



Publiken i rutschkanan – en diskussion om den öppna konstens öppenhet

Ett modernt museum öppnas

“Den öppna konsten” är ett begrepp som i Sverige associerats till Moderna Museet i Stockholm på 60-talet.¹ Begreppet dök upp för första gången 1963, men det tankegodts det betecknade fanns redan på banan sedan något år. Kanske kan utställningen *Rörelse i konsten* på Moderna Museet i Stockholm 1961² utgöra ett slags prematur födelse av den öppna konsten. Moderna kom att symbolisera den moderna och förmodat tillgängliga spjutspetskulturen i Sverige under den andra fasen av vad som har kallats för “rekordåren”, från andra världskriget och fram till oljekrisen i början av 1970-talet, den efterkrigsperiod då den svenska ekonomiska utvecklingen gick på högvär.³ Det berodde delvis på att dess chef Pontus Hultén (1924-2006) lyckades göra Moderna till en betydande institution och inte minst på hans effektiva marknadsföring. Men vad stod det öppna för, egentligen? Öppenhet tycks generellt sett vara ett normativt och positivt begrepp, och politisk öppenhet signalerar demokrati, transparens och inkluderande.⁴ I denna essä får en öppenhet i förändring under sextioalet främst representeras av tre herrar, män som dominerade debatten massivt: Ulf Linde (1929-2013) och Pär Stolpe (f. 1943), som var verksamma på Moderna Museet i olika egenskaper, och Leif Nylén (1939-2016), redaktör, författare och tongivande debattör.

Moderna Museet i Stockholm, som var inhyst i marinens gamla exercishall ute på Skeppsholmen, var bildande, experimentellt, lekfullt och internationellt. Det var öppet för den stora världen som främst representerades av samtida konst från New York. En av de lekfulla utställningsframgångar, dock ett europeiskt projekt, som kan tjäna som ett exempel på en öppen konst var *Hon, en katedral*

<

[1] *Rörelse i konsten*, Moderna Museet 1961. Foto: Herbert Lindgren/Stadsmuseet i Stockholm.

(1966), en liggande jättekvinna designad av Niki de Saint Phalle. Det var ett platsspecifikt verk skapat för Moderna som kom att bli både en publik- och kritikersuccé.⁵ *Hon* var en väldig, färgglad och gravid kvinnokropp, cirka tjugofem meter lång och fyra våningar hög, som fyllde museisalen. Publiken blev bokstavligen en del av verket då de klev in i jättekvinnan *Hons* vulva mellan de särade (öppna!) benen till musik av Bach. Inuti kroppen fanns installationer av främst Jean Tinguely och Per Olof Ultvedt. Publiken fick klättra uppför trappor bland Tinguelys flaskkrossare, en telefonkiosk där det ringde ibland, en mjölkbar, en rund guldfiskdam, och dessutom besökte de en filmvisning av ett stumfilmsfragment med Greta Garbo med mera. Äventyret kunde avslutas med en färd nerför en rutschkana.

Öppenheten tog sig igenom hela sextioalet som begrepp, men tycks ha varit töjbart efter behov. I samband med arbetet på en bok om Pontus Hultén, *Hon, en katedral* och Moderna Museet intervjuade jag ett antal personer.⁶ En av dem var Ulf Linde som var nära knuten till Moderna och var den som lanserade ett öppet och dialogiskt konstbegrepp i Sverige i sin bok *Spejare* (1960), vilken blev en självklar referens i flera av sextioalets debatter om konst.⁷ En kommentar av honom, och indirekt från Tinguely, om museibesökarna, rutschkanan och de falska målningarna på väggen bredvid, väckte frågor om vad som egentligen menades med öppen konst, då det begav sig.

Utan att särskilt noga titta

Ulf Linde hade ett stort inflytande över Moderna Museet under Hulténs tid, utan att vara anställd. Det utgick från att han var medlem i Moderna Museets vänners styrelse och var ansvarig för de utställningar vänföreningen hade rätt att göra på museet utan museiledningens inblandning. Linde var samtidigt en av Dagens Nyheters viktigaste konstkritiker och drog sig inte för recensera utställningar på Moderna! Han ingick helt enkelt i Modernas inre krets. Han samarbetade också med Hultén i flera utställningar och en av dem var *Hon, en katedral* där han praktiskt taget var den fjärde konstnären utöver Saint Phalle, Ultvedt och Tinguely. Han berättade för mig hur det gick till:

På den tiden så hängde PO Ultvedt och jag ihop väldigt mycket, gjorde grejer tillsammans, ja, var bästa vänner. Och när då Jean kom på den där rutschbanan⁸ så kom han också på att det också skulle vara – det var Jeans idé med de här falska målningarna på väggarna ... det var ungefär så som folk uppskattade konst, de bara gled ner, förbi dem utan att särskilt noga titta på den. Jag hakade ju på det där och tyckte att det var väldigt roligt att göra falska tavlor. Men

det gjordes ju knepigt därför att alla signaturer var härmade, men hade alltid ett stavfel i. Så jag tror att till exempel Fautrier stavades F A U X –trier ... Jean tog alla de där och jag skulle få en skulptur i utbyte för dem, men det blev aldrig så. Pontus har en, och Carl Fredrik Reuterswärd har en. Den jag är mest stolt över var en falsk Pollock. Den vet jag inte var den tog vägen, men den var väldigt stilig, tyckte jag. En som jag inte tyckte om, som jag nästan skojade med, Soulages⁹ med de här spateldragen bara med svart färg. Så jag, som alla som gjorde *Hon*, var med och lekte. Det var väldigt uppsluppet och informellt, måste jag säga. Långt ifrån rynkade pannor.¹⁰



[2] Carlo Derkert visar konst på Moderna Museet.
Foto: Stadsmuseet i Stockholm.

Det är särskilt en kommentar i citatet som skvallrar om en syn på publiken von oben som inte har släppt taget om mig. Jag uppfattade det också som att Linde delade Tinguelys påstående att: "... det var ungefär så som folk uppskattade konst, de bara gled ner, förbi dem utan att särskilt noga titta på den." Det finns förstås ett korn av sanning i detta; studier har visat att en museipublik tillbringar en förvånansvärt kort tid framför varje verk.¹¹ Men hur såg egentligen Moderna på sin publik? Det går förstås inte att dra slutsatser från en enda kommentar, av Tinguely och ett förmodat instämmande av Linde, men det finns fler liknande iakttagelser. Ylva Hillström¹² drar till exempel den rimliga slutsatsen att folkligheten och elitismen kunde verka sida vid sida och citerar *Svenska Dagbladet* från 1962:

En av de kvällar som man minns bäst från museet var när John Cage, pionjär inom den amerikanska tonkonsten, höll ett föredrag med titeln 'Where are we going and what are we doing?'. Noga taget var det fråga om fyra olika föredrag framförda *samtidigt* på fyra olika ljudband ... Det uppstod kaos i museet, ett kaos som K.G. [Pontus] Hultén och Carlo Derkert iakttog med den största tillfredsställelse från en skyddad observationspunkt.¹³

Öppenhet kan bland annat stavas publikarbete, något som museet var känt för under Hulténs ledning. Carlo Derkerts visningar var omtalade och uppskattade, och de kompletterades med filmvisningar för barn och vuxna och en barnverkstad. Men också konstinstitutionen har sina hierarkier, och de diskuteras sällan trots att de utgör viktiga moment i den konstsyn institutionen representerar.

Vems ärenden går till exempel pedagogen? Sina egna? Konstens? Konstnärrens? Publikens? Museiledningens? Jag föreställer mig hursomhelst att det är muséets högsta ansvariga, liksom konstnärerna, som befinner sig på pyramidens topp, och publiken utgör den breda basen – och att detta gällde på Moderna. Pedagogen är då Hermes, budbäraren som ilar mellan Olympen och de jordiska själarne (begreppet hermeneutik är som bekant avlett ur Hermes). Trots denna bildningshierarki så kan den publik som skall fostras givetvis omfattas av Olympens sympati. Men det finns ett störande cyniskt drag i anarkisten Tinguelys syn på konstpubliken som obildbar eller ignorant i citatet ovan. Det är förstås svårt att avgöra vad han menade i grund och botten, och om uppfattningen delades av museiledningen. Men om man följer denna tanketråd vidare så kan man betrakta de interaktiva, publikfriande konstverken som *Hon*, som ett slags underhållningskonst för de obildade. Besökarna får inte bara leva ut sin inre homo ludens utan blir samtidigt utsatta för en experimentell uppfostran iscensatt av museichefen och konstnärerna. Här finns ett frö till en relationell konstsyn som är omvänd och snarast traditionellt fostrande; det är inte betraktaren som gör konsten, utan snarare konsten som gör betraktaren. Publiken är i sådana fall till för konstens skull och inte tvärtom. I fallet *Hon, en katedral* var det då publiken som gav jättetekroppen ett pulserande liv genom sin närvaro, och i fallet med utställningen *Rörelse i konsten* var det i många fall publiken som aktiverade konstverken. Sett på detta vis är det konstnärerna och museet som i stället för att vara värddjur i stället parasiterar på publiken.

Öppet samhälle & öppen konst

Varifrån kom då begreppet öppen konst? Det föregås av begreppet “öppet samhälle”, ett moraliskt-politiskt begrepp som utvecklades av den franske filosofen Henri Bergson (1859-1941). Den brittiske filosofen Karl Popper (1902-1994) vidareutvecklade det i en tydligare politisk riktning under hotet från ett maktövertagande av krigförande stater med totalitära ideologier. Samma år som andra världskriget tog slut publicerade han *The Open Society and Its Enemies*.¹⁴ Han definierade ett öppet samhälle som ett samhälle “in which individuals are confronted with personal decisions” i motsats till ett “magical or tribal or collectivist society.”¹⁵ Poppers öppna samhälle hade alltså en liberal grundton och udden riktad mot den nazism, fascism och kommunism som vilade på kollektiva grunder. Det svenska samhället efter kriget var öppet i det att det präglades av demokrati och transparens, men mindre av en liberal individualism.

Det öppna samhället som politiskt begrepp följdes av den öppna konsten, och det svenska estetiskt-ideologiska begreppet skall ha myntats på *Stockholms-*

Tidningen nyåret 1963-64 med inspiration från den franske filosofen Jean-Clarence Lamberts begrepp "poésie ouverte"¹⁶ med referens till essän "En mème temps, Poésie ouverte"¹⁷ i den belgiska konsttidskriften *Phantomas* 1963 (men redan 1947 hade poeten René Nelli publicerat *Poésie ouverte, poésie fermé*). Det fanns för övrigt direkta kopplingar mellan Lambert och Moderna, då en av de få svenska konstnärer Hultén uppskattade, Carl Fredrik Reuterswärd (1934-2016), var publicerad i tidskriftsnumret. Lambert översatte också svensk modern poesi till franska, bland dem Erik Lindegren, make till Karin Lindegren som arbetade på Moderna Museet.

Det kan vara värt att notera att denna öppenhet inte nödvändigtvis är detsamma som att vara öppen med information, att vara transparent, till exempel när medborgarna får ta del av en statlig myndighets beslutsunderlag. *Öppenhet* betraktad som ett estetiskt/ideologiskt begrepp på sextioalet syftade på något större. Det innebar ofta att medborgarna/besökarna skall få möjlighet att inte bara passivt få tillgång till information utan också att delta aktivt. I konstnärliga sammanhang kunde det innebära att publikens deltagande var en del av ett konstverk, till exempel av en happening eller att klättra omkring inne i *Hon*. Men man diskuterade också en mer teoretisk nivå av öppenhet på sextioalet, en interaktivitet där betraktaren, lyssnaren eller läsaren är medskapare av verket genom att ta del av det. Umberto Eco's *Den öppna konsten* från 1962 har till exempel semiotiska utgångspunkter och anses ha haft en avgörande betydelse för diskussionerna om öppenhet och interaktivitet (men man bör lägga märke till att den engelska utgåvan publicerades först 1989 – på franska 1965 och på tyska 1973).¹⁸ Idén om betraktarens/läsarens/lyssnarens medskapande låg uppenbarligen i tiden och var bland annat också en viktig aspekt på Julia Kristevas begrepp *intertextualitet* (som myntades 1966 i en essä på franska, på engelska först 1980)¹⁹, som i sin tur var hennes version av den ryske filosofen Michail Bachtins vidare begrepp *dialogicitet*.²⁰

Idéer om öppenhet och medskapande kan alltså, som nämnts ovan, ha politiska innebörder. I Poppers fall vilar öppenheten alltså på en liberal grund, men den kan också ha mer radikala förtecken och kan manifesteras som en inbjudan till "folket" att aktivt delta i politiska processer. I dag har det liberala eller radikala politiska begreppet öppenhet också en negativ innebörd, till exempel av invandrarfientliga grupper som skyr "öppna" gränser.²¹

Bildande, fostrande & öppet

Moderna Museet i Stockholm som invigdes 1958 var under Pontus Hulténs ledning (1959-1973) intimt förknippat med den öppna konsten [6]. Konsten

skulle vara tillgänglig för “alla”. Men frågan är om synen på konstens tillgänglighet också omfattade en förändring av synen på de konstnärliga verken och utställningarna. Om öppenheten omfattade publikens egna upplevda behov eller om deras uppgift var att bekräfta konsten, och museet, genom att låta sig bildas och fostras.

Även om Hultén påstod sig vara anarkist så påminde hans museipolitik i vissa stycken mer om den svenska folkbildningstraditionen. Anarkisten har som bekant staten som huvudfiende, men i det socialdemokratiska efterkrigs-sverige hade staten ett påtagligt ansvar för medborgarnas kulturella fostran, en åsikt Hultén verkar ha delat. Några år före sin död underströk han att Moderna Museet under hans ledning inte bara höll öppet sju dagar i veckan utan att:

... vi hade öppet till kvällen så att folk hade tid att gå på museum. Vi var världens första museum som hade öppet efter klockan sex, tror jag i alla fall ... en barnsligt enkel reform men det gör hela skillnaden. Därför att den gamla typen av museum vänder sig till folk som är lediga på dagarna, medan den här typen av museum vänder sig till alla människor som i allmänhet inte är lediga på dagarna ... Jag tycker att staten skall betala för kulturen ... besökarna har redan betalt för museet, för samlingarna, och det skall givet ha rätt att gå in gratis för att se på det som de redan har betalt för. ... Det här är konst som tillhör befolkningen ...²²

Det öppna kan man här bokstavligen förstå som museets öppettider. Bildnings-idealet i sig är givetvis inte unikt för Sverige eller Hultén, utan är som bekant ett huvudspår i museihistorien sedan antiken. Museet, liksom biblioteket, är en källa till kunskap som medborgarna kan, och kanske bör, ta del av, och i Sverige var de bildande folkrörelserna ett av fundamenten för samhällsbygget under 1900-talet.²³ Det var dock inte bara socialdemokraterna och fackföreningarna som vilade på en sådan folkrörelse, nykterhetsrörelsen var till exempel också betydande i storlek och en viktig komponent i framväxten av det så kallade *Folkhemmet*, ett begrepp som lanserades av den socialdemokratiska statsministern Per Albin Hansson 1928.²⁴ Det uttryckte en inkluderande politik som innebar att en social grundtrygghet skulle vara en medborgares rättighet. Men folkrörelserna och fackföreningarna var inte bara breda och kollektiva, utan de centraliserade också makten.

Bildningens funktion är inte bara att utveckla medborgarna utan kan även vara ett sätt att disciplinera dem till att omfatta “den goda smaken”, för att tala med Michel Foucault,²⁵ vilket var något av den svenska sociala ingenjörskonstens

adelsmärke.²⁶ Ett tydligt exempel är funktionalismen som bland annat tog gestalt i en arkitektur som var en kampanj för folkhälsan. De praktiska, rena och ljusa funktionella bostäderna var mer hygieniska än många av tidens arbetarbostäder. Men funktionalismen blev också en estetik, en design i egen rätt som signalerade modernitet och framåtanda och var fostrande; den uppmanade medborgaren att, med Foucaults ord, inordna sig i diskursen.²⁷

Den akuta bostadsbristen i Sverige efter andra världskriget tvingade fram ett statligt understött byggande av bostäder, det så kallade miljonprogrammet, och arkitekturen var i samklang med tiden.²⁸ De unga familjer som flyttade från trånga och äldre bostäder till större lägenheter i förorterna hade ingen anledning att klaga och gjorde det inte heller. Men det är inte självklart givet att medborgarna låter sig fostras i att omfatta god smak om de får välja fritt. Ett tidigt svenskt exempel på detta, innan det moderna genombrottet, är *Hemutställningen* på Liljevalchs konsthall i Stockholm 1917. Den var ett talande uttryck för ett svenskt socialestetiskt program, en proto-funktionalism som riktade sig nedåt till det arbetande folket för att bilda dem i den goda smaken. Man anlätade samtida formgivare för att i samarbete med industrin ta fram moderna möbler och inredning för vardagsbruk som skulle kunna massproduceras till låga priser så att arbetarna skulle ha råd att köpa dem. Utställningen utgjordes av ett antal uppbyggda interiörer, något av mönsterhem. I utställningskatalogens programförklaring kunde man läsa att:

Öfvertygade om att den svenska publikens smak är bättre än sitt rykte har Svenska Slöjdföreningens ledande krafter genom denna utställning sökt stimulera frambringandet av möbler och typ som kunna lämpa sig för massproduktion, som sålunda har denna prisbillighet men som äro präglade av god smak.²⁹

Utställningsmakarna hade givetvis goda avsikter, och den design som togs fram var av hög kvalité, men från vår tids horisont skorrar påståendet om "den svenska publikens smak" betänkligt, även om folket här tas i försvar (å andra sidan initierades förstås många av de viktiga samhällsförändringarna av en bildad överhet). Det klingar illa som en inverterad version, av Tinguelys/Lindes kommentar om publiken som passerar konstverken "utan att särskilt noga titta". Kommentarer tycks emanera ur samma källa. Frågan är dock hur bildande *Hemutställningen* egentligen var för "den svenska publiken"? Vidare kan man fråga sig, att även om Sverige traditionellt vilade på en kollektiv grund, politiska partier, folkrörelser, fackföreningar och arbetsgivareföreningen, vad gäller

politiska frågor och rättvisa så inbegriper detta inte nödvändigtvis estetiska preferenser. I det här fallet ledde utställningen inte till någon försäljningssuccé för de utställda möblemanen och inredningsdetaljerna. De som skulle fostras i god smak uppskattade helt enkelt inte “god smak”.³⁰ Ett intressant exempel från



[3] *Elsagården*, tapet ritad för *Hemutställningen* av Uno Åhrén, Liljevalchs konsthall, Stockholm, 1917.

Hemutställningen är historien om tapeten *Elsagården* med ett för sin tid modernt stiliserat blommönster som ritades till utställningen av Uno Åhrén. Tapeten uppskattades inte av publiken och togs snart ur produktion. På 1970-talet togs den upp i produktion igen och finns sedan dess i flera versioner i producentens utbud.³¹ Men populariteten vilar förmodligen nu på en tillbakablickande nostalgi och mindre på det moderna framåtblickande som den gav uttryck för 1917.

När det kom till den moderna och öppna konsten blev det än tydligare att det var svårt att förena en modernistisk avantgardism med kultur “för alla”. Modernismens inneboende krav på att inbegripa ett avantgarde stod i konflikt med kravet på en konst som var till för flertalet. Ett avantgarde i – eller omfattad av en – majoritet är per definition inget avantgarde. Å andra sidan är avantgardet en del av armén, inte ett självständigt elitförband. Pontus Hultén kan inte anklagas för fanflykt – även om han tänjde på gränserna på Moderna för vad som var accepterat så överträdde han dem sällan. När det någon gång inträffade och han fick mothugg så var han oftast snar att retirera. Han drog till exempel tillbaka en kontroversiell film då myndigheterna hotade med att dra in bidrag. Hultén kommenterade: “Hela affären är komisk och grotesk: inför hotet om att hamna i fängelse avstod vi från *Flaming Creatures*.”³² Sett i detta perspektiv fångade Moderna in de unga radikala kulturintresserade stockholmarna i en fålla. En sådan dyster version av det som beskrivits som det glada sextioalets öppna konst på Moderna³³ kan man, om man så vill, skriva in Herbert Marcuses teori om “repressiv tolerans”, ett begrepp som brukades flitigt i slutet av sextioalet och början av sjuttioalet.³⁴ Idén gick ut på att makten lurade radikaliserade och opålitliga medborgare att de var fria genom att acceptera respektlösa aktiviteter, men egentligen så var denna förmenta frihet passiviserande då dess uppgift var att agera säkerhetsventil. I detta ljus hade en institution som Moderna Museet till uppgift att fungera som en sådan ventil, som en plats där lagom extrema uttryck gestaltades under ordnade former. Leif Nylén som skrev en historisk bok om den nya konsten under det svenska (stockholmska) sextioalet med titeln *Den öppna konsten* beskriver en händelse som pekar i denna riktning. Ett gäng unga kulturarbetare samlas strax efter majrevolten, en junidag 1968, och bestämmer sig för att marschera

till Moderna och ockupera museet. Attacken kom av sig på vägen och Leif Nylén konstaterar:

Att ockupera Moderna Museet skulle kanske mer komma att likna ett olyckligt brodermord än ett legitimt fadersuppror – det kunde dessutom hända att Pontus Hultén och Carlo Derkert slog upp dörrarna för ockupanterna.³⁵

Förre överintendenten för Nationalmuseum Per Bjurström har vidare hävdade att Pontus Hultén försökte desavouera, eller flirta med, de unga radikala då politiseringen av kulturen accelererade i slutet av sextioalet genom att anställa den unge aktivisten Pär Stolpe. Stolpes egentliga uppgift var enligt Bjurström att fungera som ett radikalt alibi "i förhoppning att pacificera den yngre generationen".³⁶

Konst för några

Redan innan man börjat tala om en öppen konst ställdes öppenhet och rörelse mot stabila och fasta värden i konsten. Konflikten mellan tradition och en modernism med rötter före kriget och den efterkrigsvariant som bland andra Moderna omfattade tog gestalt i en debatt som rasade hösten 1962 i spåren av utställningen *Rörelse i konsten* på Moderna 1961. Utställningen vilade på en öppen estetik där betraktaren skulle vara medskapare och många av verken var interaktiva. Det var idéer som hade ursprung i Marcel Duchamps estetik och poängterade vikten av konstupplevelser som sociala händelser på bekostnad av konstobjektets betydelse. För Hultén var det också viktigt att konst i rörelse tycktes honom närmre det levande livet men också att verkens instabilitet inte borde tilltala den konstmarknad han ogillade. Men, konstobjektet som sådant hade dock ett estetiskt värde i utställningen, om än bitvis undflyende.

I efterdyningarna av *Rörelse i konsten* följde vad som har kallats för *Den stora konstdebatten*, och den berörde just relationen mellan publik och konstverk. I debatten förenades en marxistisk konstkritiker som Torsten Bergmark med äldre modernister som poeten Rabbe Enckell i angrepp på idéerna om konstbetraktaren som medskapare av konstverket. Moderna Museet, Pontus Hultén och hans samarbetspartner Ulf Linde var måltavlorna. Lindes bok *Spejare* (1960) och den estetik han utvecklat där var en viktig referens i debatten. Med stöd i filosofen George Herbert Mead menade han just att konstverket delvis skapades i möten med betraktaren. Debatten hade tydliga drag av generationsmotsättningar där de unga rycker åt sig problemformuleringsprivilegiet. Enckell, som var medlem i Konstakademien, försvarade ett slags värdestabil klassicism i angreppen mot det instabila och därför opålitliga. Han skrev upprört att:

“Det finns en tendens att förneka kvaliteten i konstverket och ersätta vår så kallat konventionella konstuppfattning med leken och lekdriften ...”³⁷ Hultén gick till motanfall, menade att Enckell var reaktionär och ställde avantgardistens retoriska fråga med den yngres privilegium: “Det är väl i alla fall i framtiden som det är mest gott om plats?”³⁸ Linde gav förstås också svar på tal och argumenterade vidare för betraktarens roll: “När en bilds innebörd djupnar för oss är det ingenting som händer under dukytan, bakom dukytan. Det är hos oss något händer, det är vi som kommit på någonting.”³⁹

Öppenheten omfattade inte bara bildkonsten utan även musiken och teatern. Några av de amerikanska konstnärer som Hultén bjöd in till Moderna i början av sextiotalet, Robert Rauschenberg, Allan Kaprow och John Cage, var också upphovsmän till happeningen som med rötter i Dada öppnade gränserna mellan konstarterna och förde in det vardagliga och oplanerade i konsten. Moderna härbärgerade olika genrer och överlappningar mellan dem, då det fungerade som ett slags kulturhus. Pistolteatern gjorde till exempel teaterhappening och medlemmar från experimentmusikföreningen Fylkingen introducerade verk av bland andra Cage, Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, La Monte Young, Åke Hodell och Lars-Gunnar Bodin.⁴⁰ Till och med regissören Ingmar Bergman svarade på önskan om öppenhet. Vanligtvis arbetade han i avskildhet och tillhörde inte de radikala kulturkretsarna. Men när han regisserade Georg Büchners *Woyzeck* på Kungliga Dramatiska Teatern i Stockholm 1969 skapade han en teaterscen där åskådarna också fick plats. Syftet var att avdramatisera teaterbesöket, att öppna teatern. Experimentet gjordes inte om.⁴¹

Moderna Museets verksamhet var alltså inte alls en isolerad företeelse utan en del av större rörelser i det dynamiska sextiotalet. Kulturdebatterna var också intensiva inom andra genrer, och 1963 var litteraturen på tapeten i liknande ordalag som de om konsten. Även denna gång var det en modernist ur en äldre generation, författaren Arthur Lundkvist som var medlem i Svenska akademien, som regerade mot tidens tendenser i form av experimentell litteratur, även om han 1966 uttryckte sig med en viss överseende försiktighet: “En tendens under de sista åren till experiment som överskridit gränsen för litteraturen och hamnat i omöjliga återvändsgränder kan kanske ses som ett tecken på vitalitet och aktivitet, också om de skulle vara missriktade”.⁴²

I ljuset av *Den stora konstdebatten* blir sådant som happening, filmvisning, teater och projekt som *Hon, en katedral* uttryck för och en tillämpning av ett öppet konstbegrepp, både som upplevelsen av konst som genreöverskridande och som en social händelse. Men var den öppna konsten transparent och inkluderande, i likhet med det öppna samhället? Den öppna konsten framstår här snarare som

ett slags columbi ägg, inkluderande men samtidigt exkluderande och elitistiskt. Det öppna och dialogiska konstbegrepp Linde argumenterade för kan tyckas demokratiskt och inkluderande. Det är betraktarens upplevelse, dennes möte med konstverket, som skapar det. Ulf Linde argumenterade också mot att det var fråga om en individuell och sluten konstupplevelse, med stöd i Wittgensteins språkfilosofi: det finns inga privata språk, man måste förhålla sig till gemenskapen, till traditionen, till språket. Men samtidigt poängterar han att detta inte alls innebär att “anything goes”.⁴³ Det finns, enligt Linde, mer eller mindre kvalificerade betraktare och mer eller mindre kvalificerade “möten” med konsten. Bildning och begåvning är, som tidigare, nyckeln till förståelsen av konsten. Passande nog heter en essä av Linde från 1969 “Konsten är något för några”. Han skriver:



[4] Ulf Linde, 2010.
Foto: Andreas Gedin.

[...] alltså: hur göra konsten tillgänglig för alla, inte bara för de privilegierade?
– Men frågan är förrädiskt ställd- Vad är det som skall göras tillgängligt?
– Är det verkens materia eller innehållet? Avser man bara den materiella överkomligheten är jag givetvis också av uppfattningen att privilegierna bör brytas, att konsten måste göras tillgänglig för alla. Men därutöver blir bruket av orden “för alla” – just nu den bästa rivstarten för en rejäl rivstart i den kulturpolitiska karriären – en mästrande tarvlighet. De privilegierade blir på detta plan inte de oförtjänt rika utan människor som tagit konsten på allvar. Som själva tillverkat känsliga redskap för att blottlägga verkens innersta [...]⁴⁴

Linde verkar tala för ett slags estetisk meritokrati; konsten förstås av de som ansträngt sig för att förstå. Men då måste man förstås problematisera vad bildning är för någonting, och vem som har tillgång till den. Det gör inte Linde. Men det är viktigt att också poängtera att det trots allt fanns en öppenhet som verkligen var öppen, i varje fall om man skall tro konstnären Ulla Wiggen (f. 1942). Hon gifte sig med Knut Wiggen (1927-2016) som var ordförande för Fylkingen 1959-1969, föreningen för experimentell musik som alltså bland annat samarrangerade viktiga projekt på Moderna. Genom honom säger hon sig ha fått tillgång till kulturvärlden:

Och Fylkingen hade ju då de här, legendariska kan jag faktiskt säga, konserterna på Moderna Museet. Karl-Erik Welin sågade sig i benet och Nam June Paik klippte av slipsarna på folk och ja, det hände saker hela tiden. Och för

mig var det här helt underbart. Jag kom alltså från en väldigt, hur ska jag säga ... när det gäller kultur, och på andra sätt också, trist familj och uppväxt ... och hamnade mitt i gräddan av kulturaktiviteter och kulturpersonligheter i Stockholm. Och plötsligt så började jag leva, jag kände mig hemma för första gången i mitt liv. Ni har ju alla pratat om den öppenhet som fanns på museet och att konstnärer sattes högt och så. Och då förstod jag att, ja, man kan faktiskt bli konstnär. Man behöver inte nödvändigtvis bli arkitekt eller något annat därför att man måste ha en inkomst.⁴⁵

Lindes påstående om att konsten är till för de som "tagit konsten på allvar" är rimligt; varför skulle ett konstverk kunna förstås på djupet av någon som aldrig ägnat konsten en tanke tidigare? Men man kan fråga om det inte är "kännarens" betydelse som accentueras på bekostnad av de "obildade". Om betraktaren är medskapare är ju den kvalificerade betraktaren, kännaren – förmodligen av Pontus Hulténs och Ulf Lindes kaliber – avgörande för konstverkens kvalité och för den goda smaken. De idéer om betraktarens relation till konstverket som Linde och Hultén omfattade och som Linde utvecklade var framförallt estetisk-filosofiska påståenden, påståenden om verklighetens beskaffenhet. Och även om Linde blev en betydande Duchamp-kännare så löpte han inte linan ut och avskaffade konstobjektets betydelse till förmån för en konsthändelse där i princip vad som helst skulle kunna fungera som ready-made, som konst, som i happeningen. Han valde i stället att betrakta de repliker han utfört av Duchamps verk, för Modernas räkning, och som Duchamp signerat, som unika klenoder och betydande artefakter.

Leif Nylén var en aning oprecis med vad han menade med öppen konst. I debatten 1961 tänkte han sig något duchampskt att konstverk kan utgöras av urval och grupperingar av olika slags mer eller mindre bearbetade material. Konstobjektet i sig minskas i betydelse till förmån för betraktarens eget skapande i mötet med den öppna konsten: "Det är möjligt att den öppna konsten inte i lika hög grad som annan konst består av färdiga tankemönster och formuleringar."⁴⁶ Men han är inte radikalare 1961 än att han menar att "artikulationen ... är det avgörande också i den öppna konsten, som gör konstverket lockande och intressant."⁴⁷ Nylén propagerade dock något år senare, i tangentens riktning, för ett än mer öppet och upplöst konstbegrepp. Det hade fått näring av Hulténs Moderna med happenings och experiment-teater – till exempel *Fem New York kvällar* (1964)⁴⁸ – men han tog det vidare till platser där Hultén och Linde inte verkade vilja befinna sig. En sådan var applåderandet av ett slags estetisk konstruktivism, konkretistisk dikt och teknik och händelser som stod i centrum för tidskriften



[5] Grupp betraktar målning av Robert Rauschenberg på Moderna Museet, 1962. Foto: Stadsmuseet i Stockholm.

Gorilla som kom ut i endast två nummer, 1966 och 1967, och där Leif Nylén satt i redaktionen.⁴⁹ Olle Granath ger här sin personliga version av denna rörelse från öppenhet till öppenhet:

MEN hade du frågat (de) kring tidskriften *Gorilla* hade Du fått en helt annan typ av utläggningar omkring den öppna konsten. Den filosofiska och ideologiska basen fanns bl.a. hos John Cage, "Silence", och William Burroughs, "The Naked Lunch". Här fanns ett avsked till tidens och rummets enhet (för vilken gång i ordningen?) liksom mot berättelsens färd mot en peripeti och ett logiskt slut. I *Gorilla* förekom vidlyftiga geometriska resonemang t.ex. kring "Riemannrummet" där man sprang in och ut genom olika dörrar samtidigt (jag tar på mig ansvaret för karikatyren).

Här fanns naturligtvis ett eko från konstdebattens "det är åskådaren som gör konstverket" även om referenserna till Ulf Linde och Duchamp som regel lyste med sin frånvaro. Läsningen av "Spejare" hade satt sina avtryck, inte minst den av författaren själv kursiverade frasen: "*för första gången på över*

hundra år dominerar en konst utan några absolutistiska pretentioner! "Gorillorna" hade en idé om en konst som var långt öppnare och mindre förpliktigande än Linde hade föreställt sig. Bränsle till brasan fick öppenhetens häroldrar när Susan Sontag kom med sin essä *Against interpretation*.

Lite udda i sammanhanget är att flera av dessa öppenhetens banérförare ganska snart skulle komma att verka för en propagandistisk, politiserad konst i vilken man verkligen inte gavs någon möjlighet att springa ut och in genom olika dörrar samtidigt.⁵⁰

När man som Nylén och likasinnade premierade ett konstbegrepp där konstobjektet fick stå tillbaka till förmån för happeningen; för vardagligheter, ögonblicket, tillfälligheter, absurda händelser och så vidare, så kan man förstås tala om ett nästan vidöppet konstbegrepp och då dra slutsatsen att det var inkluderande och varför inte ytterst demokratiskt? Men frågan är om det inte fick motsatt effekt; att när man försökte lossöra konsten från konventioner, traditioner, genrer och etablerade språkspel så blev det än mer svårtillgängligt för de flesta, för att inte säga extremt exkluderande. En del kallade detta för relativism.⁵¹

Instrumentell och öppen öppenhet

Frågan om vad en öppen konst borde innebära ställdes på sin spets i slutet av sextioalet då det politiska samtalet radikaliserades och som Granath syftar på i slutet av citatet ovan. Det var inte längre lika självklart att underordna sig samhällets institutioner som tidigare och inte heller en påbjuden estetik⁵², och den sammanföll därför med politiken. Ett tydligt exempel på detta var politiseringen av dagstidningarnas kultursidor där debattinläggen mångdubblades i antal på bland annat kulturbevakningens bekostnad.⁵³ Pontus Hultén verkar ha velat delta i politiseringen av konsten, och i slutet av sextioalet anställde han den unga aktivisten, Pär Stolpe, som här får vara en representant för en instrumentell och radikal estetik. (Men som nämnts ovan menade till exempel Per Bjurström att Hultén, i den repressiva toleransens anda, gjorde detta för att oskadliggöra kritik från kulturvästern.⁵⁴) Stolpe menar att han och Hultén uppriktigt delade den vänsterradikala och aktivistiska hållningen⁵⁵, och tillsammans med Carlo Derkert planerade de för en flytt av Moderna till ett kulturhus som höll på att byggas i Stockholms city. Det skulle vara öppet i metaforisk och bokstavlig bemärkelse, publiken skulle strömma in från Sergels Torg för att aktivt bilda sig och skapa. Ett slags öppenhetens kulturtempel. En av medlemmarna i "expertgruppen" poängterar just öppenhet i en tillbakablick: "Vi drömde om huset med närmast oändlig öppenhet, det skulle vara fritt fram för alla att skapa. Alla skulle

vara glada och allt skulle vara gratis.”⁵⁶ Planerna gick dock om intet, och Stolpe och Hultén skiljdes som ovänner.

Vad som än var fallet när det gäller Hulténs konstsyn så omfattade Stolpe en yngre och politiserad version av en öppen konst som rimmade illa med bland annat Ulf Lindes filosofi. Stolpes variant var anti-elitistisk och radikalt inkluderande, i tidens anda. Konsten skulle vara instrumentell, publikens och politikens behov var det centrala. Han iscensatte en försöksverksamhet, *Filialen*, i anslutning till Moderna, och drev den 1971-1973.⁵⁷ Det var ett slags vänsterradikalt kulturhus i mikroformat, i tiden. Det anordnades debatter, informationsmöten, musikaftnar med mera, liksom tätt växlande utställningar. Ämnena var dagsaktuella, som reklamens verkningar, arbetarnas villkor, miljöförstöring och Palestinafrågan. I en intervju beskriver Stolpe ett par ideala situationer: en tom sal



[6] Invigning av Moderna Museet, 1958. Foto: Stadsmuseet i Stockholm.

i museet med färgburkar där publiken på egna premisser kan skapa ett kollektivt verk eller ett tillfälle då hemmafruarna från Stockholms förorter spontant skapade en utställning på Filialen i protest mot de höjda mjölkpriserna.⁵⁸ Här är det inte längre "god smak" eller bildning som gäller utan en idé om att det är publikens självupplevda behov som skall ta plats. Stolpes estetik kan uttryckas som att politiken föregår estetiken. Hultén verkar snarare ha premierat det omvända: estetiken kan vara politisk (som i Jean Tinguelys arbeten) men den skall föregå politiken. Konsekvensen av en instrumentalisering av konsten blir också att den bildade, den upplyste eller kännaren förlorar i betydelse. Den kunnige kännaren som Linde talat för som medskapare i mötet med konstverket har här helt förlorat betydelse. Det gäller också den Nylén som, trots allt, talat om betydelsen av konstverkets "artikulationen", även om också han radikaliserades och som bekant tänkte sig att ockupera Moderna i juni 1968. (Han glömde dock att berätta att han tidigare samma år spelat på museet i samband med invigningen av Andy Warhol-utställningen.)

Uteslutningsmetoden

Den öppna konsten var alltså ett estetiskt begrepp, och öppenheten omfattade inte på något vis all konst. Pontus Hultén var intresserad av tidig modernism som Dada och konstruktivism och i samtiden av europeiska konstnärer som Duchamp, Niki de Saint Phalle och Tinguely och av den nya amerikanska konsten: neo-dada och popkonst. Men det fanns också mycken konst som absolut inte var välkommen på Moderna. Hultén var till exempel mindre intresserad av svensk konst, med några få undantag som Carl Fredrik Reuterswärd, P O Ultvedt och Öyvind Fahlström. Den väletablerade konstnärgruppen Färg & Form, med målaren Sven X:et Erixon som galjonsfigur, som från trettioalet och ett par decennier framåt representerade ett slags svensk folkhemsvariant av modernismen och hade ett stort inflytande över konstlivet, var han till exempel aktivt ointresserad av. Fackförbundet Konstnärernas Riksorganisation (KRO), och dess representanter, betraktade han också som onödiga. Man kan också notera att de få svenska konstnärer han uppskattade alla bodde i stockholms-trakten. Göteborg och Malmö fanns knappt på Hulténs karta. Skribenten Hedvig Hedqvist som bodde i Skåne i början av sextioalet påminner sig att: "Pontus var viktig men han kom ju aldrig till Skåne. Han kom inte till Skåne. Han kom till Louisiana och han var precis, som någon påpekade, kompis med Knud W. Jensen. Men Skåne hoppade han över ..."⁵⁹

Nya öppettider

Frågan är vad för slags öppenhet, eller snarare vilka slags öppenheter, som rådde under de så kallade rekordåren, och hur de relaterar till konstens ställning i dag. Öppenheten var dels politisk, dels estetisk, ibland både och. Öppenheten på Moderna tycks bitvis ha glidit jämnas med samhällsförändringen i övrigt, från att vara ett museum öppnat uppifrån av ledningen, till Stolpes upplösta konstbegrepp på *Filialen*, även om det senare bedrevs i liten skala. Men sedan dess har uppfattningen om konstobjektets estetiska och politiska status förstås svängt fram och tillbaka. *Documenta 14* förra året hade till exempel den politiska öppenhetens inkludering som huvudtema. Man visade upp konst som man menade inte uppmärksammats av olika anledningar, till exempel på grund av konstnärns etniska eller geografiska hemvist. Det Skåne Hultén nonchalerade framstår i det sammanhanget som en förbisedd centralort.

Stolpes vision om att alla är konstnärer gäller inte längre. I stället för en breddning av konsten så är det konstnärsrollen som framstår som något upplöst eller öppen. Den samtida konstnären är ofta en allkonstnär som kan arbeta med nästan vad som helst under beteckningen "konstnär": med sociala projekt, med pedagogik, med politik, som curator, som filmare, som författare, som forskare och så vidare. Men det var ett öppet allkonstverk och inte allkonstnären som Nylén önskade sig, även om allkonstverket i viss mån är en oväntad konsekvens av allkonstnärens genreöverskridande verksamhet. En annan oväntad konsekvens är att de konstnärer som engagerar sig i, och får betalt för, att arbeta med socialt orienterade projekt utför arbeten som kommun, stat och landsting tidigare utfört och har förvandlats till privata entreprenörer i socialt arbete.

Nyléns argumenterande för en konstruktivistisk och experimentell konst från tidigt sextiotalet – där allkonstverket var ett ideal och det enskilda konstobjektet devalverats – spelar mindre roll i dag som en uttalad estetik. Men detta slags konstruktivism skulle i dag i stället kunna hänföras till en curatorisk praktik, där verken utgör ett språkligt material som organiseras till det påstående eller den berättelse som är det curatoriska temat. Också detta är ett uttryck för en expanderad konstnärsroll som inrymmer curatorn.⁶⁰

Vad gäller Lindes kvalificerade betraktare så är det svårt att sia om den allmänna kunskapsnivån, men hursomhelst så har pedagogiken fått ökad betydelse, och det läggs mycket stor vikt vid den på konstinstitutioner som Moderna Museet. Men Hulténs generösa öppettider har man knappast råd med i dag, då också svenska muséer på egen hand skall finansiera stora delar av sin verksamhet. Även de många konstbiennialerna världen över har allt mer permanentas och blivit till naturliga delar i de olika regionernas ekonomi och politik. Konse-

kvensen är att den öppna konst som aktiverar publiken också har stor betydelse i dag eftersom utställningarna och biennialerna i allt högre grad skall finansieras av sin publik och av privata sponsorer. Det sker på grund av den ökade instrumentaliserings av publiken som utställningar som *Hon, en katedral*, avsiktligt eller ej, gav upphov till. Biennialerna och konstinstitutionerna riskerar därför att slukas av den allmänna upplevelseindustrin, och "svår" konst – som till exempel den undersökande, experimentella och öppna happening som Marcel Duchamp 1968 talade uppskattande om som "a play of bordedom" – gör sig inte besvär.⁶¹ Konstinstitutionerna verkar använda sig av den klassiska metoden "gungor och karuseller", det vill säga att man låter publikfriande utställningar finansiera mer svårtillgängliga projekt.⁶² Risken är dock att endast karusellerna blir kvar, vilket kan vara roligt på sitt sätt, men det är utarmande i längden. Kanske kan man i dag tala om en plånbokens politik och estetik och mindre om en öppen konst med liberala eller radikala ambitioner att förändra sakernas tillstånd.

ABSTRACT

The concept "open art" ("öppen konst") was associated with Moderna Museet in Stockholm in the sixties. It appears to be derived from Karl Popper's "The Open Society and its enemies", a defence of the open society and liberal democracy, published when WWII ended. "Open" seems to be a normative, positive term, but what did it mean in practice in relation to art and an art institution? Based on the aesthetical ideas of three men – Ulf Linde, Leif Nylén and Pär Stolpe – we will see how the views on "openness", the status of the audience, and the task of the art institution change during the sixties. The questions are: what was actually "open" at the Moderna, and for whom, and who defined the terms of "openness"? Initially it concerned opening hours at the museum, pedagogics, genre-crossing art projects and the audience's interactivity with the art works, but not the artefact's status or aesthetical opinions. And it also seems that "openness" was linked to education and traditional fostering of the audience from above. Later, people like Nylén focused on collective events on the behalf of the status of the art object. In the late sixties, Stolpe argues that the artwork and exhibition are pure means to other, ideological ends. And finally, today one might discuss the concept "open" in relation to the experiential industry and the founding by sponsors of an institution like Moderna Museet.

NOTER

- 1 Nylén, 1998.
- 2 Även på Stedelijk och Louisiana 1961.
- 3 Se t.ex. Hägg, Göran, *Välfärdsåren: svensk historia 1945–1986*, Wahlström & Widstrand, 2005.
- 4 Popper, 1945.
- 5 Se t.ex. Andersson, 2001; Gedin, 2016, Tellgren, 2017.
- 6 Gedin, 2016.

- 7 Linde, 1960.
- 8 Konstnären Carsten Höller, som sedan länge bor i Sverige och känner Moderna Museets historia, kan ha blivit inspirerad av Tinguelys rutschkana. Han har byggt ett antal sådana under det senaste decenniet med start i den spektakulära rutschkanan *Test Site* 2006 i Tate Moderns turbinhall 2006.
- 9 Pierre Soulages, Frankrike, född 1919. Moderna Museet äger två grafiska blad av konstnären
- 10 Gedin, Andreas, Intervju med Ulf Linde, 2011.
- 11 Se Bollo & Luca, 2005.
- 12 Hillström, Ylva, "Parallella historier. Pedagogisk verksamhet under Moderna Museets första år" in Tellgren, 2017.
- 13 Stenström, 1962.
- 14 Popper, 1945.
- 15 Popper, 1945, kap. 10, del I.
- 16 Lambert, Jean-Clarence. *Phantomas* 38-40, Bryssel 1963, utgåva 37-61. *En même temps, Poésie ouverte*, Jean-Clarence Lambert (1930. Poet, översättare, specialiserad i konst. Han har översatt bland andra de modernistiska poeterna Lundkvist, Lindegren och Ekelöf till franska.) Se också: Nylén, 1998, p. 114.
- 17 Lambert, 1963.
- 18 *L'Oeuvre ouverte*. Paris: Seuil, 1965; *Das Offene Kunstwerk*. Suhrkamp, Frankfurt 1973, *The Open Work*. Harvard U.P., Cambridge, 1989.
- 19 Kristeva, 1980.
- 20 Se t.ex. *The Dialogic Imagination, Four Essays by M. M. Bakhtin*, Red. Caryl Emerson & Michael Holquist, 2008.
- 21 Filantropen och finansmannen Georg Soros, född i Ungern, har genom "Open society foundations" bl. a stött pluralism och öppna gränser, minoriteters rättigheter, demokrati och transparens samt rörelser för mänskliga rättigheter. Något som kritiserats hårt i Ungern av Viktor Orbán, ledare för det styrande främlingsfientliga partiet Fidesz. Se George Soros: "Så gjordes jag till folkets fiende", *Dagens Nyheter*, 2017-12-12, p. 5.
- 22 *SR Minnen*, "På tal om kultur. Samtal med museimannen Pontus Hultén.", 2001.
- 23 Isling, 1975.
- 24 Hansson, Per-Albin, "Folkhemstalet" i Sveriges riksdags andra kammare, 1928.
- 25 Se Foucault, 1993.
- 26 Begreppet "social ingenjörskonst" är ett sociologiskt begrepp som har rötter i förra sekelskiftet, men har använts flitigt i Sverige för att beskriva socialpolitik som en teknisk fråga. Begreppet populariserades av Karl Popper i *The Open Society and Its Enemies*, 1945.
- 27 Foucault, 1993.
- 28 Hall, 1999.
- 29 https://sv.wikipedia.org/wiki/Hemutställningen_1917 (09.2018)
- 30 Ivanov, 2017, p. 22.
- 31 [https://www.durosveden.se/tapet/044-19/\(09.2018\)](https://www.durosveden.se/tapet/044-19/(09.2018))
- 32 Jack Smith, *Flaming Creatures*, 1964. Svensson, Janne, "Museiman stoppade museets sexfilm!", *Aftonbladet*, 25/3 1964, p. 6. Ett annat exempel är verket *C Cyklistens änka av i Rörelse i konsten* av Robert Müller. Han hade modifierat en motionscykel så att trampandet skickade en pistong upp och ner mot cyklistens underliv genom ett hål i en sportsadel. Hultén överordnade på Nationalmuseum Carl Nordenfalk ville stänga hela utställningen men nöjde sig sedan med att verket togs ur utställningen.
- 33 Se t.ex. Nylén, 1998.

- 34 Se t.ex. Gyllensten, 1979.
- 35 Nylén, p. 11.
- 36 Bjurström, 1992, p. 329.
- 37 Enckell, Rabbe, "Ikaros och lindansaren", *Är allting konst? Inlägg i den stora konstdebatten*, p. 16. Föredrag hållet vid Konstakademiens högtidssammanträde, 30 maj, 1962.
- 38 Enckell, p. 18.
- 39 Enckell, p. 23.
- 40 <https://www.fylkingen.se/about> (09.2018)
- 41 <http://www.dramaten.se/kronlunds-kronika/Ingmar-Bergman-och-Dramaten/> (09.2018)
- 42 Lundkvist, 1966, p. 265.
- 43 Linde, Ulf, "Den bild 'man' har", *Dagens Nyheter*, 4 april 1965.
- 44 Linde, Ulf, "Konsten är för några", åter publicerad i *Efter hand. Texter 1959-80*, Bonniers, 1985, p. 509 (ursprungligen *Ord & Bild* nr. 1, 1969).
- 45 Bydler, Charlotte, Andreas Gedin och Johanna Ringarp (red.): *Pontus Hultén på Moderna Museet*, Vittnesseminarium på Södertörns högskola om en av Moderna Museets centrala gestalter under dess första decennium, 26 april 2017 (publicerad 2018).
- 46 Nylén, Leif, "Gå dit de pekar", *Stockholms-Tidningen* 18/2 1961, tryck i *Sextiotalskritik*, p. 269.
- 47 Nylén, 1961, p. 267-268.
- 48 Merce Cunningham Dance Company tillsammans med John Cage, David Tudor, Yvonne Rainer, Robert Morris och Robert Rauschenberg framträdde.
- 49 Redaktionen utgjordes förutom av Leif Nylén av Mats G Bengtsson, Torkel Rasmusson, Torsten Ekbom, och Åke Hodell.
- 50 Granath, Olle, mail till Andreas Gedin, 21 januari 2018.
- 51 Se t.ex. resonemangen i Beata Agrell, *Romanen som forskningsresa, Forskningsresan som roman*, Daidalos, 1993, pp. 201-222.
- 52 Bjereld, Ulf och Marie Demker, 2005, pp. 19-22.
- 53 Nilsson, 1974, i Lundqvist, 2012, p. 216.
- 54 Bjurström, 1992, p. 329.
- 55 Gedin, Andreas, intervju med Pär Stolpe, 2013.
- 56 Wik-Thorsell, Anna Lena citerad i Eva Bäckstedt, "Vi drömde om oändlig öppenhet", *Svenska Dagbladet* 4/15 2004.
- 57 Eva Eriksson, "Förvandlingar och lokalbyten, Moderna Museets byggnader", i Tellgren, 2008, p. 79.
- 58 Gedin, Andreas, intervju med Pär Stolpe, 2013.
- 59 Hedvig Hedqvist i Bydler, Gedin, Ringarp, 2018.
- 60 Se t.ex. Filipovic, Elena (red.), *The Artist as Curator: an Anthology*, Mousse Publishing, 2017.
- 61 Duchamp, Marcel, 1968, BBC intervju, <https://www.youtube.com/watch?v=Bwk7wFdC76Y>, 24.20. (09.2018)
- 62 Eller "varma och kalla utställningar" som Louisianas grundare Knud V. Jensen formulerade det.

LITTERATUR

- Agrell, Beata: *Romanen som forskningsresa, Forskningsresan som roman*, Daidalos, Stockholm, 1993.
- Andersson, Patrik: *Euro-Pop: The Mechanical Bride Stripped Bare in Stockholm, Even*, akad. avh., opublicerad, The University of British Columbia, 2001.
- Bjurström, Per: *Nationalmuseum 1792-1992*, Nationalmuseum/Förlags AB Wiken, 1992.
- Bjereld, Ulf och Marie Demker: *I Vattumannens tid? En bok om 1968 års uppror och dess betydelse i dag*, Hjalmarson & Högberg, Stockholm, 2005.
- Bollo, Alessandro och Luca Dal Pozzolo: "Analysis of Visitor Behaviour inside the Museum: An Empirical Study", *Proceedings of the 8th International Conference on Arts and Cultural Management*, (Vol. 2), Montreal, 2005.
- Bydler, Charlotte, Andreas Gedin och Johanna Ringarp (red.): *Pontus Hultén på Moderna Museet*, Vittnesseminarium på Södertörns högskola 26 april 2017, Samtidshistoriska frågor, Samtidshistoriska institutet & konstvetenskapsämnet, Södertörns högskola, Stockholm, 2018. <http://sh.diva-portal.org/smash/get/diva2:1221536/FULLTEXT01.pdf> (09.2018)
- Filipovic, Elena (red.): *The Artist as Curator: an Anthology*, Mousse Publishing, 2017.
- Foucault, Michel: *Diskursens ordning*, B. Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm, 1993.
- Gedin, Andreas: *Pontus Hultén, Hon & Moderna*, Bokförlaget Langenskiöld, Stockholm, 2016.
- Gyllensten, Lars: *Klipp i 70-talet*, "De konservativa revolutionärerna", Bonniers, Stockholm, 1979.
- Hall, Thomas: *Rekordåren: en epok i svenskt bostadsbyggande*, akad. avh., Boverket, 1999.
- Isling, Åke (red.): *Folkrörelserna i ny roll*, Sober, Stockholm, 1975.
- Ivanov, Gunnela: *Swedish Grace*, Orosdi-Back, Stockholm, 2017.
- Kristeva, Julia: "Word, Dialogue, and Novel" (Fr. orig. 1966) in Leon S. Roudiez (red.), *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Oxford, New York, 1980.
- Linde, Ulf: *Spejare: En essä om konst*, Bonniers, Stockholm, 1960.
- Lundkvist, Arthur: *Drömmare med öppna ögon*, Bonniers, Stockholm, 1966.
- Lundkvist, Åke: *Kultursidan. Kulturjournalistiken i Dagens Nyheter 1864-2012*, Bonniers, Stockholm, 2012.
- Nilsson, Sven: "Kulturmaterialiet i storstadspress under 1960-talet", 1974, in Åke Lundkvist, *Kultursidan. Kulturjournalistiken i Dagens Nyheter 1864-2012*, Bonniers, Stockholm, 2012.
- Nylén, Leif: *Den öppna konsten*, SAK, Stockholm, 1998.
- Popper, Karl: *The Open Society and Its Enemies*, Vol. 1, Routledge, London, 1945 (2006).
- Stenström, Urban: "Bland tomtar och troll på Moderna Museet", *Svenska Dagbladet* 23/12 1962.
- Tellgren, Anna (red.): *Pontus Hultén och Moderna Museet – De formativa åren*, Moderna Museet, Stockholm, 2017.
- Tellgren, Anna (red.), *Historieboken*, Moderna Museet, Stockholm, 2008.