



Historieboken

Om Moderna Museet 1958–2008

MODERNA MUSEET Steidl



Sidbyte

Modern och samtida teckning och grafik på Moderna Museet

Att dokumentera vad som sker under en pågående process är inte alltid lätt. Men att rekonstruera ett händelseförlopp utifrån de data som finns bevarade i form av historiska dokument är inte heller helt enkelt. Tio år efter en händelse har mycket av den då aktuella informationen glömts eller gömts bakom andra resonemang. I följande studie skall kortfattat redogöras för hur och troligtvis varför cirka 30 000 föremål flyttades från en statlig institution till en annan sensommar 1998. Genom att belysa något som ligger i närtid och sätta det i relation till historien hoppas jag kunna visa på hur modernistiska och efterföljande postmodernistiska teorier påverkat det konstvetenskapliga ställningstagandet och kanske i viss mån även synen på den moderna och samtida konsten.

Hur delningen gick till i praktiken grundar sig på historiska ställningstaganden som under processens gång, vid behov, nyttjats för att föra fram olika sakfrågor. Syftet är främst att föra samman den spridda information och de uppgifter som finns kring beslutet och genomförandet. Källmaterialet utgörs huvudsakligen av Moderna Museets myndighetsarkiv rörande Moderna Museets tillkomst och historia och den intervju som gjordes med Olle Granath, som var överintendent på Statens konstmuseer under de här relevanta åren.¹ Därutöver har intervjuer genomförts med Björn Springfieldt, museichef på Moderna Museet 1989–95, Ragnar von Holten, förste intendent för teckning och grafik på Nationalmuseum 1982–98 och på Moderna Museet 1998–2000, och Per Bjurström, överintendent på Nationalmuseum åren 1980–89 efter att ha varit verksam på Nationalmuseum sedan 1950.² Andra aktörer har gått ur tiden, varför deras röster tyvärr inte finns representerade i denna text.³ Informanternas djupa kunskaper om samlingar och samlande, liksom annan museal verksamhet i stort, har bidragit till studiens upplägg och utformning. Tidigare informella samtal och kontakter med andra aktörer, som på ett eller annat sätt tog ställning för eller emot delningen/klyvningen av Nationalmuseums Teckning- och Grafiksamling, har gett mig insikten om hur bara några få år förändrar upplevelsen av vad som verkligen sades och beslutades.⁴ De samtal som fördes då det begav sig finns bara som berättelser och minnen idag. I denna studie kombineras en arkivgranskning med en etnometodologisk process, vilket kan ge en vidare tolkning av det

material som finns att tillgå. Med tiden tenderar delningen snarare att tolkas utifrån personliga erfarenheter än som ett faktiskt ställningstagande.

Myndighetsarkiv behöver inte arkivera material kring de processer som leder fram till ett beslut, utan bara själva beslutet. Det medför att en komplett rekapitulering är näst intill omöjlig. I föreliggande fall har dock inget formellt beslutsunderlag gällande delningen återfunnits i ovan nämnda arkivmaterial. Vid min genomgång av det arkiverade materialet har jag funnit fragment av olika diskussionsunderlag och ställningstaganden, vilka trots allt står i relation till beslutet på ett eller annat sätt. De få spridda dokument som finns arkiverade kring bland annat olika förslagsframställanden väcker lika många nya frågor som de ger svar. Detta har lett mig ut i vidare cirklar som här begränsas till en sammanfattning av hur Moderna Museets samling utökades efter nästan fyrtio års betänketid.

När museet öppnade i den nya byggnaden på Skeppsholmen 1998 införlivades fler föremål i dess ansvarsområde. Alla moderna och samtida grafiska blad och teckningar överfördes från Nationalmuseums Gravysal till Moderna Museet, samtidigt som Fotografiska Museets samling inlemmades i verksamhetsområdet efter att ha varit en fristående del av museets verksamhet sedan 1971. Därigenom tog Moderna Museet över huvudansvaret för att vårda, bevara och samla fler föremålskategorier än man tidigare gjort. Tanken att utforma en institution med ett övergripande uppdrag för modern konst hade ett knappt sekel på nacken. När tanken åter gavs ny aktualitet och man började arbeta målinriktat tog det drygt ett decennium att genomföra den. Beslutet att överföra föremålen väckte olika reaktioner hos berörda på Nationalmuseum och på Moderna Museet. Röster för och emot argumenterade utifrån främst två ståndpunkter: Å ena sidan att samla all modern och samtida konst på ett ställe så att konstnärskapen hålls samman, å andra sidan att hålla teckningar och grafik samlade på en plats – som på Gravysalen. I ett utkast som behandlar ”Utrustningsbehovet för det Nya Moderna Museet” och som mynnar ut i en skrivelse från Statens konstmuseer till kulturdepartementet, står följande nedtecknat:

Till det nya museets samlingar skall också föras den 1900-talskonst på papper, teckningar och grafik, som idag finns i Nationalmusei samlingar, en uppdelning efter teknik som är otidsenlig och utgör en anomali för såväl konstnärer som forskare och allmänhet. Omfattningen av dessa samlingar är ca verk.⁵

Det värdeladdade ordet ”anomali” får stå som uttryck för en begränsad del av konstnärskårens upplevelse av den rådande situationen, där måleri och skulptur fanns på Moderna Museet på Skeppsholmen och grafik på Nationalmuseum på Blasieholmen. Konstnären Nils G. Stenqvist, professor i

← Folke Gullby
Självporträtt, 1941 (detalj)
 Etsning, 7,3 × 6,7 cm
 Donation 1966

Egon Schiele
Studie av naken yngling (Självporträtt), 1913 (detalj)
 Blyerts, tempera på papper, 32,3 × 47,5 cm
 Donation 1952



Helene Schjerfbeck
Studie till akvarellen *Flicka vid bastu i skogen*, utan år
Blyerts och tusch på papper, 31,8 × 22,6 cm
Donation i testamente från Torsten Svedfelt



grafisk konst vid konsthögskolan 1973–83, tog parti för grafikens plats på Moderna Museet och drev frågan, egentligen ända fram till ett eget museum för den grafiska konsten i form av Grafikens Hus i Mariefred. Enligt både Ragnar von Holten och Per Bjurström hade Stenqvist vissa ”politiska ambitioner” och såg en möjlighet att agera i samband med att Olle Granath förde samtal med Byggnadsstyrelsen och kulturdepartementet om en ny byggnad för den moderna och samtida konsten.⁶ Bron mellan holmarna kom således att utgöra sinnebild för de samtida konstnärernas bryderi. Den sågs som ett avstånd mellan museerna, inte som en länk. Skulle de gå till antingen det ena eller det andra museet för att se sina verk? Kanske fanns där även ett mått av missnöje med att dela läger med tidigare sekels konstnärer och inte med samtidens internationella mästare. Troligtvis hoppades man också på en större synlighet i ett nytt museum, vilket också var tanken enligt programförklaringen.⁷ Man upplevde att de egna verken bara köptes in och lades i lådor och att detta skulle förändras om de förvarades på Moderna Museet. Det skulle ha kunnat vara ett drömscenario, men sett ur dagens perspektiv, med tanke på att cirka 13 000 grafiska blad av några hundra olika konstnärer fortfarande bidar sin tid i lådor och arkivboxar, ter det sig snarare ironiskt. Olle Granath nämnde i intervjun att den svenska grafiken gick från ett arkiv till ett annat och att förändringen tyvärr inte gick i linje med programförklaringen där gallerierna på plan två i det nya museet var vikta åt fotografi, teckning och grafik.⁸

Argumentet att tillgodose konstnärernas önskemål var sedan länge förankrat i den dagliga museala verksamheten på Moderna Museet. Samtidigt kan konstnärernas aktion också ses som en utlöpare av ett modernistiskt ställningstagande och som ett sätt att positionera sig som aktiva i förhållande till de så kallade historiska konstmuseernas avlidna konstnärer. I ett arkiverat underlag angående ”Museet för modern konst” refereras till Isaac Grünewald som lär ha sagt att det bara fanns en skiljelinje för vad som var modern konst: den mellan fysiskt levande och döda konstnärer.⁹ Samma uttalande hänförs senare till Pontus Hultén.¹⁰ Han hade förmågan att samla ihop andras idéer och uttalanden och sedan använda dem för eget bruk.¹¹ Eftersom den innersta kulturkretsen är begränsad i Sverige återfinns ett litet antal personligheter i en rad olika grupperingar. Pontus Hultén beskrivs som ”primus motor” även för framdrivandet av nämnden för nutida svensk konst i utlandet (NUNSKU) som blev en egen myndighet 1976.¹² Förutom att Moderna Museets chef alltid var vice ordförande i NUNSKU har bland andra konstnärerna och grafikerna Nils G. Stenqvist, 1969–72, Göran Nilsson, 1972–76, Olle Kåks, 1978–81, John Wipp, 1981–85 och Svenrobert Lundqvist, 1987–96, varit ordförande. Närheten mellan konstnärerna och musei-

tjänstemännen har naturligtvis satt sin prägel på hur enskilda individer har tagit på sig rollen att agera såväl i större sak som för sitt eget vidkommande.

I ett odaterat underlag finner man argument som talar om de pedagogiska och vetenskapliga vinsterna som en samslagning skulle innebära:

I programmet för det nya museet har dessutom tillförts samlingar och temporära utställningar av konst på papper, ett område som fortfarande ligger i Nationalmuseum beroende på det provisorium som apterandet av det gamla exercishuset innebar och i vilket det inte fanns plats för denna verksamhet. Att i en ny byggnad permanenta detta provisorium vore, ur en pedagogisk och vetenskaplig synpunkt, synnerligen olyckligt.¹³

I ett inslag om flytten med titeln ”Den gömda konsten” som Karl Haskel producerade för tv-programmet *Nike* säger Olle Granath att så fort han såg chansen att få ett nytt museum och skriva program var det självklart att 1900-talssamlingen av teckning och grafik skulle flyttas till Moderna Museet där arkiv och utställningsmöjligheter skulle rymmas.¹⁴ Vad som inte blir fullt synligt i det lokalprogram som arbetades fram är möjligheten till vetenskaplig bearbetning av samlingens föremål. Här och var nämns behovet av ett mindre utrymme för forskning. Olle Granath skrev att föremålen måste förvaras så att de kan göras tillgängliga för studenter och forskare, eftersom man uppmärksammat att 1900-talets bildkonst tilldragit sig ett större intresse från forskningens sida och att den undermåliga magasineringen även gör det svårare för tjänstemännen att se dem vid behov.¹⁵ I minnesanteckningar från ”Referensgruppen för omorganisation på Moderna Museet” tar man upp begreppet forskning, men mer dess tänkta funktion för organisationen än dess praktiska utförande inom organisationen.¹⁶ Även Ragnar von Holten uttalade sig i *Nike* om avsaknaden av en studie- och forskningssal och som slutvinjett låg texten: ”Inga konststuderande har de tre senaste åren kunnat studera modern konst på papper på Nationalmuseum eller Moderna Museet. Inga andra heller!”¹⁷

I ”Preliminärt lokalprogram för Moderna Museet, Reviderat vid personalmöte den 14 september 1988” finns en sammanställning av antalet kvadratmeter som behövs för olika teknik- och materialområden. Teckning och grafik anges behöva 4 × 100 kvadratmeter utställningsyta utan dagsljus, vilket i detaljplanerna senare motsvarades av det ena av de två gallerierna på plan två i nuvarande Moderna Museet. Museets dåvarande intendent Sören Engblom beskriver det i mer poetiska ordalag: ”Låt oss nu gå ned i undre våningen: En vid generös trappa leder oss ner. Här ligger gallerierna för fotografi och grafisk konst, som av givna skäl inte har naturlig belysning.”¹⁸ I anteckningar från ”Möte den 3 september 1988 om ett nytt Moderna Museet” inleder Olle Granath med: ”Samlingen är tyngst och viktigast i nya museet. Inte tillfälliga teatergrupper, happenings etc.” Längre fram i samma anteckningar uttalar sig även Lars Nittve i egenskap av chefsintendent: ”Vår samling är olik en 16-, 17- och 1800-tals samling, vi står i korrespondens till vad som

← Lena Cronqvist
Stenen IV, 1973
Blyerts på papper
Inköp 1973

← Torsten Renqvist
Två människor mot varandra stående i skytteställning, 1951
Träsnitt på papper, 6,1 × 11,8 cm

[Bilder borttagna på grund av upphovsrättsbegränsningar]

nu sker i tiden.” Olle Granath svarade: ”Otte Sköld ansåg att man skulle plocka tillbaka grejor till Nationalmuseum. – Ha tillgång till äldre måleri som står i relation till dagens måleri. Det har aldrig varit vattentäta skott mellan samlingarna och tillfälliga utställningar.”¹⁹ Detta är ett snabbt nedtecknat referat av ett informellt samtal som fördes mellan anställda på Moderna Museet, men det visar trots allt på hur Olle Granath genomgående återkommer till samlingen. Det blir också tydligt när man i lokalprogrammet (som sammanställde hur stora utrymmen de olika verksamheterna beräknades behöva) i uppräknningen av den svenska samlingen finner August Strindberg (1849–1912), Ernst Josephson (1851–1906) och Carl Fredrik Hill (1849–1911) som man önskade visa i utställningssalarna fastän de hörde till Nationalmuseum. Hill lånades trots allt in till samlingshängningen när nya Moderna Museet öppnade 1998. När Pontus Hultén och Carlo Derkert gjorde den första utsorteringen av verk till invigningen 1958, fanns verk av Pierre Bonnard (1867–1947) med. Men hans verk återfördes lite senare till Nationalmuseum därför att Pontus Grate personligen intresserade sig för hans konst.²⁰ Det museum som brandskattades på en förhållandevis liten del av sin samling upprördes vid klyvningen över själva delningsprinciperna och en förlorad resurs. Det museum som tillfördes verken hade personal som funderade på huruvida man skulle ta över föremålen. Meningsskiljaktigheterna till trots blev det aldrig några stormar med upprop i press och media. Det bubblade lite under ytan och den lågmälda debatt som trots allt fördes nådde inte utanför museernas kultursfär med något bestående resultat. Aktörerna agerade utifrån mer eller mindre personliga och historiska ståndpunkter och båda sidor har fått rätt i sak. Det finns både vinster och förluster med flytten.

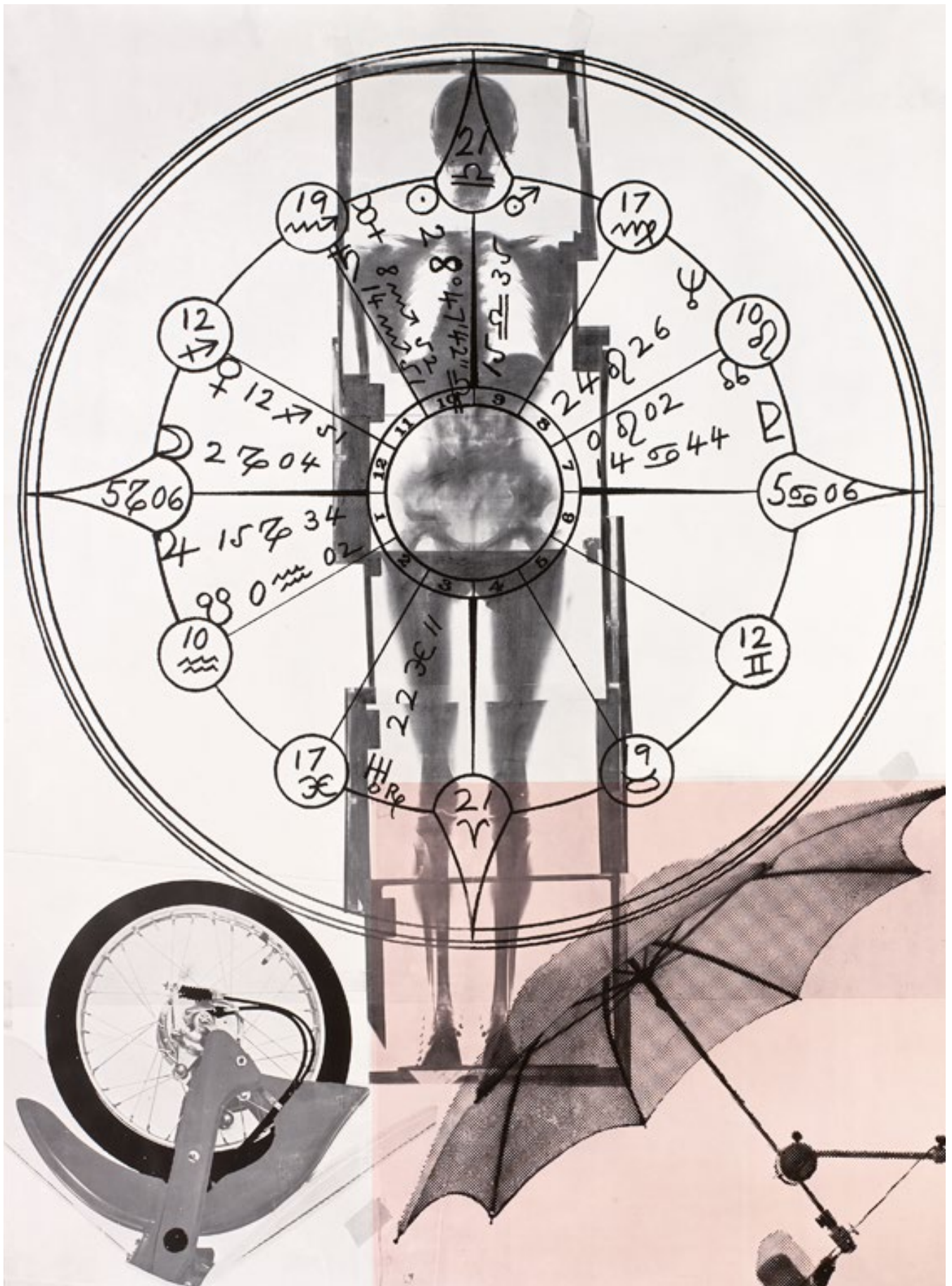
En byggnad åt konsten

I arkivet finns diverse efterlämnade underlag, i vilka man kan ta del av hur och när frågan om ett modernt museum dryftats ända sedan förra sekelskiftet.²¹ År 1908 framhöll svenska museimannaföreningen enligt utsago att samlingen av modern konst ökade mer än andra samlingsområden inom Nationalmuseum, vilket blev ett återkommande argument, och att denna avdelning därför borde beredas plats i en nybyggnation. Otte Sköld angav att i runda tal 1 285 målningar och 225 skulpturer inventariefördes mellan 1909 och 1946/47 och Olle Granath nämnde siffran 4 000 konstverk 1989.²² I ett annat underlag i samma fråga från 1988 kan man läsa att samlingen ökat med flera hundra procent, men något mer än en dubbling följer i stort sett samma accessionstakt, vilket innebär att ökningstakten inte är flera hundra procent.²³ 1913 års Nationalmuseisakkunniga framförde tanken om en tillbyggnad till Nationalmuseum för att hysa det ökade föremålsbeståndet.²⁴ De menade även att de föremål som ansågs värdiga att införlivas med elitmuseets samlingar (läs Nationalmuseum), skulle överföras dit från det moderna museet tio år efter konstnärens död enligt den delningsprincip som tillämpades mellan de två Parismuseerna Luxembourg och Louvren. Begreppet elitsamling användes på Moderna Museet så sent som 1998 för ett urval av fotografier

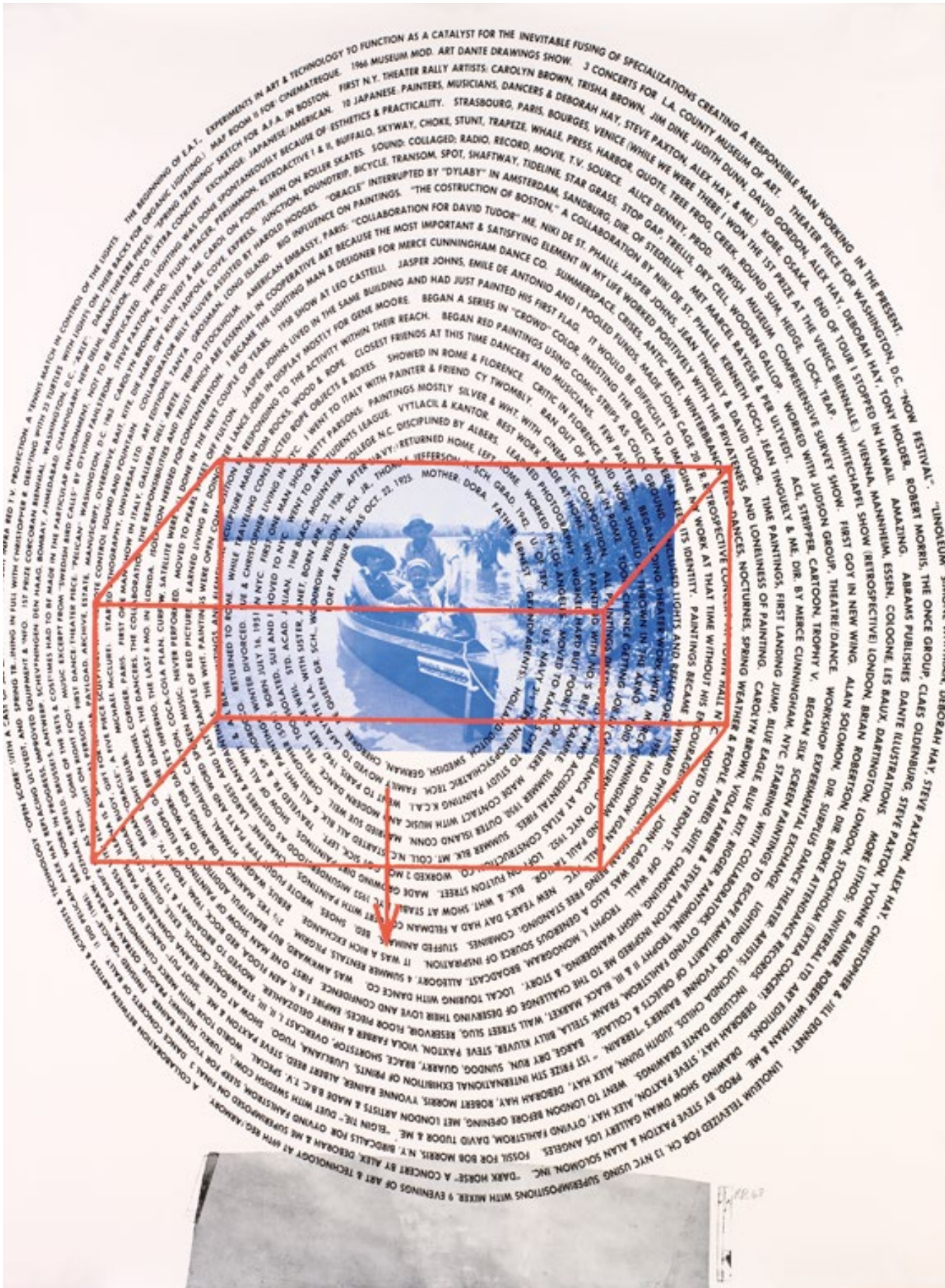
som ansågs ha högre prioritet än annat fotografiskt material i samlingen.

Relativt regelbundet återkom sedan med fem till tio års mellanrum någon form av betänkande eller upprop för ett utbrytande av modern konst ur Nationalmuseum, ända fram till våra dagars nya byggnad på Skeppsholmen. Det var Otte Sköld som 1956 först talade om att det i det moderna museum som han såg framför sig bör finnas en samlad överblick över hela samtidskonsten, omfattande måleri, skulptur, handteckningar och grafisk konst samt konsthantverk.²⁵ Frågan om konsthantverkets placering (tillhörande Nationalmuseum eller som eget museum) ligger fortfarande under utredning år 2008. Åsikterna om principerna för själva urskiljandet är spridda över en tidsperiod på mer än hundra år. Axel L. Romdahl ansåg redan 1935 att tiden var mogen för en akademisk diskussion om ett modernt museum och dess innehåll och att det inte var givet att man skulle börja med 1880-talets genombrottskonst.²⁶ Han argumenterade mot den så kallade Berlinprincipen som innebar att man efter första världskriget i Berlin delat upp konsten och visade den från 1700-talet till och med 1880 på Nationalgalleriet, medan konsten efter 1880 visades på Kronprinzen-Palais. Romdahl ansåg istället att 1810, Karl Johans tid, var en lämplig startpunkt. Andra förespråkade Carl Fredrik von Bredas och Elias Martins dödsår 1818 och Axel Gauffin framförde opponenternas genombrottsår 1885 som givet. Gauffin föreslog också ett köp- och säljsystem som skulle göra det möjligt att köpa i stor skala, utan krav på att samla allt och med möjligheten att även avyttra föremål. Gregor Paulson föreslog i sin tur att den moderna konsten skulle återgå till ett kvalitetsmuseum 20 år efter att den köpts in. Landsorten skulle få typsamlingar och även han ansåg att överflödet skulle säljas. Kommitterade inom akademien för de fria konsterna tyckte att 30 år var en bra tidsrymd. Självtalade Otte Sköld för Luxembourg-Louvre systemet, kanske också med Museum of Modern Art (MoMA) i New York som förebild, där man 1931 uttalat sig om att ersätta underordnade verk med överlägsna. I Nationalmuseiutredningen 1948 såg man framför sig ett museum med en noggrant sovråd elitsamling av äldre konst och ett annat museum där den moderna, växande och arbetande konsten skulle få en fristad och ökad handlingsfrihet.

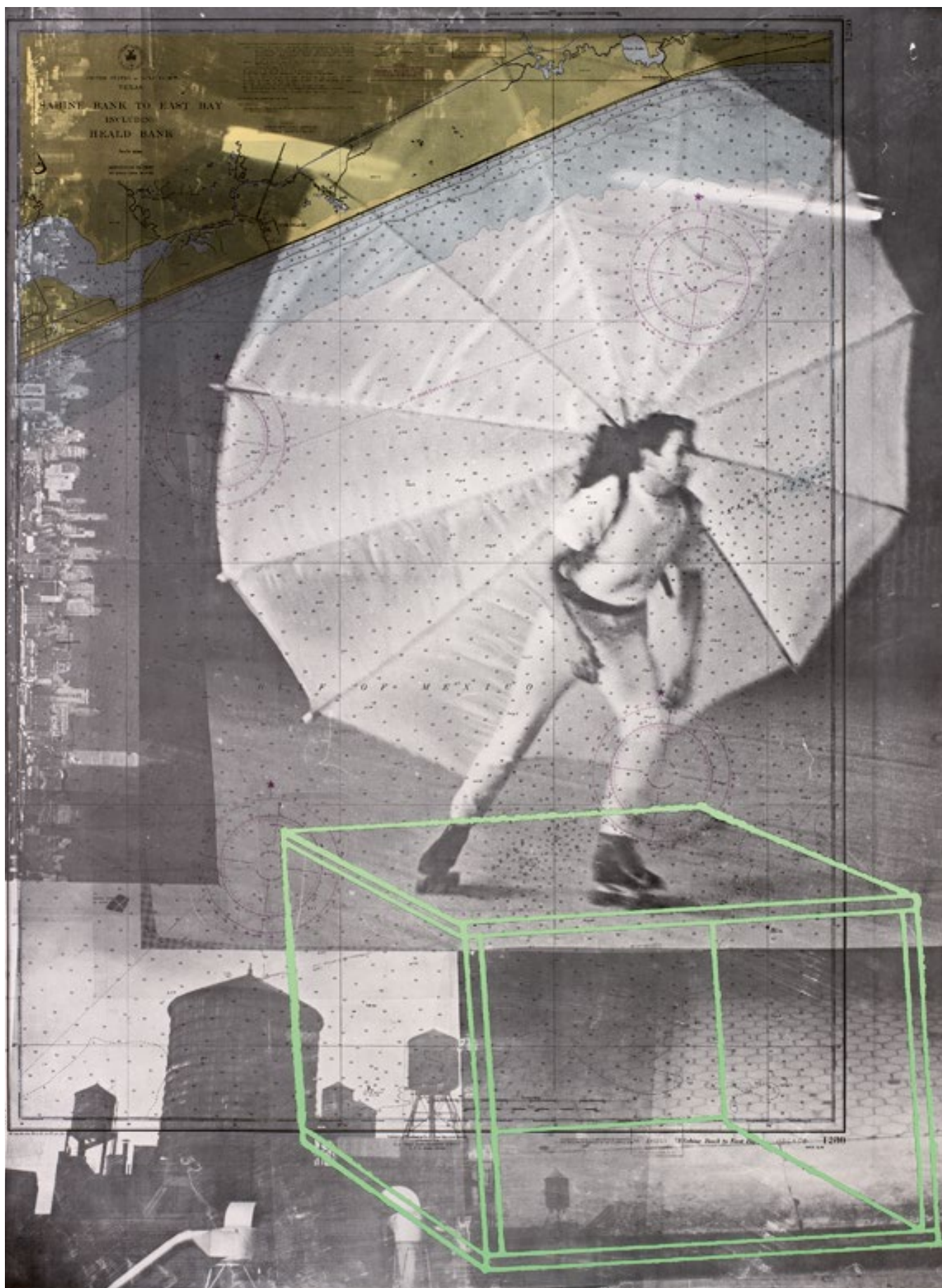
Otte Sköld var dock medveten om det svåra i att göra en gränsdragning mellan de båda samlingarna. Han talade om möjligheten till en introduktionssamling, där de nya konstriktningarnas rötter skulle kunna åskådliggöras i det moderna museet också genom inlån.²⁷ Sköld skriver bland annat: ”Modern konst blir ju med nödvändighet en gång gammal. [...] Man måste göra klart för sig vad ett centralt arkiverande museum är och vad ett museum för modern konst bör vara.”²⁸ För att upprätthålla den samtida konstens aktualitet skulle konstverk som inte längre var av intresse föras över till ett centralt arkiverande museum, vars huvudsakliga uppgift var att vårda och bevara föremålen – såväl teoretiskt som praktiskt. Sett ur denna synvinkel, med ett kontinuerligt återlämnande, skulle Moderna Museets samling utgöras av ett mer behandligt antal föremål än den till numerären stora



Robert Rauschenberg, 1968
Autobiography (Broadside), 1968
 Offset lithografi
 Inköp 1969



Robert Rauschenberg
Autobiography (Broadside), 1968
 Offset litografi
 Inköp 1969



Robert Rauschenberg
Autobiography (Broadside), 1968
 Offset lithografi
 Inköp 1969

samlingen som museet förfogar över idag med konst från mer än ett sekel. Det kan ju synas som en ödets ironi att man istället överförde något mer än hundratusen föremål i andra riktningen, till det som enligt Otte Sköld var ett modernt museum.

Vägleddande för handlingen var en ny byggnad. Den beskrevs i foldrarna för Eddie Figges stiftelse som ”ett nytt världigt modernt konstmuseum i Stockholm”.²⁹ Under 1980-talet ökade antalet nybyggda samtidskonstmuseer och moderna museer ute i Europa. Tiden ansågs antagligen vara mogen även här, av ett post skriptum till ”Moderna Museet Program 88” att döma. Där skrev Ebbe Lindmark på Byggnadsstyrelsens utredningsbyrå:

*P. S. Regeringen ”borde” vara så underrättad, och så beredd på denna redovisning – och så långt komma med tävlingshandlingarna – att ”när våren kommer” regeringen fattar ett positivt beslut, konstruktivt beslut, så att vi före sommaren kan utlysa arkitekttävlingen gällande ett för hela kulturlivet inspirerande museikomplex. (Det är väl inte för mycket sagt om det blir ”som det tänks”).*³⁰

I maj 1991 skrev Eddie Figge i ett brev att ”Om det skulle haka upp sig efter valet måste vi finna helt nya vägar och utvägar!”³¹ Man lyckades skapa opinion och med hjälp av Eddie Figges stiftelse sökte man sponsorer för att få ihop en grundplåt till ett skissarvode för att kunna inbjuda internationella arkitekter. Den dåvarande kultur- och skolministern Bengt Göransson skrev i ett inlägg:

*I Moderna museet-fallet är det fråga om sponsring som inslag i opinionsbildning. Med hjälp av ett par miljoner kommer man att ordna en arkitektpristävling, och med resultatet av den räknar man med att regering och riksdag skall förmås skaffa den kvarts miljard det kan komma att röra sig om för att det skall bli mer än arkitekturritningar.*³²

Det fanns flera kritiska röster. I en artikel i tidskriften *Nu* skrev man att motståndarna till museibygget inte ville uttala sig offentligt för att skydda sina egna intressen. Aleksander Wolodarski, arkitekt på Stadsbyggnadskontoret, menade att Nybyggnadsprogrammet måste bantas. Han uttryckte skepsis inför kulturpalatset (Moderna Museet tillsammans med Arkitekturmuseet). Kostnaden som nämns i artikeln för själva nybygget var 350 miljoner. Dock vände man sig inte främst mot de ekonomiska förutsättningarna, utan snarare mot hur bygget skulle inverka på Skeppsholmens 1600-talsmiljö. Förslaget att förlägga Moderna Museet till Kulturhuset kom åter på tal, precis som då det byggdes och med Pontus Hultén som en av tillskyndarna. Exempelvis uttalade sig fastighetsborgarrådet Carl-Erik Skårman om att Skeppsholmen måste räddas från statliga prestigeobjekt och argumenterade för att man skulle bygga på den tionde våningen på Kulturhuset till en kostnad som vore 200 miljoner lägre.³³ Men i och med att riksdagen flyttade in när byggnaden stod klar fick Moderna Museet en nybyggnation på Skeppsholmen 1975 som plåster på såren – och kanske även ett nytt museum 1998.³⁴

Genomgående i de efterlämnade anteckningar och beredningsunderlag som finns arkiverade anförs en ny byggnad som huvudsakligt skäl för att utvidga Moderna Museet. Ur konservatorssynpunkt är det undermåliga lokaler för såväl magasin som utställningslokaler som utgjorde det främsta skälet, men även att 1900-talssamlingen av ”konst på papper” (ett samlingsbegrepp som återkommer för teckning och grafik) skulle införlivas. I senare underlag upprepade man att det inte var möjligt, varken 1958 eller vid tillbyggnaden 1975, att införliva teckning och grafik på grund av platsbrist. Redan i Otte Skölds maskinskrivna underlag kan man under kapitel 3 läsa att man för att minska utrymmesbehovet i det moderna konstmuseet skulle förvara de teckningar och grafiska blad som inte behövdes för utställning eller studiesamling på Nationalmuseum. Dåvarande utredning fann därför att 200 kvadratmeter skulle vara tillräckligt för teckning och grafik i det moderna museet.³⁵ När föremålen sedan flyttades från Nationalmuseum till Moderna Museet användes argumentet i motsatt riktning, det vill säga att åtgärden delvis löste Gravvrsalens utrymmesbrist.

I det av Pontus Hultén utarbetade förslaget för ett utvidgat museum skulle museet rymma ytterligare utställnings- och förrådslokaler för de växande samlingarna och för andra aktiviteter. I underlaget, som är skrivet av dåvarande museiarkitekt P. O. Olsson (med anledning av en förfrågan från Knud V. Jensen utifrån en förestående publikation om museiaktiviteter), står: ”Lokaler skulle anordnas för ett ’pappersmuseum’, där teckningar, litografier, tryck, affischer mm. skulle samlas.”³⁶ I 1969 års Skeppsholmsutredning från försvarsdepartementet står att läsa att ”MUS 65 har därvid ägnat särskild uppmärksamhet åt insamling och information avseende dels den moderna grafiken och annan mångfaldigande konst [...] och att det i byggnadsprogrammet intagits lokaler för [...] en grafikavdelning, till vilken de yngre delarna av nationalmuseets samlingar avses bli överförda.”³⁷ I Byggnadsstyrelsens utredning från 1972 tog man upp ett utökat lokalbehov för nytillkommande samlingar av teckningar och grafik, vilket skulle tillgodoses i en tvåvåningsbyggnad avsedd för museets ”grafikavdelning” till en uppskattad kostnad av 2 miljoner kronor.³⁸ Byggnaden skulle vara av normal kontorsstandard med putsade fasader och plant tak belagt med grus, och med en erforderlig byggtid om nio månader.³⁹ Sexton år efter att måleri och skulptur flyttade till en egen byggnad skulle man kunna ha fullföljt den så kallade ursprungliga planen som hela tiden implicit innehållit Otte Skölds förbehåll. 1958 rymde lokalen verkligen inte alla de tilltänkta föremålen och under 1970-talet saknades en person som tog tag i frågan. Med tanke på att Philip von Schantz senare hörde till de pådrivande krafterna bakom Grafikens Hus skulle det vara intressant att veta varför han som nytillträdd museichef inte drev ärendet.

I ”Preliminärt Lokalprogram för Moderna Museet. Reviderat vid personalmöte den 14 september 1988” anges under rubriken samlingarna att ”Fem av de tolv rummen på 100 kvadratmeter skall helt enkelt sakna dagsljus för visning av fotografi och teckning” och att ”två av dessa ska kunna mörkläggas”.⁴⁰ Uppgifter om magasin och antal



Sture Johannesson
Take a Trip – Welcome Back, 1967
 Affisch, 76 × 54 cm
 Inköp 1968



Cy Twombly
Natural History. Part I Mushrooms, no. IX, 1974
 75,8 × 55,2 cm
 Inköp 1982

kvadratmeter för teckning, ibland även kallat ”tryck och teckning”, visar att utrymmet minskade från 150 kvadratmeter till 100 kvadratmeter – idag mäter magasinet 93 kvadratmeter. Såväl på 1950-talet som på 1990-talet talade man om antal föremål och löpmetrar (idag cirka 30 000 föremål i bland annat 599 portföljer, att jämföras med handskrivna anteckningar från troligtvis 1950-talets slut om 22 000 blad och 700 portföljer eller 100 hyllmeter).⁴¹ Ingenstans nämns det skriftligt att man tittat på ökningstakten eller ens gjort beräkningar med utgångspunkt i tidigare accession. Utifrån de initiala projektberäkningarna av utställningsytor, förrådsutrymmen och antal hyllmetrar blev det ett mindre utrymme som nätt och jämnt hyser de teckningar och grafiska blad som överfördes. Därigenom saknar man utrymme för expansion i någon större utsträckning. Leif Wigh, som då var intendent för fotografi, påpekade att ”papper måste lagras liggande och är således rätt utrymmeskrävande”.⁴² I teckning- och grafikmagasinet har arkivboxarna slutligen placerats liggande till föremålens fördel. Däremot har själva hanteringen av materialet blivit tyngre, då utrymmet och inredningen inte avpassats för detta förvaringssätt. I runda tal 5 000 affischer, 2 000 grafiska blad från Konstfrämjandet och en mindre samling av plåtar ryms idag inte i detta magasin. De är för närvarande placerade i andra magasinlokaler och därmed har man ett scenario som liknar det man önskade bygga sig ur. Samlingen av plåtar diskuterades åren före inflyttningen och ur minnesanteckningar framgår att dåvarande intendent Nina Öhman skulle ha ett möte med personalen på Gravysalen om kopparplåtssamlingen. Man hävdade då att museet inte var berett att ta emot plåtssamlingen.⁴³ Den till numerären ganska behändiga samlingen överfördes först år 2001 därför att man velat undvika att införliva den i Moderna Museets bestånd av konst. Frågan om ett arkiv för föremål med anknytning till annan konst i samlingen har precis i dagarna fått sin lösning då myndigheten beslutat om en arkivserie för föremål som har en koppling till konst och konstnärer som finns representerade i samlingen. Trots att plåtssamlingen redan har befintliga inventarienummer är det kanske i högre grad ett arkivmaterial än en konstsamling.

Byggnadsstyrelsen skriver i ”Moderna Museet. Planering för ett nytt museum. Några synpunkter”:

Det som avgjort är svårast att dimensionera, att vara överens om torde bli magasins- och utställningslokaler, balansen dem emellan. Här kommer i viss mån ’snåla’ funktionella aspekter att få träda åt sidan för kulturpolitiska – ekonomiska. (Hundra kvadratmeter ’hit eller dit’ torde motsvara 1–1,5 Mkr, 10 000–15 000/m².)⁴⁴

Det som i de initiala planerna hägrade som ett museum att få utrymme att växa i krymptes utifrån de ekonomiska ramar som gavs. Idag rymmer museet ett ännu större arkiverande uppdrag. I lika hög grad som den tidigare byggnaden begränsar den nya vad som får rum att visas i de utrymmen som nyttjas till presentation av samlingen. Ett återkommande argument i de olika skrivelserna, som på ett eller annat

sätt utgjort underlag för opinionen för en ny byggnad, är att publiken och konstens upphovsmän har rätt att få tillgång till det rika utbud av konst som museet förfogar över. Olle Granath nämner i ett utkast till varför det behövs ett nytt modernt museum, att en av de viktigaste samlingarna i Europa inte är tillgänglig för publiken och forskarna. I ett osignerat maskinskrivet underlag, som svar på en insändare av Marie-Louise Ekman (då De Geer Bergenstråhle), refereras till nattståndna plomberade museer.⁴⁵ Vad som i själva verket plomberades var portföljerna på Nationalmuseums Gravysal, efter det att de moderna och samtida verken sorterats ut och inventerats. Tanken var att kapslarna som teckningarna och de grafiska bladen förvarades i skulle vara intakta när de överfördes. Att detta sedan blev sinnebild för hur föremålen skulle ligga ouppackade är intressant då föremålens fysiska placering, trots att de packades upp, inte gjort dem mer tillgängliga – vare sig för publik eller för forskare.

Att en samling som skall fungera i så väl studiesyfte som i skådesyfte, om än för att visas i omgångar, helt plötsligt skulle få utökat utrymme verkar trots allt orealistiskt med tanke på de två museernas tidigare verksamheter. Däremot skulle man kunna tänka sig att tidigare befintliga hierarkier skulle kunna ha brutits upp i postmodernismens kölvatten. Vid en generell genomgång av de utställningar som visats med teckning och grafik på såväl Nationalmuseum som Moderna Museet kan man konstatera att på den förstnämnda institutionen har man främst visat bredd i form av samlingsutställningar med verk från en plats eller av en grupp. Under merparten av 1900-talet visade man bland annat grafik från olika länder i Europa, Amerika, dåvarande Sovjet, Kuba och Japan liksom den mellan 1938 och 1975 återkommande teckningstävlingen *Unga tecknare*, vilken återupplivades under 1990-talet. Även enskilda svenska konstnärskap som profilerat sig antingen inom teckning eller grafik, liksom affischer, reklam och bokkonst, var regelbundet återkommande teman. Det finns en viss överensstämmelse mellan de projekt som NUNSKU och Nationalmuseum arbetade med. Moderna Museet ställde ut ett smalare utbud av internationellt etablerade konstnärskap, vars produktion även omfattade teckning och grafik. Bland annat visades verk av Paul Klee, Barnett Newman, Max Ernst och Jasper Johns.

Varför flyttade då inte teckning och grafik över redan 1958? Utrymmet var ett avgörande skäl, liksom intresset att driva frågan. Som professor i måleri hade Otte Sköld en bestämd uppfattning om modern konst. Gunnar Jungmarker, som varit anställd på Nationalmuseum sedan 1928, drev i sin tur Gravysalen med fast hand. Avgörande för resultaten var personkemin dem emellan liksom olika tillfälligheter, till exempel att lokalerna på Skeppsholmen blev lediga i ett kritiskt skede då det gällde att handla, snarare än eventuella konsthistoriska resonemang som bara fyllde en ideologisk funktion när det gällde att inta position inom kulturpolitiken. När Otte Sköld talade om att måleri, skulptur, teckning, grafik, arkitektur, konsthantverk, fotografier, affischer, reklam i olika form, film av olika slag, artefakter och design (formgivning), skulle rymmas inom ramen för vad som skulle visas på ett modernt museum gav han uttryck för

ett brett bildgrepp. Det smalnade sedan av när han kom in på skådesamling och studiemagasin, liksom att stora delar av samlingen skulle deponeras utanför museet. Visionen var inte större än att den fyrtio år senare beskrivs som den ”permanent samlingsvisningen”. Däremot följs visionen upp i Gravvirsalen där man byggde på sin affischsamling och fortsatte att samla på skisser till konsthantverksföremål och arkitekturritningar, liksom viss form av reklam. Per Bjurström nämner Alpheus Hyatt Mayor, intendent för grafik vid Metropolitan Museum of Art åren 1946–66, som mentor för hur han själv under sin verksamhet vid Nationalmuseum försökte att vidga fältet för Gravvirsalens utställnings- och insamlingsverksamhet.⁴⁶ Det handlade om att dokumentera den bildvärld som är vår visuella miljö och därtill närliggande gränsområden som till exempel scenografi, barnboksbilder, serieteckningar, skivomslag, damtidningsillustrationer och pedagogiska planscher. Moderna Museets få inköp av teckning och grafik följde i hög grad hur man såg på teckning och grafik på Museum of Modern Art. Där förvarades bladen ramade och betraktades som tavlor och solitärer, vilket även blev fallet på Moderna Museet. Därför fanns det ingen konkurrens mellan museerna om vem som skulle införliva vad. Både Per Bjurström och Björn Springfeldt säger att de hade ett gott samarbete och att de stämde av med varandra när det gällde vad som hände inom området.⁴⁷

Modernismens legitimeringsprocess

När Otte Sköld skrev om det moderna museet som en organisation i konstlivets tjänst, som rörligt och experimentellt, en central härd och uppsamlingsplats för konsten i vidsträckt mening, motsvarade det precis 1940-talets syn på modernismen, när det så kallade avantgardet redan etablerats som kanon.⁴⁸ Orden är lika gångbara idag om man vill göra en generell beskrivning av vad ett modernt museum anses skall/borde vara. Enligt Sköld kunde man svårligen göra en slutgiltig bedömning och värdesätta den samtida konsten. Därför behövdes den nutida konstinstitutionen som ett filter för att inte bli det kuriosakabinett som han ansåg att många extremt modernistiska museer blivit.⁴⁹ Otte Sköld tänkte och skrev i stora drag som den i sin tid skolade, klassiske konstnär och museitjänsteman han var, och gav uttryck för en bestämd åsikt om måleri och skulptur. Han såg till exempel inte en samtida utveckling i konstverk av bland andra Marcel Duchamp, Alexander Calder, Joseph Beuys och Jean Tinguely, konstnärer som idag uppfattas som förgrundsgestalter för 1900-talskonstens utveckling. Han bortsåg också från konsthantverket, kanske för att slippa ta ställning. Konsthantverk fick även senare stryka på foten i ett odaterat underlag, troligen från 1980-talet, från Statens konstmuseer för att man skulle kunna behålla teckning och grafik på Nationalmuseum. I förslagsframställan framfördes idén att flytta konsthantverk, konstindustri och design till en egen byggnad och man ansåg ”det lämpligt att låta nationalmuseumbyggnaden hysa såväl samlingen av äldre måleri och skulptur som handteckningar och grafik”.⁵⁰ Det skulle lösa vård och bevaring av de övriga föremålen eftersom förvaringen av handteckningar och grafik trängde ut

i utställningssalarna.⁵¹ Inte heller barnbilder, sinnessjukas teckningar eller ”primitiva fetischist dyrkande folkslags bilder” vann något gehör hos Otte Sköld.⁵² Därför bör det nämnas i detta sammanhang att Nationalmuseum i sina samlingar har ett hundratal barnteckningar, vilka samlades in och ställdes ut under huvudsakligen 1940- och 50-talen, liksom eftertraktade sjukdomsteckningar av bland andra Carl Samuel Graffman och senare även av Carl Fredrik Hill och Ernst Josephson. I korta partier blänker nya insikter till hos Sköld, som visar att han har försökt sätta sig in i ett större konstpolitiskt sammanhang gällande synen på och organisationen kring samlande och samling i relation till en då samtida begreppsapparat. Men lika ofta visar sig ett äldre traditionellt förhållningssätt till samlande och även forskning som förbehållet ett historiskt återblickande och ett arkivbaserat förlopp, utan någon som helst reflektion över eventuella begränsningar i detta synsätt.

Till Moderna Museets 25-årsjubileum skrev Olle Granath att samlingen är museets hårda kärna och likaså dess hjärta, men även att ett uttalande av det slaget kan låta som ett tillbakablickande på en traditionell museiroll.⁵³ Samtidigt nämner han att man ägnat sig åt att krossa den spegel som Otte Sköld putsade för att spegla nuet, vilket enligt sociologen Pierre Bourdieu är den kamp som sker vid etablering av nytt/annat habitus och kulturellt kapital. Men tankematerial, som att museet skall vara en spelplats för fria grupper, är något som redan Otte Sköld nedtecknade i förordet till Liljevalchskatalogen och som även sammanfattades i Nationalmusei Årsbok från 1957.⁵⁴ Olle Granath menade att det var Pontus Hulténs kunskaper och intressen som fick museet dithän. Men man kan konstatera att Pontus Hultén bara behövde följa den vittomfattande programförklaringen som Otte Sköld ställt upp, med undantag för att utlåne- och depositionsverksamhet sköttes av Nationalmuseum fram till och med 1999 respektive 2002.⁵⁵ Under 1960-talet upplevde modernismen en renässans och vissa av Pontus Hulténs satsningar höjdes därför till skyarna utan att stöta på motstånd.⁵⁶ En positiv selektionsmekanism har inneburit att man bara sett valda delar som sedan traderats som en hel framgångshistoria. Efter 1970-talets mer politiska konst och museets fokus på enskilda svenska konstnärskap började kritikerna att skriva i mindre positiva ordalag om museet under 1980-talet. Genom att visa så kallade klassiker, som genom sina publika framgångar blev viktiga för att finansiera det övriga arbetet, återetablerade man en museal verksamhet. Pontus Hulténs tid på museet hade inneburit en försöksverksamhet med ett stort mått av ”trial and error”, men den hade avstannat helt under 1970-talet. Den av Olle Granath beskrivna bristen på de tunga kvalitativa satsningarna resulterade således i utställningar med verk av Marc Chagall (1982), Henri Matisse (1984–85) och Pablo Picasso (1988), modernismens fanbärare och beviset på den unika kvalitet som fanns i konsten och ingen annanstans och som gav museet existensberättigande.⁵⁷ I denna anda verkar tankarna om ett ännu större museum för att manifestera den befintliga samlingens omtalade storhet ha tagit form. Sett i backspegeln ger det ytterligare legitimitet till de tidigare



Sherrie Levine
After Edgar Degas, 1978
Litografi på papper, 30,4 × 22,6 cm
Inköp 1988

argumenten om att hålla 1900-talskonsten samlad, då till exempel Picasso-utställningen omfattade måleri, skulptur, teckning och grafik, liksom en fotografiutställning. I en arkiverad kopia av en motion från 1985 om utbyggnad av Moderna Museet står att läsa: "Vi behöver därför ett statligt museum för svensk nutidskonst, som skulle utgöra ett komplement till Moderna museet i huvudsak med 'utåtriktad' verksamhet."⁵⁸ Sett även ur denna synvinkel ter det sig ännu mer naturligt att Olle Granath, som tillträdde som överintendent för Statens konstmuseer 1989, önskade införliva alla moderna och samtida vedertagna konstuttryck inom ramen för en institution, "Det nya Moderna Museet", istället för att bli ett nytt "nationalmuseum" för enbart modern konst.⁵⁹ Men när han hänvisar till Otte Skölds ursprungliga idé om att införliva alla materialkategorier och uttrycksmöjligheter inom ett museum, känns berättelsen anakronistisk. Otte Sköld nämnde redan i ett handskrivet underlag att eventuellt sammanställa en skådesamling, men att "I fråga om handteckningar och grafik gäller f.n. att det inte är tal om att överföra de 22 000 bladen i 700 portföljer, men däremot att teckningar och grafik skall ställas ut med byte dessa emellan."⁶⁰ Per Bjurström berättar att han gjorde ett försök att få ställa ut ett mindre antal verk av yngre svenska konstnärer i en hörna i svenska salen på Moderna Museet, men att de sändes tillbaka efter tre–fyra veckor, utan att ersättas av andra.⁶¹

Postmodernismens 1980-tal försökte göra upp med begreppsbildningarna kring modernismens finkulturella och traditionella konstsyn. Genom att utgå från sedan 20 till 30 år etablerade konstnärskap som Robert Rauschenberg och Donald Judd, som också formulerade sig skriftligt om sin samtid, tog man avstamp i 1960-talets teknikestetik som byggde både på upprepning och originalitet. Fotografiet liksom feminismen intog frontpositioner. Därför är det intressant att man missade utvecklingen hos konstnärer som till exempel Eva Hesse och Agnes Martin som idag framstår som förgrundsgestalter. Grafiken intog/intar en stor plats också hos de postmodernistiska konstnärerna. Sherrie Levines grafiska reproduktioner av Edgar Degas målningar illustrerar ett historiskt förhållningssätt till avbildning (i förhållande till de oräkneliga mängder reproduktionsgrafik som på bladen anger pinxit, den som gjort förlagan, sculpsit, den som graverat plåten, och fecit, den som tryckt bladet), samtidigt som de likställer originalet med kopiorna. Därför ligger det kanske något mera djärvt i Otte Skölds förslag till ett modernt museum än i det som blir resultatet fyrtio år senare. Men Granath var djärvare när han genom ett ensidigt maktförhållande beslutade om flytten och gick mot den samlade kompetensen hos dåvarande tjänstemän på Gravyrsalen. Idag verkar såväl Olle Granath som Per Bjurström och Ragnar von Holten vara överens om att resultatet inte överensstämmer med 1980-talets initiala idéer.⁶² Den ursprungliga intentionen att samla alla uttryck under ett paraply får vi anta gällde Otte Skölds idé om ett övergångsmuseum. Efter 1998 är museet mycket mer likt det som Sköld kallade ett epokmuseum, det vill säga ett statiskt museum som visar och vårdar en skådesamling och som även förvarar en till numreraren stor studiesamling.

Vision och verklighet

I ett odaterat manuskript med överskriften "Med Moderna Museet mot sekelskiftet" skriver Olle Granath att: "Publiken har ett berättigat krav på att kunna möta samlingens klassiker när som helst oberoende av vilka tillfälliga utställningar som samtidigt pågår i museet."⁶³ Museets roll, skriver han vidare, var att vårda och bevara samtidigt som det skulle vara en plattform för det nya. I meningen som följer används ordet "otidsenligt": "En konsekvens av det sagda är också att museerna genom sin 'otidsenlighet' kan bli fäste för en i bästa mening provinsiell kultur."⁶⁴ Tidigare användes ordet i ett helt annat sammanhang. Det beskrev hur omodernt det var att dela upp modern konst mellan två konstinstitutioner utifrån teknik. Än mer intressant blir det i relation till ett annat odaterat utkast, där sista stycket inleds med:

*Kraven på ett nationalmuseum för 1900-talskonst, det enda i sitt slag i landet, är många och ger med nödvändighet en kontroversiell position åt museet. Det finns alltid grupper som ser sig dåligt tillgodosedda av museets verksamhet.*⁶⁵

En konflikt börjar bli mer och mer påtaglig och den rymmer såväl en praktisk dragkamp mellan permanent samling, tillfälliga aktiviteter, publik och konstnärer, som ett teoretiskt förhållningssätt till den ursprungliga visionen som Otte Sköld nedtecknade.

Modernismens etablering blir ett problem för museet på 1990-talet när man försöker att definiera sin "nya" roll och den interna organisation man planerar att bygga upp i det nya museet. Museet beskrevs i förhållande till konsthallarnas och kulturhusens förutsättningar, vilket kanske kan tolkas som en utlöpare av det tidigare förslaget att förlägga Moderna Museet till Kulturhuset. Det verkar vara viktigt att positionera sig i förhållande till det övriga konst- och kulturlivet. Att då ta på sig rollen av att bli mer av ett historiskt museum kan upplevas som motsägelsefullt, men det hade sin praktiska förklaring i att det fanns en vision om att äntligen knyta ihop trådarna. Kanske blev det mer komplext i och med att man samtidigt även planerade för en ny myndighet. Granath ställde tre krav inför rekryteringen av en ny museichef: museet skulle bli en självständig myndighet, man skulle kunna välja en utländsk chef och man skulle kunna betala en lön som var jämförbar med andra utländska museichefers löner.⁶⁶ Den nya myndigheten verkar sakta ta form under 1990-talet vid omorganisationsmöten på Moderna Museet. Björn Springfeldts förordnande led då mot sitt slut och en ny museichef skulle tillsättas. Valet föll på David Elliott som kom från Oxford Museum och via ett samarbete med NUNSKU 1990 varit i kontakt med Sverige.⁶⁷ Uppdelningen i två myndigheter 1999 var dock inte helt oproblematiske då det blev en uppgörelse mellan överordnad – överintendenten vid Statens konstmuseer – och en underställd i form av Moderna Museets museichef. Personella och finansiella resurser delades, vilket fortfarande innebär att Nationalmuseum är huvudman för vissa gemensamma funktioner. Känslan av att ha förlorat något, eller inte fått tillräckligt, spädades åter på. I intervjun i *Nike* säger Olle Granath att

kulturpolitik alltid varit abstrakt och en väldig massa ord.⁶⁸ Ändå har han hittat rätt anslag för att ta sig in i och igenom kulturpolitiken. Argumenten för något nytt åren 1958, 1988 och 1999, ett museum, en byggnad respektive en organisation, var/är i stor utsträckning resultatet av olika nätverk med personer på under åren likartade positioner i statsapparaten och deras engagemang (överintendent, generaldirektör för Byggnadsstyrelsen, kulturråd, ecklesiastikminister/utbildningsminister/ kulturminister). De personer som befann sig i beslutsfattande ställning upplevde troligtvis att det egna personliga åtagandet varit en förutsättning för själva ärendehantering, även om historien liksom tiden också varit på deras sida. Det man nu igen, för andra gången, argumenterade för i teorin blev svårare att genomföra i praktiken då "nationalmuseerna", det ena för mycket äldre konst och det andra för äldre modern konst och samtida konst, planerade på var sitt håll utan att man såg utöver de gränser man själva valde att definiera. Därutöver fanns uppfattningar på vardera sidan om bron att de på andra sidan inte riktigt förstod, att man inte tänkte likadant, vilket uppfattades som något positivt för den egna verksamheten. Det fanns en underliggande diskrepans mellan att vara en plattform för nya konstnärliga uttryck och att samla, vårda och bevara, vilket går att utläsa ur de olika behoven som enskilda personer i Moderna Museets personal lyfte fram för att hävda sitt eget verksamhetsområde.⁶⁹

Tidigt i processen påpekades att man måste se upp med att bygga ut museet personellt för "då kommer myndigheterna att slå bakut".⁷⁰ Olle Granath bekräftar detta, men påtalar också att han senare valde att lämna upp ett paper direkt till kulturdepartementet med önskemål om personalförstärkning, ett beslut som effektuerades till öppningen 1998 av kulturminister Marita Ulvskog.⁷¹ Omorganisationsgruppen vid Moderna Museet diskuterade olika tjänster, däribland antalet intendent och chefsintendenter, deras olika ansvar och uppdrag, utställningsproducenter, forskare och "bevarare", huruvida specialistområden skulle definieras utifrån mediegränser eller inte, och om det var nödvändigt att anställa nya intendent. I den organisationsstruktur som ritades upp fanns idéer om fler avdelningar med tydliga ansvarsområden efter bland annat tidsindelningarna "1900–45, 1945–2000, 2000–2050?", vilket dock aldrig förordades. Istället föredrog man medier som uppdelningsprincip och man listade måleri, skulptur, teckning, grafik och konstabildning som enskilda entiteter. Video, film, installation och blandformer räknades upp tillsammans. Intressant att notera är att fotografi inte sorterades under intendent, utan under tekniker där man också listade förrådsförvaltare för paper, fotografi, måleri, skulptur, blandteknik, film och video.⁷² Vid dessa möten hade teckning och grafik ingen förespråkare inom Moderna Museet, utan museet tillfördes en av Nationalmuseums tjänstemän 1998. Redan 1989 hade man dock äskat medel för en intendent med ansvar för detta område.⁷³ Lösningen tio år senare blev en omfördelning av resurser mellan de två museerna. Även det ett incitament till förbistring, men kanske en förutsättning för att den nya huvudmannen överhuvudtaget skulle ha en väg in i materialet.

En samling på 30 000 verk är inte en "high light"-samling. Den är uppbyggd som en grammatik och följer vissa regler, men har även många undantag. De olika referenser som finns får man genom att sakta men säkert gå igenom hela samlingen, att arbeta sida vid sida med dem som känner verksamhetens innehåll, så att erfarenhet omsätts till kunskap och vice versa.

I Moderna Museets vision idag upprepas många av de tidigare ståndpunkterna som gjort sig gällande under hela debatten om ett modernt museums uppdrag. Sören Engblom skrev att Moderna Museet har problem med namnet liksom att de olika uppdragen att vårda, att bevara och att speja in i nutiden sker i andante och tempo allegro.⁷⁴ Samma syn återkommer i Moderna Museets nuvarande policy författad av Lars Nittve, överintendent på Moderna Museet sedan 2001. Han beskriver uppdraget att vara museum och arena för den samtida konsten som en konflikt mellan olika tempi och att det härigenom uppstår en paradox. Nittve menar att samlingen är nyckeln till paradoxen i ett modernt museum och säger att "'måleri, skulptur och arbeten på papper' fortfarande utgör konstens vitala grundstomme."⁷⁵ Kanske handlar det om en konsolidering av ett modernistiskt tankestoff som tagit sig igenom senare tiders teorier relativt opåverkat. Även om Per Bjurström skrev att det skedde ett paradigmskifte när Olle Granath tillträdde som överintendent på Nationalmuseum upprepas samma system av antaganden och tankemönster som varit allmänt erkända under i stort sett hela 1900-talet.⁷⁶ Lars Nittve uttrycker i visionen att museet inte är detsamma som dess byggnad, men att institutionen är viktigare än någonsin.

Ute i museibygghandlingarna på Skeppsholmen kan vi reflektera över förutsättningarna för de olika delar som samlingen utgörs av idag och hur institutionen på bästa sätt kan ta tillvara sin potential och sitt kunskapsinnehåll. Fyrtio år efter att museet kommit till stånd och hela nittio år efter att de första idéerna nedtecknades, behandlas de tidigare samlingsområdena måleri och skulptur, teckning och grafik, fotografi, film och video tillsammans med en handfull andra samtida uttryck som en enda stor samling. Föremålen klassificeras dock fortfarande huvudsakligen utifrån medium och material. Museets fem samlingsansvariga intendent har dem kvar som sina så kallade specialistområden. Ute i salarna visas de "permanenta klassikerna" oavsett om de är av äldre eller yngre datum. För teckning och grafik innebär det att de sällan identifieras som konstverk, vilka i en konkret hängnings-situation möjliggör nya och andra historier. Ta till exempel Pablo Picassos tidiga teckningar eller Robert Rauschenbergs senare grafik. Dessa verk ger andra konnotationer än de vi kopplar till kubistiskt måleri eller combined paintings. De berättar andra historier, parallella till dem som vanligen visualiseras. De sammantagna konstnärskapen visar på konstens komplexitet. Likheter i form innebär inte alltid likhet i innehåll.

Ideologi och praktik

Den ibland styvmoderliga behandlingen av teckning och grafik kan sammanfattningsvis bero på en viss

begreppsförvirring. Om vartannat använder man begrepp som ”konst på papper”, ”arbeten på papper”, ”papperskonsten”, ”pappersmuseum”, ”tryck och gravyrer”, när man talar om teckning och grafik. Per Bjurström skrev 1981 följande i en programutredning gällande magasinsbehov:

Samlingsområdet för avdelningen för teckning och grafik kan entydigt definieras genom teknikanknytningen. Någon begränsning utifrån en indelning i tids- och stilperioder föreligger inte. Inköp av konstföremål från 1900-talet sker dock i samråd med moderna museet.⁷⁷

Olle Granath uttryckte i sin tur i en bemanningsplan från 1989 att uppdelningen mellan de två museerna under årens lopp hade lett till många oklarheter i gränsdragningen dem emellan.⁷⁸ Avdelningen för grafik och handteckning på Nationalmuseum har sedan 1952 varit inrymd i museets entréplan. I en skrivelse från Per Bjurström 1980 anförde han: ”När avdelningen installerades i dessa lokaler betraktades ännu teckningar, grafik och arkitekturritningar främst som studiematerial.”⁷⁹ Med tiden har de ansetts ha ett högre finansiellt värde beroende på värdestegringar, liksom att deras förvaring inkräktade på utställningsmöjligheterna. Där Per Bjurström tänkte att det nya magasinet skulle ligga finns sedan mitten av 1990-talet Nationalmuseums restaurang. I anslutning till uppdelningen av äldre och modernt material bytte man också plats på magasin och utställningssalar inom Gravyrsalen. Ytan på vilken man kan visa konst blev mindre medan förvaring och konservering fick större utrymme. Samtidigt inskränktes mottagningen för att studera materialet i studiesalen.

Det äldre begreppet studiesamling utgör i sig inte ett problem för samlingen av teckning och grafik. Däremot uppstår en viss problematik när man inte känner samlingens bredd. Det finns ingen samlingskatalog som gör materialet lättillgängligt. Trots digitala nätversioner av samlingens bestånd säger inte en titel, som exempelvis abstrakt komposition eller människostudie, något mer än ett handskrivet inventarium om det inte finns en visuell korrespondens till föremålet, något som dåtidens beskrivningar försökte avhjälpa. Så länge det inte finns fler skriftliga översiktsverk med sammanställningar av olika föremål och hur de relaterar till varandra och till den övriga konsthistorien, riskerar en skådesamlings potential att istället bli ett obsolet material.⁸⁰ Hur föremålen är registrerade, digitalt eller manuellt, är inte avgörande för tillgängligheten. Däremot är möjligheten till studium liksom att man inser att studiet i sig har en funktion, avgörande för receptionen. Det gäller även för den konst som man väljer att ha som skådeobjekt. Först då kan man definiera dem ur ett större idéhistoriskt och ideologiskt perspektiv. Per Bjurström myntade begreppet ”serviceforskning” med vilket menas att man gör ett arbete (anonymt) som fler har nytta av. Det är först när man går igenom ett material som nya tankar föds.⁸¹ Olle Granath skrev att samlingen (äsyftande samling som en övergripande term utan att ange någon specifik inriktning) kunde ses som en nationalencyklopedi inom sitt område och att publicering även borde omfatta samlingarna

och inte bara utställningarna.⁸² Det är en mycket generös tolkning av samlingens potential. I ett annat utkast kan läsas att man måste göra urval vid förvärv, men att den princip som är bäst för både konsten och museet är att förvärva rikligt och optimistiskt.⁸³ Ragnar von Holten nämner att han som ansvarig intendent för det samtida materialet hade som huvudprincip att följa konstens utveckling och dokumentera den och att man som intendent varken kan styra eller ändra utvecklingen.⁸⁴ Även Per Bjurström uttrycker vikten av att följa konsten och dokumentera de bilder vi ser omkring oss i samhället, så att den historiska aspekten inte skall gå förlorad i ett senare skede. Självklart finns det ekonomiska förutsättningar som avgör utrymmet för införlivande av konst i statens samlingar. Ett snävt postmodernistiskt synsätt, där all konst betraktas utifrån likartade kriterier, innebär att man i hög grad bortser från det specifika och även det unika i de olika uttrycken. I skydd av att man har rivit de tidigare hierarkiska barriärerna mellan föremålsklassificeringarna och skapat en gemensam klass har man åstadkommit en form där många uttryck inte längre passar in. Förut förvärvade man teckningar och grafik utifrån principen att de var karaktäristiska för sin tid såväl vad gäller motivval som tekniker, samt utifrån deras relation till annan konst. Begrepp som centralkonst och bra konst är subjektiva kriterier, vilket sätter snäva gränser för konsten som fält. Med Otte Skölds ord:

För att vara kompetent att bedöma konst i högre mening fordras en fin och ädel känsla för konstens värde och innehåll och ett konstsinn, som instinktivt uppfattar och glädjer sig åt konstnärens intentioner, färgsinne, tekniskt omdöme och sakkunskap och många andra egenskaper, varav de flesta måste vara medfödda. De kunna nämligen ej förvärvas genom aldrig så ingående konsthistoriska studier.⁸⁵

Uttrycken tar sin utgångspunkt i myten om den ”modernistiske mannen” – geniet som föds till kunskap, som reser för att se och uppleva, och som kanske borde ha gjort sorti när postkoloniala studier och feminism började bryta mark för mer än trettio år sedan. Villkoren för kunskap har förändrats, liksom dess innehåll. Om man använder en snäv postmodernistisk tolkning av konstbegreppet tappar man den mångfald som möjliggör att konsten också tillåts vara subversiv. Olle Granath menar att man inte kan/skall korrigera en samling i efterhand därför att man då förlorar idéen om hur en samtid ser på sig själv.⁸⁶ Det är paradoxalt nog ett uttalande som sätter fingret på hur vi ser på oss själva idag och hur detta synsätt kommer att uttolkas längre fram.

Samlingen av teckning och grafik som överfördes till Moderna Museet innehåller till numerären en större svensk del. Men där finns även internationell konst (utan någon uttalad princip för samlande) som bland annat innehåller teckningar av Egon Schiele och grafik av Cy Twombly, det vill säga konstnärer som inte var representerade i Moderna Museets samling sedan tidigare. Uppdelningen byggde i stort på den tidigare beskrivna Berlinprincipen, vilket innebär att konstnärer födda efter 1880 tillhör den moderna

konstens historia. Detta gällde även för verk av konstnärer födda före 1880 som redan fanns representerade i Moderna Museets samling. Detta förfaringsätt innebär att måleri och skulptur fortfarande präglar hur historien om den moderna konstens utveckling skrivs. En konstnär som Käthe Kollwitz (1867–1945), tillika skulptör och grafiker, ses idag som en av de konstnärer som påverkat modernismen. Hon återfinns på Nationalmuseums Gravysal eftersom hon inte fanns representerad på Moderna Museet med måleri och skulptur. Henri Matisse (1869–1954) fanns på Moderna Museet och därför överfördes naturligtvis hans teckningar och grafik dit. *Katalogen Moderna Museet*, dess supplement och inventarietkortet på Nationalmuseum fungerade som utgångspunkter för att sortera ut föremålen och registrera dem digitalt. Allt för att man skulle kunna hålla räkningen över antalet föremål som skulle flyttas över så att det inte skulle kunna uppstå några diskussioner framöver om vem som senare skulle ha ansvar för vilka föremål.⁸⁷

Väl på Moderna Museet innebar detta tillvägagångssätt en liten bonus vid konverteringen till den digitala föremålsdatabasen 1999. Eftersom utgångspunkten för registreringen på Nationalmuseum endast hade varit att identifiera föremålen saknas fortfarande i stor utsträckning information om accession, proveniens, material, teknik och mått, samt bild till flertalet föremål. Principen för uppdelningen bygger på ett manuellt förfarande som självklart har brister. När man söker i respektive museers digitala föremålsdatabaser har det till exempel visat sig att en konstnär som Harriet Sundström (1872–1961), en av de tidiga kvinnliga modernisterna, finns representerad på båda institutionerna. Hennes generationskamrater Maj Bring (1880–1971), Mollie Faustman (1883–1966), Sigrid Hjertén (1885–1948) och Vera Nilsson (1888–1971) är alla födda efter 1880 och med utgångspunkt i deras födelseår behöver man inte ifrågasätta huruvida de tillhör modernismen och därmed Moderna Museet. Dessutom finns ett antal andra undantag som inte finns nedtecknade. Det leder fortfarande till att konstnärer och besökare helt bokstavligen hamnar mitt på bron eftersom tjänstemän på de båda institutionerna inte kommer ihåg eller inte känner till undantagen. En konstnär som Gösta Adrian Nilsson (1884–1965) finns representerad på båda museerna. Han är visserligen född efter 1880, men eftersom han även har gjort kostymskisser till Gösta Nystroems *Ishavsbaletten* finns han representerad på båda museerna. Nationalmuseum har en samling av teater-, kostym- och scenskisser från 1600-talet och framåt, därför hölls den ihop, liksom samlingarna av barnbilder, bilderboksbilder, skisser och mönster till konsthantverk och arkitekturskisser. Om det är tidsenligt eller inte uttalar sig ingen om, men kanske var det en liten eftergift för att till synes mildra förlusten. Däremot förde man över alla affischer, trots att några är äldre än 1880, vilket kan jämföras med att delar av samlingen av fotografi dateras tillbaka till 1840-talet. Några affischer fanns i Moderna Museets arkiv, vilket visar på spridningen i insamlandet, och att det inte alltid finns vattentäta skott mellan vad som läggs i arkiven och vad som inventarieförs som konst. Affischen som grafik, konstnärligt uttryck och efemärt objekt är intressant. Tack

vare en gåva av Albert Engström, som reste i Ryssland 1924, finns en god samling av ryska affischer som han förde med sig hem. Kanske anade han att ryska affischer skulle få stor genomslagskraft längre fram – när de sjuttio år senare på 1990-talet visades i utställningar världen över. I samband med utställningen *Aleksandr Rodtjenko* på Moderna Museet 1999 förvärvades till exempel affischer av den litauiske konstnären Gustavs Klucis – trots att affischer av honom redan fanns i samlingen.

I Albert Engströms fotspår finns också seriestrippar som inte heller alltid har haft konststatus. Mycket av den amerikanska efterkrigskonsten refererar både till ett bildspråk och till ett innehåll som utgår ifrån seriens möjlighet att med andra visuella medel överföra ett budskap. David Elliott förvärvade till exempel *Big Ass Comics*, *Snoid Comics* och *The People's Comics* av Robert Crumb till samlingen 2001. Genom ett personligt initiativ från en tidigare tjänsteman finns även material kring IB-affären i samlingen. Om det hade registrerats omgående under konstnärsnamn hade materialet troligtvis konfiskerats av polisen. Även Sture Johannessons skandalomsusade affischer fann sin väg in i både affisch- och grafiksamlingen, vilket visar på att uttryck och teknik kan vara ett och samma, men också leda till olika klassifikationer. I en enkel trycksak med titeln *Grafik, vad är det?* står det att just den politiska affischen sågs som en av anledningarna till att man skulle dela upp samlingen av grafik mellan museerna.⁸⁸ Den politiska affischen distribuerades i stor upplaga och man såg till så att den inte enbart blev samlarobjekt, utan spreds i vidare kretsar. Andra affischer trycktes i sin tur i mindre upplaga och såldes för att finansiera den politiska verksamheten.

Gustav VI Adolfs samling av teckningar med många inköp från *Unga tecknare* tillföll Nationalmuseum enligt testamente och inventariefördes 1974. Den är sammanbragt utifrån ett äldre förhållningssätt till teckningen som medium och uttryck. Tillsammans med den övriga samlingen visar den på den moderna och samtida teckningens bredd. Kungens grafiksamling stannade däremot kvar på slottet i Bernadottebiblioteket, men Gravysalen fick möjligheten att utöka sin samling av Axel Fridells grafik. Moderna Museet har således en mycket stor och fin samling av den grafiker som antagligen tillsammans med Anders Zorn är den internationellt mest välkända svenska grafikern.

När Per Bjurström vistades i New York 1968 gick han bland annat och köpte grafik direkt från Leo Castelli Gallery, som bland andra representerade Robert Rauschenberg.⁸⁹ I Moderna Museets samling finns idag, förutom de välkända *Monogram* och *Mud Muse*, bortåt trettio verk av Rauschenberg. Främst är det grafiska blad som förvärvades till Nationalmuseum från början av 1960-talet och fram till 1981, därefter är det genom gåvor av grafiska arbeten genom Leo Castellis dödsbo (2004) och Pontus Hulténs donation (2005) som samlingen utökas.⁹⁰

Idag är det vanligt att Nationalmuseum lånar ur Moderna Museets samlingsbestånd som man av naturliga skäl känner väl. Med facit i hand hade man med lite mer samarbetsvilja och djupare teoretisk och konsthistorisk

eftertanke kunnat göra ännu bättre ställningstaganden. Det finns som sagt inga vattentäta skott mellan museerna. I vissa situationer handlar det mest om kunskap om samlingens olika delar som måste omsättas till en större kollektiv erfarenhet för att den skall bli synlig. Förhoppningsvis behöver det inte ta så lång tid innan man slipat ner kanterna – som Olle Granath formulerade det i *Nike*: ”Det tar tid att växa in i ett hus, som är tre gånger så stort som det andra med en helt ny organisation, att liksom slipa sig in i det och hitta rätt ytor och rätt ställen.”⁹¹ Uppdraget innebär sedan 1998 att vara ett centralt arkiverande konstmuseum, ett museum för modern konst och en plats för samtiden som skall samla, vårda, bevara och vetenskapligt bearbeta såväl dåtid som nutid. De politiska turerna och de ekonomiska ställningstagandena, liksom själva byggnaden, har varit större än de konsthistoriska och konstvetenskapliga argument man begagnat sig av för att driva frågan om ett samlat ansvar för 1900-talets konst. Tiden får utvisa vilka konsthistoriska resonemang och personliga ställningstaganden som blir vägledande för samlingens fortsatta uppbyggnad.

- 1 Intervju med Olle Granath, 2007-06-13.
- 2 Intervjuer med Björn Springfeldt, 2007-10-08; Ragnar von Holten, 2008-02-12; Per Bjurström, 2008-02-15.
- 3 Pontus Hultén, Nils G. Stenqvist och Philip von Schantz var aktörer som hade kunnat nansera bilden.
- 4 Även den kunskap jag personligen besitter, genom att delta från det att konstverken uppordnades på Nationalmuseums Gravvysal till dess att de överfördes till Moderna Museet, har fungerat som grund för framställningen. 1994 började jag som assistent på Nationalmuseums Gravvysal för att 1998 flytta till Moderna Museet. Sedan 2001 är jag intendent för teckning och grafik.
- 5 Luckan i texten beror på att antalet verk utelämnats ur dokumentet. Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. Det Nya Museet 1991–1993, Utkast 1993-09-27. F6:8, Moderna Museets myndighetsarkiv (MMA). Skrivelse från Statens konstmuseer Dnr 283/93 till kulturdepartementet. F5:10, MMA. I och med att många dokument är osignerade utkast och liknande, är de ofta svåra att hitta i arkivet. Därför anges förutom mapp även ytterligare information i denna artikel.
- 6 Intervju med Ragnar von Holten, 2008-02-12; Per Bjurström, 2008-02-15.
- 7 Det finns ingen formell programförklaring, utan främst är det Olle Granath som uttalar sig i olika dokument om det nya moderna museet. Se till exempel: Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. Med Moderna Museet mot sekelskiftet. Olle Granath. F6:9, MMA. Utan år.
- 8 Intervju med Olle Granath, 2007-06-13.
- 9 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. F 4:1, MMA. Antecknat på skyddsomslaget från tiden då Otte Sköld var överintendent: "Museet för Modern konst utredningsförslag i stencil ej def."
- 10 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. 1994–1995. Moderna Museet i rörelse mot det nya huset. En vision. F5:11, MMA. På det andra bladet står Sören Engbloms namn antecknat.
- 11 Enligt Bjurström kallade tidigare överintendenten Bengt Dahlbäck Hultén för "da capo". Intervju med Per Bjurström, 2008-02-15.
- 12 Sophie Allgårdh, *Svensk konst i världen. Trender, lanseringar och reaktioner* 1965–1996, Stockholm 2000, s. 13ff.
- 13 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. F 6:9, MMA. På en av fyra kopior står det antecknat 890227/06 i övre högra hörnet.
- 14 "Den gömda konsten", Sveriges Television, *Nike* 1998-09-21, producent Karl Haskel.
- 15 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. Med Moderna Museet mot sekelskiftet. Olle Granath. F6:9, MMA. Utan år.
- 16 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. Referensgruppen för omorganisation Moderna Museet 1997-02-26. F5:11, MMA.
- 17 "Den gömda konsten", Sveriges Television, *Nike* 1998-09-21.
- 18 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. 1990–1995. Ur Sören Engbloms handlingar 1990–1992. F5:11, MMA.
- 19 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. Möte den 3 september 1988 om ett nytt Moderna Museet. F6:9, MMA.
- 20 Intervju med Olle Granath, 2007-06-13.
- 21 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. Museet för modern konst. Ett museum för modern konst. Föredrag vid Kungl. Akademiens för de fria konsterna högtidssammankomst den 31 maj 1956. Av överintendenten, professor Otte Sköld. F4:1, MMA. Maskinskrivet underlag. Även följande uppgifter är tagna ur denna mapp.
- 22 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. Museet för modern konst. F4:1, MMA. Maskinskrivet underlag. Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. F6:9, MMA. Maskinskrivet underlag med anteckningen "890227/OG [Olle Granath]" i övre högra hörnet.
- 23 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. F6:9, MMA. Maskinskrivet underlag utan överskrift och undertecknat av Olle Granath 1988-05-10.
- 24 Tanken på en tillbyggnad för att råda bot på den ständigt akuta platsbristen på Nationalmuseum är fortfarande ett förslag under utredning.
- 25 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. Museet för modern konst. Ett museum för modern konst. Föredrag vid Kungl. Akademiens för de fria konsterna högtidssammankomst den 31 maj 1956. Av överintendenten, professor Otte Sköld. F4:1, MMA. Maskinskrivet underlag.
- 26 Axel Romdahl, "Ett svenskt nationalgalleri", *Svenska Dagbladet* 1935-07-12.
- 27 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. Museet för modern konst. Ett museum för modern konst. Föredrag vid Kungl. Akademiens för de fria konsterna högtidssammankomst den 31 maj 1956. Av överintendenten, professor Otte Sköld. F4:1, MMA. Maskinskrivet underlag.
- 28 Otte Sköld, "Ett museum för modern konst", *Moderna museet. En konstbok från Nationalmuseum*, red. Bo Wennberg, Stockholm 1957, s. 16.
- 29 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. Folder för Eddie Figges stiftelse från 1988. F6:8, MMA.
- 30 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. Moderna Museet Program 88, inkl. Arkitekturmuseets program 1988 – Lägesrapport 1988-11-29. Byggnadsstyrelsen, Utredningsbyrå. F6:9, MMA. Undertecknat Ebbe Lindmark.
- 31 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. Brev från Eddie Figge till Björn Springfeldt, Stockholm 1991-05-08. F5:8, MMA. "Om" är skrivet i fet stil i brevet.
- 32 Bengt Göransson, "Sponsring – tecken på statlig fattigdom", *Svenska Dagbladet* 1989-09-05.
- 33 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. F5:11, MMA. Skärman intervjuades av Hedvig Hedqvist, "M och c vill flytta Moderna Museet till Kulturhuset", *Svenska Dagbladet* 1992-11-14.
- 34 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. F5:11, MMA. Wilhelm Behrman, "Hotade öar i Stockholm: Holmgång i kulturmiljön", *Nu*, nr 48, 1992. Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. 1990–1995. F5:11, MMA.
- 35 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. Museet för modern konst. Ett museum för modern konst. Föredrag vid Kungl. Akademiens för de fria konsterna högtidssammankomst den 31 maj 1956. Av överintendenten, professor Otte Sköld. F4:1, MMA. Maskinskrivet underlag.
- 36 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. P. O. Olsson 1982-01-13. F5:6, MMA.
- 37 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. F5:2, MMA. 1969 års Skeppsholmsutredning. Försvardepartementet. DSFö 1972:1, Stockholm 1972, s. 19.
- 38 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. Skrivelse från Byggnadsstyrelsen 1972-04-24 undertecknad av Generaldirektör Reidar Tilert, till Konungen (utbildningsdepartementet). F5:2, MMA. Ankomststämplat på Moderna Museet 1972-05-17.
- 39 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. Moderna Museet, Skeppsholmen, Stockholm. Signerat PO 72. Kopia på underlag som tillhört P. O. Olsson. F5:6, MMA.
- 40 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. Preliminärt lokalprogram för Moderna Museet. Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. Reviderat vid personalmöte 1988-09-14. F5:9, MMA. I höger hörn står antecknat i blyerts: "original".
- 41 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. Fakta om museibyggnaden. Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. F4:1, MMA. Museet för modern konst. Ett museum för modern konst. Föredrag vid Kungl. Akademiens för de fria konsterna högtidssammankomst den 31 maj 1956. Av överintendenten, professor Otte Sköld. F4:1, MMA. Maskinskrivet underlag.
- 42 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. Möte 1988-09-03 om ett nytt Moderna Museet. F5:9, MMA.
- 43 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. 1994–1995, Minnesanteckningar från Planeringsmöte 1995-05-10 kl. 8.30-12.00. F5:11, MMA.
- 44 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. Från Ebbe Lidemark, Byggnadsstyrelsen, till Olle Granath, 1988-10-19. F6:9, MMA.
- 45 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. 1986, 1988–1993. F5:8, MMA. Maskinskrivet underlag.
- 46 Intervju med Per Bjurström, 2008-02-15.
- 47 Intervju med Björn Springfeldt, 2007-10-08; Per Bjurström, 2008-02-15.
- 48 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. Ett museum för modern konst. Föredrag vid Kungl. Akademiens för de fria konsterna högtidssammankomst den 31 maj 1956. Av överintendenten, professor Otte Sköld. F4:1, MMA.
- 49 *Moderna museet. En konstbok från Nationalmuseum* 1957, s. 20.
- 50 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. F6:9, MMA. Två maskinskrivna, odaterade och osignerade underlag.
- 51 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. Lokalprogram för Statens Konstmuseers magasin mm. Till Statens Kulturråd, LUP-delegationen, Marianne Jansson, 1982-03-31. F5:9, MMA.

- 52 *Moderna museet. En konstabok från Nationalmuseum* 1957, s. 24.
- 53 Olle Granath, "Ett museum är ett museum är ett museum...", *Moderna Museet* 1958–1983, red. Olle Granath och Monica Nieckels, Stockholm 1983, s. 8.
- 54 Otte Sköld, "Förord", *Det moderna museet. Vägledning över utställningen med modern konst ur Nationalmusei samlingar* (utst.kat.), Liljevalchs konsthall, Stockholm 1950.
- 55 *Moderna museet. En konstabok från Nationalmuseum* 1957, s. 20.
- 56 Intervju med Olle Granath, 2007-06-13.
- 57 *Moderna Museet* 1958–1983 1983, s. 9.
- 58 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. Motion 1984/85:864, 1985-01-21, Karin Ahrlund (fp). F5:7, MMA.
- 59 Intervju med Olle Granath, 2007-06-13.
- 60 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. F4:1, MMA. De handskrivna anteckningarna har överskriften: Fakta om museibyggnaden.
- 61 Brev från Per Bjurström, 2007-10-07.
- 62 Intervju med Olle Granath, 2007-06-13; Ragnar von Holten, 2008-02-12; Per Bjurström, 2008-02-15.
- 63 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. Med Moderna Museet mot sekelskiftet. Olle Granath. Utan år, s. 3. F6:9, MMA.
- 64 Ibid., s. 3.
- 65 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. Moderna Museet i Stockholm. Utan år. F6:9, MMA.
- 66 Intervju med Olle Granath, 2007-06-13.
- 67 Allgårdh 2000, s. 103.
- 68 "Den gömda konsten", Sveriges Television, *Nike*, 1998-09-21.
- 69 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. Ur olika minnesanteckningar 1994–1995. F5:11, MMA.
- 70 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. Möte 1988-09-03 om ett nytt Moderna Museet. F5:9, MMA.
- 71 Intervju med Olle Granath, 2007-06-13.
- 72 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. 1994–1995. F5:11, MMA.
- 73 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. Bemanningsplanering för ett nytt Moderna Museet. Brev från Olle Granath, Statens konstmuseer till utbildningsdepartementet, 1989-12-13. F5:10, MMA.
- 74 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. Moderna museet i rörelse mot det nya huset. En vision. Sören Engblom. 1994–1995. F5:11, MMA.
- 75 Lars Nittve, "Det moderna museet – och Moderna Museet", *Moderna Museet. Boken*, red. Cecilia Widenheim med flera, Stockholm 2004, opaginerad.
- 76 Per Bjurström, *Nationalmuseum 1792–1992*, Stockholm 1992, s. 374.
- 77 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. Programutredning 1981 omfattande konstmuseernas totala magasinsbehov för konst. Bilaga 1. F5:7, MMA.
- 78 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. Bemanningsplanering för ett nytt Moderna Museet. Brev från Olle Granath, Statens konstmuseer till utbildningsdepartementet, 1989-12-13. F5:10, MMA.
- 79 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. Program rörande magasin för teckning och grafik under Nationalmuseums ännu ej igenbyggda gård. Från Per Bjurström, överintendent, till LUP-delegationen, 1980-01-31. F5:7, MMA.
- 80 Se Per Bjurström, *Tre decenniers svensk grafik*, Stockholm 1976, och Ragnar von Holten, *Svenska Teckningar. 1900-talet: en konstabok från Nationalmuseum*, Stockholm 1985.
- 81 Intervju med Per Bjurström, 2008-02-15.
- 82 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. Med Moderna Museet mot sekelskiftet. Olle Granath. Utan år. F6:9, MMA.
- 83 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. Moderna Museet Stockholm. F6:9, MMA. Osignerat och odaterat.
- 84 Intervju med Ragnar von Holten, 2008-02-12.
- 85 Moderna Museets handlingar rörande museets byggnad och inv. Ett museum för modern konst. Föredrag vid Kungl. Akademiens för de fria konsterna högtidssammankomst den 31 maj 1956. Av överintendenten, professor Otte Sköld. F4:1, MMA. Maskinskrivet underlag.
- 86 Intervju med Olle Granath, 2007-06-13.
- 87 *Katalogen över Moderna Museets samlingar av svensk och internationell 1900-talskonst*, red. Nina Öhman, Björn Springfeldt med flera, Stockholm 1976, samt *Supplement till Katalogen* 1976, red. Nina Öhman och Margareta Helleberg, Stockholm, 1983.
- 88 *Grafik, vad är det?* (utst.kat.), Nationalmuseum, Stockholm 1970.
- 89 Intervju med Per Bjurström, 2008-02-15.
- 90 För en detaljerad redogörelse om Moderna Museets samling av Rauschenbergs grafiska arbeten, se Annika Gunnarsson, "Sidetrack – Robert Rauschenberg", *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, vol. 76, nr 1–2, 2007, s. 60–71.
- 91 "Den gömda konsten", Sveriges Television, *Nike* 1998-09-21.

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:

© Lena Cronqvist/Bildupphovsrätt 2024
© Sture Johannesson/Bildupphovsrätt 2024
© Sherrie Levine
© Robert Rauschenberg Foundation/Bildupphovsrätt 2024
© Torsten Renqvist/Bildupphovsrätt 2024
© Cy Twombly Foundation

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