



Historieboken

Om Moderna Museet 1958–2008

MODERNA MUSEET Steidl



Dubbel bindning Moderna Museet som plats för tolkning av samtid och historia

Under de sista decennierna har många frågat sig: vad är det för en plats vi går till då vi vill se konst? Det kan vara ett litet privat galleri eller ett offentligt museum, två lokaler som båda erbjuder en viss typ av rum som besökaren träder in i för att se. Rummet i sig – vad man brukar kalla ”den vita kuben” – är designat för att vara så neutralt och osynligt som möjligt; ett rum som etablerar en gräns gentemot världen utanför, som isolerar konsten och (underförstått) reglerar betraktarens rörelse och perceptionsmönster. Vad innebär denna gräns? Och hur skall denna plats definieras?

Ofta citerad i detta sammanhang är Michel Foucaults beskrivning av en viss typ av platser som finns mitt i samhället men som regleras av andra föreställningar och regler än samhället i övrigt, platser som är verkliga men som framställer en annan typ av verklighet. Han kallar dessa platser för *heterotopia*.¹ Den heterotopiska platsen förenar olika rum och inställningar som tycks sinsemellan oförenliga, som omfattar olikartade tidsuppfattningar, som implicerar ett system av öppningar och slut, som både isolerar rummets säregna funktioner och reglerar dem i förhållande till omvärlden. Kyrkogården är en sådan plats, liksom teatern, parken, biblioteket, biografen – och museet.

Att tala om ett museum, eller mer specifikt ett museum för modern och samtida konst, som en heterotopi innebär att man förstår denna institution som komplex, dynamisk och i hög grad ambivalent. Om man studerar Moderna Museets femtioåriga historia tycks det mig också vara en träffande beskrivning. Inte så att museet alltid har framstått som oerhört dynamiskt eller spännande, utan snarare därför att man här kan få syn på en speciell form av logik som präglar utställningsrummet och museet som plats, på samma gång isolerat från och relaterat till omvärlden. Presentationerna av den moderna konstens historia genom visningar av samlingen och temporära utställningar handlar i detta avseende lika mycket om en serie berättelser som om någonting som faktiskt finns eller har funnits ”därute”, utanför museets, konsthistoriens, konstdefinitionernas och de kritiska värderingarnas väggar. För platsen är inte bara ett fysiskt rum utan även ett imaginärt, byggt av föreställningar och idéer.

Att förstå det moderna konstmuseets problematik innebär dessutom någonting annat, nämligen iakttagelsen av en brännpunkt mellan historia och samtid. I museet för modern och samtida konst kan man urskilja ett komplext system av regler och förväntningar där denna brännpunkt *dramatiseras* på ett långt tydligare sätt än till exempel i historiska museer eller museer för äldre konst. Samtiden finns inskriven

som ett signum i denna typ av institution. Själva namnet – *Moderna Museet* – bär vittnesbörd om den säregna paradox som mötet mellan samtid och historia innebär: som två ömsesidigt attraherande och repellerande magnetpoler, vilka ständigt och ömsesidigt konstituerar och motsäger varandra.

Detta är en relation som på ett plan inneburit ett besvärligt dilemma för varje museiledning, eftersom det som pekas ut och sanktioneras som ”samtiden” idag, kan verka irrelevant eller felaktigt både för den egna nutiden och för eftervärlden. Men då skall man samtidigt komma ihåg att museet för modern konst i högre grad än någon annan institution format bilden av den moderna konsten under 1900-talet. Dilemmat handlar inte bara om möjligheten att begå pinsamma misstag utan i lika hög grad om den roll som denna typ av institution spelat i konstvärlden efter andra världskriget. Modernismens institutionalisering som den moderna konsten efter andra världskriget innebar en radikalt förändrad situation också för den enskilde konstnärens praktik, där varje formulering av ”det nya” redan från början skrivs in i traditionen. Men denna formulering innebar också det omvända: att en viss historisk narration etablerades utifrån samtiden, som skapade en specifik historisk tolkningshorisont.

Det går alltså att peka ut en historisk brytpunkt då museet för modern konst etableras som en specifik museityp runt om i västvärlden och då modernismen etableras som det essentiella kulturella uttrycket för den moderna tiden. Denna institutionalisering tar egentligen sin början i 1930-talet men når full styrka efter andra världskriget (i det kalla krigets politiska kontext). Vid sidan av etableringen av moderna museer och av samlingar av modernistisk konst kan man även se hur ledande modernistiska konstnärer intar centrala positioner i konstakademier och i konstnärliga utbildningar, hur översiktsverk över den moderna konstens historia publiceras, hur en mängd nya tidskrifter som behandlar modernistisk konst börjar ges ut, hur ledande modernistiska konstnärer mottar topppriserna vid biennalerna i Venedig och São Paulo, hur man visar ambitiösa utställningar med fokus på modernismens historia eller på ledande modernistiska konstnärer, etcetera. Det kanske mest paradigmatiska exemplet på denna institutionalisering är etableringen av *Documenta* i Kassel, som en regelbundet återkommande utställning med syfte att etablera en förbindelse mellan det historiska avantgardet och den samtida konstscenen.

Att här tala om en institutionalisering innebär att det rent fysiskt går att förnimma och uppleva de tidsmässiga och rumsliga paradoxer som konstituerar det moderna museet. Här dramatiseas också två andra aspekter som finns inbyggda i denna typ av institution och som alltid tycks kolidera: *makt* och *tolkning*. En stor del av Moderna Museets prestige och identitet bottnar i museets förmåga att aktivt ställa frågor om historia och samtid som inte inneburit en självklar tradering av en etablerad kanon. Man skulle kunna

← Från utställningen *Ararat*, 1976

Från utställningen *Sår*, 1998

säga att *radikaliteten i sig* blivit till ett signum för verksamheten. Och att Moderna Museet (under vissa perioder) härigenom har klarat av en mycket svår ekvation: att både fungera som ett representativt rum för den svenska statens samlingar av modern konst *och* som en arena för ett kulturellt avantgarde.

Det går att beskriva detta som en institutionalisering av den definition som Charles Baudelaire gjorde av modernitet: ”det förgängliga, det flyktiga, det tillfälliga, den del av konsten vars andra hälft är det eviga och beständiga”.² Modernitet är i denna formulering inte bara förändringen, framsteget, nyheten, utan lika mycket historien och traditionens norm. Att förstå museet för modern konst utifrån detta perspektiv – som en heterotopisk plats – tycks implicera ett antal minst sagt komplicerade tidssammanhang. En grundläggande aspekt är som vi sett iscensättningen av relationen mellan samtid och historisk tid. Men inom var och en av dessa tidsaspekter kan man skilja mellan vad som skulle kunna kallas deskriptiv och normativ tid: en rent kronologisk bestämning av ett tidssammanhang (i nuet och i det förflutna) och *värderingen* av detta sammanhang – där idén om fysisk tid stundom transcenderas till en föreställning om ”eviga värden” bortom varje förbindelse med en realtid. Både tiden och rummet tycks alltså i det moderna museet präglas av en ambivalens, mellan det reella och det metaforiska.

Hur en institution som Moderna Museet skulle formulera sin uppgift och innehållet i verksamheten var från början oklart, eftersom själva *museitypen* inte var tydligt definierad. Olika förebilder omnämndes i debatten under femtiotalet, framför allt Museum of Modern Art i New York och Musée national d'art moderne i Paris, men dessa båda olikartade modeller förkastades av olika skäl.³ Den så kallade Nationalmuseutredningen angav 1949 att det nya museets uppgift var att ge en överblick ”över hela den svenska och utländska samtidskonsten, omfattande måleri, skulptur, handteckningar och grafisk konst samt konsthantverk”.⁴ Utredningen beskrev samtidigt faran med att den nya institutionen skulle få alltför stor makt i svenskt konstliv: makt att genom sina urval i alltför hög grad påverka samtidens konstliv, makt att etablera en bild av den egna samtiden som för eftervärlden framstod som inadekvat.

Lösningen på detta dilemma innebar att Moderna Museet skulle fungera som ett *genomgångsmuseum*, det vill säga ett museum vars samling allteftersom tiden fortskrider överförs till moderinstitutionen (Nationalmuseum).⁵ Därigenom skulle Moderna Museet både kunna spegla samtidens rörlighet och ständiga omkastningar utan att hämmas av historien och tillförsäkras större handlingsfrihet i fråga om inköpsens kvalitetskrav. Låt oss stanna upp ett litet tag vid denna idé. Tänk dig ett Moderna Museet vars samling undan för undan överförs till Nationalmuseum och bara innehöll konst inom ett historiskt spann på cirka femtio år, där Robert Rauschenbergs *Monogram* idag skulle representera museets äldsta verk, snart på väg att transporteras över Skeppsholmsbron till Nationalmuseum. I detta scenario skulle Moderna Museet (och kanske i ännu högre grad Nationalmuseum) tvingas till en helt annan typ av verksamhet,

präglad av gradvis förändring snarare än permanens. Museets identitet skulle också förskjutas från samlingen till aktiviteter i nuet. Möjligen skulle en ökad grad av historielöshet bli konsekvensen och helt klart skulle verksamheten präglas av ständiga avsked och uppbrott.

Att museet från början konstituerades som ett genomgångsmuseum beskrivs av Pontus Hultén som ett sätt för Nationalmuseum att bibehålla kontrollen över sitt nya annex.⁶ Men frågan är i grund och botten mer komplicerad och intressant än så. Idén om genomgångsmuseet var från början intimt förknippad med uppkomsten av museer för samtida konst. Det första exemplet är då franska staten inrättade Musée du Luxembourg 1818, vilket fungerade som ett annex och genomgångsmuseum till Musée du Louvre.⁷ På ett plan framstår denna typ av museum närmast som en transithall (eller kanske en karantän) till ”Evigheten”, där konstverken kan bli av med sin samtidssmitta för att sedermera kunna uppgå i historien – eller (om smittan visat sig obotlig) förpassas till ett lagerrum. Så var det förmodligen i högre grad 1818 då frågan om samtidskonstens osäkra kvalitet framstod som det centrala problemet och där saken gällde om ett konstverk klarade övergången från historisk tid till att upptas i de eviga värdenas Pantheon (Musée du Louvre/Konsthistorien). Men samtidigt är detta en konstruktion som tar fasta på dilemmat med relationen mellan samtid och historia.

Detta låg också i linje med vad Otte Sköld, den främsta initiativtagaren till Moderna Museet, pläderade för 1950:

*Ett modernt museum bör vara en organisation i det aktuella konstlivets tjänst. Det bör vara rörligt och experimentellt, ja till och med experimentera med själva museiidén. Samtidigt bör det vara en centralhärd och uppsamlingsplats för det värdefulla i den aktuella bildkonsten, för arkitekturritningar och stadsplaneprojekt av betydenhet och eventuellt för konsthantverk och konstindustri av hög kvalitet. Förslag har även framkommit att konstnärligt högklassig film här borde beredas en plats. Ett modernt museum bör dessutom vara centrum för konstpropaganda liksom för konstbildningsverksamhet samt söka koordinera de olika i ett aktuellt konstliv verkamma faktorerna, så att de utnyttjas på ett rationellt sätt. Det moderna museet skall vidare bedriva en permanent utställnings-, låne- och depositionsverksamhet. Alltså ett ganska vittomfattande program.*⁸

Det moderna museets funktion var alltså inte bara som en plats för offentlig visning av samtida konst utan en institutionell knutpunkt, med ett betydande ansvar för att koordinera och organisera olika delar av det svenska konstlivet. Den primära funktionen hos Moderna Museet skulle vara att fungera som en *aktör* i det samtida konstlivet: rörligheten och experimentlustan accentuerades. Men ju närmare realiseringen av det nya museet man kommer, desto starkare betonas just dess museala och normativa funktioner. I sitt tal vid Moderna Museets invigning 1958 framhöll Sköld att museet visserligen skulle vara en scen för progressiv samtidskonst, men han betonade på ett helt annat sätt också dess normgivande funktion för svenskt konstliv:

*Vi hoppas, att vårt moderna museum skall bli ett allmänhetens, ett var mans museum, en brännpunkt för dagens aktuella konstdebatt och för de motstridiga idéerna i tiden, konstnärerna till jämförelse och självvrannsakan, kritikerna till eftertanke och besinning, museimännen till entusiasm och tjänande och den konstälskande publiken till upptäckter och konstupplevelser.*⁹

Det är naturligtvis vanskligt att utläsa alltför mycket i ett officiellt tal som detta, men utan tvekan finns en spännvidd i de verb som används som kan tyckas ängslig men som mycket väl förenar det experimentella med det normativa. Otte Skölds ord kom sedermera att besannas, om än på ett annat sätt än vad han förmodligen avsåg. Under sextioalet kom museet utan tvekan att utgöra ett nav i svenskt konstliv, men inte primärt som ett rum för ”eftertanke” och ”besinning”, utan som en statligt ägd arena för olika typer av radikala historiska omtolkningar och manifestationer för experimentella konstformer. Med utställningar som *Rörelse i konsten* (1961), *4 amerikanare* (1962), *Amerikansk pop-konst* (1964) och *Hon – en katedral* (1966) i kombination med ett mycket aktivt program med olika evenemang, blev museet till en internationellt uppmärksammat och i högsta grad självständig scen för samtida och modern konst.

Att Moderna Museet blev ett epokmuseum med permanent samling i början av 1960-talet var en oerhört viktig förändring. För det är just därför att Louvre-Luxembourgssystemet inte förverkligades som man kan tala om de moderna museer som inrättades från och med mitten av 1900-talet som en ny museityp. Både Museum of Modern Art och Musée national d'art moderne var från början tänkta som genomgångsmuseer (till Metropolitan Museum of Art respektive Musée du Louvre) men kom med tiden att etableras som autonoma organisationer med permanenta samlingar. Härigenom etablerades inte bara en viss museityp utan även en viss *narrativ struktur* i efterkrigstidens offentlighet; en struktur som kom att utgöra en normaliserad matris för tolkningen av samtiden och dess nära historia.¹⁰ Det historiska urvalet formulerades med en så stor tydlighet att verbet ”modern” förenade tidsperioden (1900-talet) med en viss estetisk riktning (modernismen).¹¹ I det moderna epokmuseet formerades och befästes ett specifikt och allomfattande historiskt tolkningsraster, vilket varje annan representation måste relatera till och mäta sig mot.¹² Vad som visar sig här är ett samverkande mönster av narration och institution som kom att fungera som en kod för *det historiskt normala* i efterkrigstidens förståelse av den moderna konsten.

Som en illustration till detta skulle man kunna ta den permanenta hängningen av Moderna Museets samlingar som i decennier – till dess att museet stängde inför nybyggnationen 1994 – presenterade samma urval på ett likartat sätt. Det handlade om en vandring på en utstakad väg genom modernismens historia, från Edvard Munch till Jasper Johns. Den som vandrat genom de permanenta samlingarna på Museum of Modern Art, Stedelijk Museum, Guggenheim, Tate Gallery eller Centre Pompidou vid samma tid – eller

läst ett översiktsverk eller tagit en grundkurs i konstvetenskap vid något av landets universitet – känner väl igen vägen och berättelsen. Det är en berättelse där de enskilda verken skiftar, men där varje enskilt verk i princip kan bytas mot ett annat liknande utan att någon går vilse, eftersom det viktiga är att kunna representera *berättelsen som helhet* (de olika ismernas successiva utveckling) snarare än att peka ut enskildheter.

Nu kan man ju tycka att en sådan likriktning motsäger det som inledningsvis sades om den heterotopiska platsens relativa öppenhet, mångtydighet och ambivalens, dess förmåga att både isolera en viss säregen logik och relatera den till omvärlden. Detta är nog delvis också fallet. Man skulle, för att låna en formulering från Hans Belting, kunna säga att samlingen förflyttar sina föremål bort från besökarnas realtid och samtidens kaotiska oklarhet till ett rum som präglas av *mytisk tid* – som ett tempel där varje föremål förblir fastlåst i den historiska berättelsens isolerade universum.¹³ Men ser man till en institution som Moderna Museet så är det inte främst i själva samlingen eller presentationen av samlingen som dess öppenhet och radikalitet har legat. Samlingen och dess enskilda ikoniska nummer må vara viktig för museets identitet, men skall man förstå dess periodvisa strävan att verka i och omtolka brännpunkten mellan historia och samtid gör man bättre i att studera dess utställningar. Det är också här som relationen mellan makt och tolkning varit som mest uppenbar, där ”samtiden” fungerat som ett gränssnitt gentemot omvärlden.

Vad jag avser här är inte Moderna Museets utställningsverksamhet i största allmänhet, utan en viss svårdefinierbar typ av utställningar, som tematiserat den svåra ekvationen att skapa en ömsesidigt konstituerande relation mellan samtid och historia: där ett visst historiskt snitt blir synligt och relevant utifrån en viss tolkning av samtiden, där en viss tolkning av samtiden möjliggörs genom presentationen av ett visst historiskt sammanhang.

I Moderna Museets historia kan man urskilja ett antal sådana utställningar, men jag skulle här vilja fokusera på några få: *Rörelse i konsten* (1961), *Den inre och den yttre rymden* (1965), *Implosion. Ett postmodernt perspektiv* (1987) och *Sår. Mellan demokrati och förlösning i samtida konst* (1998). Här utkristalliseras och dramatiseras ett mångtydigt tidsperspektiv som i samtliga fall uppvisar mer eller mindre tydliga profetiska spår, där formuleringen av samtiden så att säga bär på en vision om en möjlig framtid. Jag kommer även att diskutera *Ararat* (1976) och i någon mån *Flyktpunkter* (1984), som förvisso är andra typer av utställningar men som aktualiserar problemställningar som varit viktiga för analysen.

Sett till museets totala verksamhet under femtio år spelar dessa utställningar kvantitativt sett en mycket liten roll. Men i realiteten har de haft avgörande betydelse för museets identitet och för svenskt konstliv, genom att de introducerat teman, brytpunkter och tolkningsmodeller som helt eller delvis gett upphov till en förändrad (och en föränderlig) förståelse både av samtida konst och av den moderna konstens historia.

[Bilder borttagna på grund av upphovsrättsbegränsningar]

[Bilder borttagna på grund av upphovsrättsbegränsningar]

Samtiden som realitet och som metafor

Sedan Baudelaires dagar har beskrivningarna av samtidens konst, kultur och samhällsliv i stort betonat dess flyktighet, dynamik, förändring och mångfald. Vi kunde se detta i Nationalmuseiutredningen 1949 och temat återkommer ett drygt halvsekel senare i inledningen till *Modernautställningen* 2006: "Att hitta sin samtid är förmodligen omöjligt. Eller rättare sagt: att hitta en samtid. Det pågår flera samtider – samtidigt."¹⁴ Denna formulering kan ju tyckas pliktskyldigt defensiv. Men formuleringen kan också ses som en avskrift av den trop som utövat det absolut starkaste inflytandet över den moderna erans självbild – och som överlevt och ytterligare accentuerats in i vår postmoderna tid: bilden av samtiden som en oavslutlig förändring, ökande mångfald och accelererande splittring.

Själva termen "samtid" kan i sig förefalla neutral, som ett deskriptivt utpekande av ett förhållande i tid, att detta verk är samtida (med oss) för att det skapades alldeles nyss. Men inbäddat i detta utpekande finns även en normativ dimension: detta verk är samtida för att det äger *relevans* för vår samtid. Oavsett om ens historiesyn präglas av betoningen av öppen pluralism eller av en strängare uppfattning om en inre nödvändighet är principen om relevans ett ständigt närvarande urvalskriterium. Att producera en utställning som kommenterar ett samtida skede innebär obönhörligen ett aktivt beslut som kan tolkas både som en provokation och en sanktion. Urvalet, sättet att installera och presentera konsten, tilltalet i katalogen och i det pedagogiska arbetet ger signaler om ett visst ställningstagande i det pågående. I tolkningen av samtiden befinner sig konsten därför alltid i ett aktivt sammanhang med tendenser i det omgivande samhället. Det är genom detta sammanhang som ett visst urval kan legitimeras som särskilt intressant eller relevant för den egna tiden.

Historiskt sett är även detta en process som pågått under hela den moderna eran. Frågan om vad som är relevant för samtiden har här kommit att ställas på ett distinkt annorlunda sätt än i äldre tider. Då Johann Joachim Winckelmann prisade den antika hellenistiska konsten i *Geschichte der Kunst des Altertums* 1764 var det ett ställningstagande i samtiden: han tillkännagav en riktning bakåt i tiden vars syfte var att vägleda samtidens konstnärer in i framtiden. 1800- och 1900-talen har sedan dess sett otaliga förslag, påbud och omformuleringar av vad som är det samtida i den samtida konsten, alltifrån nyklassicistisk nostalgi till futuristisk framtidskult. Varje sådan formulering har även beledsagats av någon form av moraliskt och ideologiskt imperativ. Det väsentliga har aldrig varit vad samtiden *är* utan snarare vad den *borde vara*. Varje urval, varje utsnitt, varje tolkning och varje presentation av samtiden – oavsett hur avskalad och renodlat estetiserande – är därför också alltid i en mening politiskt.

Detta är en strid som aldrig upphör, som intensifierats under 1900-talet och som stundom fått vissa uttolkare att förväxla konstvärldens ständiga förändring med modeväxlingar. Det finns visserligen ett drag av mode i samtidens konstvärld där nyhet är ett centralt lösenord, men drivkraften

bakom denna föränderlighetens logik är betydligt mer komplex än vad idén om en serie ytliga stilsiften låter påskina. Det är i "samtiden" som ett visst historiskt perspektiv får sin relevans, det är i "samtiden" som vissa uttryck exkluderas som *icke-samtida*, det är i formuleringen av "samtiden" som en institution som det moderna konstmuseet kan befästa ett tolkningsföreträde – och sedermera även förlora det.

Samtiden är alltså en både nödvändig och riskabel kategori för ett modernt museum, nödvändig att erövrå och riskabel därför att museet satsar sin prestige på ett visst urval och en viss typ av presentation. Vid vissa tillfällen har Moderna Museet lyckats etablera en position där man inte bara lyckas reflektera nuet just där det håller på att utformas utan även där man tycks vara med och driva utvecklingen framåt. Själva bilden av museets heroiska sextiotial handlar i mångt och mycket om just detta. Men såsom varje bild innehåller även denna många lager och det finns flera möjliga tolkningar av den. Det intressanta är här inte att postumt döma olika satsningar som gjorts, utan snarare att försöka analysera *hur* en viss samtid presenterats, med hjälp av vilken retorik, vilka troper och föreställningar.

Under de femtio år som Moderna Museet existerat har formuleringen av samtiden hunnit med att skifta karaktär många gånger. En lite lakonisk men mycket träffande iakttagelse gavs av Leif Nylén då han i en recension jämförde två olika objekt från två utställningar, ett vindkraftverk från *Ararat* och Alexander Calders monumentala mobil från *Rörelse i konsten*:

Precis hur besläktade och motsatta de båda utställningarna är framgår redan utanför museet, där vindkraftverken delar utrymmet med Calders femton år gamla mobil. Där Calders konstruktioner utnyttjar elkraft för att skapa en rörlig symbol för naturelementen, där utnyttjar vindkraftverken naturens rörelseenergi för att skapa elkraft.

Calders mobil står kvar som monument över en förmodligen avslutad epok i Moderna museets historia. Varför inte fortsättningsvis låta den få sällskap av något av vindkraftverken – som alternativ vägvisare och startpunkt för en ny tradition? Dess elkraft skulle väl kunna användas till att driva mobilen.¹⁵

Här öppnar sig ett ganska hisnande perspektiv som ställer frågan om den samtida konstens – och det moderna konstmuseets – funktion i blyxtbelysning. Ironin med den immobile mobilen som får hjälp av samtida "alternativ" teknologi är retoriskt sett glasklar. Inte bara det att den samtid som Calder en gång representerade nu har blivit till historia, den visas dessutom upp i all sin utopiska världsfrånvändhet och framstår som en metafor för en lika ogenomtänkt som obsolet modernism. Vindkraftverket tycks däremot inte spegla samtiden på ett estetiskt eller metaforiskt sätt utan innebär en teknologi som kan ta hand om problemen helt konkret: *samtiden som realitet snarare än som metafor*.

Naturligtvis handlar detta, som Nylén också påpekar i sin recension, om hur ett monument ersätter ett annat. Det väsentliga är och var inte huruvida vindsnurran verkligen

producerade elkraft utan vad slags *representation* av samtiden den utgjorde. Skillnaden mellan vindkraftverken och Calders mobil handlade med andra ord om en skillnad i tolkningen av samtiden som i sin tur utgjorde en övergripande representation. Vindkraftverket är liksom mobilen ett tecken i en större text och som sådant i princip utbytbar. Men ett tecken för vad?

Att ställa en sådan fråga leder obönhörligt ut från själva utställningens sammanhang, till det omgivande samhället. *Ararat* var en mycket ambitiös satsning som både tog Moderna Museets lokaler och omgivningar i anspråk under våren och sommaren 1976. Namnet var en förkortning av "Alternative Research in Architecture, Resources, Art and Technology", men utgjorde även en anspelning på det berg där Noaks ark strandade under syndafloden. Utställningen liknade ingen vanlig konstutställning utan hade snarare karaktären av en kreativ och estetiskt genomtänkt presentation av relationen mellan energiförsörjning, fördelningsfrågor och teknologi i samtiden. Syftet proklamerades i ett manifest på innerfliken av utställningskatalogens omslag:

De som har mer får mer och de som lever på gränsen till möjligheten att överleva får det sämre. Detta känner alla till. Men en skiljelinje går mellan dem som endast konstaterar detta och dem som verkligen arbetar för en förändring. [...] Den här utställningens huvudfråga är den skeva fördelningen som kännetecknar världen i stort och det faktum att flödena går åt fel håll. Den handlar om framtiden. [...] Det har blivit allt nödvändigare att bryta det rådande samhällets relation mellan kapital och arbetare, mellan förtryckare och förtryckta. Vi måste dessutom överge den teknologi som föröder naturen och våra egna livsbetingelser. Vi måste skilja mellan den logiska framtiden, som är en utveckling av nuet och den önskvärda framtiden, som är den värld vi vill skapa.¹⁶

Med framtiden menades här produktion, energiförsörjning och samhällsformer och utställningen ville ge besökaren "impulser och inspiration till ett aktivt agerande" genom att bland annat presentera "alternativ teknik". Utställningen hade också en mycket genomtänkt form. Den bestod av en passage genom ett antal stationer, där besökaren vandrar från gårdsplanens suggestiva konstruktioner genom portalen till det inferno som representerar sakernas tillstånd idag, för att därefter träda in i och renas av de alternativa möjligheternas framtid och – slutligen – själv bli delaktig i gestaltningen av denna framtid.¹⁷ Formen påminner snarast om en initiationsrit, där besökaren slussas genom ett antal stationer för att till sist själv (i performativ mening) göra de betydelser som arrangörerna ville lyfta fram.

Idag, drygt trettio år senare, framstår själva den frågeställning om energi- och fördelningspolitik som *Ararat* presenterade förvisso som mer aktuell än någonsin. Men på andra sätt markerar tidsavståndet snarast en avgrundsdyk klyfta mellan då och nu. Inte minst gäller detta själva utställningens *modus*, sättet att presentera en politisk problematik på ett konstmuseum: det rådande samhällssystemet beskrivs i marxistiska termer av "förtryckare och förtryckta" och

utställningens syfte är att aktivt påverka besökaren i en viss riktning. Dessutom var konstens plats i utställningen helt underordnad det politiska budskapet. I katalogtexterna spelar konsten en försumbar roll (själva ordet konst lyser i det närmaste helt med sin frånvaro). I en tabloid som distribuerades till den del av utställningen som representerade Sverige vid 1976 års Venedigbiennal framhöll en av deltagarna, Lennart Mörk, att "det väsentliga som jag ser det är att vi som konstnärer har gett upp vår ambition att producera unika konstverk".¹⁸ Detta uttalande kanske inte omfattades av alla som var inblandade i *Ararat*, men det präglade onekligen konstens plats i utställningstemat. Det är också ett uttalande som pekar ut ett givet historiskt sammanhang.¹⁹

Ändå vore det fel att tala om en frånvaro av konstnärlig gestaltning. Tvärtom var denna gestaltning ett centralt inslag – som ett medel för att gestalta problemställningarna på ett informativt, kreativt och retoriskt effektivt sätt. Tar man den tredje stationen som exempel så var gestaltningen av samtids mörka grotta ett samarbete mellan elever på Konstfack och Teckningslärarinstitutet, där syftet var att skapa expressiva och tydliga bilder av sakernas mycket negativa tillstånd i dagsläget. Även den station som karakteriserades som "utställningens kraftcentrum", den stora salens befolkade skulptur, innebar i sig en konstnärlig gestaltning. Denna helhetsgestaltning av rummet hade tydliga föregångare i några av sextiotalets mer uppmärksammade utställningar, framför allt *Rörelse i konsten* (1961), *Hon – en katedral* (1966) och *Modellen* (1968). Som inspirationskällor var förmodligen inte heller *Dada-utställningen* (1966) och *Vladimir Tatlin* (1968) oväsentliga. I dessa och andra utställningar formulerades alternativa sätt att tänka omkring konst – och presentera konst – som ingick i 1900-talets konsthistoria. Den konstnärliga gestaltningen spelade alltså en avgörande roll i *Ararat*, även om det var en roll som underordnades budskapet och ideologin.

Vill man spåra likheter mellan anspråken hos *Ararat* och någon annan svensk utställning under 1900-talet får man nog gå tillbaka till *Stockholmsutställningen* 1930, som med sitt radikala bostadsprogram, sina funktionalistiska byggnader och sin rationalistiska helhetssyn gav moderniteten en enhetlig visuell gestalt som skulle svara mot en enhetliggjord rationell identitet och ideologi.²⁰ Här fanns inte samma radikala politiska formuleringar men däremot en lika tydlig vilja att staka ut *den enda vägen* mot en önskvärd framtid. I båda fallen handlade det ytterst om att presentera möjliga och nödvändiga förändringar och omformuleringar av det moderna projektet, naturligtvis med den skillnaden att *Ararat* presenterade sin framtid med helt omvända förtecken i relation till *Stockholmsutställningens* rätlinjiga, industrialiserade och urbanistiska framstegsoptimism. Den önskvärda framtiden 1930 utgjorde knappt femtio år senare själva hotet. Men *Ararat* visade inte heller upp någon antirationalistisk utopi (även om det förekommer nostalgiska beskrivningar av förmoderna samhällen och "U-landsteknik" som representanter för en sannare och mer autentisk teknologi och livsform) utan ett sätt att påvisa en rationalitet som går bortom modernitetens linjära framstegstanke och som beräknar de mer långsiktiga och komplexa konsekvenserna av utvecklingen.

[Bilder borttagna på grund av upphovsrättsbegränsningar]

[Bilder borttagna på grund av upphovsrättsbegränsningar]

Det är som tecken för detta sammanhang man kan förstå vindkraftverket på gårdsplanen. Men man måste samtidigt betänka att denna vindsnurra i katalogen beskrevs som en ”vindskulptur”. Den stod inte där för att producera elkraft, inte ens för att representera alternativ produktion av elkraft, utan framför allt för att peka på skönheten i den alternativa elproduktionen. Liksom de omgivande ekologiska byggnaderna hade sol- och vindskulpturerna ett särskilt utseende – om man så vill en ”alternativ” look. Det så kallade *Form-huset* är ett tydligt exempel. Det byggdes med naturliga material som hämtats från byggen och sopcontainrar. Syftet var att presentera en arkitektoniskt uttrycksfull form som sökte skönheten i det kasserade och det slumpmässiga elementet i återbruket av material.²¹ Som idé ligger detta inte långt ifrån vare sig Claes Oldenburgs eller Edward Kienholz återbruk av samhällets slängda, bortglömda och förträngda föremål och bilder i deras verk från tidigt sextioal. Men med den skillnaden att syftet här var att omvandla det kasserade till ett tecken för ett alternativt samhälle snarare än att gestalta en alternativ (och i varierande grad samhällskritisk) estetik. Själva *handlingen* att återbruka kasserat material var härvidlag förmodligen en lika viktig symbol 1976 som stålörstolarnas indikation om maskintillverkning var 1930 (strunt samma om stolarna egentligen byggdes för hand eller om brädorna verkligen hämtats ur en container). En symbol som i båda fallen mycket bestämt konstaterar att detta *är* samtiden och att detta *krävs* för att möta framtiden. Historiens roll är i båda fallen snarast att tjäna som avskräckande exempel.

Calders mobil däremot kan knappast tillskrivas den typen av stark och tydligt utpekande symbolisk innebörd, den visade snarast på en rörelsens poesi, förmedlad genom formernas gradvisa förflyttningar i rummet. Det sammanhang till vilket mobilen konstruerades ger dock en något annorlunda bild. Pontus Hultén beskriver i de inledande meningarna i katalogen till *Rörelse i konsten* samtiden och den samtida konsten som klugen:

*Den nutida konsten är ofta pessimistisk, defaitistisk och passiv; helt naturligt kan man mena. Men det finns också en annan typ av modern konst. Det är något av den som utställningen vill visa (dynamisk, konstruktiv, glädjefylld, förvirrande, ironisk, kritisk, skämtsam, aggressiv ...). Den är säkert också typisk för sin tid.*²²

Med en lite slängig formulering påpekar Hultén, närmast med en axelryckning, att samtiden är splittrad. Här är vi ljusår från det rättrådiga gravallvar som präglade *Ararat*. Men i katalogens sista mening har Hultén ändå lyckats jobba upp ett visst patos:

Konsten är på väg att bli aktiv och dynamisk. Den lämnar de gamla formerna som hör samman med en statisk världsbild och ett samhälle som strävar efter stabilitet. Dessa konstens nya varelser lever i en avundsvärd frihet. De står utanför alla lagar och är obundna av alla system. De representerar en frihet

*som utan dem inte skulle existera. Denna konst exemplifierar en ren anarki när den är som vackrast. [...] Men man tar miste om man tror att den är ofarlig. Den är ett latent attentat mot etablerad ordning.*²³

Här utsägs inte orden längre med en axelryckning utan närmast med skälvande röst – och med pekfinger utsträckt mot framtiden. Hultén målar upp en dualism som på många sätt präglar beskrivningar av moderniteten: å ena sidan stabilitet och kontroll, å andra sidan dynamik och anarki. Den italienska futurismen framstår här som en given förlaga (vilket också understryks av de flitiga citaten ur futuristiska manifest i katalogen). Ändå måste man här hålla ögonen på skillnaden i tonfall mellan de två citaten, som representerar en inte oviktig nyansering. Bakom den högspända proklamationen om konstens väg in i framtiden skymtar en ironisk Marcel Duchamp med ett snett, outgrundligt leende (”tongue in cheek”). Frågan är vad Hultén vill ha sagt med detta.

Rörelse i konsten gick tillbaka på ett antal små utställningar under 1950-talet där Hultén introducerade och sammanförde estetiska idéer, historiska stråk och konstnärskap som definitivt låg bortom den etablerade bilden av den moderna konstens historia vid denna tid. En upptakt på denna verksamhet var *Objekt och artefakter. Verkligheten förverkligad* hos Agnes Widlunds Galleri Samlaren i Stockholm 1954 som han organiserade tillsammans med Oscar Reutersvärd. Där visades ett fyrtiotal *objets composés*, konstruktioner, mobiler, *objet trouvés*, ready-mades och matematiska objekt av mer eller mindre namnkunniga svenska konstnärer, arkitekter och kritiker. I samband med utställningen utkom det första numret av *Kasark*, som var en blandning av tidskrift och utställningskatalog och som Hultén utgav tillsammans med Reutersvärd och Hans Nordenström. Den kom med ojämn mellanrum ut i fyra nummer mellan 1954 och 1960, varje nummer gjordes i anslutning till en utställning. Här gavs korta men initierade presentationer av spår inom modernismen och från det samtida europeiska avantgardet som annars aldrig beaktades i svenskt konstliv, med en grundläggande attityd hämtad från dadaismen och med teoretisk utgångspunkt framför allt i Duchamps verk.

Syftet med dessa presentationer var dock inte primärt historiskt, utan det var ett sätt att konstituera alternativa estetiska ramar för uppfattningen av samtida konst, där det historiska avantgardets exempel på demontering av ”gränstängslet mellan konsten och verkligheten” visade vägen för helt nya möjligheter i samtiden.²⁴ I det andra numret av *Kasark*, som utkom med anledning av Jean Tinguelys utställning hos Galleri Samlaren hösten 1955, redogjorde Hultén för den rörliga och kinetiska konstens historia under 1900-talet. Här presenterades ett estetiskt synsätt som laborerade med föränderliga processer, som innebar ”en total förnekelse av den äldre konstens heliga värden” som skönhet och ordning, och som enligt Hultén utgjorde ”det mest radikala uttrycket för några av de väsentligaste idéerna i den moderna konsten”.²⁵ Bakom denna presentation fanns även ett starkt existentialistiskt drag, där samspelet mellan teknik och konst genomsyrades av en uttalad skepsis mot

← Från utställningen *Den inre och den yttre rymden*, 1965–66

det moderna, mekaniserade samhället och där tekniken och ironin ytterst bara utgjorde medel för att uppnå ett högre mål: människans frihet. Denna idé utvecklades samma år på galleriutställningen *Le Mouvement* hos Denise René i Paris, som bestod av tre huvudmoment: en historisk avdelning med rörlig skulptur av Duchamp och Calder, en med Victor Vasarelys målningar och Robert Jacobsens skulpturer, samt en med yngre konstnärer som Tinguely, Jesus Raphael Soto, Pol Bury och Yaacov Agam. Katalogen var en uppvikbar folder som bland annat innehöll Hulténs teoretiska analys av den kinetiska konsten genom en distinktion mellan verket som objekt och som process.²⁶

Här presenteras en rad för sin tid radikala idéer: kritik mot föreställningen om konstens bestående värde, identifikation av den moderna konstens processuella karaktär, rekonstruktionen av alternativa stråk inom modernismen och den samtida konstens förändrade relation till verkligheten. Dessa idéer utgör även grunden för *Rörelse i konsten*. Det största utrymmet gavs i stort sett åt samma konstnärer som medverkat hos Denise René sex år tidigare (Agam, Calder, Duchamp, Soto, Tinguely). I högre grad än 1955 betonades här den kinetiska konstens mekaniska, futuristiska och antiestetiska sidor snarare än dess relation till geometrisk abstraktion (opkonst). Här visades också för första gången i Sverige verk och installationer av ett antal unga konstnärer från New Yorks avantgardescen, som George Brecht, Marisol Escobar, Allan Kaprow, Jasper Johns, Alfred Leslie, Robert Rauschenberg, Richard Stankiewicz och Robert Watts.

Jean Tinguely är egentligen det bästa exemplet och själva utgångspunkten för utställningen: genom hans arbete med skramlande, ironiska, metaforiska och halvt dysfunktionella rörliga skulpturer, genom hans kontakter med den gamle futuristen Bruno Munari som vägledde honom tillbaka till den kinetiska konstens tradition, och inte minst genom hans intresse för Duchamps readymades. Så långt fungerade också idéerna och retoriken bakom *Rörelse i konsten* ypperligt. Den kinetiska konsten representerar, för att återanvända en term från Hultén, en "ställföreträdande frihet", men den utgör också "ett latent attentat mot etablerad ordning".²⁷ Även om denna civilisationskritiska ambition framstår som tämligen diffus och ofokuserad i jämförelse med *Ararat*, kan den sägas vara en konsekvens av konstutställningens specifika logik: att ställa frågor snarare än att presentera svar. I synnerhet gäller det en utställning som så tydligt tar avstamp i en modernistisk tradition där problemställningarna riktar sig inåt mot konstvärlden i högre grad än mot världen utanför konstens ramar. Anspråken på att presentera en dynamisk konst i en dynamisk tid framstår i själva verket som ett yttrande på ett rent metaforiskt plan. Vad som visades var konstnärer i historien och i samtiden som laborerat med vissa tekniker, procedurer och medier som kunde tillskrivas värdet att vara utmärkande för den moderna tiden, varken mer eller mindre.

En liknande ambition återkom i utställningen *Den inre och den yttre rymden* (1965). Det något diffusa temat presenterades av Hultén:

*Vår idé om rymden är en skapelse av vår fantasi. Den rymd vetenskapen talar till oss om, fysikens rymd, upplever vi med ögonen. Men vi har svårt att fasthålla den med vårt förstånd, när vårt synsinne inte längre förmår genomtränga den. För att se rymden måste man vända synen inåt. [...] Rymdens bild i konsten är en bild av vår förmåga att med fantasin genomtränga universum. Eftersom var och en bär sitt eget universum inom sig blir dessa bilder också bilder av oss själva.*²⁸

Fokus låg här på tre konstnärskap som presenterades med ett femtiotal verk var: Kasimir Malevitj, Naum Gabo och Yves Klein. Därtill kom trettiofem konstnärer från skilda tider, representerade av ett verk var. Även här introducerades en mycket avancerad och i högsta grad alternativ bild av ett centralt stråk inom modernismen. Om Tinguely framstod som den samtida utgångspunkten för *Rörelse i konsten*, intogs en motsvarande position här av Yves Klein.

Det är lite intressant att de två i särklass mest ambitiösa tematiska idéutställningarna på Moderna Museet under sextioalet så tydligt utgår från ett europeiskt perspektiv och från två konstnärer som båda var med och undertecknade Pierre Restanys manifest *Nouveau Réalisme* 1960, samtidigt som bilden av Moderna Museets sextiotal i så hög grad präglas av receptionen av amerikansk konst.

Häri kan man också se de två utställningarnas mest uppenbara problem. Det gäller sättet att relatera en yngre generation amerikanska konstnärer till en så utpräglad europeisk estetisk kontext. *Rörelse i konsten* präglades i hög grad av en kritisk debatt inom europeisk modernism från 1950-talet, samtidigt som det amerikanska avantgardets reception av Duchamp (och förträngda traditioner inom modernismen) var en annan – liksom New Yorks konstliv vid denna tid präglades av delvis andra estetiska idéer och attityder än Paris. Allan Kaprow må ha givit instruktioner till en *Environment* som uppfördes på Moderna Museet (med assistans av bland andra Robert Rauschenberg), men på vilket sätt förklarar katalogens historik över "rörelsekonsten" och dess högsända proklamationer om framtidens dynamiska konst förståelsen av detta kaotiska rum? Kaprow kunde förvisso i sina oerhört detaljerade partiturer och anvisningar till olika *environments* och *happenings* också vara ganska "högsänd", men på ett helt annat sätt än den gamla europeiska manifesttraditionen. Läser man Kaprows egna texter från denna tid framträder en visionär som förutser födelsen av en helt ny konst, men det handlar inte om någon futuristisk utopi (om en dynamisk konst för en dynamisk framtid) utan snarare om en mer lågmäld strävan efter att registrera även de mest banala intryck från vardagen: "He will discover out of ordinary things the meaning of ordinariness. He will not try to make them extraordinary."²⁹ I denna korta deklaration ryms en milsvid skillnad gentemot det historiska europeiska avantgardet: registreringen av alla slags objekt som fakta snarare än som symboler, oviljan att psykologisera samtidens skeenden och föremål och misstron mot konstens förmåga att transcendera omvärlden. Skall man tala om en "rörelse i konsten" i detta sammanhang, handlar det inte om någon mekaniserad dynamism utan om en strävan att röra

sig bortom och tränga utanför konstens och de olika mediernas etablerade ramar.

Ett likartat problem märks också i *Den inre och den yttre rymden* där en minst sagt disparat samling konstnärskap slängs in som komplement till de tre portalfigurerna – i synnerhet framstår de amerikanska konstnärerna som tämligen oförmedlade i förhållande till utställningens tema. Även här visas (ofrivilligt) på en distinkt skillnad mellan Paris och New York vid denna tid. Utställningen representerar även en brytning mellan olika estetiska och konstnärliga attityder i början av sextiotalet. Vid sidan av det tunga, romantiskt andliga stråket i utställningen framträder en ny form av nihilism och absolut fakticitet, i Ad Reinhardts estetiska antiteser, i Frank Stellas nollställning av måleriets funktioner och i Robert Morris och Donald Judds omdefinitioner av bildkonstens formala, mediala och estetiska problem. Hos dessa konstnärer finns en estetisk problematik och en beskrivning av samtiden som har mycket lite med Yves Kleins metafysik att göra.

Vad de medverkande amerikanska konstnärerna gör är att uppenbara ett annat sammanhang, som snarare fungerar som en pendang till utställningar som *Flyktpunkter* (1984) och *Implosion* (1987). I synnerhet framstår den förra utställningen som ett intressant (och kanske i viss mån negligerat) exempel på en tolkning som frilägger ett historiskt sammanhang bortom gängse riktningar och kategorier. Med *Flyktpunkter* fokuserade Olle Granath på ett antal konstnärer med tämligen disparata estetiska utgångspunkter och formspråk. Avsikten var att undersöka möjliga relationer och samband genom att spåra deras inbördes samtal om konst, samhälle, politik och omvärld. Bland de medverkande konstnärerna fanns Sol LeWitt, Eva Hesse, Robert Smithson, Dan Graham och Mel Bochner. Utställningen fokuserar på perioden 1965–70 och är alltså en avgränsad historisk undersökning, på ytan väsentligt mindre historiskt ambitiös än *Rörelse i konsten* och *Den inre och den yttre rymden*. Men samtidigt utför den, sin lösa tematik till trots, ett likartat försök att gå på djupet med vissa frågeställningar bortom den gängse historieskrivningens ”normala” kategoriseringar. Och i sitt försök lyckas den med precis det som sextiotalets stora tematiska utställningar misslyckas med, nämligen att skapa ett relevant sammanhang för den amerikanska konstens skiftande estetiska positioner. Men samtidigt måste man framhålla att den tämligen avancerade tolkning som *Flyktpunkter* skapar stod i beroendeställning till Moderna Museets verksamhet under sextiotalet. I utställningar som *4 amerikanare* (1962), *Amerikansk pop-konst* (1964), *Claes Oldenburg* (1966) och *Andy Warhol* (1968), och genom olika evenemang som *Fem New York-kvällar* (1964), reparerade Moderna Museet (och Hultén) skadan genom att presentera den nya amerikanska sensibiliteten – den nya *formen* av rörelse i konsten – på ett ingående sätt.

Naturligtvis innebär detta inte heller att vi idag rakt av kan diskvalificera betydelsen av *Rörelse i konsten* och *Den inre och den yttre rymden*. Förmodligen erbjöd de (fast på olikartade sätt) några av de mest häpnadsväckande upplevelser som svensk museipublik någonsin kunnat ta del av. Man måste naturligtvis även se dem i deras historiska och

institutionella sammanhang. Det anarkistiska tilltalet och de radikala omdefinitionerna av konst i de små utställningarna från femtiotalet passerade relativt obemärkt förbi i svenskt konstliv. Då liknande idéer presenterades på Moderna Museet några år senare kom de att väcka en våldsam debatt.

Anledningen till denna förändrade reception hänger naturligtvis samman med förändringen av plats. Uttalade från den statliga institutionen för modern konst får idéerna en helt annan sanktion och innebär en helt annan typ av provokation. Men man måste också ha den historiska situationen klar för sig. I början av 1960-talet hade den informella konsten just vunnit acceptans i svenskt konstliv som exponent för den absoluta frontlinjen i samtidens konstliv.³⁰ Man kan spåra denna ganska segdragna process i jämförelsen mellan receptionen av två utställningar från början och slutet av femtiotalet: *Tolv nutida amerikanska målare och skulptörer* på Liljevalchs konsthall 1953 och *Kring spontanismen* på Konstakademien 1959.³¹ Vid det första tillfället avfärdades exempelvis Jackson Pollock som en osjälvständig epigon och ett surrealistiskt medium vars konst var sekundär (eller möjligen hade dekorativt värde).³² Sex år senare var mottagandet ett annat. *Kring spontanismen* diskuterades initierat men inte okritiskt av en yngre generation svenska kritiker, väl insatta i den informella konstens teoretiska och historiska sammanhang.³³ Thorild Anderberg diskuterade spontanismen i samband med ”den abstrakta romanen” (Alain Robbe-Grillet) och ”aleatorisk musik” (Bo Nilsson), och menade, liksom Ulf Linde, att konstnären blir en ”förslagsställare” som skapar en situation där betraktaren blir aktiv och deltagande i verkets betydelsebildning.³⁴ Kristian Romare såg hur spontanismen i dadaismens efterföljd tycktes föra konsten från bild till levande handling, men att konstnären nu ändå valde att stanna kvar i måleriet.³⁵ Även Moderna Museet tog del i denna legitimeringsprocess genom separatutställningar med Sebastian Matta (1959) och Sam Francis (1960). I detta sammanhang kan man se Ulf Lindes *Spejare* (1960) som kulmen på en process som bekräftar den informella konstens legitimitet och relevans, då han utifrån sin ingående tolkning av Duchamp påvisar ett nytt förhållningssätt till sanning och betydelse hos konstnärer som Pollock, Jean Dubuffet, Wols, Jean Fautrier och Henri Michaux – ett förhållningssätt som synliggör ett radikalt tvivel och som gör betraktaren till medskapande i verket.³⁶

Men precis i det ögonblick när detta synsätt vunnit acceptans och i allt högre grad kommit att bli tongivande i diskussionen om den samtida konsten öppnade Moderna Museet dörrarna till *Rörelse i konsten*. Här inträffar en ganska våldsam förändring. För även om själva idégodset faktiskt diskuterades av många kritiker redan i slutet av femtiotalet, sattes det här i samband med en konst vars estetiska ramar gick långt bortom det informella och abstrakt expressionistiska måleriet. Och det hela presenterades i stor skala för allmänheten som det årets sommarutställning.

Man kan avläsa denna förändring i den så kallade ”Stora konstdebatten” från 1962, som speglar olika reaktioner på det förändrade estetiska, historiska och teoretiska landskapet efter *Rörelse i konsten*. Här kan man urskilja två

motsatta synsätt vad gäller museets primära funktion och dess förhållande till samtiden. På ena sidan fanns Torsten Bergmark som hävdade konstens inre, essentiella värden och därför ansåg att ett modernt museum var skyldigt att förhålla sig ”med avvaktande försiktighet” och att det därför inte fick fungera som aktör i nuet utan skulle vara ”en sanktionerande bekräftelse på vad som *har* skett”.³⁷ Här kan man se en värdekonserverativ ståndpunkt som snarast tycks hävda att Moderna Museet borde agera som en gång Musée du Luxembourg och låta Tiden och Historien avgöra vilken modern konst som var värd en plats bredvid de stora mästarna. Mot detta svarade Hultén (sekonderad av Ulf Lindes radikala tvivel på konstens inneboende värde och betydelse) att museets uppgift inte var ”att utfärda sanktioner” utan att ”erbjuda en ständigt aktuell plattform för konsten”.³⁸ Fokus flyttas här från historien till samtiden, och museets funktion beskrivs inte som en historieskrivande verksamhet utan snarare som en katalysator.

Få delar väl idag Bergmarks defensiva uppfattning, men samtidigt verkar det uppenbart att Hultén, medvetet eller inte, undervärderar och fördunklar den maktposition utifrån vilken han själv kunde tala och agera med det nya museet som plattform. För naturligtvis innebar Hulténs utställnings- och inköspolitik ett ytterst aktivt urval – i samtiden och i historien – där en etablerad modernistisk berättelse kom att ifrågasättas. I detta meningsutbyte aktualiseras i själva verket två olika tendenser som Otte Sköld utvecklade i sitt tal vid Moderna Museets invigning 1958: det experimentella gentemot det normativa, fastän själva idén om det experimentella här framstår som norm.

Detta speglar också en annan viktig aspekt av utställningarna, nämligen deras roll i en större kulturell, social och ideologisk förändring. Man kan tala om föreningen av en estetisk och social trolöshet som kom att bli oerhört viktig även för den politiska radikaliserings i slutet av sextioalet, ett komplicerat sammanhang som Leif Nylén beskrivit på ett klagande sätt i *Den öppna konsten* (1998):

Det tidiga 60-talets estetiska radikalism är på ett vis motsatt decenniets slutets politiska, då man inte var sen att fördöma modernistiska formexperiment som borgerliga spetsfundigheter. På ett annat vis en förutsättning eller åtminstone ett förbud: den öppna, gränsöverskridande konsten var först med att utmana etablerade värden, ställa saker på sin spets eller upp och ned, därifrån utgick en radikal impuls som fortplantade sig och utvecklades genom decenniet, ifrågasatte allt fler och större ordningar, estetiska, moraliska, sociala, politiska. Det är en slingrande, nyckfull process, full av motsättningar, ideologiska lappkast och rollbyten. Det som börjar med Rörelse i konsten slutar som en rörelse ut ur konsten – men jag uppfattar att det fortfarande är samma rörelse. Kontinuiteten i 60-talet är minst lika stark som dynamiken.³⁹

Här klagas i blyxtbelysning ett självklart sammanhang mellan *Rörelse i konsten* och *Ararat*, som en början och ett slut på en förändringsprocess i svenskt kulturliv under 1960- och 70-talen. En process som gradvis förskjuter ramarna

för vad som är möjligt att formulera i och om samtiden och historien – och som även visar på en gradvis förskjutning av problemformuleringsprivilegiet i svenskt konstliv.

Moderna Museet intog en viktig men med tiden allt mer ambivalent position i denna process. Från att till en början ha anammat förändringen fick museet allt större problem med att omfatta dess mål. Från att ha varit en tummelplats för olika former av provokativa utställningar och kultur-radikala manifestationer under sextioalets början, där verksamheten ofta ifrågasattes från värdekonserverativt håll, var man tvungen att bemöta en växande kritik från motsatt håll där verksamheten ifrågasattes eftersom den ansågs vara en återspeglings av borgerlig elitkultur (eller rent av en megafon för imperialistiska och kapitalistiska krafter). Man öppnade 1971 ett annex till museet kallat *Filialen* där Pär Stolpe fick ansvaret att bygga upp en alternativ spelplats, vad som kallades ”en kritisk utställningsverksamhet”, men detta löste inte problemen – snarare tvärtom.

Här framkommer något av den problematik som vilar i samtidsbegreppet och som även finns inbyggd i själva platsen. Hur skall en offentlig institution som denna samtidigt kunna spegla samtiden och historien, hur skall museet klara uppgiften att både agera som ett representativt rum för den officiella kulturpolitiken och erbjuda ett alternativt rum för avantgardistiska och motkulturella rörelser? Vad man ändå kan iakttä är det seriösa försök som gjordes och som präglade Moderna Museets verksamhet under denna tid, en verksamhet som faktiskt visar på kontinuiteten inom en större kulturell förändringsprocess. Utan Calders mobil hade vindkraftverket förmodligen varit omöjligt att uppföra eller att förstå inom ramen för Moderna Museet.

Förändrade positionsbeskrivningar

I sin inledning till *Implosion* (1987) utgår Lars Nittve från satellitutsändningen av *Live-Aid* 1985, som var ett av den tidens mest uppmärksammade mediala evenemang. Från två huvudscener, i London och Philadelphia, genomfördes en gala med den tidens absolut största artister där intäkterna skulle gå till bistånd till Etiopien som vid denna tid var drabbat av en mycket svår svältkatastrof. Allt i hop direkt sändes med satellit över stora delar av världen, så att 1,5 miljarder potentiella tittare kunde se och uppleva evenemanget på tv. *Live-Aid* tas av Nittve som en retorisk och välbekant utgångspunkt för att beskriva tillvaron i en postmodern tid:

Det som lockades in i dess elektroniska gravitationsfält av tecken och digitala koder sögs helt enkelt upp, slukades, neutraliserades och försvann – som i en bakvänd centrifug: tid, rum, sant, falskt, gott, ont. Allt! De skillnader som skapar mening verkade suddas ut – kvar fanns på något sätt bara min fascination inför TV-skärmens ljud- och bildflöde... [...] Ett gungfly av elektronisk plasma, där vår moderna världsbilds stöttepelare, den linjära tiden, det logiska rummet, det sammanhållna subjektet kollapsar; ett hyperrum, där skillnaden mellan sant och falskt, äkta och oäkta, original och kopia slukas i ett allt tätare flöde av förmedlad och simulerad ”verklighet”...⁴⁰

Utifrån denna de fysiska, etiska och ontologiska konstanternas kollaps ramas ett urval av samtida och historiska konstnärer in: postmodernismen som en diagnos av samtiden pekar ut en oundgänglig framtid och ger dessutom en alternativ läsning av historien. Svältkatastrofen i Etiopien och dess orsaker förblir i detta sammanhang en bisak. Detta kan men behöver inte tolkas som en ökad grad av cynism, men däremot som ett radikalt skifte i perspektiv under de lite drygt tio år som ligger mellan *Ararat* och *Implosion*.

Det som slår mig när jag läser Nittves inledning idag är hur väl han träffade den känsla av *Verfremdung* som i så hög grad präglade uppfattningen av postmodernismen, inom den teoretiska diskussionen, den populärkulturella produktionen och den konstkritiska receptionen. Här står vi nu inför någonting radikalt annorlunda; vem kan *egentligen* visualisera en implosion? Detta understöds effektivt av ett bärande tema i Nittves inledning, nämligen det bortomindividuella och oundvikliga i en förändring som *nyss inträffade*, som *redan är här*, som vi *först nu* börjar fatta vidden av. Den främmandegörande effekten kan till en del sägas vara dystopisk, men det är en samtidsdystopi av helt annat slag än den som gestaltades på *Ararat*. Det handlar inte längre om ett ekonomiskt och teknologiskt maskineri som kan hejdas utan om *ett tillstånd* som till synes inte går att kontrollera (som om världen gått från att vara neurotisk till att bli psykotisk).

Här kan man börja ställa vissa kritiska frågor. Bär inte själva idén om en radikal hybridisering av tillvaron på någonting otäckt? Finns det inte också ett farligt, förlamande och i grund och botten antidemokratiskt stråk i föreställningarna om de stora berättelsernas död och oförmågan att upprätta en fast relation mellan tecken och betecknat? Om vi lever i en värld styrd av hyperkomplexa språkliga, monetära och teknologiska system bortom mänsklig kontroll, vad kan då alls sägas?

Självva idén om den stora, okontrollerbara och omvälvande förändringen är nu knappast ny; tvärtom är den en bärande trop i den västerländska föreställningen om modernitet. I kölvattnet efter varje teknologisk revolution, varje social, politisk och estetisk förändring, kan man finna dokument av liknande slag. Dokument som vittnar om en skräckblandad fascination och alienation inför det nya: fantasier om robotar blir avlösta av fantasier om replikanter (som i sin tur blir avlösta av fantasier om virtuella världar). Man skulle kunna kalla detta för en form av futuristisk romantik, vi befinner oss nu *på andra sidan* en oåterkallelig gräns, men inte nostalgiskt tillbakablickande utan förundrat stirrande runtomkring oss. Det är knappast en tillfällighet att några av postmodernismens mest använda metaforer handlade om död och slut (historiens slut, subjektets död, ideologiernas död, måleriets död, etcetera).

Men Lars Nittves förord är mycket konkretare än så. Han talar först och främst om konst, han vill förklara en omfattande estetisk förskjutning genom att frilägga ett alternativt, antiessentialistiskt stråk inom modernismen. Här kan man se en tydlig parallell till *Rörelse i konsten*: utifrån förändrade frågeställningar i samtiden utförs en genealogisk rörelse bakåt i tiden, där alternativa stråk upptäckts och där

kända verk och företeelser får helt eller delvis nya betydelser. Man skulle kunna tala om ett förskjutet perspektiv som i båda fallen utgick från Duchamp som en historisk brytpunkt och som därifrån frilade en tämligen rätlinjig tradition in i samtiden. Den samtida referenspunkten i *Implosion* var en ung generation amerikanska postmodernistiska konstnärer, med namn som Robert Longo, Sherrie Levine, Allan McCollum, Cindy Sherman, Barbara Kruger och Louise Lawler. Samtliga dessa konstnärskap är väl numera tämligen bekanta, men just därför är det så intressant och nyttigt att läsa om katalogen till *Implosion*. Idag, när både de teoribildningar och de konstnärliga praktiker som introducerades sedan länge är välbekanta (för att inte säga kanoniserade) element i vår samtida kultur, kan det vara svårt att alls få syn på den radikala differens och alienation som postmodernismen en gång tycktes representera.⁴¹ En gång i tiden ställde de konstnärskap som presenterades i *Implosion* oerhörda krav på uttolkaren – såvida han eller hon inte bara avfärdade alltihop som meningslös kitsch.

Låt mig ta rummet med Allan McCollums verk/serie/installation *Plaster Surrogates* och *Perfect Vehicles* som ett exempel. Besökaren möttes här av en serie svarta rektanglar på vit botten, alla med olikfärgade ramar. Effekten var omtumlande. Tystnad och tomhet fyllde många betraktare som samtidigt desperat försökte finna *någonting* i verken att fästa sina intryck och tolkningar på. Frågorna hopade sig. Varför titeln *Gipssurrogat*? Varför denna upprepning och monoton? Var skall jag titta – spelar det någon roll om jag granskar det ena gipssurrogatet istället för det andra, kommer jag att upptäcka något väsentligt? Tittar jag i själva verket åt fel håll, vilken rektangel jag än koncentrerar mig på? Möjligen erinrade sig vissa besökare en viss konsthistorisk referenspunkt, nämligen Kasimir Malevitjs målning *Svart kvadrat på vit botten*. Men hur skulle detta historiska sammanhang förstås?

Naturligtvis handlade det inte om brist på fantasi – att McCollum återvänt till Malevitj för att återbruka en bildform i brist på annat, och sedan upprepat den intill det absurda. Snarare handlade det om ett medvetet sätt att appropriera och dekonstruera Malevitj (och därigenom modernismens) *anspråk*. McCollums serie fungerar som en motbild till idén om det unika verkets autenticitet och aura, till föreställningen om konstnäreens närvaro i verket (om verket som ett perfekt språkrör för ett metafysiskt innehåll): *ironi* istället för andlighet, *splittring* och *fragmentarisering* snarare än enhetlig form, *upprepning* och *citater* snarare än unikt tilltal.⁴² Självva titeln *Plaster Surrogates* antyder någonting bristfälligt eller sekundärt, där gipset betecknar avgjutning, kopiering och mångfaldigande av en förlaga istället för det avgjutna – i själva verket ett surrogat som utgör substitutet för en förlorad förlaga och en för alltid förlorad illusion.

Mot Malevitj (och modernismens) utopiska visioner om den nya konsten och det nya samhället, framställer alltså McCollum en dystopisk bild av *frånvaro* och *tomhet*. Det unika konstverket och det personliga tilltalet har ersatts av en upprepning av opersonliga ”surrogat”. På ett sätt framstår *Plaster Surrogates* snarast som en iscensättning av

poststrukturalismens (och i synnerhet Jacques Derridas) språkfilosofi, där tecknet inte kan sägas äga en ursprunglig betydelse eller någon ideal relation till ett betecknat, utan utgör ett spår av något som är för alltid frånvarande. Beträkta-rens situation inför detta verk kan i detta sammanhang ses som en dramatisering av tolkningens dilemma: vi försöker hela tiden tolka tecknet/språket utifrån olika kontexter för att skapa mening, men tecknet undkommer varje försök att bestämma dess innebörd eftersom det alltid leder till ett annat tecken, aldrig till något ursprungligt betecknat.

Att bara titta på McCollums *Plaster Surrogates* för att möta verket och förstå dess betydelse innebär alltså att vi ingenting ser, eftersom konstverkets mening tycks till så stor del beroende av faktorer utanför själva bilden. Upprepningen av de svarta rektanglarna kan, som Nittve påpekar, härvidlag förstås som ”tecken för måleri” snarare än måleri i traditionell mening, de betecknar sorgen över att befinna sig på andra sidan gränsen till en av modernismens allra mest centrala berättelser (där *Perfect Vehicles* i detta sammanhang framstår som berättelsens gravurnor).⁴³

Men beroendet av externa kontexter pekar också på en betydligt mer produktiv, kritisk och om man så vill politisk betydelse. Man kan se detta i ljuset av den förskjutning från ”verk” till ”ram” som Craig Owens beskrivit som en av postmodernismens mest centrala aspekter:

*Var äger utbyten bland läsare och betraktare rum? Vem har möjlighet att definiera, styra och i sista hand dra fördel av den kulturella produktionens koder och konventioner? Dessa frågor flyttar uppmärksamheten från verket och dess framställare till ramen – den första genom att fokusera platsen där konstverket möts; den andra genom att hävda den konstnärliga produktionens och receptionens sociala natur.*⁴⁴

Själva gränsdragningen mellan konst och omvärld imploderar därför att den utgör en chimär: konsten som språkligt tecken ingår alltid i en kommunikativ situation som inbegriper omvärlden. Uppenbarligen finns här om inte en direkt politisk så åtminstone en institutionskritisk betydelse. Upprepningen och serialiteten i McCollums verk kan förvisso ges en helt konsthistorisk innebörd (en tillämpning av Andy Warhols och minimalismens estetik) men den kan också förstås som en referens som pekar bortom samtidskonstens rum (en kommentar till senkapitalismens produktions- och presentationssätt, där serier av identiska varor med marginella skillnader i detaljer som skapar illusionen av konsumentens valmöjlighet).⁴⁵

Enligt en sådan tolkning iscensätter McCollum ett språkspel som tvingar in betraktaren i någon form av reflektion, inte bara över estetiska och filosofiska frågor utan även institutionella och politiska. Till skillnad från den *rite-de-passage* som präglade *Ararat* finns dock vare sig något givet slutmål eller ens en uppenbar politisk förhoppning, utan ett spel som möjligen synliggör det spel som pågår och som hela tiden refererar tillbaka till spelets egen logik (dess skiftande regler, teoretiska förutsättningar, historiska referenser, rumsliga dispositioner etcetera). Man skulle kunna beskriva

McCollums – och postmodernismens – strategi som subversiv snarare än öppet politisk. Detta är om man så vill en vaghet, vilket också erkänns av Nittve i hans introduktion till utställningen *Trans/Mission* på Rooseum 1991 där han lyfter fram dilemmat med den kulturella och sociala homogenisering som präglade *Implosion*:

*Ett problem var att skillnaderna åkte ut med hierarkierna, samtidigt som vi vet att det är just skillnaden, spelet med olikheter, som skapar mening. Betydelser på alla nivåer, språkligt, socialt, politiskt, etiskt... Nu kan man visserligen konstatera att dilemmat var tidstypiskt. Den som roade sig med att läsa inte minst (konst-) kritisk teori kring mitten av 80-talet kanske erinrar sig hur det inte sällan var så, att implosionens antihierarkiska effekter lyftes fram i ena änden av en text, samtidigt som en postfeministisk och postkolonial insikt om ”den Andre” började formuleras i den andra. Sällan eller aldrig möttes tyvärr de två.*⁴⁶

Här kan man se en reflektion av hur postmodernismen som kulturellt fenomen i allt högre grad under 1980- och 90-talen kom att etablera teoretiska och kritiska perspektiv för olika politiska, sociala och akademiska riktningar. Den problematik som *Trans/Mission* lite yrvaket refererar till har härvidlag varit en av de mest aktuella frågorna under det senaste decenniet: konstens globalisering och konstvärldens asymmetriska och ojämnligen representation av kulturer, grupper och individer bortom en fastslagen historisk kanon baserad på en västerländsk, manlig, heterosexuell norm. Den implicita frågan om identitet och tolkning i *Implosion* visade sig alltså inte vara enbart ett sofistikerat intellektuellt spel, utan en oerhört brännande politisk och social problematik.

Detta accentueras drygt tio år senare på Moderna Museet i utställningen *Sår* (1998), men där är tonen en annan. I sin introduktion beskriver David Elliott utställningens grundläggande tema:

*Utställningen bygger sitt centrum kring en rad konstnärliga manifestationer som har uppträtt i Europa och Amerika under de senaste fyrtio åren – år som har bidragit till att forma nuet. [...] Titeln Sår fäster uppmärksamhet på det faktum att det territorium inom vilket så mycket av den moderna konsten agerar är beläget vid punkter karakteriserade av antingen personliga eller sociala spänningar, brott, söndring och ibland smärta. [...] Den premiss som hela utställningen bygger på – att parallellerna mellan konsten och livet nu på ett mer angående och kreativt sätt kan uppfattas i en moralisk-estetisk än i någon ideologiskt motiverad mening, hur underförstådd denna än är – skulle ha varit otänkbar för ett decennium sedan.*⁴⁷

Sår bär vittnesbörd om detta. Det är inte hybridens skrämmande och kittlande perspektiv som frammanas, inte heller den entydiga politiska agitationens underordnande av konsten i förhållande till samhället. Snarare handlar det om en tämligen introvert och vardaglig reflektion över en förändrad politisk och existentiell situation och de effekter av denna situation som reflekteras i den samtida konsten. Också detta

är i hög grad en politisk utställning, men en politisk utställning som snarare apostroferar än förnekar värdet av den enskilda konstnärliga gestaltningen och av det enskilda verkets betydelse som konstverk. Om David Elliott framhäver någonting så är det vikten av det enskilda verkets kvalitet; bara härigenom kan det tillmätas en angelägen estetisk och politisk betydelse.

Skillnaden i metaforer mellan *Implosion* och *Sår* avslöjar också en skillnad i teoretiska och historiska referenspunkter. Där *Implosion* utgick från Jean Baudrillard och Jacques Derrida, präglades *Sår* av Georges Bataille och Theodor Adorno. Även bland de deltagande konstnärerna kan man se en motsvarande åtskillnad. *Implosion* fokuserade främst på samtida amerikansk konst med framför allt Marcel Duchamp, Andy Warhol och Donald Judd som historisk resonansbotten. *Sår* däremot hade sina historiska referenspunkter hos Edvard Munch, Diane Arbus och Joseph Beuys. Utställningen hade inga klara samtida utgångspunkter, men presenterade en rad högst olikartade konstnärskap, med namn som Marina Abramović, Louise Bourgeois och Richard Billingham. Olika medier, olika uttryck, olika estetiska och ideologiska referenspunkter samsades, men samtidigt en strävan att frilägga och undersöka människans sociala och existentiella villkor (stundtals även i tillvarons yttersta marginal). Förhållandet mellan samtid och historia presenterades här inte som någon rak genealogi utan mer som en labyrinthisk rörelse mellan olika referenspunkter – hämtade från konsthistorien likaväl som från vitt skilda sociala och intellektuella sammanhang. Utan tvekan representerade hängningen av *Sår* inte bara ett annat sätt att presentera olika verk utan ett annat ideal vad gäller historiesyn.

Skillnaderna mellan dessa båda utställningar kan naturligtvis förklaras genom de olikartade estetiska, teoretiska och konsthistoriska preferenser som Nittve och Elliott representerar. Men jag skulle vilja hävda att de även representerar en mer generell förskjutning, beträffande det teoretiska landskapet, i synen på den samtida konsten och när det gäller historieskrivning. Härtill kommer självklart även den omvälvande sociala och politiska förändring som murens fall förde med sig.

Man kan kanske bäst iaktta denna förskjutning genom att studera några av de utställningar som Nittve gjorde efter sin tid som intendent på Moderna Museet. Vi kan ta *Now/Here* på Louisiana 1996 som exempel. Här finns uppenbara teoretiska referenser till *Implosion* (explicit uttalade av Nittve i förordet) men samtidigt påtalas vissa erfarenheter och förändrade positionsbestämningar som lett fram till en annorlunda utställningsform.⁴⁸ I likhet med *Sår* var den labyrinthiska rörelsen påtaglig i utställningen, med olika typer av historiska och teoretiska korsreferenser, utbyten och läckage. Detta accentuerades av det faktum att Nittve helt enkelt bjöd in ett antal gästande curators för att åstadkomma utställningens urval och gestaltning – i det uttalade syftet att undkomma det singulära maktperspektiv i tolkningen av samtiden som en enskild röst representerar, likaväl som ett sätt att undkomma den singulära historik som en linjär berättelse innebär. Här kan man skönja en likartad strävan att

förhålla sig kritiskt till och problematisera förhållandet både mellan samtid och historia och mellan konst och samhälle. Ledordet tycks för *Sår* liksom för *Now/Here* – trots deras inbördes skillnader – vara en form av *kritisk pluralism* (vilket givetvis inte får uppfattas som någon form av konsensus i tolkningen av samtiden eller historien).

Den förskjutning vi här talar om speglar en djupgående ambivalens som präglat konstvärlden under de senaste decennierna – både vad gäller teoribildning och formuleringar av samtidskonstens funktion och position. Man kan se detta i jämförelsen mellan tolkningarna av ett av de tre konstnärskap som var gemensamma för *Implosion* och *Sår*, nämligen Andy Warhols (de övriga två var Reinhard Mucha och Gerhard Richter).

I sin artikel i katalogen till *Implosion* utgår Germano Celant från stilbildande science-fiction-filmer som *Robo-Cop* och *Blade Runner* för att visa hur ”replikanten” kan ses som metafor för ett förändrat estetiskt tillstånd:

Man behöver bara driva denna osmos till dess spets för att implosionen skall innebära att det verkliga sänks i simulering. Varje spår av verkligheten kommer då att överföras till kopior och reproduktionernas skenbara värld, till den "totala relativiteten". "Maskiner har mindre problem. Jag skulle vilja vara en maskin, skulle inte du?", eller "I framtiden kommer alla att bli världsberömda i en kvart", eller "Om du vill veta allt om mig så titta bara på mina målningar och filmer och mig så är jag där. Det finns ingenting bakom". (Warhol.) [...] Uppkomsten av bildsekvenser "utan mål, utan varaktighet och utan framtid" (Baudrillard) i Warhols målningar sammanfaller med en implosiv logik: de ökar fåfängan och tomheten i de mänskliga motiven och tragedierna. De strålar fram ur duken ett ögonblick (många är ögonblicksbilder) och befrämjar på så vis deras art av helgelse och stjärnkult, men bilderna förbränns och förbrukas i sin upprepning.⁴⁹

Kanske kan man säga att läsningen av Warhol (och flera andra konstnärskap) här i sin tur fungerar som en metafor för en förändrad världsuppfattning: en tillvaro som präglas av yta, upprepning, mediering, relativisering och – slutligen – tomhet, förbrukning och förbränning. Det existerar dock ingenting av samhällskritik i Celants text, bara ett konstaterande av att detta är den samtid där kapitalismen sätter ramarna för existensen, där subjektets död innebär konsekvensen av ”kapitalets revolutionära process”.⁵⁰

Då Warhol behandlas i *Sår* – i Alain Cueffs essä ”Lösen/Återlösning” – sker det med helt andra förtecken. Texten utgår från det märkliga förhållandet att ordet ”lösen” på franska (*rançon*) länge var en vardaglig variant av ”återlösning” (*rédemption*), men att de båda orden historiskt sett fått helt skilda valörer: det förra i betydelsen ”muta”, det senare (genom kristendomens försorg) med innebörden ”saliggörande” eller ”befrielse” – vilket även skapar temat för en jämförelse mellan Warhol och Beuys:





Warhol hävdade att han var en maskin, en världsmannamaskin, en världsmaskin. I egenskap av imitationens och inregistrerandets teoretiker visste han mycket väl att han, lika lite som Flaubert blev Madame Bovary, skulle bli en maskin. Frånvarande för sig själv, immateriell, var han sin egen stand-in. [...] I viss mån delar Beuys Warhols misstro mot alla framställningar. Men misstron tar sig ett helt annat uttryck hos honom, han tar sin tillflykt till tanken på "presentation" – i såväl fenomenologisk som religiös bemärkelse. Genom att utropa sig till konstens och världens centrum personifierar han återlösarens öde [...]. Warhol skinnar skamlöst konst- film- reklam- och industrivärlden genom att sälja dem naturtrogna bilder av sig själva utan inneboende mening och i total avsaknad av sentimentalitet. Genomskinliga, öppna mot intigheten.⁵¹

En intressant sak med dessa båda tolkningar av Warhol är att de egentligen säger samma sak, men att de skiljer sig i värdering. Båda tar sin utgångspunkt i en tolkningstradition som utgår från Jean Baudrillard, en tradition som tar Warhols egna utsagor på orden och beskriver en konst (och en existens) som är helt igenom förytligad och *simulacral*.⁵² Det tycks som om båda utställningarna har ett behov av en baudrillardsk Warhol: som *rollmodell* respektive *motpol*.

Men denna uppfattning är inte helt representativ för själva utställningen *Sår*, där Warhols *Orange Car Crash 10 Times* (1963) placerades bredvid Francis Bacons *Double Portrait of Lucian Freud and Frank Auerbach* (1964). Man skulle kunna hävda att denna hängning endast frammanar en distinkt kontrast, att det mellan Warhols cyniska ytlighet och Bacons existentiella ångest vilar en avgrund av diametralt olikartade förhållningssätt till konsten och världen. Men i mötet mellan dessa två bilder uppstår också en relation, eller om man så vill ett läckage, som frammanar en betydligt mörkare förståelse av Warhol. En förståelse som närmar sig Thomas Crows mer "realistiska" och existentiella tolkning och tar fasta på den ambivalenta hållning och den möjliga samhällskritiska potential som indirekt går att utläsa ur Warhols bilder: en störd och djupt pessimistisk vision av samtiden genom en transformering av masskulturens bilder till konstverkets yta.⁵³

Vad detta visar är ytligt sett hur olika kontexter och förståelsehorisonter påverkar tolkningen av ett och samma verk, vi skapar den Warhol vi behöver för tillfället. Men exemplet pekar även på någonting annat och mer väsentligt, nämligen hur vår tids konst i allt högre grad kommit att bli en disparat, transmedial, dissonant och djupt ambivalent projektyta för mötet mellan det reella och det metaforiska såväl som mellan historia och samtid. Förändringarna i förhållandet mellan konst och omvärld kan alltså förstås både utifrån en skiftande filosofisk horisont (poststrukturalism) och en påtaglig nödvändighet hos många konstnärer att genom sin konst hitta former för att kunna kommentera och agera i omvärlden. Warhol framstår som en tidig och närmast perfekt exponent för detta tillstånd.

I ett försök att förena de "simulacrala" och "realistiska"

tolkningarna av Warhol beskriver Hal Foster hur förhållandet mellan tecken och verklighet kan förstås som ett komplicerat spel av utpekande och avbrott:

*repetition in Warhol is not reproduction in the sense of representation (of a referent) or simulation (of a pure image, a detached signifier). Rather, repetition serves to screen the real understood as traumatic. But this very need also points to the real, and at this point the real ruptures the screen of repetition.*⁵⁴

Det traumatiska framstår i detta fall som en oförmåga att åstadkomma ett möte med eller en förankring i omvärlden. En oroande aspekt av detta är Warhols ambivalenta sätt att skapa dissonanta konstellationer av fasansfulla dokument från omvärlden och en iskallt subtil estetik. Poängen är dock själva dubbelheten, oförmågan att relatera till omvärlden och samtidigt det tydliga utpekandet *av* och *i* denna omvärld. Frågan är om spelet med utpekanden och avbrott bara måste ses som traumatiskt (som en störning i Warhols mentala liv eller i den amerikanska kulturen i allmänhet) eller om man kan se det som en konstituerande modell för det menings-sammanhang där bilden verkar: för utställningsrummets relation till konst, omvärld, samtid och historia. Detta innebär i så fall att de förvandlingar som äger rum i utställningsrummet inte är enkelriktade. Det går inte att bara säga att det objekt som medvetet placeras innanför Moderna Museets väggar förvandlas till konst. Snarare kan man förstå denna relation som verkande åt båda hållen. Objektet eller bilden förvandlas visserligen men möjliggör i samma ögonblick en på samma gång metaforisk och reell öppning gentemot omvärlden.

Man skulle kunna beskriva den komplicerade form av avbrott och utbyten som äger rum på den heterotopiska platsen som en *teckenekonomi*: ett system för att reglera symboliska transaktioner som äger en relativ autonomi gentemot det omgivande samhället. Autonomi är relativ därför att de transaktioner av information, mening och värde som pågår inom denna teckenekonomi alltid är *reversibla* och *kompatibla* med omvärlden, de kan röra sig i omvända riktningar gentemot varandra och de är (i vissa avseenden) förenliga med varandra. Ytterst kan ett sanktionerat estetiskt värde alltid växlas mot reda pengar.

Det som händer innanför museet (eller konstvärldens) ramar är alltså ingen till intet förpliktigande lek, utan en aktivitet som tillsammans med andra typer av teckenekonomier interagerar med omvärlden och konstituerar vår bild av verkligheten. Andy Warhols *Orange Car Crash 10 Times* kan i detta sammanhang närmast förstås som ett schema över hur dessa mångtydiga interaktioner, transaktioner och förvandlingar – i bokstavlig och bildlig mening – *äger rum*.

Tydligare än kanske någon annan utställningsform pekar den särpräglade typen av tematiska utställningar som vi här talat om, på förutsättningarna för utställningsrummets tolkning och presentation. Den visar inte bara upp ett aktivt sammanhang mellan historia och nutid, mellan

det reella och det metaforiska. Genom sin medvetna mångtydighet skapar den ett labyrintiskt sammanhang där idéer, bildgenrer, formspråk och gester ur historien aktiveras och aktiveras i samtiden. Detta är ett sammanhang som kanske främst handlar om konstvärldens och historieskrivningens speciella logik, men som också pekar utanför dessa rum mot en värld utanför. Det är utställningar som förenar olika rum och inställningar vilka tycks sinsemellan oförenliga, som omfattar olikartade tidsuppfattningar vilka relateras till varandra och *tvingas* interagera, som implicerar ett system av öppningar och slut, och som därigenom både isolerar rummets säregna funktioner och reglerar dem till omvärlden. Men det är också utställningar som genom sin tematik förmår kondensera ett komplext sammanhang till en begriplig och avläsbar form.

- 1 Michel Foucault, "Of Other Spaces" (1967/1984), *Diacritics. A Review of Contemporary Criticism*, vol. 16, nr 1, 1986, s. 22–27.
- 2 Charles Baudelaire, "The Painter of Modern Life" (1863), *The Painter of Modern Life and Other Essays*, red. Jonathan Mayne, New York 1964/1986, s. 13.
- 3 Otte Sköld ansåg till exempel att Musée national d'art moderne var för stort och inhyt i olämpliga lokaler. Sköld, "Förord", *Det moderna museet. Vägledning över utställningen med modern konst ur Nationalmusei samlingar* (utst.kat.), Liljevalchs konsthall, Stockholm 1950, s. 8. Tre år senare framställde han Museum of Modern Art (MoMA) som en given förebild, en entusiasm som dock av olika anledningar tycks ha svalnat med tiden. Sköld, "Förord", *Tolv nutida amerikanska målare och skulptörer* (utst.kat.), red. Otte Sköld, Liljevalchs konsthall, Stockholm 1953, s. 8. Ett avgörande problem med båda dessa institutioner var att de var stora, kostsamma epokmuseer medan man i Sverige vid denna tid i högre grad var inriktad på ett mindre och mer flexibelt genomgångsmuseum. Ett annat problem var den uppenbara tveksamhet som Sköld och många andra efterhand kände inför det man uppfattade som MoMA:s extremt radikala politik för utställningar och inköp. Otte Sköld, "Ett museum för modern konst", föredrag vid Kungl. Akademien för de fria konsternas högtidssammankomst, 31 maj 1956, s. 89f, Moderna Museets tillkomst. F4:1, Moderna Museets myndighetsarkiv (MMA).
- 4 *SOU 1949:39 Nationalmuseiutredningen. Betänkande angående Statens konstsamlingars organisation och lokalbehov*, s. 74. Denna utredning tillsattes av ecklesiastikdepartementet 1944 för att skapa ett underlag för en lösning av den akuta utrymmesbristen på Nationalmuseum, och den presenterade 1949 ett betänkande som kraftfullt förordade ett separat museum för nutida konst. En kortfattad redogörelse över processen som leder till ett nytt museum finns hos Otte Sköld, "Ett museum för modern konst", *Moderna museet. En konsts bok från Nationalmuseum*, red. Bo Wennberg, Stockholm 1957, s. 11ff. Se även Annika Hökerberg, *Moderna museets tillkomst och första verksamhet*, uppsats för proseminariet i Statskunskap, Stockholms universitet 1968.
- 5 *SOU 1949:39 Nationalmuseiutredningen*, s. 80.
- 6 Pontus Hultén, "Moderna Museets tillkomst och första år", *Moderna Museet 1958–1983*, red. Olle Granath och Monica Niekels, Stockholm 1983, s. 32.
- 7 Eustathia P. Costopopolus, "Musée National d'Art Moderne", *Art Museums of the World*, red. Virginia Jackson, New York/London 1987, s. 293. Det så kallade *Louvre-Luxembourg-systemet*, innebar att verken deponerades i samtidsmuseets samlingar till och med hundraårsdagen av konstnärens födelse, då de antingen övergick till Louvrens centrala samling eller (de verk som inte längre ansågs vara av centralt värde) skickades till museer och institutioner i provinserna.
- 8 Sköld, *Det moderna museet* 1950, s. 7.
- 9 Otte Sköld, "Tal vid invigningen av Moderna Museet d. 9/5 1958 kl. 11.30", *Moderna Museet 1958–1983* 1983, s. 12.
- 10 För en mer ingående analys av detta, se Hans Hayden, *Modernismen som institution. Om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm*, Stockholm/Stehag 2006, s. 177–210.
- 11 En inkodning på de stora konnotationerna kring adjektivet "modern" får man i samband med kontroversen kring det namnbyte som genomfördes vid The Institute of Modern Art i Boston 1948 till det (då) mer neutralt klingande The Institute of Contemporary Art. Se Serge Guilbaut, "The Frightening Freedom of the Brush: The Boston Institute of Contemporary Art and Modern Art" (1985), *Art Apart. Art Institutions and Ideology Across England and North America*, red. Marcia Pointon, Manchester/New York 1994, s. 233f. Anledningen var att museiledningen inte ville stöta sig med de då mycket starka antimodernistiska krafter som verkade i USA:s kulturella och politiska liv. Namnbytet distanserade organisationen från Museum of Modern Art som då var den centrala bastionen för modernismens försvar.
- 12 Carol Duncan har beskrivit likformigheten i de moderna museernas urval och narration, i Europa såväl som i USA, som en funktion av deras uppgift att presentera allmänt godtagna värden och kunskapsformer för allmänheten. Duncan, *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, London 1995/2002, s. 103. Hon urskiljer härvidlag en hierarki mellan olika museer där MoMA fungerat som ett paradigmiskt exempel inte bara vad gäller samlingens sammansättning och presentation, utan även vad gäller modernismens standardberättelse. Denna berättelse presenteras dock inte bara på museer för modern konst runt om i världen utan även i olika slags texter, artiklar, böcker och översiktsverk. Den utgör även grunden för en muntlig trädning av den moderna konstens historia, genom undervisning på konstskolor och universitet.
- 13 Hans Belting, *Art History after Modernism*, Chicago/London 2003, s. 100.
- 14 Magdalena Malm och John Peter Nilsson, "När är jag?", *Modernautställningen* (utst.kat.), red. Magdalena Malm och John Peter Nilsson, Moderna Museet, Stockholm 2006, s. 8.
- 15 Leif Nylén, "Två monument", *Dagens Nyheter* 1976-08-17.
- 16 *Ararat* (utst.kat.), Moderna Museet, Stockholm 1976, omslagets innerflik, undertecknat av "Arbetsgruppen Ararat". Katalogen hade formen av en mapp med lösa blad som beskrev olika problemområden inom utställningens tema. Därtill distribuerades åtta tematiska häften som fördjupade tematiken. Kommissarie var Björn Springfeldt. Man bildade 1973 en organisationsgrupp som framställde det grundläggande temat och sedermera bjöd in olika grupper och individer att delta i genomförandet av utställningen (över 100 personer).
- 17 *Ararat* bestod av följande stationer: (1) gårdsplanens ekologiska byggnader och sol- och vindskulpturer, (2) entrén med en bokhörna med informativ litteratur, (3) västra galleriets tunnel som gestaltade bilder av det nutida industrisamhällets negativa konsekvenser och sambandet mellan U- och I-länder, (4) stora salen som dominerades av en väldig konstruktion, en "befolkad skulptur" som representerade möjligheten till ett utvecklat urbant samhälle i kontakt med naturen och människorna, (5) östra galleriets förevisning av befintliga och framtida tekniska anläggningar för miljövänlig energiförsörjning, (6) studiesalens material för fördjupade studier, (7 och 8) verkstäder inomhus och utomhus där barn och vuxna uppmanades att själva skapa bilder och föremål för att gestalta sina intryck och öka medvetenheten, och (9) museets bio där en mycket ambitiös seminarierie ordnades under tiden för utställningen.
- 18 Lennart Mörk, uttalande i häftet *Ararat*, Stockholm juni 1976, s. 5, min översättning. Originallet med engelsk och italiensk text: "The important thing as I see it is that we as artists have given up our ambition to produce a unique work of art."
- 19 Ett av de mest konsekventa och radikala försöken att placera bildkonstens funktion i direkt förhållande till en rådande politisk och social ordning gjordes i Sovjetunionen under 1920-talet. Genom manifest, utställningar och konstnärlig undervisning formulerades en antiessentialistisk hållning där konsten underordnades politiken, till priset av den borgerliga "teologiska, metafysiska och mystifierande" konstens död: där ingenjören och konstnären närmar sig varandra och ställer sina tjänster direkt till det sovjetiska samhällets förfogande och där det inte längre finns plats för konstverket som ett individuellt, subjektivistiskt eller tillfälligt mål i sig. Se till exempel Alexei Gan, "Constructivism" (1922) och Boris Arvatov, "Art and Class" (1923), *The Tradition of Constructivism*, red. Stephen Bann, The Documents of 20th-Century Art, New York 1974, s. 33ff och s. 47. Denna fråga gav dock upphov till en rad affekterade debatter vid 1920-talets början. Christina Lodder har pekat ut en specifik historisk brytpunkt i tjugotalets sovjetiska konstliv som fångar in denna ambivalens, en debatt som fördes inom Institutet för konstnärlig kultur i Moskva (INKhUK) 1921. Den berörde frågan om huruvida man skulle förstå bildkonsten som komposition eller konstruktion och där skiljelinjen handlade om att konstens grundläggande uppgift i det socialistiska samhället var av estetisk eller utilitaristisk natur. Christina Lodder, *Russian Constructivism*, New Haven/London 1985, s. 83.
- 20 Stockholmsutställningens funktionalistiska program genererade en massiv kritik från vissa håll, samtidigt som det bland vissa av utställningens arrangörer fanns ett missnöje med att dess presentation inte var tillräckligt renodlat funktionalistisk. I detta sammanhang kan man se Gunnar Aspunds, Wolter Gahns, Sven Markelius, Gregor Paulssons, Eskil Sundahls och Uno Åhréns skrift *Acceptera*, Stockholm 1931, som ett manifest där tankegångarna från utställningen renodlas och där argumenten radikaliseras och breddas. Frågan om den funktionalistiska formen ses här i direkt samband med moderniseringen av samhället.
- 21 *Ararat* 1976, s. 5.
- 22 Pontus Hultén, *Rörelse i konsten* (utst.kat.), red. Pontus Hultén, Moderna Museet, Stockholm 1961, opagerad.
- 23 Pontus Hultén, "Kort framställning av rörelsekonstens historia under 1900-talet", *Rörelse i konsten* 1961, opagerad.
- 24 Pontus Hultén, "Collage eller fantastiska realiteter", *Kasark*, nr 3, 1958, opagerad.
- 25 Pontus Hultén, "Den ställföreträdande friheten eller Om rörelse i konsten och Tinguelys Metamekanik", *Kasark*, nr 2, 1955, s. 1.
- 26 Pontus Hultén, "Mouvement – Temps ou les quatre dimensions de la plastique cinétique", *Le Mouvement*, Galerie Denise René, Paris 1955, opagerad.
- 27 Hultén, *Rörelse i konsten* 1961, opagerad.

- 28 Pontus Hultén, "Avslutande inledning", *Den inre och den yttre rymden* (utst.kat.), red. Karin Bergqvist Lindegren och Pontus Hultén, Moderna Museet, Stockholm 1965, opaginerad.
- 29 Allan Kaprow, "The Legacy of Jackson Pollock", *Art News*, vol. 57, nr 6, 1958, s. 57.
- 30 Eugen Wretholm beskriver i en tillbakablick över 1950-talet hur den informella konsten och andra radikala yttringar inte visades på de ledande gallerierna utan "i små, ofta över axeln sedda utställningslokaler", se "Från konkretism till informell akademism", *Ord och bild*, vol. 70, nr 4, 1961, s. 315.
- 31 I Sverige arrangerades utställningen *Tolv nutida amerikanska målare och skulptörer* i samarbete med Nationalmuseum och Riksförbundet för bildande konst. Här presenterades olika riktningar inom USA:s samtidskonst i ett arrangemang av amerikanska utrikesdepartementet och The Museum of Modern Art i New York som turnerade runt om i Europa. Det som visades var framför allt figurativ konst av namn som Edward Hopper, Ben Shan och Stuart Davis, men även skulptur av Alexander Calder och David Smith, samt ett fåtal målningar av Arshile Gorky och Jackson Pollock. Se Andrew Carnduff Ritchie, "Orientering", *Tolv nutida amerikanska målare och skulptörer* 1953, s. 9–11. Vandringsutställningen *Kring spontanismen* organiserades av Riksförbundet för bildande konst 1959. Utställningen visades på Malmö museum, Värmlands museum i Karlstad, Konsthallen i Göteborg, Zornmuseet i Mora och Konstakademien i Stockholm. I utställningen ingick verk av europeiska konstnärer som Torsten Andersson, Karel Appel, François Arnal, Alberto Burri, Gianni Dova, Jean Dubuffet, Inger Ekdahl, Öyvind Fahlström, Hans Hartung, Asger Jorn, André Masson, Georges Mathieu, Henri Michaux och Antoni Tàpies. På grund av svårigheter med inlån och höga försäkringsavgifter visades inga verk av amerikanska abstrakta expressionister. Se Lars Erik Åström, *Kring spontanismen* (utst.kat.), red. Lars Erik Åström, Riksförbundet för bildande konst, Stockholm 1959, opaginerad.
- 32 Se till exempel Gotthard Johansson, *Svenska Dagbladet* 1953-11-24; Nils Palmgren, *Arbetsbladet* 1953-11-24; Yngve Berg, *Dagens Nyheter* 1953-11-24; Alf Liedholm, *Upsala Nya Tidning* 1953-12-15. Flera recensenter menade förvisso att denna utställning visade att den amerikanska konsten inte längre fick ignoreras, och man uppmärksammade såväl dess individualism och vitalitet som dess experimentlusta. Intresset gällde dock framför allt skulpturen och den figurativa konsten. Ett undantag till denna negativa hållning var dock den unge Pontus Hulténs initierade presentation av den abstrakta expressionismen: "En ny expressionism", *Dagens Nyheter* 1953-12-01.
- 33 Se Kristian Romare, *Sydsvenska Dagbladet* 1959-04-02; Marianne Nanne-Bråhammar, *Arbetet* 1959-04-05; Thorild Anderberg, *Kvällsposten* 1959-04-13; signaturen NthJ., *Nya Wermlands-Tidningen* 1959-05-28; Gilbert Svenson, *Värmlands Folkblad* 1959-05-29; Birger Eriksson, *Dala Demokratien* 1959-06-10; Gösta Andrén, *Ny Tid* 1959-06-11; Bengt Abrahamson, *Göteborgs Tidningen* 1959-06-13; Ulf Linde, *Dagens Nyheter* 1959-08-25; Alf Liedholm, *Upsala Nya Tidning* 1959-08-26; Per-Olov Zennström, *Ny Dag* 1959-08-28; Ulf Hård af Segerstad, *Svenska Dagbladet* 1959-08-28.
- 34 Thorild Anderberg, "Reflexion över en yta", *Kvällsposten* 1959-04-13.
- 35 Kristian Romare, "Ett nytt klimat", *Sydsvenska Dagbladet* 1959-04-02.
- 36 Ulf Linde, *Spejare. En essä om konst*, Göteborg 1960/1984, s. 45. Se även Marcel Duchamp, "The Creative Act", *The New Art. A Critical Anthology*, red. Gregory Battcock, New York 1966, s. 25f.
- 37 Torsten Bergmark, "Är konsten en förbrukningsvara?", *Dagens Nyheter* 1962-09-22. Ett urval av inläggen i denna debatt finns samlat i *Är allting konst? Inlägg i den stora konstdebatten*, red. Hans Hederberg, Stockholm 1963.
- 38 Pontus Hultén, "Moderna museet svarar", *Dagens Nyheter* 1962-09-22. Ulf Linde gjorde följande inlägg i debatten: "Svar på akademital", *Dagens Nyheter* 1962-09-18; "Kritikern som eternell", *Dagens Nyheter* 1962-09-29; "Andra sätt att se", *Dagens Nyheter* 1962-11-25.
- 39 Leif Nylén, *Den öppna konsten. Happenings, instrumentell teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet*, Stockholm 1998, s. 18.
- 40 Lars Nittve, "Inledning", *Implosion. Ett postmodernt perspektiv* (utst.kat.), red. Lars Nittve, Moderna Museet, Stockholm 1987, s. 14, 18.
- 41 Villrådigheten och upprördheten speglades i den debatt som blossade upp strax före *Implosion*, i samband med Lars O. Ericssons introduktion av en postmodernistisk estetik i *Dagens Nyheter* 1987 ("Till försvar för 80-talets konst", *Dagens Nyheter* 1987-09-27 och "I symbolernas rike", *Dagens Nyheter* 1987-09-29). Artiklarna föranledde en debatt vars hätska tonfall på många sätt påminde om Den stora konstdebatten 1962. Debatten utgjorde även i lika hög grad ett symptom på en pågående strid om tolkningsföretärdet i svenskt konstliv. Ericsson fick slutordet och sammanfattade debatten i "Jaget är kultur, inte sann natur", *Dagens Nyheter* 1987-11-25, och kunde då hänvisa till *Implosion* som varit öppen sedan en månad. Debatten föregick alltså utställningen, men de kom båda tillsammans att innebära en kraftfull introduktion av postmodernismen i svenskt konstliv.
- 42 Denna jämförelse utgår från en tabell som Ihab Hassan ställde upp för att i generella termer jämföra modernistisk och postmodernistisk estetik, se "Mot ett begrepp om postmodernismen" (1982), *Postmoderna tider?*, red. Mikael Löfgren och Anders Molander, Stockholm 1986, s. 70f.
- 43 Lars Nittve, "Inledning", *Implosion* 1987, s. 34.
- 44 Craig Owens, "Från verk till ram eller finns ett liv efter författarens död?", *Implosion* 1987, s. 200.
- 45 Craig Owens, "Allan McCollum: Repetition & Difference" (1983), *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, red. Scott Byron, Barbara Kruger, Lynne Tillman och Jane Weinstock, Berkeley/Los Angeles/London 1992/1997, s. 118ff.
- 46 Lars Nittve, "Introduktion: Från Implosion till Trans/Mission", *Trans/Mission. Konst i interkulturell limbo* (utst.kat.), red. Lars Nittve, Rooseum, Malmö 1991, s. 7.
- 47 David Elliott, "Lön för plågan [No pain no gain]", *Sår. Mellan demokrati och förlösning i den samtida konsten* (utst.kat.), red. David Elliott och Pier Luigi Tazzi, Moderna Museet, Stockholm 1998, s. 11f, 15.
- 48 Lars Nittve, "Nowhere but NowHere", *Now/Here*, vol. I, Louisiana Museum for Moderne Kunst, *Louisiana Revy*, vol. 36, nr 3, 1996, s. 10f.
- 49 Germano Celant, "Subjekt i kortslutning", *Implosion* 1987, s. 167f.
- 50 Ibid., s. 168.
- 51 Alain Cuffe, "Lösen/Återlösning", *Sår* 1998, s. 60f.
- 52 Se Jean Baudrillard, "Pop – An Art of Consumption?" (1970), *Post-Pop*, red. Paul Taylor, Cambridge, Massachusetts 1989.
- 53 Thomas Crow, *Modern Art in Common Culture*, New Haven/London 1996, s. 63.
- 54 Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Massachusetts/London 1996, s. 132.

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. 178
Tord Lund/Statens konstmuseer s. 195, 196

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