

The image is a close-up of a sculpture of a horse's head. The horse has a large, detailed eye with a brown iris and a dark pupil. The fur is rendered with fine, light-colored hairs. The muzzle and lower part of the face are covered in thick, expressive splatters of paint in various colors, including green, orange, red, and yellow. The background is dark and textured.

Historieboken

Om Moderna Museet 1958–2008

MODERNA MUSEET Steidl



Rutiner och val Framväxten av Moderna Museets samling

Den bärande tanken i Lars Nittves vision för Moderna Museet är att den till synes paradoxala konstruktionen ”museum” och ”samtid” ger dynamik åt institutionen. Samlingen – den museala verksamheten – utgör historien och minnet, medan samtiden är det som sker på museet i form av ny konst som visas men också genom att ett samtida perspektiv läggs på den äldre konsten. Distinktionen mellan modern och samtida konst är idag ”obsolet”, enligt Nittve.¹ Detta formuleras knappt femtio år efter museets tillkomst. I halvtid formulerade Olle Granath museets uppgift på ett delvis likartat sätt. Han gjorde det mot bakgrund av 1970-talets ifrågasättande av museet från politiskt radikalt håll. Modernismen hade förlorat sin betydelse som avantgarde och framstod nu som borgerlig elitkultur. Det gällde för Granath att försvara både samlingen, den museala verksamheten och en konstsyn förankrad i modernismen där den autentiska konstnärliga handlingen betonades. Även för Granath var det samspelet mellan samlingen – minnet, historien – och samtiden som var museets dynamik: ”Ingen skapande handling existerar utan en bestämd relation till det förflutna. Även när det är besvärande att bli påmind om denna realitet, är det museets uppgift att insistera på att så är fallet”, skriver han i jubileumsboken 1983.²

När Moderna Museet invigdes 1958 av Otte Sköld var denna tanke inte lika självklar. Föreställningen om en kontinuerlig utveckling av konsten, där med tiden de kvalitativa konstnärskapen utkristalliserades, gjorde att man höll dörarna öppna för att Moderna Museet skulle vara ”De levandes museum” där konstnärskap efter en tid överfördes till det historiska museet, det vill säga Nationalmuseum.³ Men den uppfattningen kom snart att ändras. Moderna Museet blev ett epokmuseum – den moderna konstens museum. Samlingen utgör i detta perspektiv själva hjärtat i verksamheten.

Den följande studien är ett försök att redogöra för hur samlingen formats, vilka uttryckliga, eller outtalade, ambitioner som funnits och som präglat samlandet. Om museet – och samlingen – nu uppfattats som ett viktigt verktyg för historien och minnet blir frågan om vad som samlats central. Själva samlandet är till delar nyckfullt, styrt av tillfälligheter och subjektiva val, men därmed inte godtyckligt. Det finns intentioner hos museets ledning och riktlinjer från statsmaktens håll. Samlingen har också vuxit i betydande

utsträckning genom donationer från enskilda givare och genom donationer och inköp i samråd med Moderna Museets Vänner. Här görs ingen åtskillnad mellan museets inköp och dessa donationer, vilket kan betraktas som ett resultat av genomgången av materialet. Det visade sig att det inte är fruktbart att göra en distinktion mellan inköp och donationer eftersom samlandet styrts av samma intressen. En bild av ett relativt homogent nätverk, där vänskapsband och samsyn kring konsten präglat samlandet, framträder.

Samlingen är en helhet där olika tekniker, som grafik, fotografi, video, måleri och skulptur, finns representerade. I denna text står dock samlingen av måleri och tredimensionella verk i fokus även om en sådan gränsdragning idag egentligen inte är relevant att upprätthålla när teknikerna i själva konstverken ofta blandas. Avgränsningen beror dels på att de andra teknikerna behandlas i andra kapitel i denna bok, dels på att en sådan distinktion *har* betydelse för diskussionen om hur samlingen har förändrats under åren. Museet inledde sin verksamhet i en tid då modernismens uppfattning om mediernas olika karaktär fortfarande var giltig, en uppfattning som omförhandlats under decenniernas gång.

Till grund för min artikel ligger en genomgång av museets inköp och donationer, utställningskataloger och annat tryckt material från Moderna Museet. Protokoll och handlingar visade sig inte innehålla några egentliga formuleringar kring inköpen, vilket i sig är intressant och pekar på det delvis informella förfaringsätt som gäller vid inköpen. En viktig källa utgörs också av intervjuer, både med nuvarande och tidigare verksamma intendenten och chefer.⁴

Den moderna konsten och samtidskonsten

När Moderna Museet öppnade 1958 drog man en gräns i Nationalmuseums samling för när man ansåg att den moderna konsten började. Det blev Henri Matisse och 1909 års män som kom att representera brottet med traditionen.⁵ Det är en gränsdragning som genomsyrat praktiskt taget varje framställning av den moderna konstens utveckling sedan 1950-talets första översikter kom ut.⁶ Dessa översiktsverk utgör en egen genre inom konsthistorien där de stora linjerna som håller samman berättelsen om ”konstens utveckling” dras upp och museerna utgör med sitt sätt att organisera konstverken en pendang till dessa översiktsverk. För den moderna konsten har Museum of Modern Art i New York varit avgörande i det avseendet.⁷ I dessa sätt att presentera konsthistorien får de för stilutvecklingen centrala konstnärskapen, som Pablo Picasso och Henri Matisse, ikonstatus och gränsdragningen görs därför utifrån konstnärskap snarare än utifrån tidsperioder. Vad karaktäriserar då den moderna konsten och brottet med traditionen? Den i Sverige på 1950-talet mycket uppskattade engelske konsteoretikern och historikern Herbert Read skriver om sin utgångspunkt:

It [modern painting] has a unity of intention that completely

← Constantin Brancusi
Le nouveau-né II, 1919–21
Vit marmor, 16,5 × 25 × 17,5 cm
Inköp 1961

A.R. Penck
Turner & Benjamin West – romantische Vision, 1976 (detalj)
Olja på duk, 285 × 285 cm
Inköp 1981

*distinguishes it from the painting of earlier periods: the intention, as Klee said, not to reflect the visible, but to make visible. That is, at any rate, the criterion of modernity I have adopted, and my exclusions are determined by it.*⁸

Read utesluter naiv eller avbildande konst och konst som är didaktisk eller har någon annan utomestetisk funktion, som den ryska socialrealismen eller det mexikanska muralmåleriet. Som hedersledamot i den svenska Konstakademien höll Read 1960 högtidstalet vid den årliga högtidsdagen och hans syn på konsthistorien representerar den högmodernism som karaktäriserar tiden för Moderna Museets tillblivelse. Den generation som kom att sätta sin prägel på Moderna Museet på 1960-talet var fortfarande färgad av denna modernism, samtidigt som de aktivt sökte sig mot det nya amerikanska måleriet som Read såg med misstro på. Men för båda generationerna var modernismen en avantgardistisk rörelse. Pontus Hulténs nära vänskap och gränsöverskridande arbete med konstnärer skiljer sig från den gängse museichefens. Redan under tidigt 1950-tal hade han varit engagerad i *Blandaren* tillsammans med bland andra P.O. Ultvedt och Öyvind Fahlström, konstnärer han skulle fortsätta att samarbeta med. Tillsammans med Hans Nordenström gjorde han också experimentfilm i Sergej Eisensteins anda, där den schweiziske konstnären Jean Tinguely som Hultén lärt känna i Paris agerade polisman. Ulf Linde karaktäriserar Hulténs förhållningssätt: "För honom framstod den moderna konsten som ett experimentfält där människans frihet i en ny tid tog form; nu förestod tillämpningarnas epok och exemplen måste kunna föreläggas alla."⁹

För den unga generationen framstod samlingen 1958 som ointressant och det är inte svårt att förstå varför om man jämför med den nya konsten som visades på Moderna Museet under 1960-talet. Men idag när vi försöker lägga nya perspektiv på konsthistorien, och intendenterna med en röst förklarar att det är olika berättelser samlingen skall synliggöra, kan det kanske vara intressant att se vad de "ganska dåliga samlingarna", med Pontus Hulténs ord, visar för bild av sin tid.¹⁰ En kvantitativ genomgång av samlingen av måleri och skulptur visar två tydliga tendenser när det gäller den internationella konsten som samlats fram till 1958. Museet hade under denna period dels samlat fransk konst och dels nordisk. Skillnaden är markant i förhållande till de följande två decennierna då förvärven av amerikansk konst dominerar som enskild grupp. Förändringen hör samman med den omförhandling som ägde rum vid denna tid om vilken konst som utgjorde avantgardet. Under senare delen av 1950-talet blev den amerikanska abstrakta expressionismen i samtidens ögon liktydig med den mer avancerade modernismen, en uppfattning som i stor utsträckning delats av eftervärlden. Denna kantring har tillskrivits politiska skäl, i skuggan av det kalla kriget, men också interna konflikter i det europeiska konstlivet.¹¹ I Paris fanns både fransk och amerikansk avantgardekonst under tidigt 1950-tal då Pontus Hultén tillbringade tid där, men han skriver själv att det var några år senare i New York som mötet med den nya amerikanska konsten "blev en stor upplevelse".¹² Hur som helst så blev hans

upplevelse också avgörande för museets framtida samling.

Det utmärkande för den samling av modern konst som Moderna Museet övertog från Nationalmuseum 1958 är det stora inslaget av nordisk konst. Samlingen innehöll då lika många finska som franska konstnärskap och på delad tredje plats kommer förvärven av danska och norska konstnärers verk. Det var med andra ord givet att våra grannländers moderna konst hade en plats på museet vid sidan om fransk och svensk konst. Av de finska konstnärerna är det bara Helene Schjerfbeck som är känd i en vidare krets idag. Andra för den finska moderna konsten centrala namn som hade en framträdande plats i samlingen var Wäinö Aaltonen, Marcus Collin och Tyko Sallinen. På samma sätt var den danska och norska moderna konsten representerad med en handfull verk av centrala namn som Oluf Høst, Harald Giersing, Per Krogh och Henrik Sørensen.

Intresset för Nordens konst framstår som en livaktig tradition från 1870-talet då de skandinaviska konstnärerna utgjorde en egen koloni i Paris och utvecklade en på många sätt likartad konstsyn. Kraften i det så kallade moderna genombrottet i Norden på 1880-talet låg i just denna samsyn som kom att skapa ett större konstnärligt sammanhang i Norden.¹³ Gemenskapen fortsatte in i det nya seklet och på 1910- och 20-talen fanns en ny nordisk koloni av konstnärer i Paris som kom att representera det modernistiska genombrottet i Norden. Vintern 1926 väcktes idén bland några av konstnärerna att man skulle ha skandinaviska utställningar med jämna mellanrum i Nordens huvudstäder under namnet *Unionalen*. Från svensk sida var Birger Simonsson den drivande konstnären i projektet. *Unionalen* organiserades tre gånger: på Liljevalchs konsthall 1927, i Oslo 1928 och i Köpenhamn 1931.¹⁴ Konstnärligt spelade kanske denna skandinavism allt mindre roll men för konstsamlarna och konsthandeln utgjorde Norden alltjämt en viktig gemenskap. Färg och Form visade nordisk konst och Föreningen för Nutida Konst, som omvandlades till Moderna Museets Vänner, köpte in åtskillig nordisk konst som sedan donerades till museet 1953. Den finske konsthandlaren Gösta Stenmans verksamhet i Stockholm är också av betydelse för den finska konstens framträdande plats i samlingen.¹⁵ Många av samlingens svenska och nordiska verk är donerade av privatpersoner som samlade konst. Konsthistorikern Rolf Söderberg framhåller i sin memoarbok *Mina konstnärsänkor och andra konstminnen* (1999) mellankrigstidens konstsamlande som företeelse. Samlarna tillhörde en uppåtstigande medelklass som var stolta över sina samlingar och emellanåt hade öppet hus och visade sina "juveler". Liljevalchs konsthall organiserade också en *Samlarnas utställning* 1937. En "mycket vacker utställning", skriver Söderberg lakoniskt om en epok som tog slut med kriget.¹⁶

Den franska konstens dominans i svensk reception av den europeiska modernismen är väl känd.¹⁷ Att tysk, italiensk och rysk konst i sina avantgardeformer emellanåt till och med ansågs som subversiv har framhållits av kritiker Peter Luthersson. Han hävdade att en konstkritiker som August Brunius gick de etablerade kulturinstitutionerna till mötes då han framhöll de formala stilgreppen som



Germaine Richier
L'hydre, 1954
Brons, 78 × 34 × 35 cm
Inköp 1955

”modernism” och därmed tömde modernismen på utom-estetiska ambitioner som riktade sig mot det borgerliga samhället. Luthersson gör gällande att Sverige fick en kultiverad modernism.¹⁸ Att viss modernism kunde uppfattas som extrem och också kopplades till samhällsomstörtande verksamhet ger Rolf Söderbergs glimtar från mellankrigstiden belägg för. I *Vecko-Journalen* varnades för ”konstbolsjevismen” som hotade att dra ner folket i ”perversitet”.¹⁹ Om vad orsakerna till den svenska franskorienteringen och misstron mot riktningar som dada och futurism bottnade i får vara osagt, men Luthersson pekar ut något viktigt: stilgreppen blev liktydiga med modernism och Isaac Grünewald kom att bli en modernismens föregångare inom bildkonsten. Därmed fick också den franska expressionismen ett försteg framför andra riktningar och när det gäller de tidiga förvärven till samlingen är det också mycket påtagligt. Här finns flera viktiga namn representerade som: Henri Matisse med verken *Marockanskt landskap* (1912, donerat 1917), *Två odalisker varav en är naken, ornamentalt bakgrund och dambräde* (1928, gåva 1929) och *Étretat* (1926, gåva 1931); Georges Rouault med *På cirkus* (1915, inköpt 1930) och *Magdalena* (odaterad, gåva 1935); Maurice de Vlaminck med *Landskap* (1914, inköpt 1930) och *Vinterbild* (1928, gåva 1931); Othon Friesz med *Trädgårdsmästaren* (1922, gåva 1924), *Fågelburen* (1922, gåva 1930) och *Hamnen i Toulon* (1928, gåva 1930); samt Albert Marquet med *Utsikt mot Djurgårdsbron* (1938, inköpt samma år) och *Hamnen i Alger* (1922, gåva 1929).²⁰

Till den konst som räknades till ytterfalangerna hörde exempelvis dada och surrealism och av denna konst finner vi inga exempel på inköp före 1960. Däremot hade verk av andra modernistiska ikoner som Pablo Picasso, Georges Braque, Fernand Léger, Wassily Kandinsky, Edvard Munch, Oskar Kokoschka och Marc Chagall förvärvats före 1950. Man kan även konstatera att vi genom samlingen har en ganska bred bild av den franska mellankrigstidens konst. Det vill säga den konst som samtidens svenska konstnärer och andra konstintresserade såg och tog intryck av, men som sällan visas i samlingen eller reproduceras i katalogerna idag. Hit hör namn som: Charles Despiau, André Derain, Jean Osof, Robert Delaunay, Albert Gleizes och André Lhote. En intressant kategori av konstnärskap som också förvärvades vid denna tid är de som idag visas på Nationalmuseum men som finns upptagna i Moderna Museets katalog 1976: Pierre Bonnard och Edouard Vuillard. Andra konstnärer som också flyttats över är skulptörerna Aristide Maillol och Antoine Bourdelle. Det aktualiserar frågan var gränsen går för den ”moderna” konsten och att denna gränsdragning inte är given utan avhängig olika synsätt.²¹

Betydande delar av den franska samlingen hade förvärvats under Ragnar Hoppes tid som intendent för den moderna avdelningen mellan åren 1926 och 1932. Tillsammans med Föreningen för främjandet av förbindelserna mellan svensk och fransk konst gjorde han en rad inköp. Som ansvarig för inköpen i gravyravdelningen var han dessutom mer djärv i sina förvärv bland vilka namn som Käthe Kollwitz, Emil Nolde och Pablo Picasso förekommer.²² Hoppe var även en initierad konstkritiker och en av de få som skrev en positiv

artikel om utställningen *Art concret* på Stockholmsutställningen 1930.²³ Under 1930-talet var anslagen låga och det var först efter andra världskriget som förvärven tog fart igen. Bo Wennberg var då ansvarig för den moderna avdelningen och Otte Sköld var överintendent vid Nationalmuseum. Sköld förde fram den franska moderna traditionen och stod främmande inför den nya efterkrigskonsten som Wennberg försökte köpa in. Emellanåt lyckades Wennberg och Sköld skrev då syrliga kommentarer i sin dagbok: ”Wennberg om inköp på Salon de Mai. Germaine Richier m.fl. Kan inte annat än le åt enfalden att tro att allt ’moderkaksbetonat’ är uttrycksfullt.”²⁴ När Sköld dog kort efter Moderna Museets invigning 1958 fick Wennberg efterträda honom men han stannade bara en kort tid tills Pontus Hultén tog över. Kontrasten kom att bli mycket skarp mellan 1950-tal och 1960-tal vad gäller museets inriktning. Denna kontrast syns också i Moderna Museets Vänners donationer. Från att utesluta, med ett undantag, nämligen Juan Gris *Man med fiol* från 1953, ha köpt in och donerat svensk och nordisk konst inriktades nu förvärven på internationell konst. Det första var symtomatiskt nog amerikanen Alexander Calders *The Forest is the Best Place* (1945), donerad 1958.

”Allt var liksom i rörelse”, skriver Leif Nylén om decenniet då Pontus Hultén var chef för Moderna Museet i en Blå Tåget-text från 1998:

*60-talet kom och gick
öppet som ett ögonblick
uppror och förförelse
allt var liksom i rörelse.*²⁵

Moderna Museets verksamhet var i centrum för debatten. Under 1961 introducerades kinetisk konst med utställningen *Rörelse i konsten* och sedan följde den samtida amerikanska konsten i omtalade utställningar som *4 amerikanare* (1962) och *Amerikansk pop-konst* (1964). Konstintresset vitaliserades och breddades. Det är en vid det här laget mytomspunnen historia om hur initiativ snabbt kunde omsättas i handling och hur en välvillig statsmakt såg det som betydelsefullt att delta i en radikal omdaning av en kulturinstitution. En omvandling som gav båda parter en air av radikalitet och handlingskraft och som hör samman med en viss tidpunkt i historien när ”modernitet” var något entydigt bra.

Det intressanta är hur alla krafter konvergerade. Ulf Linde tog initiativet tillsammans med föreningen Moderna Museets Vänner och organiserade utställningen *Önskemuseet* vintern 1963–64. Syftet var att visa hur ett ”riktigt” modernt museum där alla centrala konstnärskap fanns representerade med banbrytande verk skulle kunna se ut. Eller med Lindes egna ord: ”vi skulle söka verk där det bränt till, där en ny tanke kommit till uttryck – kort sagt där *äventyret* kändes”.²⁶ Utställningen omfattade 186 konstverk där en handfull var museets egna, resten var inlånade från konsthandlare, samlare och i några få fall från andra museer.²⁷ Hur insamlingen av konstverken genomfördes är dråpligt berättat av Olle Granath i en artikel kallad ”På fyr-tio ljusårs avstånd”. Han var utställningsassistent och åkte

tillsammans med Nationalmuseums chaufför Karl-Axel Hultström runt i Europa och hämtade upp verk av bland annat Picasso, Giorgio de Chirico och Kasimir Malevitj i museets skåpbil.²⁸ Genom *Önskemuseet* kom Moderna Museet att införliva en rad av de verk som sedan blivit publika klassiker: till exempel Giorgio de Chiricos *Barnets hjärna*, Salvador Dalí's *Wilhelm Tells gåta* och Robert Rauschenbergs *Monogram*. Ett engångsanslag från staten om fem miljoner kronor möjliggjorde att trettiosex verk av framträdande modernistiska konstnärer införlivades i samlingen.²⁹

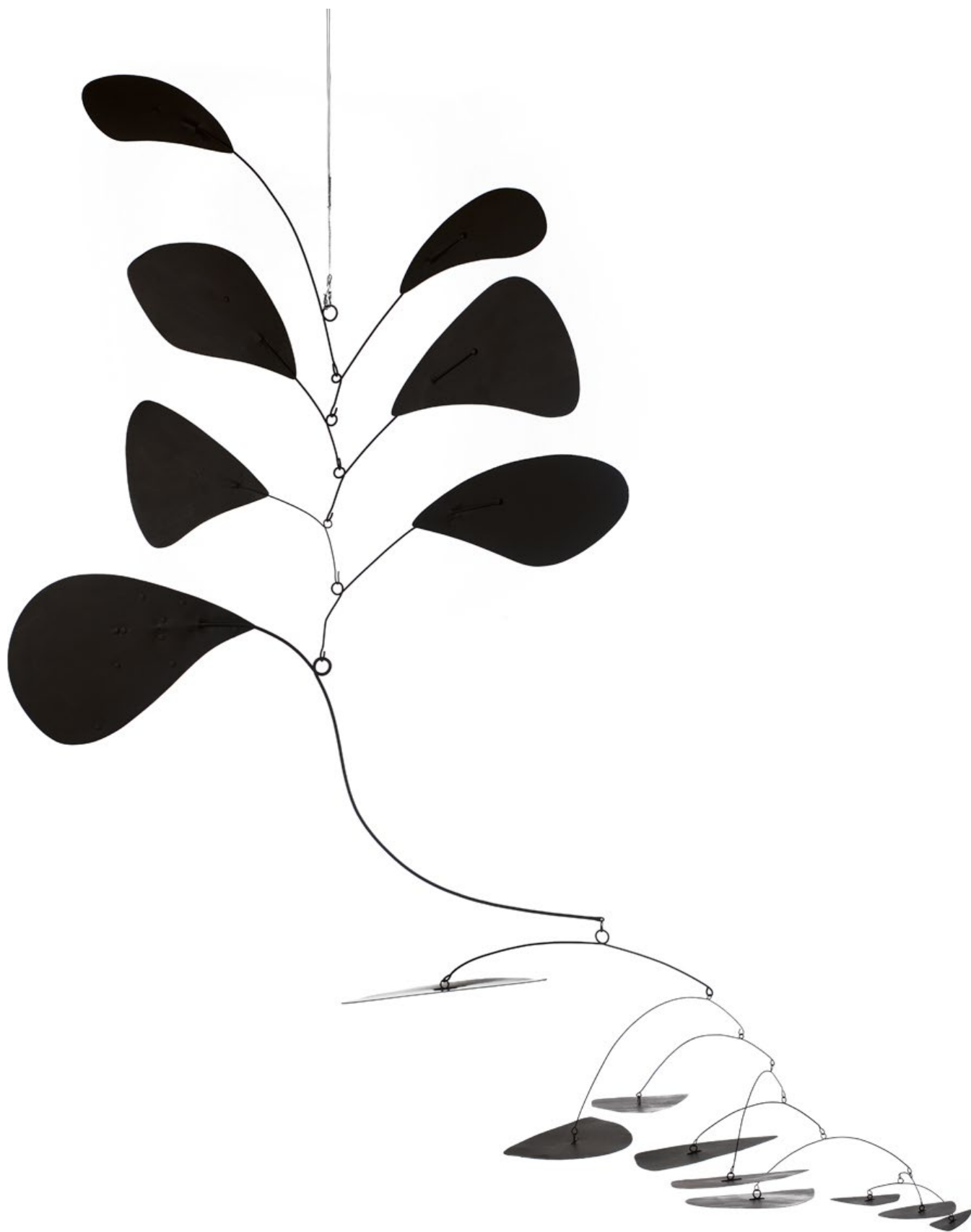
Önskemuseet var explicit en önskan om att fylla igen de "många och kännbara luckorna" i samlingen.³⁰ I katalogen redogör Ulf Linde för de olika idéerna bakom ismerna och vilka de viktiga företrädarna var. Flertalet av dessa konstnärer kom att bli representerade på museet genom *Önskemuseet* och de utgör idag stommen i samlingen, vilket innebär att verken hör till dem som visas i översiktsutställningarna över den moderna konstens historia. Utställningen och dess resultat kan med fog sägas vara en av förutsättningarna för att Moderna Museet skulle bli det epokmuseum man strävade efter att bli. Pontus Hultén beskrev det som "ett hot" då en av talarna under festmiddagen vid invigningen framförde idén att verk skulle överföras till Nationalmuseum när de blivit klassiker.³¹ Behovet av klassikerna kan också ses mot bakgrunden av Hulténs omdaning av museet, som framför allt innebar att den nya amerikanska konsten införlivades med samlingen. Det handlade om att ge den samtida konsten en kontext, att skriva in den i ett för publiken meningsskapande sammanhang.³²

Samlingen av den samtida konsten ökades under 1960-talet, som tidigare påpekats, framför allt med arbeten av amerikanska konstnärer. I samband med uppmärksammade utställningar köptes eller donerades verk av Sam Francis, Jasper Johns, Alfred Leslie, Richard Stankiewicz och många fler. Utställningen *New York Collection for Stockholm* (1973) markerar en kulmen på detta intresse för den amerikanska samtidskonsten. Den blev också en hyllning från konstnärernas sida till Pontus Hultén som museiman och en markering av den betydelse han haft för introduktionen av amerikansk konst, inte bara i Sverige utan också i Europa. Upprinnelsen till utställningen var en idé av Billy Klüver, initiativtagare till och ordförande i organisationen *Experiments in Art and Technology* (E.A.T.), som ville skapa en samling av centrala verk från konstnärer som varit aktiva i New York på 1960-talet och donera denna samling till en lämplig institution. Att denna institution blev Moderna Museet var kanske ingen slump med det ovan sagda i minnet. Det möjliggjordes av att staten än en gång sköt till en då anseelig summa – 500 000 kronor – som behövdes för att garantera projektet. Konstnärerna gav å sin sida ut en grafikportfölj som till delar bekostade inköpen och galleristerna avstod från sin provision.³³ Det var stora och anslående verk som ingick i denna utställning med trettioen konstnärer, varav verk av tjugotre donerades till museet. Några exempel på viktiga förvärv som idag ingår i kärnsamlingen, det vill säga de verk som ofta visas, är George Segals *Kemtvätten*, Dan Flavins *Monument 7 för V. Tatlin* och Nam June Paiks *TV-stol*.³⁴

En översiktlig genomgång visar vidare att mycket av den övriga konst som förvärvades under 1960-talet fram till 1973 då Hultén slutade som chef var av samma karaktär som den amerikanska. Det handlade ofta om konstnärer som experimenterade med gränserna för "mediets renhet" och blandtekniker var vanligt förekommande. Två av dessa för tiden karakteristiska förvärv är den polske konstnären Piotr Kowalskis *Skulptur* från 1967, en stålkonstruktion med akrylslingor och blått neonljus, och belgaren Panamarenkos objekt i diverse material, bland annat två propellrar, *Prototype Portable Air Transport* från 1970. Ett annat tidstypiskt inslag var intresset för multipelkonst, en företeelse som uppstod i samtiden ur viljan att överskrida de traditionella gränserna för medier som måleri och skulptur. Det representativa multipelverket var ett objekt som gjordes i många exemplar, alla numrerade och signerade av konstnären, men gärna tillverkade maskinellt och bestående av triviala och vardagliga material eller artefakter.³⁵ 1966 köptes två multipelsamlingar in: den andra och tredje serien av Edition MAT (*Multiplication d'Art Transformable*), utgivna 1964 och 1965. Den första serien av Edition MAT hade organiserats 1959 av konstnären Daniel Spoerri, en företrädare för den franska *Nouveau Réalisme*. Spoerri var nära vän till Jean Tinguely och en av de konstnärer Pontus Hultén lärt känna i Paris. Han var, liksom Tinguely, också aktiv i utställningen *Rörelse i konsten*. Galerie Edouard Loeb i Paris visade den första Edition MAT, senare har andra gallerier varit aktiva.³⁶ Från konstnärernas sida var det ett sätt att experimentera med en ny konstform, eller snarare en antiform för konst, men givetvis fanns en ekonomisk sida för galleristerna. Edition MAT gavs ut i hundra exemplar och för Moderna Museets del ökade samlingen med tjugofyra verk av konstnärer som Arman, Enrico Baj, Davide Boriani, Pol Bury, François Morellet, Julio le Parc, Man Ray, Jesus Raphael Soto, Daniel Spoerri, Gabriele de Vecchi, Christo och Roy Lichtenstein.

Men det var inte bara Pontus Hultén som bidrog till samlingens karaktär, Ulf Linde hade också ett avgörande inflytande. Han var emellertid inte anställd under 1960-talet utan verkade främst genom Moderna Museets Vänner. Med boken *Spejare* (1960) introducerade han spontanismen och den franska informella konsten och det satte också spår i samlingen. Verk av de franska konstnärerna Jean Dubuffet, Jean Fautrier och Henri Michaux förvärvades under 1960- och 70-talen och har sedan också kompletterats efter hand. Linde var också verksam som konstkritiker i *Dagens Nyheter* och var överhuvudtaget en tung aktör i tidens konstliv. Hans förhållningssätt, att flytta fokus till betraktaren, fick ett stort genomslag, men det möttes också av kritik. Inte minst var kollegan på *Dagens Nyheter*, Torsten Bergmark, negativ.³⁷

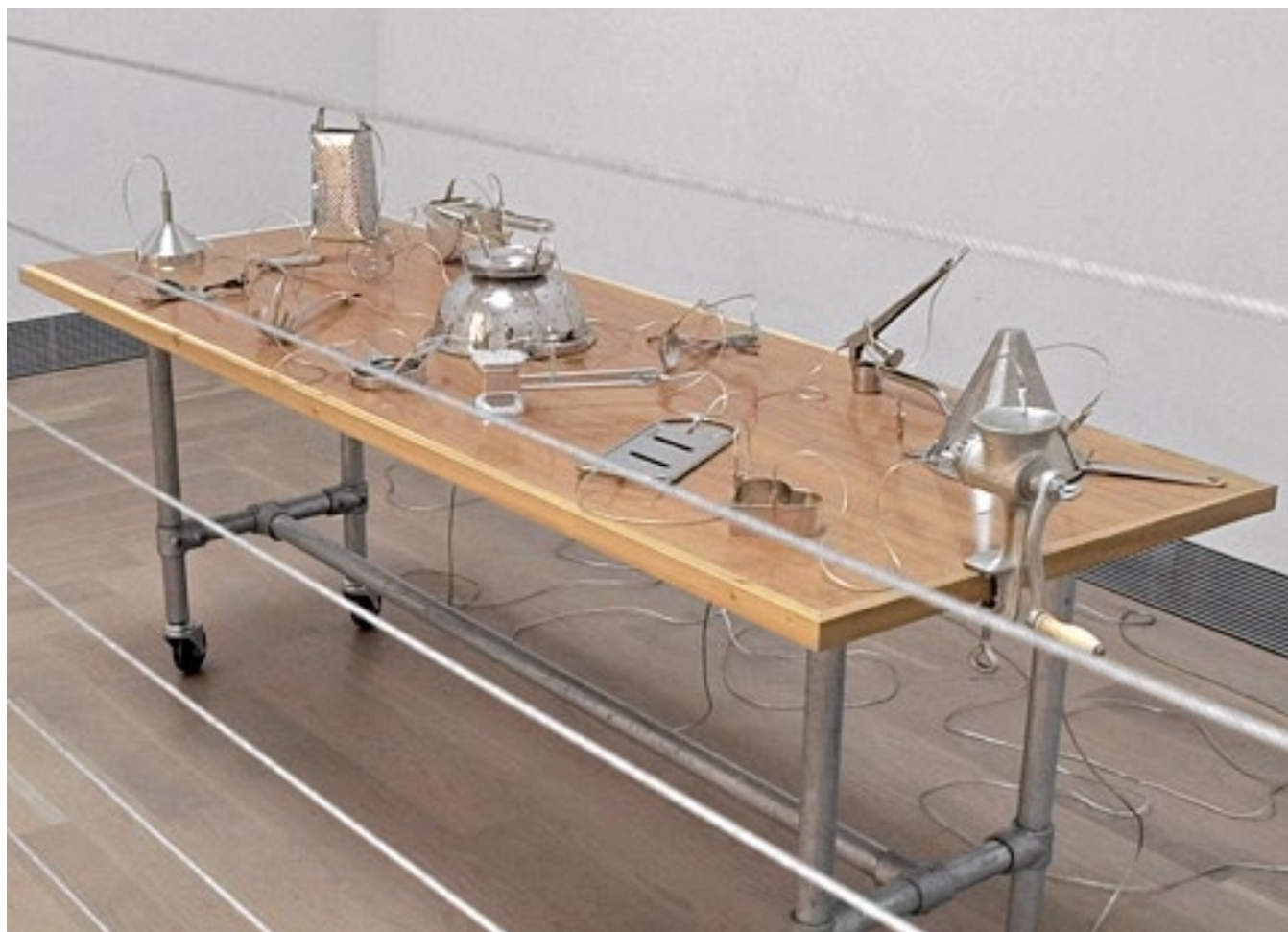
Moderna Museets verksamhet och inte minst inköpen kom att dras in i den debatt som gått till historien som "den stora konstdebatten". Författaren Rabbe Enckells tal vid Konstakademiens högtidsdag i maj 1962, "Ikaros och lindansaren, ett försvar för klassicismen", initierade en rad diskussioner i pressen: om den nya realismen och andra tendenser i tiden, om betraktarens upplevelse kontra verkets eget uttryck och om museets uppgift som institution.



Alexander Calder
The Forest is the Best Place, 1945
Bemålat järn, 278 × 222 cm
Donation 1958 av MMV



Dan Flavin
Monument 7 for V. Tatlin, 1964
Flouriserande ljusrör och metallställning,
244 × 66,5 × 10 cm
Donation 1973, New York Collection



Debatten samlades och gavs ut i Tribunserien – Bonnier-förlagets skriftserie för politisk och kulturell debatt – under titeln *Är allting konst?* Som omslag hade man påpassligt valt Duchamps *Flaskorkare*.³⁸ Boken utgör idag ett intressant dokument som vittnar om Moderna Museets betydelse som introduktör av inte bara den samtida konsten, och dess vidgade verkbegrepp genom assemblage och collage, utan också om återkopplingen till dada och surrealism. Folke Edwards skrev om detta som en tendens, som han också försvarade, medan Torsten Bergmark, som var en av de mer kritiska rösterna, talade om ”bludder- och blandarmentaliteten” på museet som visserligen väckte uppmärksamhet men på bekostnad av andra mer varaktiga konstnärliga kvaliteter. Moderna Museet försvarade sig med att man var mer allsidig både när det gällde utställningar och förvärv än vad Bergmark hävdade, men att museet också måste slå vakt om att vara ”neutral” i meningen att ingen ”censur av ytterlighetsriktningar” skulle göras.³⁹ Och den livligt diskuterade frågan om museet skulle vara aktivt medverkande i sin tids konst eller musealt sanktionerande, besvarades av museets praktik – museet var aktivt deltagande i konstlivet. Bergmark hade därmed en poäng, museets förvärv dominerades under 1960-talet trots allt av fransk och amerikansk konst med en klar tendens – med den skillnaden att den idag betraktas som samlingens styrka och profil.⁴⁰

Att samla

När man tar del av berättelserna om hur olika verk införlivats med samlingen slås man många gånger av berättelsernas karaktär av äventyr. Det handlar om tillfälligheter, list och tålamod, men naturligtvis också om kunskap om konst och konsthistoria. Ytterligare något som går som en röd tråd genom berättelserna är den stora betydelse som de personliga nätverken har och hur informellt mycket av samlandet går till. Konstverken blir till troféer i dessa berättelser. Frågor om policy och uppdrag enligt regleringsbrev faller ganska platt i sådana sammanhang.

Konstsamlandet har en lång historia och den konstälskande konnässören kan spåras tillbaka till 1600-talets Rom.⁴¹ Konnässören utmärks av sin förmåga att skilja original från kopior och att behärska konstnärers *œuvre*, ofta till synes intuitivt genom en uppövad känslighet. Konsten att argumentera utgör dock en inte obetydlig del av konnässörskapet.⁴² I museikontexten har denna förmåga professionaliserats och vi förknippar den ofta med den äldre konsten och inte minst med arbetet med den resonerande katalogen. Men konnässörskapet är också en viktig del av det moderna konstmuseets praktik. Det är de kvalitativa verken man

söker, de centrala för konstnärskapet, och dessa finner man genom den förvärvade känsligheten för konst. Givetvis framhålls argumentationen om verkens betydelse i en konstnärlig kontext men momentet av subjektivt inkännande framstår som centralt. Ulf Linde skriver om urvalsprincipen när det gäller samlandet: ”Det återstår därför bara att satsa på vad som hänfört en själv.”⁴³ Björn Springfieldt är inne på samma tema: ”verket måste ha en sådan kvalitet att någon brinner för det”.⁴⁴ Det är alltså den enskilde intendentens/samlarens väderkorn som spårar upp verken och garanten för att subjektiviteten inte leder fel är den gemensamma diskussionen, argumenteringen inför kollegerna.

Sedan 2002 finns ett policydokument som i någon mån ringar in de kriterier som gäller för samlandet. Det publicerades i *Moderna Museets Vänners tidskrift* 2003 (nr 1) och är en formalisering av en praktik som varit rådande under en längre tid. För den utländska konsten gäller strängare kvalitetskrav än för den svenska eftersom den svenska samlingen trots allt har som ett av sina mål att representera svensk konst i en vidare mening. För den internationella delen av samlingen finns inga sådana hänsyn utan där handlar det om samlingen av internationell konst som helhet. Antingen bidrar det nya verket till att stärka de delar som redan finns i samlingen eller också skapar det en intressant kontrast. Verken skall med andra ord på något sätt relatera till varandra. Det tilltänkta förvärvet skall dessutom vara viktigt i det enskilda konstnärskapet. Till dessa kriterier, som i långa stycken beskriver hur museet tänkt kring samlandet fram till idag, kommer nya som ger uttryck för de senaste decenniernas vidgade diskussion kring samtidskonsten: dels genusfrågan, dels det globala perspektivet och den kulturella mångfalden. Moderna Museet skall framöver se över genusbalansen i förvärven och bevaka att också förvärv görs av konstnärer utanför de hittills gängse västerländska konstcentrumen samt av konstnärer med annan kulturell bakgrund.⁴⁵

Donationerna har spelat en avgörande roll för samlingen. De kan omfatta en enstaka målning, en samling av verk eller ekonomiska medel för inköp av konst. En mycket viktig person i dessa sammanhang är Gerard Bonnier som dels genom arbetet i Moderna Museets Vänner, dels genom donationen 1989 av den egna samlingen till Moderna Museet, aktivt bidrog till djupet i samlingen. Bonnier var en samlare som med Ulf Lindes karaktäristik betecknades som ”asocial” i meningen att han inte samlade för att visa andra: ”Han liknade ett ensamt barn i sandlådan, upptaget av sitt drömska bygge, ett verk med egna lagar som han ville uttröna, och underkasta sig – han var, med Duchamps ord, en konstnär i kvadrat: en som skapade ett verk av konstverk.”⁴⁶ Linde framhåller Gerard Bonniers intuition och känsla för samlingens helhet – sin och Moderna Museets samling. Hans donation var noga genomtänkt och planerad med tanke på Moderna Museet och varje verk blev en del av en större helhet. Till de ofta exponerade och reproducerade verk som Bonnier donerade hör Marc Chagalls *Gubben och geten*, Yves Kleins *Svampskulptur* och *Guldmonokrom utan titel*, Joan Mirós *Huvud av katalansk bonde*, Jean Dubuffets *Blodröd hy* samt Piet Mondrians *Komposition med gult och blått*.⁴⁷

Mona Hatoum

Home, 1999

Trä, galvaniserat stål, rostfritt stål, elektrisk wire, dimmerenhet, förstärkare, högtalare, 77 × 198 × 73,5 cm

Donation 2000 av MMV

Marc Chagall

Le Vieillard et le chevreau, 1930

Tempera på papper monterat på pannå, 52 × 66 cm

Donation 1989 i testamente av Gerard Bonnier

Betydelsen av Moderna Museets Vänner kan inte underskattas då det gäller tillväxten av museets samling. Föreningen bildades 1953 och hade sina föregångare i Föreningen för Konst, grundad 1925, och Föreningen för Nutida Konst som startades 1937 i syfte att få till stånd ett modernt museum. Till en början samlade föreningen själv konst som donerades 1953 då det stod klart att ett modernt museum var på gång. Inköpen kom sedan att göras i nära samarbete med museets ledning och här grundlades en av de mer informella kanaler museet fortfarande har att verka genom när det gäller förvärv. I föreningens eget jubileumsnummer 2003 beskriver Andreas Gedin vännernas samexistens med museet:

När Pontus Hultén skall förklara för mig hur han och vänföreningen kom överens om vilka verk vännerna skulle donera ser man framför sig några gentlemän (Pontus Hultén, Gerard Bonnier, Ulf Linde och Carlo Derkert) som samtalat över ett glas vin. ”Vi var inte så formella på den tiden”, säger Hultén. Och det är en liten värld som träder fram när jag går igenom alla gamla årgångar av vännernas tidskrift. Samma namn återkommer under åren.⁴⁸

Denna homogenitet har naturligtvis präglat samlingens profil, här fanns i mycket en samsyn.

En samlare av en annan karaktär än Gerard Bonnier var Rolf de Maré. Om den förre kan liknas vid den konstälskande konnässören – om nu detta ålderdomliga epitet får användas – kan de Maré liknas vid mecenaten. Han sade själv om sitt samlande att han ville ”Leva fram och skapa en epok”, något som han också kom att göra.⁴⁹ Genom sin vänskap med Nils von Dardel introducerades de Maré till de kubistiska konstnärerna i Paris på 1910-talet och under loppet av knappt tio år byggde han upp en samling som omfattade verk av Georges Braque, Pablo Picasso, Fernand Léger och Georges Papazoff samt verk av ytterligare konstnärer däribland, givetvis, Nils von Dardel. Rolf de Maré fortsatte genom sitt nya projekt, Svenska Baletten i Paris, att ”skapa en epok”. Mellan åren 1920 och 1925 drev han den avantgardistiska baletten i konkurrens med den Ryska Baletten och beställde kostymer och scenografi av bland andra Fernand Léger, Francis Picabia, Giorgio de Chirico och Pierre Bonnard. En av Svenska Balettens framgångar var föreställningen *Midsommarvaka* år 1920 med dekor av Nils von Dardel och musik av Hugo Alfvén.⁵⁰ Rolf de Marés samling var naturligtvis exklusiv i Sverige och han var själv medveten om dess värde. Otte Sköld nämner i sin dagbok att de Maré vid en lunch i förtroende hade nämnt att hans samling skulle tillfalla museet, om han inte tvingats sälja den innan han dog.⁵¹ Den kom också att testamenteras till Moderna Museet 1966 men då hade delar av den redan sålts, bland annat hade Constantin Brancusi *Den nyfödde* sålts till museet 1961. Förvärvet hade för övrigt skapat en ”s.k. folkstorm” om hur mycket ett konstverk får kosta.⁵²

Det svaga intresset för tysk och rysk modernism bland svenska samlare och museimän hade bidragit till den franska slagsidan i museets samling av tidig modernism. Några verk har under åren förvärvats av museet, till exempel

rekonstruktionen av Vladimir Tatlins *Letatlin*, men i övrigt är det genom några donationer som tyskt och ryskt avantgarde blivit bättre representerat på museet. Svenskan Nell Walden donerade 1958 två hinterglasmålningar av Gabriele Münter och ett collage och en skulptur av Archipenko. Hon var själv konstnär och gift med Herwarth Walden, grundaren av den avantgardistiska tidskriften *Der Sturm*. Äktenskapet varade mellan åren 1912 och 1924 och Walden var då aktiv i Berlins expressionistiska kretsar.⁵³ Till den tyska modernismen hör också Paul Klee som genom en donation 2004 kommit att bli förhållandevis omfångsrikt representerad på museet.⁵⁴ Den ryska modernismen har de senaste decennierna utökats genom flera donationer och inköp av verk av bland andra Alexandra Ekster och Nina Kogan. Den grekisk-ryske samlaren George Costakis donerade i samband med en utställning av sin samling på Moderna Museet 1983 Kasimir Malevitjs målning *Porträtt av Una* (1930–33) och året därpå förvärvades genom donationer ytterligare ett verk av en rysk modernist, Ivan Kljuns *Komposition med gul rundel* (1921). På senare år har den ryska samlingen breddats genom familjen Rodtjenkos donation 1999 av verk av Aleksandr Rodtjenko och med donationen av Kasimir Malevitjs *Svart och vit. Suprematistisk komposition* (1915) har ytterligare ett verk med ikonstatus fogats till Moderna Museets samling.⁵⁵

Pontus Hultén levde och verkade mitt i konsten och hans stora samling av konst vittnar om hans nära relationer till många av de konstnärer han ställde ut och förvärvade för museets räkning. Det är inte en mecenats samling, snarare en god väns där samsyn och ömsesidighet råder. 2005 donerade han stora delar av sin samling till Moderna Museet, drygt 700 verk. Han skriver i katalogen till den utställning på Moderna Museet 2004 som presenterade ett urval av verk att slumpen har styrt samlandet, inte någon plan.⁵⁶ Men den låter sig inte beskrivas på annat sätt än genom motsägelser – ”tanken som tvekar”, med Hulténs egna ord. I hans samling återfinns verk av många av de konstnärer som museet köpte arbeten av under hans tid och delar av samlingen kommer att vara tillgängliga i ett visningsmagasin. Detta är en typ av lösning som påminner om det gamla Moderna Museet där konstverk var tillgängliga på utdragbara skärmar.

Många fler har donerat viktiga nyckelverk, som Picassos *Källan* och Matisse *Marockanskt landskap*, men det viktiga i detta sammanhang är också att peka ut hur centrala donationerna är för samlandet.⁵⁷ Museet är visserligen en statlig institution men utan stöd från enskilda individer och sammanslutningar som museets egen vänförening, och på senare år även företag, skulle den internationella samlingen vara betydligt mindre. Detta faktum kan ses ur olika synvinklar: som ett belägg för hur social positionering kan gynnas av donationer till museer eller som kritik av kulturpolitikens retorik kring kulturanslag. Den moderna konsten har sedan 1950-talet spelat en viktig ideologisk roll, något som berördes inledningsvis. Modernismen föreföll inte längre samhällsomstörtande utan förkroppsligade istället frihet och individualitet i en starkt polariserad värld.⁵⁸ Det moderna konstmuseet rymmer till synes en paradox: dels företräder

det den modernistiska idén om konstens absoluta frihet och emellanåt normöverskridande karaktär, dels bärs det till delar upp av samhällets elit.⁵⁹ I bästa fall har konstmuseet blivit en plats för många olika intressen.

Utställningar och samlande

Att utställningsverksamheten och samlandet delvis hör ihop står klart redan i backen upp mot museibygnaden där Niki de Saint Phalles och Jean Tinguelys skulpturgrupp *Paradiset* möter besökaren. Skulpturerna är från samma år – 1966 – som den uppmärksammade utställningen *Hon – en katedral* visades på Moderna Museet. Konstnärerna donerade gruppen 1971 till museet och året därpå hölls en retrospektiv utställning av Jean Tinguelys skulptur, medan Niki de Saint Phalles verk visades igen 1981. Olle Granath, som var museets chef under 1980-talet, betonade att det också var en målsättning under hans tid att en stor utställning skulle sätta spår i samlingen – ”annars hade man gjort något fel”.⁶⁰ I det policydokument som ligger till grund för förvärven nämns också betydelsen av att emellanåt införliva verk som visats i en utställning och därmed ingått i ett meningsskapande sammanhang för den stora publiken.⁶¹

I november 1975 fick Moderna Museet nya stora utställningsytor och man återinvigde lokalerna med bland annat en utställning av Henri Michauxs måleri, teckningar och grafik. Av denne konstnär köpte man tre verk som kan räknas till museets profilområde. En utställning som däremot framstår som en parentes i museets repertoar, och i och med det pekar ut en gräns för verksamheten, är utställningen 1978 av den italienske konstnären Renato Guttusos måleri. Hans figurativa och politiskt färgade konst med rötter i efterkrigstidens Italien och dess nya realism faller utanför den modernistiska definitionen av modern konst: den skulle inte efterbilda och den skulle inte ha några utomestetiska syften.⁶² Samlingen innehåller ändå en målning med klassiskt motiv, *Naken kvinna på rött skynke* (1959), donerad av konstnären själv. Ett tredje exempel på en konstnär som ställde ut under det sena 1970-talet och vars verk införlivades med samlingen är den japanske skulptören Keiji Uematsu. Hans skulpturer av glas, sten, järn och rep passar mycket väl in i museets profil.

Med utställningen *Flyktpunkter* ville Olle Granath koppla ihop museets 1960-tal med vad som hände sedan inom minimalism och konceptuellt orienterad konst. Några av de utställda konstnärerna, som Eva Hesse och Sol LeWitt, fanns redan representerade i samlingarna, medan verk av de andra kom att införlivas efterhand. I denna grupp ingick bland annat Mel Bochner, Dan Graham och Ruth Vollmer. Det var en tillbakablickande utställning och Olle Granath ansåg att museet hade ”halkat av banan litegranna”.⁶³ Ett collage av Joseph Kosuth, en av den konceptuella konstens förgrundsfigurer, hade köpts in 1979 och 1980 visades en retrospektiv utställning av On Kawaras konst kallad *Continuity/Discontinuity* 1963–1979. Intresset från kritiker och publik var ganska ljummet, bortsett från Bengt Olvång i *Aftonbladet* som kallade utställningen en ”skandal”.⁶⁴ Hans kritik utgick från 1970-talets ifrågasättande av modernismen

och är i sammanhanget intressant eftersom den ger en del av förklaringen till det svenska konstlivets sena intresse för konceptuell konst. Även hos *Dagens Nyheter*s kritiker Torsten Ekbom finns ett visst förbehåll inför On Kawara och, som han uppfattar det, bristen på konstnärlig gestaltning.⁶⁵ Tre verk av On Kawara införlivades med samlingen. Andra konceptkonstnärer som visades och som man förvärvade verk av var Marcel Broodthaers 1982 och Daniel Buren 1984. Walter de Marias *Serie av stavar lagda i en fyrkant* (1985) köptes in med hjälp av donationsmedel 1986 och tre år senare visades utställningen *Walter de Maria. Två mycket stora presentationer*.⁶⁶ Till den idébaserade konsten som presenterades på 1980-talet bör man också räkna utställningen av Mario Merz, en företrädare för Arte Povera. Museet förvärvade ett verk av Merz.

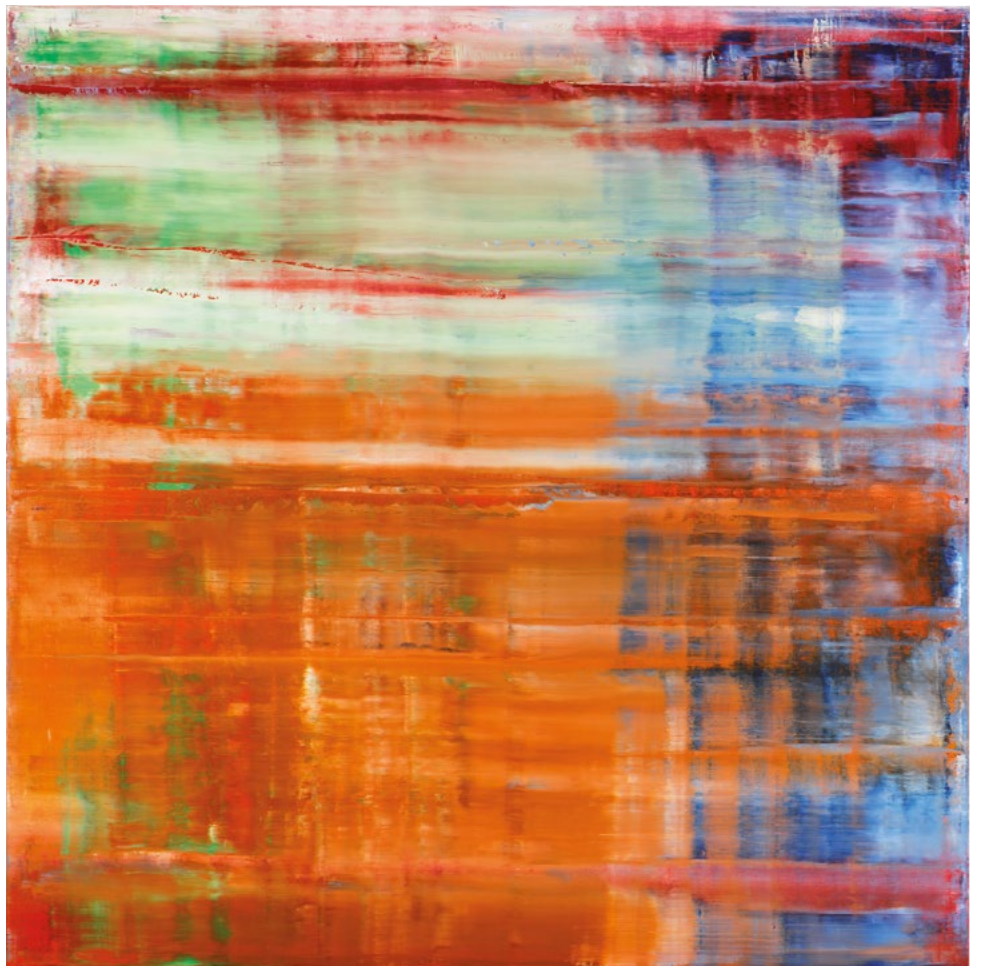
Konst av ett helt annat slag och som inte tidigare uppmärksammats i Sverige var det nya måleriet – de tyska konstnärerna kallades *Die neuen Wilden* och det italienska måleriet *La Transavanguardia*. Våren 1981 visades utställningen *Hunden tillstöter under veckans lopp* med måleri av Per Kirkeby, A.R. Penck, Markus Lüpertz och Jörg Immendorff. Verk av dem alla köptes in. Det nya italienska måleriet följdes också upp. 1983 visades Francesco Clementes *The Fourteen Stations*, däremot gjordes inget förvärv. Även inom Norden var intresset stort för måleri under 1980-talet. Moderna Museet organiserade inte någon egen utställning men köpte in verk av några av de uppmärksammade nordiska målarna: Marika Mäkelä, Jukka Mäkelä, Olav Christopher Jenssen och Jet-te L. Ranning.

Verkbegreppet och indelningen av konsten i specifika medier befann sig i förändring redan från början av 1960-talet. Objekt, collage och andra hybridformer förekom ofta i inköpen och denna gränsöverskridande karaktär tilltog i takt med att postmodernismen etablerades i svenskt konstliv. Min avgränsning i denna artikel följer de traditionella gränserna men det blir samtidigt omöjligt att förbigå det faktum att allt fler verk undandrar sig en sådan gränsdragning. Vid 1980-talets slut var videoverk och installationer allt vanligare och den fotobaserade konsten hade slagit igenom på bred front. Till Moderna Museets mer namnkunniga förvärv, vilka också visades i utställningar, hör Bill Violas och Dara Birnbaums videoverk samt Robert Mapplethorpes och Alfredo Jaars fotografiska verk. Under 1990-talets första del förvärvades också annan konst som utgör centrala verk i den samling som visas: Anish Kapoor's *Mother as Void* (1991) och Antony Gormleys *Pore* (1988), samt Gerhard Richters fyra målningar kallade *Bach-sviten* (1994–95).

Under det senaste decenniet har konsten globaliserats. Konstnärerna rör sig mellan kontinenterna, stora utställningar och biennaler hålls i alla världsdelar, och Moderna Museet har också påverkats av denna förändring.⁶⁷ I museets entréer har Yinka Shonibare klätt in väggarna med färgstarka tyger som förknippas med Afrika.⁶⁸ Tygernas mönster har dock sitt ursprung i Indonesien, började tillverkas i Europa, och kom att exporteras till Afrika. Shonibares konst rymmer därmed det mångkulturella samhällets komplexitet och historia. Dess centrala placering i entrén signalerar Moderna



Gerhard Richter
Bach 1–4, 1992
Olja på duk, 300 × 300 för varje del
Inköp 1994 med bidrag från MMV



Museets internationalisering på ett liknande sätt som Niki de Saint Phalles och Jean Tinguelys skulpturer utanför museet en gång gjorde. Några exempel på denna förändring är förvärven av Doris Salcedos verk *Untitled* och *Atrabiliarios*. Salcedo är verksam i Bogotá och har ställt ut såväl på de stora konstmuseerna i New York och London som på biennaler i São Paulo och Istanbul. Mona Hatoums installation *Home* donerades av Moderna Museets Vänner 2000. Hatoum kommer från Libanon, och är idag verksam i London. Esra Ersens videoverk *Om du kunde tala svenska* är ett exempel på hur konstnärer arbetar i nära anslutning till utställningarna. Videon gjordes under en vistelse i Stockholm inom ramen för *Moderna Museet Projekt*. Andra konstnärer av vilka verk förvärvats är Carsten Höller från Tyskland, Martha Rosler från USA, Clay Ketter från USA men verksam i Sverige, och Katarzyna Kozyra från Polen. En blinkning till 1970-talet och museets egen historia är förvärvet av Kjartan Slette-marks pudeldräkt 2002.

Genus – den vita fläcken

Det är lätt idag att se den sneda fördelningen i förvärven av manliga och kvinnliga konstnärskap. Det är ”ett stort historiskt misstag”, konstaterar Lars Nittve, och hänvisar till ”slentrianmässiga” val av manliga konstnärskap.⁶⁹ Frågan är dock om det bara handlade om slentrian. Den feministiska konstvetenskapen har idag flyttat fram positionerna rejält och idag finns stor kunskap om de kvinnliga konstnärer som verkat under 1900-talet och inte minst en kritisk omläsning av konsthistorien. De kriterier och värderingar som utgjorde normen har ifrågasatts och möjliggjort andra perspektiv och därmed i någon mån undergrävt den kanon som består av manliga konstnärer. Det kan vara belysande att studera Moderna Museets utställningar med kvinnliga konstnärer för att få en bild av vilka kvinnliga konstnärskap man värderade. Vilka ansågs tillräckligt intressanta för att ställas ut? Frågan är relevant för att förstå varför också förvärven ser ut som de gör; utställningarna har som sagt ett nära samband med det som köpts in eller donerats.

Uppställningen som presenteras här är baserad på museets egen sammanställning och jag har valt ut de utställningar där konstnärerna presenteras med namn.⁷⁰ Kvinnliga konstnärer har givetvis ingått i ett antal andra större och mindre gruppställningar men deras positioner på dessa utställningar följer samma mönster som i övrigt, det vill säga att de kvinnliga konstnärskapen är i stark minoritet och snarast utgör undantagen. Exempel på sådana utställningar är Louise Nevelsons deltagande i utställningen *New York Collection for Stockholm* (1973) och Ann Edholms i utställningen *Nio frågor om ljuset* (1995). Det omvända förhållandet gäller utställningen *Hon*, som inte heller tagits med trots att den i hög grad präglades av Niki de Saint Phalle, men den var en gruppmanifestation där Jean Tinguely och P.O. Ultvedt också medverkade. Förteckningen sträcker sig från 1958 till 2001. Året därpå formulerades museets policydokument som explicit skriver in genusbalansen som ett kriterium i förvärvspolitikerna och därmed inleds en ny fas i museets verksamhet.⁷¹

- 1960 *Siri Derkert*
Anna Casparsson. Broderier
- 1962 *Hannah Ryggen. Bildvävnader 1933–61*
- 1964 *Sigrid Hjertén 1885–1948. Retrospektiv*
Barbara Hepworth
- 1966 *Anna Stridh i Torpa*
- 1967 *Meret Oppenheim*
- 1968 *Eva Aeppli*
- 1973 *Louise Nevelson 1955–1972*
- 1980 *5 × 1000 år. Målningar och objekt av fem kvinnor.*
Channa Bankier, Lena Cronqvist, Gittan Jönsson, Margaret Renberg och Lenke Rothman
- 1981 *Eddie Figge. Målningar och teckningar om rymden från de senaste tio åren*
Niki de Saint Phalle. Retrospektiv
Se dig om i glädje, sex fotografer – sex temperament
- 1984 *Barbro Östlihn. Målningar från New York–Stockholm–Paris 1962–1983*
- 1985 *Stina Ekman. Gitter*
Toyen
- 1989 *Hilma af Klint. Ockult målarinna och abstrakt pionjär*
- 1991 *Elle Klarskov-Jørgensen. Cykelskulptur*
Barbro Bäckström. Minnesutställning ur samlingarna
- 1992 *Kiki Smith*
- 1993 *Eva Aeppli. Ur samlingarna*
Karen Knorr. Retrospektiv
Nan Goldin. Balladen om det sexuella beroendet
- 1995 *Lisa Fonssagrives-Penn. Skulpturer och verk på papper*
- 1996 *Pia Arke. On display*
- 1998 *Hyllning till Eddie Figge*
Moderna Museet Projekt: Maria Lindberg
Moderna Museet Projekt: Koo Jeong-a
Moderna Museet Projekt: Annika Eriksson
Moderna Museet Projekt: Emese Benczúr
Moderna Museet Projekt: Fanni Niemi-Junkola
- 1999 *Moderna Museet Projekt: Apolonija Šušteršič*
Moderna Museet Projekt: Miriam Bäckström
Moderna Museet Projekt: Ann Lislegaard
Cecilia Edefalk
- 2000 *Moderna Museet Projekt: Claire Barclay*
Moderna Museet Projekt: Elin Wikström
Moderna Museet Projekt: Regina Möller
- 2001 *Rosemarie Trockel*
Denise Grünstein. Figur i landskap
Stina Brockman. Sexy Eyes
Moderna Museet Projekt: Johanna Billing
I förvillelsens tid. Vera Nilssons teckningar och skisser 1910–1970
Moderna Museet Projekt: Esra Ersen
Moderna Museet Projekt: Pia Rönicke

Vad som kanske mest förvånar i en sammanställning som denna är den nästan totala frånvaron av utställningar med kvinnliga konstnärer under 1970-talet. Det står i en stark kontrast till de feministiska utställningar som ägde rum först i Göteborg, *Livegen – eget liv* på Maneten 1973 och



Louise Nevelson
Total – Totality – All, 1959–64
 Svartmålat trä, 258 × 430 × 18 cm
 Donation 1973, New York Collection

Rosemarie Trockel
Utan titel, 2000
 Metall från köksspisar, 192 × 50 × 90 cm
 Donation 2001 av MMV



Lena Cronqvist
Madonnan, 1969
Olja på duk, 120 × 106 cm
Inköp 1970

Verkligheten sätter spår på Röhsska museet 1975. Samma år omarbetades *Livegen – eget liv* för Kulturhuset i Stockholm men under det nya namnet *Kvinnfolk*. Nästa stora utställning var 1979 då *Modersmyt, moderskap, mänskenskap* visades på Göteborgs konsthall, och slutligen visades i Stockholm *Vi arbetar för livet* på Liljevalchs konsthall 1980 samt *Andra hälften av avantgardet* 1910–1940 året därpå på Kulturhuset.⁷² På Moderna Museet visades en utställning med enbart kvinnor för första gången 1980, organiserad av Ingela Lind för NUNSKU, vars titel *5 × 1000 år* möjligen kunde antyda ett feministiskt perspektiv. Men det var det individuella som betonades. I katalogen som presenterade de fem konstnärerna Channa Bankier, Lena Cronqvist, Gittan Jönsson, Margareta Renberg och Lenke Rothman lyftes magin, symboliken, blandat med det vardagliga livet fram och där fanns visserligen den kvinnliga erfarenheten med men inte formulerad i feministiska termer.⁷³ Denna skillnad mellan Moderna Museets utställning och de andra nämnda utställningarna bottnade i museets modernistiska hållning: konsten skulle vara fri från utomestetiska aspekter – som feminism. Att många kvinnor arbetade föreställande och emellanåt också i textila konsthantverkstraditioner bidrog ytterligare till att de avvek från museets förhärskande synsätt på konst som avantgardistisk och experimentellt gestaltande.⁷⁴

När det gäller fotografi visades en utställning med enbart kvinnliga fotografer 1981 kallad *Se dig om i glädje*. Men även den framhölls som en manifestation av ”sex fotografpersonligheter där just personlighet och särart i förening med angelägna och intressanta bildkollektioner” utgjorde grunden för utställningen.⁷⁵ Att de som kvinnor hade något gemensamt, vilket framhävdes i de tidigare omtalade feministiska utställningarna, berördes inte. Möjligen utgör filmserien 1980 *Vi filmar för livet* den enda manifestationen av det slaget. Under fem dagar i oktober visades film av bland andra Gunvor Nelson, Mai Zetterling, Chantal Akerman, Ulrike Ottinger, Marguerite Duras och Frida Kahlo.⁷⁶

En genomläsning av förteckningen i övrigt visar att de kvinnliga utställda konstnärerna på ett ganska tydligt sätt passar in i museets verksamhet som helhet. Till modernismens klassiker och också ”vägröjare” kan Siri Derkert, Sigrid Hjertén, Vera Nilsson, Hilma af Klint och Meret Oppenheim räknas. Den tjeckiska konstnären Toyen är nära knuten till den franska surrealismen och André Breton. Hon levde och verkade i Paris under större delen av sitt liv och hon ställde tidigt ut på Galerie Denise René, en knutpunkt för svenskt konstintresse i Paris.⁷⁷ Till Paris och de kontakter som knöts där hör också Niki de Saint Phalle och Eva Aeppli, båda hade dessutom varit gifta med Jean Tinguely.⁷⁸ En annan kvinnlig konstnär som på detta sätt arbetade tillsammans med eller nära de manliga konstnärer Pontus Hultén intresserade sig för var Louise Nevelson, och hon ingick i kretsen som visades i utställningen *New York Collection for Stockholm* 1973. Naturligtvis var det i egen rätt dessa kvinnor ställde ut, men det är uppenbart att närheten till de manliga konstnärerna var av vikt för att bli uppmärksammade. Pontus Hultén kommenterar själv de kvinnliga

konstnärernas situation i en kort presentation av Yolande Fièvres verk *Untitled* (1965) som ingår i Hulténs egen samling: ”Den här kvinnliga konstnären har alltid varit särskilt intressant. Vilket mod det måste ha krävts för att förverkliga en kvinnas drömmar och intentioner i en tid när världen i huvudsak styrdes av män.”⁷⁹ En av männen var ju onekligen Pontus Hultén själv.

De kvinnliga konstnärer som annars uppmärksammats med enskilda utställningar har alla arbetat mer eller mindre abstrakt: Eddie Figge, Barbro Östlihn, Stina Ekman och Barbro Bäckström samt den engelska skulptören Barbara Hepworth. Postmodernismens introduktion i Sverige har kommit att bli synonym med utställningen *Implosion* men det var också då som feministiskt orienterad konst visades för första gången på Moderna Museet med konstnärer som Barbara Kruger, Cindy Sherman och Laurie Simmons, vilka alla arbetade med fotobaserad konst. Tre år senare visades feministiskt präglade verk av Ingrid Orfali, Denise Grünstein och Tuija Lindström i utställningen *Spegling*, och det är framför allt kvinnliga konstnärer som arbetar med fotobaserad konst som sedan visas i enskilda utställningar under 1990-talet: Karen Knorr, Nan Goldin, Pia Arke, Denise Grünstein och Stina Brockman.⁸⁰ Utöver dessa konstnärskap visades större utställningar med väl etablerade kvinnliga konstnärer som Kiki Smith (1992), vars då inköpta *Sperm piece* kompletterar tidigare förvärv, måleri av Cecilia Edefalk (1999) och en bred presentation av Rosemarie Trockels installationer, videoverk och objekt (2001). Fyra verk av Trockel köptes in med hjälp av Moderna Museets Vänner. Det är vid det här laget allmänt vedertaget att det är med den postmoderna konsten som de kvinnliga konstnärerna ”slog igenom”. Eller med Olle Granaths ord om konsten idag och de kvinnliga konstnärernas situation: ”revanschen är storartad”.⁸¹

I utställningen *På: Tiden* var deltagandet nästan jämnt fördelat mellan män och kvinnor, titeln syftade dock snarare på konstnärlig förnyelse och generationsskifte än på genusbalans.⁸² Dessa räkneoperationer kan användas när de kan peka på partiskhet eller försumlighet. Moderna Museet Projekt var en verksamhet som skulle föra in samtidskonsten i museet och startade med det nya Moderna Museet 1998. Projektet drevs under fyra år och ansvarig intendent var Maria Lind. Hennes utgångspunkt var att visa konst som var utforskande och rörde sig i gränslandet mellan politik, vetenskap och andra konstarter.⁸³ Här visades en rad kvinnliga konstnärer men som en del av samtidskonsten och inte som ett feministiskt projekt i sig.

När det gäller förvärven av kvinnliga konstnärers verk i den internationella samlingen ligger de på uppskattningsvis tio procent. Kvinnliga konstnärer är dessutom inte representerade i samma utsträckning när det gäller antal verk och konstnärskap. Tre kvinnor var 1985 representerade i den internationella samlingen med fler än två verk: Helene Schjerfbeck, Niki de Saint Phalle och den danska skulptriksen Astrid Noack. Och av följande konstnärer fanns det två verk i samlingen: Eva Hesse, Ellen Thesleff, Meret Oppenheim, Germaine Richier, Marie Laurencin och Gabriele



Lucio Fontana
Concetto Spaziale. Attese, 1959
Olja på duk, 100 × 81 cm
Inköp 1961

Münter. De övriga tjugonio kvinnliga konstnärerna som var representerade i samlingen vid denna tid var det med ett verk vardera. Under årens lopp har förvärv gjorts av kvinnliga modernister som Moderna Museets Vänners gåva av ett verk av den amerikanska surrealisten Dorothea Tanning.⁸⁴ En annan donation från vänföreningen är en målning kallad *Meadow* (1983) av den brittiska konstnären Bridget Riley som har sina rötter i den kinetiska konsten på sextiotalet. Det är till denna kategori av konstnärskap som "Det Andra Önskemuseet" syftar. Genom att vädja till staten, donatorer och Moderna Museets Vänner om en större engångssumma vill museet göra om det lyckade greppet att samla sig till en manifestation och "rätta till" det som en gång blev fel. Nittve poängterar dock att det handlar om att köpa in ett antal nyckelverk som skulle ingå i den kärnsamling som visas.⁸⁵ Något annat vore också omöjligt och det historiska bortval av kvinnliga konstnärer som gjorts kommer därmed också framöver att vara synligt i samlingen som helhet. Det kan vara en poäng eftersom samlingen också är en historisk dokumentation av en tid och dess aktörer. Någon fullständig bild av alla möjliga konsthistorier kan ett museum aldrig ge.

Hittills har verk av sex konstnärer donerats eller köpts in av det tjugotal museet önskar sig: Louise Bourgeois, *Pillar* (1949), Monica Sjöö, *Cosmos Within Her Womb* (1971), Dorothea Tanning, *Insomnias* (1957) och *Don Juan's Breakfast* (1972), Carolee Schneemann, *Interior Scroll* (1975) och *Eye Body* (1963/2004), Anna-Chaja Abelevna Kagan, *Suprematistische Komposition* (1922–23) och Tora Vega Holmström, *Främlingar* (1913–14).⁸⁶

Den svenska konsten

Museet har i uppdrag att köpa in verk av levande svenska konstnärer för att på ett representativt sätt ge en bild av den svenska konsten. Och inte bara representativ, museet skall ha det mest heltäckande urvalet av svensk konst och det skall också kunna visa på djupet i de mer betydelsefulla konstnärskapen. En del av det statliga anslaget skall användas för inköp, vilket ytterligare understryker att detta är en offentlig angelägenhet. Fram till 1988 var också konstnärernas egen riksorganisation (KRO) samt Konstakademien representerad i en inköpsnämnd, ledamöterna var föreslagna av organisationerna och tillsatta av regeringen, tillsammans med museichefen som beslutade om inköpen.⁸⁷ Denna organisation var till för att garantera insyn i förfarandet och hade en lång tradition tillbaka till sekelskiftet och Konstnärsförbundets krav på inflytande över de statliga inköpen av levande svenska konstnärers arbeten.⁸⁸ Nämnden kom emellertid att betraktas som en hämsko från museiledningens sida då lojaliteter mot konstnärskolleger smög sig in i besluten om inköp. I samband med rationaliseringen av offentlig förvaltning ledd av Bo Holmberg vid 1980-talets slut avskaffades nämnden och idag är det museet självt som bestämmer om förvärven.

Vem som beslutar om inköpen är givetvis en känslig fråga och vid 1960-talets slut försökte museet införa ett mer jämlikt förfarande. Man ville ge konstnärerna möjligheten att själva erbjuda sina verk genom att sända in diabler. På

så sätt skulle man dessutom kringgå gallerierna och därmed "motverka kommersialiseringen i konstlivet".⁸⁹ Detta var en ståndpunkt som galleristerna knappast delade. Ett annat argument var att inköpsnämnden valde konst ur ett för snävt geografiskt perspektiv, något som också Folke Edwards lyfte fram i den inflammerade debatten hösten 1962 om museets verksamhet. Museet hade "skyldigheter även utanför Stockholm", påpekade Edwards.⁹⁰ Kollegieprotokollen från 1970-talet vittnar också om att få gallerier eller konsthallar utanför Stockholm anlätades vid förvärv. Detta förefaller ha förändrats först med det tidiga 1980-talet då plötsligt gallerier i New York och andra städer i Europa dyker upp i protokollen.⁹¹ Ulf Linde drar sig till minnes att Lage Lindell åkte ut i landet för att söka ny konst men kom hem tomhänt: "Det var inget bra", enligt Lindell.⁹²

Ett tidstypiskt försök till en mer demokratisk representation på museet gjordes med utställningen *KRO-lotteriet*. 1 500 konstnärer ställde ut verk under två veckor i februari 1973, och även debatter anordnades. Det politiskt radikala sjuttioalet försökte omdefiniera kulturbegreppet men när det kom till museets kärnverksamhet, som samlandet trots allt hör till, slog museets företrädare vakt om den i grunden modernistiska hållningen. Det var den enskilde konstnärens unika uttrycksbehov som skulle värnas genom museets stöd och inte ett breddat kulturbegrepp.⁹³ Proportionen mellan aktiva konstnärer i Sverige under hela 1900-talet och antalet representerade i Moderna Museets samling är också präglad av ett sådant synsätt. Det är svårt att uppskatta proportionaliteten men det rör sig om ett relativt begränsat antal konstnärer som återfinns i samlingen. Bara idag har KRO ungefär 2 800 medlemmar, det vill säga yrkesverksamma konstnärer, registrerade och i Moderna Museets samling finns bortåt 3 000 svenska konstnärer registrerade hittills. Den siffran inkluderar även fotografer och grafiker. Museet eftersträvar visserligen representativitet och förvärven är bredare och mer generösa än när det gäller den internationella konsten, men det handlar om att köpa in konst som gjort avtryck i svenskt konstliv.⁹⁴

Det finns en anmärkningsvärd skillnad mellan den svenska och den internationella samlingen och det är genusbalansen. Här har rimligen kravet på representativitet haft betydelse för urvalet. Den procentuella andelen kvinnliga konstnärskap i samlingen ligger runt 30 procent redan under de första tjugofem åren och har sedan ökat något under 1990-talet. Idag granskas, som redan påtalats, inköpens genusbalans årligen. Däremot finns samma mönster i övrigt att kvinnliga konstnärer representeras med färre verk. Fram till 1985 fanns i samlingen endast elva kvinnliga konstnärer med fyra eller fler verk: Maj Bring, Siri Derkert, Mollie Faustman, Eddie Figge, Sigrid Hjertén, Tora Vega Holmström, Birgitta Liljeblad, Vera Nilsson, Siri Rathsmann, Ninnan Santesson och Nell Walden. Bortsett från Eddie Figge och Birgitta Liljeblad hör de övriga till den moderna konstens genombrott och till en kanon av kvinnliga modernister som uppmärksammats med utställningar och återfinns i översiktsverk.⁹⁵ Birgitta Liljeblad kom att fortsätta som grafiker och ett antal grafiska blad har förvärvats under åren. Eddie

Figge hör till museets återkommande utställda konstnärer och till de relativt väl representerade i samlingen genom fler inköp under årens lopp.

En intressant fråga när det gäller museets medverkan i konstlivet är inträden av nya generationer i museets samling. Bland de konstnärer som var födda på 1950-talet och som etablerade sig under första delen av 1980-talet märks i förvärven: Max Book, Stina Ekman, Martin Engström, Rolf Hanson, Håkan Rehnberg, Johan Scott och Dan Wolgers. Senare under 1980-talet förvärvades ur samma generation: Ernst Billgren, Jarl Ingvarsson, Kajsa Mattas, Truls Melin, Lars Nilsson, Ingrid Orfali, Ulf Rollof, Annette Senneby och Stig Sjölund. Flera av dessa konstnärer hade också utställningar på Moderna Museet, till exempel Stina Ekman med den uppmärksammade *Gitter* 1985. Måleriets starka återkomst hos målare som Rolf Hanson, Martin Engström och Jarl Ingvarsson är en sida av 1980-talets tidiga konstliv som bejakades av museet men också av konstsamlare som Fredrik Roos, som 1988 grundade Rooseum i Malmö. Konstsamlandet var helt enkelt en del av 1980-talets finansboom. En annan sida av samtidskonsten var den mer konceptuellt orienterade konsten som kan exemplifieras av Håkan Rehnbergs, Johan Scotts och Gregor Wroblewskis utställning på Moderna Museet 5 *Objekt* 1980. Det på många sätt dynamiska konstlivet på 1980-talet rymde givetvis också kvinnliga konstnärskap men dessa har uppmärksammats och införlivats senare i samlingen. Verk av till exempel Ann Edholm och Eva Löfdahl köptes in 1990, av Helene Billgren 1992 och av Cecilia Edefalk 1994.

Förutom representativitet är också djup i samlingen ett centralt kriterium, att viktiga konstnärskap skall presenteras på ett fullödigt sätt. Av det skälet köper man kontinuerligt in fler verk av redan representerade konstnärer. Hit kan konstnärskap som Vera Nilssons räknas med en samling teckningar och målningar som omfattar närmare 200 nummer. Även Siri Derkert är rikt företrädd med skisser och teckningar i samlingen. Av senare generationers kvinnliga konstnärer är kollektionen av måleri, grafik och teckningar av Lena Cronqvist den mest omfattande. Andra framträdande kvinnliga konstnärer som Marie-Louise Ekman, Barbro Bäckström, Barbro Östhlin och Birgit Broms är däremot relativt sparsamt företrädda med mellan sju och femton verk. När det gäller de manliga konstnärerna finns i samlingen ett omfattande material med teckningar av Torsten Renqvist vid sidan av hans skulptur. Även av Öyvind Fahlström finns, förutom hans verk, ett omfattande material med skissböcker bevarade i samlingen. Det kanske inte är så anmärkningsvärt med Leif Nyléns kommentar i minnet: "finns där [i svenskt 1960-tal] alls en röd tråd så utgörs den av Öyvind Fahlström, ständigt närvarande antingen det handlade om konst, poesi, teater eller kulturdebatt".⁹⁶ Andra konstnärskap som är relativt väl representerade är de män som varit professorer vid Kungliga Konsthögskolan, vilket kan förklara intresset för dem. Det var i egenskap av ett framträdande konstnärskap som de blev professorer. Till dessa hör Lennart Rohde, Olle Kåks, Hans Viksten, Evert Lundquist, Olle Nyman och Torsten Andersson.

Utställningen *Svenska hjärtan*, som visades sommaren 2004, satte fingret på ytterligare en brännbar fråga när det gäller samlingens representativitet, det mångkulturella Sverige. I flera verk som förvärvats de senaste åren finns den aspekten med som en klangbotten: i verk som Loulou Cherinets video *White Women* (2002) där män av afrikanskt ursprung samtalar om vita kvinnor. Eller som i Siros Namazis *Periphery* (2002), en balkong i korrugerad plåt med en parabolantenn. Den svenska samlingen visar med andra ord samma tendens som den internationella, det mångkulturella samhället är en del av samtidskonsten idag. Den svenska konsten är inte heller längre separerad från den internationella i salarna som visar samlingen, så som den är i denna artikel och var i den gamla museipraktiken. Nationalitet och stilar är parametrar som klassificerat konst länge, kön har tillkommit av andra orsaker, som en sorterande faktor. Dessa indelningar av konst är statiska men de kan också användas som intressanta och produktiva utgångspunkter för diskussioner och reflektioner om konst – om konstverkens olika kontexter och frågor om representativitet.

Avslutningsvis kan konstateras att samlingens funktion som "minne" är mycket selektiv och dess homogenitet har sin förklaring i de personer och de nätverk som haft inflytande över samlandet. Tyngdpunkten i samlingen är amerikansk och fransk konst från 1960- och 70-talen, vid sidan om de moderna klassikerna. Samlingens kärna är konst som utgjorde en brytpunkt för konsten idag och det utvidgade konst- och verkbegreppet.

- 1 Lars Nittve, "Det moderna museet – och Moderna Museet", *Moderna Museet. Boken*, red. Cecilia Widenheim med flera, Stockholm 2004, opaginerad.
- 2 Olle Granath, "Ett museum är ett museum är ett museum...", *Moderna Museet 1958–1983*, red. Olle Granath och Monica Nieckels, Stockholm 1983, s. 8.
- 3 Otte Sköld, "Otte Skölds tal vid invigningen av Moderna Museet d. 9/5 1958 kl. 11.30", *Moderna Museet 1958–1983* 1983, s. 11.
- 4 Intendenterna är Cecilia Widenheim, 2007-08-24, Iris Müller-Westermann, 2007-08-14, och förre chefen Björn Springfeldt, 2007-07-03. Jag har också tagit del av utskrifter av intervjuer med Olle Granath, 2007-06-13, och Ulf Linde och Nina Öhman, 2007-08-22.
- 5 Rolf Söderberg, *Otte Sköld*, Stockholm 1968, s. 180.
- 6 Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, München 1954, samt Herbert Read, *A Concise History of Modern Painting*, London 1959.
- 7 Se Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Massachusetts 1998.
- 8 Read 1959, s. 8.
- 9 Ulf Linde, "Memoarer", s. 65, se även Hans Nordenström, "Preludier på 50-talet", *Moderna Museet 1958–1983* 1983, s. 22–29.
- 10 Pontus Hultén, "Fragment ur Moderna Museets historia", *Moderna Museet 1958–1983* 1983, s. 34.
- 11 Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Chicago 1983; *Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris, and Montreal 1945–1964*, red. Serge Guilbaut, Cambridge 1990; David Hopkins, *After Modern Art 1945–2000*, Oxford 2000, s. 10–12.
- 12 Pontus Hultén, "Fragment ur Moderna Museets historia", *Moderna Museet 1958–1983* 1983, s. 35.
- 13 *Northern Light. Realism and Symbolism in Scandinavian Painting 1880–1910* (utst.kat.), red. Kirk Varnedoe, The Brooklyn Museum, New York 1982. Utställningen visades även i Göteborg 1983. Ytterligare exempel är: 1880-tal i nordiskt måleri (utst.kat.), red. Pontus Grate och Nils-Göran Hökby, Nationalmuseum, Stockholm 1985.
- 14 Mogens Lorentzen, "Unionalen", *Konstrevy*, nr 6, 1931, s. 145–161.
- 15 Se Martin Gustavsson om konsthandeln i Stockholm, *Makt och smak. Sociala och politiska motsättningar på den svenska konstmarknaden 1920–60. Disputationsupplaga* (diss.), Stockholm 2002.
- 16 Rolf Söderberg, *Mina konstnärssänkor och andra konstminnen*, Stockholm 1999, s. 32–33.
- 17 Gösta Lilja, *Det moderna måleriet i svensk kritik 1905–1914*, Malmö 1955, samt Bengt Lärkner, *Det internationella avantgardet och Sverige 1914–1925* (diss.), Lund 1984.
- 18 Peter Lutheresson, *Svensk litterär modernism. En stridsstudie*, Stockholm 2002. August Brunius var kritiker i *Svenska Dagbladet* och skrev den första introduktionen om den moderna konsten, *Färg och form. Studier af den nya konsten*, Stockholm 1913.
- 19 Söderberg 1999, s. 10, samt Thomas Millroth, *Rum utan filial? "1947 års män"*, Lund 1977, s. 20.
- 20 Om skapandet av den tidiga samlingen se: Cecilia Widenheim, "Att samla sin samtid – ett modernt museum med framtiden och det förflutna i sikte", *Moderna Museet clo Waldemarsudde. Moderna klassiker* (utst.kat.), red. Göran Söderlund och Christina G. Wistman, Waldemarsudde, Stockholm 2002, s. 19–27.
- 21 Bourdelles och Maillols verk fördes över 1991. Av Bonnard finns idag i Moderna Museets samling endast ett grafiskt blad och av Vuillard ett porträtt av Misia Godebska, alla övriga verk har överförts till Nationalmuseum.
- 22 Per Bjurström, *Nationalmuseum 1792–1992*, Stockholm 1992, s. 240–241. Söderberg 1999, s. 10. Hans Henrik Brummer, *Moderna Museet clo Waldemarsudde* 2002, s. 11.
- 23 Barbro Schaffer, *Analys och värdering. En studie i svensk konstkritik 1930–35*, Stockholm 1982, s. 70–71.
- 24 Söderberg 1968, s. 173.
- 25 Leif Nylén, *Den öppna konsten. Happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet*, Stockholm 1998, s. 7. Begreppet "den öppna konsten" etablerades 1964 i pressen för att ringa in den gränsöverskridande konsten, se s. 111–116.
- 26 Ulf Linde, "Introduktion", *Katalogen över Moderna Museets samlingar av svensk och internationell 1900-talskonst*, red. Björn Springfeldt, Nina Öhman med flera, Stockholm 1976, s. 5.
- 27 *Önskemuseet* (utst.kat.), red. Ulf Linde med flera, Moderna Museet, Stockholm 1963.
- 28 Olle Granath, "På fyrtio ljustårs avstånd", *Moderna Museets Vänners tidskrift*, nr 2, 2003, s. 36–41.
- 29 Följande verk förvärvades i samband med *Önskemuseet*: Josef Albers, *Evident*, 1960; Francis Bacon, *Dubbelporrtätt av Lucian Freud och Frank Auerbach*, 1964; Giacomo Balla, *Velocità d'automobile + luce*, 1913; Alexander Calder, *The White Frame*, 1934; Giorgio de Chirico, *Le cerveau de l'enfant*, 1914; Salvador Dalí, *L'enigme de Guillaume Tell*, 1934; Jean Dubuffet, *Nœud au chapeau*, 1946; Raymond Duchamp-Villon, *Porträtt av Professor Gosset*, 1917; Max Ernst, *Eislandschaften, Eiszapfen und Gesteinsarten des weiblichen Körpers*, 1920, *Figure humaine*, 1931; Jean Fautrier, *Tête multiple*, 1944–45; Alberto Giacometti, *Cage*, 1930–31, *Nu*, 1932–33, *Grande figure*, 1949; Julio Gonzalez, *Femme se coiffant*, 1930–33; Wassily Kandinsky, *Groupement*, 1937; Ernst Ludwig Kirchner, *Marcella*, 1909–10; Yves Klein, *Monochrome bleu*, 1956, *Suaire*, 1961; Wifredo Lam, *Tropisk växtlighet*, 1948; Henri Laurens, *Clown*, 1915; René Magritte, *Le modèle rouge*, 1935; Roberto Matta, *Komposition*, 1938; Joan Miró, *Le potager à l'âne*, 1918, *La figure rouge*, 1927; Piet Mondrian, *Komposition i rött, gult och blått*, 1936–43; Henry Moore, *Three studies for reclining figures*, 1944; Emil Nolde, *Blumengarten*, 1919; Francis Picabia, *Prenez garde à la peinture*, 1916; Pablo Picasso, *Buste de femme*, 1907, *Bouteille, verre, violon*, 1912–13, *La demoiselle*, 1929, *Déjeuner sur l'herbe*, 1962; Jackson Pollock, *The Wooden Horse*, 1948; Robert Rauschenberg, *Monogram*, 1955–59; David Alfaro Siqueiros, *Guardian de la Paz*, 1940.
- 30 Gerard Bonnier, "Företal", *Önskemuseet* 1963, s. 7.
- 31 Pontus Hultén, "Fragment ur Moderna Museets historia", *Moderna Museet 1958–1983* 1983, s. 32.
- 32 Hultén beskriver till exempel hur han tänkte kring utställningen *Rörelse i konsten*, där den historiska delen fanns med tillsammans med den nya för att belysa en "dynamisk konst- och livsuppfattning". Hultén, *Moderna Museet 1958–1983* 1983, s. 36.
- 33 Se Hulténs förord i *New York Collection for Stockholm* (utst.kat.), red. Björn Springfeldt, Moderna Museet, Stockholm 1973. Se även Marianne Hultman, "New York Collection for Stockholm", *Teknologi för livet. Om Experiment i Art and Technology*, red. Barbro Schultz Lundestam, Paris och Stockholm 2004, s. 159–170.
- 34 Följande konstverk köptes in från utställningen: Walter De Maria, *Hard Core*, 1969; Jim Dine, *Peaches*, 1969; Alex Hay, *Diagrammapp*, 1967; Larry Rivers, *Biograf*, 1972; James Rosenquist, *Ytspänning*, 1973; Keith Sonnier, *Flockad*, 1969; Lee Bontecou, *Untitled*, 1959; John Chamberlain, *M. A. A. B.*, 1969; Mark di Suvero, *Blå bäge för Matisse*, 1962; Öyvind Fahlström, *Världsbanken*, 1971; Dan Flavin, *Monument 7 för V. Tatlin*, 1964; Red Grooms, *The Patriots' Parade*, 1967; Hans Haacke, *Vandrande högsäpplingsurladdning*, 1968; Donald Judd, *Untitled*, 1970; Sol LeWitt, *3C Halv delad skulptur*, 1969; Robert Morris, *Untitled*, 1970; Louise Nevelson, *Total – totalitet – allt*, 1959–64; Claes Oldenburg, *Geometric Mouse*, 1972; Nam June Paik, *TV-stol*, 1968; Robert Rauschenberg, *Mud Muse*, 1968–71; George Segal, *Kemtvätten*, 1964; Richard Serra, *Untitled*, 1972; Robert Whitman, *Dining Room Table*, 1963. De konstnärer man inte köpte något verk av var Robert Breer, Ellsworth Kelly, Roy Lichtenstein, Kenneth Noland, Richard Stankiewicz, Frank Stella, Cy Twombly och Andy Warhol.
- 35 Stephen Bury, *Artists' Multiples 1935–2000*, Aldershot 2001, s. 37–38.
- 36 Ibid., se verkförteckningen för spridningen av Edition MAT.
- 37 Bergmark skriver i sina memoarer om tiden kring 1960, att i hans ögon framstod Lindes och Hulténs konstsyn som ett tillbakablickande. Det var en kulturradikalism av liberalt slag som, enligt Bergmark, "marginaliserade" hans konstkritik och synsätt. Bergmark, *Man med krimmelmössa som är trött om vintern*, Stockholm 1993, s. 115ff.
- 38 *Är allting konst? Inlägg i den stora konstdebatten*, red. Hans Hederberg, Stockholm 1963. Utöver inläggen i pressen har slutreplikerna av Rabbe Enckell lagts till.
- 39 Folke Edwards och Torsten Bergmark, *Är allting konst?* 1963, s. 28–29, 36.
- 40 Moderna Museet företrädde i diskussionen av intendenten Carlo Derkert, ledamoten i Moderna Museets Vänners styrelse Pontus Hultén samt överintendenten Carl Nordenfalk, se *Är allting konst?* 1963, s. 43–48.
- 41 Carlo Ginzburg, *Ledtrådar. Essäer om konst, förhuden kunskap och dold historia*, Stockholm 1989, s. 21ff; Francis Haskell, *Patrons and Painters. Art and Society in Baroque Italy*, New Haven/London 1980, s. 98–119, 332–346.
- 42 Om olika intendenters syn på samlandet se: "Samtal i posthuset", *Moderna Museet clo Malmö Konsthall* (utst.kat.), red. Björn Springfeldt, Malmö 2003, s. 100–108.
- 43 Linde, *Katalogen över Moderna Museets samlingar* 1976, s. 5.
- 44 Björn Springfeldt, *Moderna Museet clo Malmö Konsthall* 2003, s. 9.
- 45 *Moderna Museets Vänners tidskrift*, nr 1, 2003, s. 6–8, samt *Moderna Museets Vänners tidskrift*, nr 3, 2001, s. 18–19.

- 46 Ulf Linde, *Donationen Gerard Bonnier*, Årsbok för statens konstmuseer 35, Stockholm 1989, s. 13.
- 47 Målningar och skulpturer av följande konstnärer donerades i testamente av Gerard Bonnier 1989: Marc Chagall, *Le vieillard et le chevreau*, 1930; Jean Dubuffet, *Carnation sanguine*, 1950, *La garigue*, 1953, *Le viandot*, 1954, och *Stèle (forme de jambe)*, 1968; Alberto Giacometti, *Nature morte dans l'atelier*, 1953, och *Groupe de trois hommes*, 1948–49; Juan Gris, *Le comptoir sur le tapis bleu*, 1916, och *Le guéridon devant la fenêtre*, 1921; Paul Klee, *Die Schlange*, 1923; Yves Klein, *Monochrome or sans titre MG 24*, 1961, *Sculpture éponge SE 169*, 1959; Henri Laurens, *L'automne*, 1948; Fernand Léger, *Le campeur*, 1953; Joan Miró, *Les joujoux*, 1924, *Tête de paysan catalan*, 1925, *Figure*, 1935; Piet Mondrian, *Composition with Blue and Yellow*, 1933; Pablo Picasso, *Le peintre*, 1930, *La femme aux yeux noirs*, 1941–43, *Femme, Boisgeloup*, 1931, och *Le Bras*, 1959; Jacques Villon, *Composition en jaune et bleu (Galop)*, 1921.
- 48 *Moderna Museets Vänners tidskrift* 2003, nr 2, s. 4.
- 49 *Rolf de Marés samling*, Föreningen för nutida konst, Stockholm 1947.
- 50 Om Svenska Baletten, se vidare till exempel: *Svenska Baletten. Les Ballets Suédois 1920–1925. Ur Dansmuseets samlingar* (utst.kat.), red. Karin Bergqvist Lindegren, Moderna Museet, Stockholm 1969.
- 51 Om Sköld, se Söderberg 1968, s. 173.
- 52 Osignerad notis, *Meddelanden till Moderna Museets Vänner*, nr 7, 1962, s. 1.
- 53 Nell Walden kom från Landskrona där man på museet har en permanent utställning om hennes konst och verksamhet.
- 54 Sju verk av Paul Klee utförda mellan åren 1921 och 1938 donerades av professor Carl Gemzell. Gemzells samling visades 1995 på Moderna Museet.
- 55 Verket av Malevitj donerades av Bengt och Jelena Jangfeldt 2004.
- 56 *Pontus Hulténs samling* (utst.kat.), red. Iris Müller-Westermann med flera, Moderna Museet, Stockholm 2004, s. 6. Hultén skriver där avslutningsvis om slumpen: "Cartesius byggde sin metafysik utgående från en metodisk tvekan, vilket ledde till att icke fast grundad kunskap föll bort, kvar blev endast den säkerhet som kommer från tanken som tvekar."
- 57 Matisses *Marockansk landskap* donerades av den norske konsthandlaren Walther Halvorsen 1917. Richard Bergh, som önskade ett "ultramodernt" verk till samlingen, hade vänt sig till Halvorsen för att införskaffa något i Paris. Picassos *Källan* donerades av Grace och Philip Sandblom 1970. Se Bjurström 1992, s. 217, 345.
- 58 Se Kathryn Boyer, "Behind the Scenes: Patronage and the Support of Art", *Perspektiv på samtiden. Samtida perspektiv*, red. Kathryn Boyer med flera, Stockholm 2002, s. 133–138; Hans Hayden, *Modernismen som institution*, Stockholm/Stehag 2006, s. 145–156.
- 59 För en kritisk läsning av det moderna konstmuseet se: Carol Duncan, *The Aesthetics of Power. Essays in Critical Art History*, Cambridge 1993, s. 169–188.
- 60 Intervju med Olle Granath, 2007-06-13.
- 61 "Policy för förvärv av konst till Moderna Museets samling", *Moderna Museets Vänners tidskrift*, nr 1, 2003, s. 7–8. Policyn är daterad 2002-08-23, men uppdateras regelbundet.
- 62 Om denna konsts position i efterkrigstidens modernism som dominerades av abstrakt konst se Hopkins 2000, s. 13–16. Definitionen är Herbert Reads.
- 63 Intervju med Olle Granath, 2007-06-13.
- 64 Bengt Olvång, "Skandalen på Moderna Museet", *Aftonbladet* 1980-10-23.
- 65 Torsten Ekblom, "Största manifestationen av konceptkonst", *Dagens Nyheter* 1980-10-26. Ekblom är dock positiv till presentationen och imponerad av konsekvensen i On Kawaras konstnärskap, till skillnad från Olvång som avfärdar On Kawara som en "knappolog av Guds nåde".
- 66 Gertrud Sandqvist diskuterar i en artikel Moderna Museets förhållande till arvet efter Marcel Duchamp. Hon hävdar att det var hans relation till den tidiga modernismen museet intresserade sig för och inte de "halsbrytande intellektuella implikationer hans konst och hans texter hade" för 1950–60-talen. Sandqvist, "Önskemuseet. Konstmuseet och modernismen", *Utopi och Verklighet. Svensk modernism 1900–1960* (utst.kat.), red. Eva Rudberg och Cecilia Widenheim, Stockholm 2000, s. 133ff.
- 67 Om konstens globalisering se Charlotte Bydler, *The Global Art World INC. On the Globalization of Contemporary Art* (diss.), Uppsala 2004.
- 68 Yinka Shonibares tygväggar installerades till återinvigningen 2004, men togs bort igen våren 2008. Installationen ingår inte i samlingen, vilket hans *Vasa Ship* (2004) gör.
- 69 Lars Nittve, "Slentrianmässig prioritering av manliga konstnärskap", *Dagens Nyheter* 2006-04-18. Debattartikel och skrivelse till regeringen.
- 70 "Moderna Museets utställningar, 1956–2004", *Moderna Museet. Boken*, opaginerad. Där det funnits oklarheter har jag också använt kronologin i *Moderna Museet* 1958–1983 1983.
- 71 I samtal med nu verksamma intendenterna framhålls också denna medvetenhet om genus vid förvärv av ny konst.
- 72 Thomas Millroth, "Kärlek med förhinder", *Tänd mörkret* (utst.kat.), red. Ulf Kihlander och Ola Åstrand, Göteborgs konstmuseum, Göteborg 2007, s. 33–35, samt *Konstfeminism. Strategier och effekter i Sverige från 1970 till idag* (utst.kat.), red. Anna Nyström med flera, Dunkers kulturhus, Helsingborg 2005.
- 73 *5 × 1000 ans* (utst.kat.), red. Ingela Lind, NUNSKU, Stockholm 1979, s. 3.
- 74 För en redogörelse och diskussion om 1970-talets feministiska konst se: Yvonne Eriksson, "Den visualiserade kvinnligheten ur ett feministiskt perspektiv. Ett 1970-talsprojekt", *Från modernism till samtidskonst. Svenska kvinnliga konstnärer*, red. Yvonne Eriksson och Anette Göthlund, Lund 2003.
- 75 Åke Sidwall, "Förord", *Se dig om i glädje. Sex fotografer – sex temperament* (utst.kat.), red. Leif Wigh och Åke Sidwall, Moderna Museet, Stockholm 1981, s. 3.
- 76 Monica Nieckels, "Historik", *Moderna Museet 1958–1983* 1983, s. 132.
- 77 Toyens målning *Myten om Iuset* förvärvades 1970 av Ragnar von Holten i samband med en utställning om surrealismen. Ragnar von Holten hade liksom Hultén tillbringat tid i Paris på 1950-talet och då lärt känna en rad konstnärer, inte minst i den surrealistiska kretsen.
- 78 Jean Tinguely lärde Pontus Hultén känna i Paris tidigt på 1950-talet. Eva Aeppli var då gift med Tinguely. De separerade 1960 då han träffade Niki de Saint Phalle. De gifte sig 1971.
- 79 *Pontus Hulténs samling* 2004, s. 94.
- 80 Anna Tellgren, "Fotografi och kön. Om den fotobaserade konsten under 1990-talet", *Från modernism till samtidskonst. Svenska kvinnliga konstnärer*, red. Yvonne Eriksson och Anette Göthlund, Lund 2003.
- 81 Intervju med Olle Granath, 2007-06-13.
- 82 *På: Tiden* (utst.kat.), red. Camilla Carlberg och Sören Engblom, Moderna Museet, Stockholm 1996. Deltagande kvinnor var Carin Ellberg, Meta Isæus-Berlin, Sophie Tottie, Maria Lindberg, Anna Tegeström Wolgers, Ebba Matz, Maria Miesenberger, Anne Thulin och Stina Opitz. Tio män deltog, samt grupperna FA+ och Sense.
- 83 Andreas Gedin, "Moderna Museet Projekt", *Moderna Museets Vänners tidskrift*, nr 4, 2001, s. 5–13.
- 84 Hon var gift med Max Ernst ett antal år och levde i New York och Frankrike. Hon passar in i museets omvittrade intresse för surrealism. Hennes målning *Tango lives* från 1977 köptes in 1989.
- 85 Lars Nittve, "Det Andra Önskemuseet", <http://www.modernamuseet.se/v4/templates/template.asp?id=3409>, 2008-01-28, samt "Slentrianmässig prioritering av manliga konstnärskap", *Dagens Nyheter* 2006-04-18.
- 86 Inköp och donationer till "Det Andra Önskemuseet": Dorothea Tanning, *Insomnias*, 1957 och *Don Juan's Breakfast*, 1972 (donation från konstnären); Monica Sjöo, *Cosmos Within Her Womb*, 1971; Carolee Schneemann, *Interior Scroll*, photographic sequence of performative action, 1975 och *Eye Body* #3, 4, 5, 20 och 28, 1963/2004; Anna Kagan, *Suprematistische Komposition*, 1922–23 (inköp); Louise Bourgeois, *Pillar*, 1949 (inköp); Tora Vega Holmström, *Främlingar*, 1913–14 (donation från Birgit Rausing). Den ursprungliga listan har anpassats och utvidgats i relation till nya inköp och senast har verk av bland andra Judy Chicago och Lee Lozano förvärvats.
- 87 Olle Granath, *Fem års inköp och gåvor till Moderna Museets samlingar 1980–1985*, (utst.kat.), red. Olle Granath, Moderna Museet, Stockholm 1985. Där finns även ett utdrag ur SFS 1976:439 om Moderna Museets inköpsnämnder.
- 88 Richard Bergh, *Hvad vår kamp gällt*, Stockholm 1905, s. 55–84. Se också Maria Görts, *Det sköna i verklighetens värld. Akademisk konstsyn i Sverige under senare delen av 1800-talet* (diss.), Bjärnum 1999, s. 103–124. Frågan tas upp igen på 1930-talet på Konstnärsklubbens initiativ.
- 89 Anne-Marie Ericsson, "MM:s nya inköpsssystem", *Meddelanden från Moderna Museet till MMV*, nr 38, 1969.
- 90 Folke Edwards, *Är allting konst?* 1963, s. 36–38.
- 91 Moderna Museets Inköpsprotokoll 1960–69, Moderna Museet Kollegieprotokoll 1976–80 samt 1980–84. Serier A1 och A2, Moderna Museets myndighetsarkiv.
- 92 Intervju med Ulf Linde, 2007-08-22.
- 93 Olle Granath, *Moderna Museet 1958–1983* 1983, s. 7–9.
- 94 Intervju med Cecilia Widenheim, 2007-08-24.
- 95 Se till exempel: *Den otroliga verkligheten. 13 kvinnliga pionjärer*, red. Louise Robbert, Stockholm 1994; Barbro Werkmäster, *De berömda och de glömda. Kvinnliga svenska modernister 1900–1930* (utst.kat.), red. Barbro Werkmäster, Mjellby konstmuseum, Halmstad 2006.
- 96 Nylén 1998, s. 9.

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:
© 2024 Calder Foundation, New York/Artists Rights Society (ARS),
New York/Bildupphovsrätt
© Marc Chagall/Bildupphovsrätt 2024
© Lena Cronqvist/Bildupphovsrätt 2024
© Dan Flavin/Bildupphovsrätt 2024
© Fondation Lucio Fontana, Milano/by SIAE/Bildupphovsrätt 2024
© Mona Hatoum
© Louise Nevelson/Bildupphovsrätt 2024
© Robert Rauschenberg Foundation/Bildupphovsrätt 2024
© Germaine Richier/Bildupphovsrätt 2024
© Gerhard Richter 2024 (05062024)
© Rosemarie Trockel/Bildupphovsrätt 2024
© Ralf Winkler/Bildupphovsrätt 2024 (pseudonym: A.R. Penck)

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