



Historieboken

Om Moderna Museet 1958–2008

MODERNA MUSEET Steidl

Fjärran speglingar Moderna Museet i utländsk press

Ett museum speglar sig inte enbart i sin hemmapublik utan även i den respons och uppmärksamhet det möter från fjärran länder. Till Moderna Museets självförståelse hör att det tidigt blev en betydelsefull internationell aktör. Denna självbild skapades ganska snart efter öppnandet 1958, och hade fått fast form redan vid 1960-talets mitt. Vid denna tid hade en transatlantisk axel upprättats mellan Stockholm och New York. Unga amerikanska konstnärer ställde ut i Stockholm, konstnärer som var ledande inom 1960-talets neo-avantgarde. Samtidigt började unga svenska konstnärer och andra aktörer inom den svenska konstvärlden att söka sig till New York, konstvärldens nya centrum.

Under 1960-talet, [Moderna Museets] hittills mest intensiva skede, förde Pontus Hultén upp det i jämbredd med Museum of Modern Art, New York, och Stedelijk Museum, Amsterdam. Denna pionjärinsats gjordes i en i huvudsak provinsie-ll konstnärlig miljö präglad av misstroende mot alla djärva framstötter.¹

Detta citat ur en artikel i *Svenska Dagbladet* från 1982 fångar grundelementen i den bild av Moderna Museet som då länge varit förhärskande: Museets ledande position under 1960-talet, Pontus Hulténs stora betydelse och Sveriges provinsiala status. Mycket av den kritik som riktats mot Moderna Museet under de senaste 30 åren, tar dess forna storhet till utgångspunkt. Kritikerna vill återigen ha ett världsledande, icke-provinsialt museum på Skeppsholmen. Den lösning som ofta förs fram är att museet åter behöver en museichef med Pontus Hulténs kvaliteter.

I den svenska debatten framhålls ofta tider av intensivt utbyte med andra länder som särskilt framgångsrika i museets historia. Internationella kontaktnät värderas högt i bedömningen av museichefers verksamhet. Internationella utställningar betraktas som intressantare än inhemska. Utländska pressklipp värderas högre än svenska. Det är dessa självbilder, projektioner och spegelbilder som här skall studeras, utifrån det omfattande källmaterial av utländska klipp som finns samlade på museet. Studien handlar alltså om hur Moderna Museet i Stockholm ser ut från Helsingfors, Paris och New York.

Jag har gått igenom Moderna Museets klippsamling på jakt efter artiklar och recensioner från utländsk press. Arkivet är beläget i bergrummet under museet, bakom tunga

skyddsdörrar. Det luktar fuktig källare. I enkla lagerhyllor finns 32 hyllmeter med pressklipp, mer eller mindre kronologiskt ordnade i bruna pappmappar eller pärmar. Sammantaget utgör de utländska klippen ett par hylldecimeter, alltså en ganska blygsam andel.² De utländska klippen är före 1997 inte samlade för sig, men utmärker sig genom att vara de enda som kopierats i större mängd. Även kopiorna har ofta sparats och vittnar inte enbart om kopieringsteknikens utveckling sedan 1950-talet, utan också om hur de utländska klippen uppskattats och vårdats av museets personal, i synnerhet dess chefer, intendenten och pressansvariga.

En närmare granskning avslöjar emellertid att all utländsk press inte bedöms som lika intressant. Nordiska tidsningsklipp har sällan kopierats.³ Det är enbart artiklar från Frankrike, Tyskland, England, Italien och USA som museets personal funnit skäl att mångfaldiga. En annan tydlig indikation på hur den utländska bevakningen bedöms är att det enbart är artiklar i ansedda tidskrifter som *Frieze*, *Flash Art*, *Art das Kunstmagazin* och *Art News*, som noteras i museets årsredovisningar. Andra typer av tidskrifter värderas inte lika högt, för att inte tala om dagstidningar och veckopress. Behandlingen av pressklipp avspeglar alltså i hög grad konstvärldens hierarkier, både vad gäller geografiska och sociala dimensioner.

Även denna text kan i sig uppfattas som ett tecken på Moderna Museets intresse för vad som skrivs i utlandet. Uppdraget jag fick var specifikt att skriva om den utländska receptionen, om än ur ett kritiskt perspektiv. Ingen har fått motsvarande uppgift att titta på vad som skrivits och sagts i Sverige, eller att studera likheter och skillnader mellan svensk och utländsk reception.⁴

Vad som skattas högst av museet står i omvänt förhållande till vad som är mest frekvent i materialet. Utländska artiklar utgör som sagt bara några få procent av klippen. Tidskriftsartiklarna är försvinnande få jämfört med dagstidningsartiklarna, och det allra mesta av det utländska materialet kommer från våra närmaste grannländer. Finland ensamt står för en fjärdedel av de utländska pressklipp, och den finska andelen har varit tämligen konstant under hela femtioårsperioden.

Det kan tyckas lite komiskt att några få artiklar i utländska konstitidskrifter tillmätts så mycket högre värde än de tusentals svenska artiklar som varje år publiceras om museet. I synnerhet som dessa få promillen av presskörden sällan utmärker sig kvalitativt. Oftast är det fråga om korta utställningsrecensioner, inte sällan av rent beskrivande, informativ art. Anmärkningsvärt ofta är de dessutom skrivna av svenskar (Beate Sydhoff, Maria Lind, Ingela Lind, Lars Nittve, John Peter Nilsson, Mats Stjernstedt, Lars O. Ericsson, Sören Engblom, Power Ekroth, Robert Stasinsky med flera), eller av skribenter som bott länge i Sverige (Ingamaj Beck, Marta Meregalli, Tom Sandqvist med flera). Publi- ceringarna är förstas i sig ett tecken på att tidskrifternas

← Från utställningen *Joseph Beuys. Aktioner*, 1971

Pablo Picasso
Bouteille, verre et violon, 1912–13 (detalj)
Collage, 47 × 62 cm
Inköp 1967

redaktioner haft ett intresse för Moderna Museet, men innehållet kan knappast ha överraskat museets personal som känner skribenterna väl.

Mängden utländska klipp, och vad som sägs i dem, hänger även samman med helt andra faktorer än vad som händer på Moderna Museet. Förändringar i de ekonomiska konjunkturerna, transportväsendet, turistindustrin och politiska förhållanden i grannländerna har satt sina tydliga spår i klipparkivet. Exempelvis ökade mängden ryska, baltiska och östeuropeiska klipp med den tilltagande turismen från öst i samband med *glasnost* och *perestrojka*, och senare Sovjetunionens och Berlinmurens fall. Lokal anknytning spelar också stor roll. Andelen tyska klipp blir fler när exempelvis Paul Klee visas och den spanska kontingenten ökar från noll till hundratal klipp när det står klart att Moderna Museets nya byggnad skulle ritas av Rafael Moneo.

Det är förstas inte bara konstkritiker och journalister som förmedlat bilden av Moderna Museet som ett spännande centrum för samtidskonst. Konstnärer och museifolk har också varit betydelsefulla i denna process, även om det är svårare att följa hur de bidrog till att göra museet känt under 1960-talet. De konstnärer som relativt tidigt i sina karriärer fick ställa ut på Skeppsholmen fick naturligtvis uppfattningen att museet var vaket och framåtsyftande. Det gäller inte minst amerikanska konstnärer som Robert Rauschenberg, Jasper Johns, George Segal och Claes Oldenburg. Den sistnämnde var ju också född i Stockholm och hade därmed även andra skäl att framhålla Sverige. Liksom denna grupp konstnärer byggde Jean Tinguely och Niki de Saint Phalle upp en nära relation till Hultén. Niki de Saint Phalle förklarade i en holländsk tidning 1967 att Moderna Museet är ett av de mest dynamiska museerna i Europa.⁵ Hennes, Tinguelys och Ultvedts utställning *Hon – en katedral* hade föregående år gett eko över hela Europa. Inte minst de anslående fotografierna av den skrevande jättekvinna bidrog till att man gav rum åt många artiklar, notiser och insändare om utställningen. Medan den överlag fick ett entusiastiskt mottagande i Sverige, orsakade den en del upprörda röster internationellt, där den sågs som uttryck för samtidskonstens obegriplighet och omoral.⁶

En annan viktig väg längs vilken museets rykte utomlands byggts upp är givetvis genom besök. Det finns ingen detaljerad statistik över den utländska publiken, men det har handlat om tiotusentals besökare årligen, varav många sannolikt har berättat om upplevelsen för sina vänner och kanske skickat vykort från utställningarna. Även om Moderna Museet aldrig byggt upp samma omfattande och långvariga publikrelation som danska Louisiana Museum for Moderne Kunst, tycks det tidigt ha blivit ett självklart utflyktsmål för många norrmän och finländare.

”Moderna”

Moderna Museet surfade under Pontus Hulténs ledning på efterkrigsvärldens önskan om att vara modern. Signifikativt nog utelämnades, som flera utländska artiklar påpekar, ledet ”konst” i museets namn. Alla ”moderna” kulturyttringar samlades under dess tak, som dans, teater, performances,

poesi, musik och happenings. Kanske borde också ”museet” ha strukits ur namnet? Det var inte samlingarna som stod i fokus – museet blev snabbt ett kulturhus där alla samtida kulturformer kom till uttryck. I folkmun blev benämningen rätt och slätt ”Moderna”.

Under 1960-talet och det tidiga 1970-talet beskrivs Moderna Museet av utländska skribenter påtagligt ofta som ett ungt museum. Det har inte enbart att göra med att institutionen var ung, omdömet syftar också på dess personal och publik. Pontus Hultén var 34 år när han tillträdde intendentstjänsten 1959 och han omgav sig under sin tid på museet helst med medarbetare som var yngre än han själv.

Några år in på 1960-talet hade en uppfattning etablerats i grannländerna att Moderna Museet var Nordens mest dynamiska kulturhus. Denna samverkade med en bild av Stockholm som en mycket modern stad. Rivningarna av den förmoderna stadskärnan, uppförandet av höghusen vid Hötorget samt utbyggnaden av tunnelbana och motorvägar uppskattades av många som uttryck för den nya tiden. Modernitetens Stockholm kontrasterade mot traditionens Oslo: Stockholm river ”usentimentalt [...] sitt centrum og utnytter grunnen over og under jorden till det yttersta. Fem speilblanke lamellhus i 17 etasjers høyde er reist i rekke og rad og kaster sin skygge over Konserthuset som gir inntrykk av papp-masjé, en reminisens fra en kortvarig, bleksottig klassisistisk periode i tyve-årene,” skriver *Aftenposten* 1964.⁷ Den radikala modernismen manifesterar sig, enligt artikelförfattaren Tor Refsum, på kulturens alla områden (Kungliga Operan undantagen). Och i denna moderna stad finns ett museum som ger rum åt allt som är spännande och nutida. I utländska beskrivningar av Stockholm och Moderna Museet förstärker staden och museets upplevda modernitet varandra. Genom vad som brukar kallas halo-effekter spreds därtill en bild av hela Sveriges kulturliv som dynamiskt: ”Det er ellers typisk for svenske museer at det alltid foregår noe.”⁸

Även i Danmark uppstod en känsla av att ha hamnat i bakvatten, trots att Louisiana ofta visade samma vandringsutställningar som Moderna Museet. Vi är ”hurtigt og sikkert ved at blive distancert”, skriver *Politiken* 1966.⁹ Utställningarna på Louisiana lämnar få permanenta spår i samlingarna, och Statens Museum for Kunst fyller inte sin uppgift på samtidskonstens område, ansåg skribenten. Det finns i denna, och många andra artiklar från denna tid, en glidning mellan beundran för Moderna Museets tillfälliga aktiviteter och betydelsen av dess samlingar, som aldrig formuleras tydligt. Det är de tillfälliga utställningarna, filmvisningarna och musikaftnarna på Moderna Museet som väcker entusiasm, medan det är frånvaron av samtidskonstmuseer med fasta samlingar i Oslo, Helsingfors och Köpenhamn som man sörjer mest i grannländerna. Paradoxalt nog visar utvecklingen att ju mer Moderna Museet utvecklas till att bli ett museum med en substantiell samling, desto mindre spännande framstår det som i utländska medier. Det var dynamiken i ett kulturhus som beundrades, men densiteten hos ett museum som efterfrågades.



”Et levende museum” lød en rubrik i norska *Dagbladet* 1966, som fångar in just viljan att ha både och. Det är en ovanlig upplevelse att bli glad när man kommer in i ett museum, fastslår artikeln, men det är just vad som händer i Nordens mest spännande kulturhus. Tack vare samarbete med Stedelijk Museum och Louisiana har Moderna Museet blivit ett levande museum för samtidskonst. ”När skal norske museumsfolk henge seg på lasset og inlede et samarbeid med Moderna Museet, slik att vi kan få utstillingene hit?”, frågar sig *Dagbladets* skribent.¹⁰ Även utställningar som inte röner någon större uppmärksamhet i Sverige, får beundran på andra håll; Moderna Museet överraskar publiken och ger den något att bita i, skriver Helvi Karahka i *Helsingin Sanomat* om utställningen *Visionär arkitektur*: ”Museet har åter förtjänat en fjäder i hatten.”¹¹

Ryktet om Moderna Museet som en spännande konstscen spred sig också utanför Norden, även om bevakningen från konstvärldens centrum såsom Paris, London och New York var ytterst begränsad och fragmentarisk. I samband med utställningen *Amerikansk pop-konst* 1964 beskrev *New York Times* museet som ”not exactly a hotbed of conservatism”, en ironisk underdrift som vittnar om att dess image av progressivitet nått den amerikanska östkusten.¹² En liknande formulering återfinns två år senare i franska *Metropole*: ”Le Moderna Museet n’a rien d’un reliquaire. Il est conçu comme une cellule vivante.”¹³ Bilden av Moderna Museet som ett levande hus, i kontrast till det traditionella museet som ett relikvarium, var alltså vid 1960-talets mitt spridd utanför närregionen. Den inflytelserike franske konstkritikern Pierre Restany uppgav 1966 att Moderna Museet var en av tre europeiska konstinstitutioner som angav tonen för samtidskonsten. De två andra var Stedelijk Museum och Palais des Beaux-Arts i Bryssel – men talande nog inte hans hemlands eget moderna museum i Paris.¹⁴

Dynamiken hos Moderna Museet tillskrivs redan tidigt Pontus Hultén, som ofta framträder i både bild och text i den internationella pressen. När Hultén tog över Moderna Museet var det inget annat än en negligerad filial till Nationalmuseum, skriver den franske konsthistorikern Jean Clay i *Studio International* 1966. Det är helt och hållet Hulténs förtjänst att det förvandlats till ett av de mest moderna museerna i Europa. Dessutom har han publiken med sig; Moderna Museet har betydligt fler besökare än Musée d’art moderne i Paris.¹⁵

En annan frontfigur för Moderna Museet var länge Carlo Derkert, om än inte lika framträdande i massmedia. Rollfördelningen i tidningsklippen är tydlig. Hultén är den dynamiske ledaren, Derkert den inspirerande förmedlaren. Hultén beskrivs vara en del av det internationella konstlivet, och avbildas antingen ensam eller tillsammans med konstvärldens ledande aktörer, medan Derkert på bild efter bild vänder sig till barn och vanliga besökare för att förmedla vad den moderna konsten vill och betyder.

Med åren blir det allt mer tydligt hur Moderna Museets internationella goodwill omvandlas till ett privat kulturkapital hos Hultén, som han kunde bära med sig när han lämnade Stockholm 1973. Hulténs Moderna Museet är tveklöst ett

av världens mest aktiva museer, skriver *Tribune de Lausanne* 1968.¹⁶ Strax efter att Hultén slutat förklarar *Die Zeit* att Moderna Museet är en legend, och att Hultén är mer känd än någon svensk konstnär.¹⁷

Kanske har Hultén blivit mer känd än museet han byggde upp? Det är som om Moderna Museet efter hans avgång länge försökte få stå kvar i strålglansen runt sin forne ledare. I pressarkivet fortsatte klippen om Hultén att samlas trots att artiklarna med åren allt mer sällan berättar att han en gång i tiden varit chef för Moderna Museet. När Hultén gick bort 2006 skickade museet ut en pressrelease som användes av ett stort antal tidningar över hela världen. Huvuddelen av texten ägnades Hulténs verksamhet vid Moderna Museet. Härigenom återknyts han till det museum som burit hans signum under hela sin levnadsbana.

Turnerande Museet

Renodlade samtidskonstmuseer var ännu sällsynta när Moderna Museet öppnade 1958. Museum of Modern Art i New York hade visserligen invigts redan 1929, men i Europa visades nutidskonst i allmänhet i salar inrymda i de allmänna konstmuseerna. 1950-talet är emellertid en tid av förändring. Under en period när de flesta strävade efter att vara med sin tid framstod samtidskonsten som ett viktigt uttryck för modernitet.

I Norden öppnades samtidigt som Moderna Museet Louisiana Museum for Moderne Kunst i Danmark. Båda museerna kom snabbt att förknippas med modernitet och upplät sina lokaler även för musik och andra scenframträdanden. De visade vad som uppfattades som det senaste i konsten, inte minst då amerikansk samtidskonst. Utanför Norden var Stedelijk Museum i Amsterdam den institution som Moderna Museet ofta jämfördes, och jämförde sig självt, med. Stedelijk Museum, under ledning av först Willem Sandberg (1945–63) och senare Edy de Wilde (1963–85), blev en viktig samarbetspartner för Moderna Museet, även om det inte blev ett museum för modern och samtida konst förrän i början av 1970-talet.

Sverige och Danmark var alltså tidigt ute om än med olika förtecken (statlig satsning respektive privat initiativ), medan övriga Norden dröjde. I Norge öppnade Henie Onstad Kunstsenter 1968, men det har aldrig fått en lika central plats i Oslos konstliv som Moderna Museet i Stockholm. Museet for Samtidskunst slog upp portarna först 1990 och Helsingfors skulle få vänta ända till 1998 innan Kiasma öppnades.

Pressklippen ger vid handen att Danmark, föga förvånande, har ägnat Moderna Museet mindre uppmärksamhet än Finland och Norge. Det finns inte en lika stark axel mellan Köpenhamn och Stockholm, som den mellan den danska huvudstaden och Oslo. Men samarbetet mellan Louisiana och Moderna Museet har ändå satt tydliga avtryck i danska tidningar. I de tidigaste artiklarna framstår Moderna Museet som mer intressant än sin danska systerinstitution: ”enhver dansker maa blive grøn af misudelse”, skriver Maria Marcus i samband med ett svenskt gästspel på Louisiana 1960. Ett statligt museum mitt i staden var, i hennes ögon, ett starkare kort än ett privat initiativ i ett mer perifert

läge.¹⁸ Detta var det första av en serie gästspel för Moderna Museets samling utomlands, i samband med att lokalerna på Skeppsholmen användes för tillfälliga utställningar.

Dessa besök i andra länder bidrog till att marknadsföra det unga museet. 1964 reste Moderna Museets samlingar till Helsingfors och Ateneum, samtidigt som amerikansk popkonst visades på Skeppsholmen. Jämfört med på Louisiana fyra år tidigare hade aktiviteterna på Skeppsholmen nu tagit ordentlig fart, och från svenskt håll ville man visa fram museets alla aktiviteter: film (konstfilmer av Viking Egge-ling, Per Olov Ultvedt, Carl Fredrik Reuterswärd, med flera), musik (jazz) och offentliga visningar av konsten. Finland var angeläget om att framstå som ett modernt land. Det hade efter kriget vunnit stora internationella framgångar inom design och mode, men hade inget modernt konstmuseum. Moderna Museet uppfattades därför av samtidskonstintresserade finländare som en förebild. Verksamheten på Skeppsholmen beskrivs i finsk press som ungdomlig, vital och utmanande. Föreningen Nutidskonst, som stått för inbjudan, satte upp som mål att stödja samlingarna av modern konst på Ateneum, antagligen med idén om att i framtiden kunna avknoppa en filial lik den i Sverige.

Erik Kruskopf skriver i *Hufvudstadsbladet* 1964 att utställningen framstod som mer av en artighetsvisit än en "demonstration av museets idé och aktivitet". I hans ögon var besöket endast en blek avspiegling av verksamheten på Skeppsholmen. "De små ansatser till annorlunda aktivitet som en jazzkonsert och en filmföreläsning kan tänkas innebära [...] drunknar i den museala miljön – och glöms rätt snart."¹⁹ Det har han säkert rätt i, men hans artikel visar också på något annat: Moderna Museet gör sig kanske allra bäst på avstånd? Det är inte säkert att Kruskopf skulle blivit mer entusiastisk av att ha hört jazzkonserten på Skeppsholmen. Föreställningen om en sprudlande och nydanande verksamhet i Stockholm, förstärktes sannolikt av att besökarna på utställningen i Helsingfors upplevde att de bara fick ett smakprov på museets rika anrättning. På ett likartat sätt fungerade andra artiklar och recensioner från Stockholm som publicerades i de nordiska grannländerna.

Vid museets gästspel visades verk som varit med på utställningar som gått grannländerna förbi. *Rörelse i konsten* 1961 (som först visades på Stedelijk Museum och senare på Louisiana) hade vid mitten av 1960-talet blivit legendarisk. På Ateneum ägnades ett rum åt kinetisk konst, kompletterat med repliker av Duchamps verk. Dessa spår bekräftade vad de Helsingforsbor som inte tagit färjan till Stockholm hade missat och fungerade samtidigt som en uppmaning att korsa Östersjön för att se den pågående popkonst-utställningen. "Just nu pågår i museet en utställning som heter Popkonst och som säkert kommer att få en liknande verkan [som *Rörelse i konsten*]", skriver Kruskopf i sin recension av utställningen på Ateneum, som om det var i Stockholm som han egentligen helst skulle vilja vara.²⁰

1966 skickades valda delar av samlingarna till Kunstnerernes Hus i Oslo. Uppmärksamheten blev stor, och klippen från gästspelet fyller en hel arkivkartong i Moderna Museets arkiv. Ryktet hade spridit sig om ett museum som

inte bara visade konst, utan fungerade som mötesplats för alla som var intresserade av modern film, musik, dans och teater. Ståle Kylingstad kallade verksamheten för "et kunstens folkeakademi hvor man forsøker å koordinere de forskjellige kunstarter og hvor åndsretninger brytes", och Arve Moen beskrev det som "et av de dristigaste tiltak som noen sinne realisert i kunstkommunikasjonens tjeneste".²¹ Det var alltså dessa nya aktiviteter på Moderna Museet som norr-männen ville få del av, även om det som visades förstas främst var delar av samlingarna. Ändå lyckades museet, om vi skall tro pressklippen, faktiskt att överflytta något av energin från Stockholm till Oslo. Bland annat framhölls barnverksamheten som ett exempel på Moderna Museets nytänkande. På en bild i *Aftenposten* står ett tiotal barn som gravallvarligt betraktar Constantin Brancusis *Den nyfödde*.²²

Kan revolutioner gå på export? Dessa tre tidiga uppvisningar av Moderna Museets verksamhet i de nordiska grannländerna har något av missionärsverksamhet över sig – i synnerhet i Helsingfors 1964 och Oslo 1966. Tveklöst fungerade utställningarna som vitamininjektioner, men de lämnade också en rest av saknad efter sig. Även om många av 1960-talets mest legendariska utställningar var turnerande och inte producerade av Moderna Museet ensamt, visades de inte i Finland och Norge. Därför uppstod där en känsla av att all den viktiga samtidskonsten gick det egna landet förbi.

En annan effekt av Moderna Museets tidiga verksamhet blev att samtidskonsten i Norden i hög utsträckning kom att uppfattas som icke-nordisk, eftersom man i första hand visade internationell samtidskonst. Framför allt USA, men också Frankrike, Tyskland och Italien, beskrevs genom utställningarna som konstvärldens centrum. Sverige framstod därmed som provinsen som genom driftighet lyckades få ta del av den samtida konsten, om än från åskådarplats.

Röda Museet

Utställningen *New York Collection for Stockholm* 1973 kan i efterhand ses som slutet på en era. I Norden uppfattades den av många som ett uttryck för USA-imperialismen, och förslag väcktes att skicka pengarna till folket i Vietnam istället för att lägga dem på en samling amerikansk konst. Den amerikanska bevakningen av invigningen var tämligen omfattande. Tidningar från hela USA – inklusive Hawaii – skrev om utställningen och framhöll att Moderna Museet tidigt hade intresserat sig för den unga amerikanska konsten. De deltagande konstnärerna hade tillsammans med inflytelserika gallerister och samlare samt representanter för amerikansk press bjudits över till Stockholm. Den blöta invigningsfesten rapporterades i flera amerikanska dagstidningar, inte minst eftersom den framstod som ett varmt välkomnande i en tid när de diplomatiska förbindelserna mellan Sverige och USA var ställda på sparlåga. Den amerikanska ambassadören hade kallats hem efter den diplomatiska kris som följde på statsminister Olof Palmes jultal 1972, men för vänsterliberala amerikaner framstod Sverige som ett föredöme. En inbjudan från den amerikanska ambassaden i Stockholm avböjdes av de medverkande konstnärerna, som själva motsatte sig den amerikanska inblandningen i



Vietnam, och festen fick därför ställas in. Men den svenska kritiken av Vietnamkriget färgade av sig på all amerikansk kultur, även den radikala konsten. *San Francisco Chronicle* citerade konstnären Nils Stenquist: "We cannot see your art as only art [...] We see it as American aesthetic imperialism."²³

Hultén kände sig klämd mellan dem som ansåg att han var alltför konstpolitiskt radikal och de som såg honom som alltför USA-vänlig. Han avgick senhösten 1973 för att ge sig i kast med andra uppdrag, varav det första blev att bygga upp verksamheten vid Centre Pompidou i Paris. I historien skrivningen framställs Moderna Museet under Hulténs ledning i nästan helt och hållet positivt ljus. Sanningen är att redan under Hulténs sista tid vid museet hade kritiken mot verksamheten börjat spridas även till utländsk press.²⁴ Trots att museet hade följt med i den allmänna politiseringen av konstlivet, vilket inte minst Filialen blev ett uttryck för, associerades museichefen starkt med den amerikanska popkonsten, som efter 1968 i bästa fall tedde sig oförsvarligt naiv. Karriärmässigt lämnade Hultén Sverige i rätt ögonblick, i synnerhet som museet stängdes för renovering och utbyggnad 1974. Han tog sig på så vis ut ur det spårberoende som han och museet hamnat i.²⁵

Den nye museichefen Philip von Schantz gav uttryck för behovet av att visa mer svensk konst. Detta svarade mot den inhemska kritik som menade att den svenska konsthistorien osynliggjorts under Hulténs tid, men satsningen väckte ingen entusiasm utomlands. Bild och självbild, identitet och image, står i en komplex relation. Den utländska pressbevakningen av Moderna Museet återspeglar i hög grad den bild som museet har velat förmedla av sig självt, genom olika slags pressinformation. Samtidigt tycks receptionen bekräfta riktigheten i museets självbild som ett betydelsefullt och vitalt museum under Hulténs tid. Men vid mitten av 1970-talet bryts denna uppåtgående spiral av optimistisk marknadsföring och stimulerande återkoppling. Brottet förstärks av att även svenska aktörer börjar sprida en bild av svenskt konstliv som provinsiellt och ointressant, såväl på hemmaplan som utomlands.

Men även om det utländska intresset för Moderna Museet avtar under 1970-talet, upphör det aldrig helt. Inte minst kom politiska kontroverser kring museets aktiviteter att rapporteras, främst i de nordiska grannländerna och Västtyskland. En första episod utspelas redan under Hulténs tid. 1971 prickar en riksdagsrevision museet för att med statliga medel ha bedrivit (vänster)politisk propaganda med inslag av antisemitism och personförföljelse. Revisionen noterar att museet skickat ut propaganda för Svarta Pantrarna i tjänstebrev och förmanar museet att sluta ställa ut "studier av avslitna kroppsdelar".²⁶ *Frankfurter Allgemeine Zeitung* rapporterar om kritiken mot museets "politiska slagsida" under rubriken "Rotes Museum? Angriffe in Stockholm".²⁷

En annan kontrovers som ägnas mycket uppmärksamhet i utländska medier var Stockholms Lokaltrafiks beslut att plocka ner reklamaffischer för Moderna Museet där

centerledaren Torbjörn Fälldin avbildas naken. Bilden är en detalj av en stor brigadmålning som framställer den politiska och ekonomiska makten naken, en travesti på Kejsarens nya kläder. Karin Bergqvist Lindegren, som var museets chef 1979, fördömde beslutet som censur.²⁸ Andra exempel på utställningar som blev omskrivna utanför Sveriges gränser under det röda 1970-talet är *Kvinnor* (arrangerad i Filialen av Grupp 8) 1972, *Ararat* (ekologisk arkitektur, konst och teknik) 1976, och *Internationella Motståndsmuseet "Salvador Allende"* (solidaritet med Chiles folk) 1978.

Kanonmuseet

År 1975 flyttade museet tillbaka till nyrenoverade och tillbyggda lokaler på Skeppsholmen. Men istället för att ge en positiv känsla av nystart, handlar rapporteringen i utländska medier allt oftare om att museets glansperiod var över: "Die Glanzzeit eines Avantgarde-Museums ist zu Ende", löd en rubrik i *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 1975. Under några år har museet varit ett föredöme med aktiviteter och experiment, men nu har det gått in i en lugnare, återhämtningsfas, liksom konstlivet i stort, löd den lite mer nyanserade brödtexten.²⁹

Även i Norden riskerade museet att förlora sin ställning, enligt isländska *Dagblaðið* 1979. Museet har fått konkurrens av nya institutioner som Henie Onstad Kunstsenter och Nordjyllands Kunstmuseum.³⁰ Kulturjournalisten Elke Lehmann-Brauns uttrycker i *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 1981 förhoppningen att den nye museichefen Olle Granath åter skall befästa Moderna Museets internationella rykte efter en period där von Schantz satsat på svensk konst och Bergqvist Lindegren på socialpolitisk konst.³¹ Tveklöst hade strålglansen kring museet avtagit, men man skall inte underskatta ryktbarhetens relativa beständighet. I artikel efter artikel kan man under hela 1980-talet finna epitet om museet som "berömt", "välkänt" och "viktigt". Må vara att nya institutioner inte är bättre än sin senaste utställning, men de etablerade kan vila länge på vunna lagrar.

Det vore en överdrift att påstå att 25-årsjubileet 1983 tilldrog sig överväldigande utländsk uppmärksamhet, men *Flash Art* ägnade det i varje fall en helsida. Det var Marta Meregalli, konstskribent bosatt i Sverige, som hade intervjuat både Granath och Hultén. Granath är en fåordig man, konstaterar Meregalli, vilket bekräftas av att svaren ofta är kortare än frågorna. Som kontrast innehåller intervjun med Hultén inte en enda fråga – han gav aldrig Meregalli tid att ställa någon.³² Meregalli säger sig ha uppfattat att museet nu inriktar sig på klassisk modernism. Granath förklarar sig arbeta vidare i Hulténs tradition. Det nya och det gamla skall visas tillsammans, säger han. Museet skall inte följa en enskild trend utan visa många olika riktningar. Ändå blir helhetsintrycket genom intervjun att historien är viktigare än nuet. Kravet på att visa det som är nytt avfärdar Granath med: "What's really new, anyway?"³³

Ett förenande drag i alla utländska rapporter från 25-årsjubileet är att de fokuserar på den tidiga verksamheten. Decenniet med Philip von Schantz och Karin Bergqvist Lindegren i ledningen förbigås med tystnad. Granath framställs

som den som skall plocka upp Hulténs fallna mantel, även om det anas en oro för att den påbörjade klassikersatsningen kommer bli alltför tillbakablickande.

Ett återkommande inslag i 1980-talets intervjuer är att Granath säger sig vilja satsa på kvalitet.³⁴ Intrycket han ger är att detta är en ny inriktning för museet – att hans närmaste föregångare stått för motsatsen. En annan vanlig replik är att det inte är självklart att museet vill eller bör satsa på det som är ”inne” just nu.³⁵ Det tredje som Granath påtalar om och om igen i de utländska intervjuerna är museets bristande ekonomiska resurser. Hans beslut att av ekonomiska skäl upphöra med att annonsera museets utställningar i dagspressen 1981 rapporterades i flera länder. Den bild som träder fram är ett museum med kniven på strupen, som inte har resurser att satsa offensivt och som helst vill visa moderna mästare. Signifikativ är en förhandsartikel i norska *Dagbladet* 1987 inför en kommande Picasso-utställning. Redan i ingressen citeras Granath som säger att utställningen kommer att kosta mycket men att han hoppas få ”pengene igjen fra publikum”.³⁶

Granath apostroferar ofta Hultén i intervjuerna, samtidigt som han betonar skillnaden mellan 1960-talet och samtiden. Då skedde det mycket inom konsten och alla kulturformer möttes ute på Skeppsholmen. Underförstått tycks nuet mindre spännande. Den samtida kulturscenen är mer differentierad, enligt Granath. Många av de dans-, teater- och musikgrupper som på 1960-talet uppträdde på museet har nu funnit andra platser att vara på, säger han till *Bergens Tidende* 1986. Intervjun gjordes med anledning av nya planer på ett samtidskonstmuseum i Oslo, men det var inte mycket uppmuntran som gavs: ”Oslo er for liten til å ha både dette nye moderne museet i bankbygningen og museet på Høvik-odden [Henie Onstad Kunstsentrum]”, slår Granath fast.³⁷

Men att Moderna Museet inte längre framstår som en spännande scen för samtidskonst betyder inte att publiken var ointresserad av vad som tilldrog sig på Skeppsholmen. Publikt tillhör *Marc Chagall* 1982, *Henri Matisse* 1984 och *Pablo Picasso* 1988 museets mest framgångsrika utställningar (cirka 297 000, 183 000 respektive 277 000 besökare).³⁸ De etablerade en bild av museet som ett klassikermuseum, som avlöste 1970-talets Röda museum och 1960-talets unga avantgardescen. Eller kan vi kanske uttrycka det som att kanonmuseet (med långt a) avlöste kanonmuseet (med betoningen på o), i betydelsen att man avstod från den sorts explosiva, publikutmanande, verksamhet som Hultén företrätt, till förmån för en inriktning på den svenska och internationella konsthistoriens kanon (det vill säga de mest välkända namnen och verken)?

Antalet pressklipp från Europa och Nordamerika är få under perioden från Hulténs avgång fram till nybyggnaden 1998. Med ett undantag: Finland. Exempelvis är åtta av tio utländska klipp från Picasso-utställningen finska. De flesta recensioner och reportage är positiva, och utställningen drog som framgång mycket folk. Kanske missade de utländska medier som frågade sig ”Varför ytterligare en Picassoutställning?” att den stora konstpubliken är mindre rörlig än konstkritikerna och att många vill kunna se konsthistoriens mest

välkända namn på ett museum nära där de bor?³⁹ Å andra sidan gick kritiken sällan ut på att det var fel att överhuvudtaget visa Picasso, utan att museet borde ha försökt förankra utställningen i sin egen tid och anlägga nutida perspektiv på ”mästaren”. Moderna Museet visar Picasso på ett högst traditionellt sätt, där hängningen inte bygger på någon annan idé än kronologi, skriver Tiina Nyrhinen i finska *Satakunnan Kansa*.⁴⁰

Visst recenserades klassikerutställningarna även av specialiserade konstitidskrifter och på många dagstidningars kultursidor. Men den överväldigande andelen klipp utgörs av förhandsartiklar på dagstidningarnas nyhets- eller featuresidor, samt inte minst av reportage i veckopressen. Det är också i detta slags material som de mest entusiastiska omdömena återfinns. *Marc Chagall* är en av de finaste utställningar som anordnats i Norden, skriver exempelvis den finska veckotidningen *Seura* i ingressen till ett stort uppslaget och rikligt bildsatt reportage. Artiklar som denna bidrog med all säkerhet till den stora publiktillströmningen. Men även om resultatet blev stor publik, och därmed goda intäkter, bidrog veckopressens uppmärksamhet knappast till att höja museets självkänsla. Det var beröm från konstvärldens inre cirklar som museet strävade efter. Till de geografiska och sociala dimensioner som nämnts ovan, fogar sig här även en genusmässig differentiering. Veckopressens målgrupp av medelålders kvinnor utgör visserligen en betydande andel av museets besökare, men det var inte hos dem som museets chefer och intendenterna sökte bekräftelse.

Vid sidan av klassikerutställningarna samt utställningar med minimalism och konceptkonst fortsatte museet under 1980-talet att visa de konstnärer som först framträtt på Moderna Museet under Hulténs ledning: Jasper Johns (1980), Niki de Saint Phalle (1981) och Barnett Newman (1987). Robert Rauschenberg-utställningen 2007 kan uppfattas som den senaste i genren. Ingen av dessa har emellertid rönt någon större uppmärksamhet utomlands. I fallen Johns och Newman beror det sannolikt på att det rörde sig om mindre grafikutställningar, men det hänger också samman med att vandringsutställningar numera mest uppmärksammas där de visas första gången.

En utställning som fått stor uppmärksamhet i den svenska historieskrivningen är *Implosion* 1987, den nuvarande museichefen Lars Nittves introduktion av den postmoderna konsten. I Sverige orsakade den omfattande debatt i tidningar och tidskrifter och på konstskolor och seminarier, om vad postmodernismen var och om den stod för något intressant och produktivt. Men utomlands var intresset inte lika stort. Måhända uppfattades den inte som lika omtumlande ny i länder där diskussionen om det postmoderna tillståndet redan förts under flera år. Inte heller i de nordiska grannländerna fick den någon omfattande respons, även om det som alltid finns några finländska klipp i arkivet. Möjligtvis hänger det samman med att utställningen inte uppfattades som intressant för en större publik, och därför inte värderades så högt av nyhets- och featureredaktioner. Pekka Helin





skrev i varje fall en entusiastisk recension i *Hämeen Sanomat* och beskrev utställningen som ett intelligent äventyr.⁴¹

Hösten 1989 tillträder Björn Springfeldt som museichef. I flera utländska artiklar framställs det som att Springfeldt, liksom tidigare Granath, skall axla Hulténs mantel, trots att tiden som förflutit sedan Hulténs avgång vid det här laget var mycket längre än Hulténs tid som chef för museet. Eftersom Springfeldt hade arbetat som amanuens på Moderna Museet på 1960-talet kunde tillsättningen åter uppfattas som en apostolisk successionsordning.

Men inte heller under Springfeldts ledning uppstår något mer omfattande utländskt intresse för vad som försiggår på museet. De nordiska grannländerna med Finland i spetsen rapporterar om, och recenserar ibland, de större utställningarna med internationellt kända konstnärer som Kiki Smith (1992), Robert Mapplethorpe (1993) och Gerhard Richter (1994). Men någon entusiasm över själva museet och dess verksamhet förmedlas numera sällan i texterna. *Helsingin Sanomat* konstaterade 1992 att Moderna Museet inte längre är internationellt ryktbart.⁴² Besökare kommer numera för att se de fasta samlingarna som är en påminnelse om museets svunna storhetstid, inte de nya utställningarna.

Under 1990-talet svek publiken Moderna Museet. Eller så var det museet som svek publiken. I en intervju i *Turun Sanomat* 1990 säger Springfeldt att Sveriges populäraste museum numera är danska Louisiana, med fler än 200 000 svenska besökare årligen. Moderna Museet har visserligen haft publikframgångar med sina klassikerutställningar, men dessa har inte avspeglat dagens konst och än mindre innehållit några framtidsvisioner.⁴³ I en annan intervju, i *Uusi Suomi*, förklarar Springfeldt att han vill visa ”nutidskonstens klassiker”.⁴⁴ Önskemålen om vad ett modernt museum bör göra har förändrats eftersom det till skillnad från på 1960-talet nu finns gallerier som på ett högkvalitativt sätt visar dagens konst. Vid denna tid diskuterades i Finland det blivande samtidskonstmuseet i Helsingfors. Moderna Museet omnämndes ibland som en förebild, men det är tydligt att det nuvarande Moderna Museet inte längre framstår som ett ideal.⁴⁵ De finska drömmarna om en scen för samtidskonst finner mer näring i Moderna Museets förflutna än i dess samtida verksamhet, och det är betecknande att Hultén hörde till de kandidater som föreslogs för att bygga upp verksamheten.⁴⁶

Möjliga Museet

Ett nytt Moderna Museet på Skeppsholmen, ritat av den spanske arkitekten Rafael Moneo, invigdes 1998 med den brittiske konsthistorikern David Elliott som museichef. Det var första gången som chefsrekryteringen skett utomlands. Men det var mot inhemska spöken Elliott omedelbart fick kämpa. Förväntningar väcktes återigen om en pånyttfödelse av museets heroiska förflutna. Till *Art Newspaper* säger Elliott att han ogillar att folk får något dimmigt i ögonen när de talar om hur museet var förr. Men han betonar att samlingarna håller hög kvalitet och distanserar museet från tidens mest omtalade kusin: Museo Guggenheim i Bilbao,

invigt ett år tidigare. ”Vi är raka motsatsen till Bilbao”, säger Elliott, och förklarar att museet har en samling och en historia, samt en chef med en egen agenda.⁴⁷

Guggenheim är museivärldens främsta exempel på den utvidgade branding-strategi som slog igenom under 1990-talet. Varumärket står inte bara för ett eftersträvaransvärt innehåll – attraktiva konstutställningar – utan har ett värde i sig som besökarna vill få del av. Ett besök i museicaféet eller shoppen skattas minst lika högt som en tur genom samlingarna. Allt fler av produkterna med museets logotyp har en exklusiv prägel, och ett högt pris, som distanserar dem från de andra turistsouvenirer som brukar betecknas som kitsch.

Elliott distanserar sig alltså från Guggenheim, samtidigt som han förstod betydelsen av branding av Moderna Museet. Uppdraget att ge museet en genomgående grafisk profil gick till de ansedda formgivarna John Warwicker och Michael Horsham på Tomato.⁴⁸ Den nya, enhetliga och minimalistiska designprofilen ger en tydlig signal om en nystart för museet som uppmärksammas i medierna, främst i Sverige men även i de nordiska grannländerna. ”Meningen er jo at museet igjen skal bli den store motor i samtidskunsten”, skriver norska *Aftenposten* 1996, i en rapport från den svenska debatten om museichefstillsättningen.⁴⁹ Men redan vid invigningen hade mycket av entusiasmen blåst över. Inte minst var det byggnadens lågmälda framtoning som dämpade reaktionerna. Den ansedda arkitekturkritikern Ada Louise Huxtable jämför i *Wall Street Journal* Moderna Museet med Sverre Fehns Glaciärmuseum i Fjærland och Stephen Holls Kiasma i Helsingfors. Moneos byggnad framstår då som den mest konservativa, i synnerhet om Frank Gehrys Guggenheim i Bilbao används som måttstock.⁵⁰ *Boston Globe* kallar nya Moderna Museet för ”the Volvo of Art Museums”, funktionellt och fritt från all skrytsamhet.⁵¹ Den diskreta framtoningen överensstämmer med den utländska bilden av svenskar som lågmälda och tillbakadragna.

Försiktigt lågmäld är emellertid inte den nye museichefen. Elliott säger sig vilja göra museet mindre svenskt och sätter som mål att fördubbla publiksiffrorna till mer än en halv miljon årligen.⁵² Anmärkningsvärt är att oavsett vad Elliott säger sig vilja göra, beskrivs han som Hulténs efterträdare. Hultén var glad på invigningen, skriver *Wall Street Journal* i sin Europautgåva, och företrädaren utropade ett fyrfaldigt leve för den nye museichefen.⁵³ Återigen utplånas alltså tiden mellan Hultén och nuet.

Publiktillströmningen under Elliott var god även om det bara var under invigningsåret 1998 som den nådde över hans mål om en halv miljon besökare. Museet får omfattande och positiv bevakning i utländska medier, och satsningen på rysk och östeuropeisk konst fick som följd att östeuropeiska länder i högre omfattning än tidigare rapporterar från utställningarna. Men i de mest prestigefyllda konstitidskrifterna var mottagandet svalare. Behöver vi ännu en utställning om östeuropeisk konst, frågar sig *Frieze* 2000?⁵⁴

2001 får Moderna Museet ett nytt smeknamn, ”Möjliga Museet”, efter att omfattande mögelskador upptäckts. Smeknamnets alliteration gjorde sig lika bra på engelska, och historien om ”the Mouldy Museum” sprids på båda

sidor Atlanten. Smeknamnet Mögliga Museet anspelar även på att verksamheten inte motsvarar kritikernas förväntningar. Återigen befinner en museichef inte hålla måttet, mätt mot minnet av Hultén. Att en allt större andel av kritikerna inte var verksamma under Hulténs tid på Moderna Museet, minskar inte intensiteten i missnöjet. Tvärtom. Myten övertrumfar alltid verkligheten.

2001 återvänder Lars Nittve, som tidigare varit intendent, som ny överintendent för museet. Reaktionerna följer två huvudsakliga mönster. Antingen beskrivs det som en kontinuitet – återigen kliver en svensk i Hulténs skor, en svensk som därtill tidigare ansetts vara kronprins men som blev sidstepad vid successionen 1989. *The Guardian* noterar att Nittve väljer att inleda med att visa Hulténs samling, och att museets samlingar känns lite väl säkra om än beundransvärda.⁵⁵ Det andra tolkningsmönstret betonar att Nittve återvände från en internationell karriär med meriter från Louisiana och Tate Modern, det vill säga att han redan är en del av den internationella konstscen som museet så gärna ville vara en uppskattad aktör på.

Museets verksamhet och samlingar evakueras från Skeppsholmen under mögelsaneringen 2002–04. Både den ambulerande verksamheten, ”c/o Moderna Museet”, som tar samlingarna ut i Sverige, och utställningsverksamheten i Posthusterminalen vid Klarabergsviadukten i Stockholm mötte mycket entusiasm på hemmaplan, men de utländska klippen från dessa år är ytterst fåtaliga.

Med återinvigningen 2004 ökar åter antalet artiklar i utländsk press. Samtidigt sköt besöksiffrorna i höjden och har fram till att den fria entrén togs bort 2007 stadigt legat över Elliotts mål på minst en halv miljon om året. Av dessa är hela 20–30 procent utländska besökare, det vill säga museet har under senare tid räknat in minst 100 000 utländska besökare årligen.⁵⁶ Samtidigt tycks museet ha slagit in på samma väg som bland andra Louisiana tidigare anträtt: besökarna söker sig inte bara, eller ens främst, ut till Skeppsholmen för att få en konstupplevelse, utan även för att dricka kaffe med vänner eller sitta i restaurangen och titta ut över vattnet. Matupplevelsen och utsikten noteras också i många utländska reportage från museet.

Men doften av café latte har ersatt rödvinslukten, och det finns ingenting som vid en okulär besiktning vittnar om en ung, dynamisk alternativkultur. Detta följer ett internationellt mönster, där service, utställningar och arkitektur utformas för att locka sponsorer och besuttna besökare. Sedan 1980-talet har Europa upplevt en kraftig utbyggnad av nya museer och konsthallar, inte sällan med anslående arkitektur som lockmedel för publik och sponsorer. Samtidskonstlandskapet ser därmed högst annorlunda ut, jämfört med 1960-talet när Moderna Museet hade få konkurrenter att mäta sig mot eller med.

Även om några inflytelserika institutioner tillkom eller fick nya ledningar under det sena 1960-talet och tidiga 1970-talet (Kunsthalle Bern, Sammlung Nordrhein-Westfalen, Museum Eindhoven, med flera) var förutsättningarna att synas på den europeiska konstkartan betydligt större då än nu. Recensenter och tidningsredaktioner gör ett allt striktare urval av vilka utställningar och institutioner som bevakas.

Möjligtvis framstår även utställningarna som mer platslösa än förr, åtminstone för de konstkritiker som flyger mellan världens viktiga konstevenemang. Det enskilda museets historia och dess geografiska kontext spelar därför en mindre framträdande roll i sentida recensioner.

Manliga Museet

Den rikligt illustrerade *Moderna Museet. Boken* som gavs ut 2004 inleds med en rad stort uppslagna fotografier ur museets heroiska historia. Det första visar Nationalmuseums visning av 1900-talskonst, med bildtexten ”Museislummer”. Det andra fotografiet visar Picassos *Guernica* på besök 1956 och det tredje ljudkonstnären Karlheinz Stockhausen på Moderna Museet 1960. Ur det trötta Nationalmuseum steg alltså Moderna Museet som en fågel Fenix, med Hulténs infångande av den turnerande *Guernica* som ett preludium som förebådar vad som komma skulle. Det fjärde uppslaget har bildtexten: ”Med 1961 års utställning ’Rörelse i konsten’ etsades Moderna Museets namn fast på konstens världskarta.”⁵⁷

Som framgått av denna essä uppfattades *Rörelse i konsten* som en viktig begivenhet av pressen i de nordiska grannländerna när den visades på Moderna Museet, trots att den ursprungligen öppnat på Stedelijk Museum i Amsterdam och senare även visades på Louisiana i Humlebæk. Utställningen fick tidigt status av milstolpe i Moderna Museets historieskrivning, och det nämns nästan aldrig att den var ett samarbete med Stedelijk Museum. Som framgått ovan ser situationen annorlunda ut idag. Robert Rauschenberg-utställningen 2007 (producerad av Museum of Contemporary Art, Los Angeles) fick ingen uppmärksamhet alls utanför Sverige eftersom den tidigare visats i New York, Los Angeles och Paris, och då recenserats och rapporterats av medier från många länder.

Situationen för ett museum som söker utländskt beröm är idag alltså besvärlig. I Moderna Museets årsredovisning för 2006 framhålls att museet ”allt oftare och allt mera” engageras i internationella samarbeten. I texten påpekas att tre av museets utställningar (*Paul McCarthy*, *Mamma Andersson*, *The Pontus Hultén Collection*) har visats i andra länder, och att museet ”fått flera värdefulla konstverk donerade från utlandet. Ett ytterligare exempel på det växande intresset utomlands för museets verksamhet är den nyligen instiftade amerikanska stiftelsen, ’The American Friends of Moderna Museet’.”⁵⁸

Klen tröst för tigerhjärtan, kan tyckas. Men för ett museum som allt mer lever för och på sina samlingar är måhända pressklipp en dålig indikator på uppskattningen av kärnverksamheten? De allra flesta artiklar (såväl recensioner som reportage) handlar om utställningarna, inte de fasta samlingarna. Statistiken över publicerat material och analysen av de värdeomdömen som används mäter alltså främst receptionen av utställningsverksamheten, inte uppskattningen av samlingarna eller varumärkets status. Ett annat

Marcel Duchamp
Fountain, 1917 (detalj)
Porslin, 33 × 42 × 52 cm
Replik utförd av Ulf Linde
Donation 1965 från MMV



sätt att uttrycka det är att intensiteten i pressbevakningen i första hand avspeglar Moderna Museets verksamhet som konsthall, inte som museum.

Vad som däremot kan antas avspegla intresset för museets samlingar är utlåningen av bilder. Konstmuseer som äger många ”viktiga” verk har en omfattande bildutlåning till bland annat förlag för produktion av alltifrån almanackor till översiktsverk. Vad som blir betraktat som viktiga verk avspeglar följaktligen ett symbiotiskt förhållande mellan museerna och de reproducerande medierna. Reproduktionerna bidrar i sin tur till att göra museets samlingar berömda, och bidrar till viljan att besöka dem. Det finns inte någon detaljerad bildutlåningsstatistik över tid, men uppgifter från museet pekar ut några verk som intar en särställning: Robert Rauschenbergs *Monogram*, Ernst Ludwig Kirchners *Marzella*, Meret Oppenheims *Ma gouvernante*, Raoul Hausmanns *Tatlin at home*, Edward Kienholz *State Hospital*, Salvador Dalís *L'Enigme de Guillaume Tell*, och ytterligare några verk av internationella stjärnor som Picasso och Duchamp.

Ingen museireklam i världen kan mäta sig med dragkraften hos Leonardos *Mona Lisa* eller Munchs *Skriet*. För varje gång de pryder ett vykort, en t-shirt eller ett bokomslag ökar deras individuella ryktbarhet, men även attraktionskraften hos de museer som äger dem. Moderna Museet har inget enskilt verk som kan mäta sig med *Mona Lisa* eller *Skriet*, som är välkända långt utanför de konstintresserades kretsar, men i en liga strax under dessa verk spelar *Monogram* och bidrar till Moderna Museets höga andel utländska besökare.

Det är förstås inte bara bilder som lånas ut. Utlån av de faktiska verken är också en viktig del av museiverksamheten. Den har, i det här anlagda perspektivet, två betydelsefulla konsekvenser. Dels innebär utlånen möjligheter till inlån av viktiga verk, det vill säga de ökar möjligheten till att göra attraktiva utställningar. Dels innebär närvaron av verk från Moderna Museet på utställningar vid andra museer över hela världen god reklam för samlingarna.⁵⁹

Det är knappast förvånande att det är konsthistoriens mest välkända konstnärer som flitigast lånas ut. Mer förvånande är att även pressen ägnar störst uppmärksamhet åt de stora männen i konsthistorien (Chagall, Miró, Picasso, Munch och så vidare), inte åt yngre, samtida konstnärer, trots att det är samtidskonsten som har högst status i konstvärldens centrala kretsar. Detta följer ett gängse mönster där exklusivitet ofta ställs mot folklighet. Att idag visa Picasso höjer publiksiffrorna, men inte prestige, såvida ”mästaren” inte presenteras i ett helt nytt ljus.

Samlingarna bildade dock utgångspunkt för det mest uppmärksammade initiativet från Moderna Museet under senare år. 2006 väckte Lars Nittve frågan om underrepresentationen av kvinnliga konstnärer i Moderna Museets samlingar. 90 procent av verken i kärnsamlingen är skapade av manliga konstnärer och Nittve begärde 50 miljoner i engångsanslag från den svenska staten till museets 50-årsjubileum 2008, för att kunna köpa in verk av internationellt kända kvinnliga modernister. Idén är alltså att göra ett ”Andra önskemuseum”, efter förebild av Moderna Museets Vänners lyckosamma strategi 1963. Då resulterade

utställningen *Önskemuseet* i ett statsanslag på fem miljoner som möjliggjorde förvärv av 36 strategiska verk.

Nittves utspel fick relativt stor uppmärksamhet internationellt i såväl dags- som fackpress. Den svenske museichefens begäran ställdes på flera håll mot de inhemska museernas brist på genusperspektiv. Hittills har vi inte hört något liknande från en tysk museichef skriver *Berliner Zeitung*. Ändå är det män som dominerar i de tyska samlingarna, från Hamburg till Stuttgart, från Rostock till München, från Berlin till Hannover och från Dresden till Frankfurt.⁶⁰ I vad som förefaller vara direkt relaterat till den diskussion som Moderna Museets initiativ väckte, deklarerade Tate Moderns styrelse att museet ämnade åtgärda underrepresentationen av kvinnliga konstnärer genom riktade inköp.⁶¹

I artiklarna kopplas Nittves förslag samman med skandinavisk jämställdhetspolitik och även med nybildade Feministiskt Initiativ. Den dåvarande kulturministern Leif Pagrotsky säger till *Art News* att det självklart bör finnas betydelsefulla verk av kvinnliga konstnärer på Moderna Museet, dock utan att ge något löfte om pengar till att förändra situationen.⁶² Nittves utspel har lett till flera större donationer för inköp av kvinnliga modernister till Moderna Museet, och hans följdförslag att staten borde matcha donationerna krona för krona, har rapporterats utomlands.⁶³ Hittills har den svenska staten emellertid endast skjutit till fem miljoner, alltså i kronor lika mycket som 1963.

Samma år, 2006, som Nittve tog initiativ till att bättra på andelen kvinnor i kärnsamlingen avled Pontus Hultén, 82 år gammal. Dödsrunor publicerades över hela världen, och flertalet nämnde att det var vid Moderna Museet han inlett sin karriär. Många av artiklarna utgår, som nämnts, från Moderna Museets pressutskick, eftersom museet var först med att offentliggöra Hulténs bortgång.

I de mer självständigt utformade minnesteckningarna är det globetrottern Hultén som dominerar. Hans utbildning i Köpenhamn, relation till exempelvis Moskva, Berlin och New York, och verksamhet i Paris, Venedig, Bonn, Basel och Los Angeles refereras ofta, liksom hans kontaktnät bland tidens ledande konstnärer och gallerister. Det framhålls förstås regelmässigt att han gjorde Moderna Museet till en dynamisk scen för samtidskonst, med en rad viktiga utställningar under 1960-talet. Sett ur den här textens perspektiv bekräftar dessa runor bilden av ett museum vars storhetstid var synonymt med Hultén, men inte vice versa. Han gick vidare, men de gjorde inte museet.

Även detta klippmaterial kommer snart att arkiveras i bergrummet under museet, och lägga ytterligare någon centimeter till den utländska skörden. I enlighet med det spårberoende som diskuterats ovan kommer sannolikt minnet, eller myten, om Hulténs tid på Skeppsholmen för lång tid framöver att påverka museets rörelseriktning. Hulténs fränfalle sätter också konkreta spår i museets lokaler som byggts om för att visa delar av hans konstsamling i Pontus Hulténs visningsmagasin. Arkitekt är Renzo Piano – kanske mest känd för att, tillsammans med Richard Rogers, ha ritat Centre Pompidou. En permanent påminnelse om banden mellan då och nu som knyts om och om igen.

- 1 Eugen Wretholm, "Pontus Hulténs Moderna museum", *Svenska Dagbladet* 1982-01-20.
- 2 Allt som skrivits om Moderna Museet utomlands finns inte med i klipp-samlingen, och jag har kompletterat undersökningen med artiklar som jag funnit på andra vägar (huvudsakligen internationella artikeldatabaser). Tillskottet från dessa har dock varit tämligen litet och min bedömning är därför att eftersom museet uppskattat den utländska bevakningen har dessa klipp en hög samlings- och bevarandegrad. I den kvantitativa analysen har endast klipp av artikelkaraktär räknats (alltså inga korta notiser eller rena återgivanden av pressreleaser, och ingen reklam). Endast klipp där Moderna Museet spelar en betydelsefull roll har medtagits i undersökningen, inte allmänna resereportage om Stockholm där museet kort omnämns som en sevärdhet. Intervjuer med museicheferna har inkluderats om de tydligt framstår som representanter för Moderna Museet. Klipp från turnerande utställningar har endast räknats från den tid de visades i Stockholm. Merparten av materialet från 1958 till 2007 har jag själv gått igenom och sökt efter utländska klipp, men jag är tacksam för hjälp från Nina Engholm som genomskötte perioden 1982–85, Anna Lundström som tog sig an 1999–2001 samt Paulina Sokolow som gick igenom 2006. Stort tack även till bibliotekspersonalen och Eva Ioannidis för all hjälp med framtagning av materialet. Jessica Höglund har läst och översatt finska klipp, och Lena From isländska.
- 3 Det finns förstås inga skäl att kopiera artiklar ur *Dagens Nyheter* och *Svenska Dagbladet* som museets anställda ändå har tillgång till, men kopiorna ger ändå en grov bild av hur olika tidningar värderats. Sedan 1990-talet har tillgången till artiklar på nätet tillkommit vilket minskar behovet av mångfaldigande.
- 4 Moderna Museet skiljer sig härvidlag inte från samhället i övrigt. Också i högskolevärlden – min hemmaplan – värderas utländsk uppmärksamhet och publiceringar mycket högre än svenska, ofta på grumlig grund.
- 5 Osignerat klipp, "Niki's Nana's", *De Volkskrant* 1967-06-26.
- 6 En hel del utländska och svenska pressröster och insändare finns samlade i *Hon – en historia*, red. Barbro Sylwan och Pontus Hultén, Stockholm 1967, s. 128–194.
- 7 Tor Refsum, "Kunstvisitt i Stockholm", *Aftenposten* 1964-12-12.
- 8 Ibid.
- 9 Pierre Lübecker, "Død eller levende", *Politiken* 1966-01-23.
- 10 "Et levende museum", *Dagbladet* 1966-05-07, författare saknas på klippet.
- 11 Helvi Karahka, "Arkitehdin utopia", *Helsingin Sanomat* 1963-04-24. Utställningen var producerad av MoMA i New York.
- 12 Grace Glueck, "Art Notes: Growing Pains", *The New York Times* 1964-06-07.
- 13 V. d. B., "Tribune d'art contemporain. Musées et revues d'art moderne en Scandinavie", *Metropole* 1966-02-22.
- 14 Pierre Restany, "Stockholm, hiver 1966, un festival de l'art universel", *Domus*, nr 438, 1966. Musée d'art moderne i Paris invigdes 1961, men delar av samlingarna hade tidigare visats i Petit Palais.
- 15 Jean Clay, "Art...should change man", *Studio International*, mars 1966.
- 16 Pierre Descarquis, "Tatline reconstitué sans les russes", *Tribune de Lausanne* 1968-09-01.
- 17 Petra Kipphoff, "Der Schwedische Standpunkt", *Die Zeit* 1975-11-14.
- 18 Maria Marcus, "Blade af et svensk museum", *Dagens Nyheder* 1960-09-24.
- 19 Erik Kruskopf, "Museum med aktivitet", *Hufvudstadsbladet* 1964-03-18.
- 20 Ibid.
- 21 Ståle Kyllingstad, "Stockholmsbesøk i Oslo", *Nationen* 1966-11-25; Arve Moen, "Velkommen utfordring", *Arbeiderbladet* 1966-11-12.
- 22 Tege, "Moderna Museet til Oslo", *Aftenposten* 1966-11-01. Barnpedagogiken framhölls även i finsk press: Osmo Laine, "Taidekasvatuksen elämänlähisyy", *Turun Sanomat* 1971, datum saknas på klippet.
- 23 Paul Richard, "New York Artists at The Stockholm Collection", *San Francisco Chronicle* 1973-11-11.
- 24 Ett exempel på denna kritik är Ingamaj Beck, som då just flyttat till Sverige: "6oerne er allerede længe siden", *Politiken* 1973-11-04.
- 25 "Spårberoende" används här i överförd betydelse. Inom teknikhistoria är det en förklaringsmodell för hur äldre, sämre tekniska lösningar kan överleva genom att de nått tillräckligt genomslag, exempelvis qwerty-tangentuppsättningen. I detta sammanhang syftar spårberoende på hur det som under en fas är framgångsrikt för en individ eller institution, får konsekvenser för det framtida handlingsutrymme. Spår som i ett skede befrämjar framkomligheten, kan i ett annat läge förhindra förändringar av rörelseriktningen (spårväxlingar). Se vidare diskussion i Jeff Werner, *Medelvågens estetik. Sverigebilder i USA*, Stockholm 2008.
- 26 "Kansliet", *Expressen* 1971-06-04, osignerat klipp.
- 27 Elke Lehmann-Brauns, "Rotes Museum? Angriffe in Stockholm", *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 1971-06-08.
- 28 "Naken Fäldin på forargelig plakat", *Dagbladet* 1979, osignerat och odateerat klipp.
- 29 Elke Lehmann-Brauns, "Die Glanzzeit eines Avantgarde-Museums ist zu Ende", *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 1975-12-01.
- 30 Aðalsteinn Ingólfsson, "Sænska nútímasafnið 1: Hjálpadu Þér sjálfur...", *Dagblaðið* 1979-11-01.
- 31 Elke Lehmann-Brauns, "Postkarten in der Plastikhülle", *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 1981, odateerat klipp.
- 32 Marta Meregalli, "Moderna Museet is twenty-five years old", *Flash Art*, november 1983.
- 33 Ibid.
- 34 Ibid.
- 35 Sissel Hamre Dagsland, "Moderna Museet", *Bergens Tidende* 1986-05-15.
- 36 Harriet Eide, "Picasso i Stockholm", *Dagbladet* 1987-02-03.
- 37 Sissel Hamre Dagsland, "Moderna Museet", *Bergens Tidende* 1986-05-15.
- 38 Utställningen med ryskt avantgarde (1983) och Francis Picabia (1984) drog mindre publik (särredovisning för den ryska utställningen saknas men översteg inte 50 000, Picabia hade cirka 25 000 besökare).
- 39 Frågan ställdes av Christopher Andreae i "Picasso shows some fresh and unfamiliar faces", *The Christian Science Monitor*, vol. 81, nr 2, 1988.
- 40 Tiina Nyrhinen, "Pyhä, Mystinen Picasso", *Satakunnan Kansa* 1988-11-05.
- 41 Pekka Helin, "Älyllinen löytöretki", omärkt kopia, antagligen *Hämeen Sanomat*.
- 42 Marja-Terttu Kivirinta, "Muistoja suuruuden ajoilta", *Helsingin Sanomat* 1992-03-04.
- 43 Kimmo Lilja, "Moderna Museet etsii menetettyä arvostusaan", *Turun Sanomat* 1990-04-28. Översättning till svenska finns i Moderna Museets klipparkiv.
- 44 Auli Räsänen, "Tukholman Moderna Museetin laajennus tuo ainutlaatuiset kokoelmat näkyville", *Uusi Suomi* 1990-03-19. Översättning till svenska finns i klipparkivet.
- 45 Exempelvis av Pekka Vehviläinen, "Pohjolan nykytaiteen mekka", *Me*, nr 11, 1989 samt "Picassot naapurissa", *Elanto*, nr 12, 1988, osignerat klipp.
- 46 Paula Holmila, "Kolumn", *Uusi Suomi* 1990-03-10. Översättning till svenska finns i klipparkivet.
- 47 Louisa Buck, "Absolut Museum", *The Art Newspaper*, nr 79, 1998.
- 48 Information om David Elliotts syn på branding av Moderna Museet från Lovisa Lönnbo, kommunikationschef, Moderna Museet 2007-08-29.
- 49 Elisabeth Holte, "Moderna Museet henger i luften", *Aftenposten* 1996-04-14.
- 50 Ada Louise Huxtable, "Northern Enclosure. Hot Museums in a Cold Climate", *Wall Street Journal* 1998-05-14.
- 51 Christine Temin, "New Building Gives Stockholm the Volvo of Art Museums", *Boston Globe* 1998-03-29.
- 52 Ibid.
- 53 Paul Levy, "Swedish Modern. A Capital Museum", *Wall Street Journal Europe* 1998-02-28.
- 54 Ina Blom, "After the Wall", *Frieze*, januari–februari 2000.
- 55 Adrian Searle, "Hitler's home improvement: Tate Modern's first director quits in order to join and reopen Stockholm's Moderna Museet", *The Guardian* 2004-01-17.
- 56 Statistik från Moderna Museets årsredovisningar 2004–06.
- 57 Paulina Sokolow, bildtexter, *Moderna Museet. Boken*, red. Cecilia Widenheim med flera, Stockholm 2004, opagerad.
- 58 *Moderna Museet Årsredovisning* 2006, s. 28.
- 59 De senaste fem åren kan fungera som exempel. 2002 lånades 351 föremål ut (48 platser i utlandet lånade 96 verk), 2003: 538 föremål (35 platser, 68 verk), 2004: 314 föremål (28 platser, 115 verk), 2005: 216 föremål (30 platser, 78 verk), och 2006: 797 föremål (44 platser, 311 verk). Fler förfrågningar fanns. Meret Oppenheim är den mest efterfrågade, följd av Constantin Brancusi, Marcel Duchamp, Wassily Kandinsky, Henri Matisse och James Rosenquist. Uppgifter ur Moderna Museets Årsredovisningar 2002–2006 och från Margareta Helleberg, Moderna Museets länaregistrator, 2007-11-21.
- 60 Ingeborg Ruthe, "Frauenquote auf den Torten des Kunstbetriebs", *Berliner Zeitung* 2006-04-24.
- 61 Richard Brooks, "Tate buys women's art for sex equality", *The Sunday Times* 2007-03-25.
- 62 Rebecca Spence, "Wanted: 20 Works by Women", *Art News*, nr 7, 2006, s. 82.
- 63 Helen Stoilas, "More money for women's art", *The Art Newspaper*, november 2006.

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:
© Association Marcel Duchamp/ADAGP, Paris/Bildupphovsrätt 2024
© Succession Picasso/Bildupphovsrätt 2024
© Robert Rauschenberg Foundation/Bildupphovsrätt 2024

Fotografiska rättigheter:
Åsa Lundén/Moderna Museet s. 340
Moderna Museet s. 339
Hans Thorwid/Moderna Museet s. 333, 336

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