allt belyser den tidiga utvecklingen, är skriven av Francis Haskell. Han diskuterar utvecklingen från reproducerande tryck av målningar till hur de införlivas och sprids i bokform. Detta är en tidig form av katalog, det vill säga en boktyp som samlingskatalogerna utvecklas ur. Francis Haskell, *The Painful Birth of the Art Book*, London 1987.
- 12 *John Melin. Till exempel*, red. Johan Melbi, Stockholm 1999. Boken om Melin är en presentation av hans formgivning inom olika områden och det blir till exempel möjligt att jämföra katalogerna för Moderna Museet med dem som har gjorts för Malmö konsthall och Lunds konsthall. Hultén har även skrivit en mycket kort hyllning till Melin, "Johnny tyckte om äventyr", s. 1. Lutz Jahre, *Das gedruckte Museum von Pontus Hultén. Kunstaustellungen und ihre Bücher*, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1996. Lutz Jahre ger också en kort och koncis överblick över katalogernas utveckling utifrån Hulténs bidrag i artikeln "Zur Geschichte des Ausstellungskataloges am Beispiel der Publikationen von Pontus Hultén", s. 29ff.
- 13 Urvalet av jämförelser är en fråga som är viktig att ta ställning till. Med tanke på Museum of Modern Arts (MoMA) föregångarroll i så många avseenden kommer detta museum att spela en framträdande roll för min förståelse även här. Hultén talar om Stedelijk Museum i Amsterdam, med Willem Sandberg i spetsen, och MoMA med den akademiske Alfred Barr, som två olika och viktiga institutioner och att han sökte efter en mellanväg när Moderna Museet byggdes upp. Stedelijk är viktigt eftersom Hultén tidigt hade ett nära samarbete med detta museum, exempelvis i samband med *Rörelse i konsten*. Se intervjun med Hultén i Jahre 1996, s. 11f. Olle Granath framhäver MoMA:s betydelse i vår intervju, 2007-06-13. Dessutom kan påpekas att Michael Glasmeier framhåller Sandberg, Hultén och Johannes Cladders (vid Städtisches Museum Mönchengladbach) som tre föregångare. Se Glasmeier, "Transformationen des Ausstellungskatalogs", *Der Ausstellungskatalog. Beiträge zur Geschichte und Theorie*, red. Dagmar Bosse, Michael Glasmeier och Agnes Prus, Köln 2004, s. 198.
- 14 Det går inte att säga något mera bestämt om det senaste, påbörjade decenniet. Museets historia, med lokalbyten och så vidare, har påverkat utställningsverksamheten avsevärt. Under de första fem åren ligger siffran dock omkring 40 procent, tendensen är stigande med åtta kataloger till åtta utställningar under år 2004, tio kataloger för 2005 till 21 utställningar (varav dock tolv ingår i serien *Den 1:a på Moderna*).
- 15 Undantaget är de samlingsutställningar där samlingen, till exempel nyförvärv, presenteras. Katalogerna till dessa är ofta enkla listor, reducerade till ett minimum av information. Exempel är 3 års inköp (nr 29, 1963), en av de renaste och klaraste kataloger Moderna Museet gett ut (formgiven av Melin och Österlin), och *Fem års inköp och gåvor till Moderna Museets samlingar 1980–1985* (nr 199, 1985). Tydliga skillnader mellan decennierna och de olika målgrupperna man riktar sig till i publikationerna uppenbarar sig om *Katalogen över Moderna Museets samlingar av svensk och internationell 1900-tals konst* (1976) och *Moderna Museet. Boken* (2004) ställs bredvid varandra. Den tidiga skriften är en förteckning över verk i samlingen med inventarienummer, visserligen rikt illustrerad, men i svartvitt. Den andra presenterar enstaka "nyckelverk" ur samlingen och påminner om dagens coffee-table books där ytan är viktigare än innehållet. Innehållet består av korta texter till stora färgreproduktioner på egna sidor, informationen är lättillgänglig och snabbt överblickbar. Bägge publikationerna fyller viktiga funktioner, den ena boken vänder sig till den som vill veta exakt vad som finns i samlingen, den andra gör reklam för museet genom att presentera samlingens guldkorn.
- 16 Det är Pontus Hulténs egna ord om John Melin, se *John Melin* 1999, s. 1.
- 17 Thomas Lindblad, "Moderna Museets kataloger 1956–73", *Biblis. Tidskrift för bokhistoria, bibliografi, bokantverk, samlande*, nr 1, 1998, s. 33–42, citat från s. 41. Lindblad skriver bland annat: "Moderna Museet hade skapat en öppen och fri atmosfär och varit med om att forma den nya generationens syn på konst, kultur och samhälle", s. 38. Leif Eriksson, *Föregångare och favoriter. Moderna Museets kataloger 1956–1973*, Malmö konsthall, Malmö 2003. Eriksson presenterar verk ur sin samling The Swedish Archive of Artists' Books i Malmö konsthalls Mellanrum den 23 april–18 maj 2003. Leif Eriksson skriver exempelvis att perioden är den som "[...] har betytt mest beträffande synen på konstens moderna utveckling i Sverige" och att katalogerna "[...] saknar motstycke i hela konstvärlden", s. 1. Han är mycket

- entusiastisk över katalogerna och har inget vetenskapligt perspektiv.
- 18 Turné till Stedelijk Museum i Amsterdam, Städtische Kunsthalle i Düsseldorf, Kunsthaus Zürich och ICA i London. *Edward Kienholz. Tableaux*, red. Pontus Hultén, Katja Waldén och Ad Petersen, Stedelijk Museum, Amsterdam 1970; *Edward Kienholz. 1960–1970*, red. Jürgen Harten, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1970; *Edward Kienholz. 11 Tableaux*, red. Bernard Bertschinger, Kunsthaus Zürich, Zürich 1971; katalogen till ICA är densamma som till Kunsthaus Zürich. Utgåvornas format är detsamma, det som förändras är texterna, omslaget och bindningen. I Stedelijk-utgåvan placerar man dessutom bilderna på ett annorlunda sätt och arbetar exempelvis inte med utvik. Kunsthalle Düsseldorf, som först i oktober bekräftade att de tar över utställningen (brev från Jürgen Harten till Hultén, 1969-10-08), använder sig av en metallrygg och baksida. Detta band formgavs av Kienholz själv, vilket framgår av kolofonen. Man kan undra hur det kommer sig att Kienholz inte formgav Moderna Museets ursprungliga version. Ur arkivmaterialet framgår att det åtminstone finns planer på att använda nitar, men att det är för kostsamt. Hultén beskrev för Kienholz hur katalogen skulle se ut i ett brev daterat den 23 november 1969: "All this will be held together by fairly thin staple irons shot from front and back, c:a 5 from each side. Riveting unfortunately turns out to be too expensive, the gigtool that has to be built costs 500–600 dollars, they say." Kienholz skrev tillbaka till Hultén: "I'm very sorry not to have the rivets as I felt they would make the plastic skin stand off in a more dramatic fashion. What about bolt and nuts?" Brev, 1969-12-01. F1:56, Moderna Museets myndighetsarkiv (MMA). Det är oklart vad Kienholz menade med plast eftersom omslaget är blätt papper och baksidan är grå papp. Troligen är katalogen från Düsseldorf den som ligger närmast Kienholz föreställningar när det gäller bindningen.
- 19 Pontus Hultén har träffat Kienholz våren 1967, vilket framgår av ett första brev (1967-03-15) till Kienholz där han tackar för en fisketur, men först i oktober börjar de att utbyta listor över möjliga verk att ställa ut. Brev från Hultén till Kienholz, 1967-10-30. F1:56, MMA.
- 20 "For the catalogue I will need photographs of everything, also colour, and lots of detailphotos. Maybe we could do one colour reproduction of each and the details in black and white 3–6 of each. Do you have material for this? I think it is important with details in this catalogue. Do you have a text of your own. [sic] I would much prefer that to anything else." Hultén i brev till Kienholz, 1969-04-15. F1:56, MMA.
- 21 Hultén skriver i brev till Kienholz, 1969-08-22, följande efter att ha räknat upp kataloger: "Maybe we could do something in this style, although maybe less thick, but with more color." Kienholz har dessförinnan bett om att få katalogen *Andy Warhol*. Kienholz i brev till Hultén, 1969-07-14. F1:56, MMA.
- 22 Paul Thek och Edwin Klein, *A Document* (nr 98, 1971), *Hon – en historia* (onummerad, 1967), *Andy Warhol* (onummerad, 1968). Det är tre atypiska exempel därför att konstnärerna påverkat mer än vanligt. *A Document* görs av Thek tillsammans med Edwin Klein och ges ut av Stedelijk där en variant av utställningen öppnar i maj 1969, det vill säga två år före utställningen 1971 på Moderna Museet. Moderna Museets katalog har stämplat med nummer på baksidan, dessutom ligger ett löst, vikt screentryck med där information om utställningen finns angiven. Kasper König förbereder katalogen *Andy Warhol* i New York (redaktörer är König, Granath, Hultén och Warhol), vilket innebär att två av katalogerna tillkommer utanför museet, även om *Andy Warhol* är otänkbar utan kontakten med Gösta Svensson som hanterat bildmaterialet. Svensson arbetade bland annat som beställningsfaktor (1960–66 på Svenska Telegrambyrån Malmö) på olika tryckerier under 1960-, 1970-, och 1980-talen i Stockholm och Malmö och fungerade som länk mellan exempelvis Hultén och formgivarna John Melin och Anders Österlin. Han satte också flera av Moderna Museets kataloger och hade ett nära samarbete med andra ansvariga på museet efter Hulténs avgång, som Karin Bergqvist Lindegren.
- 23 Det hänger säkerligen samman med att Moderna Museet inte har visat konstnärer som är kända för att arbeta med boken som form, exempelvis Richard Artschwager, Hanne Darboven, Edward Ruscha och Richard Tuttle. Ett annat undantag för museet är Niki de Saint Phalle, *My Love* (onummerad, utgiven i samarbete med Moderna Museet 1971). Pontus Hultén och Gösta Svensson, tillsammans med konstnären, är ansvariga för *My Love* som endast fritt är knuten till museets utgivning. Förebilden är, enligt Gösta Svensson, en japansk bok i leporello-form som Hultén skickade till Svensson. Telefonsamtal med Svensson, 2007-07-14.
- 24 Ur ett telegram (sant 1969-10-21) till Kienholz framgår att Hultén anlände till Los Angeles den 22 oktober 1969. F1:56, MMA. I mappen F1:56 finns även den transkriberade intervjun.
- 25 I Düsseldorf väljer man att komplettera dessa korta texter med en essä av Jürgen Harten, vilket svarar mot detta museums tradition att även ha mera omfattande texter och inte enbart återge konstnärens röst. Harten karaktäriserar denna text som en "special introductory text written for our German public". Harten i brev till Hultén, 1969-10-08. F1:56, MMA.
- 26 Svensson har varit i Stockholm och de har tillsammans arbetat med bildmaterialet och diskuterat materialval och möjligheter. Det framgår av brevet från Hultén till Kienholz, 1969-11-23. F1:56, MMA.
- 27 Brev från Gösta Svensson, 2007-08-06.
- 28 Offert från Skånetryck för 5 000 svenska exemplar av katalogen. F1:56, MMA. Enligt Gösta Svensson kunde tryckeriet först lämna ett pris då alla material var bestämda och man visste hur katalogen skulle se ut. Brev från Svensson, 2007-08-06.
- 29 Ett annat exempel är när Gösta Svensson arbetar med *Lucio Fontana* (nr 65, 1967) och söker efter silverfärgat papper. Den 17 april 1967 skrev han till Hultén "Vi forskar" och bifogade olika prover. Han skrev följande till Karin Bergqvist Lindegren: "I Tyskland hittade jag ej detta 'Fontana ppr'. Dock på vägen dit. På brickan i Lufthansas flygplan. Denna 'plast-papper' [sic] fungerade som halkskydd för fat o. muggar. Vi har tillskrivit Lufthansa för att få tips om var de gjort sitt inköp." Brev, 1967-06-10. F1:39, MMA. Apropos mytbildning: I ett samtal, 2007-04-27, berättar Gösta Svensson denna anekdot, men framställer det som att Pontus Hultén var den som sett detta papper när han var ute och flög, det vill säga att han alltid hade ögonen öppna och letade efter okonventionella lösningar.
- 30 Samtal med Ulf Linde, 2007-04-01.
- 31 I och med att museet blir en egen myndighet växer organisationen och arbetsuppgifterna blir mera specialiserade. Större katalogproduktioner kräver också en annan personalstruktur. Nina Öhman säger att man gjorde allt själv, kataloglistor och så vidare, som skulle finnas i katalogen. Samtal med Nina Öhman, 2007-04-01. Bilden kan berikas genom en annan källa, Margareta Helleberg. Helleberg var sekreterare från slutet av 1970-talet och tillsammans med Olle Granath redaktör för *Flyktpunkter* (nr 193, 1984). Hon påpekar också hur nära trådarna löper mellan intendenten och utförande, ofta via sekreteraren som skötte de praktiska kontakterna. Samtal med Margareta Helleberg, 2007-03-08. Också Gösta Svensson bekräftar det nära samarbetet med intendenterna när katalogen väl skulle formges och tryckas. Det gällde att ha en klar föreställning om hur man ville ha det och sedan omsätta det med hjälp av tryckaren. Samtal med Gösta Svensson, 2007-04-27.
- 32 Under senare år har aspekter som gäller marknadsföring och katalogproduktionens kommersialisering blivit viktigare, inte minst också hur museet representeras genom katalogerna. Katalogerna skall uppfylla alla traditionella krav samtidigt som de skall tilltala en stor publik. Upplagornas storlek anpassas dock till förväntningar om vem som kan tänkas köpa katalogen. Teresa Hahr, produktionsansvarig vid Moderna Museet, har tillhandahållit information om utvecklingen under senare år. Intervju med Teresa Hahr, 2007-05-10.
- 33 Meningarna skiljs bara ibland åt genom punkter. Inga versaler används annat än för namn. Den första meningen kan förmedla ett intryck: "ibland som ett stycke utskuret ur en oändlig duk, jorden som rullat sig i sina moln eller insidan av en jordglob eller insidan av en ängel".
- 34 I ett brev, daterat augusti 1960, skrev Francis till Hultén: "the poet is not bad + the poem is not bad. also it must be used with the gysin then it's better – as you wish – enclosed is another writing for us by Tono my Japanese friend from Tokyo – it also would go with the others –" Gysin och Beiles (som Francis nyss tycks kommentera) var bosatta i Paris och bekanta till Hultén, vilket bland annat framgår av den vänskapliga tonen i breven dem emellan. Brev från Beiles till Hultén, 1960-07-28. Brev från Gysin till Hultén, 1960-10-18. F1:9, MMA. Tono heter Yoshiaki i förnamn, inte Yoshiata som det står i katalogen.
- 35 Hultén skrev följande till konstnären Raymond Hains: "Pour la couverture je me suis inspiré de votre affiche pour l'exposition Tinguely dans le printemps de 1961 [sic] à la Galerie de Quatre Saisons. [...] Comme je voudrais avoir un effet plus organique qu'avec les verres cannelés j'ai mis le texte SWEETBEAT sous l'eau qui a été photographiée en mouvement." Hultén till Hains, 1960-12-03. F1:9, MMA. Se också Jahre 1996, s. 84. Han skriver att texten är ett "eget typografiskt arbete" av Hultén. Ulf Linde, på frågan hur det är möjligt att Hultén kan göra ett eget omslag till en levande konstnärs katalog, framhäver att de var vänner och "att det var roligare så", liksom att det skedde av "ren pur lust och vilja att göra något som är kul" och "odogmatiskt". Samtal med Linde, 2007-04-01. Ett annat märkligt omslag är det till *Svenskt alternativ* (nr 86, 1970). Enligt Gösta Svensson fick han omslaget i sista stund innan det skulle tryckas och inlagan var redan färdig, varför själva omslaget inte har mera text än själva titeln. Ur katalogen framgår inte vem som är upphovsman till bilden och den ingår inte

- i utställningen. Samtal med Svensson, 2007-04-27. Olle Granath uppger om att bilden hade hittats av Ulrik Samuelson och godkänts i sista stund av redaktörerna. Telefonsamtal med Granath, 2008-01-07.
- 36 1950 flyttade Francis till Paris där han 1951 lärde känna Pontus Hultén. Han visades på grupputställningar i Europa och USA, bland annat på Museum of Modern Art 1956 (12 *Americans*). Se biografien i Pontus Hultén, *Sam Francis* (utst.kat.), Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1993, s. 403ff. Bibliografien, s. 442, visar att det under åren mellan 1952 och 1960 ges ut små galleri- och konsthallskataloger i Paris, New York, London, Düsseldorf, Seattle och Bern. Denna stora katalog från 1993 är intressant i sammanhanget eftersom Hultén ansvarar för katalogen igen, 33 år senare. Den är mycket omfångsrik och innehåller ett digert bildmaterial, men mycket lite text. Den text som finns är återigen snarare poetisk och essayistisk än konsthistorisk och kritisk. Hultén har skrivit en essä i vänskaplig ton och katalogen ter sig som en hyllning till en vän. För att formulera det tillspetsat: den enda skillnaden mellan katalogerna är omfånget.
- 37 *Jackson Pollock* (nr 27, 1963). Biografi och bibliografi omfattar en sida var, vilket inte är mycket. Men det är tät information som inte bara är faktisk, utan även tolkande och beskrivande. Katalogen är udda såtillvida att sidorna består av tjock, styv papp, vilket leder till att ryggen bräcks vid flitigt läsande. Detta ger boken en massiv känsla, trots att den inte har så många sidor, och gör att den påminner om en barnbok. Se Jahre 1996, s. 90.
- 38 Inom en utställningsserie som *Den 1:a på Moderna* ger museet inte ut någon katalog, dock ett tryckt blad i A3-format – ett ”vik”. Visserligen är detta mindre än affischerna från 1960-talet, men tanken är likartad. Det är mycket möjligt att serien hade fått katalognummer på 1960-talet, men att man idag anser att skillnaden mellan stora kataloger och blad är för stor. Informationsmässigt är 1960-talets affisch och dagens blad likvärdiga.
- 39 Typiska exempel är *Anna Casparsson* (nr 13, 1960) och *Bernd och Hilla Becher* (nr 88, 1970). På ena sidan avbildas verk i stort format, utställningens titel och litet information. På andra sidan finns biografi, ytterligare exemplifierande bilder, korta texter och verklistor – det vill säga allt det som finns i en katalog. Att häfte och affisch är nära besläktade framgår till exempel också av att *Lucio Fontana. Idéer om rymden* (nr 65, 1967) egentligen är en affisch som man vikt och häftat samman, vilket Gösta Svensson gör mig uppmärksam på. Samtal med Gösta Svensson, 2007-04-27.
- 40 Också i *Sam Francis* är katalogen indelad i tekniker. Denna indelning finns dock till exempel inte i *Paul McCarthy* (nr 336, 2006) som är kronologisk.
- 41 Linde skriver inte bara att han har haft tillgång till Lundquists arkiv och anteckningar, utan även att han redigerat anteckningarna ”[...] dock alltid med Evert Lundquists eget medgivande”, s. 41. Även det är ett tecken på det utrymme som ges konstnären och den försiktighet som museet intar i förhållande till konstnärskapet.
- 42 All information har hämtats från en ”Preliminär sammanställning av Utgifter/Inkomster” daterad den 23 oktober 1974. F1:73, MMA. En påkostad katalog som till *Den inre och den yttre rymden* (nr 51, 1965) budgeterades i jämförelse till 85 000 kronor för produktionen, vilket är mer än halva utställningsbudgeten som var satt till 157 463 kr. F1:30, MMA.
- 43 Alla uppgifter om Kienholz-utställningen är hämtade från ”Economic Statement per April 15th, 1970”. F1:55, MMA. Bättre gick det med 4 *amerikanare* (nr 22, 1962) där kostnaden (18 052 kr) är lägre än försäljningsinkomsten (18 709 kr). Budgeten var beräknad till 11 000 kr för 5 000 kataloger och 35 000 kr totalt. F1:14, MMA.
- 44 *Lars Englund* (nr 330, 2005). Upplagans storlek representerar samtiden väl. Den rör sig ofta mellan 1 000 och 2 000 exemplar till en kostnad mellan 250 000 och 450 000 kronor, vilket innebär att *Lars Englund* hör till de dyrare katalogerna. *Torsten Andersson* trycks i 2 000 exemplar och i budgeten räknar man med 100 000 kronor i tryckkostnad, och 162 000 kronor för utställningen i övrigt. F1:131, MMA. Men, som Moderna Museets butikschef Susan Shom informerar om, produktionskostnaden för katalogerna är sedan några år tillbaka i princip täckt genom försäljningsintäkterna. Samtal med Susan Shom, 2007-07-05.
- 45 Men rensar man bort inflationen motsvarar kostnaden för *Edward Kienholz* den för *Lars Englund*. Totalbudgeten för Lars Englunds utställning låg på 830 000 kr, vilket innebär att katalogen, jämförbart med *Den inre och den yttre rymden*, tog hälften av medlen i anspråk.
- 46 När det gäller upplagornas storlek under museets första decennium får man inte glömma bort att medlemmarna i Moderna Museets Vänner som medlemsförmån fick katalogerna gratis. Medlemsantalet var visserligen inte lika stort som idag, men det rör sig ändå om bortåt 500 exemplar.
- 47 Skillnaderna är små, men talande, om man till exempel jämför *Torsten Andersson* med *Hilding Linnqvist* (nr 213, 1986). Strukturen i *Hilding Linnqvist* är klassisk: förord, essä, bilddel, biografi och katalog. Trots att konstnären får ett stort utrymme känns katalogen mera konsthistorisk och traditionell än *Torsten Andersson*.
- 48 *Kandinsky och Sverige* (nr 231, 1989) och *Hilma af Klint* (nr 232, 1989). Internationellt sett är det vanligt att museer, i samarbete med förlag, ger ut två olika upplagor: en bunden för handeln och en häftad för museet. Det är en modell som man i princip inte har arbetat med (*Utopi och verklighet*, nr 297, 2000, är ett av få undantag), förmodligen eftersom förlagssamarbeten endast förekommit sporadiskt tills man inledde samarbetet med Steidl hösten 2004 med katalogen *Ann-Sofi Sidén. In between the best of worlds* (nr 327, 2004).
- 49 Ambitionsnivån märks i och för sig också i samlingsutställningar som *Flyktpunkter* (nr 193, 1984) och *Implosion* (nr 217, 1987) där flera författare skriver längre essäer. Dessa är nyproducerade till skillnad från många andra kataloger där man tar in redan befintliga texter.
- 50 *Ola Billgren* (nr 240, 1991) och *Jan Häfström* (nr 260, 1995) är två stora kataloger och exempel på samarbeten som börjar på Rooseum och fortsätter till Stockholm. Såtillvida är det egentligen kataloger som övertas och införlivas, men de kan ändå sägas stå för en viss typ av katalog typisk för 1990-talet.
- 51 Man kanske kan säga att *Paul Klee* (nr 16, 1961) är ett tidigt exempel efter katalogen, ett tunt häfte, ligger i en mapp tillsammans med en plansch med färgbilder.
- 52 *Documenta IX* är exempelvis uppdelad i tre volymer: Den första innehåller essäer och konstnärsbiografier, den andra och tredje bilder på konstnärernas verk i alfabetisk ordning. *Documenta IX* (utst.kat.), red. Roland Nachtigäller och Nicola von Velsen, Kassel 1992. Den 49:e Venedigbiennalens katalog är uppdelad i två volymer där den första presenterar utställningen *Platea dell'Umanita* av Szeemann och den andra ländernas paviljonger. 49. *Esposizione Internazionale d'Arte* (utst.kat.), red. Harald Szeemann, Cecilia Liveriero Lavelli och Lara Facco, Venedig 2001. Exempel från Moderna Museet finns också, som *Sår* (nr 268, 1998) och *Efter muren* (nr 287, 1999).
- 53 En smidigare lösning på detta problem finns i vissa monografier där det verk som behandlas kan vikas ut så att det finns tillgängligt hela tiden under läsningen. Se till exempel Wieland Schmied, *Giorgio de Chirico. Die beunruhigenden Museen*, Frankfurt 1993. Den ingår i en serie likadant upplagda monografier med utvik.
- 54 Återbruk av texter är vanligt förekommande i Moderna Museets kataloger från 1960-talet och framåt, dock har det under senare år blivit mindre vanligt. Det är ekonomiskt fördelaktigt och kräver dessutom inte samma framförhållning som när man ger författare i uppdrag att skriva nya texter. En sådan katalog måste dock, eventuellt, översättas. Det innebär också en mindre risk när det gäller tidsplaneringen eftersom författaren inte kan bli försenad. Samtidigt är det en mindre prestigefylld lösning. Det är intressant att notera att just när det gäller många av de surrealistiska konstnärerna är det vanligt att museet citerar texter, inte minst av vänner. Se exempelvis *Jacques Villon* (nr 9, 1960, Paul Éluard), *Wifredo Lam* (nr 62, 1967, bland andra Maurice Nadeau, Gherasim Luca och Lasse Söderberg), *René Magritte* (nr 68, 1967, André Breton, Paul Éluard och Paul Colinet) och *Salvador Dalí* (nr 113, 1973, André Breton).
- 55 Jahre gör en liknande iakttagelse enbart utifrån de kataloger Hultén ansvarar för vid olika institutioner. Jahre 1996, s. 43.
- 56 När det gäller de vänskapliga banden blir det tydligt att i Moderna Museets värld är dessa manliga. Urvalet kataloger är manligt därför att det är män som har ställts ut och fått kataloger. Undantag finns, men de är få.
- 57 Det finns nio bilder på enskilda verk, ett fotografi på Francis i ateljén och ett litet fotografi på honom och Jean-Paul Riopelle i anslutning till biografien, samt två ateljébilder. En tredjedel av illustrationerna föreställer alltså konstnären i ateljén eller enbart ateljén med flera verk. Utställningslistan omfattar totalt 77 katalognummer. Fotografiet på Francis och Riopelle återges på grund av en uttrycklig önskan (”a request”) av Francis till Hultén. Brev från Francis till Hultén, augusti 1960 (nr 173). F1:9, MMA.
- 58 Även om Sam Francis säkerligen är mån om den bild han förmedlar, innebär det faktum att omslaget är gjort av Hultén att det inte finns någon drivande marknadsföring bakom Francis – och inte heller från museets sida.
- 59 Hulténs tidigare nämnda fria formuleringar i förordet understryker detta påstående: ”ibland som ett stycke utskuret ur en oändlig duk, jorden som rullat sig i sina moln eller insidan av en jordglob eller insidan av en ängel [...] det är ett måleri utan begränsningar, ett oändlighetsmåleri, ett existens- och intighetsmåleri [...]”. Hultén, *Sam Francis* 1960, opaginerad. Det är poetiskt uttryckt, en medvetet subjektiv syn på en konstnär, men för gemene man utan tidigare kännedom om Francis (eller om konst och kultur i Kalifornien och Japan som är de konkreta platser som nämns i texten) är

- det inte lätt att förstå vad Hultén menar.
- 60 Andra exempel från de olika decennierna är *René Magritte* (nr 68, 1967), *Salvador Dalí* (nr 113, 1973) och *Willem de Kooning* (nr 185, 1983).
- 61 Föregångare till *Paul McCarthy* finns inom Moderna Museets katalogproduktion, framför allt *Andy Warhol* är ett exempel där bildflödet dominerar – för att inte säga utgör katalogen. Det kanske är ett naturligt val eftersom både Warhol och McCarthy är konstnärer för vilka fotografiet spelar en viktig roll. Att de dokumenterar och fotograferar är en substantiell del av konstnärskapet, hos McCarthy är det i och för sig tydligare att det görs i ett dokumentärt syfte.
- 62 Undantagen under 1960-talet är katalogerna till samlingsutställningar som *Rörelse i konsten* (nr 18, 1961) och *Den inre och den yttre rymden* (nr 51, 1965).
- 63 *Alberto Giacometti* (nr 145, 1977). Upplägget är liknande i *Torsten Renqvist* (nr 115, 1974): en inledande essä av Linde ger en bakgrund och kronologin sammanförs med katalogen. Delarna är alltså mera renodlade samtidigt som kronologi och katalog i ett är en innovativ lösning. I *Joseph Beuys* (nr 90, 1971) markeras att det överhuvudtaget finns text genom att det övre högra hörnet klippts bort från textsidorna. Kataloger som bryter mönstret förekommer inte minst då konstnären själv arbetar mycket med ord, som Öyvind Fahlström. Katalogen (nr 164, 1979) till hans utställning innehåller ett stort antal texter av olika författare.
- 64 Texterna är dessutom översatta till engelska, det vill säga man riktar sig till en bredare publik. I *Sam Francis* är texterna på engelska och de översätts inte till svenska, det vill säga de exkluderar delar av den svenska publiken.
- 65 Typiska exempel är *Svenskarna sedda av 11 fotografer* (nr 25, 1962), *3 års inköp* (nr 29, 1963), *Wassily Kandinsky* (nr 47, 1965), *Raoul Hausmann* (nr 69, 1967), *Svenska Baletten* (nr 81, 1969) och *Affischer från Kuba* (nr 96, 1971). Många är formgivna av John Melin, Anders Österlin eller Gösta Svensson och återspeglar deras estetik. Gösta Svensson framhäver att det är Melin och han som utformar typografin, men att de förankrar den hos exempelvis Hultén och Karin Bergqvist Lindegren. För dem var det framför allt viktigt att texten skulle vara lagom stor, inte för tunn, och lätt att läsa. Samtal med Svensson, 2007-04-27.
- 66 Typsnitten är till Moderna Museet anpassade varianter av Gridnik och Times New Roman.
- 67 Tydliga exempel är *Emil Nolde* (nr 60, 1966), *Svenska Baletten* (nr 81, 1969), *Vems är världen?* (nr 162, 1979), *Öyvind Fahlström* (nr 164, 1979) och *Francis Picabia* (nr 192, 1984).
- 68 Se till exempel kataloger som *Anna Riwkin* (nr 320, 2004), *Karl Isaksson* (nr 322, 2004) och *Mamma Andersson* (nr 339, 2007) – trots att de är välmatade och delvis försedda med utfallande bilder finns det mycket oanvänt utrymme.
- 69 Hultén ville ha fulla sidor, inga vita halvsidor. *Vladimir Tatlin* (nr 75, 1968) var exempelvis lyckad enligt dessa mått mätt. Svensson i samtal med författaren, 2007-04-27.
- 70 Det var åtminstone målsättningen, men i och med att sidorna är så fulla är det ändå inte alltid helt lätt för en läsare att ta sig igenom texterna. Gösta Svensson upplyser dessutom om att reprotekniken på 1960- och 1970-talen inte klarade av svåra stilar. Brev från Svensson, 2007-08-06.
- 71 Som nämnda *Sam Francis*, *4 amerikanare* och *Svenskt alternativ*. Lutz Jahre framhäver, säkerligen med rätta, att omslagen låg Hultén varmt om hjärtat. Jahre 1996, s. 50. Med tanke på att omslaget är utställningens ansikte utåt är det också bra konsekvent att många kataloger får ett speciellt omslag. Därför är det anmärkningsvärt att Hultén gjorde egna omslag till vissa kataloger. Å ena sidan kan det tolkas som att han ville ha total kontroll, å andra sidan kan det tolkas som bristande tillit till den utställande konstnärens säljande kvaliteter, vilket är mindre troligt när det till exempel gäller Sam Francis.
- 72 Exempel är *Jackson Pollock* (nr 27, 1963), *August Strindberg* (nr 28, 1963), *Anna Riwkin* (nr 320, 2004) och *Robert Rauschenberg* (nr 338, 2007).
- 73 Se vidare till exempel Marcia Brennan, *Modernism's Masculine Subjects. Matisse, the New York School, and Post-Painterly Abstraction*, Cambridge/London 2004, s. 76ff. Överhuvudtaget är det ett spännande fält som tål att undersökas närmare, vilket inte är möjligt i detta sammanhang. Hur har museerna i sina kataloger förmedlat bilden av konstnären? Det är heller ingen slump att exempelvis Sam Francis (och många andra) avbildas i ateljén. Utifrån det internationella jämförelsematerialet verkar det dock som Moderna Museet går samma väg som de andra museerna, detta är ingen unik företeelse för detta museum.
- 74 Det kan vara intressant att jämföra med Museum of Modern Arts katalog över Pollock från 1967. På omslaget till denna avbildas också Pollock och den största delen av texten består av en utförlig biografi, försedd med citat och fotografier. Det leder till en uppvärdering av biografien och gör att den känns mera vederhäftig än om den bara hade varit en kort kronologi; men just citaten förlänger och ger det hela mycket mer substans än i Moderna Museets katalog. Francis V. O'Connor, *Jackson Pollock* (utst.kat.), Museum of Modern Art, New York 1967, s. 11ff. Även i Kirk Varnedoes katalog från 1998 möter läsaren en målade Pollock på omslaget. Kirk Varnedoe och Pepe Karmel, *Jackson Pollock* (utst.kat.), Museum of Modern Art, New York 1998. Även om artikeln av Pepe Karmel, "Pollock at Work: The Films and Photographs of Hans Namuth", s. 87ff, handlar just om Hans Namuths bilder av Pollock, är det ändå anmärkningsvärt hur seglivade just fotografierna på konstnären är i detta sammanhang. Men i den parallellt utgivna antologin med skrifter av och om Pollock avbildas en detalj av ett verk på framsidan och ingen illustration alls förekommer i boken. Jackson Pollock, *Interviews, Articles, and Reviews*, red. Pepe Karmel, New York 1999.
- 75 Ett tunt häfte är förstås ömtäligare, för att inte tala om en affisch. Men det är inte alltid en bunden bok fungerar bättre. *Mamma Andersson* (nr 339, 2007) med alla utvikbara sidor fungerar inte alls som visningsexemplar, utan förstörs på mycket kort tid, något som kunde observeras på utställningen.
- 76 Intervju med Olle Granath, 2007-06-13. Kataloger som Granath avser är exempelvis *Marc Chagall* (nr 177, 1982) och *Pablo Picasso* (nr 222, 1988). En stor utställning som *Henri Matisse* (nr 195, 1984) fick däremot ett enklare häfte eftersom Ulf Linde motsatte sig katalogen som bok. Olle Granath säger att Linde inte gillade "katalogerna som lekte böcker", något som bekräftas av Linde. Samtal med Ulf Linde, 2007-04-01.
- 77 Katalogernas omfång har redan tidigt lett till att man gett ut både kataloger och vägvisare genom utställningarna. Se exempelvis Cramer 1998, s. 77ff, där hon diskuterar *Sonderbundausstellung 1912* i Köln till vilken flera publikationer gavs ut. Moderna Museet har i vissa utställningar kompletterat det skriftliga utbudet med en kortguide, till exempel till *Africa Remix* (nr 337, 2006). Till *Jan Häfström* gav man ut ett litet extra häfte med kompletterande information, bland annat om det urval ur samlingarna som Häfström gör i Stockholm och med en text av Sören Engblom.
- 78 Jahre 1996, s. 31. Att det inte alltid gick som konstnärerna ville framgår till exempel av den långa brevväxlingen som finns i arkivet mellan Alfred Leslie och Pontus Hultén. Leslie föreslår bland annat att han skall göra ett "pop-up collage" (1961-04-04) och att den "tråkiga" biografien ersätts genom ett "statement in the form of a letter to you. All this information will be alluded to in the letter, birth, collectors, ect. [sic]". Leslie till Hultén, 1961-08-03. Leslies brev är mycket utförliga och precisa, men inga av hans idéer kom att genomföras. F1:14, MMA.
- 79 "Det finns hur mycket böcker som helst om Chagall. Det var alltså ingen idé att tro att Moderna Museet skulle kunna presentera någon forskning [...] utan då satsade vi på Chagalls egen röst." Intervju med Olle Granath, 2007-06-13.
- 80 Om Ola Billgren som kritiker se Stina Barchan, "Fotografi och retorik – en studie i Ola Billgrens fotokritik", *Om konstkritik. Studier av svensk konstkritik i svensk dagspress 1990–2000*, red. Jan-Gunnar Sjölin, Lund 2003, s. 211–233.
- 81 Det är ofta talande hur konstnärerna ges utrymme och även om det finns olika strategier under åren förblir det grundläggande att konstnärerna får stor plats. I *Saul Steinberg* (nr 73, 1968), som är en enkel affisch, finns, förutom den kortfattade biografien, ett avsnitt som inleds med följande mening: "I samband med publiceringen av sin bok *The New World 1959* yttrade Steinberg i en intervju [...]". Därefter följer ett längre citat som inte diskuteras och konstnären kommenteras överhuvudtaget inte av intendenten. I *Emil Nolde* (nr 60, 1966) citeras konstnären, med klipp ur tre självbiografier, i anslutning till verken, men det förekommer även inledande texter av kolleger och av Noldekännaren Martin Urban. En mellanväg finns i *Renato Guttuso* (nr 158, 1978) där konstnärens kommentarer i anslutning till verken kompletteras genom ytterligare förklaringar författade av Karin Bergqvist Lindegren, vilket leder till en mera nyanserad bild av konstnärskapet. "Allt är uppenbart i hans målningar", skriver Ulf Linde om Matisse (nr 195, 1984, s. 7) och anger mer eller mindre den riktning som finns i katalogens sparsmakade texter, författade främst av Matisse själv. I modernistisk anda hävdas konstverkens autonomi och verkförteckningen dominerar denna klassiska katalog. Ett sista och mycket intressant exempel finns i *Denise Grünstein* (nr 306, 2001). Först måste påpekas att fotografier mycket sällan kommer till tals i Moderna Museets kataloger. De citeras inte och texter förekommer överhuvudtaget endast i liten utsträckning (också eftersom katalogerna oftast är små häften, något som Åke Sidvall ville ha, enligt Gösta Svensson, 2007-04-27). Också i *Denise Grünstein* citeras inte konstnären i samma utsträckning som när det gäller målare. Istället återges en text av Leif Wigh som intervjuat Grünstein. Långa citat växlar med korta kommentarer av intendenten och på s. 15 har man extraherat en kommentar

- och återger den ensam på sidan mitt emot ett fotografi på s. 14. På så sätt framhävs konstnärens uttalanden i alla fall. Intervjuer är ett av Leif Wighs arbetssätt och detta fall kan säkerligen tolkas som ett led i att få in fler konstnärsuttalanden i kataloger till fotografers utställningar.
- 82 Några exempel på fyndiga lösningar som ändå är enkla: I *James Rosenquist* (nr 49, 1965) avbildas den långa målningen på ena sidan av det utvikbara katalogbladet; vykort används på omslagen för färgreproduktioner i *Francis Bacon* (nr 46, 1965) och *Wifredo Lam* (nr 62, 1967); i *Paul Klee* (nr 16, 1961) medföljer en affisch med bilder; i *Hon – en historia* (onummerad, 1967) kan omslaget vikas ut för en stor bild; och inte minst Hulténs monografi *Jean Tinguely. Méta* (onummerad, 1972), som finns i en utgåva med handtag så att den kan bäras som en väska.
- 83 Cramer 1998, s. 17.
- 84 ”Hubert Johansson och redaktören stod fast vid sina idéer om att utforma en lång katalog.” *Rörelse i konsten* 1961, s. 40.
- 85 ”Er [Hultén] stellte sich vor, daß er bei jedem wie ein Baguette aus der Tasche heraussehauen würde und daß die Leute ihn so überall in Stockholm auf der Straße entdecken würden, wenn sie spazierengingen.” Billy Klüver i *Jahre 1996*, s. 87.
- 86 Återigen är det ofta vänskapsband som bestämt vem som skriver, om inte konstnären för sin egen talan. Exempel är Öyvind Fahlström om Jim Dine, Alain Jouffroy om Roy Lichtenstein och Henry Geldzahler om Andy Warhol.
- 87 Det förekommer ett visst återbruk av texter. Så står det bland annat följande om Sam Francis: ”På frågan vad hans målningar föreställde, brukade Sam Francis i slutet på 50-talet svara: ’Insidan av en ängel.’ / Färg, teckning, volym, fond, innehåll, uttryck, närvaro, glädje och annat är i Sam Francis’ målningar ett enda och går inte att skilja åt. Det är ett måleri utan begränsningar, ett oändlighetsmåleri, ett existens- och intighetsmåleri.” Hultén, *Den inre och den yttre rymden* 1965, opagerad. Detta kan jämföras med det Hultén skriver i inledningen till *Sam Francis*.
- 88 *Ararat* (nr 136, 1976) visades 1976, *Implosion* (nr 217, 1987) 1987, *Utopi och verklighet* (nr 297, 2000) 2000 och *Modernautställningen* (nr 335, 2006) 2006. I *Ararat* använde man lösa blad som ligger i en mapp, en lösning som återfinns i *Tänk om* (nr 298, 2000) med affischer samlade i en ask. *Modernautställningen* skilde sig från de övriga därför att katalogen trycktes i en massupplaga och ingick i entrépriset, det vill säga det är återigen ett exempel på en katalog som fungerar som vägledare genom utställningen med korta texter till varje konstnär, vilket inte heller motverkas av formatet. Dess karaktär av tidskrift gör den visserligen till en publikation av obeständig karaktär, men samtidigt blir det också till ett tydligt tidsdokument.
- 89 Se *Jahre 1996*, s. 26, 78. Inte minst är lådformen viktig, även om det inte är en form som man inom Moderna Museet använt sig av, till skillnad från exempelvis de berömda kataloger som publicerats av Städtisches Museum i Mönchengladbach mellan åren 1967 och 1978. Se vidare Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d’artiste*, Paris 1997, s. 113ff. Se även Michael Glasmeier: ”Transformationen des Ausstellungskatalogs”, *Der Ausstellungskatalog* 2004, s. 198. Det intressanta är att Johannes Cladders ser katalogerna som konstverk i egen rätt, inte som dokument över utställningen. Även Olle Granath framhäver denna bakgrund som leder till ”ett oproblematiskt förhållande till layout och tryckerikonst, och han visste att man kunde göra saker som tryckarna ofta inte ville erkänna att man kunde göra”. Intervju med Olle Granath, 2007-06-13.
- 90 Intervju med Olle Granath, 2007-06-13.
- 91 Gösta Svensson framhäver att det fanns ett fortsatt intresse efter det att Hultén lämnat museet, men att det på grund av de ökande kostnaderna under slutet av 1970-talet inte längre var möjligt att genomföra liknande projekt. Även Hultén sökte under 1980-talet efter möjligheter att göra en ny ”plåtbok” tillsammans med Svensson, som i *The Machine* (utst.kat.), MoMA, New York 1968. Vidare kan nämnas att exempelvis John Melin/Svenska Telegrambyrån, enligt Svensson, endast tog betalt för produktionen, inte för det kreativa arbetet. Samtal med Gösta Svensson, 2007-04-27.
- 92 Det finns förhållandevis få kataloger av denna typ, och de dyker egentligen först upp under 1980-talet och är ofta samarbeten med förlag. Vivian Endicott Barnetts bok *Kandinsky och Sverige* (nr 231, 1989), utgiven i samarbete med Malmö konsthall, tar i en längre essä fasta på Kandinskys resa till Stockholm 1915–1916, medan Åke Fant presenterar en helhetsbild av den då fortfarande tämligen okända konstnären Hilma af Klint (nr 232, 1989), utgiven i samarbete med Raster Förlag. I dessa två böcker finns ingen sedvanlig verkförteckning över utställda verk. Det finns det däremot i två nyare, substantiella skrifter: Iris Müller-Westermanns *Munch själv* (nr 329, 2005) om Edvard Munchs självporträtt och Paul Schimmels *Robert Rauschenberg. Combines* (nr 338, 2007), utgiven i samarbete med Steidl, med fokus på combines. Men faktum är att om besökaren vill veta något om Picasso,
- vänder han eller hon sig snarare till *Pablo Picasso* (nr 222, 1988), som innehåller en utförlig biografi (fullmatad med citat om och av Picasso) av Nina Öhman och framför allt en längre essä av Leo Steinberg som publicerades för första gången 1972 (se s. 121), än till det lilla kataloghäftet *Guernica* med mycket lite information.
- 93 Se Glasmeier i *Der Ausstellungskatalog* 2004, s. 198.
- 94 Några exempel är diverse formuleringar kring formatet i *Rörelse i konsten*, att Carl Fredrik Reuterswärd ges utrymme i *Rörelse i konsten* (där avbildas på s. 40 skulpturen *Mascot* från 1961, en vid en stol fastbunden man) trots att han inte ställs ut, att Bonniers i *Amerikansk pop-konst* gör reklam för boken *VIP* på ett framträdande sätt bland andra, enklare annonser (s. 112) och på omslagen som Hultén har gjort själv (*Sam Francis, 4 amerikanare, Svenskt alternativ*).
- 95 Man får förstås inte glömma den allmänna utvecklingen av texter på museet. Väggtexter har under senare år blivit ett viktigt inslag som fungerar som ett slags vägledning under besöket. Till utställningarna produceras också mindre foldrar som ger korta introduktioner till konstnärskap eller teman. Överlag finns det gott om korta texter som kompletterar de specialiserade katalogerna och ledsagar besökaren.

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:
© Torsten Andersson/Bildupphovsrätt 2024
© Ola Billgren/Bildupphovsrätt 2024
© 2024 Sam Francis Foundation, California/Bildupphovsrätt
© Estate of Nancy Reddin Kienholz, Courtesy of L.A. Louver, Venice, CA
© Estate of Roy Lichtenstein New York/Bildupphovsrätt 2024
© Evert Lundquist/Bildupphovsrätt 2024
© Paul McCarthy, Courtesy the artist and Hauser & Wirth
© Robert Rauschenberg Foundation/Bildupphovsrätt 2024

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