

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

Historieboken

Om Moderna Museet 1958–2008

MODERNA MUSEET Steidl



Vår man i New York En intervju med Billy Klüver om samarbetet med Moderna Museet

Moderna Museets första decennium har länge varit mytomspunnet. Berättelserna lever i vårt kollektiva minne och har blivit en del av vår historia. De beskriver ett öppet museum, ett offentligt vardagsrum som älskades av alla och som bar prägelse av konstens ”lustiga huset”. Pontus Hultén framstår som en magiker, som med säker hand trollade fram de mest makalösa utställningarna till publikens outtröttliga glädje. När man börjar skrapa på ytan visar det sig dock att det är en mer sammansatt historia, som handlar om ett hårt arbete med att omsätta visioner till verklighet. Ett arbete som involverade en lång rad personer och där Hultén i egenskap av museidirektör fungerade som en katalysator.

För många är Billy Klüver kanske mest känd som ”the New York Connection”, Moderna Museets kontaktperson i New York och Hulténs vän och medarbetare.¹ Hultén och Klüver stötte på varandra redan under studietiden i Stockholm, på Studentfilmstudion, på grund av deras gemensamma intresse för film och rörlig bild. När Hultén reste till New York för första gången 1959, var det Klüver han kontaktade och det var denne som introducerade Hultén till staden.² Tillsammans gick de och tittade på utställningar och besökte konstnärer, till exempel Alfred Leslie som just avslutat arbetet med filmen *Pull My Daisy*. Under samma period arbetade Hultén med utställningen *Rörelse i konsten*, som gjordes i samarbete med Willem Sandberg på Stedelijk Museum i Amsterdam. Besöket i New York ledde till att flera amerikanska konstnärer inkluderades i utställningen.³ På planet hem hade Hultén också med sig en modell av *De fyra elementen* från 1938 som han fått av Alexander Calder. Skulpturen byggdes upp i monumentalformat framför museets entré i samband med utställningen.⁴ För Moderna Museet blev det en naturlig lösning att Klüver, som fanns på plats i New York, kom att hålla kontakten med konstnärer, gallerister och andra långivare inför utställningen. När Jean Tinguely några månader senare kom till New York bad Hultén Klüver, som talade flytande franska, att se till att Tinguely hade allt han behövde.⁵ Tinguely skulle ställa ut på Staempfli Gallery. I samband med det hade Museum of Modern Art bjudit in honom till att göra något i museets skulpturpark, ett projekt som Klüver snart kom att spela en central roll i. Just här, mellan 1959 och 1960, börjar ett mångårigt samarbete mellan Billy Klüver, Pontus Hultén och Moderna Museet.

Billy Klüver föddes i Monaco och växte upp i Sverige där han tog en ingenjörsexamen i elektronik vid Kungliga Tekniska Högskolan i Stockholm, innan han 1954 flyttade till USA. Klüver var den förste studenten någonsin som

fått presentera sitt examensarbete på Kungliga Tekniska Högskolan, *Motion of Electrons in Electric and Magnetic Fields*, i form av en animation. År 1957 doktorerade han vid University of California i Berkeley och under åren 1958–68 arbetade han för Bell Telephone Laboratories i Murray Hill i New Jersey. Under hans tid vid Bell hjälpte han även Moderna Museet med utställningar som *Rörelse i konsten* (1961), *4 amerikanare* (1962), *Amerikansk pop-konst – 106 former av kärlek och förtvivlan* (våren 1964), *Den inre och den yttre rymden* (1965) och *Claes Oldenburg* (1966), samt happenings-erien *Fem New York-kvällar* (hösten 1964).⁶ När det gäller *4 amerikanare* och *Amerikansk pop-konst* kan man säga att Klüver agerade som co-curator, fast den benämningen inte användes på den tiden.⁷ Under hela 1960-talet samarbetade Klüver även med enskilda konstnärer, där han i egenskap av ingenjör hjälpte dem med tekniska lösningar av olika slag. Det kanske mest kända samarbetet var det med Robert Rauschenberg och den interaktiva skulpturgruppen *Oracle*, som varade mellan 1962 och 1965. Ett annat gällde konstruktionen av Andy Warhols *Silver Clouds* från 1966.⁸ Andra han kom att samarbeta med genom åren var John Cage, Jasper Johns och Yvonne Rainer för att bara nämna några. Klüvers engagemang i konst och teknologi ledde till att han tillsammans med konstnärerna Robert Rauschenberg, Robert Whitman och ingenjörskollegan Fred Waldhauer 1966 grundade Experiments in Art and Technology (E.A.T.). Organisationen bildades i samband med den stora performancefestivalen *9 Evenings: Theatre and Engineering* på 69th Regiment Armory i New York. Tio konstnärer, bland dem Öyvind Fahlström, arbetade tillsammans med trettio ingenjörer från Bell Telephone Laboratories med att producera performances där ny teknologi användes. Klüver ledde även E.A.T:s arbete i Pepsipaviljongen i samband med världsutställningen i Osaka i Japan, *Expo '70*, 1970. Projektet innebar att konstnärer som Robert Breer, John Cage, Fujiko Nakaya och David Tudor samarbetade med ett stort antal ingenjörer för att skapa en komplex multimediashow inne i paviljongen.⁹

I början av 1970-talet, när Hultén i princip redan var på väg att lämna Moderna Museet för Paris och uppbyggandet av Centre Pompidou, möttes de i ett sista gemensamt projekt initierat av Experiments in Art and Technology. Man ville ställa samman en samling med verk av konstnärer verk-samma i New York under 1960- och 1970-talen. Samlingen skulle sedan doneras till ett museum i USA. E.A.T. vände sig till Hultén och frågade om han ville ta på sig uppdraget. Under tiden som urvalet gjordes undersökte Billy Klüver och konstnärerna möjligheterna att donera verken till Moderna Museet, vilket var anledningen till att *New York Collection* 1973 hamnade i Moderna Museets samling.¹⁰

Under hela 1960-talet förde Hultén och Klüver en kontinuerlig dialog i brev och telegram. Man talade om museets utställningar och filmvisningar, planerade för

← Yvonne Rainer, *Fem New York-kvällar*, 1964

Billy Klüver i utställningen *Rörelse i konsten*, 1961

performancekvällar och föredrag. I breven kan man följa diskussioner om vilka konstnärer som borde inkluderas i utställningar, vilka verk som fanns tillgängliga för lån och så vidare. Brevväxlingen var periodvis mycket intensiv. Klüver var djupt engagerad i utställningsarbetet. Tonen i breven är mycket kärvändig – privatliv och arbete blandas om vartannat.¹¹ Hultén och Klüver var bägge handlingskraftiga och det förvånar därför inte att de kunde samarbeta väl. De delade en osviklig tro på konstens gränslösa potential och deras samarbete kom under några år att resultera i ett fruktsamt växelspel på axeln New York–Stockholm.

De båda intervjuerna som presenteras här gjordes den 21 augusti respektive den 29 oktober 1997 i Billy Klüvers och Julie Martins, hans hustru och medarbetare, hem i Berkeley Heights, New Jersey, utanför New York.¹² I dem berättar Klüver sin egen historia om hur han kom till USA i mitten av 1950-talet för att så småningom hamna mitt i konstens epicentrum. Jag har valt att sammanställa de båda intervjuerna till en för att göra berättelsen så linjär som möjligt.¹³ Intervjun kompletteras i noterna med kommentarer till olika uttalanden, personer som omnämns och händelser som är relaterade till det som sägs. Flera brev återges i stort sett i sin helhet just för att ge exempel på hur dialogen kunde låta. Noterna försöker också i viss mån rekonstruera Klüvers egna referensramar för läsaren. Varje generation har sina egna ”självklarheter”, som kanske inte längre uppfattas som så självklara för yngre läsare. Det kan handla om samtids-historia som har fallit i glömska, personer som inte längre ingår i vårt kollektiva medvetande, händelser som refereras till, som man inte längre känner till och så vidare. Det som gör Klüvers berättelse intressant är de val han gör, vad han minns och hur han berättar sin historia.

Intervju

Marianne Hultman (MH): När kom du till USA?

Billy Klüver (BK): 1954 flyttade jag till Paris. Jag väntade på att jag skulle fylla 26 år, så att jag slapp göra militärtjänst så fort jag kom till USA.¹⁴ På den tiden tog man alla som var under 26 år direkt från båten. [...] Jag åkte till Stanford tillsammans med min fru.¹⁵ [...] När vi kom dit så visade det sig att de inte hade någon plats. Jag behövde naturligtvis ett assistentjobb för att livnära mig vid sidan av mina studier. Då föreslog jag för min fru att jag skulle söka till Berkeley. Vi liftade dit och efter ett par dagar hade jag fått en plats och min fru fick omedelbart arbete. 1957, efter två år och sju månader fick jag min doktorsgrad, vilket var den snabbaste examen någon hade gjort på universitetet i Kalifornien. Men det berodde ju naturligtvis på att jag redan hade min examen från Tekniska Högskolan i Stockholm. [...] Jag ville arbeta på Bell, som [...] på den tiden, var det bästa laboratoriet för forskning. Det var mer eller mindre en slump som gjorde att jag fick plats där 1958. Just det året hade de ett par platser att erbjuda. Nu kommer jag inte riktigt ihåg hur det gick till men C.C. Cutler tog mig med i sin grupp på Bell Laboratories. På Bell fanns alla som jag hade beundrat, som John Pierce vars böcker jag hade

läst på metron i Paris ett par år tidigare.¹⁶ Att jag fick arbeta i deras grupp på Bell, var det bästa som jag hade kunnat få göra. Där stannade jag då i tio år.

MH: Vad var det som fick dig att bestämma dig för att åka till just USA?

BK: Därför att jag var intresserad av film. Jag arbetade själv med Filmstudion i Stockholm. [...] Jag hade sett så många filmer från USA så jag ville se hur det såg ut där. Ja, det var bara det. Vi kom ju utan någonting. Jag tror vi hade hundra dollar. Men allting som hände senare var mer eller mindre en slump.

MH: Var det Filmstudion vid Tekniska Högskolan?

BK: Nej, det var Stockholms Studentfilmstudio, som jag var ordförande i. Jag började redan gå dit när jag gick på Östra Real, och till slut blev jag ordförande. [...] Det var ju just efter kriget, och vi lyckades ta in filmer som ingen hade sett. Oftast samarbetade vi med ambassaderna och så via filmbolagen naturligtvis. Eller så skaffade vi fram filmerna själva. Filminstitutet fanns ju inte på den tiden. Biografen vi använde mest låg på Tekniska museet. Den var den bästa biografen i stan. Problemet var att ta sig ut dit. Det bästa var att hyra en biograf som Regina på Drottninggatan eller Ritz [...] klockan elva på kvällen. Då fick vi den ofta gratis. Där såg vi då censurerade filmer, som av någon anledning inte skulle visas i Sverige och så vidare, och så naturligtvis äldre filmer. Einar Lauritzen höll i ett arkiv på Tekniska museet över de gamla svenska filmerna.¹⁷ Och så fanns det ett jättelikt fotoarkiv, som nu naturligtvis måste ha gått in i Filminstitutet. Men mest så var det vi själva som jobbade med att få dit olika filmer. Vi lyckades få upp medlemsantalet från ett hundratal till över femhundra genom att sälja ”sex och violence”.

MH: Vad menar du med att sälja ”sex and violence”?

BK: Precis vad jag säger [skratt]. Vi sålde in *Den andalusiska hunden* med ”sex and violence”. Nils-Hugo Geber gjorde en affisch med ett öga på, tror jag att det var.¹⁸ Vi visade också klipp från censuren, men det var en annan historia.

MH: Du menar att ni lyckades få upp medlemsantalet genom att gå ut med sex och våld?

BK: Ja, vi var mer aggressiva. Vi hade alltid föredrag och affischer, och det hade man inte gjort förut. Genom att locka med det sensationella så kunde man ju få dit fler folk. Vi behövde öka medlemsantalet för att kunna betala filmhyror och annat. Vi kallade också till ett möte mellan Göteborg, Lund och Uppsala Studentfilmstudios.¹⁹ Och där var Harry Schein och alla möjliga andra, Ingrid Arvidsson förstås och så vidare.²⁰



MH: Var Öyvind Fahlström också på Studentfilmstudion?

BK: Ja visst var han det. Vi hade pristävlingar för bästa manuskript för film, som Öyvind vann. Det är som Pontus säger i Barbro Schultz Lundestams film, det fanns ju ingen annan kulturell organisation i Stockholm som hade den bredden.²¹ Det vill säga balett var balett, teater var teater. Film var ju inte lika definierbart. Det kunde handla om politik och allt möjligt. Så därför så gick vi alla dit. Det var ju fortfarande efter kriget, och det var ju inte lika lätt att resa på den tiden.

MH: Lärde du känna Pontus Hultén och Öyvind Fahlström under studenttiden, eller var de mer kända ansikten?

BK: Det var nog så att de var kända ansikten. Det som hände på högskolan under den tiden med *Blandaren* och det poetiska och litterära, inget av det var jag inblandad i, utan det var bara film.²² Pontus säger själv att han kom till Filmstudion, men det har jag inget minne av.

MH: Hur kommer det sig att du drogs till konstnärernas miljö när du kom till USA?

BK: Jag tror att den delen av mig som drogs till det tekniska, till vetenskapen, var det matematiska, inte experiment och fysik, utan matematik. Den andra delen handlade om film, genom mitt arbete i Filmstudion. Jag kände ju till hela filmhistorien. Och vi bjöd ju in folk, som Flaherty och de där. Robert Flaherty kom tillsammans med Arne Sucksdorff.²³ Det var ju väldigt roligt att se dem tillsammans. När jag var i Paris och gick omkring och väntade på att jag skulle bli 26 år, så gick jag ju naturligtvis fortfarande och såg på film. Jag kommer ihåg att det var en svensk författare, jag tror att det var Lars Gustafsson, som gav mig en lista över konstnärer. Han sa att när du kommer till Amerika så ska du träffa de här; Pollock var med kommer jag ihåg. Så med den listan i handen åkte jag till Amerika. Det var första gången jag hörde att det fanns konstnärer i Amerika som var betydelsefulla. Och då var jag alltså 25 eller 26 år. Det är klart att jag hade sett konstutställningar i Stockholm. Jag hade också sett Pollockutställningen, som var den första amerikanska utställningen i Europa.²⁴ När vi [Klüver och Hill Geber] först kom till USA kom vi till New York. Vi bodde på en tvärgata till Lexington Avenue i Midtown. Ganska snart kom jag fram till att jag var tvungen att få en doktorsgrad för att kunna få det jobb jag ville ha. För mig var det ganska lätt för jag kunde ju språk redan.²⁵ Jag började ju också bli ganska trött på film, och då var det ju frågan om vad man ska göra istället. Jag visste ju hela tiden att jag inte kunde hålla på med matematik och fysik hela livet. Men mitt arbete på Bell kom ju först. Det var det bästa laboratoriet i USA, eller världen, så när de erbjuder dig ett jobb så tackar du inte nej. Så det att de låg i Murray Hill, New Jersey, i närheten av New York, det var ju en slump. Och det är klart att jag ville vara i New York, så att det gick bra [...] Vi åkte in till New York ofta och gick på film, ja det var mest film då på den

tiden. Jag var med i *Cinema 16* och träffade Amos Vogel först förstås.²⁶ Så småningom hjälpte jag ju också Pontus Hultén med filmer till Moderna Museet.

MH: Kommer du ihåg när det var som Pontus tog kontakt med dig första gången? Hörde han talas om att du var i USA och kom ihåg dig från studenttiden?

BK: Ja det måste ha varit så. De började filmvisningarna på museet, som var lite i konkurrens med Studentfilmstudions filmvisningar på Tekniska museet. Och Pontus upptäckte att jag var här och att han då kunde använda mig som hantlangare i New York, att gå ärenden åt honom, och försöka få saker gjorda. Jag var i kontakt med honom varje vecka. På den tiden så talade man inte i telefon. Lyckligtvis så skickade man telegram, eller sände brev. Så när det gällde hans utställningar, om han behövde en tavla, om det var någon som skulle komma till Stockholm, om det var någon film, allt det, *allt* det gjorde jag för honom. Och på Bell så var det aldrig någon som sa att det där får du inte göra, vad det nu är.

MH: Minns du något från Pontus första resa till USA 1959?

BK: Ja. Jag bodde i en lägenhet i Murray Hill [i New Jersey]. Det som hände var att jag tog med honom i bilen in till staden för att träffa alla. Först åkte vi till Alfred Leslie och Sam Francis.²⁷ Jag måste ha påpekat tidigare att det på den tiden inte kom några hit från Europa. Rüdinger kom, kanske några få andra, Kornfeld.²⁸ Leo Castelli var förstås här.²⁹ Han var italienare, men koncentrerade sig på New York och hade fullt upp med det han höll på med här, så kontakterna till Europa var försumbara.³⁰ [...] Eftersom jag råkade vara där och råkade känna till alla personer och ville ha något att göra, och alla andra jobbade, jag också förstås, men jag ville göra något konkret snarare än att bara hänga runt. Visst var det roligt att hänga omkring, dansa eller vad vi nu hittade på. Därför var Pontus för mig som en gudagåva eftersom jag fick möjlighet att göra saker som låg i mitt eget intresse, liksom hans. Och här finns förmodligen en höna-och-ägget-situation eftersom inte många i Europa visste vad som hände här. Men hur mycket det var jag som berättade för Pontus om vad som pågick, och hur mycket han lärde sig på egen hand, det är svårt att reda ut. Om han hade prenumererat på konstitidskrifter som *Art Forum* eller *ArtNews*, *Art Forum* kanske inte hade börjat komma ut än, men *ArtNews*.³¹ Jag minns att det var ett av mina förslag till Pontus att få honom att prenumerera på någon av dessa tidskrifter så att han skulle hänga med. Men jag tror att Pontus hade så mycket att göra på egen hand, att det som hände här egentligen utgjorde en mycket liten del av hans åtaganden. Han var tvungen att ta hand om ett museum, hitta ekonomiska medel, argumentera med statstjänstemän, och förstås ta tillvara museets roll inom Sverige och Europa, och därutöver övervinna motståndet som fanns mot allt som var amerikanskt, ett *a priori* motstånd, något som jag också kände av hela tiden. På den tiden manifesterade det sig alltid i hur materialistiskt Amerika var, med bilar och

tv-apparater. Rent fysiologiskt hängde den där attityden så klart samman med det faktum att européerna själva enbart intresserade sig för bilar och tv-apparater, medan folk här hade vuxit ifrån det på sätt och vis. Bilarna var bruksföremål och tv:n ett alldagligt ting, så ingen såg på bilar och tv-apparater som statussymboler värda att samtala om kring lunchbordet på fabriken, vilket de gjorde i Paris när jag jobbade där ett år. De vardagliga skillnaderna mellan Europa och USA var mycket mera uttalade på den tiden. I tillägg kom misstänksamheten eller avunden eller hatet mot allt som var amerikanskt. Och så när konsten kom uppfattade man det som en direkt förolämpning av det europeiska egot och den måste såklart avfärdas. På toppen av detta, fast senare, kom Andy Warhol som kom att användas som allmän piskmatta. Han kom att bli den ultimata symbolen för allt det som är dåligt med den amerikanska konsten. Jag tillbringade en hel dag tillsammans med den surrealistiske målaren Roberto Matta, längs Seine, när han i en enda mening beskrev hur fruktansvärd Andy Warhol var, vilket förstås måste innebära att Andy hade något inom sig som förolämpade den europeiska sensibiliteten, något som förstås också kännetecknade den amerikanska kulturen i sin helhet.³² Européerna kunde aldrig begripa att ett objekt inte betydde någonting. I ett europeiskt hem betydde ett föremål fortfarande något, men i Amerika hade man övervunnit det, och den föreställningen att tingen inte betydde något speglade sig förstås också i konsten. Objektet hade blivit mytologiska. Objektets denaturalisering resulterar i att de blir mer av en själ än ett fysiskt element såsom järn eller trä. Du lägger inte märke till det. Du lägger inte märke till ett glas eller en Coca Cola-flaska. Så när du upphöjer Coca Cola-flaskan i en målning blir den enorm, folk bli chockade eftersom de inte hade förväntat sig något sådant. Jag tror att Rembrandt gjorde något liknande, att Andy och Rembrandt är två parallella figurer inom konsthistorien som jag ser det. [...] Andy var en extraordinärt begåvad person, som illustratör höll han alltid tillbaka sin stora talang. Han hade kommit in i konstvärlden sent i livet, när han var fyrtio tror jag. En gång satt vi i bilen, jag körde Andy någonstans, och Andy vänder sig till mig vid ett rödljus och säger: ”Billy, tycker du att jag ska börja måla?”, och det var innan han hade gjort något av porträtten. Denna typ av atmosfär som konstnärerna hade, jag ser det som något som är genuint konst och ande, jag hävdar det utifrån andra konstsamhällen Julie [Martin] och jag har studerat, som det i Montparnasse.³³ Det var verkligen en gemenskap där konstnärerna uppmuntrade varandra. Något annat vore otänkbart inom konsten, liksom inom matematiken eller vetenskapen. Men, tanken på att upptäcka det nya fanns inom en mycket liten krets på Manhattan. Pontus måste ha haft en känsla för det, men som jag sa tidigare, om han gjorde det själv eller om jag berättade för honom, vet jag inte. Men jag menar han motiverade mig absolut i alla fall till att gå runt och titta på saker.

Men så vitt jag kommer ihåg så började mitt praktiska samarbete med konstnärer när Jean Tinguely kom till New York 1960. Han skulle ha en separatutställning på Staempfli

Gallery. Jag hade träffat honom i Paris naturligtvis, det hade jag gjort, men bara sådär, att jag hade sagt ”hej”. Pontus bad mig hjälpa honom. Han skulle bygga den här maskinen som skulle förstöra sig själv, *Homage to New York*.³⁴ En jättelik skulptur, som skulle sättas upp i trädgården på museet [Museum of Modern Art]. Det gjorde att jag omedelbart kom i kontakt med alla andra konstnärer i New York, även om de flesta inte såg den. Det var ju ett uptown event, det fanns ju ingen blandning mellan uptown och downtown. Jag hade inte riktigt varit i kontakt med konstvärlden innan dess. I konsthistoriska böcker så behandlar de mig som ingenjören Billy Klüver, vetenskapsmannen Billy Klüver. Men det som är viktigt är ju det att konst handlar om att göra något med händerna. Och det är det som är intressant, åtminstone för mig. För mig så var det aldrig något problem att hamna i konstvärlden som jag gjorde. Jag kände mig ju aldrig utanför, utan det bara blev så. Det fanns massor av energi. Det var inte tråkigt. Det hör ju till att vetenskapen är tråkig, man kan lätt tröttna på den.

MH: När du hjälpte Tinguely med *Homage to New York*, var det ett genuint samarbete, eller var det så att Tinguely berättade för dig exakt vad han ville ha och du hjälpte honom att skaffa fram det?

BK: Ja, han berättade naturligtvis exakt vad han ville ha, men [skratt] det fungerar ju inte på det viset i verkligheten. Jean ville göra en teaterföreställning om en maskin som förstörde sig själv. Jag var den ende som hade bil på den tiden, en öppen. Jag började här i Berkeley Heights. Jag gick till en cykelhandlare och fick en 10–15 gamla cykelhjul. Och sen’ så ville Jean bara ha mer och mer och mer. Vi åkte till soptippen här ute i Berkeley Heights, eller i Summit. Jag tror att det var Jeans idé, att han hade sett den från tåget. Och där var det ju fråga om kvadratkilometer av sopor, så dit åkte vi då fram och tillbaka. Våra kläder blev ju fullständigt genomdränkta av den här lukten, en sorts egendomlig lukt, som säkert bara existerar där. Och Jean ville ju ha mer och mer och mer och sedan så blev det som det blev. Och Rauschenberg var ju naturligtvis och tittade på oss.³⁵

MH: Hur kom han in i bilden? Han hade ju ett litet bidrag med till *Homage*.

BK: *Sixteen Americans* hade visats året innan på Museum of Modern Art i New York, och där var Pontus med mig, och där såg vi då alla de unga.³⁶ Pontus berättade vad han trodde om dem och så vidare, och sen blev det ju väldigt lätt att bli indragen om man var intresserad. Rauschenberg, ja, han var där några minuter bara [i MoMA:s skulpturträdgård], vad jag kommer ihåg, och så kom han sen med den här *Money Thrower* [*Money Thrower for Tinguely's H.T.N.Y. (Homage to New York)* finns i Moderna Museets samling], som skulle vara en sorts maskot för maskinen. Det där har jag ju skrivit om.

MH: Var det då ni blev vänner under *Homage to New York*, under arbetet med den, du och Rauschenberg?





BK: Jag tror inte jag blev vän med någon. Det verkar lite så där malplacerat. Breer såg jag mycket efter det att han kom tillbaka från Frankrike.

MH: Hur kommer det sig att *Homage to New York* hamnade på skulpturgården på MoMA?

BK: Jag kommer inte ihåg den historien. Jag tror att det var Dore Ashton som hade ordnat det.³⁷ Vi har en intervju med henne där hon berättar i detalj hur det gick till. De visste naturligtvis inte vad som skulle hända. De hade ju ingen aning om att det skulle bli den här jättemaskinen, och att ett piano skulle fatta eld. De trodde det började brinna på grund av en kortslutning, men så var det ju naturligtvis inte. Det blev ju jätterubriker i tidningarna dagen efteråt. Det tog dem ett par år innan de ville tala med mig, för de hade nyligen haft en brand där målningar hade förstörts och så vidare.³⁸

MH: Ville de inte heller tala med Tinguely?

BK: Nej, det kan jag inte tänka mig att de förstod att Tinguely hade något med det att göra. Jag berättade för Philip Johnson vad som hade hänt.³⁹ Jag vet inte om han sen berättade för de andra [...]. Men Barr [Alfred H. Barr, Jr.] var ju alltid hövlig när det skulle göras någonting för Pontus och så där.⁴⁰ Men det var några år där som det var egendomligt. Men folk kände ju inte till någonting på den tiden, så om man gjorde någonting så gick det därför att folk inte visste bättre. Hela den här historien med maskinen skulle aldrig ha kunnat hända om vi hade begärt tillstånd till det [skratt], aldrig i livet. Och de har ju fortfarande inte gjort någon minnesutställning om det, trots att det var 25 år sen, det ville de inte göra på museet. Man måste bara göra saker. Det var precis så som Pontus arbetade. Det har jag lärt mig av honom. Han byggde ju upp museet så, att bara göra saker och sen inte säga någonting. Det viktiga är att hålla käften.

MH: Hur hjälpte du Pontus med de tidiga utställningarna? Du hjälpte honom till exempel mycket med *Rörelse i konsten*, eller?

BK: Ja, nu har jag ingen lista över alla utställningar, men jag var inblandad i många av dem. Han brukade alltid berätta för mig vad nästa utställning skulle bli, jag tror att jag var mer av en "utförare" än något annat, och jag tyckte om det, det var ingen stor grej, och eftersom jag arbetade på Bell Labs kunde jag göra det. Jag hade en telefon, jag kunde ringa så mycket jag ville, och jag kunde ta emot telegram. Jag fick post två gånger om dagen och jag kunde ta emot alla telegram från Sverige.

MH: Jag minns att du i några brev talar mycket om Gabo för utställningen *Rörelse i konsten*.⁴¹ Jag tror att du körde ut för att träffa honom. Men det uppstod problem därför att han var misstänksam mot att transportera de egna verken.⁴²

Minns du något om det?

BK: Ja. Vad var det för verk, var det bara den vibrerande strängen?

MH: Jag tror att det var ett annat plastverk.

BK: Åh ja, men det var inte av honom, det var brodern [Antoine Pevsner] tror jag. Gabo var mycket vänlig, det var trevligt att åka dit och hälsa på honom med Pontus.⁴³ Jag tror det var så att han inte ville låna ut, och då måste man övertala honom att göra det. Jag menar liknande situationer skedde flera gånger, att de bestämt sig i förväg att inte låna ut och sen måste du övertyga dem att de ska låna ut. Hur det skedde vet jag inte nu, men det var liksom en klassisk situation. Pontus ville förstås ha de verk som var unika, självklart, och som konstnärerna också ansåg vara unika liksom alla konsthandlarna, så de var svåra att få.⁴⁴ Det fanns alltid någon ursäkt, om det nu handlade om försäkringen eller upphämtning eller leverans. Jag minns att jag vid flera tillfällen körde runt några av dessa verk i min bil, verk som idag är värda flera hundra tusen dollar, bara för att leverera dem från punkt A till punkt B.

MH: Så under en period var det du som tog hand om alla dessa leveranser?

BK: Nej. Det gjorde transportörerna, men ibland var det jag. Det var Budworth & Keating. Budworth skötte packningen och Keating hanteringen, de plockade upp verken i galleriet eller i konstnärens ateljé och sedan talade Pontus om för mig att de skulle fraktas med M/S *Kristineholm* som skulle avsegla den och den dagen.

MH: Åh, jag förstår.

BK: Och jag sa till Keating att verket kunde plockas upp på den eller den adressen. Jag såg aldrig verket, om det inte var något som gick fel, eller om det inte var i sista minuten, eller om det inte var ett speciellt verk eller så.

MH: Hur kommer det sig att just New York blev så vitalt under den här perioden?

BK: Det som gjorde New York till ett konstcentrum var ju för det första att det fanns jätteutrymmen till låga priser. Det var ju det som gjorde att man kunde arbeta där. Det är ju oerhört viktigt. Du kunde ju få 5 000 square feet för hundra dollar. Alla visste det när de kom till stan. Och det här med The Club.⁴⁵ Ur hela spektret av konstnärer finns det ju alltid några, som är intellektuella och vill prata, och vill sätta ner vad som sägs i teorier, färgteorier, som Matta, världsteorier, sociala teorier. Och det var ju också en efterleva från Europa, från Paris. Att det var något att vara intellektuell, att det skulle betyda något. [...] Men idén dog ju av sig själv, därför att det ligger ju inte i det amerikanska psyket att diskutera på det viset, och analysera. Det är mera att bygga, att göra något.

MH: Du köpte ju konstverk till Moderna Museets samling?

BK: Javisst, ja, jag var ju ingen officiell köpare.⁴⁶ Men jag hjälpte till att köpa konstverk som fanns i New York, som Dalímålningen.⁴⁷ Men om jag var något så var jag den som kunde pruta, för jag kunde ju hålla på länge i telefon, och säga, jaha, det blir dyrt och så vidare. Det hände en två, tre gånger. Jag vet inte, det hände med geten kanske, med *Monogram*.⁴⁸ Men där var det ju också frågan om att Bob [Robert Rauschenberg] var god vän med Pontus, och där spelade en väldig massa saker in, med *Monogram*. Den sålde Bob för alldeles för lite pengar [omkring 150 000 kronor].

MH: Var det Pontus som ville ha den?

BK: Ja, det förmodar jag. Han var chef. Och Dalítavlan, där var det ju bara frågan om att tala med Gala, och höra på henne. Det blev mycket komplicerat.

MH: Köpte du den målningen för museet från Sidney Janis Gallery?

BK: Nej, av henne [Gala]. Eller ja, hon bestämde priset, hur mycket det var minns jag inte, om det var 12 000 dollar, jag minns i alla fall att det förekom skilda meningar, hon var till viss del en mycket komplicerad kvinna, men hur som helst så ordnade vi köpet. [...] Ja sedan fick jag ta hand om frakten till Stockholm. Det hela gick på rutin.

MH: Bodde hon här i New York?

BK: Ja.

MH: Och du köpte målningen här i New York?

BK: Ja, hon hade den. Dalí hängde fortfarande på St Regency [St Regis Hotel] och förförde alla. Han hade kvinnor som kom upp på hans hotellrum. De brukade klä av sig för att sedan gå runt i rummet. Jag träffade många kvinnor som hade varit med om det.

MH: Man skulle bara gå runt och det var allt?

BK: Ja, det var en sorts lek. Alla talade om det. Det var ingenting speciellt. De som ville träffa Dalí gick helt enkelt till St Regency, han satt där i baren. Densamma bar som finns där än idag. Det var inget speciellt med det, men jag menar det förvånande med det var att han var tillgänglig och att ingen verkade bry sig. Alla var upptagna med sitt.

MH: Men du hade bara med Gala att göra? Jag minns ett brev där du skrev till Pontus att Gala var den mest komplicerade kvinna du någonsin hade mött.⁴⁹

BK: Det kan hända, men det beror nog kanske på att det var det folk sa om henne. Jag vet inte. Jag kan inte ha lagt ner så mycket tid på detta. Jag minns inte. Jag är säker på att om

det låg någon sanning i det, att det innebar att hon köpslog om priset, försäkringen eller vad det nu kan ha varit, detaljer som i sig inte var särskilt intressanta. Jag tror i alla fall att om inte jag hade funnits på plats hade målningen inte hamnat i Stockholm, det är säkert. Det kan jag [...] hävda eftersom det i så fall inte hade funnits någon annan i mitt ställe som hade kunnat köpa den åt dem, men det var så klart inget jag tänkte på då. Inget av det föll mig in. Jag fick mina order av Pontus. Ja men, jag älskade att göra det. I mina brev och telegram höll jag honom också uppdaterad om vad som fanns tillgängligt, vad jag tyckte han borde köpa in till samlingen och så vidare.⁵⁰

MH: Men ta till exempel utställningen *4 amerikanare* – i breven jag har läst så diskuterade Pontus med dig ett bra tag, ”vill du att jag gör en utställning med de här två eller med dessa tre konstnärer”, och sedan efter ett tag kom det att bli de fyra konstnärerna.⁵¹ Jag tror att Claes Oldenburg nämndes som en av dem.⁵² Hjälpte du till att välja några av konstverken eller visste Pontus redan från början vilka verk han ville ha?

BK: Jag tror att jag var inblandad i urvalet av konstnärer. Men jag minns inte exakt hur [...] men när man ser tillbaks på det är det en mycket underlig kombination. Jag vet inte om jag var ansvarig för valet av Leslie eller inte. Det är mycket möjligt, eller Jasper [Jasper Johns] eller vem som helst, det kan jag ha varit. Jag är inte säker, men jag har ett minne av att jag var ansvarig för urvalet av de fyra, och att begränsa dem till fyra, men hur det gjordes minns jag inte. Men när det gäller urvalet av verk så handlade det mer om vad som fanns tillgängligt. Men med Jasper till exempel och Bob [Robert Rauschenberg] var det ganska självklart vilka verk det rörde sig om, *Monogram* och *Flags* och så. Och många av verken hade redan köpts upp så det var samlarna jag var tvungen att förhandla med, som Ganz till exempel.⁵³ Du fick antingen tag på dem hos samlaren eller från galleristen, som Janis [Sidney Janis Gallery] eller Leo [Leo Castelli Gallery] eller vem det nu var, eller av konstnären.

MH: Och många av målningarna kom från Sonnabend.

BK: Visst, Ileana Sonnabend var förstås en viktig person.⁵⁴ Och än en gång, jag hade fördelen av att ha bil, så jag introducerade Ileana till Roy [Lichtenstein] och Claes [Oldenburg]. Hon hade sett ett eller två verk av Claes och kanske något av Roy som Ivan Karp hade med sig.⁵⁵ Jag tog med henne för att träffa Claes och Roy och efter det tog jag med henne till andra, som George Brecht. Jag förde inte dagbok, jag visste redan då att jag borde ha gjort det. Men som jag sa förut, eftersom jag hade bil kunde jag göra det utan svårighet och det var kul att köra henne. Men det var inte lätt att låna verk från gallerierna, det var inte direkt ”visst, det är klart vi ska göra det”. Det var mera ”måste vi verkligen?”. [...] Det är klart att de lånade ut men varför skulle de egentligen? Det fanns många anledningar att visa konsten här och inte i Europa. Ileana och Leo hade förstås känsla för Europa, men det fanns väldigt få samlare





där, det var lönlöst att bygga upp ett galleri i Europa och visa amerikansk konst, för samlarna ville komma hit och köpa verken här. Det gynnade inte direkt samlarna att visa amerikansk konst i Europa, absolut inte. Det gjordes mest för konstnärerna. Men Pontus och Sandberg och Ludwig verkade på samma nivå. De kom alla till New York, tog reda på vad som hände och tog det med sig tillbaka till Europa.⁵⁶

MH: Men till exempel när det gäller Oldenburgs utställning [1966], var inte han på västkusten då?

BK: Ja, han var i Los Angeles.

MH: Du korresponderade med honom inför utställningen i Stockholm. Var det hans första utställning i ett europeiskt museum?

BK: Visst, det måste det ha varit.⁵⁷ Det är möjligt att Ileana hade visat honom, men jag tror att det var senare. Jag tror inte att Ileana var speciellt förtjust i Claes verk. Nej. Det var Ivan Karp som gillade honom. Henry Geldzahler och Dick Bellamy och Ivan Karp var de tre som ”drev konstvärlden”, och sen kom Allan Stone, Leo och Sidney Janis och Ileana.⁵⁸ Men de tre såg allt, de gick upp och ner i alla trappor för att se vartenda loft. Henry kände förstås alla. Henry Geldzahler jobbade på Metropolitan. Han ansvarade för den samtida avdelningen på Met. Han deltog i de två första happenings Claes gjorde före *The Store*-tiden.⁵⁹ Olga var också med i dem. Det slutade med att han hamnade med huvudet i en soppskål eller nåt. Det finns en gruppbild med alla som deltog i Claes happenings.

MH: Hur var det med pop-utställningen? Jag minns ett brev från Pontus där han ritade en affisch till utställningen och där han skrev att han ville kalla utställningen ”Vulgäriteterna”.⁶⁰

BK: Ja.

MH: Menade han allvar med det där tror du?

BK: Ja. Det var, än en gång, hans bild av Amerika; att det är ett vulgärt land eller vad det nu var. Nu vet jag inte. Om du talar med honom vore det intressant att få reda på om han sa det som ett svar på den allmänna opinionen i Europa och om det kunde sälja, eller om det verkligen var vad han trodde. Men föreställningen om att konsten här var vulgär, som Andy eller Roy eller vem det nu kunde vara – jag blev väldigt arg såklart, jag menar, jag ville inte ha den titeln.

← *Fem New York-kvällar*, 1964

David Tudor; Yvonne Rainer; Rainer; Steve Paxton; Robert Rauschenberg och Steve Paxton; Paxton och Fahlström; Rauschenberg; Paxton och Rauschenberg; Paxton och Rauschenberg; Merce Cunningham; Gösta Wibom och ko; Merce Cunningham Dance Company; Cunningham; Merce Cunningham Dance Company; Rauschenberg; Rauschenberg

← Robert Rauschenberg i *Elgin Tie*, *Fem New York-kvällar*, 1964

MH: I brevet skriver du att det var en förfärlig idé att kalla den så.

BK: Ja, det hoppas jag att jag gjorde för om den titeln hade använts så hade det fallit i de gamla vanliga spåren där man försökte bevisa att den amerikanska konsten var något den inte var, och det hade ju varit ett fruktansvärt misstag i retrospekt.

MH: Minns du något från [...] vernissagen av poputställningen?

BK: Jag intervjuades av alla. Jag blev som en slags talesman för detta. Jag menar, jag förvånades av det. Utställningen måste ha varit en chock för Stockholm. Gud vet vad jag gjorde för slags intryck på folk, alla konstkritiker och så vidare.

MH: De citerade dig mycket.

BK: Gjorde de? [Skratt] Det måste ha varit konstigt eftersom jag inte har något betyg av något slag. Jag fick inte tala om den amerikanska konsten inom akademiska kretsar i Sverige. Det hände aldrig. Det är ju inte att någon bjöd in mig för att tala om detta seriöst. Jag fick aldrig det intrycket att någon tog mig på allvar.⁶¹

MH: Hjälpte du Pontus med *Andy Warhol*-utställningen?

BK: Jag tror att det var mycket lite jag bidrog med där. Jag tror att den skötte sig själv. Jag tror inte att det finns några spår av det. Den var ju senare [1968] när Pontus redan hade lärt sig hur han skulle förflytta sig. När Pontus väl hade lärt sig något använde han sig av det och besvärade dig inte längre.⁶²

MH: Hur var det att jobba med Pontus?

BK: Ja, han var mycket lätt. Jag menar, du har ju sett breven, det är lätt att jobba med en person där du inte behöver ta om allting hela tiden. I ett telegram eller i ett brev skriver man en rad eller säger något och sen förstår alla vad det är frågan om, det är enkelt att jobba med, och ja eller nej utan förklaringar. Det är lätt. Inget krångel, Pontus gillade inte komplikationer och det gjorde inte jag heller, så det var tydligt. Och Pontus hade förstås aldrig kunnat göra vad han gjorde om han hade börjat rota i detaljerna. Det briljanta med Pontus är att han kan se saker i ett större perspektiv utan att fastna i detaljerna, samtidigt som han kunde anställa någon till att tömma askkopparna.⁶³ Att göra dessa två saker på en gång är förstås hemligheten bakom Pontus.

MH: Och hur var Carlo Derkert?

BK: Han var snarare arkivtypen, den försiktige, jag menar, det är som det ska vara – alla ska förstås vara olika. Alla kunde inte vara som Pontus, då hade det fallit sönder [...]. Pontus kunde kommunicera med alla, en och en i taget. Carlo Derkert kunde kommunicera med femtio personer

samtidigt. Den andra hemligheten med Pontus var att han alltid valde extraordinära sekreterare.⁶⁴ Han hade ett fantastiskt öga för det. Och de blev mycket lojala mot honom och jag beundrade honom alltid för det. Och det utgör kanske säg hälften av hemligheten, för hur sjutton ska du kunna hålla allt som händer runt omkring dig utan hjälp, inte minst i det kaos som uppstår när man hela tiden gör nya saker, som han gjorde. Och allt det ansvar som följde och som inte verkade bekomma honom. Han talade aldrig om politiskt deltagande, jag hörde honom aldrig beskriva hur han var tvungen att hantera regeringens tjänstemän och allt det där, aldrig, och uppenbarligen så gjorde han det hela tiden, han var ju tvungen, eller till [Carl] Nordenfalk eller vem det nu var, och han kunde ta hand om Kungen utan att så mycket som blinka, och det kan han fortfarande. Jag tror att han hade alla egenskaper som krävs för att leda en offentlig institution, att vara hövlig, och jag säger detta av egen erfarenhet eftersom min far var tvungen att vara så där – han ledde ett hotell med mellan femtio och hundra anställda och tvåhundra gäster. Från det jag var två år visste jag vad det innebar att styra en komplex situation och det kunde Pontus också, hövlighet och ett sinne för detaljer. Jag talar alltid om askkopporna, och sen att kunna fokusera på det generella. Jag tror inte att vi någonsin bråkade, eller ens i ett brev, jag minns inte säkert.

MH: Jag minns en dispyt ni hade.

BK: Vad var det?

MH: Det var om *Fem New York-kvällar*.⁶⁵ Om Yvonne Rainer.

BK: Oh. Ville jag ha henne med eller ville jag det inte?

MH: Du ville ha henne, och du hävdade att han hade lovat eller sagt att hon skulle vara med och sen skickade han inga pengar för biljetten. Så att det bara var Bob Morris som skulle få komma, jag vet inte. Det var komplicerat. Du blev verkligen arg.⁶⁶

BK: Ja, ja, visst det är mycket möjligt, eftersom jag självklart var solidarisk mot folket här. Det som händer är att du bygger upp förtroenden, du får folk att göra saker för dig, som att låna ut målningar. Till slut kommer man fram till en punkt, det händer alltid eftersom man tänjer på gränserna, och i detta var det klart, jag minns händelsen mycket väl. Bob Morris och Yvonne var tillsammans så om man ville ha en av dem fick man också den andra, men Pontus brydde sig inte om sånt alls, men för mig var det en fråga om förpliktelser, uppenbarligen. Så där stod jag utan att kunna fullfölja mina åtaganden medan Pontus drog undan mattan för mig, det är klart att jag blev arg, det betydde ju också att jag inte hade så mycket makt eller vad man ska kalla det, som jag trodde att jag hade, jag kunde inte gå runt och säga, visst, kan du åka till Stockholm. Visst kände jag till min gräns, logiskt sett förstod jag att jag inte kunde, men det var inte det

som var poängen, just i detta fall hade han kunnat lyssna till mig och sen talat om för mig att jag inte kunde gå omkring och göra så, han kunde i vilket fall som helst ha löst den situationen på ett annat sätt. För vi kan inte gå omkring och be folk om tjänster i all evighet utan att återgälda dem. Det är omöjligt i detta land. Det kanske funkar i Europa, men inte här. Pontus och jag är oense på den punkten, eller inte oense, men vi tycker olika för här är det alltid frågan om att om du gör mig en tjänst så gör jag dig en tjänst, men i Europa är det mer som jag har makt och om jag vill ha dig är det bra för dig. Men här är det alltid frågan om [...] kohandel. Det är så det går till, och det är hemligheten bakom detta land och jag tror att det är också mycket mera renhårigt och demokratiskt än maktspel. [...] Därför kanske det är normalt att vi hade olika åsikter på den punkten, i viss mening är det oundvikligt. Visst, om det hade legat på en estetisk nivå hade det varit mer tvivelaktigt. Om jag hade sagt att jag gillar den målningen men inte den, då hade allt brakat ihop omedelbart, men på den här nivån är det helt enkelt brist på insikt om hur saker går till, det är så jag ser på saken, att Pontus aldrig till fullo förstod hur det fungerade här. Jag fick alltid översätta.

MH: Kulturell översättare.

BK: En kulturell översättare om du så vill, precis [...]. Jag vill tillägga en annan sak, och det är det att det övergripande beteendemönstret på den tiden påverkades enormt av vem som råkade vara kär i vem, man åkte till platser och gjorde saker som motiverades av detta. Jag skulle vilja säga att [...] det femtio procent av tiden handlade om det [...] om det gäller alla vet jag inte, men jag är säker på att de moraliserande krafterna hade mycket mera att göra med det än vad som syns på ytan. Mycket av vår tid gick ju åt till att bara hänga omkring och vänta. Man väntade på att målningarna skulle packas upp, man väntade på att verken skulle hängas. Man väntade på att katalogen skulle bli klar. Man var tvungen att vänta på allt jämt och ständigt. Nittio procent av tiden var bara väntan.

MH: Men hur var det då i början när du lärde känna konstnärerna? Arbetade du tillsammans med dem periodvis?

BK: Jag arbetade med dem hela tiden. Varje dag åkte jag in till New York. Jag tror att det var, ja du kan ju se i vårt arkiv, en 250 gånger om året eller något sådant. För att kunna göra mina skatter var jag tvungen att hålla reda på allt sånt där. Jag åkte in klockan fyra eller fem. Och det var ju inte bara frågan om att arbeta för Pontus. Man satt och snackade hela kvällarna, eller så var det någon öppning eller något sånt. [...] Först så är det väldigt viktigt att förstå att det fanns ingenting som hindrade mig att göra allt det här. Det var aldrig någon som sa någonting på Bell. Och efter tio år när jag lämnade Bell så var det ju därför att jag inte ville hålla på med det längre. Ja, herre gud, jag vet inte vad de trodde, de kanske tyckte att det var bra att





bli av med mig. Men ingen har riktigt tagit upp vad jag egentligen gjorde under den här perioden. Utan det blir alltid teoretiskt, vetenskapen, konsten och så vidare. Och det har naturligtvis sina anledningar, det är klart. Men om tekniken skulle kunna använda sig av konstnärerna, något som Bob [Rauschenberg] och jag var övertygade om, så behövdes det göras någonting. Vetenskapsmännen behövde fostras att förstå att de kan ge konstnärerna något. Och det viktiga som hände då var ju det att jag hade den inställningen att ingenjörerna var ett nytt material för konstnärerna, och Bob sa' nej, det är de inte, det är ett sätt att "collaborate", samarbeta, det är så det blir något. Och allt det där hände alltså i början av 1960-talet, och 1966 bildades så E.A.T. Vi hade tre meningar som beskrev vårt syfte, dem satt vi och arbetade med åtminstone en vecka eller nåt sånt.⁶⁷ Där handlar det om ett samarbete mellan två jämställda parter, konstnärerna och ingenjörerna. Men i det första föredraget som jag höll inför College Art Association, där så beskriver jag ingenjören som ett material för konstnären.⁶⁸

MH: Minns du när idéerna började komma om Experiments in Art and Technology? Man brukar alltid nämna några namn i samband med att E.A.T. bildades – Robert Rauschenberg, Robert Whitman och Fred Waldhauer, som var kollega till dig på Bell, eller hur?

BK: Ja, E.A.T. kom ju fram i samband med 9 *Evenings*.⁶⁹ Under 9 *Evenings* hade vi använt Jasper Johns Foundation For Performing Arts, som en slags paraplyorganisation, så att folk skulle kunna ge pengar till 9 *Evenings* genom hans stiftelse.⁷⁰ Vi grundade en egen Foundation efter 9 *Evenings*. Orsaken till att vi gjorde det hade mest med pengar att göra därför att om man har en skattefri stiftelse så innebär det att folk kan donera skattefria medel. På så sätt kunde vi göra mer. E.A.T. grundades enbart för att hjälpa konstnärer att få material eller ingenjörer och så vidare. Stiftelsen fungerade som en stor äktenskapsbyrå eller nåt sånt där. E.A.T. kom ju fram utav sig själv, det var ingen som satt och tänkte att nu ska vi göra det här. Vi stod utanför toaletten där på Lexington Avenue [...] och så blev det bara så.⁷¹ Och sen' så åkte advokaten till Albany för att registrera stiftelsen. Och så kom han tillbaka och berättade att han hade ändrat namnet.⁷² Och sen var det fråga om att sätta ihop det, board of directors [styrelsen], och sånt här.

MH: Vad menar du med advokaten och namnet? Det förstod jag inte.

BK: Frank Koeningsberg var vår advokat. Om du ska registrera ett bolag, eller en "foundation" [stiftelse] eller nåt' så måste du göra det i Albany därför att det är i New York State. Jag tror att vi hade något tjuvigt namn som vi ville kalla det, jag kommer inte ihåg vad det var, med det var redan taget, så då hittade han på ett namn själv när han var där. Och det var ingen som ville ha ordet Experiments i titeln, så det var ju, ja det var inget att göra åt det. Han hade ju redan varit i Albany, och att ändra det, det hade varit, jag menar det är klart att

vi hade kunnat det. Och då hade vi hjälp av senator Javits, senatoren för New York State.⁷³ Så E.A.T. hände ju bara, ja det blev bara så. Dels för att komma ifrån Jaspers stiftelse, och dels för att vi ville göra någonting själva, som inte bara hade med performance att göra. Jaspers stiftelse var bara för performance. Och det var vi inte speciellt intresserade av.

MH: När man läser om E.A.T. så talar ni om hur konst och teknik måste få komplettera varandra.

BK: Nej, aldrig, nej [...] det var ju fråga om ett nytt ämne, som jag ser det. Du har en ny färgburk eller ett nytt färgämne. Om du har 14 färgburkar så är teknologin den 15:e [...].

MH: Ja men det fanns väl ett miljötankande bakom idén att konst och teknologi skulle närma sig varandra?

BK: Jojo visst, det står ju i vad vi kallade för våra "aims", syftet med E.A.T. Men det som är viktigt att komma ihåg hela tiden är, jag tror att det var John Cage som sa det, att det bara fungerar om du arbetar med händerna, det har ingenting med teori att göra. Det är klart att vi ville att konsten skulle kunna påverka teknologin, och det säger vi ju, men herre gud, det är ju såna fantasier som man har. Ja det kanske vi trodde på, Bob Rauschenberg och jag, när vi skrev det. Men det är ju fantasi. Ja, man vet inte hur stort inflytande det har haft. Det har säkert haft mycket större inflytande än jag tror. Därför att det vi gjorde då och det vi gjort senare har blivit någonting som existerar. Och då tänker folk att javisst, det där kan man göra, och då ändrar du ju redan vad du tänker på.

MH: Men när ni satt och diskuterade de här syftena, trodde ni någonstans att det fanns risk för att teknologin skulle få övertaget över människan?

BK: Nej. Det var inte det det var fråga om, det var ju fråga om att använda den, teknologin. Sen så måste du ju komma ihåg att de här idéerna, de florerade ju då. Du möter liknande tankar hos John Cage och hos Buckminster Fuller.⁷⁴ Både Cage och Bucky Fuller hade den här antiteknologi-känslan. Här hade vi ju två stycken saker: teknologi och konst och så en bil, plus att jag kunde betala tunneln [Hollandtunneln från New Jersey till New York]. [...] Jag menar konstnärerna ville ju naturligtvis, det var inte fråga om att övertyga dem. För konsten hade ju också kommit fram till någon sorts egendomlig, med Duchamp och Man Ray, återvändsgränd. Duchamp träffade jag några gånger, ja, han var väl gammal då. Han bodde ju på tionde gatan. Så på det viset så var det ju också fråga om att konsten skulle hitta en ny väg, och det förstod ju Rauschenberg med detsamma. Det var ju fråga om att öppna nya möjligheter. Och det går ju också igen i Pontus intresse i rörelse i konsten, om rörelsefrihet och allt det där. Det har just med det att göra, så att gränsen mellan samhället och konsten försvinner, och det är naturligtvis det som Rauschenberg också vill, att få tavlan att försvinna in i samhället. [...] Men där så blir det bara det att man kastas tillbaka in i galleriet eller museet hela tiden, och där fanns

det ju fantastiska besvikelser som vi gick igenom, när vi trodde att någonting skulle kunna ske. Man gick ju bara på sin egen idealism, det fanns ju inget annat. Det fanns ju ingen som man kunde tala med, utom dem som fanns i New York: David Tudor, John Cage, de understödde det naturligtvis, eller tyckte att det var bra, eller vad du vill kalla det.⁷⁵

MH: Skulle du säga då att idealen bakom var väldigt viktiga?

BK: Det tror jag, men Bob skulle säkert aldrig säga det, det tror jag inte. Eller både och, för om du tänker på idealen, så tänker du ju bara på dem en gång och sen försvinner de ju. Vi var inte intresserade av någon sorts rengöringsarbete som de som ville bevisa att konsten var så fin och att vetenskapen var så fin, att allt var så fint. Vi var bara intresserade av att göra någonting, som folk skulle bli involverade i. Det är ju precis det som Bobs vita målningar handlar om.⁷⁶ Men att jag träffade Bob och att vi var på samma våglängd, det var ju bara en slump.

MH: Men var det så att idealen drog er åt ett visst håll, eller var det det att ni ville ha någonting att göra och vad det än blev, det spelade ingen roll, bara ni hade något att göra.

BK: Idealerna hittade vi på efteråt förstås. Idealerna, dem satte vi ihop, som jag beskriver, dem satte vi ihop när vi var tvungna att göra det därför att vi måste publicera *E. A. T. News*.⁷⁷ Så de kom ju efteråt. Och det är tre meningar och jag hittade på den mittersta och Bob de två andra. [...] Det var helt artificiellt ur den synpunkten. Och varför vi gjorde det, det har jag ingen aning om. Det kanske var mitt fel.

MH: De klingar ju väldigt vackert idag.

BK: [skratt] Ja, det är fint. Tack ska du ha.

- 1 Se Pontus Hultén, "Fem fragment ur Moderna Museets historia", *Moderna Museet* 1958–1983, red. Olle Granath och Monica Nieckels, Stockholm 1983, s. 54. Avsnittet bär rubriken "The New York Connection".
- 2 I vad som verkar vara det allra första brevet Hultén skriver till Klüver, daterat Skeppsholmen 7 augusti (1959), kan man läsa följande: "också jag skall se den nya världen, verkar det. Skall åka till São Paulo i Brasilien för att se Biennalen där, en konstbiennal. Svedala skall för första gången vara med och kostar på sig en 'observatör'. Ha! Skall flyga dit i början av sept., stannar där till öppningen 21/9 och sedan åka norrut. Till New York om så, stannar en månad hoppas jag. Skall till Philadelphia, Boston, Harvard, Washington och sådana ställen. För att titta och njuta."
- 3 Följande konstnärer medverkade: Robert Breer (som Pontus Hultén träffat tidigare i Paris), Alexander Calder, Jasper Johns, Allan Kaprow, Alfred Leslie, Robert Rauschenberg och Richard Stankiewicz. Se vidare Klüver och Robert Rauschenberg, "Rörelse i konsten – en kombinerad minnesbild", *Moderna Museet* 1958–1983 1983, s. 143–150. Artikeln finns även i original: "Art in Motion – A Combined Memory", *Konsthistorisk tidskrift Journal of Art History*, vol. 76, nr 1–2, 2007, s. 114–118. Detta dubbelnummer handlar om Robert Rauschenberg och Sverige.
- 4 I ett brev från Hultén till Klüver kommenterar Hultén arbetet med mobilen inför *Rörelse i konsten*: "Calder var där ässå [i Amsterdam i samband med öppningen av *Rörelse i konsten* där]. En reko man, fy fan vad jag tycker bra om honom. Den stora mobilen utanför här blir stor." Odaterat brev från 1961.
- 5 Hultén hade sett Jean Tinguelys konst på utställningar på Galerie Arnaud 1954. Han skrev till konstnären och de började umgås. I samband med utställningen *Le Mouvement*, som Hultén organiserade för Galerie Denise René i Paris 1955, visades verk av Tinguely tillsammans med bland andra Yaacov Agam, Pol Bury, Soto och Victor Vasarely. Pontus Hultén organiserade även en utställning med Tinguely för Galleri Samlaren i Stockholm 1955. Se Pontus Hultén, *Jean Tinguely. Méta*, Stockholm, Frankfurt am Main och Wien 1972, s. 16. Se vidare "Biografi", *Pontus Hulténs samling...*, red. Iris Müller-Westermann med flera, Stockholm 2004, s. 432.
- 6 Klüver organiserade eller var "co curator" för sammanlagt tretton utställningar i Europa och USA. Han var involverad i många projekt som omfattade teknologi från 1960-talet till och med 1990-talet. I samband med Klüvers död 2004 visade Norrköpings Konstmuseum minnesutställningen *Teknologi för livet. Om Experiments in Art and Technology*. I samarbete med Julie Martin organiserades den av mig. Se vidare katalogen *Teknologi för livet. Om Experiments in Art and Technology*, red. Barbro Schultz Lundestam, Paris och Stockholm 2004.
- 7 I 4 *amerikanare* kan man läsa följande om Klüver: "Först vill vi tacka Billy Klüver för att han varit vår representant i New York, aldrig sviktande. Utan hans hjälp skulle denna utställning ej ha kommit till." 4 *amerikanare* (utst. kat.), Moderna Museet, Stockholm 1962, s. 4. Ett liknande tack finns i *Amerikansk pop-konst*. Där omnämns Klüver som en av redaktörerna och han ingick även i arbetskommittén. *Amerikansk pop-konst* (utst. kat.), Moderna Museet, Stockholm 1964, s. 14.
- 8 I en intervju av Grace Gluck med Klüver beskrivs dessa samarbeten under rubriken "Scientist Brings Art to His Work: Billy Klüver's Skill Goes into Friends' Creations", *New York Times* 1965-12-17.
- 9 För vidare läsning se Calvin Tomkins, "Projects Outside Art", *Teknologi för livet* 2004, s. 116ff.
- 10 För mer läsning om *New York Collection for Stockholm* och den debatt som uppstod i svensk press kring donationen se Marianne Hultman, "New York Collection for Stockholm", *Teknologi för livet* 2004, s. 159ff. Se även Pontus Hulténs version, *Moderna Museet* 1958–1983 1983, s. 57.
- 11 De handskrivna breven innehåller många förkortningar, personliga uttryck och även stavfel. För att underlätta läsningen återges breven lätt redigerade. Breven finns i E.A.T.'s arkiv.
- 12 Julie Martin arbetade under 1966 som produktionsassistent åt konstnären Robert Whitman och blev involverad i performancefestivalen 9 *Evenings: Theatre & Engineering* 1966, där Whitman ingick. Det var också där hon lärde känna Klüver. Själv lärde jag känna Klüver och Julie Martin 1996 i samband med en studieresa till New York för mitt avhandlingsarbete om Moderna Museets historia, med fokus på perioden 1958–1973. Året i New York resulterade i en rad intervjuer med konstnärer och andra som på ett eller annat sätt hade varit inblandade i utställningsverksamheten på Moderna Museet under 1960- och 70-talen. Bland dessa finns intervjuer med Robert Breer, Robert Rauschenberg, Robert Whitman, Alfred Leslie, Red Grooms, Yvonne Rainer, Nam June Paik, Jill Johnston och Theodore Kheel. Väl tillbaka i Sverige intervjuade jag Barbro Sylwan, Nils-Hugo
- Geber, Olle Granath, Karin Bergqvist Lindegren, Mette Prawitz, Pontus Hultén, Anna-Lena Wibom, Hans Nordenström, Katja Waldén, Märta Sahlberg, Roland Pålsson och Ulf Linde. Intervjuerna finns idag i författarens ägo. Jag vill rikta ett stort tack till Julie Martin för hennes stora generositet och för att jag har fått möjlighet att ta del av E.A.T.'s arkiv. Ett varmt tack riktas också till Anna-Lena Wibom och Nils-Hugo Geber som bidragit med mycket information.
- 13 Den första intervjun är gjord på svenska, medan den andra är på engelska. För tydlighets skull har de här översatts och sammanförts till en. Intervjuerna finns tillgängliga i Moderna Museets myndighetsarkiv (MMA).
- 14 Klüver var i själva verket i Paris åren 1952–53 och kom till New York i februari 1954.
- 15 Klüver ville doktorera och sökte sig till universitetet i Stanford av den anledningen. Hans första hustru hette Hill Geber, född i Tyskland och uppvuxen i Sverige dit hon flydde före andra världskrigets utbrott. De skilde sig 1962.
- 16 Bell Telephone Laboratories hade sitt huvudkontor i Murray Hill, New Jersey, utanför New York. C.C. Cutler innehade en rad ledande positioner vid Bell Laboratories, avdelningen för elektronisk forskning, mellan 1952 och 1979. John Robinson Pierce var ingenjör och författare, och ägnade sig även åt datormusik och science fiction. Han arbetade med radiokommunikation, bland annat ledde han den grupp som uppfann transistorn, och hade ett antal ledande positioner på laboratoriet mellan 1936 och 1971.
- 17 Einar Lauritzen var 1940 den förste föreståndaren för de filmhistoriska samlingarna som innehöll bibliotek, film-, klipp-, bild- och affischarkiv. 1964 övergick samlingarna till det då nyöppnade Svenska Filminstitutet. De utgör idag grunden för institutets arkiv och dokumentationsverksamhet.
- 18 Nils-Hugo Geber lärde som fjortonåring känna Klüver som då var tio år gammal. Första gången de träffades var på Högfjällshotellet i Sälen 1938. De kom senare båda att engagera sig i Studentfilmstudion. Geber ansvarade senare för filmvisningarna på Nationalmuseum och Moderna Museet fram till 1964, varefter han verkade vid Svenska Filminstitutet som chef för filmarkivet och Filmklubben (senare Cinemateket) mellan 1964 och 1972.
- 19 Se vidare Billy Klüver, "Gå på bio", *Teknologi för livet* 2004, s. 12–14.
- 20 Harry Schein grundade Svenska Filminstitutet 1963 och var dess förste chef mellan åren 1963 och 1978. Ingrid Arvidsson, svensk författare, var kulturattaché i Washington mellan åren 1966 och 1972.
- 21 Klüver syftar här på Barbro Schultz Lundestams film *Minns du Moderna Museet* som sändes första gången i Nike i SVT 1996. Barbro Schultz Lundestam har, som filmare och förläggare, bidragit med viktiga dokument om perioden, till exempel filmen *Amerikanarna och Pontus Hultén* (1998).
- 22 *Blandaren* är en humortidskrift som ges ut av Kungliga Tekniska Högskolans studenter sedan 1863. Pontus Hultén var medarbetare i utgåvor som *Boulevardkartongen* *Tvångsblandaren* (1955).
- 23 Amerikanen Robert Joseph Flaherty var filmare och regisserade 1922 den första dokumentären som kom att bli en publiksuccé, *Nanook of the North*. Arne Sucksdorff hör till Sveriges främsta dokumentärfilmare och är känd för bland annat *Skuggor över snön* (1945) och *Det stora äventyret* (1953).
- 24 Klüver blandar här ihop tidpunkterna. Han refererar till en utställning som organiserades av Museum of Modern Art i New York i samarbete med en rad europeiska institutioner. Utställningen hade sin upprinnelse i att Arnold Rüdlinger, chef för Kunsthalle Bern, reste till New York 1957 tillsammans med den schweiziske konsthandlaren Eberhard Kornfeld. Syftet med resan var att samla material till en utställning med amerikansk expressionistisk konst och ett samarbete hade redan inletts med Robert Giron från Palais des Beaux-Arts i Bryssel och Willem Sandberg från Stedelijk Museum i Amsterdam. Parallellt, vilket Rüdlinger inte kände till vid tiden för resan, arbetade även MoMA på en liknande utställning, med tillhörande Europaturné. När det gemensamma intresset upptäcktes valde man att samarbeta kring produktionen. Man bestämde sig också för att ställa samman en retrospektiv utställning med verk av Jackson Pollock. Utställningarna *The New American Painting* och *Jackson Pollock: 1912–1956* organiserades av Dorothy Miller och Frank O'Hara, MoMA. Mellan 1958 och 1959 visades utställningarna i Basel, Rom, Milano, Madrid, Amsterdam, Bryssel, Hamburg, Berlin, London och Paris. Se vidare Sigrid Ruby, "The Give and Take of American Painting in Postwar Western Europe", konferensbidrag vid German Historical Institute, Washington D.C., 1999, s. 18ff, se <http://www.ghi-dc.org/conpotweb/westernpapers/ruby.pdf>, 2007-12-19.
- 25 Eftersom Klüver talade både tyska och franska kunde han till skillnad från de amerikanska studenterna ta de nödvändiga språkexamina omgäande.
- 26 Amos Vogel grundade och drev filmklubben *Cinema 16* i New York mellan åren 1947 och 1963 tillsammans med sin fru Marcia Vogel. *Cinema 16* var först med att visa många nu legendariska filmskapare som Roman

- Polanski, John Cassavetes, Nagisa Oshima, Jacques Rivette och Alain Resnais. Klubben gjorde också många tidiga och viktiga visningar av amerikanska avantgardefilmare som Stan Brakhage, Maya Deren, James Broughton, Kenneth Anger, Sidney Peterson, Bruce Conner och Carmen D'Avino. Tillsammans med Richard Roud startade paret Vogel New York Film Festival 1963.
- 27 Alfred Leslie deltog i Moderna Museets utställning *4 amerikanare* (1962) tillsammans med Jasper Johns, Robert Rauschenberg och Richard Stankiewicz. I anslutning till utställningen visades även Leslies film *Pull My Daisy* (1959) och filmer av bland andra Robert Frank, Jonas Mekas, John Cassavetes och Shirley Clark. Hultén gjorde en separatutställning på Moderna Museet med Sam Francis redan 1960. De kände varandra sedan Hultén sett Francis så kallade vita målningar på ett galleri i Paris våren 1952. Hultén har senare beskrivit detta tidiga möte med Francis konst som befriande i ett klimat som enligt honom präglades av en platt och långdragen diskussion om den figurativa kontra den abstrakta konsten. Se vidare, Pontus Hultén, "Portrait", *Sam Francis* (utst.kat.), Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1993, s. 13.
- 28 Arnold Rüdinger blev chef för Kunsthalle Bern 1945. Han kom i kontakt med amerikansk konst via Paris, där han träffade Sam Francis 1954. Eberhard Kornfeld var en schweizisk konsthandlare i Bern som 1954 blev god vän med Francis och som från 1957 också ställde ut i galleriet Kornfeld und Klipstein. Se *Sam Francis* 1993, s. 405. Kornfeld spelade också en viktig roll som långgivare när Francis visades i Stockholm.
- 29 Leo Castelli grundade Leo Castelli Gallery i New York 1957. Bland de första konstnärerna han tog in i galleriet fanns Jasper Johns och Robert Rauschenberg, i början av 1960-talet tillkom Roy Lichtenstein. Om hans betydelse för introduktionen av popkonsten, se exempelvis Calvin Tomkins, *Castelli and his Artists. Twenty Five Years*, Aspen 1982; Barbaralee Diamonstein, *Inside New York's Art World*, New York 1979; *Claude Berri rencontre Leo Castelli*, red. Ann Hindry, Paris 1990; *Colección Leo Castelli* (utst.kat.), Fundación Juan March, Madrid 1988.
- 30 Julie Martin framhäver att det bara är delvis sant eftersom Castelli hade kopplingar till Paris i slutet av 1930-talet, då han drev ett galleri där. E-post från Julie Martin 2007-08-30.
- 31 *ArtNews* grundades så tidigt som 1902, och *Art Forum* 1962 i San Francisco.
- 32 Klüver syftar här på ett möte med Matta som ägde rum 1990 och blandar här samman tiden. Förtydligande i e-post från Julie Martin 2007-08-30.
- 33 Klüver syftar på den bok som han och Julie Martin skrev om konstnärslivet i det tidiga 1900-talets Paris, *Kiki's Paris. Artists and Lovers 1900–1930*, red. Billy Klüver och Julie Martin, New York 1989; på svenska *Kikis Paris. Konsten, livet och kärleken 1900–1930*, Stockholm 1990.
- 34 Se vidare, Billy Klüver, "The Garden Party", *Teknologi för livet* 2004, s. 19ff. Artikeln publicerades först i *ZERO*, nr 1, 1961 och i *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* (utst.kat.), Museum of Modern Art, New York 1968. Se även John Canadays beskrivning, "Odd Kind of Art. Thoughts on Destruction and Creation after a Suicide in a Garden", *New York Times* 1960-27-03.
- 35 Konstnären och filmaren Robert Breer var också där, vilket resulterade i en film som visar hur Tinguely och Klüver bygger "maskinen", *Homage to Jean Tinguely's – Hommage à New York* (10 min, 1960).
- 36 Klüver blandar ihop datumen. Hultén var i New York i september–oktober 1959 (se det ovan citerade brevet från den 7 augusti 1959), det vill säga innan *Sixteen Americans* hade öppnat – utställningen pågick mellan den 6 december 1959 och den 17 februari 1960. Däremot var de på öppningen av Solomon R. Guggenheim Museum i den av Frank Lloyd Wright ritade byggnaden den 21 oktober. *Sixteen Americans* organiserades av Dorothy Miller, intendent på Museum of Modern Art sedan 1934 då Alfred H. Barr, Jr. uppmärksammade henne. Miller hade alltså 1942 organiserat en rad utställningar med amerikansk konst på MoMA och Moderna Museets *4 amerikanare* (1964) var i många avseenden en respons på dessa. Millers utställningar var *Americans* 1942, *18 Artists from 9 States* (1942), *American Realists and Magic Realists* (1943), *Fourteen Americans* (1946), *Fifteen Americans* (1952), *Twelve Americans* (1956), tidigare nämnda *New American Painting* (1958) och *Sixteen Americans* (1959) och avslutande *Americans* 1963 (1963).
- 37 Dore Ashton är amerikansk kritiker och arkitekturhistoriker. Då skrev hon konstkritik för *New York Times*.
- 38 Den 15 april 1958 eldhärjades Museum of Modern Art. Det var en allvarlig incident, en anställd omkom och tre besökare och 28 brandmän skadades. Endast sex målningar av museets 11 000 konstföremål skadades eller förstördes. Se vidare, "Fire in Modern Museum; Most Art Safe, Canvases Burned, Seurats Removed, 1 Dead, 31 Hurt", *New York Times* 1958-04-16, och "Modern Museum get new Monet", *New York Times* 1959-11-02.
- 39 Den amerikanske arkitekten Philip Johnson grundade avdelningen för arkitektur och design på Museum of Modern Art 1930. Tillsammans med Alfred H. Barr, Jr. (konsthistoriker och den första chefen för Museum of Modern Art) och Henry Russell Hitchcock organiserade de 1932 den inflytelserika utställningen *The International Style. Architecture Since 1922*.
- 40 Klüver gör här ett tillägg efter intervjun: "Nelson Rockefeller försökte övertala Pontus att bli direktör för MoMA. Istället för Pontus kom Bates [Bates Lowry blir chef i juli 1968, men avgår redan i maj 1969]. Efter honom kom John Hightower. Och efter honom Richard Oldenburg. Han blev inte chef för MoMA för att han var bror med Claes, utan för att han fanns till hands. Han ansvarade för förlagsverksamheten." Samtal med Klüver 1997-08-22.
- 41 Den ryske konstnären Naum Gabo förknippas med konstruktivismen och den kinetiska konsten och var central för *Rörelse i konsten* liksom för *Den inre och den yttre rymden*. Under en period i Berlin (1922–32) kom Gabo i kontakt med de Stijl och Bauhaus innan han, via Paris, flyttade till USA 1946 för att bland annat verka som arkitekturprofessor vid Harvard University (1953–54). Även brodern Antoine Pevsner var skulptör. Tillsammans skrev de "Det realistiska Manifestet" 1920.
- 42 Odaterat brev från Hultén: "[...] 100.000 för Gabos huvud måste jag höra med Sandberg om. Han betalar försäkringarna." I ett annat odaterat brev står följande, skrivet på en liten lapp: "Sandberg har skrivit till Gabo och bett honom pruta på försäkringssumman."
- 43 I brev från Hultén från den 27 januari 1961 står följande: "Gabo måste själv svara om han kan sänka försäkringssumman. Sandberg har skrivit till honom. Om inte, ge fan i huvet och ta resten." Hultén fortsätter och skriver angående Alfred Leslie: "Hasty Paper har äntligen kommit. Underbar. Hälsa Leslie att jag jobbar som fan för att ordna hans utställ. [utställning] här och att den nog nästan säkert blir av. Om du ser honom alltså. Kan du lägga ut för 2 Hasty till åt mej? Leslie skicka bara en." Leslie gav under en period ut tidskriften *Hasty Papers* som Hultén ofta frågade efter i sina brev. I ett annat odaterat brev från 1961 skriver Hultén: "Har ännu inte fått svar från Sv.Am. Line [Sverige Amerikalinen] ang transport. Go ahead med packningen på billigast möjliga sätt. Philadelphia sakerna skall gå med flyg. Har skrivit till SAS och bett om fri frakt. Ej fått svar än. Har nyligen skrivit till Phil. [museet i Philadelphia] om hur allt skall vara. [...] Billy! Voilå! Du måste komma hit, det är klart. Kan du klara det på två tusen kr. Det kan vi hosta upp tror jag. Skriv genast vad du tror. Vernissage c:a 16 maj." Klüver föreslog att man i samband med utställningen skulle ordna en serie happenings. Han hade redan talat med konstnärer som Jim Dine, Robert Whitman, Red Grooms och Allan Kaprow. Men det blev inte av, det fanns inga pengar till det. I samma brev som citeras ovan skriver Hultén om förslaget: "Happenings är bra men vad kostar det? En happening på vernissage-natten skulle vara utmärkt. Har du en aning om hur det kan finansieras? [...] Det är en kostnadsfråga, vad jag förstår. Du måste komma. Svara snabbt. Kom så snart som möjligt. Skall försöka klämma fram guld. [...] Tycker Garden Party ser jävligt bra ut. Hej! P. En sak till och viktig. Alla föremålen i Rauschenbergs Black Market har försvunnit ingenting kvar. Kan du be honom göra nya! Det är trist annars. Folk har plockat åt sig utan att lägga dit något själva. En del 'artister' bland utställarna tog bort de finaste sakerna redan innan utställningen öppnade och lade ingenting dit. Be Rauschenberg att göra/välja nya och märkliga saker. Annars lider vi av skymundan i förhållande till A-dam. Redan dåligt. Duchamp vägrar spela schack här!!!!!! Fan. Pontus." Klüver och Rauschenberg kommenterar vernissagen av *Rörelse i konsten* utförligt i "Rörelse i konsten – en kombinerad minnesbild", *Moderna Museet* 1958–1983 1983, s. 146ff.
- 44 I ett odaterat brev berättar Hultén om utställningen i Amsterdam. I brevet kommenterar han varför ett av Leslies verk inte visades. "Käre Billy! Tack för flera brev. Ang. Leslie: [...] Anledningen till att den inte kom upp var uteslutande att hela museet var till den grad överansträngt att en enda sak till att sätta igång med skulle betyda sammanbrott. Och den, The Jolly, fraktades inte upp förrän på tisdagen, den var i den sista av US. lådorna. Och där fanns ingen chans att skaffa helium och allt. [The Jolly bestod bland annat av en stor ballong som skulle fyllas med helium.] Dessutom fanns det vid det laget ingen plats att sätta upp den, ingen visste hur stor plats den skulle komma att ta. Givetvis skall vi sätta upp den här. [...] Jag vet att du har gjort en jätteinsats. [...] Du måste göra allt för att förklara för Leslie hur det ligger till. Han får inte bli förbannad. Har skrivit till honom om hans utställning här men inte fått nåt svar." Utställningen Hultén talar om blev så småningom *4 amerikanare*. Hultén fortsätter och kommenterar Allan Kaprows verk: "Ang. Kaprow: Hans förbannade låda packades upp, det var en kartong med kartonger i och ett manus på engelska. Efter ett tag var hela rummet fullt med kartonger, och någon sa till en vaktmästare att ta bort tomkartongerna. Efter två dagars letande hittade vi Kaprows

- förbannade låda igen. Men då var det för sent att göra nåt åt det hela. Jag har inte ens läst hans manus. Han har skrivit ett långt brev. Han är stött och förbannad. [...] Skall läsa hans grej när det hela kommer hit och försöka göra något av det om det verkar bra. Vad är det?"
- 45 The Club var en mötesplats för konstnärer i New York som grundades 1948 av Philip Pavia tillsammans med Willem de Kooning, Franz Kline, Milton Resnick och andra. Inspirerad av den parisiska cafékulturen ville Pavia skapa en liknande plats för diskussioner, framför allt om den abstrakta expressionismen han förespråkade.
- 46 I många av Klüvers brev får man exempel på detta: "Käre Pontus, Öyvind och Barbro var uppe hos Janis [Sidney Janis Gallery] igen för att se de olika möjligheterna. Skriver om det. Warhol Sleep kostar 600–700 för print bara. Film Coop [Film Cooperation] vill ha 1000 för den. Warhol föreslog Jackie Kennedy i stället för Marilyn. Han öppnar den 21ste. Skall se innan han öppnar. Han gör 1000 lådor för 300 dollar styck [Brilloboxar] [...] Dine. Landskap mycket bra. Köp den. Om inte går den tillbaka till Dine själv. Skall gå till honom på Lördag och se vad han har för nya saker. Han säger dom är bra?! Vad det nu betyder. Rosenquist. Får reda på priset i morgon. Han jobbar och har nya saker när Du kommer. Segal. Cykeln djävligt bra. Köp den. Oldenburg. Har ej hunnit tala med honom. Skall försöka köpa brevet. Försök med pälsten. Skriv honom direkt. Den är Pats [Pat Oldenburg, Claes hustru vid den här tiden] och hon vill väl inte ge upp den. En av hans bästa. Har ej hunnit tala med honom än. Annars är nog Store-tiden [föremål från the Store Days] svår att få." Daterat 1965-04-08. "Käre Pontus, Kul att tala med Dig. Fast det verkar redan för sent Fan att man skall vara så dum. Jag visste att Claes utställning skulle bli bra. Fast jag anade inte att det skulle bli så strålande. Har talat med Sidney. Det mesta redan sålt. Talat med Claes också. Får se. Finns 2–3 saker BRA saker kvar. Öyvind och Barbro går upp under dagen och skall tala med Claes igen då han kommer in. Priserna BRA mellan 1000 och 2000. Det som finns är Green Beans, Bean Pie, Ping Pong Table, Toaster. Underbara saker har sålts!!! En tandkräms tube. My God! Kan Du inte ge mig officiell (half) tjänst som inköpare åt Museet? Skulle bli lättare att få se utställningar och sånt innan dom öppnar. Fast det kunde jag nog få ändå. Bara att man skulle ju kunna få det bästa reserverat åtminstone. [...] Pontus något måste göras! [understruket med röd penna] så att vi får första tjing. OK vi får se kanske det inte är för sent än. Besväret med Claes är att han jobbar i perioder. som ändrar stil. Och allt är bra. Store är över och nu är det mesta i vinyl. Efter den här utställningen gör han säkert något annat. Anyway. You see my point. [...] Jag kan gråta över tandkrämstuben, French fries och skrivmaskinen." Odaterat brev bortsett från tidsangivelsen "Onsdag 11.30".
- 47 Klüver syftar här på Salvador Dalis *L'Enigme de Guillaume Tell* (1933). Målningen köptes in för 300 000 kronor till Moderna Museets samlingar 1965 med medel från anslaget till *Önskemuseet*. I ett brev skriver Hultén: "Både Dali och *Monogram* har kommit fram i god ordning. Båda jättebra. Dali är magnifik. 4m. lång. Blir förstas ett helvete att få plats med den men det är ju en annan sak. Filmvisningarna var en stor success som sagt, och mycket skriverier. *The Brigg* blir visst såld till Sandrews som har gjort 'Art-teater' av gamla Eriksberg och som nu skall ha en Godard serie. [...] Har skrivit till Andy, Malanga och David Store och berättat. Andys filmer är mycket bra tycker jag. Fortfarande. Behåller filmerna här tills vidare har fått medgivande till det av Gerard Malanga. Var i Paris i förra veckan. Där är helt dött nu. Praktiskt taget inget händer. Det har också sin charm. [...] Ileana har en svart-vit *Marilyn* av Warhol som är mycket mycket stilig. 30 st = 5 x 6, tror jag. Väldigt lockande att köpa den. Ileana skall säga pris. Den är mycket bra. [...] Om du händelsevis skulle stöta på några filmer som du tycker vi skulle kunna visa kan du väl skriva en rad eller två. Kommer ni till Stockholm i sommar?? Tänkte fara till Brasilien i september och sen till New York. Får man bo hos er igen? Sänder snart mer pengar allt håller på att reda upp sig ser det ut som. Men fy fan vad det tar tid. Hej Olga! [Olga Klüver, född Adorno var Billy Klüvers andra hustru] Tänker ofta på dej! Har ni snö? Är det roligt? Hur mår ni? Nu skall posten gå säger dom + en teckning." Brev daterat 1965-03-02.
- 48 Robert Rauschenbergs *Monogram* (1955–59) ingick i utställningen 4 *amerikanare*, 1962.
- 49 I odaterat brev, förmodligen från 1965, från Klüver: "Pontus, Talade med Gala. Hon undrar om \$60 000. När får hon dom? Hon vill inte släppa ifrån sig målningen före betalningen. Skriv henne om Du inte kan betala nu. Hon verkar bitch. Budworth etc. ok. Svara före nästa torsdag. Hej B."
- 50 Det finns olika berättelser om hur *L'Enigme de Guillaume Tell* hamnade i Stockholm, bland annat framhävs Marcel Duchamp som en nyckelfigur i transaktionen, något som Klüver inte nämner något om i intervjun. Hultén berättar följande om hur målningen kom till Moderna Museet: "Dali was another priority that caused us some problems. Again, we turned to Duchamp, who knew about this piece, 'The Enigma of William Tell', that Dali had kept rolled up in his studio for ages. The painting was highly controversial, since the man pictured in it, as you know, is Lenin, which was most offensive in the eyes of the more orthodox surrealists. The agony had made Dali simply roll the painting back in 1932. Duchamp knew, however, that it currently happened to be in Japan, where it was hanging without a frame. I made the trip to Japan and got the painting for the standard 200,000..." Claes Britton, "The Second Coming of Moderna Museet", *Stockholm New*, nr 5, 1997, s. 54–77, se s. 70. Se även Montse Aguer, "Chronology", Dawn Ades, *Salvador Dalí. The Centenary Retrospective*, London 2004, s. 528.
- 51 I utställningskatalogen refererar Hultén till målningar som redan ingår i museets samling. Leslies *Composition*, 1959, köptes 1960 från Martha Jackson Gallery i New York. Målningen *N. Y. 10 N. Y.*, 1961, donerades 1962 av Leslie. Se kommentar i 4 *amerikanare* 1962, s. 5. I ett brev till Klüver skriver Hultén: "Har skrivit till Robert Rauschenberg ang. Rauschenberg, Johns, Leslie, Stankiewicz – utställningen men inte fått något svar. Tror du det blir bäst ändå att ha alla fyra om möjligt. Vad tror du? [...] Svara snabbt om möjligt om Rauschenberg-Johns." 1961-08-28. I ett telegram från Klüver kan man läsa: "Castelli anxious to have Rauschenberg and Johns show ask him to postpone Milano letter follows", 1961-09-08. I september skriver Hultén att han talat med Leslie i telefon. "Jag är inkallad i oktober. Bäst att skjuta på utställningen till mars. Har telegraferat till Castelli om det. Har inte fått något svar ännu. Om du ser honom så säg att vi är väldigt [understruket flera gånger] angelägna att göra Rausch., Johns, Leslie, Stank. Med vernissage första dagarna i mars." Brevet daterat söndag, bör vara från slutet av september 1961. I mitten av november har Hultén ännu inte hört något från Johns eller Stankiewicz. "Fint med Bob R. Gör du urvalet samman med Bob? Fint fint. Men hur går det med Stankiewicz och Johns? Har inte hört ett ord från dem trots flera brev. Skulle du vilja fråga Stank. och Castelli och Johns. Det börjar bli viktigt att få säkert besked om det går i lös. Obs! Leslie kan inte ordna fri transport av sina saker. Skall uppvakta Sv. Amerika Linjen om gratis transport. Kan man göra serie visningar Amerikansk film i samband med utställningen. Samarbeta med Vogel? *Shadows*, *Pull my daisy* etc. etc. etc. etc. Vad tror du. Alltså går det med Johns: måltavlor, skulpturer, flaggor. Stank: som överenskommet med grejor från Rubin och Daniel Cordier. Katalogmaterial från alla 4. Viktigt [understruket] att så fort som möjligt. Roliga saker bilder nya. Hej så länge. P." 1961-11-13.
- 52 I ett brev från Klüver daterat den 20 augusti, året måste vara 1962, skriver Klüver angående en planerad utställning med amerikanska konstnärer: "Käre Pontus, Bilderna på väg. Från Jim R [Rosenquist], Claes [Oldenburg], Green [Gallery], Stable [Gallery], Leo [Castelli]. Showen ser mycket svårt ut för i vår. Segal: Ileana [Sonabend] har 6 pieces varav 2 bra, resten halvbra. För lite för show. [...] Jim R. Han vill själv. Men Dick [Bellamy, föreståndare på Green Gallery] säger svårt. Skall ha show till hösten. [...] (men MMA showen blockerar [...] under 63–64) [...] Claes kan inte, som jag skrivit. Pontus – tycker det är dumt göra en halvdan show. Antingen en bra eller ingen alls. Vem skulle ersätta Claes!? Svårt. Jim Dine enda vettiga men måste i så fall göras nu innan det blir känt att han ersätter Claes etc. Kan du inte göra 3 Americans till hösten istället. Eller 4 med Jim Dine (tycker absolut han skall vara med – förstär inte Din inställning så bra) Hösten 64. Eller gör allmän USA show till våren 63 med många i." Det här brevet är intressant eftersom det visar att Klüver och Hultén planerade att följa upp 4 *amerikanare* med en till utställning där verk av James Rosenquist, Claes Oldenburg och George Segal skulle ingå. Men Oldenburg kunde inte delta då han ingick i Dorothy Millers *Americans* 1963 på MoMA, och istället föreslog Klüver Jim Dine. Det står, enligt Klüver, mellan en "tremans show" och en "popshow". Själv hade han hösten 1962 bidragit till utställningen *Art 1963 – A New Vocabulary* (se *Teknologi för livet* 2004, s. 35) med bland andra Breer, Dine, Johns, Kaprow, Lichtenstein, Marisol, Oldenburg, Tinguely och Robert Watts. Walter Hopps utställning *New Paintings of Common Objects* i Pasadena Art Museum våren 1962 räknas som en av de första popkonstutställningarna. Den följs av Alice Denneys utställning *The Popular Image Show*, ett år senare i Washington Gallery of Modern Art, där Klüver bidrog med en LP-skiva med intervjuer med de deltagande konstnärerna. Utställningen erbjöds, genom Klüvers förmedling, Moderna Museet och Hultén var mycket intresserad, men den blev aldrig av och istället producerade man en egen utställning. Ett telegram från Hultén till Klüver, där han meddelar sitt intresse, återges i *Teknologi för livet* 2004, s. 146.
- 53 Victor och Sally Ganz Collection. Delar av den auktionerades ut på Christie's i New York 1997, vid samma tidpunkt som intervjun.
- 54 Ileana Sonabend öppnade sitt första galleri tillsammans med sin

- dåvarande man Leo Castelli 1938. Under 1960-talet öppnade hon ett eget galleri som hon drev först i Paris, sedan också i New York. Sonabend var en nyckelfigur i introduktionen av den amerikanska popkonsten i Europa. Hon visade konstnärer som Jasper Johns, Claes Oldenburg, Andy Warhol och James Rosenquist. Galleriet förde också ut minimalismen med konstnärer som Dan Flavin, Donald Judd och Robert Morris.
- 55 Ivan Karp, konstkritiker för *The Village Voice Newspaper* i New York på 1950-talet, var engagerad i en rad gallerier, The Hansa Gallery, 1956–58, Martha Jackson Gallery, 1958–59, Leo Castelli Gallery, 1959–69 och det egna OK Harris Gallery 1969, varifrån han blev en viktig aktör för den amerikanska popkonstens etablering.
- 56 Willem Sandberg, chef för Stedelijk Museum i Amsterdam mellan 1945 och 1963, byggde upp en gedigen samling och genomförde utställningar med internationell samtidskonst. Han var en viktig förebild för den unge Hultén och de hade nära kontakt. Om Sandberg, se också John Jansen van Galen och Huib Schreuers, *Site for the Future. A Short History of the Amsterdam Stedelijk Museum*, 1895–1995, Amsterdam 1995, s. 93ff. Grunden för Museum Ludwig i Köln är Peter och Irene Ludwigs samling av popkonst, en av de största utanför USA. De började samla på 1960-talet och donerade samlingen till Kölns stad 1976.
- 57 Claes Oldenburg hade tidigare visats i Ileana Sonnabends galleri i Paris 1964, men annars framför allt i gruppställningar, främst i USA.
- 58 Richard Bellamy grundade The Hansa Gallery (1952–59) och Green Gallery (1960–65), båda i New York, och visade där dåtidens unga amerikanska konst. Henry Geldzahler var konsthistoriker och curator vid Metropolitan Museum of Art (1960–77), där han bland annat organiserade den ambitiösa utställningen *New York Painting: 1940–1970* (1969). Allan Stone var samlare och gallerist. I sitt galleri, som öppnade 1960, visade han bland andra Willem de Kooning, César, Joseph Cornell, Barnett Newman, och yngre konstnärer som Andy Warhol, Wayne Thiebaud, Richard Estes, Robert Ryman, Eva Hesse och John Chamberlain.
- 59 I ett samtal med Klüver kommenterar han Oldenburgs hustru Pat, som också är konstnär, och beskriver en konstscen där allt fokus oftast riktades mot de manliga konstnärerna. ”Pat var en underbar skådespelare. Spontan kunde de börja spela en scen. Man skulle säkert kunna hävda att det var Pat som hittade på de happenings som Claes uppmärksammades för. Det inbegriper mig själv. Kvinnan leder dig. Åtminstone i ett chauvinistiskt samhälle [...]” 1997-08-21.
- 60 I ett odaterat brev, som förmodligen är från 1963, skriver Hultén: “[...] Kan man inte låna upp tillräckligt med bra pop-grejer i privatsamlingar i N.Y.? Jag menar till ev. pop-utställ. Här i mars. Det blir lika förbannat dyrt med transporterna antingen de kommer från konsthandel eller privatsamlingar. Ett 50-tal saker av Oldenburg, Rosenquist, Dine, Segal, Warhol, Lichtenstein, Wesselman. C:a 7 grejer av varje skall väl gå. Får man en bra stor Wesselman kan man väl ta lite fler av Dine, Oldenburg etc. Men det måste förstas vara verkligt bra saker. Har skrivit en artikel om pop-konst, Louisiana Revyn. De har tryckt av din artikel (en bit under) Skall skicka. När börjar Village Voice, The Realists, Show, att komma. Hör av dig för helvete Hej [...]” I ett annat odaterat brev, också troligtvis från 1963, skriver han: ”TROR Du att man kan be Lichtenstein göra teckning (målning?) för katalogomslag och affisch till ’Vulgäriteterna’ av What-me-worry-killen Alfred N. Newman? Får vi några av Lichtensteins ’Cézanne’-teckningar? Jag menar hans målningar efter dom där kompositionsschemana. Vi vill åsså ha teckningar och grafik av alla sju till Vulgäriteterna. [Hultén har ritat upp en affisch till utställningen med ett porträtt, där titeln Vulgäriteterna står överst och Moderna Museet står underst]. Så kan affisch och omslag ev. se ut! + en liten affisch med namnen på killarna etc. som till 4 am. Vi måste ha Pats Birthday till Vulgäriteterna. Kan vi få köpa kopia?”
- 61 Klüvers kommentar får nog tas med en nypa salt. I *Svenska Dagbladet* omtalas han som utställningens primus motor (”Är det pop eller konst eller bluff?”), *Svenska Dagbladet* 1964-03-05) och i *Dagens Nyheter* lyfts hans kunskaper inom både konst och ingenjörsvetenskaper fram (”Konstens elektrotekniker”, *Dagens Nyheter* 1964-03-05). Själv skriver Klüver senare om popkonsten att den “[...] reste en hel del undran i de svenska akademiska konstretsarna. Jag minns hur jag hjälplöst argumenterade framför televisionskamerorna till förmån för Oldenburgs bakelser.” *Teknologi för livet* 2004, s. 51. Klüver hade också publicerat flera artiklar om den amerikanska konsten i svensk press som nämnda ”The Garden Party”, *Teknologi för livet* 2004, s. 19ff. Andra exempel är ”Happenings”, som publicerades för första gången i *Konstrevy*, nr 2, 1962, ”Bakelse som konst” publicerad i *Vi*, nr 9, 1964, ”Teknologi för livet” publicerad i *Konstrevy*, nr 2, 1966 och ”E.A.T. Experiments in Art and Technology” publicerad i *Paletten*, nr 4, 1967.
- 62 Se även Olle Granath, ”Med Andy Warhol 1968”, *Andy Warhol. Andra röster, andra rum* (utst.kat.), red. Eva Meyer-Hermann, Stedelijk Museum, Amsterdam och Moderna Museet, Stockholm 2008, s. 11–13.
- 63 Klüvers far, norrmannen J.W. Clüver byggde under början av 1930-talet upp Sälens kur- och högfjällshotell, som invigdes 1937. Julie Martin skriver: ”Billy always said that his father told him the boss/head of the hotel must be willing and able to do everything in the hotel, especially he must empty the ashtrays when he sees they are full. In other words the boss is responsible for everything and must see every detail and must be willing to do anything to make the situation correct.” E-post från Julie Martin 2007-08-30.
- 64 En av Hulténs sekreterare var Märta Sahlberg. Hon arbetade på Moderna Museet åren 1963–67. Intervju med henne gjordes i Stockholm, 2000-04-15. Barbro Sylwan var Hulténs första pressekreterare, hon arbetade periodvis under 1960-talet, bland annat hösten 1963 och i samband med dokumentationen kring *Hon – en katedral*. Intervju med Sylwan gjordes i Paris, 2000-05-26.
- 65 Moderna Museet arrangerade i samarbete med Fylkingen *Fem New York-kvällar*, 8–14 september 1964. Merce Cunningham Dance Company, John Cage, David Tudor, Robert Rauschenberg, Yvonne Rainer i samarbete med Robert Morris, Steve Paxton och Öyvind Fahlström fyllde kvällarna med dans, performance, konserter och happenings.
- 66 Yvonne Rainer är dansare, koreograf och filmskapare. Den amerikanske konstnären Robert Morris är mest känd för sina minimalistiska skulpturer. Bland hans övriga projekt ingick performance tillsammans med Rainer, så kallade permutationsstycken som ändrades och kunde pågå under en hel utställning. Morris och Rainer var ett par vid den här tidpunkten. De arbetade också tillsammans. I brev till Hultén från 1964 skriver Klüver: ”Efter vad jag förstår av Morris kan du inte låta någon av dem komma. Vet inte detaljerna men som du kommer ihåg har det hela tiden varit fråga om Yvonne. Tills Morris skrev. Varje gång jag frågat dig har du sagt OK. Sedan Jul. Och Yvonne har fått veta detta. Nu är det bara en vecka kvar och det är fan om du skall ändra dig För henne! Jag tycker inte om att sitta emellan – när jag inte får ett förbannat skit utav det. Bara skit. Det är som att vara bollen i en ping pong match. Jag vet Du har det besvärligt etc. etc. Men det hindrar inte att det finns nån sorts linje. Om det inte går – eller Du var tveksam – varför sa du inte ’kanske’? Så att Yvonne inte planerade för det. Tycker det är för djävligt. En sak är att spela med vanliga squares – men selfsupporting konstnär har ju inte så förb. mycket hjälp. [...] Vet inte vad som ligger bakom. Förmodar att det alltid finns nån god orsak och skäl. Men det är lika förbannat fördjävligt. [...] Dom reser charter till London den 16 aug. 400 dollar till Yvonne OK? [...] För en gångs skull skulle pengarna användas till något bra – en act gratuit i trasket av favours och andra deals. Yvonne är det bästa som finns här men också det svåraste som allt nytt. Det vet du. [...] Och när Merce är där finns folk för en kväll. Förutom att du satt mig i en skitsituation (inte första gången men det blir en annan historia) anser jag att det är en stor och god gärning av Dig att ge Yvonne 400 pix så hon kan resa. Du blir omtyckt i himlen och på andra ställen där det betyder något. Om du inte ger henne 400 blir det krångligt – vilket det redan är. Och pruta inte. Gärna mer förstås! Allt detta leder osökt till det med all önskvärd klarhet uppenbara faktum ATT NÅGOT MÅSTE GÖRAS vad beträffar våra mellanhavanden! Väntar på ett förslag från Din sida. Mitt förråd av potentiava kulisser är uttömt, min auktoritet undergrävd, och jag känner inte till några fler undanflykter på engelska språket. Om inte du kan så borde väl Svenska Institutet eller AB Atomenergi ge mig en tiondels tidsanställning. [...] P.S. Hur allvarlig är du om att byta Jasper målning? Mycket, litet Han talade om det i går och jag tror nog det går. Problem med magneten!!! Om du inte kan klämma fram 400 åt Yvonne tar fan bofinken! Hej Billy.” Brev daterat 1964-08-06.
- 67 Syftet med *Experiments in Art and Technology* förklarar av Klüver och Rauschenberg i artikeln ”E.A.T. AIMS” med tre målsättningar: ”1 Maintain a constructive climate for the recognition of the new technology and the arts by a civilized collaboration between groups unrealistically developing in isolation. 2 Eliminate the separation of the individual from technological change and expand and enrich technology to give the individual variety, pleasure and avenues for exploration and involvement in contemporary life. 3 Encourage industrial initiative in generating original forethought, instead of a compromise in aftermath, and precipitate a mutual agreement in order to avoid the waste of a cultural revolution.”, *E.A.T. News*, vol. 2, nr 1, 1968.
- 68 Föreläsningen, ”The Great Northeastern Power Failure”, behandlade samarbetet mellan ingenjörer och konstnärer och hölls vid the College Art Association, i januari 1966. E-post från Julie Martin 2007-08-22.
- 69 *9 Evenings, Theatre and Engineering* startade som ett svenskt-amerikanskt projekt mellan Fylkingen, Klüver och konstnärerna i New York. Fylking-

ens chef, Knut Wiggen, vände sig till Klöver och Öyvind Fahlström med frågan om de inte ville delta i en konst- och teknologifestival som han planerade. Samarbetet avbröts dock på grund av en dispyt kring ingenjörernas resor och arvoden och därför kom konstnärernas performances att uppföras i New York istället.

- 70 Julie Martin förklarar det finansiella arrangemanget: "Jasper's foundation was a Foundation for Contemporary Performance Arts (recently renamed Foundation for Contemporary Arts). It was a financial 'umbrella' only. Since E.A.T. didn't yet have its tax-exempt status, donors to the 9 *Evenings* could make donations to the Foundation for Contemporary Performance Arts and get a tax deduction and the funds would go to the 9 *Evenings* project." E-post från Julie Martin 2007-08-22.
- 71 Nere i källaren på The Armory fanns toaletterna och en bar där man brukade samlas. Förmodligen refererar Klöver till ett samtal där man beslutade att hålla ett möte för konstnärer och ingenjörer för att undersöka om det fanns något intresse för att bilda en organisation som E.A.T. Mötet hölls i november på Broadway Central Hotel. E-post från Julie Martin 2007-08-22.
- 72 Klöver har beskrivit hur namnet *Experiments in Art and Technology* kom till: "Vi ville ha något jordnära som *Stiftelsen för konst och ingenjörsvetenskap*. Men när vår jurist kom tillbaka från Albany, informerade han oss om, där vi satt och väntade i Deborah och Alex Hays loft, att det fanns juridiska skäl till att ordet ingenjörsvetenskap inte kunde användas och att han då i all hast hade hittat på och registrerat namnet *Experiments in Art and Technology, E. A. T.*", Billy Klöver, "E.A.T.s historia", *Teknologi för livet* 2004, s. 90.
- 73 Senatörn Jacob Javits, som var känd "konstvän" stödde tillsammans med sin hustru Marion idén med stiftelsen E.A.T. Förmodligen var det genom Marion Javits och i förlängningen senatörn, som E.A.T. lyckades få fri tillgång till The Armory. Det förklarar Julie Martin, e-post 2007-08-22.
- 74 Kompositören och musikern John Cage framträdde flera gånger på Moderna Museet under 1960-talet. Arkitekten Buckminster Fuller i sin tur är kanske främst känd för sina visionära teorier.
- 75 David Tudor var en amerikansk pianist och kompositör som kommit att förknippas med John Cages arbeten. Tudor framförde premiärer av Cages verk *Music of Changes*, *Concerto For Piano and Orchestra* och 4'33". Cage skrev flera av sina verk med Tudor i åtanke och de arbetade ofta nära vid utformningen av verken. Tudor skrev även flera elektroniska verk av vilka flera framfördes på Moderna Museet under 1960-, 70- och 80-talen.
- 76 *The White Paintings* gjordes 1951 av Rauschenberg när han fortfarande var vid Black Mountain College. John Cage undervisade periodvis på Black Mountain College, och det sägs att han var direkt influerad av Rauschenbergs målningar när han skrev verket 4'33" ett år senare. Målningarna ingick i utställningen *Den inre och den yttre rummen* 1965. I ett brev till Hultén från 1965 skriver Klöver: "Hej Pontus, här är Bob's vita målningar. Du ska utföra dem enligt hans anvisningar i Stockholm. De ska inte beskrivas som kopior eller reproduktioner utan endast dateras 1951. När utställningen går ner ska du skicka tillbaka verken till Bob i New York. Billy." Brev daterat 1965-11-22.
- 77 Julie Martin var redaktör för nyhetsbladet *E. A. T. News* och senare dess mer tidskriftslika avknoppning *TECHNE*. *E. A. T. News* kom ut i följande nummer: vol. 1, nr 1, 15 januari 1967, vol. 2, nr 2, 15 april 1968. Därefter delades den upp i *TECHNE* som kom i följande utgåvor: vol. 1, nr 1, 14 april 1969, och vol. 1, nr 2, 6 november 1970, och *E. A. T. Operations and Information*: nr 1, 1 november 1968, nr 2, 24 april 1969, nr 3, 15 maj 1969, och nr 4, 10 november 1969. E-post från Julie Martin 2007-08-22.

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:
Stig T Karlsson/Malmö museum s. 237, 244, 245, 248–249
Moderna Museet s. 234
Lennart Olson © Hallands Konstmuseum s. 240–241

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