

Den inre och den yttre rymden.
Rörelse i konsten under omprövning

Patrik Andersson

Mellan 1961 och 1966 gjorde Moderna Museet i Stockholm sitt intåg i samtidskonstens värld under Pontus Hulténs ledning. Han var kvar som chef för museet fram till 1973, men de första åren var särskilt betydelsefulla för Hulténs formulering och lansering av en visuellt, fysiskt och filosofiskt dynamisk konst. Två utställningar kan sägas sammanfatta dessa år, och de blev också de internationellt mest kända: *Rörelse i konsten* (1961) och *Hon – en katedral* (1966). Båda var på sitt vis spektakulära, men de är typiska för Hulténs anarkiska ambitioner och hans förkärlek för en konst som i Marcel Duchamps anda använde maskiner, rörelse, ironi, slump och humor. Medan mycket har skrivits om dessa utställningar har mycket lite sagts om *Den inre och den yttre rymden*. En utställning rörande en universell konst (1965–66), den utställning som föregick *Hon – en katedral*. Den var inte lika uppsluppen men lika storslagen, och den banade vägen för det beryktade arbete som följde.

Som jag har visat på annat håll var Niki de Saint Phalles, Jean Tinguelys och Per Olof Ultvedts *Hon* en underfundig kritik av den optimism och underhållningsanda som präglade vissa typer av amerikansk konst (i synnerhet *happenings*, popkonst och Experiments in Art and Technology).¹ Här kommer jag att hävda att utställningen *Den inre och den yttre rymden* var nödvändig för att Hultén strategiskt skulle kunna distansera sig från sina tidigare beslut och bemöta den stridslystna kritik som museet fick omkring 1965.² Medan *Hon* var en utpräglad europeisk kritik av vad konstnärerna såg som teknologiskt övermod hos en New York-centrerad generation som med sin interaktiva estetik hade brutit sig loss från den modernistiska konsten (till exempel färgfältsmåleriet och den post-måleriska abstraktionen), måste man betrakta *Den inre och den yttre rymden* som Hulténs försök att befästa sina band till en radikalt individualistisk form av anarkism med rötter i tidiga former av europeisk existentialism.³ Mot den bakgrunden fungerade *Den inre och den yttre rymden* både som en förbindelselänk till och en negering av de utställningsprojekt som Hultén hade undvikit öppen kontakt med i slutet av 1950-talet, som exempelvis Zero. Det Hultén hade gemensamt med

dessa andra projekt, och i synnerhet med konstnärer som Tinguely och Yves Klein, var en vilja att utmana det traditionella konstmuseets begränsningar genom att föra in fysisk och filosofisk rörelse. När han curerade *Den inre och den yttre rymden* 1965 hade han varit sysselsatt med rörelse i tio år.

Hultén övertalade redan 1955 Denise René, den förmodligen mest inflytelserika galleristen i Paris som understödde geometrisk abstraktion, att låta honom vara med och ordna *Le Mouvement*, en utställning ägnad rörlig konst. Projektet gjorde det möjligt för Hultén att sätta sin egen prägel på ett alltmer samtidsinriktat paradig.⁴ Liksom ett antal likasinnade konstnärer försökte han komma bort från den polemik som inte bara utmärkte Parisskolan utan även, mot slutet av 1950-talet, den gestuella och geometriska abstraktionen. *Le Mouvement* bestod av tre delar: en historisk avdelning med rörelseskulpturer av Alexander Calder och Marcel Duchamp, samtida verk av Victor Vasarely och Robert Jacobsen samt verk av fyra yngre konstnärer från platser som betraktades som perifera i en konstvärld som kretsade kring Paris – Yaacov Agam (Israel), Pol Bury (Belgien), Jesús Rafael Soto (Venezuela) och Jean Tinguely (Schweiz). Utställningen utgick från Denise Renés internationella stall av smakfull rörlig konst med verk av Calder, Jacobsen och Vasarely, och tack vare Hulténs inkludering av Duchamps optiska experiment *Rotative Demisphere* (1925) fick den även en intellektuell udd och förankring i dadaismens anarkism. Till skillnad från Vasarelys formalistiska *op art* satte Duchamps optiska verk betraktarens sinne i gungning och aktiverade tankeförmågan.⁵

Bland de yngre konstnärerna i *Le Mouvement* tyckte Hultén att Tinguelys verk var ”friast”. De flesta konstnärerna hos Denise René föredro ett pseudovetenskapligt allvar, men till skillnad från dem tycktes Tinguely dela Duchamps patafysiska lekfullhet, som beredde en framkomlig väg mellan den geometriska abstraktionens ofta naiva optimism och de mer pessimistiska uttrycken i den informella konsten. Genom att organisera *Le Mouvement* skapade Hultén en konstnärlig och intellektuell ram som under de följande tio åren skulle präglade hans syn på modern konst – en uppfattning som gick stick i stäv mot de teknokratiska inslagen i samtida konst och design utan att avfärda deras modernitet. Hultén utvecklade även ett djupgående filosofiskt intresse för den expressionistiska konstens existentiella aspekter, men han grävde inte ned sig så mycket i de tunga ämnena att han förbisåg den estetiska modernitetens

populärkulturella lust och humor. Det var med andra ord en konst som gav sig i kast med de inre och yttre rum som avgränsade socialismen i efterkrigstidens Europa.

Hultén var inte alls den enda curator som försökte skapa en egen efterkrigskanon. I Frankrike var till exempel Michel Tapiés *art autre* och Charles Estiennes tachism bara två av de rörelser som utvecklades parallellt med Hulténs strävanden, och i London låg Lawrence Alloways verksamhet på Institute of Contemporary Art ännu närmare i fråga om inriktning och attityd.⁶ Men för att värna sin egen konstsyn undvek Hultén direkt dialog med dessa andra curatorer. Som han senare skulle dra sig till minnes:

Det som skilde *Le Mouvement* från andra utställningar och gav den omfattande publicitet var att den presenterade en ny hållning inom konsten. En stor del av 1950-talets konst hade varit pessimistisk, defeatistisk och passiv. Många människor blev förvånade när de fick reda på att det fanns ett annat slags ”modern” konst som var dynamisk, konstruktiv, glad, avsiktligt förvirrande, ironisk, kritisk, retsam och aggressiv.⁷

För att i sitt projekt markera avstånd från andra med intresse för rörlig konst, särskilt de europeer som ingick i László Moholy-Nagys förhärskande beskrivning av det äldre avantgardet i boken *Vision in Motion* (1947), ändrade Hultén nästan omärkligt på diskussionens utgångspunkt, som försköts från rörelse till mer metaforiska dimensioner av rörelse:

Svenska är ett opraktiskt språk när man skall tala om rörelse. Engelskan som skiljer på *motion* och *movement* är smidigare. Motion tycks betyda rörelse i allmänhet... movement betecknar rörelsen i sig själv... Det hör till detta sekels stora nyhet att låta ett konstverk röra sig inom sig själv på detta sätt liksom en motor eller ett träd i vinden rör sig.⁸

Hultén uppfattade i allt högre grad Duchamps visuella och konceptuella experiment som en genrebrytande verktygslåda med vars hjälp det gick att ifrågasätta den rationella och teknokratiska optimismen i Moholy-Nagys Bauhausretorik.⁹ Av det skälet var han, som Tinguely senare skulle erinra sig, ”tvungen att kämpa för Duchamp på Denise René”, eftersom man inte alltid uppskattade eller förstod dennes lekfulla kritik av den vetenskapliga rationalismen.¹⁰ Kanske var det motståndet från René, Vasarely och konstkritiker som Léon Degand

som fick Hultén att inse att hans intresse för Duchamp kunde hjälpa honom bestämma sin egen anarkistiska position.

I början av 1960-talet hade Hultén lyckats importera de idéer och konstnärer han upptäckt i Paris till Stockholm. Han hade skapat sig ett namn som curator och chef för Moderna Museet, som grundades 1958. I oktober 1959 fick museipubliken smaka på Hulténs internationella och filosofiska intressen i utställningen *Sebastian Matta. 15 former av tvivel*. Denna chilenska konstnär hade arbetat med både Le Corbusier och Duchamp under 1930-talet och målade psykologiska morfologier, eller inre landskap, vilka kunde tydas som ett svar på exempelvis Jean Fautriers tunga ”informella” bilder.¹¹ Men de uppfattades även som en reaktion på förföriska färglagda strukturer i teknokratiska stadsmiljöer. I Mattas verk fanns det med andra ord ett engagerat dialektiskt spel mellan *inre och yttre rymd* – en vink om det slags ”rörelse” som Hultén behövde för att undkomma konstvärldens meningsstrider och ändå behålla sin förankring i dåtidens mest betydande existentiella och progressiva diskussioner.

År 1961 var Hultén redo att ge museet en skjuts med utställningen *Rörelse i konsten*. Denna förfinade vidareutveckling av *Le Mouvement* från 1955 skulle gynna Hulténs karriär på sätt som få hade kunnat förutse.¹² Man har poängterat att *Rörelse i konsten* gjorde Hultén internationellt berömd men ofta tonat ned att temat rörelse var ett allmänt utbrett diskussionsämne när utställningen öppnade på Stedelijk Museum i Amsterdam, Moderna Museet i Stockholm och Louisiana i Humlebæk. I själva verket var denna utställning – som Hultén till stor del fått äran för – inte helt och hållet hans egen utan resultatet av ett samarbete med Daniel Spoerri, en konstnär som vid den här tiden var tätt knuten till grupper som *Nouveau réalisme* och Zero.¹³

Mellan 1955 och 1961 hade den konst som Hultén ägnat så mycket kraft åt att utveckla fått en omfattande spridning. Verk i Tinguelys anda visades och diskuterades i den parisiska kretsen kring Pierre Restany, och dessutom hade hans idéer om rörelse fått fäste i Västtyskland, Italien, Nederländerna, Belgien, Schweiz och Danmark.¹⁴ Konstnärer som Klein, Spoerri och Tinguely var särskilt aktiva i kretsen kring Zero, det samarbetsprojekt som initierades av Heinz Mack, Otto Piene och Günther Uecker i slutet av 1950-talet. Man ifrågasatte institutionella åtskillnader genom att plädера för konstnärer som curatorer, samarbeten och konstnärliga utbyten. I november 1960 ställde medlemmar av *Nouveau réalisme* och Zero ut

tillsammans på exempelvis *Festival de l'art d'avant-garde*, en utställning som hölls i Parc des expositions de la porte de Versailles i Paris.¹⁵

Som dessa aktiviteter visar var Hultén i slutet av 1950-talet inte den enda curatören som bemötte Moholy-Nagys *Vision in Motion*. Tydligast i detta avseende var den grupp av konstnärer i Antwerpen som 1959 anordnade utställningen *Vision in Motion – Motion in Vision*. Rörelse hade med andra ord blivit ett modeord som i många olika sammanhang markerade en reaktion mot stagnation. På det hela taget utmanade dessa olika konstnärliga rörelser det alltmer institutionella historiserande som Hultén stod för på sitt nya museum. Kanske var det därför som Hultén 1961 ledde sin verksamhet i en ny riktning och gav större utrymme åt ett New York-centrerat avantgarde som sympatiserade med hans ambitioner.

Den inre och den yttre rymden liknade i flera avseenden en Zero-utställning, men som vi ska se hade Hultén sitt eget sätt att förhålla sig till dessa rörelser. Han definierade hellre denna samtida konst som ett historiskt paradigm än som en kortlivad trend. Detta är särskilt intressant att beakta i ljuset av att Hulténs första betydande utställning, *Rörelse i konsten*, sattes ihop i nära samarbete med Spoerri. Konsthistorikern Andres Pardey har nyligen skildrat hur extremt spänt förhållandet mellan Hultén och Spoerri var. De tävlade om Stedelijkchefen Willem Sandbergs gunst, och de hade i viss mån olika idéer om vilken inriktning utställningen skulle ha.¹⁶ Som Pardey klarlägger hade Spoerri satsat hårt på Zero genom sin *Édition MAT*, som producerade multiplar av konstnärer som Yaacov Agam, Josef Albers, Pol Bury, Marcel Duchamp, Heinz Mack, Dieter Roth, Jesús Rafael Soto, Jean Tinguely och Victor Vasarely.¹⁷ Denna laguppställning tyder på att Spoerri var intresserad av ungefär samma saker som Hultén, men han ogillade Hulténs önskemål om att de skulle ta med en etablerad konstnär som Calder och diverse designföremål i sin utställning: "the idea of building a monument when one wants to show something young and alive is somewhat strange."¹⁸

När allt kommer omkring var *Rörelse i konsten* Hulténs första stora internationella framgång, och den etablerade Moderna Museet som en av de mest progressiva konstinstitutionerna i Europa. Utställningen slog inte bara publikrekord i Stockholm och fick viktiga recensioner där liksom i Amsterdam och Humlebæk, utan den bidrog även till att föra konsthistorien i en ny riktning – som sammanföll med Hulténs intresse för rörelse – och till att förse Hultén

DEN STÄLLFÖRETRÄDANDE FRIHETEN

Svenska är ett opraktiskt språk när man skall tala om rörelse. Engelskan som skiljer på motion och movement är smidigare. Motion tycks betyda rörelse i allmänhet, t. ex. en kropps förflyttning från en plats till en annan, movement betecknar rörelsen i sig själv, t. ex. fingrarnas rörelse i förhållande till varandra när man skriver maskin. Det hör till detta sekels stora nyheter att låta ett konstverk röra sig inom sig själv på detta sätt liksom en motor eller ett träd i vinden rör sig.

Film är rörliga bilder och det är klart att filmbildernas rörlighet och allt annat filmen har av möjligheter gör den till ett oförläpligt konstnärligt uttrycksmedel (sällan utnyttjat och utom räckhåll för de flesta som skulle kunnat använda det).

Men film är inte den enda nya konststart som uttrycker sig med rörelse. Visserligen är projekten för en kinetisk skulptur mycket mer uppseendeväckande än de utförda konstverken, men en del inger ändå en stor hoppfullhet.

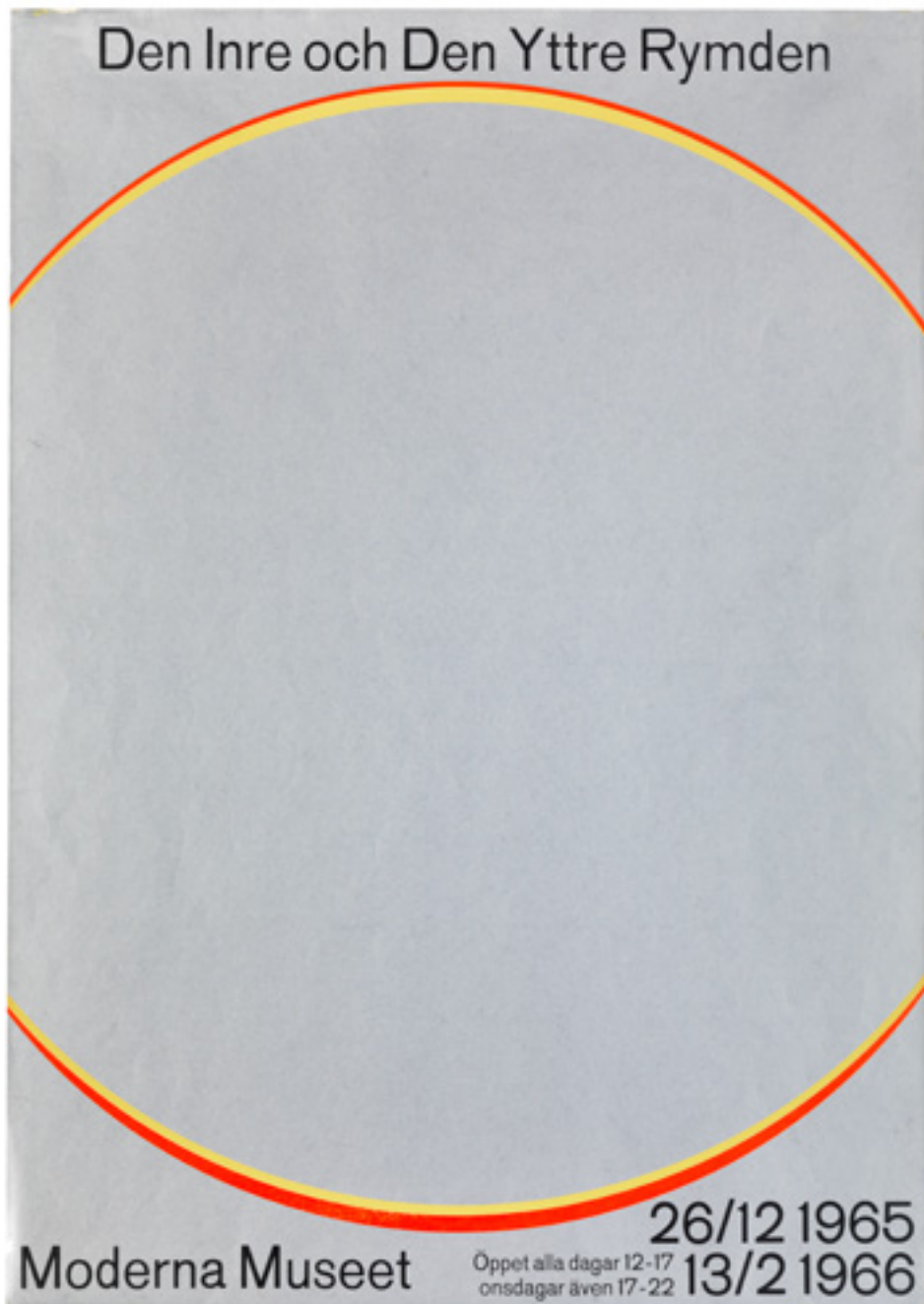
Att konstverket kontinuerligt förändras, att det tagit tidsfaktorn (den fjärde dimensionen) direkt i sin tjänst måste betyda ett upphävande av gamla tiders konstnärliga lagar. Det innebär en total förnekelse av den äldre konstens heliga värden. Man förnekar det som var dess yttersta mål: slutgiltig skönhet och evig ordning. Den ständigt varierade rörelsen är en manifestation av slumpen som man betraktade som det mest okonstnärliga av allt. Man föreslår den ständiga förändringens skönhet i stället för den slutgiltiga ordningens. Det förefaller som om den kinetiska konsten är det mest radikala uttrycket för några av de väsentligaste idéerna i den moderna konsten. Den tycks vara det naturliga svaret på några av de mest oroande av de frågor den moderna konsten ställer sig själv.

AV **KARL G. HULTÉN**

med ett vidsträckt internationellt nätverk av konstnärer. Under åren som följde stod många olika saker på dagordningen – skaffande av statligt stöd, uppbyggnad av samlingarna – men museets mest framträdande drag var dess starka fokus på en New York-centrerad konstscen. Kanske var detta ett sätt för Hultén att skilja sitt projekt från Zero och *Nouveau réalisme* och få uppmärksamhet av personer som Pierre Restany. Men det skulle visa sig bli svårt för Hultén att kontrollera sin egen rörelse.

Redan våren 1962 slog Moderna Museet upp portarna för *4 amerikanare*, där man visade verk av Jasper Johns, Alfred Leslie, Robert Rauschenberg och Richard Stankiewicz. En livlig debatt följde mellan museets tillskyndare och mer konservativa fraktioner inom konstvärlden. En särskild måltavla i diskussionen var Rauschenbergs *Monogram* (1955–59), geten som blev den syndabock professorerna på Konstakademien och Lunds universitet behövde för att gå till angrepp mot den samtida konsten.¹⁹ Samtidigt med denna utställning anordnade Moderna Museet *The New American Cinema – New York Film* och *Ny amerikansk musik och poesi*, där John Cage höll sin föreläsning ”Where are we going? And what are we doing?”²⁰

För att sätta in dessa samtida utställningar av amerikansk konst i ett sammanhang gav Hultén 1963 den svenska publiken *Ben Shahn. En amerikansk kommentar* och *Jackson Pollock*, den första översikten av Pollocks konstnärskap i Skandinavien. År 1964 hade museet ägnat en stor del av utställningsprogrammet åt amerikansk konst. *Amerikansk pop-konst. 106 former av kärlek och förtvivlan* var den mest imponerande utställningen det året och utgjorde den första större museipresentationen av popkonst i Europa. Den rymde verk av Claes Oldenburg, George Segal, James Rosenquist, Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Tom Wesselman och Jim Dine och kompletterades med *The New American Cinema, Tributes and Floor Plans. A Happening by Ken Dewey, Filmer av Chris Marker* och *Fem New York-kvällar* – ett stort samarbete med musikföreningen Fylkingen som inbegrep bland andra Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, John Cage, David Tudor, Yvonne Rainer och Öyvind Fahlström. Naturligtvis hade man många utställningar med europeisk och i synnerhet svensk konst, exempelvis *Sigrid Hjertén 1885–1948* (1964) och gruppställningen *Svish. En manifestation* (1964). Men för nyhetsmedierna och tidningarnas kultursidor rådde inget tvivel om att det under Hulténs ledning var New York som upptog Moderna Museets program.²¹



Affisch till *Den inre och den yttre rymden*,
Moderna Museet, 1965

Redan 1964, året då Hultén började organisera det som skulle bli *Den inre och den yttre rymden*, tycks han själv ha börjat ångra den förhastade förbindelsen med ett avantgarde som utmärkte sig genom att förkasta den modernistiska abstraktionen, som hade sina rötter i europeisk filosofisk tradition. Som framgår av utställningens arbetstitel sökte Hultén ”nya rum i konsten”, men det fick inte ske på historiens bekostnad.²² Kanske var det hans egen radikala individualism, stöpt i europeisk existentialism, som hindrade honom från att fullt ut ansluta sig till en konst som alltmer uppfattades som en optimistisk symbol för kollektivet och amerikansk individualism. I sitt förord i katalogen till *Amerikansk pop-konst* använde inte Hultén det entusiastiska säljsnack man var van vid och förväntade sig. Med tanke på hur mycket tid och kraft han hade lagt ned på att främja en konst som arbetade med ironi och humor kastar förordet i själva verket en ganska mörk skugga över en utställning som annars gjorde ett överväldigande intryck. Texten visar även hur Hultén filtrerade sina uppfattningar genom existentialismen:

Det är ett vanligt misstag att tro, att det finns en stor ironi riktad mot masskulturen förborgad i Lichtensteins eller Warhols bilder ... Detta är i många stycken en ny konst, skapad från en ny utgångspunkt. Den är en skapelse av en generation, som känner sig oförmögen att förändra världen omkring sig och därför för att kunna överleva måste välja att acceptera den ... De iakttar stora delar av omvärlden på ett relationslöst sätt, oengagerade. Inför samhället och dess problem står de passiva. Politiken intresserar dem inte.²³

Hulténs beskrivning av dessa konstnärers ”apolitiska” hållning och avsaknad av ironi kan vara en falsk anklagelse. Icke desto mindre lyckades han på så sätt skapa ett avstånd mellan popkonsten och det till synes mer engagerade och historietillvända europeiska avantgardet som exempelvis Tinguely lierade sig med. Genom att peka på de amerikanska konstnärernas ”medelklassuppväxt” placerade han dem rätt och slätt i knät på en konsumtionsbaserad masskultur:

Dessa konstnärer kommer från medelklassfamiljer. De är inga bohemer. De har aldrig utsatts för hårt yttre tryck. De flesta var för unga för att delta i kriget. Som konstnärer har de nått framgång och ekonomisk säkerhet med en snabbhet som man knappast tidigare sett exempel på.

Denna ekonomiska framgång har de medvetet eftersträvat. De är inte speciellt intellektuella, har knappast ett djupare intresse för annat än rent personliga upplevelser. Den omedelbara kontakten med omvärlden spelar en avgörande roll. Deras uttryck rymmer ingen form av beskäftighet, patos eller engagemang. Deras sätt att reagera mot samhället är personligt, inte socialt.²⁴

Hulténs eget projekt var av politisk art, och det var ingen samhällsligt oengagerad konstpolitik han förespråkade, men inte heller någon samhällspolitisk konst. Han var framför allt inte intresserad av att hans museum skulle bli en politisk plattform. Det viktiga var att han i sociala rum som Moderna Museet kunde förverkliga sina idéer om en anarkistisk ”lek” med förankring i den radikala individualism som konstnärer som Duchamp och Tinguely såg som befriande. Begrundar man citatet ovan framgår det att Hultén tolkade popkonsten som ett tillstånd av *förtvivlan* – något som måste undvikas. Som om han var tvungen att anstränga sig för att hitta något konstruktivt i utställningen framhöll han, utan att påstå att verken var samhällskritiska, att de 106 formerna av kärlek och förtvivlan man ställde ut gav uttryck för ett desperat försök att vinna en frihet som gjorde det möjligt att uppleva livet:

Pop-konsten är inte samhällskritisk, snarast skulle man väl kunna säga, att den visar en längtan efter avspänning. Den är desperat inför den oöverskådliga omgivningen, vagt optimistisk inför det vulgäras och banalas kraft. På ett personligt plan är det ena föremålet inte bättre än det andra. I den mån man lyckas utvinna något intressant ur de oftast likgiltiga föremål man avbildar, är det en känslans triumf. Pop-konstnärerna ställer inte frågor och har inget program. Vad de vill erbjuda oss, är av allt att döma ett nytt sätt att känna.²⁵

Hultén fällde inte något offentligt omdöme om popkonsten, utan avslutade sitt förord med en retorisk fråga inom parentes: ”Skall de (dessa konstnärer) lyckas att fylla en del av det känsllovakuum som är bombens yttersta orsak?”²⁶

Svenska politiska kommentatorer hade under en tid gått till hårt angrepp mot USA:s inblandning i Vietnam, men när amerikanerna började bomba landet i mars 1965 blev allmänhetens upprördhet så stor att man ansåg det motiverat att ifrågasätta Moderna Museets roll i främjandet av amerikansk konst. Att man hade anordnat en



stor Rauschenbergutställning gjorde inte saken bättre.²⁷ Störst betydelse för Hultén fick det förmodligen att en av museets främsta tillskyndare och intellektuella bundsförvanter, konstkritikern Ulf Linde, skrev den första av fyra tongivande artiklar i *Dagens Nyheter* där han skarpt kritiserade New York-avantgardet.²⁸ Linde ansåg att man i diskussionen om popkonsten ständigt förväxlade influenserna från John Cage med dem från Marcel Duchamp. Detta berodde, menade han, på att man inte hade förstått skillnaderna mellan dem, som hade sin grund i att Cage hyllade instinkten, Duchamp intuitionen. Enligt Linde förkastade Cage den intentionalitet som Duchamp hade förordat genom att erkänna det konstnärliga valet. Den ”öppenhet” som happenings och popkonst förespråkade var med andra ord problematisk för Linde. Den tog bort den konstnärliga kontrollen – vilket var något farligt som han likställde med en specifikt amerikansk form av pragmatisk liberalism.

Hulténs svar på detta kom snabbt. Istället för att undvika ytterligare ett ”amerikanskt” evenemang erbjöd han James Rosenquist, en av de mest framstående amerikanska popkonstnärerna, att ställa ut på Moderna Museet. Rosenquist hade just gjort färdigt en målning i kolossalformat som tydligt formulerade en kritik av såväl den amerikanska konsumtionskulturen som landets utrikespolitik. Fastän Hultén 1964 hade hävdade att ”popkonst inte är samhällskritik” såg han att några av dessa konstnärer var kritiska mot sin kultur. Detta gjorde det möjligt för honom att, i ljuset av de allmänt antiamerikanska stämningarna, rädda situationen. I september samma år presenterade Rosenquist *F-111* (1964), en tjuugoåtta meter lång målning på duk och aluminium som förde tankarna till Picasos *Guernica* (som 1956 var det första verk som ställdes ut på Moderna Museet).²⁹ Den var ett montage stort som en reklamtavla där bilder av bland annat burkspaghetti, ett paraply och en atomsvamp lagts ovanpå ett amerikanskt attackplan som sträckte sig genom målningen i dess fulla längd. Som konstkritikern Eugen Wretholm påpekade i konsttidskriften *Konstrevy*: ”Varje amerikan är således delägare och följaktligen även medansvarig för dess fruktansvärda existens.”³⁰ Mot denna stormiga bakgrund av intern och extern politik övergick Hultén nu till arbetet med den mest ambitiösa utställning han anordnat sedan *Rörelse i konsten*, nämligen *Den inre och den yttre rymden*, som skulle ägnas åt universell konst.

Eftersom Hultén i tio års tid hade stöttat en ny generation konstnärer som ifrågasatte de högmodernistiska idealen måste det ha tett

sig märkligt att han nu arrangerade en utställning som ytligt sett framstod som väldigt formalistisk. Men hur "samtida" hans museum än hade blivit hade han aldrig glömt sin konsthistoriska och filosofiska skolning.³¹ Den 16 oktober 1965 skrev Hultén till Barnett Newman i ett försök att återupprätta en förbindelse som möjligen hade tagit skada av hans stöd till så kallad neodadaism och popkonst:

I would like to tell you more about the exhibition that I rapidly mentioned at Kiki Kogelnik and Mr. Kaplan's party. It is meant to be a thematic show concerned with the art of artists like Malevich, Albers, Rothko, Fontana, Stella, Yves Klein, Reinhardt, Robert Morris, Don Judd. It will be an exhibition of an art which is neither constructivist, nor "op art," an art using space, silence, stillness, even emptiness and negation as means of expression. An art of contemplation more than an art of the eye, of space more than of building.³²

Hultén behövde denna återkomst för att fullfölja den dialektiska logik han varit med om att sätta i rörelse redan 1955. Genom att återvända till en hegeliansk tradition av negativ dialektik hoppades Hultén kunna rädda konstens "sociala" ansvar utan att vara fjärrrad av det slags socialistiska politik som enligt hans uppfattning hade institutionaliserats i länder som Sverige.

Utställningen öppnade den 26 december 1965. Den åtföljdes av en imponerande, mödosamt utarbetad katalog med enskilda handstämplade inslag som skruvades ihop med bultar innan de packades ned i en papplåda. Liksom tidigare gick Hultén i Willem Sandbergs fotspår när han betraktade formgivningerna av katalogen och affischen som inte bara en dokumentation av utställningen utan även som ett kreativt uttryck i sig.

I likhet med *Rörelse i konsten* presenterade *Den inre och den yttre rymden* konstnärer från många länder i storslagen skala, men den saknade den tidigare utställningens öppet anarkiska anda. Med undantag av en *White Painting* från 1951 av Rauschenberg var den även påfallande tom på neodadaistisk konst och popkonst.³³ Och även om *Den inre och den yttre rymden* påminde om en Zero-utställning, eftersom den rymde namn som Enrico Castellani, Lucio Fontana, Yayoi Kusama, Heinz Mack, Piero Manzoni, Otto Piene, Günther Uecker och Herman de Vries, så vidgade den dessa konstnärers horisonter genom att historisera deras verk. Hulténs installation påminde onekligen mer om en museihängning än om en experimentverkstad.

Stockholm, October 16th, 1965.

Dear Mr. Newman:

I would like to tell you more about the exhibition that I rapidly mentioned at Kiki Kogelniks and Mr. Kaplans party.

It is meant to be a thematic show concerned with the art of artists like Malevich, Albers, Rothko, Fontana, Stella, Yves Klein, Reinhardt, Robert Morris, Don Judd. It will be an exhibition of an art which is neither constructivistic, nor "op art", an art using space, silence, stillness, even emptiness and negation as means of expression. An art of contemplation more than an art of the eye, of space more than of building.

I would very much like to have an important work of yours in this exhibition and would be very grateful, if you would be willing to lend us one.

I would be very glad, if you could lend us something like the big light red painting that was on the first wall in Sao Paulo, to the left of the iron sculpture. We can afford the transportation of a painting of ca: 2 x 3 meters, but will have difficulties with the very biggest ones (if they are not rolled).

We will, of course, pay all costs involved. I can promise you, that we will treat the painting with great care.

The exhibition will open on the 26th of December 1965 and close the last week of February 1966. The works coming from New York will be packed by Budworth & Co. and sent by Keating & Co.

I am looking forward to hearing from you. I very much hope, that you will be able to give a positive answer.

Yours sincerely,

Barnett Newman, Esq.,
685 West End Avenue
New York 25, N. Y.

Kopia på brev från Pontus Hultén till Barnett
Newman, 16 oktober, 1965

Det var just detta som Spoerri, som var medlem i Zero, hade protesterat mot 1961.³⁴ Föga förvånande fick Spoerri inte medverka i *Den inre och den yttre rymden*, medan hans nära vän och samarbetspartner Robert Breer fanns representerad med skulpturen *T* (1964). Att Breer togs med visar tydligt att Hultén inte hade slagit sitt tidiga projekt – att söka efter rörelse i konsten – ur hågen. Breer hade trots allt följt Hultén på färden från Paris (*Le Mouvement*) till Stockholm. 1961 visade Breer i samband med *Rörelse i konsten* sin tecknade film *Inner and Outer Space* (1959–1960), som på ett humoristiskt sätt tematiserar utrymmet mellan åskådare och filmduk i bilder som pendlar mellan det abstrakta och det föreställande och vars titel uppenbarligen fick ge namn åt Hulténs utställning.³⁵

I sitt katalogförord med titeln ”Avslutande inledning” är Hultén noga med att distansera sin utställning från de kontinentala diskussioner som hade sina rötter i *art concret* och *op art* och istället knyta den till metaperspektivet i Duchamps *The Creative Act*. Han betonar att utställningen är avsedd att historisera den typ av konst som ”använder negation som ett uttrycksmedel” och klargör att denna konst ”inte är konstruktivistisk” även om den ”ibland (kan) komma konstruktivismens känslolägen ganska nära”.³⁶ Det är en konst som exemplifieras av bland andra Malevitj och Klein, och den har även ”en stark dragning åt mystik av det transcendentala slaget”.³⁷ Precis som förr underströk Hultén hur mycket dessa verk skiljer sig från den konst som förordas av sådana som Moholy-Nagy och hans anhängare:

Den har ganska litet att göra med den optimistiska, världstillvända, faktualistiska, konkreta konst som gjordes i Bauhaus på trettioalet och med den konkretism som på fyrtio- och femtiotalen tog arv efter den. Den har mycket litet att göra med den optiska konsten (op-konsten), som i många fall inte sträcker sina aspirationer längre än till att reta och roa näthinnan.³⁸

Liksom i *Le Mouvement* och *Rörelse i konsten* framhävs Duchamps materiella men anti-retinala fokusering på den konstnärliga intentionalteten:

Själva beslutet om konstverket är det konstnärliga arbetet, den konstnärliga skapelseakten. Enkelheten i det manuella utförandet utgör en del av projektets storslagenhet. Beslutet är arbetet, på liknande sätt som när Marcel Duchamp utnämner ett fabriksgjort föremål till konstverk, ”ready-made”.³⁹

Denna ”negation” eller detta avlägsnande från popkonstens gatu-smarta realism (den yttre rymden) i riktning mot en mer kontemp-lativ, ”minimal” och ”gåtfull” abstraktion (inre/yttre rymd) med utgångspunkt i det individuella konstnärliga beslutet var ett strate-giskt återvändande till de intressen han hade haft innan New York kom in i bilden. Men det var också ett sätt att klargöra att Hulténs projekt hade ”mycket litet att göra med den optiska konsten”.⁴⁰ Det kan vara värt att erinra sig att detta var ett av de paradig som Hul-tén konfronterade redan 1955 när han förde in Duchamp och Tinguely på Renés och Vasarelys dagordning i *Le Mouvement*.

Duchamp och Tinguely men även 1960-talets New York-avant-garde hade gett Hultén en dada-inspirerad, skeptisk konstsyn som hjälpte honom att hantera filosofiska och estetiska bryderier angående den inre existentiella rymden och den yttre sociala rymden. Som framgår av citatet ovan var Duchamps dadaistiska drivkraft fortfarande viktig. *Den inre och den yttre rymden* var noggrant strukturerad kring tre skilda avdelningar ägnade Kazimir Malevitj, Naum Gabo och Yves Klein och presenterade verk av trettiosex ef-terkrigskonstnärer som på olika sätt hade gett påtagliga prov på ett återvändande till nollpunkten.

Malevitj, Gabo och Klein ställdes ut i avgränsade utrymmen och var representerade med ungefär femtio verk var, medan de övri-ga trettiosex konstnärernas enstaka verk hade placerats så att de skapade en heterogen bild av den inre och den yttre rymden. Till exempel hade man placerat Mark Rothkos *Orange Red and Red* (1962) med dess dramatiska och surrealistiska rumsliga abstraktion bredvid Ad Reinhardts *Abstract Painting* (1961–63) med dess själv-medvetna, rumlösa materialism och mitt emot Lucio Fontanas *Nature* (1959–60) med dess basala materialism. I en annan avdelning fick man uppleva den teatraliska kroppsligheten i Robert Morris *Sculpture* (1965) och Yayoi Kusamas horisontella *Aggregation Boat* (1962–65) och hur den kontrasterade mot Donald Judds objektivitet och den stoiska och maskulina lodrättheten i Barnett Newmans *Tertia* (1964).⁴¹ Även om utställningen ytligt sett kunde te sig still-sam var varje avdelning tänkt att omintetgöra all filosofisk och ma-teriell stagnation. Genom att inkludera konstnärer från Kanada, Danmark, Frankrike, Tyskland, Italien, Japan, Nederländerna, Sovjetunionen, Sverige, USA och Venezuela var utställningen ver-kligen internationell. Inte bara det: de sex svenska konstnärer som medverkade i utställningen – Olle Bærtling, Albert Contreras, Lars



Verk av Yves Klein i *Den inre och den yttre rymden*,
Moderna Museet, 1965



Aggregation Boat (1962–65) av Yayoi Kusama i
Den inre och den yttre rymden, Moderna Museet, 1965

Englund, Eddie Figge, Einar Höste och Eric H. Olson – visade att Hultén även sörjde för den inhemska konstscenens intressen.⁴²

Som den abstrakte målaren Joost Baljeus katalogessä – ”Den hegelianska romantiska negationen i den moderna bildkonsten” – klargjorde hade de konstnärer som utgjorde utställningens referenspunkter valts på grund av både sina olika utopiska drivkrafter och sin förmåga att illustrera en hegeliansk konstfilosofi.⁴³ Alla tre konstnärerna ”drömmer om en bättre värld – Utopia”, men deras romantiska negeringar av världen runt omkring dem gav uttryck för någonting annat.⁴⁴ Medan Malevitj hade försökt att undgå det han betraktade som rummets och tidens begränsningar genom en andlig tolkning av symboler hade Gabo hållit fast vid det materiella genom ”den konstruktiva principen” som var nära besläktad med Bauhaus.⁴⁵ Baljeu menade att Klein utifrån en förståelse av dessa motstridiga konstfilosofier hade försökt att installera sig *mellan* de båda romantiska förhållningssätten genom att göra sig och sin konst till en *syntes* av den materiella och den immateriella världen. Detta är den upphöjda position som hans blåa monokroma målningar försökte uppnå och en illustration av hans *språng ut i tomheten*. Klein varken svävade upp i himlen eller störtade ned på jorden, utan representerade den magiska positionen mellan himmel och jord, verklighet och fiktion.

Bland de betydande efterkrigskonstnärerna framhölls alltså Klein som den som bäst förmått att sammanföra den inre och den yttre rymden. Hultén gjorde därmed upp med sitt alltjämt färska engagemang i popkonsten. Om den europeiska konsten i USA hade förlorat sin centrala roll, som Duchamp en gång antydde med sin *Air de Paris*, så återfick den nu något av sin aura i form av *Yves den monokrome*. Trots sin konservativa fasad kunde denna performativa efterapare i Hulténs ögon fortfarande anses företräda en upprorisk anda i konsten som var både social (den yttre rymden) och individuell (den inre rymden):

Konsten tillmäts i vår tid en stor betydelse och görs till föremål för statens intresse samtidigt som det i samhällets och nationens liv helt saknas plats för denna konst, och man visar ganska litet intresse för att försöka ge den sådan plats. Konsten har en rent dekorativ uppgift. Den programmatiskt anti-dekorativa hållningen hos den konst som det här talas om, antyder en ovillighet att låta sig inlemmas i denna oklara situation. Genom att göra bilder som är så stora, så tomma eller så tråkiga, att de

knappast över huvud taget kan sättas upp vare sig i ett hem, ett museum eller på annat håll, visar konstnärerna en ovilja att bidra till det dekorativa och extroverta ”konstlivet” och till den kommersialisering (och även till den mondäna cocktail-atmosfär) som i en del fall utmärker den moderna konstens framträdanden och man undviker också konsekvent att göra någon affär av detta avståndstagande. Rymdens bild i konsten är en bild av vår förmåga att med fantasin genomtränga universum. Eftersom var och en bär sitt eget universum inom sig blir dessa bilder också bilder av oss själva.⁴⁶

Hultén följde Hegels exempel och pläderade för en konst som var lika samhälleligt förankrad som fri tack vare individen – en position som han alltid tyckt sig se förkroppsligad i Tinguelys verk. På ett subtilt vis gjorde fokuseringen på Klein, som hade gått bort just när popkonsten föddes, att Hultén kunde förstärka sitt intresse för Tinguely. Visserligen nämndes inte Tinguely i förteckningen över medverkande konstnärer längst bak i katalogen, men det är beaktansvärt att Hultén tog med *L'excavatrice de l'espace*, det samarbete mellan Tinguely och Klein som gjordes till 1958 års utställning *Vitesse pure et stabilité monochrome* på Galerie Iris Clert i Paris. Det verket var en omarbetning av Duchamps *Rotary Demisphere* (1925), som Hultén hade haft med i *Le Mouvement*.

I sin katalogessä om Klein fokuserade Ulf Linde, vars kritik i fyra artiklar om New York-avantgardet alla fortfarande hade i färskt minne, på idén om en dialektisk ”fjärde dimension” i Kleins verk. I denna dimension, där tredimensionella föremål metaforiskt och metafysiskt kunde bli skuggor av en mystisk fjärde dimension, formulerades individen som en syntes mellan den inre och den yttre rymden – fulländat uttryckt i Kleins svävande mellan motsatser. Här, i denna omformulerade rymd, menade Linde att rörelse alltid skulle vara möjlig: ”Om ni kan röra Er bara en millimeter i den linjens riktning har ni lagt hela universum bakom Er!”⁴⁷ På många sätt gav detta påstående Hultén förnyat mandat att gå vidare framåt från vad han måste ha uppfattat som en stillastående position. I denna gåtfulla, rent av andliga förflyttning framåt, i riktning mot en okänd fjärde dimension, kan man säga att Moderna Museet föddes på nytt. Man var nu redo att förena de inre individuella rymderna med de yttre sociala rymderna genom att bygga upp den spektakulära *Hon – en katedral*, en katedral uppförd med duchampsk ironi och intelligens.

1. Patrik Andersson, "Niki de Saint Phalle's Killing Game. Participation, Happenings, and Theatre", *Niki de Saint Phalle* (utst.kat.), Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao, 2015, s. 56–61.

2. Trots Hulténs internationella inriktning hade museet 1965 börjat få inhemsk kritik för att man favoriserade amerikansk konst i allmänhet och avantgardekonst från New York i synnerhet. Denna kritik blev särskilt het-sig när USA började fälla bomber över Vietnam och de svensk-amerikan-ska diplomatiska förbindelserna gick in i kalla kriget. I den här artikeln tar jag upp en del av detta politiska tumult, men jag undersöker också hur Hultén tvingades att ta ställning till intellektuella, filosofiska och konstnärliga meningsskiljaktigheter inom just den konstvärld han hade strävat efter att lansera i Stockholm. Den skarpaste kritiken av New York-avantgardet kom i form av fyra artiklar som Ulf Linde publicerade i *Dagens Nyheter*. Se Ulf Linde, *Fyra artiklar*, Stockholm: Bonniers, 1965.

3. Jag har på annat håll hävdad att Hulténs filosofiska och politiska perspektiv inte bara hade påverkats av Marcel Duchamp och Jean Tinguely, utan även av Max Stirner, "unghegelianen" som på 1800-talet i sina skrifter pläderade för en radikalt individualistisk form av anarkism i strid mot de mer konventionella socialistiska former av anarkism som omfattades av Marx, Engels och andra. Se Patrik Andersson, "Rörelse i konsten. The Art of Re-assemblage", *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, vol. 78, häfte 4, 2009, s. 178–192. Se även Patrik Andersson, *Euro-Pop. The Mechanical Bride Stripped Bare in Stockholm, Even* (diss.), Vancouver: University of British Columbia, 2001.

4. Det bör påpekas att Hultén inte sammanställde *Le Mouvement* på egen hand. Enligt Denise René var det i själva verket hon och Victor Vasarely som organiserade den. Se *Le Mouvement, The Movement, Paris 1955*, Paris, New York, Düsseldorf: Editions Denise René, 1975. Hulténs bidrag var att han introducerade och samarbetade med de yngre konstnärerna, exempelvis Tinguely, och framförde argument för inkluderingen av Duchamp.

5. *Le Mouvement* tog även form utifrån Hulténs eget intresse för abstraktion och film, vilket yttrade sig i samarbeten med filmaren Robert Breer och visningar av den svenske dadaisten Viking Eggelings abstrakta filmer. Utställningen kompletterades med en filmkväll på Cinémathèque française med verk av bland andra Robert Breer, som vid den här tiden även arbetade på abstrakta filmer ihop med Hultén.

6. Ett dokument som förmodligen använts som mall till brev riktade till museichefer och konstnärer inför utställningen *Rörelse i konsten*, 1961, tyder på det. MMA PHA 4.2.60.

7. Pontus Hultén, *Jean Tinguely. Méta*, Moderna Museets utställningskatalog nr 107, Stockholm: Moderna Museet, 1972, s. 35.

8. Pontus Hultén, "Den ställföreträdande friheten", *Kasark*, nr 2, 1955, s. 1.

9. Hultén höll sig med en märkvärdig rad historiska inspirationskällor: den italienske sekelskiftesdesignern Ettore Bugattis automobil och futuris-ternas intresse för hastighet; Duchamp och Alexander Calders kinetiska

experiment; de konstruktivistiska tendenserna hos Naum Gabo, Antoine Pevsner, Vladimir Tatlin och den tidige Moholy-Nagy; den italienske konstnären Bruno Munari; Tinguelys metamekaniska skulpturer.

10. Citatet är hämtat ur en intervju från 1988 gjord av Dieter Daniels i Heidi E. Violand-Hobi, *Jean Tinguely. Life and Work*, New York: Prestel, 1995, s. 41.

11. Sebastian Matta, "On Emotion", *Reality*, nr 2, 1954, s. 12.

12. 233 verk av 85 konstnärer visades. I Amsterdam slog utställningen publikrekord, och likadant var det i Stockholm där man hade 70 000 besökare. Se *Moderna Museet 1958–1983*, red. Olle Granath och Monica Nieckels, Stockholm: Moderna Museet, 1983, s. 80.

13. Se Andres Pardey, "Curating *Bewogen Beweging*. The Exchange Between Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Pontus Hultén, and Willem Sandberg", *The Artist as Curator. Collaborative Initiatives in the Internal ZERO Movement 1957–67*, red. Tiziana Caianiello och Mattijs Visser, Ghent: MER Paper Kunsthalle, 2015.

14. En detaljerad redogörelse för dessa aktiviteter finns i *The Artist as Curator*, red. Caianiello och Visser, 2015.

15. Andres Pardey, *The Artist as Curator*, 2015, s. 222.

16. Brevväxling mellan Pontus Hultén, Daniel Spoerri och Willem Sandberg rörande denna utställning finns i MMA PHA 5.1.47.

17. Angående *Édition MAT*, se Ulrike Schmitt, "An 'Art Manager' on the Road", *The Artist as Curator*, 2015, s. 193–219.

18. *Ibid.*, s. 226.

19. Se Rabbe Enckell, "Ikaros och lindansaren (ett försvar för klassicismen)", *BLM*, nr 7, 1962, s. 550–554, och Hulténs svar, "Enckells förvirringar", *BLM*, nr 9, 1962, s. 550. Se även *Är allting konst? Inlägg i den stora konstdebatten*, red. Hans Hederberg, Stockholm: Bonniers, 1963.

20. "Historik", *Moderna Museet 1958–1983*, 1983, s. 83. Föreläsningen hade publicerats året innan i John Cage, *Silence. Lectures and Writings*, Middletown: Wesleyan University Press, 1961.

21. För en ingående analys av denna konflikt, se Marianne Hultman, "New York Collection for Stockholm", *Teknologi för livet. Om Experiments in Art and Technology*, Paris: Schultz Förlag AB, 2004, s. 159–170. Se även Annika Öhrner, *Barbro Östlihn & New York. Konstens rum och möjligheter* (diss.), Göteborg, Stockholm: Makadam förlag, 2010.

22. Som ett brev från Hultén till poeten Carlo Belloli visar planerade man att öppna utställningen redan i november 1964 och ge den titeln *Nya rum i konsten*. Den tidiga titeln är betecknande för Hulténs benägenhet att sammanfatta och historisera konsten. MMA MA F1a:30.

23. Pontus Hultén, "Förord", *Amerikansk pop-konst. 106 former av kärlek och förtvivlan*, Moderna Museets utställningskatalog nr 37, Stockholm: Moderna Museet, 1964, s. 15.

24. *Ibid.*, s. 15.

25. *Ibid.*, s. 16.

26. *Ibid.*, s. 16.

27. Den 19 mars 1965 öppnade Moderna Museet *Robert Rauschenberg. Illustrationer till Dantes Divina Commedia, Inferno*. Det hade inte kunnat ske vid en känsligare tidpunkt: mindre än en vecka efter öppnandet inledades USA:s bombning av Vietnam. Det som har kallats den ”svensk-amerikanska konflikten” trappades upp och demonstranter tågade dagligen genom Stockholm. Som historikern Fredrik Logevall och andra har visat tog den svenska utrikespolitiken en ny riktning 1965, med en mer aktivistisk hållning i internationella frågor och en större beslutsamhet att inta en position mitt emellan supermakterna. Sveriges nya inriktning, som var ett försök att utforma en mer självständig väg, utsatte till slut de svensk-amerikanska relationerna för så stora påfrestningar att både Johnsons och Nixons regeringar kom med ett flertal hot om överhängande ekonomiska sanktioner. Fredrik Logevall, ”The Swedish-American Conflict Over Vietnam”, *Diplomatic History*, sommar, 1993, s. 427–444.

28. Ulf Lindes fyra artiklar i *Dagens Nyheter*: ”Den öppna konsten: arvet från München”, 1965-03-26; ”Den öppna konsten: myten om den historielösa formen”, 1965-03-30; ”Den öppna konsten: den bild ’man’ har”, 1965-04-04; ”Den öppna konsten: dialog utan slut”, 1965-05-13.

29. Angående Rosenquists politiska avsikter, se James Rosenquist, ”The F-111. An Interview with James Rosenquist by G.R. Swenson”, *Partisan Review*, höst, 1965, s. 590–595.

30. Eugen Wretholm, ”Utställningsrond”, *Konstrevy*, nr 6, 1965, s. 223–224.

31. Hulténs licentiatavhandling, som han blev färdig med 1951, handlade om Spinoza och Vermeer. Hans kännedom om konsthistoria och filosofi har framhävts av Hans Hayden. Se ”Dubbel bindning. Moderna Museet som plats för tolkning av samtid och historia”, *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008*, red. Anna Tellgren och Martin Sundberg, Stockholm: Moderna Museet och Göttingen: Steidl, s. 177–200.

32. Brev från Pontus Hultén till Barnett Newman, 1965-10-16. MMA MA F1a: 30. Hulténs samarbete med Newman är särskilt intressant när man beaktar hur illa Newman tyckte om Duchamp. Newman beskyllde 1957 Robert Motherwell för ”skvaller och förtal” och sa att han ville ”göra klart att om Motherwell vill göra Marcel Duchamp till en fadersgestalt, så är det hans far Duchamp är och inte min, och Duchamp är inte heller far till någon amerikansk målare som jag värdesätter.” Barnett Newman, *Barnett Newman. Selected Writings and Interviews*, red. John P. O’Neill, New York: Alfred A. Knopf, 1990, s. 208.

33. Hultén fick, via Billy Klüver, instruktioner från Rauschenberg om hur hans *White Paintings* från 1951 skulle kunna reproduceras så att man slapp fraktkostnaden: “These are Bob’s *White Paintings*, you are to make them in Stockholm according to his instructions. They are not to be labeled as copies or reproductions but simply dated 1951. When the show is over you are to send the paintings back to Bob in New York.” Brev från Billy Klüver till Pontus Hultén, 1965-11-22. MMA PHA 4.1.4. Målningarna kom aldrig att skickas till Rauschenberg. Den 12 november 1999 skrev Jan

Runnqvist, chef för Galerie Bonnier, till James Goodman Gallery i New York och bad dem uppskatta värdet av hans *White Paintings*, som hade visats på utställningen *Den inre och den yttre rymden*. Denna förfrågan vidarebefordrades till Rauschenbergs ateljé, som svarade redan den 15 november och konstaterade: "Obviously the instructions were ignored". Brev från David White till Jan Runnqvist, 1999-11-15. MMA PHA 4.1.4. Skälet till att man inte skickade målningarna är okänt, men det bör påpekas att museet 1965 fortfarande hade mycket små medel till sitt förfogande och att utställningarna i allmänhet anordnades med en viss låt-gå-attityd – särskilt när det gällde konstnärer som betraktades som vänner.

34. Brevväxlingen mellan Hultén och Heinz Mack visar att Hultén var fullt medveten om utställningen *The Responsive Eye* på Museum of Modern Art som öppnade i februari 1965 – en utställning av Peter Seitz som på samma sätt hade ambitionen att historisera den moderna konsten med alltifrån optisk konst till post-målerisk abstraktion. Se brev från Heinz Mack till Pontus Hultén, 1964-02-05. MMA MA F1a: 30. De ytterligare trettiofem konstnärer som fanns representerade i *Den inre och den yttre rymden* var: Josef Albers, Martin Barré, Olle Bærtling, Max Bill, Robert Breer, Enrico Castellani, Albert Contreras, Piero Dorazio, Lars Englund, Eddie Figge, Sam Francis, Lucio Fontana, Kasper Heiberg, Einar Höste, Donald Judd, Akira Kanayama, Yayoi Kusama, Heinz Mack, Piero Manzoni, Robert Morris, Barnett Newman, Kenneth Noland, Eric H. Olson, Otto Piene, Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt, Jean-Paul Riopelle, Mark Rothko, Jesús Rafael Soto, Frank Stella, Wladyslaw Stzemiński, Mark Tobey, Günther Uecker, Georges Vantongerloo och Herman de Vries.

35. För fullständiga detaljer om de film-, teater- och musikevenemang som anordnades i samband med *Rörelse i konsten*, se evenemangskalender/affisch MMA MA F1a: 12.

36. Pontus Hultén, "Avslutande inledning", *Den inre och den yttre rymden. En utställning rörande en universell konst*, red. Karin Bergqvist Lindegren och Pontus Hultén, Moderna Museets utställningskatalog nr 51, Stockholm: Moderna Museet, 1965, opag. Detta historiserande program angavs tydligt i ett brev till den medverkande skribenten Joost Baljeu där Hultén beskriver utställningen: "The meaning of the exhibition is to show the great line in modern art that starts with Malevich and Gabo and which I think has never been defined. (And which, of course, has nothing to do with 'op art'.)" Brev från Pontus Hultén till Joost Baljeu, 1965-05-18. MMA MA F1a: 30.

37. Pontus Hultén, *Den inre och den yttre rymden*, 1965, opag.

38. Ibid.

39. Ibid.

40. Ibid.

41. Betydelsen av Kusamas medverkan undgick inte konstkritikern Beate Sydhoff, som skrev ett reportage om hennes konst i *Konstrevy* där det tydligt framgick att konstnären hade sin hemvist lika mycket i New Yorks konstvärld som i gruppaktiviteter arrangerade av rörelser som Gutai i Japan

och Zero i Europa. Se Sydhoff, ”Kusama eller mångfalden upprepad i nya landskap”, *Konstrevy*, nr 1, 1966, s. 20–23. Kusamas *Aggregation Boat* fraktades tillsammans med andra konstnärers verk från Stedelijk Museum, som just hade avslutat en stor Zero-utställning. Hon var orolig för att verket inte skulle komma fram i tid, så hon skrev till Hultén fem veckor före utställningens öppnande, och kom med uppslaget att bästa sättet att visa den skulle vara med åtföljande affischer. Hon underströk att ”det skulle betyda mycket för mig om Stockholm hade ett viktigt verk av mig” och erbjöd Moderna Museet en gåva, verket *Sofa (Accumularion #2)* (1962), på villkor att museet betalade transporten. Om det berodde på penningbrist eller brist på intresse hos Hultén är oklart, men *Sofa* skänktes aldrig. Brev från Yayoi Kusama till Pontus Hultén, 1964-11-15. MMA MA F1a: 30.

42. I flera artiklar i januarinumret 1966 av *Konstrevy* gjordes närläsningar av utställningen och av enskilda verk. I sin ledare lyfte konstkritikern Olle Granath fram de skillnader han urskilde mellan storskaliga biennaler som förvaltades utifrån ekonomiska behov och Hulténs likaledes storskaliga utställningar *Rörelse i konsten* och *Den inre och den yttre rymden*, som enligt hans uppfattning kom med ”ett viktigt historiskt bidrag ur ett välinformerat perspektiv”. Olle Granath, ”Två teman”, *Konstrevy*, nr 1, 1966, s. 4.

43. Joost Baljeu, ”Den hegelianska romantiska negationen i den moderna bildkonsten”, *Den inre och den yttre rymden*, 1965, opag.

44. Ibid.

45. Gabo citerad i *ibid.*, opag. Jag skulle säga att valet att låta Gabo företräda den konstruktivistiska konstriktningen var ett sätt att dölja det mer framträdande arvet från László Moholy-Nagy.

46. Pontus Hultén, ”Avslutande inledning”, *Den inre och den yttre rymden*, 1965, opag.

47. Ulf Linde, ”Den fjärde dimensionen”, *Den inre och den yttre rymden*, 1965, opag.