

The background of the entire cover is a detailed sculpture of a horse's head. The horse has a large, realistic eye with a brown iris and a dark pupil. Its mane is dark and textured. The muzzle and lower face are covered in thick, expressive splatters of paint in various colors, including green, orange, red, and yellow, giving it a raw, artistic appearance.

Historieboken

Om Moderna Museet 1958–2008

MODERNA MUSEET Steidl



Förvandlingar och lokalbyten Moderna Museets byggnader

Tänk på ett museum och du ser ett hus framför dig. I vår föreställning förknippas hus och verksamhet så nära att de blir ett och detsamma. Museibyggnaden får därför också ett starkt symbolvärde. Redan när du kliver in genom porten slår huset an en ton. Den kan kännas vardaglig eller högtidlig, inbjudande eller vördnadsbjudande. Den arkitektoniska formen ger museet en identitet som du genast uppfattar. Men egentligen är ju museet inte en byggnad utan en verksamhet, som bärs av dem som arbetar där. Och för dem sätter huset sina ramar på ett mer praktiskt och konkret sätt. Det ger möjligheter och begränsningar för vad som kan göras inom dess väggar. På många olika vis hänger byggnad och museiverksamhet nära samman och påverkar ömsesidigt varandra.

Moderna Museet i Stockholm har framträtt i ett flertal olika arkitektoniska skepnader genom sin femtioåriga historia. Bakom varje byggnadsmässig förändring har det legat en tanke eller ett behov, som i grunden gällt museets verksamhet och roll. De stundtals häftiga diskussioner som förts kring hus och byggnadsfrågor har också varit nära sammanvävda med skilda uppfattningar om kulturens roll och museets identitet. Olika aktörer från museiledning till politiker, statliga finansiärer, konstnärer, kritiker och engagerad allmänhet har haft olika syn på allt detta, vilket också speglats i debatten. Och, kanske viktigast, museets förutsättningar för olika slags identiteter har skiftat starkt under olika perioder till följd av tidsandans förändringar. Historien om Moderna Museets byggnader som vi här skall följa är till sist en ganska talande historia om förskjutningar i det svenska kulturklimatet under ett halvsekel.¹

Tankar på ett nytt museum väcks

Växande samlingar och brist på utrymme för att visa dem har ofta varit skälet till att nya museibyggnader kommit till. Nationalmuseum hade från början brottats med lokalproblem som förvärrats efterhand. Redan under 1800-talet hade man diskuterat att skapa ett särskilt museum för konsthantverk. Snart började man också tala om ett separat museum för den moderna konsten, en fråga som blev allt mer påträngande under 1930-talet när samlingarna av modern konst växte snabbt. 1944 tillsattes den så kallade *Nationalmuseiutredningen* med uppgift att reda ut problemen med bristande utrymme och diskutera hur myndigheten (Statens konstsamlingar) i framtiden skulle organiseras. En av dess huvudfrågor gällde ett eventuellt nytt museum för den moderna konsten. I utredningen ingick förutom museichefen Erik Wettergren, bland andra den tidigare chefen Axel Gauffin, professorerna Axel Romdahl och Otte Sköld, samt

arkitekten och stadsbyggnadschefen Sven Markelius. Slutbetänkandet kom 1949.²

Utredningen konstaterade att Nationalmuseum innehöll material till flera fristående museer, däribland ett för den moderna konsten. Den gamla byggnaden saknade utrymme för ett sådant och enligt utredningen passade den heller inte för ändamålet:

*Det är för utredningen uppenbart, att ett museum för den moderna kämpande konsten måste arbeta i andra och friare former än ett museum för den gamla, erkända konsten, som i motsats till den moderna består av en noggrant sovrad elitesamling, vilken på ett helt annat sätt står utanför dagens konstpolitiska strider.*³

Grundtanken var att det nya moderna museet skulle vara ett genomgångsmuseum. Tillsammans med Nationalmuseum skulle det bilda en enhet av två olika men samverkande institutioner. Det ena museet skulle omfatta äldre konst, det andra den moderna konsten. Efterhand skulle de verk i samtidsmuseet som befunnits vara av bestående värde sorteras över till "elitsamlingen" i Nationalmuseum enligt förebild från det så kallade Louvre-Luxembourgssystemet. Hur man skulle förfara med konsthantverket var föremål för diskussion. Men utredningen kom till sist fram till att dessa samlingar skulle delas på en äldre del i Nationalmuseum och en modern del som skulle infogas i det nya museet för samtidskonst – en tanke som dock inte skulle komma att realiseras.

Nya idéer om planering av museibyggnader

Nationalmuseum har en museibyggnad av traditionellt snitt. Den hade tillkommit på 1860-talet som en av många i Europas större städer vid den tiden. Konst, bildning och kultur var omhuldade värden i det borgerliga samhälle som etablerades under 1800-talet och museibyggnaderna formades med höga ambitioner. De fick i regel en palatslik arkitektur med monumentala trapphallar, ljusgårdar och sviter av stora salar. Nationalmuseum i Stockholm, ritat av den tyske arkitekten Friedrich August Stüler, följer det kontinentala mönstret.

I början av 1930-talet stod man inför en stor utbyggnad av flera olika museer i Sverige och nya idéer hade vuxit fram om hur sådana byggnader skulle planeras, vilket givetvis var av stort intresse för arkitekterna. I tidskriften *Byggmästaren* 1933 diskuterade därför riksantikvarien Sigurd Curman hur nya museibyggnader generellt borde planeras.⁴ Visserligen gällde hans artikel huvudsakligen de kulturhistoriska museerna. Men eftersom en del av hans principer återkommer i Moderna Museets byggnadshistoria kan det vara värt att kort redogöra för dessa.

Till att börja med framhöll Curman att den moderna museibyggnaden är eller bör vara en "ganska starkt socialt betonad byggnad på grund av museiuppgifternas

← Flottans exercishus, före 1953

Från utställningen *Amerikansk pop-konst*, 1964

förändrade inställning”.⁵ Ett modernt museum skall vara en *levande institution*, och inte bara ett föremålsmagasin, menade han. Det skall göra sina samlingar förståeliga för den stora allmänheten och genom specialutställningar lämna tillfälle till studier för de intresserade. Ett (kulturhistoriskt) museums samlingar hade enligt Curman en dubbel uppgift, dels att vara material för vetenskaplig forskning och dels att på ett intressant sätt ge den stora allmänheten ”kunskap och glädje”. Museet skulle alltså ha två olika målgrupper med olika förhållande till samlingarna. Frågan var då hur det skulle organiseras för att bäst fylla denna dubbla uppgift.

Lösningen låg i att dela upp samlingarna i tre olika kategorier: *skådesamlingar*, *studiesamlingar* och *magasins-samlingar*. Skådesamlingarna skulle innehålla ett väl valt, begränsat antal föremål som skulle ordnas pedagogiskt för den stora allmänheten. Studiesamlingarna skulle innehålla material för fördjupat studium för forskare och specialintresserade, vilket skulle vara ordnat efter systematiska principer. Magasins-samlingarna slutligen skulle innehålla sådant som inte nödvändigtvis behövde vara omedelbart tillgängligt. De två publika kategorierna av samlingar skulle ha ett visst inbördes förhållande i museibyggnaden, med skådesamlingarna i centrum och studiesamlingarna i omedelbar anslutning – som ett slags avstickare till huvudföljen av utställningsrum. Vidare skulle ett museum vara utrustat med en lämpligt belägen sal för tillfälliga utställningar och helst även med en föreläsningssal. Dessa lokaler borde då ligga omedelbart intill museets entré.

Hur skulle då museisalarna gestaltas? Eftersom man haft stora svårigheter att göra om äldre tiders solitt utförda museiinredningar borde man nu se till att inte skapa lika stora problem för kommande generationer, menade Curman. Nya museibyggnader borde därför planeras så att man fick största möjliga frihet att förändra rummens indelning och gestaltning. ”Ju större rörelsefrihet byggnadens fasta stomme lämnar åt den museala inredningen, desto bättre fyller den sin uppgift som modern museibyggnad”, framhöll Curman. Ett grundrecept var alltså att en sådan byggnad skulle vara flexibel. Museet bör, sammanfattade han, ”med andra ord i visst avseende byggas såsom ett modernt varuhus, där anordningarna för varornas utställande och magasinering måste vara lätta att ändra och modifiera efter olika krav”.⁶

Det kan vara intressant att jämföra med Museum of Modern Art i New York (MoMA), som tillkommit 1929, men först 1939 fick en egen specialritad byggnad. Museet blev tidigt mönsterbildande genom sin gränsöverskridande kultursyn och utåtriktade verksamhet med visningar, föredrag, studiecirkel och barnverkstad samt generöst öppethållande även kvällstid. 1931 hade museet visat den legendariska arkitekturutställning som var upphovet till beteckningen ”International Style”. Den nya byggnaden utformades också konsekvent efter modernistiska principer av arkitekterna Philip Goodwin och Edward Stone. Här klev man rakt in från gatan, utan att mötas av en monumental trapphall som i ett traditionellt museum. Det inre präglades av ljus och rymd, något som underströks av den spatiösa hängning museet tillämpade. Huset innehöll stora sidoljusbelysta salar,

där det direkta ljusinfallet mildrades av fasadens specialglas, vidare fanns ett överljusbelyst skulpturgalleri. Utställningsrummen saknade permanenta avgränsningar, vilket var ett tidigt exempel på principen om flexibilitet. En utgångspunkt var också att arkitekturen skulle bilda en neutral bakgrund till det utställda.

Nationalmuseiutredningen var medveten om MoMA och redogjorde även kort för dess mångsidiga verksamhet. 1950 blev Otte Sköld chef för Nationalmuseum. Han hade suttit med i utredningen och var den som nu i praktiken skulle komma att driva igenom det nya museet i Stockholm samt på ett avgörande sätt påverka dess utformning. Den första konkreta frågan gällde placering och lokaler. Nationalmuseiutredningen hade pekat på några alternativa placeringar. I första hand föreslogs det så kallade stenskjulet på Gärdet (numera på Sveriges Radios tomt) som en provisorisk lösning. Ett annat alternativ var Nobelparken vid slutet av Strandvägen, nära Djurgårdsbron. För denna tomt hade arkitekten Sven Ivar Lind gjort ett skissförslag, som bifogades utredningen, där Curmans principer fått en konkret tillämpning i en tänkt modern museibyggnad.⁷

Enligt Otte Sköld fanns länge två fraktioner inom Konstakademien som förespråkade olika lösningar på frågan om museets placering, skämtsamt kallade stenskulssorkar och skeppsholmsskunkar. Själv tillhörde han länge den första gruppen eftersom han befarade att det inte skulle bli någonting alls om man ställde kraven för högt. Lösningen kom genom beslutet 1953 att flytta flottan från Skeppsholmen, vilket alltså med ens gjorde Skeppsholmslösningen realistisk.⁸ Att detta sammanföll med museiplanerna var en lycklig slump. Nu frigjordes plötsligt ett stort område nära Stockholms centrum som genom historiska omständigheter hade bevarats, trots omfattande exploateringsplaner i början av 1900-talet.⁹ Det var en unik miljö, där sjöfart och båtbyggeri under århundraden avsatt en småskalig bebyggelse med hus av varierande ålder och funktion i en ännu levande skärgårdsnatur. Av olika skäl hade Konsthögskolan redan tidigare etablerats på ön och dess närvaro förstärkte skälen för att lägga det nya museet på Skeppsholmen. I juni 1955 beslöt Kungl. Maj:t att Flottans gamla exercishus skulle ställas till Nationalmuseums förfogande för ett modernt museum.

Nu fanns alltså ett hus som skulle omvandlas till museum. Vilken verksamhet var det då som skulle rymmas i det? Otte Sköld gav uttryck för sin vision i ett föredrag på Konstakademien i maj 1956.¹⁰ Hans utgångspunkt var en klar rollfördelning mellan Nationalmuseum och det nya museet. Det förra var en tung instans som hade att ta hand om permanenta samlingar, som ”tidens hävd gett fastslaget värde”.¹¹ Så fasta dessa nu kunde bli. För Otte Sköld var just de skiftande värderingar och förskjutningar som präglade konstvärlden ett skäl till att avskilja den moderna konsten som en egen genre. Det moderna museet skulle då fungera som ett slags filter, genom vilket konstens värde skulle kunna prövas. Med tidens gång skulle så det långsiktigt värdefulla



utkristalliseras och överförs till museet för äldre konst.¹² Det nya museet skulle vara experimentellt och föränderligt. Byggnaden skulle därför från början disponeras så att den lätt kunde göras om. Lokalerna borde utformas ”så enkelt och praktiskt, att man inte binder sig och förhindrar möjligheterna till föränderlighet, ty föränderlighet är inte bara den moderna konstens livsform, det är även livsformen för ett modernt museum”, framhöll Otte Sköld.¹³ Konkret betydde det att lokalerna skulle vara flexibla, alltså samma krav som Curman några decennier tidigare framlagt. Men argumenten hade förskjutits. Det handlade nu om den moderna konstens växlingar och oförutsägbara utveckling, där värdeomdömen snabbt skiftade och långsiktiga värden var svåra att fastställa.

Samtidigt med Moderna Museet i Stockholm tillkom Louisiana i Danmark 1956–58, ett privat museum byggt av konstmecenaten Knud W. Jensen för hans konstsamling. Utgångspunkten var också en vacker tomt med säregna kvaliteter. Arkitekterna Jørgen Bo och Wilhelm Wohlert formgav byggnaden med enkla medel. Arkitekturen har skickligt underordnats sitt syfte att koncentrera uppmärksamheten kring konsten, samtidigt som naturen runtomkring har integrerats i huset och bidragit till en rik och kon-templatativ helhetsmiljö.

Moderna Museet etableras

Exercishuset hade ursprungligen ritats av arkitekten Fredrik Blom i början av 1850-talet och då utformats till ett lågt, långsmalt hus som rymde en stor exercissal. Ingången låg i ena långsidans mitt. Kring 1880 hade huset utvidgats i två omgångar efter ritningar av örlogsstationens byggmästare Victor Ringheim.¹⁴ Det hade då fått ytterligare en sal, som sköt ut på motsatta sidan så att planen bildade ett T. Den första salen hade fått en förstuga med klassicistisk portik, dess tak och fönster hade förhöjts och en lanternin infogats för att få bättre ljus. Byggnaden rymde sålunda sammanhängande ytor i två stora salar, med en klar arkitektonisk ram men få fasta begränsningar. Till sin grundstruktur passade den perfekt för de mål som Otte Sköld skisserat.

Den arkitekt som nu fick uppdraget att förvandla exercishuset till museum var Per Olof Olsson. Han rensade bort en del mindre tillägg till det gamla huset, men behöll rumsformer, fönster, dörrar och andra detaljer.¹⁵ Kärnan i museet var de två exercissalarna, som hade en stor inre rymd. Entrén ledde rakt in i den första, tvärställda salen där tillfälliga utställningar skulle visas. I ena änden, åt vänster från entrén, lade P.O. Olsson in en liten övervåning med föreläsningssal i ett halvplan över ett lägre utrymme för garderob och toaletter. Den inre stora salen, som var utsträckt i djupled, var avsedd för en permanent utställning, den så kallade skådesamlingen. Till den hade på ena sidan fogats ett rum för ”studiesamlingen”, på andra sidan låg ett långsträckt galleri och en restaurang. Från restaurangen nådde man den lilla trädgården, som var avsedd för uteservering och hade ritats av 1950-talets legendariske stadsträdgårdsmästare i Stockholm Holger Blom.

”Gamla exercishusets skönhet väckte förvåning och

glädje”, löd rubriken i *Dagens Nyheter* vid Moderna Museets invigning den 9 maj 1958.¹⁶ Dagen efter rapporterade signaturen Jolo (Jan Olof Olsson) i samma tidning om vernissagen. Framför dukarna på ”säckväsväggarna” hade ”den höga Stockholmselegansen” blandats med ”kapuschongrockar, islandströjor och blue jeans”. De som premiärgick upptäckte plötsligt att de inte var trötta, skrev han:

*För dels är det stimulerande att se modern konst, dels finns det inga trappor att gå upp eller ned i på Moderna museet. Ett trappsteg upp på tröskeln från gårdsplanen, så är man inne. Sedan glider man bara behändigt omkring på tacksamma och lätta fötter, ända in i den lilla restaurangen, som nu söker vin-och starkölsrättigheter.*¹⁷

Hans Eklund i *Aftonbladet* menade att det nya huset inte nämnvärt avvek från gängse mönster. I långhuset fann han en ”mera stående skådesamling att visa upp för vänner, bekanta och utlänningar”. Särskilt berömde han den så kallade studiesalen. Där finns nästan allt som inte finns på murarna, berättade han. ”Det är ett slags tavelbibliotek. På välsmorda trissor och skenor hänger från taket stora, välbehängda skärmar av ståltrådsnät [...] varifrån en i sänder kan dras ut till betraktande och begrundande.”¹⁸

Ulf Linde som recenserade museet i *Dagens Nyheter* var påtagligt förtjust. Det hade blivit vad man hoppats på, ansåg han. ”Redan den pietetsfullt restaurerade fasaden på Fredrik Bloms gamla byggnad tar emot en med avspänd ro.”¹⁹ Linde berömde P.O. Olssons arbete som utomordentligt. Liksom ljuset är interiören neutral och accentlös, framhöll han.

*Den enda arkitektoniska accenten är en föreläsningssal, vars glasvägg öppnar sig ut mot den första av de två stora utställningssalarna. Rummet, där också film kan visas, vilar som ett transparent flak över garderobsavdelningen. Arrange-mangen är naturligt, och det avstår från varje slag av estetiserande frappans – på den punkten lämnas initiativet helt åt konstverken.*²⁰

Ett museum för modern konst måste vara föränderligt, anpassbart, en plats där något exemplifieras, där sinsemellan motstridiga lösningar av bildproblem föreslås för besökaren, framhöll Linde i en något senare recension av museibyggnaden i *Byggmästaren*. Därför måste det vara elastiskt, ansåg han. ”Det måste kunna ställa sig utmanande och ha resurser att föra fram något så att betraktaren känner attacken, men det måste [...] också med lätthet kunna retirera från begångna misstag. Estetiken befinner sig ju idag i flux.” Moderna Museet på Skeppsholmen har på ett utomordentligt sätt accepterat denna moderna situation och utgått ifrån den i arkitekturen, summerade Linde. Utställningsarrangemanget

Installation av utställningen *Guernica*, 1956

Från utställningen *Sigrid Hjertén*, 1964; från utställningen *Jackson Pollock*, 1963; museibyggnaden, 1983 →







får artikulera de två salarnas rymd, ”här reses nya väggar och rumsliga avbalkningar, här kan man slå ut rummet i stora vistor men också tränga samman det i små konglomerat av kabinett. Här tvingas museimännen att debutera som arkitekter [...]. Varje arrangemang blir ett inlägg i den estetiska debatten från (museimännens) sida.”

Museet hade blivit en förslagsställare, en debattör. Ständiga omgrupperingar och omhängningar hade stimulerat allmänhetens intresse för vad som hände på museet, framhöll Linde. ”Och den aktive besökaren har också fått ett naturligt rum att diskutera i, det naturligaste av alla: en servering, en krog! För denna invit till idévädning bör man vara mycket tacksam.” Och vidare:

Arkitekt Olsson har alltså lämnat initiativet åt den presenterade konsten, han har berett möjligheter snarare än hävdad sig själv. Men på en punkt har han varit ensam och verksam gestaltare och hävdad en konstnärlig enhet som griper över alla utställningsarrangemang: Ljuset. Ljuset är det finaste tänkbara, det silar som ett jämnt fluidum genom salarna.²¹

Ett hus för många verksamheter

Pontus Hultén, som efter det första året efterträtt Bo Wennberg som intendent och senare museichef, nämner i en tillbakablick byggnaden som en av det nya museets främsta tillgångar vid starten: ”en unik situation, inget formulerat program, ganska dåliga samlingar [...] inga pengar och knappast någon personal, men en utomordentlig byggnad och en strålande kontakt med en presumtiv publik.”²² Detta var möjligheter som han skulle utnyttja under de kommande åren.

Redan Otte Sköld hade talat för en gränsöverskridande konstuppfattning. Vi har just nu inte någon gemensam bas för våra uppfattningar om vad som är konst och situationen är flytande, konstaterade han i ett föredragsmanus från den period då det nya museet planerades. Olika konstarter kunde innefattas i begreppet modern formgivning. Dit räknade han affischer, reklam, fotografi, film, och inte minst arkitektur. Han ansåg det även ”ganska självklart att ett modernt konstmuseum borde ha på sitt program att följa med viktigare händelser på arkitekturens område”.²³ Arkitekturen fick också visst utrymme i Moderna Museets utställningar, särskilt sedan Arkitekturmuseet kommit in i bilden.

Kaféet blev genast en mycket populär tillgång, med sin koppling till den soliga och naturligt kringgårdade trädgården. Dessutom började museet snart expandera utanför sina väggar och inta Skeppsholmen på ett anslående sätt. Alexander Calders stora mobil ställdes upp framför museets entré i samband med utställningen *Rörelse i konsten* 1961.²⁴ Den stora Picasso-skulpturen *Frukost i det gröna* kom på plats i september 1966 och *Paradiset* med dess sexton stora skulpturer av Niki de Saint Phalle och Jean Tinguely, placerades några år senare vid brofästet.²⁵

Också på andra sätt blev Skeppsholmen allt mer präglad av konst och museiverksamhet. Liksom Moderna Museet avknoppades snart Östasiatiska museet från Nationalmuseum och etablerades i det gamla tyghuset på Skeppsholmen. 1966 var ett händelserikt år. Då byggde Nationalmuseum

en ny annexbyggnad som var ritad av Per Olof Olsson och sågs som en del i en framtida vidare utbyggnad av museet. Samma år fick ett arkitekturmuseum permanenta lokaler på Skeppsholmen. Detta museum hade bildats som en fristående stiftelse av yrkesorganisationen SAR 1962, men fick nu status som offentlig institution och placerades i gamla Sjökarteverkets hus på Skeppsholmen tillsammans med Konsthögskolans arkitekturskola. I Arkitekturmuseets styrelse ingick Pontus Hultén. I april 1966 arrangerade det nya museet en stor invigningsutställning, *Hej stad*, som ägde rum på Moderna Museet. Den visade en ny vilja att diskutera och reflektera över den moderna storstaden, och var slagkraftigt iscensatt med blinkande neonljus och storstadens ljudkulisser. Utställningen var gjord av tre unga arkitekter, Jöran Lindvall, Sture Balgård och Eva Björklund. Under maj månad samma år byggdes Moderna Museets legendariska utställning *Hon – en katedral*, som sedan visades över sommaren.

1966 var även det år då *Skeppsholmsutredningen* kom med sitt slutbetänkande.²⁶ Målet var att förvandla Skepps- och Kastellholmarna till ”en levande stadsdel med kulturell inriktning”, vilket i praktiken innebar att man befäste den utveckling som inletts med Konsthögskolans och museernas etablering på ön. Stor pietet skulle gälla inför Skeppsholmens historiskt framvuxna miljö, framhöll utredningen, men föreslog samtidigt rivning av en hel del äldre byggnader på ön. Till dem hörde ett stort slupskjul, en kulturhistoriskt intressant prefabricerad hallbyggnad i trä, ritad av Fredrik Blom. På dess plats nedanför Moderna Museet föreslog utredningen nu en omfattande nybyggnad för Konsthögskolan på ett tomtområde som i stora drag överensstämde med det som 1990 skulle ingå i tävlingen för det nya Moderna Museet. Konsthögskolans nybyggnad blev alltså inte genomförd på denna plats.²⁷ Däremot revs slupskjulet.

Vid sidan av Konsthögskolan tänkte sig Skeppsholmsutredningen även att Moderna Museet skulle växa ut. I ett förslag till framtida bebyggelse från 1964, som ingick i utredningen, skisserades en utbyggnad med en stor utställningshall samt en ny restaurang i anknytning till den gamla och en ny byggnad för ett konstantverksmuseum.²⁸ Därmed hade Skeppsholmsutredningen således 1966 berett marken för att Moderna Museet skulle kunna befästa sin position på Skeppsholmen, utvidga lokalerna och bli navet i ett museikomplex bestående av Östasiatiska museet, Arkitekturmuseet och det potentiella Konstantverks/designmuseet. Men diskussionerna om museets framtid skulle snart ta en annan vändning. Hela Stockholms centrum befann sig vid denna tid mitt inne i en dramatisk omvandling, en process som nu skulle involvera museet i helt andra planer och visioner.

Moderna Museet i centrum?

Skeppsholmen låg nära Stockholms centrum, men inte så att man kunde slinka in på lunchrasten eller efter jobbet.

Niki de Saint Phalles och Jean Tinguelys
Paradiset vid Skeppsholmsbron, 1987

Flytt av *Paradiset* från Skeppsholmsbron, 1987







Det krävdes att man skulle ta sig dit och framför allt att man skulle ha kunskap om museet och motivation för att söka upp det. Redan 1963 hade Kurt Bergengren argumenterat i *Aftonbladet* för att Moderna Museet borde ligga vid Sergels torg. Han var en framträdande kulturkritiker, profilerad särskilt som fotoskribent men också en engagerad debattör i frågor om Stockholms stadsbyggnad.²⁹ Bergengren pekade på museets utåtriktade verksamhet och menade att praktiska skäl talade för att det borde ligga i centrum: "Det ska stå där människorna finns, öppet för snabba upplysningar och rofyllt studium som det inte ska vara ett helt företag att bestämma sig för."³⁰ Bakom dessa tankar stod också Pontus Hultén. "Det var vi som från början lanserade idén om en kulturhusbyggnad vid Sergels torg i samarbete med Kurt Bergengren i *Aftonbladet*", berättade han senare i en intervju.³¹

Stockholms centrum stod som sagt mitt i en våldsam förändring. Hötorgscity var nybyggt och planerna för själva torget med "plattan" och superellipsen var klart utformade sedan flera år, men inte genomförda i praktiken. Ännu visste ingen hur torgets södra sida skulle se ut. Vad alla däremot vid denna tidpunkt kunde förutse var att det ännu ofärdiga Sergels torg i framtiden skulle komma att bli stadens, ja rikets, centrum. Det var korsningspunkten mellan alla de nybyggda och planerade tunnelbanelinjerna, det var mittpunkten i ett kluster av de viktigaste varuhusen och bankerna. Det var alltså en plats som potentiellt hade ett stort symbolvärde.

Nu hade det växt fram en opinion mot den ensidigt kommersiella prägel som det nya city skulle få. Man menade att det borde balanseras av kulturella verksamheter i en eller annan form, vilket ledde till att Stockholms stad 1965 utlyste en arkitektävling om de två kvarteren närmast söder om Sergels torg. Avsikten var att etablera någon form av kulturell verksamhet där, exakt vad var inte helt klart. Tävligen var en idéävling, där det gällde att i de två kvarteren få in Riksbanken, en stor och en liten teater, ett hotell samt utställningslokaler av mer opreciserat slag. Ett viktigt motiv var naturligtvis också att arkitektoniskt artikulera platsen.

Tävligen vanns av Peter Celsing, som föreslagit ett komplex av tre olika, men delvis sammanknutna volymer: Riksbanken och hotell-teaterkomplexet var orienterade mot söder och Brunkebergstorg, medan den tredje volymen, ett "Kulturhus", låg som en lång glasad skärm mot Sergels torg. I detta långsmala hus hade den stora teaterns entré jämte övriga lokaler som skulle rymma kulturella verksamheter samlats. Till skillnad mot den extremt slutna Riksbanken, gav alltså Kulturhuset ett öppet och närmast transparent intryck, som ett skyltfönster vars upplysta innehåll om kvällen kunde verka inbjudande för var och en som rörde sig däromkring. Ett av de problem som skulle lösas genom planerna på kulturverksamhet i city var ju att området inte skulle bli öde när affärerna stängt. Tävligen prisnämnd uppskattade de perspektiv som Celsings förslag öppnade:

De stora uppglasade utställningsvåningarna ger inspirerande möjligheter till nya former av exponering men ställer också stora krav på en fördomsfri dynamisk utställningsteknik som riktar sig både inåt mot besökare och utåt mot Sergels torgs, Sveavägens och Sergelgatans publik.

Förslaget har utomordentliga möjligheter att berika stadsbild och stadsmiljö, framhöll nämnden vidare, "men endast om dessa möjligheter utnyttjas på ett djärvt sätt. Förslagets Sergelstorgssida är på sätt och vis ett scenarrangemang som ställer stora krav på utställningsregin."³²

Såväl arkitekten som prisnämnden hade uppenbart haft en särskild hyresgäst i åtanke för detta mycket speciella hus mitt i Stockholms hjärta: Moderna Museet. En poäng med Celsings förslag, som kan ha tilltalat nämnden, är det subtila sätt på vilket han balanserar husets monumentalitet. Det är snarast antimonumentalt i sitt formspråk, men dominerar samtidigt platsen genom en monumental skala. En av skisserna i tävlingsmaterialet visar fasaden med ordet GIACOMETTI i bokstäver formade efter husets skala. Byggnaden framträder därmed som ett väldigt plank i stadsmiljön, där innehållet affischeras i kolossalformat. Men vad huset i praktiken skulle innehålla visste ännu ingen. Ritningarna antyder att det skulle vara ett synligt, föränderligt och levande innehåll inom det konstnärliga området. Och i praktiken fanns bara en kulturinstitution i Stockholm som kvalificerat sig för de högt ställda förväntningar det nya huset mötte. Moderna Museets verksamhet under 1950- och början av 1960-talet hade också varit en inspirationskälla för Peter Celsing. Huset är skraddarsytt, skrev senare kulturkritikern Clas Brunius i *Expressen*: "I Kulturhuset skulle Pontus Hultén dra in. Han var med redan på gräsrotsnivån, när Peter Celsing gjorde ritningarna, medbestämmande i alla praktiska anordningar för det fastställda innehållet."³³

Pontus Hultén hade uppenbarligen inofficiellt spelat en viktig roll vid husets tillkomst, men snart drogs han och museet också officiellt in i planeringen av det. En kulturhuskommitté tillsattes för att utveckla förslag till husets innehåll och användning. Till den knöts en expertgrupp, där förutom Hultén även Carlo Derkert och Pär Stolpe ingick. Den senare hade varit drivande i en kamp för att omvandla en rivningsdömd gasklocka vid Sabbatsberg till ett allaktivitetshus. Den kampen förlorades, men de erfarenheter och idéer som utvecklades kring gasklockan blev en av ingredienserna i den vision som expertgruppen nu började formulera för Kulturhuset och som skulle ge upphov till en häftig debatt under 1969 och början av 1970. Vid den tidpunkten var den västra delen av huset under byggnad, den del som tillsammans med den stora teatern nu i huvudsak var vikt för Riksdagens provisoriska lokaler under ombyggnaden av gamla Riksdagshuset. Den östra delen, som kulturhusdebatten alltså främst gällde, skulle bli klar först 1973.

Nu var det alltså 1969 och kulturklimatet var radikalt. Byalag och andra opinionsgrupper bildades inom många områden och även museernas verksamhet blev generellt mer utåtriktad. Museipedagogiken expanderade och barnverksamhet ordnades på flera av Stockholms museer. Särskilt

← Övre raden: Niki de Saint Phalle och Jean Tinguely, *Paradiset*, aktuell placering; undre raden: Pablo Picasso, *Déjeuner sur l'herbe*, 1962

omskrivnen blev Moderna Museets barnverkstad, som öppnat i samband med utställningen *Modellen* hösten 1968 och sedan blivit permanent och fått en egen avdelning i museibyggnaden. Att engagera både barn och vuxna kring aktiviteter hade blivit ett väl så viktigt mål som att enbart förevisa konsten.

Själva kulturbegreppet var statt i förändring. Expertgruppen för Kulturhusets planering utgick från "en aktuell definition av begreppet kultur, som innebär att kulturen inte är något man kan ha och äga i materiell mening, utan istället något man kan göra sig delaktig av".³⁴ Den ville dela in huset i tre zoner, vars innehåll skulle variera från det utåtriktade till det mer kontemplativa. Husets bottenvåning, *Torget*, skulle vara en fortsättning av Sergels torg inne i huset, där skulle ständigt pågå aktiviteter, diskussioner och möten. Olika typer av skapande verksamhet skulle spontant kunna uppstå och nödvändig utrustning skulle finnas som stöd för detta. *Kilen* (som lokalmässigt var resterna av den lilla teater som ingick i tävlingsprogrammet för Kulturhuset) skulle fungera som en arena, lämplig för diskussioner, föreläsningar, konserter, ljusspel och annat. *Huset* slutligen, som bestod av de övre våningarna skulle erbjuda mer kontemplativa sysselsättningar. Där skulle finnas viktiga utställningar inom skilda områden som stadsbyggnad, fotografi, måleri, arkitektur (allt i samarbete med andra institutioner inom respektive område) samt museets studiesamling på utdragbara skärmar. De två översta våningarna, slutligen, skulle inrymma museets samlingar ("skådesamlingarna"). Verksamheterna skulle dock inte vara helt fastlåsta i bestämda lokaler. Allt skulle tillsammans bilda en "enhet med aktiv konstnärlig och samhällelig målsättning". Idéer nerifrån torget skulle kunna fortplanta sig uppåt i huset.³⁵

Något tveksam till gruppens möjligheter att vinna folklig förankring för sina idéer var Folke Edwards i en analyserande artikel i *Sydsvenska Dagbladet* hösten 1969.³⁶ I övrigt mötte expertgruppens förslag stor entusiasm i den offentliga debatten, där den fick stöd från profilerade skribenter som Kurt Bergengren, Clas Brunius och Olle Bengtzon. Även Olof Palme uttalade sitt stöd för museet. Han hade anledning att ta ställning i egenskap av utbildningsminister med ansvar även för kultur, eftersom museets samlingar tillhörde staten. Huset tillhörde dock kommunen och dess politiker hade en annan inställning. Där ville man istället dela upp verksamheten efter administrativa linjer. Förutom museet skulle utrymme reserveras för stadens egen information om aktuella stadsplaner och för Stadsbiblioteket. Detta blev även den officiella Kulturhuskommitténs förslag. I praktiken betydde det att Moderna Museet skulle få ett mer begränsat utrymme. I februari lämnade Pontus Hultén och Moderna Museet Kulturhusprojektet, officiellt på grund av det minskade utrymmet och att det därmed inte längre fanns några förutsättningar att genomföra de visioner expertgruppen arbetat med. Kanske spelade det också in att hela processen skapat en misstro mot Stockholms politiker och att det kändes stabilare att ha staten som huvudman. I bakfickan fanns också möjligheterna att bygga ut på Skeppsholmen.

Expansionsplaner på Skeppsholmen

I maj 1970 öppnade Moderna Museet portarna efter en viss uppfräschning av lokalerna och en "magnifik nyhängning" av egna verk enligt *Dagens Nyheters* konstskribent Margareta Romdahl.³⁷ Rauschenbergs get var nyschamponerad och golven hade fått ljus fibermatta. Flera aldrig tidigare visade paradverk hade ställts ut. Pontus Hultén hade på invigningen deklarerat att museet ville påverka utvecklingen, "nu när det är klart att vi inte kommer till Kulturhuset vid Sergels torg. Och vi vill snabbast möjligt få nya byggnader här på ön." Senare på sommaren var Stig Johansson i *Svenska Dagbladet* inne på samma tankebanor. Pontus Hultén börjar få allt sämre med plats för sina samlingar och aktiviteter ute på Skeppsholmen. Nu har vi ett litet museum med stora samlingar, konstaterade han. Nyhängningen hade blivit en nyttig påminnelse om Moderna Museets dolda skatter.³⁸

Samlingarna hade växt. Att föra över en del av dem till Nationalmuseum var det inte längre tal om. Det skulle ha varit en ren omöjlighet redan genom bristen på utrymme där. Men i praktiken var också tanken övergiven sedan länge. Moderna Museet hade blivit ett museum över 1900-talets konst. Lite paradoxalt var det kanske att den museichef som nu bekant sig till en kultursyn där ägandet av materiella objekt skulle spela en underordnad roll till förmån för delaktighet i en kulturell process, i praktiken samlat en konstskatt som efterhand allt mer skulle komma att definiera museet och dess identitet.

Under 1970 hade således trångboddheten i det gamla huset blivit kännbar på grund av växande samlingar. Samtidigt expanderade museets olika aktiviteter i enlighet med tidens kultursyn. I juli 1970 ordnade man trädgårdsfest i två dagar, vilket noterades med förtjusta kommentarer i tidningarna. Festen kallades "Frukost i det gröna" och bjöd på musik, happening och dockteater:

*Om man inte vill sitta ner i den lilla och intima trädgården för att lyssna på musik (det vill de flesta) så kan man "glida omkring", som någon uttryckte det. Moderna museet är som gjort för att glida omkring i: från tavlorna till serveringen till trädgården till barnverkstaden (härlig!) till tavlorna till musiken glider man omkring och mår bra.*³⁹

Våren därpå öppnades *Filialen*, en treårig försöksverksamhet (mars 1971–juli 1973) som leddes av Pär Stolpe, och skulle vara inriktad på nya former av bildkommunikation. Den hade fått utrymme i Kasern III på östra sidan om Sjökrigsskolan. Där utvecklades en livaktig verksamhet med tonvikt på alternativkultur, protestaktioner och tredje världen.

När väl planerna på en flytt till Kulturhuset skrinlagts började Pontus Hultén genast arbeta på ett program för utbyggnad av museet, i samarbete med Carlo Derkert och Pär Stolpe från den tidigare expertgruppen och med utgångspunkt i de idéer som de utvecklat där.⁴⁰ Det innebar krav på mycket större lokaler med flera nya verksamheter. Där skulle finnas ett *pappersmuseum* för teckningar, litografier, tryck, affischer med mera, en *verkstad* där allmänhet, museifolk och konstnärer skulle arbeta tillsammans, och ett "minne"

där man skulle kunna samla in och bearbeta aktuellt material av olika slag. Slutligen skulle det finnas ett *bibliotek* i form av ett bildarkiv med en rik audiovisuell utrustning. Med hjälp av tv och teleprintrar skulle man där kunna ha kontakt med andra institutioner världen över och ordna globala symposier.⁴¹

I en skrivelse till utbildningsdepartementet i april 1972 lade Byggnadsstyrelsen fram ett program för om- och tillbyggnad av Moderna Museet som omfattade en utbyggnad på 7 700 kvadratmeter. Det byggde på museets egna önskemål och skulle ha inneburit ett tillskott av en mer än tre gånger så stor yta som den ursprungliga museibygnaden.⁴² Ett år senare, i april 1973, hade emellertid dessa goda framtidsutsikter krympt betydligt. Då tillkännagavs i ett pressmeddelande att Byggnadsstyrelsen fått regeringens uppdrag att bygga ut Moderna Museet med 3 500 kvadratmeter, alltså mindre än hälften av vad som tidigare utlovats.⁴³

Exakt vilka skäl som legat bakom prutningen är svårt att klarlägga. Men den kom i praktiken att markera slutet på en epok, där också andra omständigheter spelade in. Våren 1973 gick tiden för experimentet Filialen ut. Pär Stolpe agerade på olika sätt för att förhindra nedläggningen och fick stöd bland annat av ett antal kända konstnärer.⁴⁴ I ett brev till *Dagens Nyheter*s skribent Margareta Romdahl antyder han även en schism mellan honom och Pontus Hultén.⁴⁵ Den senare har i efterhand beskrivit perioden efter 1968 som en tid präglad av två olika ståndpunkter: ”en, som var konstnärligt inriktad och på ett romantiskt och optimistiskt sätt ville utnyttja en dynamisk kultursituation till att utvidga kulturens möjligheter i Stockholm och Sverige. En annan som var politiskt inriktad och som på gott och ont, efter gammalt mönster, förlade fokus för diskussionen på tryggt avstånd dvs till Sydostasien och Nordamerika.”⁴⁶ Det är nog ingen tillfällighet att beskrivningen av den första gruppen förefaller att passa väl in på Hultén själv, medan den andra väl skulle kunna representeras av Pär Stolpe och den verksamhet som bedrivits på Filialen.

Pontus Hultén kände sig vid denna tid hårt pressad av kritiken mot museet, som även tagit sig uttryck i att Riksdagens revisorer gjort en granskning av verksamheten.⁴⁷ Hans engagemang för Moderna Museet tycks ha ebbat ut samtidigt som nya möjligheter öppnade sig för honom i Paris, där man höll på att bygga upp Centre Pompidou till en institution med centralt läge och gränsöverskridande program. Alltså en situation som inte saknade likheter med den som en tid tyckts möjlig vid Sergels torg i Stockholm. Ungefär samtidigt som arbetet med tillbyggnaden till Moderna Museet kom igång utnämndes Pontus Hultén till chef för konstavdelningen i Paris nya kulturhus. Som ny chef i Stockholm tillsattes Philip von Schantz, som alltså kom in i byggskedet utan att ha varit med i det förberedande arbetet. Det innebar att byggarbetet ägde rum i något av ett vakuum, när museet saknade kraftfull ledning.

I oktober 1974 stängde Moderna Museet för om- och tillbyggnad, återigen med P.O. Olsson som arkitekt. Den 7 november året därpå öppnade det nya museet portarna. Den huvudsakliga förändringen var en utbyggnad åt norr

med en stor överljusbelyst utställningssal, på ömse sidor omgiven av långsmala gallerier. ”Material och rumsformer har med avsikt valts för att ge interiörerna en anspråkslös och enkel uppsyn, som underordnar sig de utställda föremålen”, framhöll P.O. Olsson.⁴⁸ I borte änden av den stora salen låg en verkstad för barn och vuxna. I tillbyggnadens undervåning låg verkstäder, kontor och magasin. En bio- och föreläsningssal hade inrymts i den gamla stora utställningshallen. Mellan den och den nya salen låg det offentliga magasinet. Där hade en ”studiesamling” med utdragbara skärmar återuppstått (efter att den under lång tid fungerat som slutet magasin och inte varit tillgänglig för allmänheten). Här skulle man nu också kunna läsa tidskrifter och se tv-program på kassetter. ”Det hela blir mycket pedagogiskt”, kommenterade *Dagens Nyheter*.⁴⁹ Restaurangen var utbyggd och en ny garderob med toaletter hade lagts i anslutning till den. Ny markplanering hade gjorts av trädgårdsarkitekten Walter Bauer.

Trots att museet nu fått en mer än fördubblad yta dröjde en tydlig förstämning kvar bland dem som före prutningarna haft höga förväntningar på utbyggnaden. Därtill hade chefsbytet bidragit till att det sena 1960-talets förhoppningar om en vital och progressiv verksamhet på museet dämpats. Jag var själv vid den här tiden redaktör för tidskriften *Arkitektur* och gjorde 1977 ett temanummer om konstmuseer.⁵⁰ Malmö konsthall, ritad av Klas Anshelm, var då nybyggd och mottogs med positivt intresse som en vacker och funktionell museibygnad. Eftersom Moderna Museets tillbyggnad inte tidigare presenterats i tidskriften, var det självklart att ägna den stor uppmärksamhet i detta nummer och även att ge plats för de kritiska rösterna. Bo Lagercrantz skrev huvudartikeln. Han var chef för Stockholms Stadsmuseum, en institution som öppnat sina portar för debatter, seminarier och utställningar med anknytning till aktuella samhällsfrågor. Främst sade han sig känna förbittring inför den utbyggnad av Moderna Museet som nu kommit till stånd: ”ett dundrande svek mot de lysande löften som det gamla museet gav oss och världen”. Chansen hade funnits att ”etablera världens första museum med ett konsekvent förhållande till den totala bilden, dynamiskt speglande förhållandet mellan massbilden och dess skilda former i konsten”, vilket Pontus Hultén nu sysslade med i Paris, menade Lagercrantz. Istället hade man tagit ett steg baklänges till gamla konstmuseislentrianer, ansåg han. Vägen hade öppnats genom flexibiliteten. Först hade man bantat ytorna till en tredjedel, sedan slagit ihop alltsammans i den heliga flexibilitetens namn. Skulden låg hos Hulténs arvtagare som försummat att precisera sig i ett tydligt program, ansåg han. Arkitekten skulle inte lastas för detta, han hade enbart haft till uppgift att sätta form på idélösheten enligt Lagercrantz.

Den så kallade flexibiliteten som sedan Curmans tid varit en huvudprincip för planering av museibygnader började nu ifrågasättas. Eller snarare, dess begränsningar som modell hade börjat bli tydliga. Jag tillhörde själv dem som uttryckte denna skepsis, bland annat genom en artikel i samma tidskriftsnummer. Min huvudfråga där blev: ”Plats för experiment, plats för konstnärer och publik att agera.

Hur skall sådana målsättningar översättas till fysisk form, till arkitektur?” Det var en fråga som egentligen inte hade något svar, mer än att flexibilitet i sig inte var tillräckligt. Det handlade också om tydlighet, orienterbarhet och om hur olika lokaler grupperades i förhållande till varandra. Men de utflytande och svårgripbara rum som ofta blivit resultatet av krav på flexibilitet hade också skapat ett nytt behov av en mer artikulerad arkitektonisk form. Liljevalchs konsthall kunde därvid tjäna som exempel på en byggnad med fasta och tydliga rum, som samtidigt genom sin avvägning av rumsformer var möjlig att använda på många olika sätt. Det gav flexibilitet i användningen, men var något mer än att bara ställa en golvyta till förfogande.

1977 stod Centre Pompidou i Paris klart. Där var principen om flexibilitet konsekvent genomförd, vilket också visade sig problematiskt i vissa avseenden.⁵¹ Men huset var även det första exemplet på ett nytt fenomen: en kulturbyggnad som blev känd främst genom sin uppseendeväckande arkitektoniska form. ”Ett muskulöst, nästan brutalt kristallpalats för modern laboratoriekultur som uttrycker effektivitet, dynamik, öppenhet. Allt utom just instängd, värdig, klassmedveten ’kultur’”, skrev Folke Edwards i en kommentar till huset. Beträffande innehållet beskrev han Centre Pompidou som en sammanslagning av administrativt skilda enheter: ett museum för modern konst (med Hultén som chef), ett modernt audiovisuellt topprustat folkbibliotek, ett experimentellt konserthus och musiklaboratorium samt ett centrum för industridesign, arkitektur och urbanism. Det nya låg snarast i den stora satsningen på audiovisuell information, menade Edwards. För honom rymde byggnaden en motsättning. Samtidigt som det är ”det franska etablissemangets kulturella slagskepp, vill det vara ett centrum för experimentell och nyskapande kultur ... för guerillaverksamhet”. Hur nu detta skulle förenas såg han som en annan fråga. ”Fast förmodligen svår.”⁵²

Tankarna på nybyggnad väcks

Drygt tio år senare, i slutet av 1980-talet, aktualiserades på nytt frågan om nya lokaler för Moderna Museet. Två viktiga förändringar hade skett under decenniens uppblåsta och speulationsstyrda högkonjunktur. Den ena var att värdet på konst stigit dramatiskt. Den andra var att kulturellt kapital blivit en allt viktigare ingrediens i städernas konkurrens om turister, evenemang och investeringar på en internationell marknad. Museerna fick därmed en ny och ekonomiskt betingad roll för att ”sätta staden på kartan”. Frankfurt am Main var en stad som genom en massiv satsning på nya museer, ritade av internationellt kända arkitekter, lyckats vända sitt dittills ganska dåliga rykte som kulturstad. Över hela västvärlden dök nya mer eller mindre spektakulära museibygnader upp och tilldrog sig publicitet. Många av dessa museer gav uttryck för en helt ny syn på museiarkitektur, motsatt den ödmjuka hållning gentemot konsten som rått på 1950-talet. Nu sågs museiarkitekturen som ett konstverk i sig. Kända exempel är Hans Holleins museibygnader i Frankfurt och Mönchengladbach med uppbrutna rumsformer som bjuder på ständigt nya perspektiv där besökaren

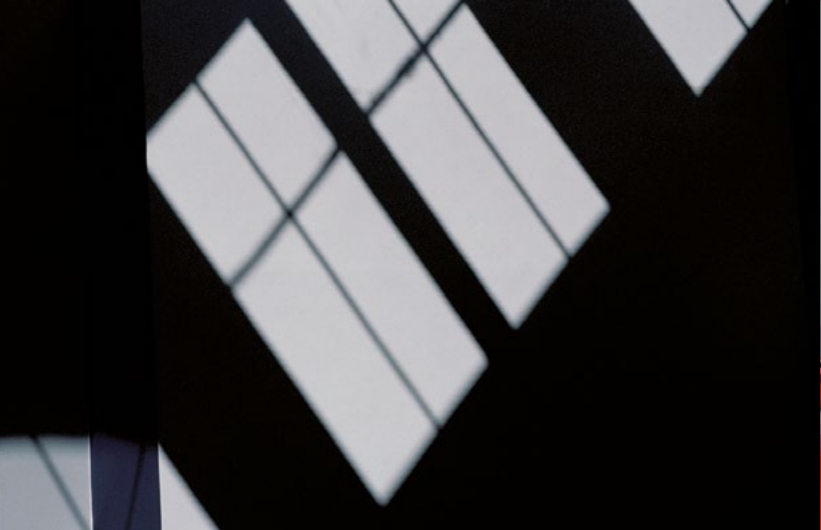
lätt förlorar orienteringen. Positivt kunde avsikten beskrivas så här: ”Målet är här inte konstverkets autonomi till varje pris, utan den medvetet iscensatta relationen mellan rummet och konstverket.”⁵³ I praktiken upplevde många besökare att husen ställde sig i vägen för konsten.

Kulturklimatet i Sverige hade förändrats starkt sedan slutet av 1960-talet. Moderna Museets roll hade också skiftat. Det var inte längre nytt, radikalt och prestigelöst, det var en stadgad institution som satt på en skatt. Många av de konstverk museet ägde hade under åren fått ikonstatus, vilket betydde explosionsartad värdestegring. Samlingen av 1900-talskonst beskrevs som en av Europas bästa. Våren 1989 hade trångboddheten dessutom återigen blivit besvärande. Museet hade då fått en tung donation av tjugotre internationellt högtstående konstverk efter Gerard Bonnier. Och bristen på utrymme för att visa upp museets samlingar blev på nytt ett starkt argument för en helt ny byggnad. Det avgörande skälet blev dock det gamla husets tekniska brister, främst klimatet. I en undersökning vintern 1988 konstaterade Byggnadsstyrelsen slutligen att det inte till rimliga kostnader skulle gå att klimatisera lokalerna på det sätt som krävdes för att inte konstverken skulle ta skada.⁵⁴

Statens Kulturråd skickade därefter ett förslag till Byggnadsstyrelsen om att man skulle bygga ett helt nytt modernt museum, tre gånger så stort som det gamla. En möjlig tomt var parkeringsplatsen nedanför museet (alltså den tomt som en gång var tänkt för Konsthögskolan). *Dagens Nyheter*s konstkritiker Ingela Lind hade fått ta del av planerna och tog upp dem i en artikel den 1 juni 1988 efter ett samtal med tre personer som hade viktiga roller i de nya planerna: Moderna Museets chef Olle Granath, Kulturrådets chef Göran Löfdahl och Byggnadsstyrelsens generaldirektör Lars Ag. Löfdahl och Ag hade redan beställt skisser som underlag för en arkitektävling. Tillfälligtvis hade man också råkat få en överbliven pott pengar i budgeten genom ett havererat opera-projekt i Göteborg.

Ingela Lind summerade argumenten för ett nytt modernt museum: Trångboddheten, de stora ekonomiska värdena och konststölderna som tvingade fram säkrare museibygnader. Därtill kom en hotande förstörelse av konstverken till följd av att det inte gick att åstadkomma rätt klimat i den gamla byggnaden, samtidigt som just den moderna konsten genom sitt experimenterande med material var extra känslig för detta. Vidare försvårades möjligheterna att kunna låna in betydande konstverk utifrån. Slutligen nämnde hon även den internationella museibygnadsboomen. Många andra nya museer i världen hade byggt nya hus trots magra samlingar, men här rådde det motsatta förhållandet framhöll Ingela Lind. ”I Stockholm finns (således) stor konst som söker sitt hus och sin publik, medan många andra museer är hus som söker sina samlingar.”⁵⁵

Tanken på ett nytt museum var nu offentligt etablerad. Kritiska röster fanns, men i huvudsak var stödet starkt.⁵⁶ Avgörande var den stiftelse som bildades genom konstnären Eddie Figges engagemang och som med hjälp av insamlade medel och skänkta konstverk kunde bidra till finansieringen av arkitektävlingen, främst för att få internationellt





deltagande. Under tiden gick planeringen vidare. Ett problem var hur man skulle förfara med det kulturskyddade exercishuset. Eftersom det inte gick att använda för Moderna Museets samlingar föreslog Olle Granath att Arkitekturmuseet skulle involveras som en lämplig hyresgäst för detta. I september 1989 kunde Byggnadsstyrelsen, Kulturrådet och de två museicheferna Olle Granath och Jöran Lindvall presentera sina planer på arkitekttävlingen. Den 16 maj 1990 utlystes den.

Arkitekttävlingen 1990 och den påföljande debatten

Tävlingen gällde alltså Moderna Museet och Arkitekturmuseet, som skulle utgöra skilda enheter inom samma byggnadskomplex, men med en gemensam foajé. Kring den skulle vissa publika utrymmen grupperas, som kapprum med toaletter, hörsal, specialbokhandlar, café och restaurang. Att på detta sätt kunna samutnyttja vissa lokaler motiverades med att man kunde spara utrymme, men i praktiken skulle det också kunna öppna möjligheter till kontakter mellan de två museerna och deras kompetensområden.

I tävlingsprogrammet hade de två museicheferna formulerat en ”programfilosofi”, som angav vilka slags egenskaper de önskade av den nya byggnaden. De ville ha en visuellt enkel byggnad utan avkall på kvalitetskrav och en klassisk rumsbild med klart definierade rum. ”I de senaste decenniernas museiarkitektur finns ett flertal exempel på att presentationen av konstverken blivit otydlig, då rummen inte varit tillräckligt tydligt definierade”, framhöll de. Mellan raderna läser man att en del nya museibyggnader verkat avskräckande. Istället håller museicheferna fram konstnärssateljéerna som ett föredöme, där enkelhet förenats med ett vackert och ändamålsenligt ljus. Idealet är en lågmäld intensitet. De poängterar också att de vill se ”den omgivande naturen bryta in i arkitekturen”. Den mest konkreta egenskap de anger är ljusa golv, som reflekterar ljuset uppåt.⁵⁷

Tävlingen var en allmän svensk arkitekttävling, men för att få med internationella deltagare på hög nivå hade dessutom tre utomnordiska och två nordiska arkitekter särskilt inbjudits: Tadao Ando, Japan, Frank Gehry, USA, Kristian Gullichsen, Finland, Rafael Moneo, Spanien och Jørn Utzon, Danmark. Valet av inbjudna arkitekter gjordes av Arkitekturmuseet. Målet var att hitta fem internationellt betydande arkitekter, som sinsemellan var så pass olika att urvalet inte skulle indikera att man ville ha en viss arkitektonisk form. Alla utom Gehry lämnade in förslag till tävlingen.⁵⁸ Sammanlagt hade över 200 förslag inkommit när tävlingstiden gick ut den 15 november 1990. I juryn satt cheferna för de inblandade museerna (Olle Granath som nu blivit chef för Nationalmuseum och Statens konstsamlingar under vilka Moderna Museet formellt sorterade, Björn Springfeldt som utsetts till chef för Moderna Museet och Jöran Lindvall, chef för Arkitekturmuseet) och representanter för Byggnadsstyrelsen och Stockholms stad. Två arkitekter var

på sedvanligt sätt utsedda av yrkesorganisationen SAR, Jan Gezelius och dansken Boje Lundgaard. Som representant för Eddie Figges stiftelse satt rektorn vid Konsthögskolan Olle Kåks. Vidare ingick adjungerade sakkunniga.⁵⁹ Ordförande var arkitekten och tekniske direktören vid Byggnadsstyrelsen, Lennart Kolte.

Tävlingsområdet omfattade huvudsakligen området kring gamla Moderna Museet samt den stora planen nedanför museet fram till stranden. Ett magnifikt läge således, som i princip stod uppdukat och klart sedan stora slupskjulet rivits ett par decennier tidigare. Men det var en mycket stor volym som skulle placeras in i ett känsligt läge, präglad av småskalig bebyggelse med oersättliga värden både kulturhistoriskt och stadsbildsmässigt. Som arkitektuppgift var detta ytterst grannlaga och det kunde finnas skäl till farhågor för konflikter, inte minst mot bakgrund av de spektakulära tendenser som gjort sig gällande i den internationella museiarkitekturen.

Därtill kom andra frågor. Att bygga ett nytt museum är inte enbart en fråga om form utan naturligtvis främst om innehåll och identitet, något som i sin tur påverkar form och disposition. Vilket slags museum ville man ha? Frågan var närmast kulturpolitisk och högst aktuell. Museiutvecklingen hade lett fram till en rad dilemman, som kunde avläsas särskilt tydligt i fråga om just detta museum. Ingela Lind pekade på dem med stor precision i en artikel rubricerad ”Varför en sådan tystnad kring ett nytt modernt museum?”. Konstmarknaden framtvingar att nya museer konstrueras som borgar eller låsbara skattkistor och ger originalen en aura av helighet, oavsett vilket syfte de haft från början, skrev hon. Lind fortsätter:

*Viktigare än golvfärg och ljus är frågan om det ens är möjligt att ett museum som rymmer 1900-talets alltmer hårdbevakade skatter och som ekonomiskt är avhängigt av det politiska och ekonomiska etablissemangen också kan fungera som ett antimuseum. [...] Hur ska Moderna museet garanteras en intellektuell och konstnärlig frihet i en krympande ekonomi? Hur ska det kunna balansera kravet att i ökande grad finansiera de monstruöst stigande konserverings-, försäkrings- och bevakningsutgifterna mot behovet av att inte bara vara populärt utan också utgöra en experimentplats för tvärkulturellt ifrågasättande av just det etablissemang som man blir alltmer beroende av?*⁶⁰

Hur garantera den intellektuella vitaliteten på en stelnande institution, frågade hon och pekade på Moderna Museets historia som ett antimuseum med rötter bland annat i det legendariska Museum of Modern Art i New York, ”vars filosofi om konstmuseet som den moderna människans vardagsrum Pontus Hultén först tog till Stockholm och senare till Centre Pompidou i Paris”. En annan fråga var enligt Ingela Lind om det var möjligt eller önskvärt att dra gränser mellan olika gestaltningsområden som konsthantverk, design, möbler, arkitektur, scenografi, måleri, grafik och skulptur.⁶¹

Två dagar senare ställdes Moderna Museets chef Björn Springfeldt av *Dagens Nyheter* inför frågan om inte innehåll,

← Interiör och exteriör från Spårvagnshallarna, 1994–96

← Byggarbetsplats inför det nya Moderna Museet, 1995; interiör från det nya museet, 1997

målsättning och läge borde ha diskuterats innan man utlyste en arkitektävling. Springfieldt menade att det nya museets arkitektur måste vara så följsam att byggnaden kan hysa en flexibel verksamhet. Han var nöjd med nivån på tävlingsförslagen. Vidare sade han sig vara entusiastisk för tanken på ett designmuseum i grannskapet och pekade på att ett nytt arkitekturmuseum ingick i tävlingsuppgiften samt att det "automatiskt" skulle bli mindre scener inom museet genom avdelningen för fotografi, den utökade verkstaden och auditoriet.⁶² Att samlingarna skulle få dubbelt så stor yta som utställningsverksamheten tyckte han var självklart eftersom museet hade en så stor och högklassig internationell samling.⁶³

Själva innehavet av en betydande samling hade sålunda på olika sätt påverkat museets verksamhet och identitet. Det representerade ett mycket högt ekonomiskt värde, men också ett betydande kulturellt kapital. Det var det viktigaste skälet till att en ny byggnad behövdes och det påverkade den nya byggnadens utformning. Redan själva fördelningen av yta avsedd för samlingar respektive för tillfälliga utställningar pekade på en institution som befäste sin identitet i vad den ägde.

Arkitektävlingen bjöd på ett vitt spektrum av lösningar, med nya lokaler placerade både nere på kajen och uppe på berget samt i kombinationer av dessa alternativ. En del av de tävlande hade försökt bryta ner museet i mindre volymer påminnande om äldre magasins- och varvsbyggnader, andra föreslog kraftiga, sammanhållna byggnadskroppar. I mars 1991 avgjordes tävlingen och namnsedlarna till de anonymt inlämnade förslagen bröts. Det visade sig att förstapriset gått till en av de inbjudna utländska arkitekterna, spanjoren Rafael Moneo. Han föreslog en sammanhållen volym, som skulle sträcka sig norrut parallellt med Östasiatiska museet. Exercishuset skulle överlåtas på Arkitekturmuseet, medan tillbyggnaden från 1975 skulle rivas för att ge plats åt nybyggnaden, som även skulle följa bergsslutningen neråt med en ytterligare ingång mot den stora planen nedanför museet. För tillfälliga utställningar skulle det finnas en stor sal nära entrén, medan museets samlingar skulle hängas i nitton utställningsrum av varierande storlek, samlade i tre större block. En lösning som alltså gjorde skillnad mellan ett flexibelt utrymme för tillfälliga utställningar och mindre, fast definierade rum för samlingarna. Dessa mindre rum skulle ha pyramidform med skorstensliknande lanterniner, vilket utifrån sett skulle ge vart och ett av dem en urskiljbar silhuett samtidigt som de tillsammans skulle bilda ett småskaligt och varierat taklandskap. En stor del av volymen skulle sprängas ner i berget. Moneos strävan hade varit att få in den (stora) yta som krävdes i programmet med minimal inverkan på "den ömtåliga och finstämda arkitekturen på ön".⁶⁴ I sin motivering framhöll juryn att det var ett kraftfullt och vackert förslag, där den nya byggnaden skulle framträda självständigt och samtidigt samverka med de befintliga byggnaderna till en helhet. Den berömde de olika salarnas och restaurangens utformning och placering, men konstaterade också en del brister som krävde omarbetning.⁶⁵ Främst gällde det Arkitekturmuseets behov, som var mycket styvmoderligt behandlade i förslaget.

Tävlingsresultatet togs i huvudsak emot positivt. "Med sin klassicistiska förankring har Moneo ett vidare perspektiv som gör det möjligt för honom att skilja mellan väsentligheter och oväsentligheter", skrev John Sjöström i *Svenska Dagbladet*. Och vidare: "Det är inte den byggnad som begärts, men det är den volym som är önskvärd på Skeppsholmen. Mer får inte plats i en samlad enhet."⁶⁶ Men det fanns även mer kritiska röster: "Om detta något stela, lite väl statiska och rationella bygge blir verklighet så får Stockholm antligen det Museum med antikva-typsnitt på marmor och med stillsamt flödande ljus från fjärran himmelska höjder som museiledningen hela tiden velat ha", skrev Ingamaj Beck i *Aftonbladet*.⁶⁷ I tidskriften *Arkitektur* analyserade Aleksander Wolodarski tävlingsresultatet utifrån hur volymerna fördelats i relation till holmens byggnadstradition och topografi. Han nämnde särskilt ett förslag som delat upp programmet i flera mindre volymer, vilket han menade gav uttryck för en annan syn på museernas identiteter och roll i stadslandskapet.⁶⁸

Snart hopade sig dock helt andra orosmoln för hela frågan om ett nytt hus. Det började med en diskussion i fastighetsnämnden i Stockholm om uthyrning av lokaler i Kulturhuset. Vid ett sammanträde den sista mars 1992 anfördes till protokollet att man skulle ta tillvara möjligheter att förlägga Moderna Museets verksamhet till Kulturhuset.⁶⁹ Nämndens ordförande borgarrådet Carl Erik Skårman (m) skulle under resten av året ivrigt verka för detta mål. De argument han åberopade för en flytt till Kulturhuset var främst närheten till den stora publiken av "vardagsstockholmare" och att det skulle innebära en "vitalisering av ett område i city som behöver mycket kultur".⁷⁰ Uppenbart handlade dock hela saken i grund och botten om att Stockholms stad ville skyffla över hyreskostnaderna för Kulturhuset på staten för att slippa använda så mycket kommunala pengar på det. Men för Moderna Museets del kom diskussionen i ett känsligt läge. Tävlingen hade avhållits och vinnare utsetts. Däremot hade den sittande borgerliga regeringen ännu inte gett besked om den skulle anslå pengar till nybyggnaden. Snart nog utbröt en betydande oro med häftig pressdebatt som följde. De oroväckande signalerna, skrev Sune Nordgren i *Sydsvenska Dagbladet* den 17 maj, "är att ett nytt Moderna Museet har halkat ner på prioriteringslistan och att de pengar som fanns inte finns längre. I stället lanseras de mest häpnadsväckande idéer som 'lösningar', som t ex förslaget att Moderna Museet skulle flytta in i Kulturhuset!"⁷¹ Den idén fann han befängd.

Varför var nu samma idé som Pontus Hultén drygt tjugo år tidigare energiskt verkat för, plötsligt "befängd"? Svaret skulle i den offentliga debatten ges av inte bara Sune Nordgren utan också med eftertryck av en rad andra skribenter. Behovet av ett museum för den samtida konsten var en riksangelägenhet, framhöll Nordgren. Och vidare: Moderna Museets möjligheter låg i dess samlingar, men huset brast. Det var en "tidsinställd förstörelsemaskin" (som Olle Granath tidigare uttryckt det). Tävlingen hade varit en succé, Moneos förslag var en mycket spännande lösning i samklang med den unika miljön på Skeppsholmen. Bygg nu, uppmanade Nordgren. "Nu, när det finns ett hus att bygga

som just på sin specifika plats i Stockholm kan bli ett av de vackraste museerna i världen. Nu när samlingarna och huset i förening kan bli en attraktion av internationell dignitet.”⁷² Liknande synpunkter framförde Niklas Rådström i *Expressen* och John Peter Nilsson i *Aftonbladet*.⁷³ Philip von Schantz pekade i *Dagens Nyheter* på en ”generande diskrepans mellan samlingarnas omfång och betydelse och museibyggnadens möjligheter att visa och tillvarata dessa samlingar” och framhävde vidare fördelarna med det nya sambandet med Arkitekturmuseet.⁷⁴

I början av juni 1992 kom så en helsidesannons i de stora dagstidningarna med rubriken ”Bygg nya Moderna Museet nu!”, undertecknad av 149 kulturpersoner. I texten framhölls samlingarnas framträdande kvalitet och museets uppgift att vårda, utöka och visa dessa, men att lokalerna i den dåvarande byggnaden hotade att förstöra dem. Moneos vinnande förslag i tävlingen beskrevs som ett måttfullt, praktiskt och mycket vackert exempel på en modern museibyggnad. ”En plats där begreppet ’museum’ kan rymma såväl det museala samlandet som de musiska, lekfulla, tankeväckande och allvarliga utställningarna.”⁷⁵ *Dagens Nyheter* anknöt strax därefter till frågan i en ledare med rubriken ”Bygg nya Moderna museet”. I Rafael Moneos för ändamålet särskilt skapade byggnad kommer Moderna Museets samlingar till sin rätt på ett helt annat sätt än vad de någonsin skulle göra i Kulturhuset, heter det där.⁷⁶ På nyhetsplats intervjuades Moneo i de båda stora morgontidningarna, samtidigt som hans nya internationella framgångar rapporterades.⁷⁷

I augusti fick kulturdepartementet en skrivelse, undertecknad av Carl Tham (då styrelseordförande i Statens konstmuseer), Olle Granath och Björn Springfeldt. Peter Celsings Kulturhus hade enligt dem varit ett lysande exempel på ett allaktivitetshus, som svarade mot den tidsanda och kultursyn som rätt när det kom till, då man trott mer på en dialog mellan konstens utövare och dess publik genom aktivt deltagande och i grupp än på den enskildes möte med konstverket. Kulturhuset hade dock aldrig getts tillräckliga resurser för att komma till sin rätt. I skrivelsen betonades nu istället Moderna Museets dubbla roll som konstmuseum med en betydande samling konstverk och en mångskiftande utställnings- och programverksamhet. Det hade därmed en unik funktion som minne och referens till samtiden. En sådan roll gick inte att fylla i Kulturhuset på grund av en rad praktiska problem: Tio våningsdäck med övervägande sidoljus och mycket långa och komplicerade förbindelsegångar, och lågt takbjälklag som skapade ytterligt svåra problem för interna transporter. Vidare skulle säkerhetsproblematiken bli omöjlig att hantera, överskådlighet och samband skulle gå förlorade för publiken, magasinshantering och konservering skulle få dåliga förutsättningar.⁷⁸

Denna nya diskussion om Moderna Museets flyttning till Kulturhuset 1992 var klargörande i ett avseende. Samlingarnas dignitet uppfattades nu allmänt som kärnan i museets identitet. På tjugio år hade det förändrats från ett museum som är vad det *gör* till ett museum som är vad det *har*. Och det var detta nya museum som skulle ha en byggnad för sitt syfte och i nivå med tyngden av sitt kulturella kapital.

I mitten av november 1992 kom de första lugnande beskedet. Regeringen hade gett Byggnadsstyrelsen klartecken för att börja projektera nybyggnaden på Skeppsholmen. Vid presskonferensen framhöll kulturministern Birgit Friggebo att Stockholm hade ansökt om att bli europeisk kulturhuvudstad och att beskedet om att bygga nya Moderna Museet skulle öka chanserna för detta.⁷⁹ Ännu hade dock inte Stockholms stad gett sitt godkännande i stadsplanefrågan och en ny diskussion började blossa upp som främst gällde Skeppsholmens unika miljö. Thomas Hall riktade i en krönika på *Dagens Nyheter* ledarsida kritik mot den stora volym som museibygget skulle få. Istället föreslog han en uppdelning av museet på äldre och samtida konst. Det senare skulle enligt hans mening kunna placeras i PUB-huset vid Drottninggatan, som då av andra skäl var under diskussion.⁸⁰ Även Olof Hultin gav i en ledare i tidskriften *Arkitektur* uttryck för åsikten att en lokalisering till city skulle ha blivit ”den vitaliserande injektion som behövts för att råda bot på ett förfallande och kulturellt utarmat stadscentrum”. Han uttryckte även farhågor beträffande museets storlek, och undrade med hänvisning till halvtomma hus i museiboomens Tyskland om det skulle finnas pengar till meningsfull verksamhet.⁸¹

När det gällde Skeppsholmens miljö hade dock de kulturvårdande myndigheterna i sina remissvar varit förhållandevis hovsamma och fört fram mer marginella anmärkningar mot det vinnande förslaget. Främst gällde det lanterninernas höjd och taklutning samt hur silhuetten skulle framträda mot Skeppsbroströmmen.⁸² Sådana frågor togs även upp i byggnadsnämndens behandling av stadsplanefrågan under borgarrådet Monica Andersson (s) och ledde till att Moneo fick omarbota sitt förslag på bestämda punkter. En viktig förbättring var att fönster kom till för att skapa utblickar mot vattnet på några ställen i den stora utställningsdelen av huset. Monica Andersson fick dock inte igenom alla synpunkter. Vid ett möte i Stadshuset där Moneo var närvarande, hade hon sagt att Stockholm inte gillade ”stormaktsarkitektur” och att Moneos ”gotiska lanterniner” borde tas bort. Jöran Lindvall, som också var närvarande vid mötet, berättar: ”Moneo avvisade bestämt detta krav. Han vacklade ut från mötet. Jag råkade stå i vägen och han praktiskt taget föll i mina armar med orden: ’It is not so easy to be an architect’.”⁸³

Museichefen Björn Springfeldt var emellertid nöjd med förslaget. Moneos museum präglas av ödmjukhet och respekt för konsten, menade han. På Skeppsholmen finns den ”ro, stillhet och avskildhet människor behöver för att kunna ta till sig konsten”, sade han till *Dagens Nyheter* sommaren 1993.⁸⁴ En skiljaktighet som uppenbart funnits inom juryn kom dock fram i en debatt som arrangerats av tidskriften *Arkitektur* vid samma tid. Debattledaren, redaktören Olof Hultin, frågade varför juryn prioriterat ett förslag som ”fullständigt struntar i det som är den största tillgången här, nämligen öppenheten mot vattenrummen”. Arkitekterna i juryn efterlyste möjligheter till utsikt från utställningsenklaverna, svarade Björn Springfeldt, ”och jag sticker inte under stol med, att det var ett bekymmer för oss museimän, därför

[Bilder borttagna på grund av upphovsrättsbegränsningar]

att det är svårt att exponera måleri och konst, om det finns en hänförande utsikt som pochar på uppmärksamhet".⁸⁵

Under hösten 1993 rullade projektet vidare. I oktober öppnade Arkitekturmuseet en utställning om Rafael Moneo och hans arkitektur, vilket avsatte en rad artiklar i pressen där Moneos känsla för platsen genomgående berömdes.⁸⁶ I katalogens inledande text analyserade Johan Mårtelius den inställning som präglade den spanske arkitektens verk. Det finns ett självutplånande drag hos Rafael Moneo som arkitekt, skrev han. Men det handlade inte om något diskret eller lågmält, utan snarare om att ge byggnaden en sådan lödighet att den står för sig själv med egna förbindelser till platsen och historien, menade Mårtelius. Moneo söker efter det "hållbara uttryck som fortsätter ett kontinuerligt samtal långt bortom arkitektens, programmet och byggsituationens tidsbundna ingrepp".⁸⁷

Samma höst ägde en uppseendeväckande konstköp rum på Moderna Museet, då åtta målningar stals, varibland sex av Picasso. Tillsammans representerade konstverken ett lika stort ekonomiskt värde som budgeten för hela det nya huset.⁸⁸ Stölden fick omedelbara återverkningar på projekteringsarbetet, där säkerheten nu fick än högre prioritet. Det ledde till stora kostnadsökningar utan tillskott i den totala budgeten, vilket innebar att annat fick skäras ner. Inte minst drabbade det Arkitekturmuseet.⁸⁹

Evakuering: Museet i spårvagnshallarna

I oktober 1993 hade museichefen Björn Springfeldt tillkännagivit att spårvagnshallarna vid Birger Jarlsgatan skulle tjäna som tillfälliga lokaler för museet medan arbetet på den nya byggnaden pågick. Hallarna var byggda som uppställningsplats för spårvagnar i samband med spårvägens elektrifiering vid sekelskiftet. De ligger intill Stockholms spårvägars huvudkontor från 1880-talet (vid Tegnérsgatan 2) och är liksom detta ritade av arkitekten Adolf Emil Melander. Bakom låga massiva tegelfasader döljer sig höga ljusa rum med en smäcker fackverkskonstruktion i järn. Hela kvarteret hade varit föremål för en omfattande sanering, där de kulturskyddade spårvagnshallarna infogats i ett helt nytt kontorskomplex med ett innerorg. Delar av det nya huset kunde tas i anspråk för tjänsterum, hörsal och servering, medan den gamla hallbyggnaden skulle rymma utställningsrum och övriga publika lokaler med boklåda, kapprum och toaletter närmast entrén, samt barnverksamhet längst in. Enligt *Dagens Nyheter* och *Svenska Dagbladet* var Björn Springfeldt euforisk inför den stora öppna lokalen, som han fann idealisk.⁹⁰

Våren 1994 flyttade Moderna Museet in i spårvagnshallarna. Det var en miljö helt i linje med en aktuell trend inom konstvärlden att utnyttja äldre industri- eller andra nyttobyggnader med stora ljusa rum för utställningsverksamhet. Där fann man en kombination av rumsliga kvaliteter, mångsidig användbarhet och prestigefri framtoning som kändes mycket attraktiv för såväl konstnärer och utställningsmakare som publik. Om man i efterhand går igenom bilder från Moderna Museets utställningar genom hela dess verksamhetsperiod för att illustrera förhållandet mellan

konst och rum finner man att det genomgående är skulpturutställningar som bäst visar rummens kvaliteter, kanske helt enkelt därför att fotografen där är mer fokuserad på tredimensionella egenskaper. Till de vackraste bilderna hör interiörerna från Alexander Calders utställning i spårvagnshallarna 1996, fotograferad i full takhöjd och med ljus från lanterniner i takets fackverk och från rundbågade fönsteröppningar.

Tiden i spårvagnshallarna blev något mer än ett nödtvunget provisorium, det blev en uppskattad epok. Moderna Museets besökare hittade snabbt till den nya adressen. Läget i en vardaglig stadsmiljö vid kanten av de mest intensiva citystråken kändes inbjudande och tillgängligt på ett nytt sätt. I denna nya och otvungna situation kunde det pågående museibygget lätt komma att framstå i en litet annorlunda dager, där dess exklusivitet mer stack i ögonen.

Nytt museum i ny tid

Medan museets verksamhet ägde rum i spårvagnshallarna rullade byggprocessen och planeringen av det nya museet vidare. Byggnadsnämnden i Stockholm hade som nämnts haft konkreta synpunkter på det nya museets exteriör, vilket resulterat i en del omarbetningar. När nämnden (med annan sammansättning) hösten 1996 mot arkitektens rekommendationer avgjorde fasadfärgen, tippade dess medverkan definitivt över från dialog till klavertramp. Det var vid denna tidpunkt avgjort att takmaterialet av miljöskäl skulle bli zink. Arkitekten hade efter detta beslut arbetat med olika grå kulörer och föreslog en mörkt varmgrå fasadputs.⁹¹ Nämnden tyckte att det alltför mycket påminde om betong och ville hellre ha rött. Vid ett sammanträde den 11 september 1996 beslöt byggnadsnämnden att avslå bygglov för den grå färgen och förordade istället rött. Så blev det. Projektledaren vid Statens Fastighetsverk, Peter Ohrstedt, ifrågasatte därefter offentligt politikernas mandat i en ren formgivningsfråga som denna. Borde deras uppgift inte vara att bevaka att kompetenta byggherrar och arkitekter utformar byggnaderna på ett kunnigt sätt – inte själva ta rollen som formgivare och yttersta smakdomare, frågade han.⁹² Frågan var berättigad, särskilt som det är uppenbart att färgfrågan har en mycket stor betydelse för husets rent arkitektoniska verkan, genom fasadfärgens samverkan med takfärgen.⁹³

Den 8 september 1997 visades det nya museet upp för pressen med arkitekten Rafael Moneo på plats. Museet hade nu också fått en ny museichef, engelsmannen David Elliott. Det återstod ett knappt halvår till museets officiella invigning och de positiva presentationerna i pressen bidrog till höga förväntningar. "Ett riktigt pangmuseum", löd rubriken på Bo Madestrands presentation i *Expressen*. "Arkitekturen är diskret och lågmäld, och riskerar därför inte att ta död på konsten", framhöll han, men pekade samtidigt på att lanterninerna inte gav tillräckligt med ljus.⁹⁴ Det var ett problem som skulle tas upp många gånger i den följande debatten. Överlag berömde många skribenter anpassningen till platsen, men också interiören som helhet.⁹⁵ Moneo har haft det estetiska modet att låta arkitekturen underordna sig denna Skeppsholmens och Stockholms egen röst, skrev

Christina Karlstam i *Uppsala Nya Tidning*: ”På samma sätt visar hans byggnad prov på den arkitektoniska mognad som innebär att konsten tillåts spela huvudrollen i det nya museet”, framhöll hon.⁹⁶ Mer kritisk var Peder Alton i *Dagens Nyheter*. Han liknade ”de tungt slutna rummen” vid förhistoriska katakomber och invände mot det ”tryckande dunkel” som rådde där: ”Konstpubliken får vänja sig vid att röra sig i ett grått ljus och vörda konsten som oersättliga klenoder. Ett finmuseum för 2000-talet.”⁹⁷

Som europeisk kulturhuvudstad kunde Stockholm i februari 1998 öppna portarna till ett av tidens stora museibygggen på den internationella arenan. Två dagar efter den officiella invigningen den 12 februari fick publiken slutligen tillträde till den nya byggnaden. Intresset var naturligtvis enormt och förväntningarna höga. Museibygggnaden presenterades i stora helsidesartiklar och med många illustrationer. Tonen var även nu i allmänhet positiv, men invändningarna blev fler och mer preciserade. Entrén och restaurangen upplevdes som överraskande ljus, rymlig och öppen, men återigen togs frågan om det svaga ljuset i utställningsrummen upp.⁹⁸ Den tillåtna ljusstyrkan hade bestämts av konservatorerna till en nivå där resultatet upplevdes som alltför mörkt. Nu var det dessutom februari och ont om dagsljus.⁹⁹ Många uppfattade också byggnaden som sluten, främst beroende på de dunkla, fönsterlösa salarna. Det slutna associerades till avskildhet, men också till bunker känsla, ointagligt fäste och fort.¹⁰⁰ Till detta intryck bidrog sannolikt den stora tonvikt som lagts på säkerheten i museet samt de tjocka väggarna som innehåller tekniska installationer. I programfilosofin hade de dåvarande museicheferna önskat en vardaglig miljö, utan avkall på kvalitetskrav. I det färdiga museet var materialkvaliteten hög, med björkpanel och gotländsk kalksten på väggarna, ekplankor och kalksten i golven, vilket uppfattades som exklusivt.

I kontrast till detta stod Arkitekturmuseets nybyggda del, som Moneo med lätt hand format till en mer öppen och anspråkslös funktisbyggnad. Dess ljusa bibliotek med hörnfönster framhövdes av flera kritiker som anläggningens vackraste rum. ”I denna befriande lätthet vill man stanna”, utropade Ingela Lind. Måtte de två museerna nu kunna samspela, så att de inte missar den dynamiska poängen med hopfogningen, hoppades hon. Mot Moderna Museets nybyggnad hopade sig däremot invändningarna i hennes artikel. Ekparketten och dess mönster slukade det svaga ljuset och konkurrerade med konsten. Tidens konstobjekt krävde ju ofta att få ta hela golvet i besittning. De fönsterlösa konstsalarna var ett annat problem. Sammanfattningsvis menade hon dock att Sverige med nya Moderna Museet hade fått ett imponerande sekelskiftsmonument av hög internationell klass. ”Ett nytt Nationalmuseum för 1900-talets kulturarv.” Vad som nu gällde var att ”punktera den smyg-slåtkamning som hotar alla åldrande institutioner”.¹⁰¹

1998 fick Moneos nybyggnad för Arkitekturmuseet Kasper Sahlins pris, Sveriges mest prestigefyllda arkitekturpris. Att arkitekten inte fick det för Moderna Museet var en alltför uppenbar gest för att kunna missförstås. Säkert var det ett pris som Moneo måste ha mottagit med blandade känslor.

Mögel och ny evakuering: Klarabergsviadukten

2001 konstaterades mögel i båda museerna. I en första undersökning användes mögelhundar. Protokollen, där hundarnas markeringar utmärktes med kryss liknar korsstygnbroderier. Täta rader av kryss följer väggar och hörn i stora delar av huset. Det gav upphov till upprörda reaktioner, men var inte en tillförlitlig beskrivning av situationen. Fördjupade undersökningar gav en annan bild. Framför allt fanns mögel i restaurangens fläktar. Man fann också otätheter, fuktfläckar, kondens och läckage på olika håll. Fuktig källarluft från bergrum spreds även via ventilationssystemet in i museilokalerna. Personalen i bägge museerna drabbades av stora hälsoproblem.

Skandal är ett mildt uttryck för vad allt detta innebar. Här är dock inte platsen att gå till botten med orsakerna till att det kunde inträffa. Sannolikt kan de sökas i en kombination av omständigheter, av vilka några kan nämnas: Många olika parter var inblandade och skulle samverka, antalet konsulter ökade dramatiskt under processens gång. Beställare var Byggnadsstyrelsen, som hösten 1993 organiserades om till Statens Fastighetsverk med allt vad det innebar av turbulens och personförändringar. Hela projektet fick därmed i praktiken en ny beställare med ny organisation och verksamhetspolicy.¹⁰² En viktig förlust i sammanhanget var också att den erfarne projektledaren Lennart Kolte avled 1994. Upphovsmannen själv Rafael Moneo var fullt upptagen av andra projekt i olika länder och företrädades på plats av sin dotter Belén och hennes sambo Jeff Cobb, ett arrangemang som dock tycks ha fungerat väl. En svensk konsultgrupp ledd av arkitekten Ragnar Uppman vid White arkitektkontor hade till uppgift att översätta den spanske arkitektens ritningar och riktlinjer till svenska regelsystem, teknik och byggprocess. Den tredje huvudparten var byggföretaget NCC. Till detta komplicerade nätverk av inblandade parter som skulle samverka kom så prutningar, som i sin tur ledde till stora (och kostnadskrävande) omprojekteringar. Uppenbart har det brustit i kontroll, eftersom man inte upptäckt och åtgärdat otätheter. De automatiska reglersystemen för fukt och temperatur har heller inte fungerat som de skulle. Som en förmodligen avgörande faktor kom den pressade tidsplanen. Någonstans i allt detta gick det uppenbarligen helt snett, med allvarliga konflikter mellan inblandade parter som följde. Kostnaden för den ombyggnad som förorsakats av möglet, 354 miljoner, var något mer än den ursprungliga budgeten för hela projektet.¹⁰³

För båda museerna var möglet självfallet ett chockartat bakslag, som betydde en ny runda med utflyttning och ombyggnad under en tvåårsperiod. Moderna Museet hade just fått en ny chef, Lars Nittve, som var väl bekant med museet sedan tidigare. Han lyckades snabbt vända katastrofen till en inspirerande nystart för museet. Samlingarna turnerade under olika c/o-adresser och för verksamheten upprättades en bas under adress c/o Klarabergsviadukten 61 i en lokal intill Centralstationen.

Övre raden: Från utställningen *Efter muren*, 1999;
undre raden: *Espresso* 2004, entrén 2001,
informationsdisken 2005, restaurangen 2005 →

[Bilder borttagna på grund av upphovsrättsbegränsningar]

[Bilder borttagna på grund av upphovsrättsbegränsningar]

Återigen blev det ett scenbyte i fas med tidsandan. En tuff miljö i rå betong utan några påfallande arkitektoniska kvaliteter i utgångsläget, hade transformerats till en opretentiös och inbjudande träffpunkt av inredningsarkitekten Åsa Conradsson vid Fråne, Hederus, Malmström arkitektkontor. Museet mötte med en starkt blåmålad entréfasad, från vilken man klev rakt in i folkvimlet, med café och bokhandel direkt innanför dörren. En djärv färgsättning i turkos och orange samverkade med en skicklig användning av grafiska medel för att möta det nödvändiga informationsbehovet. En långvägg tapetserad med affischer, ledde inåt i den djupa lokalen, där man passerade ett informationscentrum med multimedia, fotografibibliotek och barnverkstad. Slutligen nådde man en större utställningssal med fönster ut mot det råa stadslandskapet kring Tegelbacken. I ett inre rum visades mindre utställningar med täta byten under rubriken *Udda veckor*.

Reaktionerna på detta var spontana och uppskattande. ”En positiv överraskning i skönt storstadsbrutal miljö”, skrev Clemens Poellinger i *Svenska Dagbladet*. Liknande lovord kom till uttryck i andra tidningar.¹⁰⁴ Moderna Museet framställdes som närvarande, populärt, samtida och vitalt, vilket av en del skribenter ställdes i motsats till det nya huset på Skeppsholmen, som beskrevs som auktoritärt eller som bunker.¹⁰⁵ Den positiva reaktionen inför lokalerna vid Klarabergsviadukten kastade på det sättet en skugga över det nya huset, även om det i realiteten handlade om verksamheter med helt olika förutsättningar. Museets legendariska förflutna var en annan sådan positiv motbild i det dystra stämningssläge som rådde efter möglet. ”Ett museum med storstilat 60-talsrykte som öppen och omvälvande konstinstitution har förvandlats till en konserveringsmaskin för ljuskänsliga mästerverk på rad. Hur roligt är egentligen det?”, utropade *Göteborgs Postens* kulturredaktör Mikael van Reis med anledning av mögelskandalen.¹⁰⁶

De positiva erfarenheterna från Klarabergsviadukten togs dock tillvara i en ombyggnad som gjordes i nya Moderna Museet inför återinflyttningen. Uppdraget gavs till arkitektkontoret Marge med fyra kvinnliga arkitekter som ansvariga: Pye Aurell Ehrström, Katarina Grundsell, Louise Masreliez och Susanna Ramel. Framför allt blev entrén ljusare, genom att entrédysken flyttades och bokhandeln öppnades upp. En espressobar tillkom, skyltningen gjordes om och stora restaurangen nyinreddes. Salarna fick ljusare golv och belysningen justerades. Entrén mot sjösidan som tidigare varit stängd för allmänheten öppnades. Effekten var tydlig och museet upplevdes nu som ljusare och mer inbjudande.

Moderna Museet i en internationell kontext

1980-talets internationella museiboom tog inte slut på 1990-talet, utan fortsatte tvärtom i accelererande takt in i 2000-talet. Sommaren 1997, när arbetet på Moderna Museet befann sig i sin slutfas, invigdes det nya konstmuseet i Bilbao, ritat av Frank Gehry. Därmed nådde boomen en punkt, efter vilken man började tala om ”Bilbao-effekten”. Gehry som sedan 1980-talet ritat en rad remarkabla byggnader i skulpturalt fria former, hade då hunnit bli en av arkitekturens

internationella megastjärnor. Med museet i Bilbao drev han sin personliga formvilja till sin spets. Med hjälp av avancerad datorteknik kunde ytterligt komplexa skulpturala former översättas till realiserbara byggnadskonstruktioner. Genom specifika materialeffekter kunde sedan de svängda formerna fås att skimra som buken på en levande fisk. Museet i Bilbao fick ett omedelbart genomslag i massmedia och blev därmed en stark illustration till begreppet ”city branding”. Med Bilbao som exempel, började en del lokala politiker betrakta spektakulär arkitektur som ett redskap att marknadsföra sin stad. Det var då lätt att glömma att förutsättningarna i Bilbao var specifika. Gehrys konststycke var att genom iögonfallande förändring skapa en plats av en icke-plats. Ett nergånget industriområde lyftes till en karaktärsfull fokuseringspunkt i stadslandskapet.

I Helsingfors blev konstmuseet Kiasma, ritat av arkitekten Steven Holl, färdigt ungefär samtidigt med Moderna Museet i Stockholm. Med sin okonventionella form slingrar det sig över en tidigare fransig zon mellan de centrala kvarteren kring järnvägsstationen och de representativa kring Riksdagshuset, Finlandiahuset och Tölövikens. Mot staden öppnar sig en inbjudande entré, med café och bokhandel direkt innanför dörren. Genom en vindlande interiör med vackra och varierande ljusfall förs man så genom museet till dess andra ände, där det på nytt öppnar sig, nu mot en magnifik utsikt över stadslandskapet kring viken. Kiasma har gjort ”ett levande urbant och offentligt rum av en plats där tidigare bara A-laget höll till”, skrev Kaarin Taipale när museet presenterades i den svenska tidskriften *Arkitektur*.¹⁰⁷ Liksom Gehrys museum i Bilbao är Kiasma ett svar på en specifik plats, där det i bägge fallen gick att ta ut svängarna utan att något väsentligt gick förlorat.

Rafael Moneos uppgift i Stockholm var en helt annan. Han hade att utgå ifrån en plats med starka egenvärden, som han måste förhålla sig till. Han är inte en arkitekt som strävar efter flyktiga värden som råkar efterfrågas för stunden, utan söker etablera långsiktigt hållbara och slitstarka lösningar. Den nya internationella museiboomen har faktiskt heller inte entydigt präglats av det spektakulära. Typiskt för många av de nya museerna är dock att de på olika sätt förhåller sig till platsen. Men det finns lika många versioner av det nya som det finns nya museer, skriver Mimi Zeiger i boken *New Museums. Contemporary Architecture around the World*, där hon presenterar trettioen nya museer, alla byggda mellan 1998 och 2005, varav Kiasma är ett och Moderna Museet i Stockholm ett annat.¹⁰⁸

Tillbaka till utgångspunkten?

Med alla vändor och besvärligheter på vägen har Moderna Museet fått en byggnad av bestående värde. Det är inte ett prestigefritt gammalt exercishus, men museet är heller inte en nystartad verksamhet för experimentell samtidskonst. Det är det museum det blivit genom sin femtioåriga historia, ett nationalmuseum för 1900-talskonst. Till detta har det fått en byggnad för att ta hand om och visa den konst man



har. En samling, som inte bara har stort ekonomiskt värde. Den är också innehållsrik nog för att belysa nya frågor och sammanhang i en tid när både historia och samtid genomgår ständiga omtolkningar.

Museets identitet har genomgått stora förändringar under den tid det existerat. Orsakerna ligger såväl i den ekonomiska och politiska utvecklingen som i tidsandans skiftningar. Dessa förändringar kan vi avläsa i museets byggnader, både i deras arkitektoniska uttryck och i den faktiska fördelningen av ytan. En mycket påfallande förändring är att den kommersiella delen av museets verksamhet svällt ut allt mer, i enlighet med en internationell trend. Från det första museets lilla skrubb för försäljning av affischer och kataloger till dagens museishop är avståndet enormt. Visserligen ingår här även Arkitekturmuseets böcker, men liksom i andra museibutiker finns också en stor uppsättning allmänna designprylar, där Moderna Museets egen logotyp gärna exponeras där det passar. Samtidigt har utrymmet för barnverkstaden relativt sett minskats betydligt och ligger så undanskymt att man knappt hittar dit.

Till det som tappats på vägen hör även en gränsöverskridande kultursyn som också innefattar arkitektur och design. Men genom att Moderna Museet och Arkitekturmuseet nu ligger inom samma byggnadskomplex finns möjligheterna att gjuta liv i dessa gamla ambitioner. Om material från båda museerna ställs samman på nya sätt kan intressanta utställningar uppstå kring epoker eller teman och problemställningar.

Det kan se ut som om Moderna Museets historia efter femtio år slutar där den började. Ett nytt nationalmuseum har uppstått, med en stor konstsamling av etablerat värde. Behövs då återigen ett samtidsmuseum för det experimentella? På det kan man svara att lokalerna är stora nog att svara mot bägge dessa behov för lång tid framöver om vitaliteten finns. Moderna Museet har genom sina olika förflyttningar visat en förmåga att improvisera på en konstscen som idag är mer mångfacetterad och har flera spelplaner utanför de tyngre institutionerna än för femtio år sedan. Med en generös attityd från staden kan det också hända en del. Staten har med nybyggnaden för Moderna Museet skänkt Stockholm ett guldägg. Det kanske är dags för staden att ge igen, exempelvis genom att förse sitt eget Kulturhus med resurser att bli en mer aktiv och vital arena för samtidskonsten, kanske i dialog med Moderna Museet.

Arkitektur måste ha ett långsiktigt perspektiv. Om ett hus är riktigt bra kan man avgöra först efter ett par decennier, när mer flyktiga och tidsbundna värderingar hunnit dunsta bort. Den ödmjuka hållning till arkitekturen som präglade ombyggnaden av Moderna Museets första hus liksom exempelvis Louisiana resulterade i museibygnader som förblivit mycket uppskattade och omhuldade under lång tid. Med Rafael Moneo fick Moderna Museet en arkitekt med liknande intentioner, det vill säga att skapa en museibygnad för konsten, inte att konkurrera med den genom spektakulära former.

Tio år efter den första invigningen har huset hunnit sätta sig. Det är inte invändningsfritt, även om en del brister har

åtgärdats. Att inte utsikten tagits bättre tillvara är en invändning som kvarstår. Personligen har jag ofta undrat varför Moneo inte lagt den sammanbindande långa gången mot vattnet istället för inåt mot Östasiatiska museet. Då hade man haft utsikten över staden som en ständig referenspunkt medan man gått ut och in i salarna. Men kanske var det en självklarhet för en arkitekt från Spanien att välja ett slutet skuggläge för en sådan sammanbindande gång. Den bildar nu ett rakt snitt mellan museerna, som kan uppfattas som en arkitektonisk finess av specialister, men som nog upplevs som tråkig av de flesta besökare. Mellanrummet mellan husen var tänkt att vara ännu smalare och användas som skulpturgalleri.

En annan brist är att inte den nedre entrén känns mer naturlig och tillgänglig. Det som nu verkar baksida skulle dock kunna vändas till en magnifik framsida för museet mot vattnet. Många möjligheter återstår här att ta tillvara. Moneo har skickligt skurit in huset i klippan så att hela planen nedanför lämnats fri. Den är en tillgång med enorm potential, som bör utnyttjas bättre. Vad som behövs är också mer effektiv annonsering av nedre entrén och promenadvägarna dit. Här fattas ännu utomhusservering, buskar, skulpturer och gräsmattor som skulle få de två museernas besökare att känna sig riktigt hemma på platsen. Fortfarande saknas också angöring för den reguljära båttrafik som självfallet bör trafikera rutten Nybroviken, Skeppsholmen, Djurgården. Tillsvidare har Moderna Museets vimmel av lysande lanterniner i kvällsmörkret gett Stockholm en ny dimension, med ett hus som är en del av sin stad.

- 1 Jag har som arkitekturkritiker periodvis följt museets förändringar genom åren och vid några tillfällen även aktivt deltagit i den offentliga debatten kring museet. Eftersom det kan ha betydelse för hur min text uppfattas kommer jag att i fotnoterna redovisa mina inlägg där de har anknytning till sammanhanget i huvudtexten.
- 2 *SOU 1949:39 Nationalmuseiutredningen. Betänkande angående Statens konstsamlingars organisation och lokalbehov.*
- 3 *SOU 1949:39 Nationalmuseiutredningen*, s. 80.
- 4 Sigurd Curman, "Museibyggnader. Några principiella synpunkter rörande deras planläggning", *Byggmästaren*, A8, 1933, s. 33. Se även Anders Bergström och Victor Edman, *Folkhemmets museum. Byggnader och rum för kulturhistoriska samlingar*, Stockholm 2005.
- 5 *Byggmästaren*, A8, 1933, s. 34. Curmans kursivering.
- 6 *Ibid.*, s. 37. Curman framhåller i en fotnot att liknelsen begränsas till byggnadssättet.
- 7 *SOU 1949:39 Nationalmuseiutredningen*, s. 228f. Förslaget visar en tänkt nybyggnad i sluttande terräng, 1–3 våningar, delvis med inskjutna halvplan. De publika utrymmena innefattar rum för måleri, skulptur, teckningar och grafik, konsthantverk och tillfälliga utställningar. För de olika kategorierna finns centralt placerade rum för skådesamlingar och sidoordnade rum för studiesamlingar. Vidare finns kök, servering och föreläsningssal samt magasin och administrativa lokaler. Som helhet visar förslaget stora öppna ytor, belysta såväl med överljus från lanterniner som med sidoljus från täta fönsterrader mot ytterfasader och en inre gård.
- 8 Beslutet var en följd av 1948 års Örlogsutredning, som kom med sitt betänkande 1951 (*SOU 1951:46*), följt av propositionen 1953:200.
- 9 Ett förslag till stadsmässig bebyggelse efter stenstadens mönster med samma exploatering som Östermalm diskuterades kring sekelskiftet. Ett antal olika monumentalbyggnader hade också föreslagits under åren, till exempel ett kupolkrönt universitet och ett riksdagshus i vasarenässans. Så sent som 1925 hade en statlig utredning diskuterat ett förslag att koncentrera ett antal ämbetsverk kring en kanslibyggnad på Skeppsholmen. Se bland annat summeringen i *SOU 1966:27 Skeppsholmsutredningen. Skeppsholmens framtida användning*, s. 23.
- 10 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. Museet för modern konst. Ett museum för modern konst. Föredrag vid Kungl. Akademien för de fria konsterna högtidssammankomst 31 maj 1956. Av överintendenten, professor Otto Sköld. F4:1, Moderna Museets myndighetsarkiv (MMA). Fördraget publicerades i något nedkortad och reviderad version i Otto Sköld, "Ett museum för modern konst", *Moderna museet. En konstbok från Nationalmuseum*, red. Bo Wennberg, Stockholm 1957.
- 11 Sköld, *Moderna museet 1957*, s. 18.
- 12 *Ibid.*, s. 24.
- 13 *Ibid.*, s. 30.
- 14 Nils G. Wollin, *Skeppsholmen under 300 år*, Stockholm 1971, s. 115ff.
- 15 *Byggmästaren*, A12, 1958, s. 252.
- 16 "Gamla exercishusets skönhet väckte förvåning och glädje", *Dagens Nyheter* 1958-05-09.
- 17 Jolo, "Premiär för nya konstmuseet", *Dagens Nyheter* 1958-05-10.
- 18 Hans Eklund, "Vårt moderna museum", *Aftonbladet* 1958-05-07.
- 19 Ulf Linde, "Moderna Museet", *Dagens Nyheter* 1958-05-10.
- 20 *Ibid.*
- 21 Ulf Linde, "Det Moderna Museet", *Byggmästaren*, A12, 1958.
- 22 Pontus Hultén, "Fem fragment ur Moderna Museets historia", *Moderna Museet 1958–1983*, red. Olle Granath och Monica Niekels, Stockholm 1983, s. 34.
- 23 F4:1, MMA. Odaterat koncept till föredrag.
- 24 Den var ursprungligen avsedd för världsutställningen i New York 1939. Hultén förvärvade rätten till modellen och en verkstad i Västberga utförde den i full skala, se Kurt Bergengren, *När skönheten kom till city*, Stockholm 1976, s. 170.
- 25 De båda konstnärerna hade gjort dem i samband med världsutställningen i Montreal 1967, där de var placerade på franska paviljongens tak. Enligt Pontus Hultén betraktade konstnärerna dem som avkomlingar av *Hon* på Moderna Museet och de erbjöd sig att skänka dem dit, så att "barnen skulle komma tillbaka till sin intellektuella ursprungsmiljö". Hultén, *Moderna Museet 1958–1983* 1983, s. 44.
- 26 *SOU 1966:27 Skeppsholmsutredningen. Skeppsholmens framtida användning*.
- 27 Konsthögskolan fick senare nya lokaler i annat läge på Skeppsholmen.
- 28 *SOU 1966:27 Skeppsholmsutredningen*, s. 80, utbyggnadsplanen signerad av arkitekterna Håkan Brunnberg, Sune Malmqvist och Lennart Skoog 1964.
- 29 I boken *När skönheten kom till city* skildrade Kurt Bergengren cityomvandlingen i spirituell ton men med bitande kritik.
- 30 I en artikel i *Aftonbladet* 1963-03-07, hade han föreslagit flyttning till Sergels torg. Den artikel jag refererar till i min text var införd i samma tidning 1963-10-23, under rubriken "Aktiva museet".
- 31 "Moderna museets chef: Tal om bred kultursyn för svårt för Stadshuset", *Dagens Nyheter* 1970-03-03. Artikeln undertecknad av tidningens konstskribent Margareta Romdahl.
- 32 Prisnämndens utlåtande. *SAR:s tävlingsblad*, nr 4, 1966, s. 99.
- 33 Clas Brunius, "Tala med Pontus!", *Expressen* 1970-05-18.
- 34 Enligt en programförklaring, citerad av Olle Bengtzon i *Expressen* 1969-09-02.
- 35 "Ett Kulturhusprogram: Experiment i social samlevnad", undertecknat av medlemmarna i den så kallade expertgruppen, *Dagens Nyheter* 1969-05-18.
- 36 Folke Edwards, "Kulturverkstad eller supermarket?", *Sydsvenska Dagbladet* 1969-10-19.
- 37 Margareta Romdahl, "Ny avrättning av traditioner på Skeppsholmen", *Dagens Nyheter* 1970-05-06.
- 38 Stig Johansson, "Museum med lokalproblem", *Svenska Dagbladet* 1970-07-03.
- 39 "Två dagars frukost i det gröna", *Dagens Nyheter* 1970-07-20. Se även *Svenska Dagbladet* samma dag.
- 40 Intervju som jag själv gjorde med Stolpe 1976, publicerad i *Arkitektur*, nr 3, 1977, s. 10.
- 41 P.O. Olsson, "Moderna Museets tillbyggnad", *Arkitektur*, nr 3, 1977, s. 2.
- 42 Den ursprungliga byggnaden var på 2 400 kvadratmeter, därtill förfogade museet över 900 kvadratmeter tillfälliga lokaler. Se skrivelse från Byggnadsstyrelsen till utbildningsdepartementet 1972-04-24; Beteckning UA 444 – 2895/70. Byggnadsprogrammet lades fram i samarbete med 1969 års Skeppsholmsutredning (alltså en senare utredning än den jag refererar till ovan) och var i enlighet med dess betänkande från 1972.
- 43 Pressmeddelande från Byggnadsstyrelsen med första publiceringsdatum 1973-04-05. F5:2, MMA.
- 44 Upprop för Filialen den 30 maj 1973 riktat till Nationalmuseichefen Bengt Dahlbäck och undertecknat av bland andra Felix Hatz, P.O. Ultvedt, K.G. Bejemark, Ann Margret Dahlqvist-Ljungberg, Åke Pallarp, Sven Ljungberg och Arne Jones. F5:2, MMA.
- 45 F5:2, MMA. Brev daterat 1973-06-05.
- 46 Hultén, *Moderna Museet 1958–1983* 1983, s. 47.
- 47 Riksdagens revisorer utsatte 1971 Statens konstmuseer för en granskning, som i grunden var riktad mot Moderna Museet och särskilt Filialen. Kritiken gick ut på att statliga medel använts till verksamhet som beskrevs som ensidig politisk propaganda. Resultatet blev en promemoria som bemöttes av museet och inte föranledde någon vidare åtgärd, "Handlingar rörande riksdagens revisorers granskningspromemoria 8/1971", undertecknade av Nancy Eriksson, ordförande, och Per Dahlberg, kanslichef. F4:1, MMA. Se även Per Bjurström, *Nationalmuseum 1972–1992*, Stockholm 1992, s. 329f.
- 48 Olsson 1977, s. 4.
- 49 Anita Sjöblom, "Moderna museet får helt ny profil", *Dagens Nyheter* 1975-03-11.
- 50 *Arkitektur*, nr 3, 1977.
- 51 På tal om Kulturhusdiskussionen i Stockholm, skrev Hultén 1983: "Vi använde ofta ordet flexibilitet på den tiden, som sedan skulle bli ett modeord för arkitekter. Mycket av det som vi projekterade har senare kommit att tillämpas i Centre Pompidou i Paris." *Moderna Museet 1958–1983* 1983, s. 48. De stora flexibla utställningsytorna i Centre Pompidou visade sig dock även innebära stora problem när det gällde att visa konst påpekade Olle Granath i ett samtal 2007-08-20.
- 52 Folke Edwards, "En teknologisk katedral", *Arkitektur*, nr 3, 1977, s. 20ff.
- 53 Heinrich Klotz, *Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland* (utst.kat.), red. Heinrich Klotz och Waltraud Kruse, Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main 1985, s. 19.
- 54 *Ny byggnad för Moderna museet och Arkitekturmuseum*. Lägesrapport september 1991. Byggnadsstyrelsen, Statens Kulturråd, Moderna Museet och Arkitekturmuseum. Problemet hade då länge varit uppenbart för museiledningen, enligt samtal med Olle Granath 2007-08-20.
- 55 Ingela Lind, "Nytt museum på Skeppsholmen", *Dagens Nyheter* 1988-06-01.
- 56 Till de kritiska hörde Per Bjurström, *Svenska Dagbladet* 1990-03-25, och Bo Lagercrantz, *Aftonbladet* 1990-06-10. Båda förespråkade en uppdelning på mindre museer istället för ett stort.
- 57 *Arkitektävling för Moderna Museet och Arkitekturmuseet, Skeppsholmen, Stockholm* 1990. Tävlingsprogram från Byggnadsstyrelsen, Stockholm 1990, s. 5.

- 58 Gehry hade först tackat nej, men övertalades av Olle Granath och Jöran Lindvall att delta, eftersom han var svår att ersätta utan att man förlorade bredden. Gehry hade då börjat arbeta med Bilbao-museet och hoppade senare av Stockholmsstävlingen. Uppgifter från Jöran Lindvall i brev, 2007-09-28.
- 59 Från Byggnadsstyrelsen ingick generaldirektören Lars Ag och tekniske direktören Lennart Kolte, från Stockholms stad arkitekten Bengt Lindblad. Som adjungerade sakkunniga ingick landskapsarkitekten Pär Gustafsson, utsedd av LAR, Christian Laine, Riksantikvarieämbetet och Göran Löfdahl, Statens Kulturråd. Sekreterare var Anders Jörlén, avdelningsdirektör, Byggnadsstyrelsen. Gezelius var även professor vid Chalmers och Lundgaard var professor vid Konstakademiet i Köpenhamn. Se Tävlingsprogrammet, s. 24.
- 60 Ingela Lind, "Varför en sådan tystnad kring ett nytt modernt museum?", *Dagens Nyheter* 1991-02-10.
- 61 Ibid.
- 62 Enligt ett aktuellt förslag skulle Amiralitetshuset på Skeppsholmen användas för ett konsthantverks- och konstindustrimuseum.
- 63 Birgitta Rubin, "Ett vardagsrum för publiken", *Dagens Nyheter* 1991-02-12.
- 64 Projektbeskrivning för Moderna Museet och Arkitekturmuseet i Stockholm. Projekt Nr 7351-000. Madrid, december 1991. F5:22, MMA.
- 65 Arkitekturmuseets program hade inte tillgodosatts, restaurangen hade för liten yta och saknade uteplats, arbetsutrymmena var för mörka med mera. En viktig svaghet var också att nedre foajén och trappan inte nådde ut i fasaden. *Arkitektävlingar*, nr 11, 1991, s. 8.
- 66 John Sjöström, "Mot en ny identitet", *Svenska Dagbladet* 1991-05-24. Själv uttryckte jag lättnad över tävlingsresultatet i en krönika i *Dagens Nyheter* i april. Rafael Moneo spar på uttrycken, han reducerar för att lyfta fram det elementära, skrev jag. Mina invändningar gällde främst förbindelsevägarna. "Det finns en trappa från foajén till det nedre planet, men det är oklart om detta är avsett att vara en av huvudvägarna ut. Poängen är annars att det ger helt nya möjligheter att utnyttja platsen nedanför, som naturligtvis inte ska användas till parkering. Den bör bli en plats för möten, fester, vila i gräset. Med servering vid vattnet och kajplats för de båtar som färdas i reguljär trafik bör förbinda Skeppsholmen med Nybroviken och Vasamuseet/Nordiska museet." Eva Eriksson, "Toppiga tak passar bra", *Dagens Nyheter* 1991-04-17.
- 67 Ingamaj Beck, "MODERNA MaUSolEET", *Aftonbladet* 1991-04-13.
- 68 Aleksander Wolodarski, "Håll hårt i holmen", *Arkitektur*, nr 6, 1991.
- 69 Utdrag ur protokoll fört vid Stockholms fastighetsnämnds sammanträde 1992-03-31. F5:13, MMA.
- 70 Skrivelse till kulturdepartementet daterad 1992-06-11. Dnr Kv 92/3076/K, kopia i F5:13, MMA.
- 71 Sune Nordgren, "Bygg nu!", *Sydsvenska Dagbladet* 1992-05-17.
- 72 Ibid.
- 73 Niklas Rådström, "Bomben mot Moderna museet", *Expressen* 1992-05-20; John Peter Nilsson, "Högt spel om museet", *Aftonbladet* 1992-05-21.
- 74 Philip von Schantz, "Vart tog museet vägen?", *Dagens Nyheter* 1992-06-02.
- 75 Se *Dagens Nyheter* 1992-06-05. Namnlistan inkluderade en imponerande samling av ledande personer i den tidens kultur-Sverige.
- 76 "Bygg nya Moderna museet", *Dagens Nyheter* 1992-06-19.
- 77 Rebecka Tarschys, "Fullträffar för Moneo", *Dagens Nyheter* 1992-06-25; Hedvig Hedqvist, "Moneo värnar konsten", *Svenska Dagbladet* 1992-07-01.
- 78 Skrivelse till kulturdepartementet, daterad 1992-08-10, undertecknad av Lennart Kolte och Hans Humble. F5:13, MMA. De praktiska problemen diskuterades även mer ingående i Byggnadsstyrelsens remissvar på fastighetsnämndens förslag. Byggnadsstyrelsen till kulturdepartementet 1992-08-13. Beteckning Ö-357/674-92. Kopia i MMA.
- 79 *Dagens Nyheter* och *Svenska Dagbladet* 1992-11-13.
- 80 Thomas Hall, "Hur modernt blir Moneos museum?", *Dagens Nyheter* 1992-12-06. Se även uppföljande diskussion i *Dagens Nyheter* 1992-12-16.
- 81 Olof Hultin, "Museum i tiden", *Arkitektur*, nr 6, 1993, s. 2.
- 82 Ann Charlotte Samec, "Modernas nya kostym färdig", *Dagens Nyheter* 1993-05-19.
- 83 Brev från Jöran Lindvall, 2007-09-28.
- 84 Ann Charlotte Samec, "Så ska Moderna bli modernt", *Dagens Nyheter* 1993-06-09.
- 85 "Staden, huset, konsten. Ett samtal om Moderna Museet", *Arkitektur*, nr 6, 1993, s. 14ff.
- 86 Rebecka Tarschys, "Spanien möter Stockholm", *Dagens Nyheter* 1993-10-22; Ulf Sörenson, "Arkitekten som lyssnar till platsen", *Göteborgs Posten* 1993-11-11; Olof Hultin "Arkitekturen tillhör platsen. Ovanligt vacker utställning om Moneo", *Svenska Dagbladet* 1993-11-11.
- 87 Johan Mårtelius, "Ett fortlöpande samtal", i *Moneo* (utst.kat.), Arkitektur-museet, Stockholm 1993, s. 8ff.
- 88 Ragnar Uppman, *Arkitektens öga*, Stockholm 2006, s. 205.
- 89 Brev från Jöran Lindvall, 2007-09-28.
- 90 Rebecka Tarschys, "Modernas flytt går som på räls", *Dagens Nyheter* 1993-10-14 och Hedvig Hedqvist, "Moderna museet övervintrar i ljus och rymd", *Svenska Dagbladet* 1993-10-14.
- 91 Peter Ohrstedt, "Missvisande debatt i viktig fråga", *Svenska Dagbladet* 1996-09-28.
- 92 Peter Ohrstedt, "Genant att politiker röstar om fasadfärg", *Svenska Dagbladet* 1996-09-21.
- 93 I en krönika i *Dagens Nyheter* skrev jag: "Om tak- och väggfärg bryter alltför mycket påverkas nämligen husets arkitektur. Då blir det en stor klump med mössa. Harmonierar färgerna uppfattar man en helt annan form. Huset upplöses i mindre uppåsträvande volymer. [...] Det nya huset borde få bli glätt! Inte som betong, utan med en vackert skiftande grå puts. Så måste ha varit Moneos mening, även om han nu i ödmjukhet mot sina beställare förefaller benägen till kompromisser. Och uppenbart tycker sig stadsbyggnadsnämnden mer skickad att bedöma färgsättningen än den världsberömda arkitekten själv." Eva Eriksson, "Låt arkitekten bestämma museets färg", *Dagens Nyheter* 1996-10-16.
- 94 Bo Madestrand, "Ett riktigt pangmuseum", *Expressen* 1997-09-09.
- 95 Hedvig Hedqvist, "Lysande anpassning till miljön – stor kvalitet i interiören", *Svenska Dagbladet* 1997-09-08; Magdalena Nordenson, "Konsten står i centrum", *Norra Västerbotten* 1997-09-17 (även publicerad i flera andra landsortstidningar); Gunnar Lindqvist, "Moderna Museet mässterligt", *Östgöta Correspondenten* 1997-10-16. Lindqvist hade tidigare varit museichef i Linköping.
- 96 Christina Karlstam, "Diskreta rum för konst och arkitektur", *Uppsala Nya Tidning* 1997-09-09.
- 97 Peder Alton, "Oskulden är borta", *Dagens Nyheter* 1997-09-12.
- 98 Se till exempel Inger Landström, "Ett svenskt Louisiana", *Borås Tidning* 1998-02-13; Erica Treijs, "Modernaste Moderna slår upp portarna", *Dagbladet* (Sundsvall) 1998-02-12.
- 99 Hedvig Hedqvist, "Ljuset räcker inte till", *Svenska Dagbladet* 1998-02-12. Enligt Jöran Lindvall hade ljusnivån bestämts med hänsyn till akvareller, vilket var den känsligaste kategorin av konstverk. Samma nivå kom dock att gälla generellt i museet. Samtal med Jöran Lindvall i juni 2007.
- 100 Curt Bladh, "Nya Moderna museet. Se men inte synas", *Sundsvalls Tidning* 1998-02-13.
- 101 Ingela Lind, "Konstens kassakista", *Dagens Nyheter* 1998-02-08.
- 102 Uppman 2006, s. 198–220. Uppman skildrar och reflekterar över hela det komplicerade förloppet utifrån sin position som ledare för konsultgruppen. Processen har också beskrivits av Jöran Lindvall i "Vad rätt du tänkt...", *Arkitektur*, nr 7, 2002. Jag har använt dessa båda källor som huvudsakligt underlag för detta avsnitt. Därutöver har jag använt två artiklar i *Dagens Nyheter* av Anders Frelin, 2001-09-13 och 2001-11-18, samt material från mögelhundsundersökningen i F5:35, MMA.
- 103 Uppman 2006, s. 210.
- 104 Clemens Poellinger, "Moderna museet inviger på oslagbar adress", *Svenska Dagbladet* 2002-06-13; se även Mårten Arndtzen, *Expressen* 2002-06-14; Erik Helmersson, *Skånska Dagbladet* 2002-06-15.
- 105 Natalia Kazmierska, "Den nya tidens museum – modernt och mobilt", *Norrköpings Tidningar* 2002-08-07.
- 106 Mikael van Reis, "Möjligt museum som bunker", *Göteborgs Posten* 2001-11-24.
- 107 Kaarin Taipale, "Kiasma – en främmande fågel mitt i staden", *Arkitektur*, nr 6, 1998.
- 108 Mimi Zeiger, *New Museums. Contemporary Museum Architecture Around the World*, New York 2005.

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

Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008

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

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

Copyright konstnärerna:
© Robert Rauschenberg Foundation/Bildupphovsrätt 2024

Fotografiska rättigheter:
Per-Anders Allsten/Moderna Museet s. 82, 83
© Hans Hammarskiöld Heritage s. 73
Bertil Höder s. 69:2
Stig T Karlsson/Malmö museum s. 66
Kary Lasch/Bridgeman Images s. 71
Åsa Lundén/Moderna Museet s. 93
Moderna Museet s. 69:1, 72, 75, 76, 77

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