

Motsättningarnas museum

SAMPRODUKTIONEN AV MUSEIIDEAL I DEN OFFENTLIGA
DEBATTEN OM MODERNA MUSEET 1972-2013

Tintin Hodén

Linköping Studies in Arts and Sciences
No. 791

MOTSÄTTNINGARNAS MUSEUM
SAMPRODUKTIONEN AV MUSEIIDEAL I DEN
OFFENTLIGA DEBATTEN OM MODERNA MUSEET
1972–2013

TINTIN HODÉN

Institutionen för kultur och samhälle, Tema Q
Filosofiska fakulteten
Linköpings universitet, SE-581 83 Linköping, Sverige
Linköping 2020

© Tintin Hodén, 2020

Institutionen för kultur och samhälle, Tema Q

Tryckt i Sverige av LiU-Tryck, 2020

Omslagsbild och layout: Anna Grenholm Borgqvist

ISSN 0282-9800

ISBN 978-91-7929-816-6

ABSTRACT

This dissertation examines how the art museum's societal function has been constructed in the Swedish public debate. The dissertation shows that the cultural section of the daily press is, and has been, a forum where actors exchange opinions about art museums, and where notions on the art museums' functions are co-produced. The specific aim of the dissertation is to examine how museum ideals have been co-produced in the public debate on Moderna Museet (the Swedish Museum of Modern Art). The term museum ideal refers to exemplary notions about the function of the art museum, and also to ideas on how the art museum should fulfil this conceptualised function. The co-production of museum ideals is analysed in four case studies, which span from 1972 to 2013. The case studies sequentially examine the debates regarding Moderna Museet's acquisition of the artworks in the New York Collection, the debate on the museum's new building, the debate about the museum's sponsorship collaboration with the multinational conglomerate corporation Sony, as well as the debates regarding the project The Second Museums of Our Wishes and the exhibition *Hilma af Klint – A Pioneer of Abstraction*.

The dissertation concludes that four reoccurring museum ideals have been co-produced throughout the debates. The first ideal emphasises the importance of equal representation and democratic inclusion. The second ideal stresses Moderna Museet's educational purpose. The third ideal underlines that the museum should engage in innovative and experimental activities and the fourth ideal accentuates the importance of international prestige and influence. However, the implications of the four museum ideals have not been fixed nor static. Rather, they have been adjusted to match their changing contexts. It appears that there has sometimes been a discrepancy between the museum ideals and Moderna Museet's mission statements. However, this discrepancy only underlines the museum ideals' status as *ideals*. Moderna Museet may not ever fully achieve what the ideals prescribe, but they nonetheless serve as essential objectives for the museum. Furthermore, the conflicts that have provoked the debates have had a significant impact on the ideals. As an example, the format of the debates has sometimes established polemic between the museum ideals. For this reason, some of the ideals have appeared as opposites, even though their implications have been quite similar.

Keywords: Moderna Museet, Art museum, Museum ideals, Co-production, Public debate, Daily press, Cultural policy, Modernism, Contemporary Art.

TACK

Att skriva en avhandling är både ett solitärt och ett gemensamt projekt. Mitt arbete har i hög grad bedrivits i ensamhet – på mitt kontorsrum i Norrköping, i Kungliga bibliotekets forskarsal och i diverse arkiv runtom i Sverige. De resonemang som presenteras i avhandlingen är mina egna, och det är jag själv som har beslutat vilket ämne och vilka problem som har varit tillräckligt angelägna och intressanta att studera under flera års tid. Samtidigt hade den här avhandlingen aldrig kunnat färdigställas om det inte hade varit för alla dem som har stöttat mig under arbetets gång. Jag känner både en stor tacksamhet och en viss lyckosam förvåning över hur många som har varit villiga att hjälpa mig under dessa år. Det har varit en stor ynnest att vara omgiven av människor som har tagit sig tid att läsa och kommentera mina texter samt lyssna på mitt prat om deadlines, frågeställningar och svårigheterna att formulera ett relevant forskningsbidrag.

Mitt första tack går till min huvudhandledare Roger Qvarsell som inte bara har väglett och utmanat mig i mitt avhandlingsarbete, utan som även har varit ett stort stöd i övrigt. Tack för alla givande diskussioner som vi har haft om allt från svenskt museiväsende till skrivteknik. Jag är glad att jag fick vara din doktorand. Jag vill även rikta ett stort tack till de som har varit mina bihandledare under projektets gång: Magdalena Hillström, Bodil Axelsson, Thordis Arrhenius och Jenny Sjöholm. Ni har alla bidragit med värdefull faktakunskap och givande samtal. Bodil och Jenny: ni har därtill gjort mina år som doktorand väldigt roliga. Tack även till Anders Ekström som handledde mig under mina första två månader som doktorand.

Vidare vill jag tacka alla på Tema Q, den forskarskola som jag har tillhört under åren som doktorand. Tack vare Tema Q:s mångvetenskapliga inriktning och alla generösa kollegor har jag kunnat skriva en avhandling som täcker in perspektiv

som tidigare har varit okända för mig. Ett särskilt tack till min doktorandkollega Matilda Torstensson Wulf. Du har inspirerat mig och varit ett fint stöd under dessa år. Jag är även tacksam för att jag fick delta i ACSIS projekt Network Activities: The Everyday Life of Research in the Mediatization Era och spendera en månad i Sydney där jag knöt flera värdefulla kontakter. Ytterligare ett stort tack till Mats Brusman och Michael Godhe som tidigt fick mig att känna mig som en del av ISAK (den institution som Tema Q tidigare tillhörde). Jag vill även tacka Tema Q:s före detta forskarutbildningsadministratör Monika Bödker-Pedersen för all hjälp som hon har bidragit med.

Även idéhistorikerna vid Södertörns högskola har spelat en avgörande roll för mitt avhandlingsarbete. Hos dem har jag fått ta del av en stimulerande forskningsmiljö och en betydelsefull social gemenskap. Tack till alla som har läst och kommenterat mina texter, inkluderat mig i undervisningen och fått mig att skratta på ämnesfesterna. Ett särskilt stort tack till Magnus Rodell som inte bara har bistått mig i mitt avhandlingsarbete, utan som också har stöttat mig som en vän. Detsamma gäller Synne Myreböe som har följt mig ända sedan C-kursen i idéhistoria.

Jag vill även tacka alla andra som har läst mina texter och hjälpt mig att komma vidare i mitt avhandlingsarbete. Inte minst Gary Svensson och Jeff Werner som bidrog med givande kommentarer under mitt mittpunktseminarium och slutseminarium. Därtill vill jag tacka konstvetaren Charlotte Bydler som tidigt fick mig att tro på mina färdigheter och möjligheter att i framtiden bli antagen som doktorand. Vidare vill jag tacka Anna Tellgren, intendent och forskningsansvarig vid Moderna museet, som tidigt introducerade mig till Moderna museets verksamhet. Jag vill även tacka Susana Mendoza Brackenhoff och Camilla Rennstam Vaara för alla gånger som de har hjälpt mig att navigera i Moderna museets myndighetsarkiv.

Självfallet vill jag tacka mina vänner för att de har gjort åren som doktorand roligare och mer lätthanterliga. Ett särskilt stort tack till Sara Domeij, Josefin Hagström, Sofia Karlsson, Josefine Gröndahl och Klas Widestrand för att ni har

uppmuntrat mig samt korrekturläst och kommenterat mina kapitel. Jag uppskattar er hjälp något oerhört! Jag vill dessutom tacka Anna Grenholm Borgqvist, som utöver att ha korrekturläst ett otal kapitel och konferensansökningar dessutom har utformat avhandlingens omslag. Tack till Lina Lund och Elin Abrahamsson för alla diskussioner om doktorandlivets uppsidor och vedermödor. Därtill ett stort tack till Marie Norin som har hjälpt mig att hantera min prestationsångest och mer därtill.

Slutligen vill jag tacka mina föräldrar – Oskar och Josefine – som har stöttat mig på alla tänkbara sätt under denna process. Utan er hade det inte blivit någon avhandling.

Tintin Hodén, Stockholm i juli 2020

INNEHÅLL

ABSTRACT	III
TACK.....	IV
INNEHÅLL.....	VII
INLEDNING	1
SYFTE OCH FRÅGESTÄLLNINGAR.....	3
VARFÖR MODERNA MUSEET?.....	5
VAL AV FALLSTUDIER	7
FORSKNINGEN OM MODERNA MUSEET	9
TEORETISKA PERSPEKTIV	15
Debattens villkor	16
Samproduktionen av museiideal	19
KONTEXTUALISERING – ATT TOLKA DET FÖRFLUTNA.....	23
Konstmuseets villkor och kontexter	27
ANALYTISKA TILLVÄGAGÅNGSSÄTT	40
MATERIAL	42
Materialinsamling.....	44
DISPOSITION	45
ETT DYNAMISKT MUSEUM FÖR MODERN KONST: MODERNA MUSEETS FÖRUTSÄTTNINGAR	47
MODERNISMENS INSTITUTIONALISERING	47
NATIONALMUSEUM OCH DEN MODERNA KONSTEN	50
MODERNA MUSEETS SYFTE OCH FUNKTION	52
MODERNA MUSEET TAR FORM.....	57
ETT DYNAMISKT MUSEUM FÖR MODERN KONST.....	58
KONSTSAMLINGENS SKIFTANDE BETYDELSER: DEBATTERNA OM NEW YORK COLLECTION.....	63
INTERNATIONELL STATUS OCH AMERIKANSK NEO-AVANTGARDISM.....	65
EN KULTUR FÖR OCH AV ALLA	70
POLITISK AKTIVISM OCH AMERIKANSK IMPERIALISM	74
AMERIKANSKA MUSEET	76
New York Collections utvidgade betydelser.....	80
Museet som inspirationskälla	82
BRED REPRESENTATION ELLER INTERNATIONELL PRESTIGE	85
Museet som internationell aktör.....	89
MUSEIIDEAL I KONFLIKT	93

UTSTÄLLNINGSPLOTS ELLER EXPERIMENTPLOTS: DEBATTEN OM MODERNA MUSEETS NYA BYGGNAD	97
FRÅN INTIM MÖTESPLATS TILL STORSKALIG KONSTINSTITUTION	99
Stagnation och dynamik	103
Expansion och kommersialisering	106
EN NY BYGGNAD FÖR MODERNA MUSEET	110
UTSTÄLLNINGSPLOTS ELLER EXPERIMENTPLOTS	113
Museet som mausoleum och museet som nöjespark	121
Museisamlingens legitimitet och museet som världsattraktion	123
1960-TALET SOM IDEAL	128
MUSEIIDEAL I KONFLIKT	132
MODERNA MUSEET TILL SALU?: DEBATTEN OM SONYS SPONSRING AV MODERNA MUSEET	137
MELLAN AUTONOMI OCH KOMMERS	142
Sponsring som finansieringsform	145
PRODUKTPLACERING UNDER DEBATT	149
Kultursponsringens ideologiska laddning	151
Utställningsrummets kommersialisering	155
ETT DEMOKRATISKT MUSEIIDEAL	158
NYA AKTÖRER OCH GAMLA IDEAL	163
En internationell anomali	166
MUSEIIDEAL I KONFLIKT	171
ATT SKRIVA OM HISTORIEN: DEBATTERNA OM DET ANDRA ÖNSKEMUSEET OCH HILMA AF KLINT – ABSTRAKT PIONJÄR	175
KONSTENS KANON IFRÅGASATT	179
Kraven på jämlik representation	182
Ett kulturpolitiskt motiverat museiideal	183
ETT STORT HISTORISKT MISSTAG	186
Kanon bekräftad	189
MODERNA MUSEETS PRESENTATION AV HILMA AF KLINT	192
En konsthistorisk skräll	196
INFLYTANDE OCH TOLKNINGSFÖRETRÄDE	200
Kampen om konsthistorien	203
KANONISERINGEN AV HILMA AF KLINT	207
ÖVERLAPPANDE MUSEIIDEAL	211
SAMPRODUKTIONEN AV MUSEIIDEAL: EN AVSLUTANDE DISKUSSION	217
ÅTERKOMMANDE MUSEIIDEAL	218
FORMERINGEN AV MUSEIIDEAL	223
KONSTMUSEER UNDER DEBATT	227
ENGLISH SUMMARY	231
THE MUSEUM OF CONTRADICTIONS: THE CO-PRODUCTION OF MUSEUM IDEALS IN THE SWEDISH PUBLIC DEBATE ON MODERNA MUSEET, 1972–2013	231

THE CO-PRODUCTION OF MUSEUM IDEALS	234
CONCLUSIONS	239
KÄLLOR OCH LITTERATUR	241
ARKIVHANDLINGAR	241
Konstbiblioteket	241
Moderna museets myndighetsarkiv.....	241
HEMSIDOR	241
TV- OCH RADIOPROGRAM	245
OFFENTLIGA TRYCK OCH LAGAR.....	245
TIDNINGS- OCH TIDSKRIFTSTEXTER	246
LITTERATUR	257
TEMA Q-PRESENTATION	271
AVHANDLINGAR VID TEMA KULTUR OCH SAMHÄLLE	273

INLEDNING

Hur formas föreställningar om konstmuseets uppgift i samhället? Frågan kan te sig enkel att besvara men visar sig snart vara mycket komplex. Det beror på att en mängd olika aktörer, institutioner och praktiker är delaktiga i att forma dessa föreställningar. Svenska centralmuseer har till exempel statliga uppdrag som anger syftet med deras verksamheter. Centralmuseerna förväntas även förhålla sig till de instruktioner och verksamhetsmål som anges i kulturpropositioner, statliga utredningar och regleringsbrev. Föreställningar om konstmuseets uppgift formuleras alltså på kulturpolitisk nivå och i kommunikationen mellan centralmuseerna och Kulturdepartementet. Kulturpolitiken är emellertid inte styrande i det avseendet att den ensam dikterar vad som är syftet med konstmuseernas verksamheter. De svenska centralmuseernas verksamhetsmål är ofta allmänt hållna och det specificeras sällan hur museerna ska gå till väga för att uppnå dessa. Liksom andra myndighetschefer är statliga museichefer alltså fria att göra sina egna tolkningar av verksamhetsmålen. Konstmuseernas verksamheter, och föreställningarna om desamma, påverkas även av yttre faktorer. Både statliga och privata konstmuseer berörs till exempel av den forskning som bedrivs på universitets och högskolor. Därutöver äger en ömsesidig påverkan ständigt rum mellan olika museiinstitutioner. Vidare utsätts konstmuseer regelbundet för påtryckningar av externa aktörer. Det rör sig om individer som kritiserar museerna i syftet att påverka innehållet i deras verksamheter. I dessa fall utgör dagstidningarnas kultursidor av tradition en viktig arena där konstmuseernas uppgift lyfts upp till debatt.

I den här avhandlingen synliggör jag den centrala roll som den offentliga debatten har haft i att forma föreställningar om konstmuseets uppgift i samhället. Det gör jag genom att studera några av de debatter som har förts om Moderna museet i svensk

dagspress. En central utgångspunkt i studien är att massmedier såsom dagspressen inte enbart speglar allmänna uppfattningar utan även bidrar till att skapa dessa.¹ Jag menar att de debatter som har förts om Moderna museet har varit performativa i det avseendet att de har format olika föreställningar om museets funktion. Det är dock viktigt att understryka att jag inte betraktar dagspressen som en homogen aktör utan som ett forum där olika aktörer utbyter åsikter med varandra och tillsammans frambringar museiideal. Med museiideal avses förebildliga visioner om konstmuseets uppgift i samhället, samt idéer om hur konstmuseet ska uppfylla denna uppgift.

I den svenska offentliga debatten från 1900-talets andra hälft och framåt har Moderna museet i Stockholm intagit en särställning jämfört med många andra kulturinstitutioner. Redan innan museet öppnade i maj 1958 hade syftet med dess verksamhet dryftats i dagspressen, och sedan öppnandet har museet getts stort utrymme på de svenska kultursidorna. Vid flera tillfällen har Moderna museets verksamhet gett upphov till omfattande debatter. Dessa debatter har i regel behandlat enskilda aspekter av museets verksamhet, till exempel dess utställningsprogram eller inköpspolitik. En djupgående analys av debatterna visar emellertid att de inte enbart har behandlat specifika sakfrågor. Faktum är att debattörerna ofta har uttryckt föreställningar om Moderna museets funktion. Dessa föreställningar har i sin tur kunnat kopplas till mer övergripande museiideal.

De debatter som har förts om Moderna museet kan betraktas som strider där olika aktörer har försökt fastställa vad som är museets uppgift i samhället. I regel har

¹ Att massmedier bidrar till att forma uppfattningar är en vanligt förekommande ståndpunkt inom internationell och svensk medieforskning. Se exempelvis Douglas Kellner, *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Postmodern* (London: Routledge, 1995), s. 1ff.; Nick Couldry, *The Place of Media Power: Pilgrims and Witnesses of the Media Age* (London: Routledge, 2001), s. 4f.; Knut Lundby, "Introduction", Knut Lundby (red.), *Mediatization of Communication* (Berlin: De Gruyter Mouton, 2014); Åsa Kroon, *Debattens dynamik: Hur budskap och betydelser förvandlas i mediedebatter*, Diss. Linköpings universitet (Linköping: Linköpings universitet, 2001), s. 49; Jesper Strömbäck, *Makt, medier och samhälle: En introduktion till politisk kommunikation* (Stockholm: SNS förlag, 2009), s. 1; Magnus Rodell, "Bildstormande i det tjugoförsta århundradet: Islamiska staten och förstörelsen av kulturarv", *Samtider: Perspektiv på 2000-talets idéhistoria* (Göteborg: Daidalos, 2017), s. 305-326.

dessa debatter uppstått eftersom aktörer inom och utanför Moderna museet har haft olika uppfattningar om vad som är syftet med museets verksamhet. Andra gånger har det funnits en samstämmighet kring vad Moderna museet ska åstadkomma med sin verksamhet, men olika uppfattningar om hur det ska gå till väga för att fylla sin uppgift. Den kritik som har riktats mot Moderna museet visar att museet stundtals inte har levt upp till de förväntningar som externa aktörer har haft på det. Dagspressen har emellertid inte enbart varit ett forum där externa aktörer har kunnat kritisera och utöva inflytande över Moderna museet. Det har även varit ett forum där aktörer inom museet har kunnat bemöta kritiken och förmedla en positiv bild av institutionen.

Tillsammans har de aktörer som har uttalat sig om Moderna museet i dagspressen samproducerat museiideal. Begreppet samproduktion syftar här på den performativa process där olika aktörer formar, upprätthåller och reviderar föreställningar om konstmuseets funktion. Museiidealen synliggör dels vilka förväntningar som externa aktörer har haft på Moderna museet, dels vilken bild interna aktörer har velat ge av museet. Både i museiforskningen i allmänhet och i forskningen om Moderna museet i synnerhet har den offentliga debatten intagit en undanskymd roll. Hänvisningar till dagspressen förekommer, men i nuläget saknas det studier som undersöker vilken roll dagspressen har spelat i formeringen av museiideal. Genom att studera debatterna om Moderna museet vill jag följaktligen ge en ökad förståelse för hur aktörer i dagspressen formar föreställningar om museets uppgift i samhället.

Syfte och frågeställningar

Syftet med avhandlingen är att undersöka hur museiideal har samproducerats i den svenska offentliga debatten. Som tidigare har konstaterats syftar termen museiideal på förebildliga visioner om konstmuseets uppgift i samhället, och på idéer om hur konstmuseet ska gå till väga för att klara denna uppgift. Rent konkret studerar jag vilka museiideal som har samproducerats i de debatter som har förts om Moderna

museet i svensk dagspress. Med teorin om samproduktion som utgångspunkt hävdar jag att dagspressen inte enbart är ett forum där aktörer har uttryckt sina åsikter om Moderna museet, utan även är ett forum där olika museiideal har etablerats, reproducerats och reviderats. Avhandlingen har tre frågeställningar:

- Vilka museiideal har samproducerats i debatterna om Moderna museet?
- Hur har de museiideal som har samproducerats i debatterna format varandra?
- Hur har olika kontexter bidragit till att forma de museiideal som har samproducerats i debatterna?

Frågeställningarna besvaras i fyra fallstudier som sträcker sig mellan 1972 och 2013. I fallstudierna analyseras debatterna om förvärvet av konstsamlingen New York Collection, debatten om Moderna museets nya byggnad, debatten om Moderna museets sponsorsamarbete med elektronikföretaget Sony samt debatterna om projektet Det andra önskemuseet och utställningen *Hilma af Klint – Abstrakt pionjär*.

Termen debatt är tvetydigt då den både för tankarna till de kortvariga, ofta intensiva, *kulturdebatter* som förs mellan intellektuella aktörer i media och till den *offentliga debatt* i vilken alla former av medietexter och eterinslag ingår.² I den här studien har termen getts en vid definition och syftar på den typ av offentliga meningsutbyten och yttranden som omfattar alla slags tidningstexter. Min analys bygger i första hand på debattartiklar, men studien är inte begränsad till kortvariga kulturdebatter utan inkluderar även textgenrer såsom krönikor, recensioner, insändare och nyhetsartiklar. Min utgångspunkt är att all medierad kommunikation bygger på ett mer eller mindre medvetet urval av fakta, perspektiv och åsikter. Genom att lyfta fram vissa händelser artikulerar skribenten ofrånkomligen vissa

² Kroon, 2001, s. 14.

specifika problemformuleringar, orsaksförklaringar och ideal.³ Även en nyhetsartikel kan därmed ses som ett inlägg i en mer omfattande offentlig debatt.

De återkommande debatterna om Moderna museet visar att det har funnits starka och motstridiga idéer om vad som är syftet med museets verksamhet. Under de decennier som Moderna museet har varit öppet har museet ställts inför flera omfattande utmaningar och det museum som numera möter besökaren i den stora byggnaden på Skeppsholmen skiljer sig i flera avseenden från det museum som öppnade i flottans gamla träningshall i slutet av 1950-talet. Förändringar inom och utanför Moderna museet har oundvikligen påverkat den offentliga debatten om museet och de museiideal som har formats i denna. Likaså har den offentliga debatten stundtals påverkat den verksamhet som har bedrivits på museet. Vilka museiideal som har formats i den offentliga debatten om Moderna museet har därför varierat över tid. Genom att ägna mig åt kontextualisering vill jag lyfta fram de företeelser och sammanhang som har bidragit till att forma museiidealen. I avhandlingen anknyter jag således till en idéhistorisk tradition som syftar till att förklara varför vissa föreställningar och ideal har varit rådande vid en viss tidpunkt i historien.

Varför Moderna museet?

Det finns flera anledningar till att jag har valt att studera debatter om just Moderna museet. En är att Moderna museet är ett av Sveriges mest omskrivna och omdebatterade museer. I referensdatabasen Artikelsök, som sträcker sig från 1979 fram till nutid, genererar sökordet ”Moderna museet” 762 träffar. Det kan jämföras med sökorden ”Nationalmuseum”, ”Nordiska museet” och ”Östasiatiska museet” som genererar 365, 204 och 72 träffar.⁴ Liknande resultat fås i andra sökdatabaser.⁵ Dessa sökresultat täcker inte in alla tidningstexter som har skrivits

³ Strömbäck, 2009, s. 9.

⁴ Sökningen genomfördes den 8 juni 2020.

⁵ I nyhetsarkivet Mediearkivet, som sträcker sig mellan 1990 och 2020, genererar sökordet ”Moderna museet” 76 613 träffar. De tre övriga museerna generar i sin tur 61 239, 36 011 och

om de tre museerna, men de indikerar att Moderna museet har, och har haft, en särställning i svensk press. Trots det rymmer forskningen om Moderna museet få medieperspektiv. Min studie ger emellertid en ökad förståelse för hur föreställningar om Moderna museets funktion har formats i dagspressen. Här är det viktigt att understryka att jag endast har intresserat mig för de debatter som har förts om Moderna museet i Stockholm. De debatter som behandlar museets filial i Malmö faller alltså utanför min undersökning. Det beror dels på att Moderna museet Malmö öppnade först 2009, dels på att jag har velat koncentrera min undersökning till en enskild institution.

Utöver Moderna museets höga närvaro i dagspressen finns det tre anledningar till att jag har fokuserat på just detta museum. *För det första* har aktörer inom Moderna museet, såsom museichefer och intendenten, ofta valt att bemöta och bestrida den kritik som har riktats mot museet i dagspressen. Detta är intressant eftersom det gör det möjligt att studera hur aktörer inom och utanför Moderna museet tillsammans har format idéer om museets funktion. *För det andra* har Moderna museets chefer stundtals använt sig av dagspressen för att nå ut med ett budskap eller för att skapa opinion i en viss fråga. Så var till exempel fallet när Lars Nittve lanserade projektet Det andra önskemuseet i en debattartikel som publicerades i *Dagens Nyheter* den 18 april 2006.⁶ Genom att studera några av de debatter som har förts om Moderna museet är det följaktligen möjligt att visa hur museets anställda har profilerat museet. *För det tredje* är Moderna museet ett intressant exempel eftersom museet har genomgått flera stora förändringar och ställts inför flera omfattande utmaningar sedan öppnandet 1958. Under de decennier som Moderna museet har varit öppet har det bland annat gått från att

6 809 träffar. En anledning till att antalet träffar blir så höga i denna databas är att den till skillnad från Artikelsök täcker in texter som skrivits av TT Nyhetsbyrå. En annan fördelning fås i Kungliga bibliotekets databas Svenska dagstidningar. Där genererar sökningen "Moderna museet" 80 948 träffar medan "Nationalmuseum", "Nordiska museet" och "Östasiatiska museet" får 84 326, 56 371 och 18 053 träffar. Sökningen (som hade startdatumet 1958-05-08) omfattar dock reklamannonser och kortfattad information om öppettider, aktuella utställningar och liknande, vilket innebär att det är svårt att få en bild av hur många tidningstexter som har skrivits om respektive museum. Sökningarna genomfördes den 8 juni 2020.

⁶ Lars Nittve, "Slentrianmässig prioritering av manliga konstnärskap", *Dagens Nyheter*, 2006-04-18.

klassificeras som ett samtidsmuseum till att bli vårdare av ett konsthistoriskt arv. I takt med att museets samlingar har växt i omfång och ökat i värde har dess behov av stora, inbrottssäkra och klimatanpassade lokaler dessutom ökat. I och med att nya perspektiv successivt har applicerats på 1900-talets konsthistoria har Moderna museet även varit tvunget att omvärdera de rutiner och ideal som har legat till grund för dess inköspolitik och utställningsverksamhet. Vidare har Moderna museet, liksom andra svenska museer, varit tvunget att anpassa sin verksamhet efter de förändringar som har ägt rum i den nationella kulturpolitiken och på det internationella museifältet. Sammantaget har detta haft en stor inverkan på Moderna museets verksamhet samt gett upphov till en rad intressanta debatter om museet.

Val av fallstudier

Avhandlingens frågeställningar besvaras i fyra fallstudier som var och en utgår från en eller flera debatter om Moderna museet. Istället för att undersöka hur en specifik fråga har debatterats över tid har jag valt att studera hur fyra olika frågor har debatterats vid ett givet tillfälle i Moderna museets historia. Varje fallstudie har följaktligen tillägnats ett specifikt debattämne. Fallstudierna täcker in en lång tidsperiod, men de ska inte läsas som en sammanhängande berättelse. Min avsikt har inte varit att ge en heltäckande bild av de debatter som har förts om Moderna museet sedan 1970-talet, utan att göra nedslag i de debatter som särskilt tydligt belyser samproduktionen av museiideal. Varje fallstudie har en tydlig avgränsning både vad gäller debattämne och tidsperiod. Samtliga fallstudier återknyter till avhandlingens syfte och de övergripande teoretiska och metodologiska tillvägagångssätten är desamma i varje fallstudie. De fyra fallstudierna relaterar alltså till varandra på flera avgörande sätt, men kan även läsas som fristående studier.

Undersökningsperioden sträcker sig från 1972 till 2013. Flera av fallstudierna innehåller historiska tillbakablickar, men samtliga fokuserar på en eller ett par

debatter. Den första fallstudien behandlar debatterna som fördes om förvärvet av konstsamlingen New York Collection sommaren 1972 och 1973. Den andra fallstudien behandlar den debatt som bröt ut i februari 1991 och som tog sin utgångspunkt i det tävlingsprogram som Byggnadsstyrelsen presenterade när det utlystes en arkitekttävling för Moderna museets nya byggnad. I den tredje fallstudien analyseras den inflammerade debatt som bröt ut i januari 2001 efter att Moderna museet hade ingått ett sponsorsamarbete med elektronikföretaget Sony. I den fjärde fallstudien analyserar jag två debatter som behandlar Moderna museets satsning på kvinnliga konstnärer: projektet Det andra önskemuseet som lanserades 2006 och utställningen *Hilma af Klint – Abstrakt pionjär* som visades på museet våren 2013.

Sammantaget täcker fallstudierna in en förhållandevis lång tidsperiod. Anledningen till detta är att jag har velat undersöka hur (och om) förändringar inom och utanför Moderna museet har påverkat de museiideal som har samproducerats i debatterna. I första hand är det dock debatternas innehåll som har styrt mitt urval. Gemensamt för de debatter som analyseras är att de berör Moderna museets funktion. Debatter som enbart har behandlat enskilda konstnärskap, specifika utställningar eller dylikt har valts bort. Eftersom jag har varit intresserad av att studera hur *olika* museiideal har formats över tid har jag inte begränsat min studie till ett specifikt debattämne, till exempel Moderna museets utställningsverksamhet eller konstinköp. De debatter som analyseras behandlar alltså olika aspekter av museets verksamhet.

Mitt urval har även baserats på debatternas omfattning. Eftersom jag har velat studera hur olika aktörer *tillsammans* har format museiideal har jag utgått från förhållandevis omfattande debatter. Jag har inte haft någon undre gräns för hur många inlägg en debatt ska innehålla för att inkluderas i en fallstudie, men det har varit helt avgörande att debatten möjliggör en ingående analys av samproduktionen av museiideal. Ett annat urvalskriterium har varit att debatterna ska ha engagerat aktörer som varit anställda vid Moderna museet, till exempel museichefer och intendenten. Det beror på att jag har velat undersöka vilka meningsmotsättningar

som har funnits mellan aktörer inom och utanför museet. Slutligen har den befintliga forskningen om Moderna museet påverkat mitt urval. I de fall då det redan har funnits studier som behandlar stora delar av en debatt har dessa valts bort. Jag har till exempel valt att inte studera debatten om utställningen *Implosion. Ett postmodernt perspektiv* (1987–1988) eftersom den behandlas ingående i konstvetaren Kristoffer Arvidssons avhandling.⁷

Forskningen om Moderna museet

I det här avsnittet redogör jag för den forskning som jag har tagit avstamp i och positionerat mig emot i mitt arbete. Fokus ligger på studier som berör Moderna museet och som behandlar händelser och företeelser som tas upp i avhandlingens fyra fallstudier. Innan jag går närmare in på dessa vill jag ta upp en studie som liknar min egen både vad gäller syfte och empiriskt underlag: Carl-Johan Svenssons avhandling *Festligt, folkligt, fullsatt? Offentlig debatt om Historiska museets publika verksamhet från 'Den Svenska Historien' till 'Sveriges Historia'* (2014). I avhandlingen undersöker Svensson offentligt framförda synpunkter på Historiska museets publika verksamhet. Det gör han genom att analysera fyra debatter som har förts om museet i svensk dagspress. Svenssons teoretiska utgångspunkter skiljer sig från mina egna då han anlägger ett historiedidaktiskt perspektiv på debatterna om Historiska museet. Svensson analyserar dessutom enbart debatter som behandlar Historiska museets tillfälliga utställningsverksamhet, vilket innebär att hans studie har ett snävare fokus än min.⁸ Min avhandling kompletterar således Svenssons eftersom den ger en mer mångsidig bild av de många förväntningar som har funnits på offentligt finansierade museiverksamheter.

⁷ Kristoffer Arvidsson, *Den romantiska postmodernismen: Konstkritik och det romantiska i 1980- och 1990-talets svenska konst*, Diss. Göteborgs universitet (Göteborg: Göteborgs universitet, 2008).

⁸ Carl-Johan Svensson, *Festligt, folkligt, fullsatt? Offentlig debatt om Historiska museets publika verksamhet från 'Den Svenska Historien' till 'Sveriges Historia'*, Diss. Jönköping universitet (Jönköping: Högskolan för lärande och kommunikation, 2014), s. 13–18.

Jämfört med många andra svenska museer, till exempel Östergötlands museum och Norrköpings konstmuseum, har Moderna museet varit föremål för omfattande forskning. I den befintliga forskningen om Moderna museet är medieperspektiven emellertid få. Ett flertal studier nämner visserligen de debatter som har förts om museet i dagspressen, men i regel görs inga djupgående analyser av dessa. Utöver min egen studie finns det två studier som undersöker vad som har skrivits om Moderna museet i dagspressen: konstvetaren Jeff Werners artikel "Fjärran speglingar. Moderna Museet i utländsk press" (2008) och konstvetaren Anna Ingemark Milos avhandling *Stockholms stadsbibliotek och Moderna museet: En analys av arkitekturkritik i svensk press* (2010).⁹

Werners studie undersöker hur Moderna museet har framställts i utländsk press.¹⁰ Werner gör inga ingående analyser av enskilda tidningstexter, utan visar istället hur den medierade berättelsen om Moderna museet har tagit sig uttryck över tid. En jämförelse mellan Werners studie och min egen visar att det finns vissa likheter mellan de diskussioner som har förts om Moderna museet i svensk och utländsk press. Både utländska och svenska aktörer har till exempel tenderat att likställa den dynamiska verksamhet som bedrevs på Moderna museet under 1960-talet med museets dåvarande chef Pontus Hultén.¹¹ Werner behandlar även kortfattat den svenska debatten om Moderna museet. Bland annat konstaterar han att den kritik som har riktats mot museet från 1980-talet och framåt ofta har haft sin utgångspunkt i berättelsen om museets 1960-tal. Werner menar att denna kritik ofta har bottnat i önskan om att Moderna museet återigen ska bli ett världsledande och icke-provinsialt museum.¹² Jag menar att ambitionen att göra Moderna museet till en världsledande konstinstitution även har funnits hos de som har ställt sig på

⁹ Jeff Werner, "Fjärran speglingar: Moderna Museet i utländsk press", Anna Tellgren (red.), *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008* (Stockholm: Moderna Museet, 2008); Anna Ingemark Milos, *Stockholms stadsbibliotek och Moderna museet: En analys av arkitekturkritik i svensk press*, Diss. Lunds universitet (Lund: Sekel, 2010).

¹⁰ Werner har utgått från det material som finns tillgängligt Moderna museets klippsamling och har studerat artiklar och recensioner i utländsk press. Werner, 2008, s. 331.

¹¹ Jämför Werner, 2008, s. 332ff. med kapitel 4 i den här avhandlingen.

¹² Werner, 2008, s. 331.

museets sida i debatterna. Min studie visar dock att det har funnits olika uppfattningar om vad som utmärker ett världsledande konstmuseum.

Anna Ingemark Milos undersöker de offentliga debatter som fördes om Moderna museets nya byggnad under 1990- och 2000-talen. Ingemark Milos syfte är att studera hur konst- och arkitekturkritiker diskursivt och retoriskt uttryckte föreställningar om arkitektur och arkitektonisk kvalitet i dessa debatter.¹³ Hennes undersökning sträcker sig från 1991 fram till 2004, vilket innebär att den täcker in samma tidsperiod som jag studerar i avhandlingens andra fallstudie. Likheter mellan Ingemark Milos studie och min egen är emellertid få. Källmaterialen överlappar inte och de teoretiska perspektiv som ligger till grund för respektive avhandling skiljer sig i hög grad från varandra. Ingemark Milos konstaterar dock att många skribenter hade en nostalgisk inställning till den museiverksamhet som bedrevs på Moderna museet under 1960-talet, samt att det bland svenska konst- och arkitekturkritiker fanns en uppfattning om att den nya museibygnaden var dåligt lämpad att inrymma samtidskonst. Denna uppfattning överensstämmer med min egen, vilket framgår i kapitel 4.

Utöver Ingemark Milos studie finns det ett antal forskare som har berört Moderna museets nya byggnad. En av dem är Eva Erikssons som i artikeln ”Förvandlingar och lokalbyten: Moderna museets byggnader” behandlar Moderna museets olika byggnader. I artikeln lyfter Eriksson fram två av de artiklar som jag analyserar i kapitel 4. Med dessa artiklar som utgångspunkt konstaterar hon att beslutet att uppföra en ny byggnad åt Moderna museet väckte frågor om museets identitet. Hon studerar emellertid inte debatten i sin helhet.¹⁴ En annan studie som berör debatterna om Moderna museets nya byggnad är Anna Lundströms avhandling *Former av politik: Tre utställningssituationer på Moderna museet 1998–2008* (2015). I avhandlingen analyserar Lundström bland annat de institutionskritiska inslag som fanns i utställningsserien Moderna Museet Projekt (1998–2000). I samband med detta kommenterar Lundström den kritik som riktades mot Moderna

¹³ Ingemark Milos, 2010, s. 134.

¹⁴ Eva Eriksson, ”Förvandlingar och lokalbyten: Moderna museets byggnader”, Anna Tellgren (red.), *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008* (Stockholm: Moderna Museet, 2008).

museet på 1990-talet och som gjorde gällande att museet inte var kapabelt att inrymma samtida konst. Liksom Jeff Werner och Anna Ingemark Milos konstaterar Lundström att de som kritiserade Moderna museet under detta decennium lyfte fram den verksamhet som Hultén hade bedrivit på museet som ett ideal.¹⁵ Lundström kopplar även samman kritiken som riktades mot Moderna museet med den institutionskritiska ”curatoriella tradition” som under 1990-talet presenterades som ett alternativ till de populistiska och kommersiella verksamheter som bedrevs på många konstmuseer.¹⁶

Lundströms studie har tjänat som en viktig ingång till min analys av debatten om Moderna museets nya byggnad. Det finns dock flera avgörande skillnader mellan våra studier vad gäller syftesformulering, teoretiska utgångspunkter, metodologi och empiri. Lundström behandlar dessutom den kritik som riktades mot Moderna museet under andra halvan av 1990-talet. Hennes analys berör alltså en mer sentida debatt än den som jag analyserar i kapitel 4. Sammantaget ger Werners, Ingemark Milos, Erikssons, Lundströms och min egen studie en förhållandevis uttömmande bild av de debatter som fördes om Moderna museet på 1990-talet.

Det finns ett antal studier som behandlar förvärvet av New York Collection och utställningen *New York Collection for Stockholm*. Konsthistorikern Hiroko Ikegami har i *The Great Migrator: Robert Rauschenberg and the Global Rise of American Art* (2010) beskrivit hur Moderna museet under 1960-talet konkurrerade med Stedelijk Museum i Amsterdam om att bygga upp en framstående samling av neo-avantgardistisk konst. Ikegamis studie har tjänat som en viktig ingång till min analys av debatterna om New York Collection.¹⁷ Detsamma gäller konstvetaren Annika Öhrners studie ”The Moderna Museet in Stockholm – The Institution and the Avant-Garde” som bland annat visar hur Moderna museet under 1960-talet

¹⁵ Anna Lundström, *Former av politik: Tre utställningssituationer på Moderna museet 1998–2008*, Diss. Stockholms universitet (Göteborg: Makadam, 2015), s. 95ff.

¹⁶ Se kapitel 3 i Lundström, 2015.

¹⁷ Hiroko Ikegami, *The Great Migrator: Robert Rauschenberg and the Global Rise of American Art* (Cambridge: MIT Press, 2010).

gick till väga för att positionera sig som en ledande institution för samtida, avantgardistisk konst.¹⁸

Utmärkande för de svenska studier som har behandlat förvärvet av New York Collection är att de har lagt stor vikt vid Pontus Hulténs intresse för amerikansk sextiotalskonst och hans samarbete med den amerikanske konstnären och civilingenjören Billy Klüver. Konstnären och forskaren Andreas Gedin har i *Pontus Hultén, Hon & Moderna* (2016) diskuterat den verksamhet som bedrevs på Moderna museet under 1960-talet och det tidiga 1970-talet. Gedins fokus ligger på de nätverk och personliga relationer som låg till grund för Moderna museets verksamhet och kritiken mot densamma. Bland annat konstaterar Gedin att några av dem som kritiserade förvärvet av New York Collection tidigare hade varit involverade i Moderna museets verksamhet och varit vänner med Hultén. Gedin lyfter även fram att Torsten Bergmark – en konstkritiker som kritiserade förvärvet av samlingen – även innan förvärvet hade varit mycket kritisk till museet.¹⁹ Museiintendenten Marianne Hultman har i sin tur hävdad att de som kritiserade förvärvet av New York Collection mer eller mindre medvetet valde att missuppfatta syftet med samlingen.²⁰ Jag menar dock att detta påstående förenklar och förminskar den konflikt som utspelade sig i debatterna. Som framgår i kapitel 3 menar jag att konflikten bör betraktas som en strid om olika konst- och museiideal. Med min analys av debatterna om New York Collection vill jag följaktligen ge en mer nyanserad bild av den kritik som riktades mot Moderna museet i samband med förvärvet.

¹⁸ Annika Öhrner, ”The Moderna Museet in Stockholm – The Institution and the Avant-Garde”, Tania Ørum & Jesper Olsson (red.), *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950–1975* (Leiden: Brill Rodopi, 2016).

¹⁹ Andreas Gedin, *Pontus Hultén, Hon & Moderna* (Stockholm: Langenskiöld, 2016), s. 42, 44; Hans Hayden, *Modernismen som institution: Om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm* (Eslöv: Östlings bokförlag Symposion, 2006), s. 167–172, 263ff. En liknande ansats att kartlägga Pontus Hulténs nätverk görs i Anna Tellgren & Anna Lundström (red.), *Pontus Hultén och Moderna Museet: De formativa åren* (Stockholm: Moderna Museet, 2017).

²⁰ Marianne Hultman, ”New York Collection for Stockholm”, Billy Klüver (red.), *Teknologi för livet: Om Experiments on Art and Technology* (Stockholm: Schultz, 2004), s. 166.

Debatten om Sonys sponsring av Moderna museet behandlas kortfattat i ekonomhistorikern Martin Gustavssons artikel ”Pengar, politik och publik: Moderna Museet och staten”. I artikeln diskuterar Gustavsson bland annat sponsringens roll i svenskt kulturväsende, och hans slutsatser har varit till stor hjälp i min egen analys av Sonydebatten. Gustavsson konstaterar mycket riktigt att Moderna museet fick motta hård kritik i debatten och att finansmannen Robert Weil valde att lämna sin plats i museets styrelse till följd av sponsorsarbetet. Gustavsson lyfter inte fram de enskilda inlägg som gjordes i debatten, men han konstaterar att kultursponsring är ett symboliskt laddat fenomen och att många tidningsläsare troligtvis uppfattade det som att Moderna museet hade förvandlats till en lokal för elektronikprodukter.²¹

Moderna museets försök att öka antalet kvinnliga konstnärer i sina samlingar och utställningar inleddes först på 2000-talet och antalet studier som behandlar de mediala reaktionerna på dessa försök är få.²² I sammanhanget kan Moderna museets egen granskning av mottagandet av Det andra önskemuseet nämnas. I artikeln ”Räkna med bråk” hävdar konstvetaren John Peter Nilsson, tidigare intendent vid Moderna museet, att Det andra önskemuseet, som var ett projekt som syftade till att köpa in kvinnliga konstnärers verk till den äldre delen av museets samling, initialt misstänkliggjordes som ett PR-trick i svenska medier. Nilsson menar även att det var anmärkningsvärt att media knappt diskuterade de verk som förvärvades till Moderna museet till följd av projektet.²³ Nilsson har rätt i att flera av dem som uttalade sig offentligt om Det andra önskemuseet var skeptiskt inställda till projektet. Nilsson för emellertid ingen nyanserade diskussion om vad

²¹ Martin Gustavsson, ”Pengar, politik och publik: Moderna Museet och staten”, Anna Tellgren (red.), *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008* (Stockholm: Moderna Museet, 2008).

²² Två studier som har bidragit med värdefull faktakunskap om representationen av kvinnliga konstnärer i Moderna museets samlingar och utställningar är Maria Görts, ”Rutiner och val: Framväxten av Moderna Museets samling”, Anna Tellgren (red.), *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008* (Stockholm: Moderna Museet, 2008) och Martin Sundberg, ”Innan och utanför tullarna: Moderna museet”, Anna Tellgren & Jeff Werner (red.), *Representation och regionalitet: Genusstrukturer i fyra svenska konstmuseisamlingar* (Stockholm: Statens kulturråd, 2011).

²³ John Peter Nilsson, ”Räkna med bråk”, John Peter Nilsson (red.) *Det andra önskemuseet = The Second Museum of Our Wishes* (Stockholm: Moderna Museet, 2010).

denna skepsis bottnade i, vilket innebär att han förbiser centrala aspekter av den offentliga debatten. Jag delar inte heller Nilssons åsikt att svenska medier inte uppmärksammade de förvärv som möjliggjordes av Det andra önskemuseet. Faktum är att det publicerades en mängd artiklar om de aktuella förvärven, vilket påtalas i kapitel 6.

Min studie kompletterar den tidigare forskningen om Moderna museet i och med att den synliggör hur dagspressen har format föreställningar om museets funktion. Istället för att som många andra studier nämna den offentliga debatten i förbigående erbjuder avhandlingens fyra fallstudier djupgående analyser av de meningsutbyten som har ägt rum mellan aktörer inom och utanför Moderna museet. Som exemplen med Marianne Hultmans och John Peter Nilssons studier visar nyanserar och ifrågasätter fallstudierna även några av de slutsatser som andra forskare har dragit om debatterna om museet. Sammantaget synliggör fallstudierna vilka förväntningar som har funnits på Moderna museet, samt hur olika museiideal har formats, legitimerats och reviderats över tid. Avhandlingen är således ett bidrag till både forskningen om Moderna museet och till forskningen om samproduktion.

Teoretiska perspektiv

Avhandlingen innehåller teoretiska perspektiv från de medievetenskapliga och kultursociologiska fälten. Med utgångspunkt i Pierre Bourdieus resonemang om konstfältet och John B. Thompsons teori om symbolisk makt hävdar jag att dagspressen inte enbart är ett informations- och nyhetsmedium utan ett forum där aktörer positionerar sig gentemot varandra, utövar inflytande över Moderna museet samt formar och sprider olika museiideal. Denna kombination av teoretiska perspektiv har varit nödvändig för att förstå hur museiideal har samproducerats i debatterna om Moderna museet. Teorin har inte varit styrande i min tolkningsprocess i det avseendet att jag har tolkat mitt material utifrån ett givet teoribygge. Istället har jag valt ut de teoretiska perspektiv som jag menar ger en

ökad förståelse för materialet. I första hand är det alltså empirin som har styrt mitt val av teori och inte tvärtom.

Debattens villkor

Varför har Moderna museet gett upphov till så många omfattande debatter? En möjlig förklaring är att museet har en mycket framträdande position på konstfältet. Kultursociologen Pierre Bourdieu definierar begreppet fält som ett socialt område som befolkas av olika typer av aktörer och institutioner. På konstfältet består dessa aktörer bland annat av konstnärer, gallerister, museianställda, konstkritiker, kulturjournalister och konstvetare. Konstfältets institutioner innefattar i sin tur konstmuseer, gallerier, universitet, konstakademier, konsttidskrifter och dagstidningarnas kultursidor.²⁴ Enligt Bourdieu är konstfältet autonomt, vilket innebär att det alstrar och styrs av sina egna regler och ideal. På konstfältet frambringas inte enbart materiella produkter såsom konstverk och litteratur utan även immateriella värden och trosföreställningar som fältets aktörer strider om. Det som mer än något annat står på spel på konstfältet är enligt Bourdieu vad som ska räknas som god konst och vem som har legitimitet att uttala sig och fälla omdömen om konstnärlig kvalitet. Genom de strider som förs på konstfältet formas olika värdehierarkier som fältets aktörer måste förhålla sig till. Dessa värdehierarkier gör det bland annat möjligt för fältets aktörer att skilja mellan högklassiga konstverk och så kallad hötorgskonst. För att konstfältet ska förbli autonomt och inte tas i anspråk av utomstående aktörer krävs det dock att huvuddelen av aktörerna är eniga om vilka värden och ideal som är eftersträvansvärda och värda att försvara.²⁵

²⁴ Pierre Bourdieu, *Konstens regler: Det litterära fältets uppkomst och struktur* (Stehag: B. Östlings bokförlag Symposion, 2000), s. 316, 324ff. Se även Donald Broady, "Inledning", Pierre Bourdieu, *Konstens regler: Det litterära fältets uppkomst och struktur* (Stehag: B. Östlings bokförlag Symposion, 2000), s. 9f.

²⁵ Bourdieu, 2000, s. 316, 327, 330ff.

Om man ser konstvärlden som ett spel om olika positioner som skänker rätten att definiera vad som är god konst har Moderna museets chefer och intendenten ett anseeligt inflytande när det kommer till att legitimera en konstnär, konstnärsgrupp eller konstriktning.²⁶ Med detta som utgångspunkt har konstvetaren Johan Ericstam påpekat att konstmuseet är en institution som samtliga aktörer på konstfältet måste förhålla sig till. Som exempel nämner han konstnären som dels besöker museet för att få inspiration, dels strävar efter att erhålla den legitimitet och prestige som ett förvärv eller en museiutställning skänker. Konstmuseets höga status påverkar även konstkritikernas verksamheter eftersom konstmuseet har möjlighet att legitimera eller misskreditera de konstnärskap som konstkritiker propagerar för.²⁷ Konstvetaren Carol Duncan menar i sin tur att de som har makten att påverka vilken konst som visas på ett konstmuseum även har makten att påverka vilka samhällsideal och ”sanningar” som uppfattas som särskilt eftersträvansvärda. Enligt Duncan påverkar konstmuseernas verksamheter alltså inte bara konstvärlden utan samhället i stort.²⁸ Sett till detta är det inte förvånande att stora och inflytelserika konstmuseer som Moderna museet regelbundet debatteras i dagspressen.

En fråga som återstår att besvara är *vilka* som har deltagit i den offentliga debatten om Moderna museet. I mitt arbete har jag gått igenom hundratals tidningstexter om museet och i majoriteten av fallen har skribenterna besittit någon form av kulturell expertis och/eller konstnärlig kompetens. Det har framför allt rört sig om konstkritiker, kulturjournalister, konstnärer, konstvetare och museianställda. Detta säger något viktigt om vilka som har intresserat sig för samt haft möjlighet att uttala sig om Moderna museet i offentligheten, nämligen att nästintill samtliga har haft ett så kallat kulturellt kapital. Termen kulturellt kapital myntades av Bourdieu och syftar bland annat på examina från respekterade lärosäten, förtrogenhet med så kallad finkultur och förmågan att uttrycka sig kultiverat i tal och skrift. Det

²⁶ Johan Ericstam, ”Konstmuseifältet”, Donald Broady (red.), *Kulturens fält: En antologi* (Göteborg: Daidalos, 1998), s. 238.

²⁷ Ericstam, 1998, s. 238.

²⁸ Carol Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums* (London: Routledge, 1995), s. 8f.

kulturella kapitalet är med Bourdieus terminologi symboliskt, vilket innebär att det inte primärt består av materiella tillgångar utan av en uppsättning kunskaper, värderingar, erfarenheter och trosföreställningar. Till skillnad från det ekonomiska kapitalet – som består av ekonomiska tillgångar och kunskaper om ekonomins spelregler – får det kulturella kapitalet sitt värde av det erkänns som värdefullt av aktörer på konstfältet.²⁹

Gemensamt för merparten av de aktörer som figurerar i avhandlingen är alltså att de har, eller har haft, en framstående position på konstfältet. De museiideal som lyfts fram och analyseras bör därför inte tolkas som uttryck för en allmän opinion. De som har uttalat sig om Moderna museet i dagspressen utgör endast en liten, om än mycket viktig, del av museets publik och det är svårt att avgöra hur många som faktiskt har tagit del av deras åsikter. Det innebär emellertid inte att det som har skrivits om Moderna museet är irrelevant. Enbart det faktum att konstkritiker och journalister får ta del av nya utställningar innan de öppnar för allmänheten visar vilken stor vikt Moderna museet, och andra museer, lägger vid den mediala uppmärksamhet som detta genererar. Likaså finns det mycket som tyder på att de offentliga debatterna om Moderna museet vid flera tillfällen har påverkat museets verksamhet. Efter att Moderna museet i början av 1970-talet kritiserades för att försumma den svenska konsten förkunnade den då nytillträdde museichefen Philip von Schantz att museet skulle visa fler utställningar med svenska konstnärer.³⁰ Det är också mycket troligt att den hårda kritik som i början av 2000-talet riktades mot Moderna museets chef David Elliott medverkade till hans avgång.³¹

Genom att använda sig av dagspressen har externa aktörer haft möjlighet att kritisera och utöva inflytande över Moderna museet. Därigenom har dessa aktörer

²⁹ Pierre Bourdieu, "Cultural Reproduction and Social Reproduction", Richard Brown (red.), *Knowledge, Education, and Cultural Change: Papers in the Sociology of Education* (London: Tavistock, 1974); Pierre Bourdieu, "The Forms of Capital", *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education* (Westport: Greenwood Press, 1986), s. 17–21. För en diskussion om Bourdieus kapitalbegrepp se Donald Broady, *Kapital, habitus, fält: Några nyckelbegrepp i Pierre Bourdieus sociologi* (Stockholm: UHÄ, 1989), s. 169.

³⁰ J. O. Mallander, "'New York collection' i Stockholm: I stället för ambassadör?", *Huvudstadsbladet*, 1973-12-05.

³¹ Tomas Lisinski, "Jag springer inte iväg", *Dagens Nyheter*, 2001-04-28; Eva Bäckstedt, Beata Arnborg & Anna Ångström, "Elliott lämnar Moderna museet", *Svenska Dagbladet*, 2001-04-28.

utövat vad sociologen John B. Thompson kallar symbolisk makt.³² Denna makt består enligt Thompson av möjligheten att gripa in i och påverka en händelses utfall. Detta sker när ett medierat budskap påverkar mottagarens agerande och/eller föreställningsvärld.³³ Rent konkret kan det röra sig om att en recension får en läsare att besöka en av Moderna museets utställningar, att en nyhetsartikel påverkar en läsares uppfattning om museets verksamhet eller att en museichef går ut i dagspressen och bemöter ett påstående som har framförts i en kritisk debattartikel. Genom att initiera och delta i debatter om Moderna museet har externa aktörer även möjlighet att uttrycka sina åsikter om museet och skapa opinion kring vissa museirelaterade frågor. De aktörer som har ett stort kulturellt kapital har i dessa fall en stor fördel eftersom de besitter en expertis som skänker legitimitet till deras påståenden. Genom att uttala sig om Moderna museet kommer dessa aktörer att forma museiideal, och dessa ideal kommer i förlängningen att påverka synen och förväntningarna på museet. Jag menar följaktligen att även samproduktionen av museiideal är ett uttryck för den symboliska makt som Thompson beskriver.

Samproduktionen av museiideal

En viktig utgångspunkt i den här studien är att debatterna om Moderna museet ingår i en performativ process som har format olika museiideal. I syftet att ringa in denna process har jag använt mig av begreppet samproduktion (från engelskans co-production). Begreppet samproduktion är mångbottnat och har tillämpats inom en rad vetenskapliga discipliner och sammanhang. Innan jag närmare definierar hur samproduktion används i den här studien kommer jag därför att kort redogöra för några av begreppets tidigare användningsområden.

Enligt den mest grundläggande definitionen beskriver samproduktion hur två eller flera aktörer bidrar till att framställa en produkt av något slag. I filmvärlden har

³² Thompson skiljer mellan fyra former av makt: ekonomisk makt, politisk makt, tvångsmakt och symbolisk makt. För mer information om detta se John B. Thompson, *Medierna och moderniteten* (Göteborg: Daidalos, 2001), s. 25ff.

³³ Thompson, 2001, s. 22–28.

begreppet till exempel använts för att beskriva samarbeten som involverar flera producenter och produktionsbolag.³⁴ Inom marknadsföring syftar samproduktion istället på en process där konsumenter involveras i framställandet av olika kommersiella produkter och tjänster. Det kan handla om att konsumenter ges möjlighet att styra utformningen av en produkt eller tjänst, exempelvis designen av en digital musikapplikation.³⁵ Begreppet samproduktion har även använts för att beskriva den gemensamma kunskapsproduktion som äger rum i samarbeten mellan olika aktörer. Det rör sig bland annat om den kunskap som produceras i samarbeten mellan universitet och företag.³⁶

En mer teoretisk definition av begreppet samproduktion har gjorts av forskare inom Teknik- och vetenskapsstudier (STS), däribland Sheila Jasanoff. Hos Jasanoff används begreppet för att ringa in den komplexa relationen mellan vetenskap och social ordning. Jasanoff menar att kunskap är en produkt av sociala faktorer, samtidigt som vetenskap skapar, upprätthåller och förändrar dessa faktorer. Den mest centrala poängen i Jasanoffs resonemang är alltså att vetenskaplig kunskap påverkar och frammanar samhällsförändringar, och vice versa. Jasanoff betonar även att samproduktion handlar om processer; närmare bestämt om hur vetenskapliga och samhälleliga ordningar etableras, upprätthålls och överges. Jasanoff framhåller vidare att dessa processer är komplexa och att teorin om samproduktion därför är ett analytiskt ramverk som är särskilt lämpat för detaljerade empiriska studier.³⁷

Begreppet samproduktion har under 2010-talet börjat användas av forskare inom kulturhistorisk medieforskning som vill visa hur medier och mediala praktiker (i termernas vida bemärkelser) konstruerar, upprätthåller och reviderar föreställ-

³⁴ "Regelverk för samproduktion", Film i Väst, www.filmivast.se/tv-drama-riktlinjer-och-regelverk/ (hämtad 2020-05-05).

³⁵ Michael Etgar, "Ways of Engaging Consumers in Co-production", *Technology Innovation and Management Review*, december 2009, www.timreview.ca/article/307 (hämtad 2020-05-05).

³⁶ "Samproduktion", KK-Stiftelsen, www.kks.se/att-soka-medel/hur-gar-det-till/samproduktion/ (hämtad 2020-05-05).

³⁷ Sheila Jasanoff, "The idiom of co-production", Sheila Jasanoff (red.), *States of Knowledge: The Co-Production of Science and Social Order* (London: Routledge, 2004b).

ningar av olika slag.³⁸ Dessa forskare har i regel utgått från Jasanoffs definition av begreppet, men har betonat att teorin om samproduktion även kan användas för att studera hur olika aktörer, institutioner och praktiker tillsammans framställer idéer, berättelser och erfarenheter. Medieforskaren och idéhistorikern Magnus Rodell har till exempel använt sig av begreppet samproduktion för att visa hur nationaldagsfiranden har bidragit till att forma nationella gemenskaper.³⁹ Medieforskaren och idéhistorikern Staffan Bergwik har i sin tur studerat hur de mediala framställningarna av uppfinnaren Gustav Dalén i början av 1900-talet bidrog till att samproducera en bild av Sverige som en modern industri-, teknik- och vetenskapsnation. En central poäng i Bergwiks studie är att den massmediala rapporteringen kring Dalén inte enbart formade en bild av Daléns betydelse som vetenskapsman, utan även föreställningar om att Sverige var en särskilt modern och upplyst nation. I beskrivningarna av Dalén formades alltså föreställningar och idéer som gick utöver hans enskilda person.⁴⁰

I den här avhandlingen används begreppet samproduktion för att visa hur påståenden om specifika aspekter av Moderna museets verksamhet, närmare bestämt museets inköpspolitik, byggnad, sponsorsamarbeten och jämställdhetsarbete, har format föreställningar om museets funktion. Det som samproduceras i debatterna om Moderna museet är alltså något mer omfattande och abstrakt än aktörernas specifika påståenden. Med teorin om samproduktion som utgångspunkt hävdar jag att dagspressen inte bara är ett forum där olika aktörer debatterar det som sker på Moderna museet, utan även är ett forum där olika museiideal etableras, reproduceras och revideras. Mitt studieobjekt är i det avseendet inte enbart

³⁸ Staffan Bergwik, Michael Godhe, Anders Houlitz & Magnus Rodell, "Inledning", Staffan Bergwik, Michael Godhe, Anders Houlitz & Magnus Rodell (red.), *Svensk snillrikhet? Nationella föreställningar om entreprenörer och teknisk begåvning 1800–2000* (Lund: Nordic Academic Press, 2014).

³⁹ Magnus Rodell, "Mediating the Nation: Celebrating the Sixth of June in Sweden", *National Days: Constructing and Mobilising National Identity* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009).

⁴⁰ Staffan Bergwik, "Ljus över mörka vatten: Gustaf Dalén, ingenjörskonsten och etableringen av det moderna Sverige", Staffan Bergwik, Michael Godhe, Anders Houlitz & Magnus Rodell (red.), *Svensk snillrikhet? Nationella föreställningar om entreprenörer och teknisk begåvning 1800–2000* (Lund: Nordic Academic Press, 2014).

debatterna om Moderna museet, utan den historiska process där olika museiideal samproduceras.

Centralt för teorin om samproduktion – både i Jasanoffs fall och i den här studien – är att samproduktion ofta äger rum i stunder av konflikt.⁴¹ Idén om samproduktion innebär alltså inte att alla idéer är en och densamma, och att det som framställs i debatterna om Moderna museet är ett enhetligt museiideal. Inom ramen för en och samma debatt kan det istället formos flera – och till synes motstridiga – museiideal. I det avseendet griper teorin om samproduktion in i Bourdieus fältteori. På samma sätt som strider på konstfältet alstrar värden och trosföreställningar bidrar debatterna om Moderna museet till att forma museiideal. Att det med jämna mellanrum uppstår debatter, eller med Bourdieus terminologi strider, om Moderna museet visar vidare att de involverade aktörerna tillskriver museet en viss betydelse. Gemensamt för teorin om autonoma fält och teorin om samproduktion är följaktligen ståndpunkten att konflikter dels uppstår för att ett ämne betraktas som angeläget, dels bidrar till att frambringa föreställningar och ideal.

Teorin om samproduktion gör gällande att idéer och föreställningar formas i samspelet mellan olika aktörer. Fokus ligger alltså på den gemensamma meningsproduktion som äger rum i vissa forum och inte på enskilda individers insatser. Det innebär att mening även kan skapas i de fall då ett direkt aktörskap saknas, till exempel när en tidningstext publiceras utan att författaren namnges. Teorin om samproduktion bortser emellertid inte från att vissa individer kan utöva ett mycket stort inflytande över vissa frågor. Huruvida en idé betraktas som legitim eller ej beror enligt Jasanoff i hög grad på forumets och aktörernas status.⁴² Att de debatter som analyseras i den här studien har förts i välkända och etablerade dagstidningar samt har involverat aktörer med stort kulturellt kapital är alltså inte oväsentligt.

⁴¹ Jasanoff, 2004b, s. 5.

⁴² Jasanoff, 2004b, s. 5f.

Jasanoff har framhållit att studier av samproduktion alltid måste inbegripa ett visst mått av kontextualisering. Vidare har hon efterlyst studier av samproduktion med ett tydligt historiskt djup.⁴³ Genom att studera hur samproduktionen av museiideal har tagit sig uttryck över tid vill jag bidra till såväl forskningen om samproduktion som till forskningen om Moderna museet. Som tidigare har konstaterats menar Jasanoff att vetenskaplig kunskap påverkar och frammanar samhällsförändringar, och vice versa. På samma sätt menar jag att de debatter som förs i dagspressen både påverkar och påverkas av samhällsförändringar. Både Moderna museets verksamhet och reaktionerna på densamma påverkas således av mer övergripande företeelser och förändringsprocesser. För att förstå de museiideal som samproduceras i debatterna är det därför nödvändigt att sätta dem i relation till deras olika historiska kontexter. Hur jag har gått till väga för att göra detta diskuteras närmare i följande avsnitt.

Kontextualisering – att tolka det förflutna

Inom samtida medieforskning har dagspressen ofta beskrivits som en samhällsinstitution och fokus har i regel legat på hur den påverkar och interagerar med andra samhällsinstitutioner, såsom kyrka och riksdag. I dessa fall har tidningstexterna betraktats som beståndsdelar i mer omfattande samhällsprocesser. Många medieforskare har även intresserat sig för den komplexa relationen mellan medieproducent och mottagare, och har studerat hur det medierade budskapet förändras i takt med att det sprids till olika aktörer.⁴⁴ I den här studien är dessa perspektiv underordnade tidningstexternas innehåll. Jag är alltså inte intresserad av att studera hur texterna har framställts eller spridits, utan av de museiideal som

⁴³ Jasanoff, 2004b, s. 5; Sheila Jasanoff, "Afterword", Sheila Jasanoff (red.), *States of Knowledge: The Co-Production of Science and Social Order* (London: Routledge, 2004a), s. 276.

⁴⁴ Se exempelvis Strömbäck, 2000; Couldry, 2000; Gunilla Jarlbro, *Medier, makt och genus* (Lund: Studentlitteratur, 2006); Andreas Hepp & Friedrich Krotz (red.), *Mediatized Worlds: Culture and Society in a Media Age* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014).

har samproducerats i dem. För att förstå hur museiidealen har samproducerats är det emellertid nödvändigt att kontextualisera tidningstexterna i fråga.

Debatterna om Moderna museet är inte särskilda från den övriga samhällsdebatten och uppfattningarna om vad som är syftet med museets verksamhet har skiftat över tid och beroende på sammanhang. För att få en djupare förståelse av de museiideal som har samproducerats i debatterna om Moderna museet har jag ägnat mig åt kontextualisering, vilket är vanligt förekommande inom idéhistorisk och kulturhistorisk forskning. Att kontextualisera innebär, enkelt uttryckt, att man som forskare analyserar och förstår sitt studieobjekt utifrån ett antal olika kontexter.⁴⁵ Vad dessa kontexter – eller sammanhang – består av är emellertid långt ifrån en självklarhet. Vad som avses med begreppet kontext är dessutom en omdebatterad fråga inom idéhistorieämnet.⁴⁶ Vilka är till exempel en debattartikels kontexter? Är det den tidning som debattartikeln publicerats i, de debattartiklar som behandlar samma ämne, de aktörer och institutioner som nämns i debattartikeln, den professionella och sociala miljö som debattören rör sig i eller något så omfattande och abstrakt som den så kallade tidsandan?

I den här studien ansluter jag mig till det synsätt som företräds av idéhistoriker som Peter Burke, Peter E. Gordon och Darrin M. McMahon och som gör gällande att det inte är möjligt att lyfta fram en given kontext som synliggör och förklarar alla aspekter av en företeelse eller idé. Istället handlar kontextualisering om att identifiera de kontexter (i plural) som har format den idé eller företeelse som forskaren intresserar sig för. I linje med detta menar Burke att det är forskarens intention och frågeställning som avgör vilka kontexter som är relevanta att lyfta fram. Kontexterna är alltså inte naturligt givna utan något som forskaren

⁴⁵ Peter Josephson & Frans Lundgren, *Historia som kunskapsform* (Lund: Studentlitteratur, 2014), s. 67; Hayden, Hans, "Inledning", Hans Hayden (red.), *Kontextualisering: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 2* (Stockholm: Stockholm University Press, 2019), s. 1ff.

⁴⁶ Se exempelvis Quentin Skinner, "Meaning and Understanding in the History of Ideas", *History and Theory*, vol. 8, nr. 1, 1969; Dominick LaCapra, *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language* (Ithaca: Cornell U.P., 1983); David Östlund, "Ett manifest för processtolkande idéhistoria: 100 teser om tänkandet och dess historieskrivning", *Lychnos: Årsbok för idé- och lärdomshistoria* (Uppsala: Lärdomshistoriska samfundet, 1998); Peter Burke "Context in context", *Common Knowledge*, vol. 8, nr. 1, 2002.

konstruerar i sin analys. Forskaren synliggör således inte ett redan existerande sammanhang utan väljer aktivt ut ett antal kontexter som hen tar fasta på i sin analys. De kontexter som skrivs fram bygger på ett urval av olika kontexter, och forskaren kommer ofrånkomligen att belysa vissa sammanhang på bekostnad av andra.⁴⁷

Mitt syfte är inte att teckna en heltäckande bild av de tidsperioder som behandlas i de fyra fallstudierna, utan att lyfta fram de kontexter som jag menar är av särskild stor betydelse för min analys.⁴⁸ Framför allt har jag velat synliggöra de kontexter som har bidragit till att forma de museiideal som har samproducerats i debatterna. När jag har upprättat mina kontexter har jag utgått från de specifika tidningstexterna. Det innebär att jag har tagit fasta på de idéer, teman och hänvisningar som förekommer i texterna och kopplat samman dem med mer övergripande företeelser. Det kan till exempel röra sig om förändringar i den nationella kulturpolitiken eller på det internationella museifältet. Till exempel: om en aktör påstår att Moderna museets verksamhet har kommersialiserats begripliggör jag det påståendet genom att diskutera den ekonomiska marknadslogik som sedan 1980-talet har fått allt större inflytande över svensk och internationell museisektor. Vid andra tillfällen har jag kopplat samman aktörernas utsagor med händelser i Moderna museets förflutna. Om en aktör till exempel hävdar att Moderna museet borde väcka liv i den verksamhet som Pontus Hultén bedrev på museet under 1960-talet lyfter jag fram några av de utställningar och evenemang som anordnades på museet under detta decennium. Det är alltså i första hand tidningstexternas innehåll som har avgjort vilka kontexter som jag har lyft fram i analysen. I samtliga fall har jag dock varit tvungen att läsa på om den aktuella tidsperioden för att förstå de referenser som förekommer i

⁴⁷ Burke, 2002, s. 175; Peter E. Gordon, "Contextualism and criticism in the history of ideas", Darrin M. McMahon & Samuel Moyn (red.), *Rethinking modern European Intellectual History* (New York: Oxford University Press, 2014), s. 33, 43f.; Darrin M. McMahon, "The Return of the History of Ideas?", *Rethinking Modern European Intellectual History* (New York: Oxford University Press, 2014), 23ff; Daniel Nyström, "Ett svenskt bakslag: Kontextskapande i diskussioner om Susan Faludis Backlash" *Tidskrift för genusvetenskap*, nr. 1–2, 2015, s. 56, 61.

⁴⁸ Burke, 2002, s. 172.

tidningstexterna. Kontextualiseringen upprättas följaktligen i en växelverkan mellan empiri och olika meningsgivande sammanhang.

Jag har genomfört kontextualiseringen med hjälp av litteratur som behandlar de specifika tidsperioderna i fråga. Stor vikt har lagts vid de företeelser som tas upp i avsnittet ”Konstmuseets villkor och kontexter”. Jag har även använt mig av studier som behandlar händelser och fenomen som inte har en uppenbar koppling till Moderna museet, såsom studier av politiska rörelser och samhällsekonomiska förändringar. Vidare har jag tagit hjälp av kulturpolitiska utredningar, propositioner och regleringsbrev. För att få en ökad förståelse för varför vissa händelser har väckt så starka reaktioner har jag undersökt hur liknande händelser tidigare har behandlats i dagspressen. I min analys av Sonydebatten har jag till exempel gått igenom flera av de debatter som fördes om kultursponsring under 1980- och 1990-talen. I arbetet med respektive fallstudie har jag även gått igenom tidningstexter som behandlar Moderna museet och som har publicerats kort inpå den aktuella debatten. Därmed har jag bildat mig en uppfattning om de diskussioner som har lett fram till debatten.

Slutligen vill jag understryka att jag med min kontextualisering inte har haft för avsikt att klarlägga bevekelsegrunderna bakom respektive debattinlägg. Jag har alltså inte gjort en biografisk läsning som avser att förklara varför en skribent har uttryckt sig på ett visst sätt eller tagit en viss sida i en debatt. Att det primärt är aktörer med stort kulturellt kapital som har deltagit i debatterna om Moderna museet är relevant eftersom det visar att det är en viss grupp av människor som har bidragit till att forma de aktuella museiidealen. Det som analyseras är dock samproduktionen av museiideal och inte aktörernas biografier och eventuella intentioner. Min utgångspunkt är att meningsskapande förutsätter ett kollektivt sammanhang och att de enskilda aktörerna inte har haft möjlighet att själva fixera innebörderna och tolkningarna av sina utsagor.⁴⁹ I enlighet med den franske filosofen Paul Ricoeur menar jag att alltså att texten alltid överskrider författarens

⁴⁹ Huruvida forskaren bör ta hänsyn till skribentens intentioner diskuteras närmare i Burke, 2002 och Gordon, 2014.

intention i det avseendet att den kan uttrycka och laddas med innebörder som går långt utöver författarens avsikter.⁵⁰

Konstmuseets villkor och kontexter

De frågor som har tagits upp i debatterna om Moderna museet är både specifika och allmängiltiga. Specifika i det avseendet att de är kopplade till Moderna museets verksamhet och historia, allmängiltiga i det avseendet att de berör svårigheter och företeelser som de flesta museer för modern och samtida konst påverkas av. Som tidigare har konstaterats har Moderna museets verksamhet formats i relation till en mängd olika kontexter – varav vissa är lokala, andra nationella och somliga internationella. Detsamma gäller de museiideal som har samproducerats i debatterna om museet. För att kunna genomföra min kontextualisering har jag använt mig av studier som visar hur premisserna för svenska och utländska konstmuseer har förändrats sedan mitten av 1900-talet. Jag har även använt mig av studier som visar hur konstmuseernas verksamheter har påverkats av dessa förändringar. I de följande avsnitten kommer jag att redogöra för några av de företeelser och förändringsprocesser som har haft en särskilt stor inverkan på de museiideal som har samproducerats i debatterna om Moderna museet.

Samtid och historia

Museet för modern konst är en museityp med särskilda förutsättningar och kännetecken. Att Moderna museet har, och har haft, det statliga uppdraget att samla, bevara, visa och förmedla modern konst har följaktligen haft stor betydelse för synen på museets verksamhet. När Moderna museet öppnade 1958 hade flera museer för modern konst redan öppnat runt om i Europa och USA. Enligt

⁵⁰ Paul Ricoeur, "The Model of the Text: Meaningful Action Considered as a Text", *Social Research*, vol. 38, nr. 3, 1971.

konstvetaren Hans Hayden var decennierna före och efter andra världskriget en period då det moderna konstmuseet etablerades som en specifik museityp och successivt övertog Salongens och Konstakademiens funktion som normativ och sanktionerande arena för samtida konst. De moderna konstmuseerna skilde sig emellertid från sina institutionella föregångare i det avseendet att de inte visade samtida akademisk konst. Istället var deras verksamheter centrerade kring det modernistiska avantgardet.⁵¹

Upplevelsen av avantgardet – som genom sina estetiska experiment ville bryta med traditionen och föra konstens utveckling framåt – påverkade synen på det moderna konstmuseets funktion. Bland annat fanns det en utbredd uppfattning om att deras verksamheter skulle vara mer flexibla och experimentella än de som bedrevs på traditionella konstmuseer.⁵² Ett museum som tidigt satte standarden för hur ett museum för modern konst skulle se ut och fungera var Museum of Modern Art (MoMA) i New York. MoMA:s stora inflytande över andra museer för modern konst har betonats av museiforskaren J. Pedro Lorente, som bland annat menar att det amerikanska museet bidrog till att ge termen ”modern konst” en ny innebörd. På MoMA visades enbart modern konst i den restriktiva meningen avantgardism. Museets förste chef Alfred Barr var en stor beundrare av det parisiska avantgardet, men nästintill helt ointresserad av föregående decenniernas konst och av samtida nordamerikansk konst. Därmed, hävdar Lorente, bidrog MoMA till att likställa termen ”modern” (i konstnärliga sammanhang) med det parisiska avantgardet och dess efterföljare.⁵³

Enligt Lorente lade MoMA tidigt grunden för en internationell kanon som andra museer för modern konst slöt upp kring.⁵⁴ Denna uppfattning delas av Carol Duncan som menar att den konsthistoria som förmedlades av MoMA tidigt blev

⁵¹ Hayden, 2006, s. 65, 143. Samma slutsats dras i J. Pedro Lorente, *The Museum of Contemporary Art: Notion and Development* (Farnham: Ashgate, 2011), s. 123.

⁵² Lorente, 2011 s. 123.

⁵³ Lorente har påpekat att det är svårt att avgöra om det var tack vare MoMA som det parisiska avantgardet kom att likställas med ”det moderna” eller om det var dessa konstnärers genombrott som gjorde museet till sinnebilden av ett ”modernt museum”. Lorente, 2011, s. 123f., 149.

⁵⁴ Hayden, 2006, s. 184; Lorente, 2011, s. 123.

ett slags paradigmiskt exempel på modernismens standardberättelse.⁵⁵ Viktigt att understryka är att MoMA, trots sitt stora inflytande, endast har varit en av många institutioner och aktörer som har format bilden av den moderna konsten. Redan i början av 1900-talet hade konstkritiker, utställare och konsthistoriker gjort försök att identifiera sambanden mellan de avantgardistiska rörelserna. Enligt Hayden dröjde det emellertid till efter andra världskriget innan stilriktningar som kubism, expressionism och surrealism införlivades i ett enhetligt narrativ och fick samlingsbeteckningen modernism.⁵⁶

Att museet för modern konst är så intimt förknippat med modernismens avantgarde har medfört vissa utmaningar, vilket kommer att bli tydligt i avhandlingens andra fallstudie. Upprättandet av denna museityp innebar att den avantgardistiska konsten successivt normaliserades och att det som initialt hade betraktats som en kulturell motrörelse införlivades i den etablerade kulturen. I takt med att modernismen har historiserats – och begrepp som postmodernism och samtidskonst har börjat användas för att beskriva nya tendenser inom bildkonsten – har det moderna inom konsten börjat representera något gammalt snarare än något nytt. Gemensamt för de konstmuseer som öppnade decennierna före och efter andra världskriget är följaktligen att de har gått från att vara centra för förhållandevis samtida konst till att bli förmedlare av ett konsthistoriskt arv. Enligt konstvetaren Dan Karlholm har det inneburit att dessa museer i allt högre grad har kommit att representera en kanon som mer sentida konstnärer har positionerat sig emot.⁵⁷ Många museer för modern konst, däribland Moderna museet, har emellertid bibehållit uppdraget att samla och visa samtida konst. Därmed har de ställts inför utmaningen att på en och samma gång vårda och tillgängliggöra modernismens historiska arv och att understödja samtidens konstnärliga experiment.⁵⁸

⁵⁵ Duncan, 1995, s. 103.

⁵⁶ Hayden, 2006, 15f., 45.

⁵⁷ Dan Karlholm, *Kontemporalism: Om samtidskonstens historia och framtid* (Stockholm: Axl Books, 2014), s. 9, 90ff.; Hayden, 2006, s. 45.

⁵⁸ Moderna museets dubbla uppdrag har tidigare behandlats i Hans Hayden, ”Dubbel bindning: Moderna Museet som plats för tolkning av samtid och historia”, Anna Tellgren (red.),

Demokrati och representation

Relationen mellan Moderna museet och dess publik är närvarande i samtliga debatter som analyseras i avhandlingen. För att debatterna ska bli begripliga är det därför nödvändigt att veta något om de diskussioner som har förts om konstmuseets publika funktion. Att allmänt tillgängliga konstsamlingar tjänar syften som går utöver enskilda individers intressen och behov är en uppfattning som var avgörande för det offentliga konstmuseets uppkomst och är en bärande idé inom dagens museiväsende. I linje med detta har konstvetaren Kristoffer Arvidsson påpekat att många av de principer som etablerades under 1700- och 1800-talen är giltiga än i dag. Det gäller till exempel principen om allmänt tillträde och principen att museet har en didaktisk och vetenskaplig funktion.⁵⁹ I berättelsen om det offentliga museiväsendets framväxt har förstatligandet av Musée du Louvre (Louvren) 1793 ofta fått tjäna som en symbol för en ny demokratisk kultur.⁶⁰ Styrkan i denna symbol ska inte underskattas. Från att ha varit ett monument över det franska kungahusets makt och välstånd transformerades det kungliga palatset till ett folkets museum som var gratis att besöka och – åtminstone på ett teoretiskt plan – öppet för alla.⁶¹

Museiforskaren Jennifer Barrett menar att den diffusa användningen av begreppet ”offentligt” i museala sammanhang har gjort det möjligt att ladda begreppet med förväntningar som konstmuseerna omöjligt kan leva upp till.⁶² Konstvetaren Andrew McClellan har i sin tur påpekat att konstmuseets historia kan läsas som en historia över de otaliga försöken att möta och förena de presumtiva museibesökarnas förväntningar och behov.⁶³ Det faktum att konstmuseerna

Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008 (Stockholm: Moderna Museet, 2008), s. 179–198.

⁵⁹ Kristoffer Arvidsson, ”Inledning”, Kristoffer Arvidsson (red.), *Skiascope 5. Fådda och försmådda. Samlingarnas historia vid Göteborgs konstmuseum* (Göteborg: Göteborgs konstmuseums skriftserie, 2012), s. 16.

⁶⁰ Jennifer Barrett, *Museums and the Public Sphere* (Chichester: Wiley-Blackwell, 2012), s. 46f.; Arvidsson, 2012, s. 16. Se även Duncan, 1995, s. 21.

⁶¹ Duncan, 1995, 21f.

⁶² Barrett, 2012, s. 43.

⁶³ Andrew McClellan, *The Art Museum from Boullée to Bilbao* (Berkeley: University of California Press, 2008), s. 155.

förväntas tjäna en stor, disparat publik innebär alltså att vissa grupper ofrånkomligen kommer att uppleva att museerna inte tillgodoser deras intressen.

Kulturens koppling till demokratin är stark och inom kulturpolitiska sammanhang har konstmuseet ofta beskrivits som en institution som har möjlighet att forma och stärka värden som bildning, jämställdhet och yttrandefrihet.⁶⁴ Huruvida konstmuseet de facto är en demokratisk institution är emellertid en fråga som har rönt stor uppmärksamhet bland en lång rad museiforskare. Vissa forskare har tagit fasta på relationen mellan museum och stat och undersökt hur denna relation har påverkat museets funktion. Tony Bennett och Eilean Hooper-Greenhill har till exempel hävdad att 1800-talets museer var disciplinerande institutioner som syftade till att forma bildade och civiliserade medborgare. Sett ur denna synvinkel innebar förstatligandet av museiväsendet inte att kulturen demokratiserades utan att kulturen underordnades statsmakternas intressen.⁶⁵ Detta synsätt har emellertid ifrågasatts av bland andra Andrea Witcomb och Jennifer Barrett som menar att museet fyller funktioner som inte kan beskrivas i termer av maktrelationer.⁶⁶ Barrett menar exempelvis att museet kan betraktas som ett offentligt rum beläget mellan stat och medborgare. Utifrån en kritisk läsning av Jürgen Habermas hävdar hon att museet, liksom kaffehuset och salongerna, har varit en plats där besökaren har kunnat identifiera och förstå sig själv i relation till ett större, offentligt

⁶⁴ SOU: 2015:89, *Ny museipolitik: Betänkande av Museiutredningen 2014/15* (Stockholm: Wolters Kluwer, 2015). För ett mer djuplodande resonemang om kopplingen mellan kultur och demokrati se Jenny Svensson & Klara Tomson, "Bokens teoretiska perspektiv: Stabilitet och förändring och på organisatoriska fält", Jenny Svensson & Klara Tomson (red.), *Kampen om kulturen: Idéer och förändring på det kulturpolitiska fältet* (Lund: Studentlitteratur, 2016a), s. 37f. och Jenny Svensson & Klara Tomson, "Kampen om kulturen: Idéer och förändring på det kulturpolitiska fältet", Jenny Svensson & Klara Tomson (red.), *Kampen om kulturen: Idéer och förändring på det kulturpolitiska fältet* (Lund: Studentlitteratur, 2016b), s. 9f.

⁶⁵ Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge* (London: Routledge, 1992); Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory and Politics* (London: Routledge, 1995).

⁶⁶ Andrea Witcomb, *Re-imagining the Museum: Beyond the Mausoleum* (London: Routledge, 2003), s. 17; Barrett, 2012, s. 59f.

sammanhang. Därigenom, menar Barrett, har museet potential att främja det demokratiska samtalet och, i förlängningen, demokratin i stort.⁶⁷

Bilden av museet som en demokratisk institution har inte enbart ifrågasatts av teoretiskt orienterade forskare som Tony Bennett utan även av empiriskt inriktade forskare som Pierre Bourdieu. Under 1960- och 1970-talen genomförde Bourdieu omfattande studier som visade att det främst var personer med kulturellt och ekonomiskt kapital som besökte Europas konstmuseer. Trots att museerna i teorin var öppna för alla tenderade de därmed att förstärka rådande sociala och kulturella ojämlikheter, menade Bourdieu.⁶⁸ Liknande slutsatser drogs av den svenske sociologen Harald Swedner i mitten av 1960-talet. Bland annat genomförde Swedner undersökningar som visade att det framför allt var köpstarka, välutbildade och kulturvana individer som besökte kulturinstitutioner som Moderna museet.⁶⁹ Swedners undersökningar visade förvisso att många uppskattade och tog del av kulturinstitutionernas verksamheter, men de synliggjorde även att kulturinstitutionerna primärt attraherade de bildade över- och medelklasserna och att de tenderade att utestänga kulturellt ovana individer. Bourdieus och Swedners undersökningar väckte angelägna men svårbesvarade frågor om hur man skulle gå till väga för att demokratisera konstmuseerna, samt hur konstmuseerna skulle göra innehållet i sina verksamheter angelägna för en bredare publik.⁷⁰ Deras undersökningar fick därmed stor betydelse för 1960- och 1970-talens kulturpolitiska debatter. De har även påverkat sentida museidebatter, däribland några av debatterna om Moderna museet.

De undersökningar som genomfördes av Bourdieu har haft stor betydelse för den nya museologi som lanserades av bland andra Peter Vergo i antologin *New*

⁶⁷ Barrett menar att demokrati inte är något som finns till utan något som görs. För att detta ska vara möjligt krävs fysiska platser där detta görande kan äga rum. En sådan fysisk plats är enligt Barrett det offentliga museet. Barrett, 2012, s. 59ff, 85, 163.

⁶⁸ Barrett, 2012, s. 3. Se även Pierre Bourdieu & Alain Darbel, *The Love of Art: European Art Museums and their Public* (Cambridge: Polity, 1997).

⁶⁹ Harald Swedner, "Vem går på Moderna museet? De unga och de välbärgade", *Expressen*, 1965-04-23; Harald Swedner, "Barriären mot kulturen", *Tiden: Månadsskrift för socialistisk kritik och politik*, nr. 1, januari 1965, s. 21–28.

⁷⁰ Barrett, 2012, s. 3; Olof (Olle) Näsman, *Samhällsmuseum efterlyses: Svensk museiutveckling och museidebatt 1965–1990*, Diss. Umeå universitet (Umeå: Umeå universitet, 2014), 77f.

Museology 1989.⁷¹ Utmärkande för den nya museologin var att den analyserade museet ur ett sociokulturellt samhällsperspektiv. Genom att använda sig av perspektiv hämtade från bland annat postkolonial teori, kritisk kulturteori och identitetspolitik hävdade forskare som Tony Bennett och Eilean Hooper-Greenhill att museet var inbäddat i maktrelationer som främjade samhällselitens intressen.⁷² I likhet med Bourdieu ifrågasatte de bilden av museets som en öppen och inkluderande institution. Samtidigt försökte den nya museologin påvisa att museet faktiskt hade möjlighet att företräda och möta marginaliserade och förbisedda gruppers intressen.⁷³ Enligt Barrett har den nya museologin därmed bidragit till att många museer har anammat ett museiideal som premierar öppenhet, mångfald och integrering av och gentemot olika publik- och samhällsgrupper.⁷⁴

Frågan om konstmuseet kan betraktas som en demokratisk institution hör samman med frågan om vem som har privilegiet att se sig själv representerad i konstmuseernas utställningar och samlingar. Under de senaste decennierna har västvärldens konstmuseer kritiserats för att förmedla en konsthistoria som präglas av ett manligt, vitt och västerländskt perspektiv.⁷⁵ Inom ramen för denna kritik har feministiskt inriktade forskare försökt påvisa varför kvinnor intar en så perifer position i modernismens konsthistoria. En orsak som ofta har angetts är att kvinnor på grund av en asymmetrisk könsmaktsordning har förnekats tillträde till konstfältet. I essän "Why Have There Been No Great Women Artists?" (1971)

⁷¹ Nick Merriman, "Museum Visiting as a Cultural Phenomenon", Peter Vergo (red.), *The New Museology* (London: Reaktion, 1989), s. 161ff.

⁷² Tony Bennett, "Museum and the 'People'", Robert Lumley (red.), *The Museum Time-Machine: Putting Cultures on Display* (London: Routledge, 1988); Eilean Hooper-Greenhill, "Counting Visitors or Visitors who Count", Robert Lumley (red.), *The Museum Time-Machine: Putting Cultures on Display* (London: Routledge, 1988); Hooper-Greenhill, 1992.

⁷³ Kerstin Smeds, "Vad är museologi?", *Kulturhistorisk Tidskrift*, vol. 90, nr. 2, 2007, s. 71f.; Barrett, 2012, s. 3; Kylie Message and Andrea Witcomb, "Introduction: Museum Theory. An Expanded Field", Andrea Witcomb & Kylie Message (red.), *The International Handbook of Museum Studies: Museum Theory* (Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 2015), s. xxxvii-xxxviii.

⁷⁴ Barrett, 2012, s. 3, 49.

⁷⁵ Se exempelvis Rozsika Parker & Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (London: I.B. Tauris, 2013); Nanette Salomon, "The Art Historical Canon: Sins of Omission", Joan E. Hartman & Ellen Messer-Davidow (red.), *(En)gendering Knowledge: Feminists in Academe* (Knoxville: University of Tennessee Press, cop., 1991); Marlite Halbertsma, "The Call of the Canon: Why Art History Cannot do Without", Elizabeth Mansfield (red.), *Making Art History: A Changing Discipline and its Institutions* (New York: Routledge, 2007).

hävdar konstvetaren Linda Nochlin att avsaknaden av kvinnliga konstnärer i konsthistoriska översiktsverk och museisamlingar beror på att kvinnor historiskt inte har getts möjlighet att utveckla sin konst i samma utsträckning som män. Bland annat påpekar Nochlin att kvinnor länge nekades tillträde till de europeiska konstakademierna. Även om det finns historiska exempel på mycket skickliga och intressanta kvinnliga konstnärer som inte har blivit vederbörligt studerade eller uppskattade har det alltså inte funnits lika många framstående kvinnliga konstnärer som det har funnits manliga, menar Nochlin.⁷⁶

Konstvetarna Rozsika Parker och Griselda Pollock har i polemik med Nochlin hävdat att kvinnor i allra högsta grad har varit delaktiga och drivande i konstens utveckling, men att de systematiskt har exkluderats ur konsthistorieböcker och museisamlingar.⁷⁷ Pollock har bland annat påpekat att Alfred Barr endast förvärvade verk av manliga konstnärer när han tillträdde som chef för MoMA år 1929 – det trots att han var väl förtrogen med de kvinnliga modernister som var verksamma under denna period.⁷⁸ I likhet med forskare som Carol Duncan och Gregor Langfeld menar Pollock att konstmuseer är meningsskapande institutioner som inte bara speglar utan även formar estetiska värdehierarkier och konsthistoriska narrativ. Genom att mer eller mindre uteslutande visa och förvärva verk av manliga konstnärer har museer som MoMA således osynliggjort kvinnliga konstnärers prestationer och bidragit till att skapa en helt manlig kanon.⁷⁹

Enligt Pollocks resonemang kan en jämlik och rättvis konsthistorieskrivning endast bli verklighet om de stora konstmuseerna, tillsammans med andra centrala aktörer på konstfältet, aktivt lyfter fram de kvinnliga konstnärer som de tidigare har osynliggjort. Pollock understryker dock att det även är nödvändigt att se över

⁷⁶ Linda Nochlin, ”Varför har det inte funnits några stora kvinnliga konstnärer?”, Anna Lena Lindberg (red.), *Konst, kön och blick: Feministiska bildanalyser från renässansen till postmodernismen* (Stockholm: Norstedts, 1995).

⁷⁷ Hayden, 2006, 29f.; Parker & Pollock, 2013, s. 3ff.

⁷⁸ Griselda Pollock, ”Demokratiskt drömmande: Revisionen av det moderna”, John Peter Nilsson (red.), *Det andra Önskemuseet = The Second Museum of Our Wishes* (Stockholm: Moderna Museet, 2010), s. 118.

⁷⁹ Duncan, 1995, s. 5f., 11ff.; Pollock, 2010, s.120; Gregor Langfeld, ”The Canon in Art History: Concepts and Approaches”, *Journal of Art History*, nr. 19, 2018.

och dekonstruera det kvalitetsbegrepp som ligger till grund för den etablerade konsthistorieskrivningen. Om detta inte sker är risken stor att de kvinnliga konstnärer som lyfts fram värderas efter en väletablerad standard och endast ses som tillägg till en i övrigt manlig historia.⁸⁰ Hur konstmuseerna ska gå till väga för att revidera den etablerade konsthistorieskrivningen har även tagits upp i debatterna om Moderna museet, vilket kommer att framgå i kapitel 6.

Tillgänglighet och kommersialism

Att konstmuseer kan och bör bidra till social förändring är en ståndpunkt som har fått stort genomslag inom museiforskning och på kulturpolitisk nivå under de senaste decennierna. Som tidigare har konstaterats menar Jennifer Barrett att den nya museologin har bidragit till att forma ett museiideal som premierar öppenhet, mångfald och integrering av och gentemot olika publik- och samhällsgrupper.⁸¹ Detta har bland annat yttrat sig i att många konstmuseer från 1990-talet och framåt har genomfört satsningar som har varit riktade mot så kallat kulturellt eftersatta grupper. Många konstmuseer har även arbetat för att bredda det snäva manliga och västerländska perspektiv som har präglat deras utställningar och samlingar. I takt med den tilltagande digitaliseringen och uppkomsten av sociala medier har många konstmuseer dessutom börjat anordna aktiviteter som främjar publikdeltagande och interaktion mellan museibesökare. Ambitionen med detta har varit att göra museerna mer tillgängliga och att fler samhällsgrupper ska kunna delta i museernas utställningar och aktiviteter.⁸²

I relation till de diskussioner som har förts inom den nya museologin är det möjligt att beskriva museernas ökade fokus på besökaren och dennes upplevelse i termer

⁸⁰ Pollock & Parker, 2013, s. 48.

⁸¹ Barrett, 2012, s. 3, 49.

⁸² Se exempelvis Sharon Macdonald, "Interconnecting: Museum visiting and exhibition design", *International Journal of CoCreation in Design and the Arts*, vol. 3, nr. 1, 2007; Nancy Thumim, "Self-representation in museums: Therapy or democracy?", *Critical Discourse Studies*, vol. 7, nr. 4, 2010; Message & Witcomb, 2015; Lucija Andre, Tracy Durksen & Monique L. Volman, "Museums as avenues of learning for children: A decade of research", *Learning Environments Research*, vol. 20, nr. 1, 2017.

av ökad demokratisering. Vissa forskare menar dock att konstmuseernas ökade publikfokus har ideologiska förtecken och att museerna i sin strävan att locka en bred publik har gjort avkall på de traditionella uppdragen att visa, samla, vårda och forska om konst.⁸³ I linje med detta har Rina Kundu och Nadine M. Kalin hävdad att den nya museologins fokus på inkludering och representation är grundad i en nyliberal ideologi som premierar individualism, effektivitet och mätbarhet. Detta har enligt Kundu och Kalin medfört att museipubliken delas in i tydligt avgränsade grupper och att museerna anpassar sina program för att möta dessa gruppers preferenser och önskemål. Enligt detta resonemang har kraven på ökad tillgänglighet alltså inneburit att museerna har börjat agera som kommersiella företag och att museibesökarna har börjat behandlas som presumtiva kunder. Detta har i sin tur lett till att museernas program har urvattnats och deras möjligheter att beröra och utmana besökarna har minskat, hävdar Kundu och Kalin.⁸⁴

Att konstmuseer i allt högre grad har börjat agera som kommersiella företag är en uppfattning som delas av Rosalind Krauss och Charlotte Klonk. Varken Krauss eller Klonk har emellertid lyft fram de ökade kraven på tillgänglighet som den främsta orsaken till detta.⁸⁵ Inom både svensk och internationell forskning har 1980- och 1990-talen beskrivits som en period då ekonomiska restriktioner och ökade kostnader pressade många museer att arbeta i enlighet med en ekonomisk marknadslogik. Till följd av sänkta statliga anslag, ökade omkostnader och höjda krav på resultatmätning, effektivisering och ekonomisk redovisning blev många museer beroende av intäkter från entréavgifter, butiksförsäljning, restaurangbesök och sponsorsarbeten. Som ett resultat av detta valde många museer att

⁸³ Se exempelvis McClellan, 2008, s. 193ff. och Dan Karlholm, "Konstmuseet på liv och död", Dan Karlholm (red.), *Vad är ett museum?* (Stockholm: Axl Books, 2013), s. 28f.

⁸⁴ Rina Kundu & Nadine M. Kalin, "Participating in the Neoliberal Art Museum", *Studies in Art Education*, vol. 57, nr. 1, 2015, s. 41ff.

⁸⁵ Rosalind Krauss, "The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum", *October*, vol. 54, 1990; Charlotte Klonk, *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000* (New Haven: Yale University Press, 2009), s. 196. Se även Neil Kotler & Philip Kotler, "Can Museums be All Things to All People?: Mission, Goals and Marketing's Role", *Museum Management and Curatorship*, vol. 18, nr. 3, 2000 och Britta Zetterström Geschwind, *Publika museerum: Materialiseringar av demokratiska ideal på Statens Historiska Museum 1943–2013*, Diss. Stockholms universitet (Stockholm: Stockholms universitet, 2017), s. 11ff.

expandera och popularisera sina verksamheter i syftet att locka en stor, köpstark publik. Det yttrade sig bland annat i en intensifierad utställningstakt och i att stora lokalutrymmen uppläts åt butiker och restauranger. Med syfte att generera intäkter till sina verksamheter valde många konstmuseer dessutom att ta emot och anordna så kallade blockbuster-utställningar, vilket är en typ av storslagna, publikfriande utställningar som i regel föregås av omfattande marknadsföring.⁸⁶

De strategier som konstmuseerna har tillämpat för att öka sina intäkter har ofta beskrivits i termer av ökad kommersialisering och har tenderat att framställas som negativa av museiforskare och andra aktörer på konstfältet. McClellan har till exempel hävdats att konstmuseernas marknadsanpassning är den mest genomgripande och kontroversiella förändring som har ägt rum på museifältet under det senaste halvsekle.⁸⁷ Antropologerna och museiforskarna George F. Macdonald och Stephen Alford har i sin tur påstått att museerna i allt högre grad har blivit platser för konsumtion och nöje.⁸⁸ Påståenden av detta slag har även framförts i debatterna om Moderna museet.

Ett exempel på att konst- och kulturvärlden har börjat styras av en ekonomisk marknadslogik är enligt företagsekonomen Bengt Jacobsson att museer och andra kulturella verksamheter i hög grad har börjat betraktas som viktiga institutioner för ekonomisk tillväxt.⁸⁹ Att ett rikt kulturliv kan ha positiva effekter på den lokala ekonomin har förvisso varit känt sedan länge, men enligt idéhistorikern Per Sundgren var det först på 1980- och 1990-talen som ekonomisk tillväxt blev ett av de främsta kulturpolitiska argumenten för att genomföra kulturella satsningar av olika slag.⁹⁰ Det ökade fokuset på kulturens ekonomisk lönsamhet speglar enligt

⁸⁶ McClellan, 2008, s. 183.

⁸⁷ McClellan, 2008, s. 193f.

⁸⁸ George F. Macdonald & Stephen Alford, "Museums and Theme Parks: Worlds in Collision?", *Museum Management and Curatorship*, vol. 14, nr. 2, 1995, s. 142.

⁸⁹ Bengt Jacobsson, "Stabilitet och förändring: Om kulturpolitikens kringelikrokar under fyra decennier", Jenny Svensson & Klara Tomson (red.), *Kampen om kulturen: Idéer och förändring på det kulturpolitiska fältet* (Lund: Studentlitteratur, 2016), s. 66.

⁹⁰ Per Sundgren, "Göran Palms kritik av kulturen", Anders Burman & Lena Lennerhed (red.), *Tillsammans: Politik, filosofi och estetik på 1960- och 1970-talen* (Stockholm: Atlas Akademi, 2014), s. 156–160. Se även Irina van Aalst & Inez Boogaarts, "From Museum to Mass

företagsekonomerna Klara Tomson och Jenny Svensson en dramatiskt förändrad syn på vad som är kulturens och kulturpolitikens uppgift i samhället: från att ha definierats som ett bildnings- och demokratiprojekt har kulturen och kulturpolitiken även börjat ses som ett bidrag till näringspolitiken och som ett fält med stort behov av ekonomisk styrning och effektivisering.⁹¹ Lorente menar i sin tur att det kulturpolitiska stödet har varit särskilt starkt när det gäller uppförandet av museer för modern och samtida konst. Det beror enligt Lorente på att museer av detta slag anses ha särskilt goda förutsättningar att locka turister, generera serviceintäkter och ge nytt liv åt nedgångna stadsområden.⁹² Sammantaget innebär allt detta att konstmuseer numera inte bara förväntas bidra till ett mer jämställt och integrerat samhälle utan även till en god samhällsekonomi. Att detta är fallet framgår av debatten som fördes om Moderna museets nya byggnad, och som analyseras i kapitel 4.

Inflytande, legitimitet och konkurrens

Att Moderna museet är del av ett internationellt sammanhang och att museet konkurrerar och samverkar med andra konstmuseer har haft stor betydelse för de debatter som har förts om museet. Gemensamt för storskaliga konstmuseer är enligt Carol Duncan att de strävar efter att uppnå internationell synlighet och internationellt erkännande. Att utöva inflytande över andra institutioner och aktörer på konstfältet är således något som skattas högt inom de flesta museiinstitutioner.⁹³ Det internationella museifältet är dessutom hierarkiskt och ett museums position bestäms i relation till de andra museer som befolkar fältet.

Entertainment: The Evolution of the Role of Museums in Cities”, *European Urban and Regional Studies*, vol. 9, nr. 3, 2002, s. 195ff.

⁹¹ Svensson & Tomson, 2016b, s. 10. Se även Dominique Poulot, ”The Changing Roles of Art Museums”, Andrea Witcomb and Kylie Message (red.), *The International Handbooks of Museum Studies: Museum Theory* (Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 2015), s. 106, 113.

⁹² Lorente, 2011, s. 1.

⁹³ Duncan, 1995, s. 3.

Ett av de mest effektiva sätten för ett konstmuseum att stärka sin ställning på museifältet är att förvärva verk av internationellt namnkunniga konstnärer. Museiforskaren Simon Knell menar att konstmuseer därför tenderar att värdera förvärv av internationella konstnärer högre än förvärv av inhemska konstnärer. Det gäller särskilt de konstmuseer som befinner sig i konstvärldens periferi och som vill stärka sin ställning i förhållande till mer framstående konstmuseer.⁹⁴ Genom att förvärva och visa internationellt erkända konstverk har dessa museer möjlighet att väcka intresse och beundran hos andra museer, presumtiva besökare och i media. Konkurrensen om dessa konstverk är därför hård. Antalet verk av högt värderade konstnärer som Pablo Picasso och Jackson Pollock är begränsade och när ett verk väl har införlivats i en museisamling kommer det sällan ut på konstmarknaden igen.⁹⁵ Konstverk av detta slag är dessutom mycket kostsamma att förvärva, vilket innebär att de konstmuseer som har stora ekonomiska resurser eller får stöd av välbärgade filantroper har ett övertag över mindre bemedlade konstmuseer. Vilka konstverk som är tillräckligt betydelsefulla för att införlivas i en museisamling har dock varit en källa till konflikt, vilket kommer att framgå i kapitel 3.

Konstmuseer konkurrerar inte enbart om konstverk utan även om besökare. Detta fenomen är inte nytt men har ökat i takt med att den ekonomiska marknadslogiken har fått allt större inflytande på kulturområdet. Det beror bland annat på att museerna tävlar om att attrahera turister som genererar intäkter till deras verksamheter. Museer har förvisso alltid varit populära turistmål, men till skillnad från 1800-talets museer ingår dagens museer i en global turistindustri som omsätter tusentals miljarder kronor varje år. Kultur är dessutom en faktor som väger mycket tungt i människors val av resmål.⁹⁶ Enligt museiforskaren Dominique Poulot har denna utveckling varit så genomgripande att museernas funktion har förändrats i

⁹⁴ Simon Knell, *National Galleries: The Art of Making Nations* (London: Routledge, 2016), s. 19, 34.

⁹⁵ Poulot, 2015, s. 97.

⁹⁶ Witcomb, 2003, s. 22ff.; Brian Graham, G.J Ashworth & J.E Tunbridge, *A Geography of Heritage: Power, Culture and Economy* (London: Arnold, 2000), s. 20ff.; World Tourism Organization, *NWTO Tourism Highlights, 2018 Edition* (Madrid: NWTO, 2018), s. 2, www.e-unwto.org/doi/pdf/10.18111/9789284419876 (hämtad 2019-10-13).

grunden: från att ha representerat nationens innehav av storslagen konst har museerna blivit institutioner som ska främja för ekonomisk tillväxt som ska göra det enklare för städer att hävda sig i den globala konkurrensen om turister.⁹⁷

McClellan har påpekat att den ökade konkurrensen på museifältet har inneburit att världens konstmuseer i högre grad än tidigare har pressats att anordna utställningar och aktiviteter som står ut i mängden. Det har medfört att antalet blockbuster-utställningar har ökat dramatiskt under de senaste decennierna. Poulot har i sin tur påpekat att den ökade förekomsten av turnerande blockbuster-utställningar har inneburit att både offentligt och privat ägda konstverk numera cirkulerar mellan olika konstmuseer och nationer.⁹⁸ Den ökade konkurrensen på museifältet har följaktligen inneburit att personer som inte har möjlighet att resa numera kan ta del av utlandsägda konstverk. Att cirkulationen av konstverk har ökat har emellertid inte gjort att konkurrensen om prestigefulla konstverk har minskat. Snarare har konstmuseernas behov och strävan efter stora publikframgångar resulterat i att de konstmuseer som äger välkända mästerverk har ytterligare en konkurrensfördel på museifältet. Det beror på att de konstmuseer som har möjlighet att låna ut välkända mästerverk till andra museer har större chanser att själva få låna in konstverk. Den hårda konkurrens som råder på museifältet har därmed haft stor påverkan på Moderna museets verksamhet, och i förlängningen på de museiideal som har samproducerats i debatterna om museet.

Analytiska tillvägagångssätt

I min analys har jag, utöver kontextualisering, ägnat mig åt så kallad närläsning. Det innebär att jag har läst tidningstexterna ingående och på djupet försökt förstå de resonemang och utsagor som förekommer i dessa. I min närläsning har jag tillämpat ett hermeneutiskt arbetssätt. Det innebär att tolkningsprocessen har

⁹⁷ Poulot, 2015, s. 106.

⁹⁸ Poulot, 2015, s. 95.

inbegripit en ständig växelverkan mellan del och helhet.⁹⁹ Vad gäller tolkningen av specifika tidningstexter innebär det dels att jag har förstått textens beståndsdelar utifrån textens helhet, dels att jag har förstått texten som helhet utifrån dess beståndsdelar. På samma sätt har jag förstått de enskilda debattinläggen utifrån debatterna i sin helhet, och vise versa. Viktigt att understryka är att närläsningen och kontextualiseringen har gripit in varandra. Vid vissa tillfällen har min förståelse för en text ökat när jag har kontextualiserat den, och vid andra tillfällen har de relevanta kontexterna framträtt först när jag har bildat mig en ordentlig uppfattning om texten i fråga. Denna tolkningsprocess har – med varierande intensitet – pågått under hela avhandlingsarbetet och min förståelse för texterna har således förnyats och fördjupats allt eftersom.

De analytiska resonemang och slutsatser som presenteras i avhandlingen är resultaten av en process som svårligen kan delas in i distinkta och kronologiska delmoment. I syftet att ge en tydligare bild av hur jag har gått till väga i min närläsning har jag trots det valt att dela in processen i två steg. I det *första steget* har jag studerat de enskilda texterna ingående och identifierat utsagor som är kopplade till Moderna museets funktion, det vill säga påståenden om vad som är museets uppgift i samhället samt påståenden om hur museet ska gå till väga för att klara av denna uppgift. Ett påstående som förekommer i avhandlingens första fallstudie och som här kan tjäna som ett belysande exempel är att Moderna museet ska spegla sin samtid och att museet därför bör visa mer svensk konst.¹⁰⁰ Det är emellertid inte enbart konkreta uppmaningar av detta slag som har analyserats. Inspirerad av idéhistorikern och medieforskaren Patrik Lundell menar jag att ett lågt förtroende alltid är lågt i relation till en föreställning om hur saker och ting borde vara.¹⁰¹ Även kritiskt laddade påståenden om vad Moderna museet *inte* gör kan följaktligen ge en bild av vad museet *borde* göra. Påståendet att Moderna

⁹⁹ Per-Johan Ödman, *Tolkning, förståelse, vetande: Hermeneutik i teori och praktik* (Lund: Studentlitteratur, 2016), s. 48, 97–107.

¹⁰⁰ Bengt Olvång, ”Pontus Hulténs ensidigheter”, *Aftonbladet*, 1972-06-22.

¹⁰¹ Patrik Lundell, *Attentatet mot Hiertas minne: Studier i den svenska pressens mediehistoria* (Stockholm: Kungliga Biblioteket, 2013), s. 19.

museet har låtit bli att problematisera 1900-talets dominerande konsthistorie-skrivning signalerar till exempel att museet borde ha gjort just detta.¹⁰²

I det *andra steget* har jag studerat debatterna i sin helhet och identifierat ett antal övergripande museiideal. Det har jag gjort genom att koppla samman debattörernas olika påståenden med varandra. I den så kallade Sonydebatten var det till exempel flera debattörer som påstod att Sony, i egenskap av sponsor, hade getts för stort inflytande över Moderna museets verksamhet. Det fanns även flera debattörer som hävdade att sponsorsarbeten av detta slag innebar att publiken förlorade förtroendet för Moderna museet. I relation till varandra, och sett till debatten i sin helhet, formade dessa påståenden ett museiideal som bland annat innebar att Moderna museet skulle förhålla sig självständigt gentemot kommersiella aktörer. De museiideal som lyfts fram i fallstudierna är alltså mer komplexa än de enskilda utsagor som förekommer i debattinläggen.

Material

Min studie bygger helt och hållet på skriftliga källor och inkluderar inte uttalanden och debatter i radio och television. Detsamma gäller det bildmaterial som finns tillgängligt i Moderna museets fotoarkiv och i publikationer om museet. Denna typ av mediespecifika studier har kritiserats av kulturhistoriska medieforskare som Anders Ekström, Solveig Jülich och Pelle Snickars. Dessa forskare menar att studier av enskilda, traditionella massmedier gör att relevanta empiriska och historiska exempel förbises.¹⁰³ Denna kritik rymmer flera viktiga poänger men utesluter inte att studier av enskilda massmedier kan bidra med nya insikter och

¹⁰² Katarina Wadstein MacLeod, ”Schneemann med rätta förargad”, *Svenska Dagbladet*, 2009-10-08; Martin Sundberg, ”Centre Pompidou synliggör det som inte finns”, *Svenska Dagbladet*, 2010-02-23.

¹⁰³ Anders Ekström, Solveig Jülich & Pelle Snickars (red.), *1897: Mediehistorier kring Stockholmsutställningen* (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2006). Se även Solveig Jülich, Patrik Lundell & Pelle Snickars (red.), *Mediernas kulturhistoria* (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2006) och Lundell, 2013.

lärdomar. Det gäller inte minst forskningen om Moderna museet – och museiforskningen i stort – i vilken medieperspektiven är få.

Den huvudsakliga anledningen till att jag har studerat dagspressen är att jag har velat exemplifiera hur debatterna om Moderna museet har tagit sig uttryck över tid. En studie som inkluderade andra medieformer hade därför blivit för omfattande för avhandlingsprojektet. Ytterligare en anledning till att jag har valt att studera tidningsmediet är att dagstidningarnas debatt- och kultursidor av tradition har utgjort ett av de viktigaste forumen för den typ av offentliga debatter som jag intresserar mig för. Då mitt mål har varit att ge en så heltäckande bild som möjligt av debatterna som har förts om Moderna museet har jag inte avgränsat min undersökning till en enskild dagstidning. En sådan begränsning hade varit kontraproduktiv eftersom de debatter som har behandlat Moderna museets verksamhet i regel har förts i flera olika tidningar. Hade en eller flera tidningar uteslutits hade viktiga debattinlägg alltså förbisetts. De debatter som analyseras i avhandlingen har framför allt förts i de Stockholmsbaserade dagstidningarna, vilket visar på den starka ställning som Moderna museet har i huvudstadens kulturliv. Regionala och lokala tidningar såsom *Göteborgs-Posten* och *Östgöta Correspondenten* finns emellertid representerade i mitt material.

Urvalet av texter är inte representativt i det avseendet att det synliggör vad som har skrivits om Moderna museet under en viss tidsperiod. Istället har jag analyserat de texter som berör Moderna museets funktion. Det samlade materialet är emellertid omfattande och består av drygt 200 texter som har publicerats i svensk dagspress. Som tidigare har konstaterats innehåller materialet inte enbart renodlade debattartiklar utan även ledarartiklar, krönikor, recensioner, nyhetsartiklar, intervjuer, reportage och insändare. Studien är alltså inte begränsad till tydligt avgränsade kulturdebatter. Istället har jag – med texternas innehåll som utgångspunkt – själv konstruerat de debatter som analyseras i avhandlingen.

Mitt material innehåller även ett antal texter som har publicerats i svenska tidskrifter och i internationell dagspress. I de fall då jag har valt att analysera tidskriftstexter beror det på att dessa tydligt anknyter till de frågor som behandlas

i dagspressen. Tidskriftstexter har alltså endast inkluderats om de har gett en ökad förståelse för de museiideal som har formats i debatterna. Samma urvalskriterium har varit styrande i de fall då jag har lyft fram texter som har publicerats i internationell press. Som stort och väletablerat konstmuseum ingår Moderna museet i ett internationellt sammanhang. Det innebär att museets verksamhet stundtals har uppmärksammats av internationella medier. Det gäller till exempel utställningen *Hilma af Klint – Abstrakt pionjär* som visades på Moderna museet våren 2013 och därefter skickades på en internationell turné.¹⁰⁴

Materialinsamling

I huvudsak har tre arkiv nyttjats i min materialinsamling: Kungliga bibliotekets mikrofilmsarkiv, Moderna museets myndighetsarkiv och Sigtunastiftelsens klipparkiv. I egenskap av svenskt nationalbibliotek har Kungliga biblioteket i uppgift att samla och bevara allt tryckt material som ges ut i Sverige. I regel har jag därför utgått från deras samling av mikrofilm. Tidningstexterna är sökbara via söktjänsten Artikelsök som omfattar drygt 1 300 svenska dagstidningar och tidskrifter, och som sträcker sig bak till 1979. När jag har använt mig av Artikelsök har mitt mål varit att göra en så heltäckande sökning som möjligt. Jag har alltså inte begränsat min sökning till en specifik publikation. Genom att gå igenom Moderna museets och Sigtunastiftelsens samlingar av pressklipp har jag kunnat försäkra mig om att viktiga debatter och debattinlägg inte har förbisetts. Moderna museets och Sigtunastiftelsens arkiv har även varit till stor hjälp när det gäller att lokalisera debatter som har förts innan 1979. Sedan 2017 ger betaversionen av Kungliga bibliotekets databas Svenska dagstidningar tillgång till ett mycket stort urval av tidningstexter. När databasen lanserades hade jag emellertid avslutat min materialinsamling. Databasen har därför endast använts vid kontroll av citat och

¹⁰⁴ Se Julia Voss, "Die Kunstgeschichte muss umgeschrieben werden", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2013-02-20; Clemens Bomsdorf, "Did a Mystic Swede Invent Abstract Painting?", *The Wall Street Journal*, 2013-02-28; Kate Kellaway, "Hilma af Klint: A painter possessed" *The Guardian*, 2016-02-21, www.theguardian.com/artanddesign/2016/feb/21/hilma-af-klint-occult-spiritualism-abstract-serpentine-gallery (hämtad 2016-10-02).

liknande. Detsamma gäller *Dagens Nyheter* och *Svenska Dagbladets* historiska arkiv som sedan några år tillbaka finns tillgängliga via nätet.

Under materialinsamlingen har jag även identifierat texter som har varit behjälpliga i min kontextualisering. Det har till exempel rört sig om texter som har publicerats kort inpå en viss debatt och om texter som inte primärt har berört Moderna museet, men som har behandlat frågor som har tagits upp i de aktuella debatterna.

Disposition

Avhandlingens disposition är både kronologisk och tematisk: kronologisk i det avseendet att debatterna som analyseras följer en tidsordning som sträcker sig från tidigt 1970-tal till tidigt 2010-tal. Tematisk i det avseendet av varje fallstudie behandlar specifika aspekter av Moderna museets verksamhet. Kapitel 2 är ämnat att ge en bakgrund till de fyra fallstudierna. Kapitlet ska alltså inte läsas som en analytisk fallstudie, utan som ett bakgrundkapitel som introducerar några av de tankegångar som har legat till grund för de förväntningar som har funnits på Moderna museet. I kapitlet redogör jag för de händelser och beslut som föranledde museets öppnande. Fokus ligger på det museiideal som formades i Moderna museets tillkomstskede och som har aktiverats i mer sentida debatter om museet.

I kapitel 3 analyseras den debatt som bröt ut våren 1972 efter att det hade offentliggjorts att Moderna museet skulle förvärva konstsamlingen New York Collection. Kapitlet innehåller även en analys av de reaktioner som följde på utställningen *New York Collection for Stockholm* som visades på museet hösten 1973. I kapitlet argumenterar jag för att de som deltog i debatten företrädde olika museiideal, varav det ena var kopplat till frågor om representation och det andra till museets betydelse som internationell aktör. Särskilt stor vikt ligger vid de museiideal som berörde museisamlingarnas innehåll och deras inverkan på Moderna museets verksamhet.

I kapitel 4 analyseras en av de debatter som fördes om uppförandet av Moderna museets nya byggnad. Den aktuella debatten tog sin utgångspunkt i det tävlingsprogram som presenterades i samband med att Byggnadsstyrelsen utlyste en arkitekttävling gällande nya lokaler för Moderna museet vintern 1990. I kapitlet undersöker jag vilka konsekvenser debattörerna antog att den blivande museibygnadens utformning skulle få för museets verksamhet. Jag analyserar även hur dessa antaganden påverkade de museiideal som formades i debatten. Vidare undersöker jag hur museiidealen förhåller sig till några av de förändringar som ägde rum i den nationella kulturpolitiken och på det internationella museifältet under 1980- och 1990-talen.

I kapitel 5 analyserar jag den intensiva debatt som uppstod efter att Moderna museet hade ingått ett sponsorsamarbete med elektronikföretaget Sony i januari 2001. I analysen tar jag fasta på vilka konsekvenser sponsorsamarbetet antogs få för Moderna museet. I enlighet med avhandlingens syfte identifierar jag även de museiideal som samproducerades i den debatten. Jag lyfter särskilt fram de ideal som rymmer föreställningar om de statliga konstmuseernas uppdrag och skyldigheter. Vidare argumenterar jag för att reaktionerna på sponsorsamarbetet var baserade på, samt förstärkte, den uppdelning som ofta har gjorts mellan konst och kommers.

I kapitel 6 analyserar jag hur Moderna museets satsningar på kvinnliga konstnärer har mottagits i dagspressen. Detta gör jag genom att studera några av de reaktioner som följde på projektet Det andra önskemuseet som pågick mellan 2006 och 2009. Jag analyserar även debatten om utställningen *Hilma af Klint – Abstrakt pionjär* som visades på Moderna museet våren 2013. I kapitlet identifierar jag ett antal museiideal som jag kopplar samman med mer övergripande frågor om kanon och kvinnors position i modernismens konsthistoria.

I kapitel 7 presenterar jag de slutsatser som jag har dragit av de fyra fallstudierna. Diskussionen fokuserar på samproduktionen av museiideal. Jag presenterar och diskuterar även de återkommande museiideal som jag har identifierat i debatterna om Moderna museet.

ETT DYNAMISKT MUSEUM FÖR MODERN KONST: MODERNA MUSEETS FÖRUTSÄTTNINGAR

De museiideal som har samproducerats i debatterna om Moderna museet har formats av en mängd kontexter, varav en är museets egen historia. Under de decennier som har förflutit sedan Moderna museet invigdes i maj 1958 har flera avgörande förändringar ägt rum inom och utanför museet. Det museum som i dag möter besökaren i Rafael Moneos storskaliga byggnad på Skeppsholmen i Stockholm skiljer sig således från det museum som etablerades i slutet av 1950-talet. Flera av de visioner som formulerades i Moderna museets tillkomstskede har emellertid levt vidare i debatterna om museet. I det här kapitlet kommer jag därför att lyfta fram några av de händelser, fenomen och tankegångar som ledde fram till Moderna museets öppnande. Syftet är att ge en fördjupad förståelse av de slutsatser som dras i de fyra fallstudierna. Kapitlet bygger dels på befintliga studier om det moderna konstmuseets uppkomst och identitet, dels på min egen analys av det museiideal som formades i arbetet med det blivande Moderna museet.

Modernismens institutionalisering

Moderna museets tillkomst är intimt förknippad med uppkomsten och spridningen av modernismens konst. Förutsättningarna för museets verksamhet har även förändrats i takt med att modernismen har historiserats och, av vissa, börjat beskrivas som en avslutad konsthistorisk epok.¹⁰⁵ Detta är inte unikt för Moderna

¹⁰⁵ Den moderna konstens historisering behandlas närmare i Hans Hayden, *Modernismen som institution: Om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm* (Eslöv: Östlings bokförlag Symposion, 2006) och i kapitel 7 i J. Pedro Lorente, *The Museum of Contemporary Art: Notion and Development* (Farnham: Ashgate, 2011).

museet utan gäller mer eller mindre samtliga museer för modern konst. Moderna museet har förvisso påverkats av det nationella sammanhang som det ingår i, men det har likväl mycket gemensamt med de moderna konstmuseer som öppnade i Europa och USA decennierna före och efter andra världskriget.

Vad som utmärker modernismens konst är en fråga som har engagerat en lång rad forskare och låter sig inte utredas ingående i den här avhandlingen. Enligt den mest grundläggande definitionen är termen modernism en sammanfattande benämning på en mångfacetterad strömning inom västerländsk kultur. Modernismen tar sig litterära, musikaliska, arkitektoniska och konstnärliga uttryck, men i den här avhandlingen är det den sistnämnda kategorin som avses. Det råder delade meningar om när modernismen uppstod, men dess storhetstid brukar vanligtvis förläggas till 1900-talets första hälft.¹⁰⁶ Som konstnärlig rörelse omfattar modernismen ett vitt fält av rörelser, riktningar och experiment. Dessa brukar i sin tur härledas till ett antal ismer, såsom dadaism, kubism och expressionism. Modernismen har alltså tagit sig vitt skilda uttryck. Gemensamt för de konstnärer som verkade inom modernismens ismer är dock att de omprövade och kritiserade den akademiska konstens mål och medel.¹⁰⁷ Medan den akademiska konsten, som hade sina rötter i klassicismen, kännetecknades av ett slags idealiserad realism, karaktäriserades modernismens konst bland annat av uppbrutna och förvrängda perspektiv, renodlade former och färger, primitivism och abstraktion.

En central trop inom modernismen är det normbrytande avantgardet som genom sina djärva estetiska och formalistiska experiment drev den konstnärliga utvecklingen framåt.¹⁰⁸ Initialt betraktades avantgardet som ett marginellt fenomen

¹⁰⁶ Beroende på vilka konstform som avses kan modernismens startpunkt lokaliseras mellan 1860 och 1914. Konstvetaren Kristoffer Arvidsson har påpekat att såväl Gustave Courbets och Édouard Manets realism, impressionismen, De refuserades salon i Paris, Henri Matisse's fauvism som Picassos kubism anses utgöra viktiga steg i modernismens framväxt. Kristoffer Arvidsson, *Den romantiska postmodernismen: Konstkritik och det romantiska i 1980- och 1990-talets svenska konst*, Diss. Göteborgs universitet (Göteborg: Göteborgs universitet, 2008), s. 77.

¹⁰⁷ Arvidsson, 2008, s. 77; Hayden, 2006, s. 19f., 63f., 244f.; Dan Karlholm, *Kontemporalism: Om samtidskonstens historia och framtid* (Stockholm: Axl Books, 2014), 91f.

¹⁰⁸ Begreppet avantgarde var ursprungligen en benämning på en militär förtrupp (franska *avant-garde*; av *avant* "före" och *garde* "vakt") och har använts i flera olika sammanhang långt innan modernismens genombrott. Det vetenskapliga intresset för det moderna avantgardet har varit

inom modernismen, men redan under 1920- och 1930-talen började termerna avantgarde och modernism användas som synonymer.¹⁰⁹ Enligt konstvetaren Hans Hayden utgjorde decennierna före och efter andra världskriget en period då det tidiga avantgardet normaliserades och införlivas i västvärldens dominerande kulturella normsystem. Det dröjde dock till efter andra världskriget innan termen modernism började användas som en sammanfattande benämning på 1900-talets olika ismer, menar Hayden.¹¹⁰

Om man ser till de varierande situationerna i de västliga demokratierna under 1900-talet så kan man urskilja två generella fenomen. Dels att 1920- och 30-talen innebar en period av gradvis acceptans och institutionalisering av olika avantgardistiska rörelser (där avantgardet börjar formuleras som modernism), dels att decenniet efter andra världskrigets slut innebar att modernismen blev till en mer eller mindre normaliserad formulering av den moderna konsten *per se*.¹¹¹

En nyckelinstitution i modernismens institutionalisering är museet för modern konst. Hayden menar att det moderna konstmuseet tvärtemot vad man kan tro inte är en 1900-talsinnovation utan kan härledas till inrättande av Musée de Luxembourg i Paris år 1818. På Luxembourgsmuseet deponerades den franska statens samlingar av nutida konst fram till att hundra år hade förflutit sedan konstnärens födelse. Därefter överfördes de konstverk som ansågs vara särskilt betydelsefulla till Musée du Louvre. De verk som inte ansågs platsa på det anrika Louvren deponerades på andra museer och institutioner i de franska provinserna. Detta överföringssystem, ofta kallat Louvre-Luxembourgssystemet, var till en början ett ideal inom flera av 1900-talets museer för modern konst. Det berodde på att systemet gjorde så att museerna kunde bedriva flexibla och dynamiska

omfattande, och fenomenet har studerats utifrån en rad olika tolkningsmodeller. Se exempelvis Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde* (Cambridge: Belknap Press, 1968); Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde* (Minneapolis: University of Minnesota Press, cop., 1984); Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch", Clement Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays* (Boston: Beacon Press, 1989); Roland Barthes, "Avantgarde – I spetsen för vad slags teater", Roland Barthes, *Kritiska essäer* (Lund: Cavefors, 1967) och Griselda Pollock, *Avant-Garde Gambits 1888–1893: Gender and the Color of Art History* (London: Thames and Hudson cop., 1992).

¹⁰⁹ Hayden, 2006, s. 46.

¹¹⁰ Hayden, 2006, s. 15ff., 45.

¹¹¹ Hayden, 2006, s. 46.

verksamheter som inte tyngdes ned av alltjämt växande samlingar. Systemet betraktades också som föredömligt eftersom det gjorde det möjligt för de moderna konstmuseerna att sortera ut de verk som var av tillräckligt hög kvalitet för att senare införlivas i de äldre konstmuseernas permanenta samlingar.¹¹²

Nationalmuseum och den moderna konsten

Inrättandet av Moderna museet innebar att Nationalmuseum befriades från ansvaret att samla och visa modern konst. Redan i början av 1900-talet hade aktörer inom Nationalmuseum påtalat behovet av att uppföra separata lokaler för museets samling av modern konst. Anledningen var att bristen på utrymme i Nationalmuseibygnaden hade medfört att stora delar av statens samling av modern konst var magasinerad eller deponerad på andra konstmuseer runtom i Sverige.¹¹³ Det är dock troligt att behovet av nya lokaler även bottnade i en önskan om att skilja den traditionella och historiska konsten från den, vid tidpunkten, normbrytande och uppseendeväckande modernismen.

Den moderna konstens undanskymda roll på Nationalmuseum diskuterades även utanför museets väggar.¹¹⁴ Under 1900-talets första decennium hade modernismen nått Sverige och enligt flera svenska konstnärer fick den moderna konsten inte det utrymme som den förtjänade på Nationalmuseum.¹¹⁵ I en insändare publicerad i *Svenska Dagbladet* den 17 november 1911 hävdade till exempel den modernistiske konstnären Birger Simonsson att Nationalmuseums inköpspolitik var alltför

¹¹² Hayden, 2006, s. 182ff.; Anna Lundström, *Former av politik: Tre utställningssituationer på Moderna museet 1998–2008*, Diss. Stockholms universitet (Göteborg: Makadam, 2015), s. 50. För en mer ingående diskussion om Musée de Luxembourg se kapitel 1 i Lorente, 2011.

¹¹³ År 1913 tillsattes Kungl. Maj:t en grupp sakkunniga som hade i uppgift att utreda behovet av nya lokaler för Nationalmuseums konstsamlingar. I det yttrande som de sakkunniga presenterade i april samma år föreslogs det att Nationalmuseums byggnad skulle byggas ut. SOU 1949:39, *Nationalmuseiutredningen: Betänkande angående statens konstsamlingars organisation och lokalbehov* (Stockholm: Ecklesiastikdepartementet, 1949), s. 25, 75. Se även Eva-Lena Bergström, *Nationalmuseum i offentlighetens ljus: Framväxten av tillfälliga utställningar 1866–1966*, Diss. Umeå universitet (Umeå: Umeå universitet, 2018), not 799, s. 287.

¹¹⁴ Bergström, 2018, s. 143f.

¹¹⁵ Bergström, 2018, s. 144f.

fokuserad på äldre tiders konst. Vidare antydde Simonsson att museets överintendent Ludvig Looström helt saknade intresse och förståelse för den moderna konsten.¹¹⁶

Hr. Looström själf har under sin verksamhet visat den mest kompletta brist på förståande af hvad konsten är och vill, och föga lönar sig väl att hans öra hviska något af det namn, som den öfriga världen nämner som den bästa i modern konst: Claude Monet, Pissarro, Renoir, van Gogh, Cézanne, Gauguin; eller för att ta ett par af dem, som stå oss närmare och till hvilka vi ha en hedersskuld, Munch och Willumsen!¹¹⁷

Simonssons kritik tycks inte ha fått någon större inverkan på Nationalmuseums verksamhet. Enligt konstvetaren Eva-Lena Bergström påverkades varken Nationalmuseums inköpspolitik eller publika verksamhet av det tidiga 1900-talets modernistiska strömningar. Det dröjde till exempel ända till 1924 innan museet visade en utställning med Henri Matisse, som var en av det tidiga 1900-talets mest kända, och i Sverige mest inflytelserika, moderna konstnärer.¹¹⁸ Diskussionerna om ett museum för modern konst fortskred emellertid inom och utanför Nationalmuseums väggar. Under 1930- och 1940-talen mottog museet dessutom flera ekonomiska gåvor som kraftigt ökade möjligheterna att uppföra ett nytt museum för modern konst.¹¹⁹ I december 1944 tillsattes slutligen den så kallade *Nationalmuseiutredningen* (SOU 1949:39) som hade i uppdrag att utreda och lämna förslag om ändamålsenliga lokaler för Nationalmuseums växande konstsamlingar. Inledningsvis diskuterade utredningen möjligheterna att öppna två separata museer: ett för statens samlingar av konsthantverk och ett för statens samlingar av modern konst. Under utredningens gång övergavs emellertid

¹¹⁶ Birger Simonsson, "Nationalmusei (sic!) två sista inköp", *Svenska Dagbladet*, 1911-11-17.

¹¹⁷ Birger Simonsson, "Nationalmusei (sic!) två sista inköp", *Svenska Dagbladet*, 1911-11-17.

¹¹⁸ Bergström, 2018, 145.

¹¹⁹ Den första donationen gjordes av Hilda Kumlin 1936 och bestod av 200 000 kronor ämnade för en utbyggnad av Nationalmuseums lokaler. Den andra donationen gjordes av Emma Spitzer 1941 och bestod av 400 000 kronor ämnade för byggandet av ett modernt museum. I sitt testamente hade Spitzer framfört att henne kvarlåtenskap skulle bilda en fond som i kombination med eventuella donationer eller statligt beviljade medel skulle användas för att upprätta en flygel till eller tillbyggnad av Nationalmuseum avsedd för museets samlingar av modern svensk konst. Alternativt kunde medlen användas för att låta bygga en fristående museibygnad i Stockholm för samma ändamål. SOU 1949:39, s. 79, 96, 207ff.

planerna på att uppföra ett museum för konsthantverk och de fortsatta diskussionerna kom därmed att röra frågan om ett modernt konstmuseum.¹²⁰

När *Nationalmuseiutredningen* tillsattes fanns det fortfarande frågetecken kring vilken typ av verksamhet som skulle bedrivas på ett svenskt museum för modern konst. Decennierna innan andra världskriget hade flera moderna konstmuseer öppnat runtom i Europa och USA, men själva museitypen var ännu inte tydligt definierad.¹²¹ I *Nationalmuseiutredningens* betänkande, som publicerades 1949, presenterades dock en rad visioner och ideal som tydliggjorde vilken typ av verksamhet som skulle bedrivas på det blivande Moderna museet. I betänkande presenterades även flera konkreta förslag på hur den blivande museiverksamheten skulle organiseras. Stor inspiration hämtades från internationella museiförebilder, däribland Museum of Modern Art (MoMA) i New York.¹²²

Moderna museets syfte och funktion

Att det fanns en uppfattning om att den moderna konsten på ett radikalt sätt bröt med äldre tiders konst framgår tydligt av *Nationalmuseiutredningens* betänkande. Enligt utredningen var den moderna konsten utan jämförelse den mest föränderliga och motsägelsefulla i hela den västerländska konsthistorien. Diametralt motsatta tendenser stod ofta sida vid sida och inom samtliga ismer hade det skapats ytterst betydelsefulla konstverk. På grund av Nationalmuseums otillräckliga lokalutrymmen hade den moderna konsten emellertid inte fått den uppmuntran och det stöd som den förtjänade. Därför föreslog utredningen att Kungl. Maj:t skulle uppföra ett museum som enbart var tillägnat modern konst.¹²³ Behovet av Moderna museet formulerades alltså delvis utifrån Nationalmuseums begränsade möjlig-

¹²⁰ SOU 1949:39, s. 3, 53.

¹²¹ Hayden, 2006, s. 187.

¹²² SOU 1949:39, s. 79, 85, 91, 103.

¹²³ SOU 1949:39, s. 25f.

heter att förvara och visa modern konst, delvis utifrån en önskan om att skapa ett forum för modern konst.

I *Nationalmuseiutredningens* betänkande slogs det fast att det blivande Moderna museet skulle sorteras under Nationalmuseum, vilket det också gjorde fram till 1975.¹²⁴ Enligt utredningens förslag skulle gränsen mellan de två museerna dras vid expressionismens svenska genombrott, det vill säga kring 1909.¹²⁵ Tanken var dock att det blivande Moderna museet skulle vara ett så kallat passagemuseum, vilket innebar att det successivt skulle överföra sina verk till Nationalmuseum. Den tidsmässiga uppdelningen mellan de två museerna var alltså inte statisk, poängterade utredningen, utan skulle med nödvändighet förskjutas över tid.¹²⁶

Inspirationen till överföringssystemet hämtades från de tidigare nämnda Louvre-Luxembourgsmuseerna i Paris. Tanken var att Nationalmuseum skulle ha hand om en ”noggrant sovråd elitsamling” av äldre konst och att det blivande Moderna museet skulle vara en fristad för vad utredningen beskrev som den moderna, växande och arbetande konsten. Enligt *Nationalmuseiutredningen* hade överföringssystemet flera fördelar. För det första innebar det att den moderna konsten inte införlivades i en permanent samling förrän det att dess värde för eftervärlden hade utkristalliserats. Systemet minimerade därmed risken att Moderna museet byggde upp en samling som i framtiden skulle framstå som splittrad eller inadekvat. För det andra tänkte man sig att avsaknaden av en permanent samling skulle göra det möjligt för det moderna konstmuseet att bedriva en dynamisk och experimentell verksamhet. Enligt utredningen var det alltså av stor vikt att det blivande Moderna museets befriades från det tidskrävande arbete

¹²⁴ Martin Gustavsson, ”Pengar, politik och publik: Moderna Museet och staten”, Anna Tellgren (red.), *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008* (Stockholm: Moderna Museet, 2008), s. 36.

¹²⁵ SOU 1949:39, s. 47, 81. I svensk konsthistorieskrivning utgör 1909 ett märkesår. Under detta år arrangerade konstnärgruppen De unga, även kallad 1909 års män, sin första gemensamma utställning på Hallins konsthandel i Stockholm. I gruppen ingick bland andra Tor Bjurström, Birger Simonsson, Gösta Sandels och Isaac Grünewald. Utställningen på Hallins konsthandel betraktas i regel som den svenska modernismens genombrott. Bengt Lärkner, ”1900–1950”, Lena Johannesson (red.), *Konst och visuell kultur i Sverige 1810–2000* (Stockholm: Signum, 2007), s. 145f.

¹²⁶ SOU 1949:39, s. 81.

som följde med en permanent museisamling. För det tredje menade utredningen att inflödet av mer sentida konstverk skulle hjälpa det historiska Nationalmuseum att bibehålla sin vitalitet.¹²⁷

Moderna museets uppdrag formulerades i hög grad i relation till Nationalmuseums. Enligt *Nationalmuseiutredningens* förslag skulle det blivande museet för modern konst bedriva en verksamhet som skilde sig från samt kompletterade den verksamhet som bedrevs på det äldre museet. Som tidigare har konstaterats fanns det en uppfattning om att den moderna konsten på ett radikalt sätt bröt med tidigare epokers konst. Eftersom den moderna konsten till sin natur ansågs vara experimentell och oförutsägbar var det enligt *Nationalmuseiutredningen* av stor vikt att det blivande Moderna museet kunde arbeta i friare och mer flexibla former än det historiska Nationalmuseum.¹²⁸ För att den moderna konsten skulle komma till sin rätt krävdes alltså en ny typ av museiinstitution.

Enligt *Nationalmuseiutredningens* förslag skulle det blivande Moderna museet omfatta samtida måleri, skulptur, handteckning, grafik och konsthantverk. Museets uppgift var först och främst att förvärva modern konst och att visa sina samlingar på ett sådant sätt att allmänheten fick en överskådlig och klar bild av den svenska och utländska nutidskonsten. Genom att tillhandahålla depositioner och anordna vandringsutställningar skulle museet se till att allmänheten på landsorten fick möjlighet att följa det moderna konstlivets utveckling. Vidare framhöll utredningen att det moderna museet skulle vara ett forum där konstnärer och konstvänner kunde samlas och diskutera den konst som för närvarande visades på museet. För att detta skulle vara möjligt krävdes emellertid en viss typ av museibygnad. Enligt utredningens förslag skulle den blivande museibygnaden utformas på ett sådant sätt att den rymde museets permanenta skådesamling, museets egenproducerade tillfälliga utställningar och inlånade vandrings-

¹²⁷ SOU 1949:39, s. 12f., 34, 75, 80f.

¹²⁸ SOU 1949:39, s. 80.

utställningar. Enligt förslaget var det även fördelaktigt om det blivande Moderna museet försågs med en mindre restaurang eller kaféverksamhet.¹²⁹

Nationalmuseiutredningens betänkande innehöll flera tydliga idéer om det blivande Moderna museets funktion. Som tidigare har framhållits var tanken att museet skulle bedriva en flexibel, experimentellt och föränderlig verksamhet. Museet skulle även verka för folkbildning och bedriva en verksamhet som gagnade hela den svenska befolkningen. Förhoppningen var att Moderna museet skulle spegla den moderna konstens föränderliga karaktär samt tillgängliggöra och begripliggöra denna konst. Förslaget om att uppföra en restaurang eller ett kafé visar vidare att det fanns en förhoppning om att museet även skulle vara en social mötesplats. Utredningen tog även upp det blivande Moderna museets placering. Enligt utredningen var det av stor vikt att arbetande människor kunde besöka museet under vardagarna. Därför föreslog den att museiverksamheten skulle inrymmas i en centralt belägen byggnad i Stockholms innerstad. I *Nationalmuseiutredningens* betänkande konstaterades det även att centralt belägna museer var en trend i samtliga europeiska huvudstäder. Vidare lyfte utredningen fram att MoMA var inrymt på en förhållandevis liten tomt på Manhattan.¹³⁰ Förhoppningen var alltså att det blivande Moderna museet, liksom det amerikanska föregångsmuseet MoMA, skulle vara en del av den moderna staden och den moderna människans vardag.

Åren efter att *Nationalmuseiutredningen* hade presenterat sitt betänkande fortskred arbetet med att uppföra ett svenskt museum för modern konst. Hösten 1950 visades utställningen *Det moderna museet* på Liljevalchs konsthall i Stockholm. Utställningen arrangerades av Nationalmuseum och hade som syfte att visa hur det blivande Moderna museet skulle se ut och fungera. Ytterst ansvarig för utställningen var Nationalmuseichefen Otte Sköld som även hade varit en av ledamöterna i *Nationalmuseiutredningen*. I den katalog som gavs ut i samband med utställningen konstaterade Sköld att behovet av ett modernt museum var så

¹²⁹ SOU 1949:39, s. 34f., 53, 74, 80f., 91f., 103.

¹³⁰ SOU 1949:39, s. 92.

brännande att det inte längre gick att skjuta frågan på framtiden. Vidare framhöll Sköld att det inom Nationalmuseum fanns stora förhoppningar om att utställningen skulle bidra till uppförandet av ett modernt museum.¹³¹ I katalogtexten gavs även en tydlig bild av den mångfacetterade verksamhet som Sköld menade skulle bedrivas på det blivande Moderna museet:

Ett modernt museum bör vara en organisation i det aktuella konstlivets tjänst. Det bör vara rörligt och experimentellt, ja till och med experimentera med själva museiidén. Samtidigt bör det vara en centralhärd och uppsamlingsplats för det värdefulla i den aktuella bildkonsten, för arkitekturritningar och stadsplaneprojekt av betydelse och eventuellt för konstantverk och konstindustri av hög kvalitet. Förslag har även framlagts att konstnärligt högklassig film här borde beredas en plats, alltså ett ganska vittomfattande program.¹³²

Det museiideal som förmedlades i utställningskatalogen till *Det moderna museet* liknar i hög grad det som Sköld och de övriga ledamöterna hade presenterat i *Nationalmuseiutredningens* betänkande. Detta museiideal innebar att det blivande Moderna museet skulle vara en institution som bedrev en föränderlig och mångfacetterad verksamhet som i hög grad skilde sig från den som bedrevs på det historiskt inriktade Nationalmuseum. Istället för att centrera verksamheten kring en permanent samling skulle Moderna museet följa den moderna konstens skiftningar och förändras i takt med dess utveckling. Därtill skulle Moderna museet lyfta fram andra konstnärliga uttrycksformer än de traditionella bildkonsterna.

I dagspressen fick *Det moderna museet* ett positivt bemötande. De som recenserade utställningen var överens om att det borde uppföras ett museum för modern konst. Flera skribenter menade även att det hade varit mycket givande att ta del av den moderna konst som visades i utställningen.¹³³ *Svenska Dagbladets* konstkritiker Gotthard Johansson hävdade bland annat att utställningen hade

¹³¹ Otte Sköld, *Det moderna museet: Utställning: Liljevalchs konsthall, 1950*, uts. kat. (Stockholm: Nationalmuseum, 1950), s. 5, 9.

¹³² Sköld, 1950, s. 7.

¹³³ Se Lars Erik Åström, "Museet för modern konst", *Expressen*, 1950-09-05; Alf Henriksson, "Det moderna museet", *Dagens Nyheter*, 1950-09-05; Yngve Berg, "Det moderna museet", *Dagens Nyheter*, 1950-09-05; Anom., "Det moderna museet måste ställas på framtiden", *Svenska Dagbladet*, 1950-09-06.

lyckats visa att det fanns ett akut behov av ett museum för modern konst.¹³⁴ I den mån som *Det moderna museet* syftade till att skapa opinion för ett modernt konstmuseum var utställningen alltså en framgång.

Moderna museet tar form

I början av 1950-talet var frågan om ett modernt museum förankrad både inom Nationalmuseum och den svenska konstkritikerkåren. Den socialdemokratiska regeringen hade dock inte lämnat något klart besked i frågan. Därtill fanns det fortfarande frågetecken rörande det blivande museets placering.¹³⁵ I juni 1955, knappt fem år efter att *Det moderna museet* hade visats på Liljevalchs konsthall, offentliggjordes det att Kungl. Maj:t hade beslutat att flottans gamla exercishus på Skeppsholmen skulle göras om till ett museum för modern konst.¹³⁶ Uppdraget att göra om exercishuset till ett modernt museum gick till arkitekten Per-Olof Olsson som inledde arbetet med ombyggnationen följande år. Beslutet att förlägga det blivande Moderna museet i exercishuset hade två fördelar. För det första låg byggnaden i nära anslutning till Blasieholmen där modernmuseet Nationalmuseum var beläget. För det andra rymde byggnaden två rymliga gymnastiksalar som utan några större ingrepp kunde göras om till utställningsrum.¹³⁷

Att det var modern konst som skulle visas på det blivande Moderna museet fick stor betydelse för exercishusets omgestaltning. Eftersom den moderna konsten ansågs vara oförutsägbart och experimentell var det viktigt att museets interiör var mångsidig och anpassningsbar.¹³⁸ I likhet med många andra museer för modern

¹³⁴ Gotthard Johansson, "Skiss till modernt museum", *Svenska Dagbladet*, 1950-09-05.

¹³⁵ Enligt en artikel som publicerades i *Svenska Dagbladet* i samband med att utställningen *Det moderna museet* öppnade på Liljevalchs konsthall hade statsrådet Josef Weijne gjort klart att regeringen ännu inte hade fattat ett beslut gällande ett museum för modern konst. Anom., "Det moderna museet måste ställas på framtiden", *Svenska Dagbladet*, 1950-09-06.

¹³⁶ Anom., "Modern konst flyttar in på Skeppsholmen 1956", *Svenska Dagbladet*, 1955-06-12.

¹³⁷ Exercishuset hade ritats av arkitekten Fredrik Blom och uppförts mellan 1851 och 1853. Eva Eriksson, "Förvandlingar och lokalbyten: Moderna museets byggnader", Anna Tellgren (red.), *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008* (Stockholm: Moderna Museet, 2008), s. 68ff.

¹³⁸ SOU 1949:39, s. 80, 91.

konst gavs Moderna museets utställningssalar därför ingen definierad rumsindelning. Istället delades salarna in i mindre rumsenheter med hjälp av flyttbara skärmar. Salarna kunde därmed enkelt anpassas efter de konstverk som för tillfället visades på museet.¹³⁹

Ombyggnaden av exercishuset pågick under flera år men redan hösten 1956 anordnades den första utställningen i byggnaden. I utställningen visades Picassos monumentala målning *Guernica* (1937) tillsammans med 93 skisser av konstnären.¹⁴⁰ Utställningen väckte stor medial uppmärksamhet och enligt uppgifter i *Svenska Dagbladet* besökte omkring 37 000 personer exercishuset under de två månader som *Guernica* visades.¹⁴¹ Som Eva-Lena Bergström har påpekat bidrog utställningen därmed till att etablera det nya museet i allmänhetens medvetande redan två år innan det faktiskt öppnade.¹⁴²

Ett dynamiskt museum för modern konst

När Moderna museet invigdes den 8 maj 1958 var det en betydelsefull händelse för svenskt konstliv. Efter en flera decennier lång process hade Sverige slutligen fått ett museum för modern konst, och i exercishuset hängde nu verk av bland andra Henri Matisse, Juan Gris och Alexander Calder.¹⁴³ Som framgått av bland annat *Nationalmuseiutredningen* var Moderna museet inte enbart ämnat att vara en utställningsplats för modern konst. Visionen var att museet även skulle vara en plats där besökarna kunde ägna sig åt djupgående konstdiskussioner och socialt

¹³⁹ Per-Olof Olsson, "P.O. Olsson, arkitekt", Olle Granath & Monica Niekels (red.), *Moderna Museet 1958–1983* (Stockholm: Moderna Museet, 1983), s. 18, 21.

¹⁴⁰ Pontus Hultén, "Fem fragment ur Moderna Museets historia", Olle Granath & Monica Niekels (red.), *Moderna Museet 1958–1983* (Stockholm: Moderna Museet, 1983), s. 31; "Kronologi utställningar och händelser", Moderna Museet, www.modernamuseet.se/stockholm/sv/samlingen/historia/kronologi/ (hämtad 2019-05-17).

¹⁴¹ Folke Himmelstrand (sign. Him), "Guernica sågs av 37 000: Köer ännu i elfte timmen", *Svenska Dagbladet*, 1956-12-10.

¹⁴² Bergström, 2018, s. 252.

¹⁴³ Fotografier samt en lista på några av de verk som visades på Moderna museet vid invigningen 1958 återfinns i Kristian Romare, "Moderna museet", *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, 1958-05-10.

umgänge. I ena änden av den främre utställningssalen hade Per-Olof Olsson därför infogat en liten föreläsningssal, garderober och toaletter. Till den inre, större utställningssalen hade han adderat ett studiegalleri avsett för forskare och specialintresserade. I studiegalleriet fanns en anordning med manuellt utdragbara skärmar där konstverk hängde tätt placerade på väggar av stål nät. I anslutning till den inre salen fanns även en liten trädgård som hade ritats av den välkände stadsträdgårdsmästaren Holger Blom.¹⁴⁴ Det var följaktligen ett litet men mångfacetterat museum som mötte besökaren när hen äntrade exercishuset.

Att förväntningarna på Moderna museet var höga framgår med tydlighet av de tal som hölls vid invigningen. Enligt Otte Sköld skulle det nya museet främja svenskt konstliv i flera avseenden. Inte minst innebar öppnandet av Moderna museet att det nu fanns en plats där konstnärer och konstintresserade kunde få en samlad bild av den moderna konsten.¹⁴⁵

Vi hoppas, att vårt museum ska bli ett allmänhetens, ett var mans museum, en brännpunkt för dagens aktuella konstdebatt och för de motstridiga idéerna i tiden, konstnärerna till jämförelse och självrannsakan, kritikerna till eftertanke och besinning, museimännen till entusiasm och tjänande och den konstälskande publiken till upptäckter och konstupplevelser.¹⁴⁶

Liksom i *Nationalmuseiutredningen* och katalogen till *Det moderna museet* förespråkade Sköld alltså ett museiideal som innebar att Moderna museet skulle vara en plats där publiken kunde ta del av den moderna konstens mångskiftande uttryck. Det är även tydligt att Sköld närde en förhoppning om att Moderna museet skulle ha en vitaliserande effekt på svenskt konstliv och att det skulle vara ett museum som besöktes av både experter och lekmän. Till skillnad från det historiska Nationalmuseum skulle Moderna museet vara en institution som ägnade sig åt det mest nydanande och aktuella i samtidens konstliv. Som Skölds citat visar

¹⁴⁴ Eriksson, 2008, s. 70; Lundström, 2015, s. 54.

¹⁴⁵ Otte Sköld, ”Otte Skölds tal vid invigningen av Moderna Museet d. 9/5 1958 kl 11:30”, Olle Granath & Monica Nickels (red.), *Moderna Museet 1958–1983* (Stockholm: Moderna Museet, 1983), s. 11.

¹⁴⁶ Sköld, 1983, s. 12.

skulle museet även ägna sig åt folkbildning och understödja allmänhetens intresse för modern konst.

Skölds förhoppning om att Moderna museet skulle öka det allmänna konstintresset delades av ecklesiastikminister Ragnar Edenman som i sitt invigningstal lyfte fram den andliga torftighet som rådde i Sverige. Edenman hyste även en förhoppning om att det nya museet skulle gagna de svenska konstnärer som kämpade för sitt uppehälle.

Ehuru jag alltså är övertygad om det Moderna Museets stora betydelse för konstbildningsverksamheten i landet, så kommer det säkerligen att få ännu större betydelse för våra aktiva konstnärer. Konstutövarens ställning har i vår tid förändrats så, att han som fri konstnär är i behov av utställningsmöjligheter för att nå sin publik och dessutom genom en placering i ett museum ett offentligt erkännande.¹⁴⁷

Även i dagspressen beskrevs Moderna museet i mycket positiva ordalag.¹⁴⁸ I en artikel i *Svenska Dagbladet* konstaterade konstkritikern Lars Erik Åström att det var storartat och festligt att Sverige äntligen hade fått ett museum för modern konst. Vidare menade han att Moderna museets faciliteter gjorde museet till en naturlig ram för moderna människor. Åström berömde även studiegalleriet där besökarna fritt kunde ta del av de konstverk som för tillfället inte visades i museets utställningssalar. Studiegalleriet gjorde inte bara konsten verkligt tillgänglig, menade han, utan det ökade även möjligheterna till stimulerande konstdebatt.¹⁴⁹ I en artikel publicerad i samma tidning konstaterade konstkritikern Ulf Linde att Moderna museet hade blivit allt som man hade hoppats på. Ingenting verkade omöjligt, menade Linde. De verk som inte visades i museets utställningar kunde med enkelhet beskådas i studiegalleriet och för de hungriga fanns en restaurang att

¹⁴⁷ Ragnar Edenman, "Tal vid invigningen av Moderna Museet", Olle Granath & Monica Nickels (red.), *Moderna Museet 1958–1983* (Stockholm: Moderna Museet, 1983), s. 15.

¹⁴⁸ Det nya museet diskuterades i Karl-Evert Almblad (sign. Kald.), "Modernt museum avlöser exercis: Ombyggnad på Skeppsholmen har utvidgat Nationalmuseum", *Svenska Dagbladet*, 1958-05-07; Jan Olof Olsson (sign. Jolo), "Premiär för nya konstmuseet: Tröjor, jeans och elegans på vernissage", *Dagens Nyheter*, 1958-05-10; Anom., "Här bör konstens gudinna trivas", *Svenska Dagbladet*, 1958-05-10; Anom., "Konstens ö", *Svenska Dagbladet*, 1958-05-11.

¹⁴⁹ Lars Erik Åström, "Det moderna museet i verkligheten", *Svenska Dagbladet*, 1958-05-10.

tillgå. Vidare lyfte Linde fram det nya museets experimentella karaktär och mångfacetterade innehåll.¹⁵⁰

Det har blivit ett tillgängligt museum, lätt, inbjudande och framför allt rikt på möjligheter. Här finns plats för tillfälliga och experimentella utställningar, för studieverksamhet, diskussioner, föredrag, exklusiva filmvisningar – betraktaren blir aktiv, han får välja och vraka, ta del av föränderligheten. Varje gång han går dit får han ta ställning på nytt. Just så vill man ha det.¹⁵¹

I Lindes artikel formades en bild av ett mångsidigt och flexibelt museum vars betydelse för svenskt kulturliv var nästintill given. Hans beskrivning av Moderna museet överensstämde även med det museiideal som hade samproducerats i *Nationalmuseiutredningen*, *Det moderna museet* och de tal som hölls vid museiinvigningen. Den grundläggande idén var att Moderna museet – om det skulle fylla sin funktion – skulle vara lika experimentellt och föränderligt som den konst som visades i dess salar. Moderna museet skulle alltså inte enbart vara ett museum för modern konst, utan även ett *modernt* museum. Under de kommande decennierna skulle det emellertid formas nya uppfattningar om vad som borde utmärka ett modernt museum. Det framgår tydligt av de debatter som fördes om Moderna museet i början av 1970-talet och som behandlas i nästkommande kapitel.

¹⁵⁰ Ulf Linde, "Moderna museet", *Dagens Nyheter*, 1958-05-10.

¹⁵¹ Ulf Linde, "Moderna museet", *Dagens Nyheter*, 1958-05-10.

KONSTSAMLINGENS SKIFTANDE BETYDELSER: DEBATTERNA OM NEW YORK COLLECTION

Vilka verk som införlivas i ett konstmuseums samling är kopplat till frågor om konstsyn, historieskapande och representation. Varje museisamling och utställning bygger på ett urval och det är inte möjligt för ett konstmuseum att ge en heltäckande bild av den konst som har skapats under en specifik tidsperiod. Genom att lyfta fram vissa konstverk och konsthistoriska narrativ kommer konstmuseerna därför att osynliggöra andra. På grund av detta är innehållet i konstmuseernas samlingar en återkommande källa till konflikt. Vad ett konstverk representerar varierar dessutom över tid och beroende på sammanhang. I linje med detta har museiforskaren Simon Knell framhållit att ett konstverks värde inte är universellt utan bestäms i relation till de institutionella, kulturella och ideologiska kontexter som det ingår i.¹⁵²

I tider av stort politiskt engagemang har konstmuseernas förvärv stundtals fått en tydlig politisk laddning och blivit föremål för omfattande debatter. Det framgår tydligt när man studerar några av de museidebatter som fördes i slutet av 1960-talet och början av 1970-talet. Under denna period växte en mängd vänsterpolitiska rörelser fram runtom i världen, vilket bland annat yttrade sig i omfattande demonstrationer och studentrevolter. Inom dessa mångfacetterade politiska rörelser framfördes inte enbart krav på sociala reformer, demokratisering, emancipation och avkolonisering. Det framfördes även krav på ett mer inkluderande och representativt kulturutbud.¹⁵³ Det berodde bland annat på att

¹⁵² Simon Knell, *National Galleries: The Art of Making Nations* (London: Routledge, 2016), s. xi.

¹⁵³ Andrus Ers, "Kris, terror, besvikelse – 1970-talet efter utopierna", Anders Burman & Lena Lennerhed (red.), *Tillsammans: Politik, filosofi och estetik på 1960- och 1970-talen* (Stockholm:

undersökningar hade visat att konstmuseer och andra institutioner för finkultur tenderade att utestänga kulturellt ovana individer.¹⁵⁴ Dessa undersökningar – i kombination med periodens stora intresse för sociala och kulturella rättvisefrågor – fick stor betydelse för svensk och internationell museidebatt. Bland annat väckte de frågor om vilka som hade privilegiet att se sin samtid och historia speglad i konstmuseernas utställningar och vilka urvalskriterier som låg till grund för konstmuseernas samlande.¹⁵⁵

I Sverige ställdes dessa frågor på sin spets i början av 1970-talet när konstsamlingen New York Collection förvärvades av Moderna museet. Samlingen hade tillkommit på initiativ av den amerikanska organisationen Experiments in Art and Technology (E.A.T.) och bestod av ett trettiotal konstverk som var gjorda av konstnärer som hade varit verksamma i New York under 1960-talet. Förvärvet väckte stort missnöje bland flera svenska kulturpersoner. Bland annat fanns det de som hävdade att Moderna museets fokus på amerikansk neo-avantgardism hade medfört att mer relevanta konstströmningar och nationaliteter hade hamnat i skymundan på museet. Dessa aktörer påstod även att Moderna museets samlingar och utställningar inte speglade samtidens mångfacetterade konstliv och att museet svek sitt uppdrag som samtida konstmuseum.¹⁵⁶ Drygt ett år efter att det hade offentliggjorts att New York Collection skulle tillfalla Moderna museet öppnade utställningen *New York Collection for Stockholm* på museet. I utställningen ställdes verken som ingick i samlingen ut till allmän beskådan och även denna gång fick Moderna museet motta hård kritik. Bland annat fanns det aktörer som menade att konstverken representerade en amerikansk, imperialistisk ideologi.

Atlas Akademi, 2014), s. 563f., 569; Andrew McClellan, *The Art Museum from Boullée to Bilbao* (Berkeley: University of California Press, 2008), s. 42f.

¹⁵⁴ Pierre Bourdieu & Alain Darbel, *The Love of Art: European Art Museums and their Public* (Cambridge: Polity Press, 1997); Harald Swedner, "Vem går på Moderna museet? De unga och de välbärgade", *Expressen*, 1965-04-23.

¹⁵⁵ McClellan, 2008, s. 42ff.; Bridget R. Cooks, "Black Artists and Activism: Harlem on My Mind (1969)", *American Studies*, vol. 48, nr. 1, 2007.

¹⁵⁶ Se exempelvis Karl Olov Björk, Margareta Carlstedt, Sten Dunér, Bror Marklund, Per Olof Ultvedt, "Vilken konst ska vi ha?", *Dagens Nyheter*, 1972-06-16; Bengt Olvång, "Pontus Hulténs ensidigheter", *Aftonbladet*, 1972-06-22; Bengt Olvång, "Monument över kulturellt förfall", *Aftonbladet*, 1973-10-31.

Kritiken tillbakavisades emellertid av aktörer som menade att förvärvet av New York Collection stärkte Moderna museets internationella anseende.¹⁵⁷

I det här kapitlet studerar jag debatten om förvärvet av New York Collection och mottagandet av *New York Collection for Stockholm*. I enlighet med avhandlingens syfte kommer jag att analysera de museiideal som samproducerades i debatterna. Särskilt stor vikt kommer att läggas vid de museiideal som berör museisamlingarnas innehåll och deras inverkan på Moderna museets verksamhet. Jag kommer att argumentera för att de som deltog i debatterna företrädde olika museiideal, varav det ena var kopplat till frågor om representation och det andra till frågor om internationellt inflytande och internationell prestige. Jag kommer även analysera debattörernas föreställningar om vad som borde utmärka ett modernt – i bemärkelsen samtida och relevant – konstmuseum. Eftersom de påståenden som framfördes i debatten om New York Collection och i mottagandet av *New York Collection for Stockholm* i hög grad liknar varandra har jag valt att göra en tematisk analys av dessa.

Internationell status och amerikansk neo-avantgardism

Ett konstmuseums identitet är nära förknippat med dess samlingar och i synnerhet de verk som regelbundet lyfts fram i tillfälliga och permanenta utställningar. Dessa verk kommunicerar vad som utmärker konstmuseet i relation till liknande institutioner och visar vilken typ av konst (historisk, samtida, nationell, internationell etcetera) som konstmuseet vill förknippas med.¹⁵⁸ De museer för modern konst som öppnade decennierna före och efter andra världskriget har i hög

¹⁵⁷ Jämför Bengt Olvång, "Monument över kulturellt förfall", *Aftonbladet*, 1973-10-31 och Bo Ahlsén, Margareta Carlstedt, Karl Olof Björk, Sten Dunér, Pär Stolpe, Per Olof Ultvedt, "Restlager på Moderna museet", *Dagens Nyheter*, 1973-11-18 med Margareta Romdahl, "Modernas USA-samling blir en av världens främsta", *Dagens Nyheter*, 1973-10-26 och Olle Granath, "Lysande rester ur det förflutna", *Dagens Nyheter*, 1973-11-04.

¹⁵⁸ Jeff Werner, "Samlingar och samlande", Kristoffer Arvidsson (red.), *Skiascope 5. Fådda och försmådda. Samlingarnas historia vid Göteborgs konstmuseum* (Göteborg: Göteborgs konstmuseums skriftserie, 2012), s. 40.

grad lyft fram den konst som har skapats av det modernistiska avantgardet.¹⁵⁹ Det har inneburit att dessa museer i huvudsak har förvärvat och ställt ut konst från Europa och USA. Konst från Latinamerika, Afrika, Asien och Australien har följaktligen tilldelats en mycket undanskymd position i deras samlingar och utställningar.¹⁶⁰ I linje med detta har konstvetarna Carol Duncan och Hans Hayden påpekat att de konsthistoriska narrativ som presenteras på västvärldens museer för modern konst i regel överensstämmer oerhört väl med varandra. De enskilda konstverken varierar förvisso mellan museerna, men berättelsen om hur den moderna konsten har utvecklats och uppfattningen om vilka som är de stora tongivande konstnärerna är i hög grad desamma.¹⁶¹

Gemensamt för de flesta stora konstmuseer är att de strävar efter att erkännas som betydelsefulla av andra institutioner och aktörer på konstfältet.¹⁶² Ett av de mest effektiva sätten för ett konstmuseum att höja sin internationella status är att förvärva verk av internationellt namnkunniga konstnärer. Förvärv av detta slag gör det även möjligt för museet att väcka intresse hos presumtiva besökare, medier och forskare.¹⁶³ Enligt museiforskaren Simon Knell tenderar de flesta konstmuseer därför att värdera förvärv av internationell konst högre än förvärv av nationell konst. Det gäller särskilt de konstmuseer som befinner sig i konstvärldens periferi och som vill stärka sin position gentemot internationellt framstående konstmuseer.¹⁶⁴

Som framgått i föregående kapitel var det ursprungligen tänkt att Moderna museet skulle vara ett passagemuseum. Tanken var alltså att de verk som hade förvärvats

¹⁵⁹ Hayden, 2006, s. 134, 182.

¹⁶⁰ I takt med att konstvärlden har globaliserats och kraven på en mer jämlik representation har ökat har många konstmuseer börjat uppmärksamma konst som har skapats utanför Europa och USA. Det gäller till exempel Moderna museet som 2017 lanserade satsningen En större värld. Daniel Birnbaum & Ann-Sofi Noring, "En större värld kräver en kulturpolitisk satsning", *Dagens Nyheter*, 2017-08-25.

¹⁶¹ Carol Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums* (London: Routledge, 1995), s. 103; Hayden, 2006, s. 194ff.

¹⁶² Duncan, 1995, s. 3.

¹⁶³ Knell, 2016, s. 19, 34; Isabella Nilsson, "Förord", Kristoffer Arvidsson (red.), *Skiascope 5. Fådda och försmådda, Samlingarnas historia vid Göteborgs konstmuseum* (Göteborg: Göteborgs konstmuseums skriftserie, 2012), s. 8.

¹⁶⁴ Knell, 2016, s. 19, 34.

till museet successivt skulle överföras till Nationalmuseum. Därigenom skulle Moderna museet bibehålla sin samtida förankring samt ha möjlighet att bedriva en föränderlig och experimentell verksamhet.¹⁶⁵ När Moderna museet invigdes i maj 1958 var denna idé fortfarande aktuell.¹⁶⁶ Kort efter museets öppnande övergavs emellertid idén om ett passagemuseum och Moderna museet inledde arbetet med att bygga upp en permanent samling med modern konst. En anledning till detta var att aktörer inom Moderna museet ville hävda den egna institutionens självständighet gentemot Nationalmuseum.¹⁶⁷ En annan anledning var att modernismen vid denna tidpunkt hade börjat betraktas som modernitetens essentiella konstnärliga uttrycksform. De frågetecken som tidigare hade funnits kring modernismens framtida betydelse hade alltså suddats ut, och därmed hade incitamenten för att bygga upp en permanent samling av modern konst ökat.¹⁶⁸

Ett viktigt steg i arbetet med att bygga upp Moderna museets samling togs med utställningen *Önskemuseet* som visades på museet vintern 1963–1964. Utställningen, som anordnades på initiativ av föreningen Moderna museets vänner, hade två syften. För det första skulle den uppmärksamma regeringen på de kännbara luckorna i Moderna museets samling av internationell konst från första halvan av 1900-talet. För det andra skulle den ge en representativ bild av den moderna konstens utveckling.¹⁶⁹ Bland de konstnärer som var representerade i *Önskemuseet* fanns välkända namn som Pablo Picasso, Marcel Duchamp och Joan Miró. Fokus låg således på etablerade och erkända konstnärer som redan var representerade på flera europeiska och amerikanska museer för modern konst.¹⁷⁰

¹⁶⁵ SOU 1949:39, *Nationalmuseiutredningen: Betänkande angående statens konstsamlingars organisation och lokalbehov* (Stockholm: Ecklesiastikdepartementet, 1949), s. 12f., 75, 80f.

¹⁶⁶ Otte Sköld, "Otte Skölds tal vid invigningen av Moderna Museet d. 9/5 1958 kl 11:30", Olle Granath & Monica Nickels (red.), *Moderna Museet 1958–1983* (Stockholm: Moderna Museet, 1983), s. 11.

¹⁶⁷ Hayden, 2006, s. 187; Pontus Hultén, "Fem fragment ur Moderna Museets historia", Olle Granath & Monica Nickels (red.), *Moderna Museet 1958–1983* (Stockholm: Moderna Museet, 1983), s. 34.

¹⁶⁸ Hayden, 2006, s. 65.

¹⁶⁹ K. G. Hultén, "Konstverket har inget pris", Olle Granath (red.), *Önskemuseet: The Museum of Our Wishes: Notre Musée tel qu'il devrait être: Museum unserer Wünsche* (Stockholm: Moderna Museet, 1964), ej. pag.

¹⁷⁰ När *Önskemuseet* visades på Moderna museet ingick verk av Pablo Picasso, Marcel Duchamp och Alexander Calder redan i MoMA:s samling. "Pablo Picasso", Museum of Modern

Av de 186 verk som visades i utställningen tillhörde endast ett femtiotal Moderna museet. Resten hade lånats in från svenska och internationella konstnärer, konsthandlare och gallerister. Merparten av ”önskeverken” var alltså möjliga att förvärva. Därmed kunde Moderna museet hävda att det med regeringens hjälp var möjligt att förverkliga det önskemuseum som visades i utställningen.¹⁷¹

Kort efter att *Önskemuseet* hade stängt stod det klart att utställningen hade fyllt åtminstone ett av sina syften. Den 29 februari 1964 rapporterade *Dagens Nyheter* att den socialdemokratiska regeringen hade beviljat ett engångsanslag på fem miljoner kronor till Moderna museet för inköp av internationell konst.¹⁷² Med hjälp av anslaget och de gåvor som Moderna museet hade mottagit i samband med utställningen kunde museet därmed förvärva 36 verk av internationellt namnkunniga konstnärer.¹⁷³

Merparten av de verk som Moderna museet förvärvade till följd av *Önskemuseet* var gjorda av europeiska konstnärer, varav flera var hemmahörande i Frankrike.¹⁷⁴ När Nationalmuseums samlingar av modern konst hade överförts till Moderna museet i slutet av 1950-talet hade den internationella samlingen främst innehållit verk av franska konstnärer. Inledningsvis speglade och stärkte Moderna museets konstbestånd alltså den franska konstens dominans i svenskt konstliv. I takt med att USA:s status som konstnation ökade skiftade Moderna museet emellertid fokus från fransk till amerikansk konst och under 1960-talet förvärvade museet verk av bland andra Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, Andy Warhol

Art, www.moma.org/artists/4609?locale=en (hämtad 2019-05-22); ”Marcel Duchamp”, Museum of Modern Art, www.moma.org/artists/1634?locale=en (hämtad 2019-05-22); ”Alexander Calder”, Museum of Modern Art, www.moma.org/artists/922?locale=en (hämtad 2019-05-22).

¹⁷¹ Gerard Bonnier, ”Företal”, Olle Granath et al. (red.), *Önskemuseet: The Museum of Our Wishes: Notre Musée tel qu’il devrait être: Museum unserer Wünsche* (Stockholm: Moderna Museet, 1964), ej pag.

¹⁷² Anom., ”Fem miljoner i anslag till Moderna museet”, *Dagens Nyheter*, 1964-02-29.

¹⁷³ Martin Gustavsson, ”Pengar, politik och publik – Moderna Museet och staten”, Anna Tellgren (red.), *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008* (Stockholm: Moderna Museet, 2008), s. 55.

¹⁷⁴ ”The Museum of Our Wishes”, Moderna Museet, [https://sis.modernamuseet.se/view/objects/asimages/acq\\$00402180:sv?t:state:flow=ac332c6d-b1eb-4f29-8414-680da910e493](https://sis.modernamuseet.se/view/objects/asimages/acq$00402180:sv?t:state:flow=ac332c6d-b1eb-4f29-8414-680da910e493) (hämtad 2020-02-04).

och Donald Judd.¹⁷⁵ Under decenniet anordnade Moderna museet dessutom flera uppmärksammade utställningar med välkända amerikanska konstnärer.¹⁷⁶ Merparten av dessa konstnärer var företrädare för det så kallade neo-avantgardet; en beteckning som syftar på de konstnärer som på olika sätt överskred och negerade det tidiga avantgardets filosofi och estetik.¹⁷⁷ Som representanter för popkonsten bidrog till exempel Johns och Warhol till att sudda ut gränsen mellan högt och lågt när de inkorporerade referenser till nordamerikansk populär- och masskultur i sina verk. Minimalister som Judd ifrågasatte i sin tur idén om konstnärlig originalitet genom att ställa ut industriellt producerade verk.¹⁷⁸

Att Moderna museet valde att uppmärksamma det amerikanska neo-avantgardet var ingen tillfällighet. Till följd av andra världskriget hade New York övertagit Paris ställning som västvärldens konstnärliga huvudstad. Enligt många konstkännare var det följaktligen USA – och inte Europa – som var hemvisten för 1950- och 1960-talens mest banbrytande konstnärskap.¹⁷⁹ Att Moderna museet i ett tidigt skede valde att visa och förvärva verk av bland andra Rauschenberg och Warhol visar att det fanns en önskan om att positionera museet som en framstående institution för samtida konst. Moderna museet var dock inte det enda konstmuseet som intresserade sig för det amerikanska neo-avantgardet. Till exempel förvärvade och visade Museum of Modern Art (MoMA) i New York verk av både

¹⁷⁵ Maria Görts, ”Rutiner och val: Framväxten av Moderna Museets samling”, Anna Tellgren (red.), *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008* (Stockholm: Moderna Museet, 2008), 12ff.

¹⁷⁶ Under 1960-talet visades följande utställningar med amerikansk konst på Moderna museet: *4 amerikanare. Jasper Johns, Alfred Leslie, Robert Rauschenberg, Richard Stankiewicz* (1962), *Ben Shahn. En amerikansk kommentar* (1962–1963), *Jackson Pollock* (1963), *Amerikansk popkonst. 106 former av kärlek och förtvivlan* (1964), *Robert Rauschenberg. Illustrationer till Dantes Divinia Commedia, Inferno* (1965), *Claes Oldenburg. Skulpturer och teckningar* (1966) och *Andy Warhol* (1968). ”Kronologi utställningar och händelser”, Moderna Museet, www.modernamuseet.se/stockholm/sv/samlingen/historia/kronologi/ (hämtad 2019-05-17).

¹⁷⁷ Hal Foster, ”What’s Neo about the Neo-Avant-Garde?”, *October*, vol. 70, 1994.

¹⁷⁸ Hugh Honour & John Fleming, *A World History of Art* (London: Laurence King, 2005), 846f., 851f.

¹⁷⁹ J. Pedro Lorente, *The Museum of Contemporary Art: Notion and Development* (Farnham: Ashgate, 2011), s. 210. New Yorks transformering till internationellt konstcentrum behandlas närmare i Annie Cohen-Solal, ”Visual Arts”, Annie Cohen-Solal, Paul Goldberger & Robert Gottlieb (red.), *New York Mid-Century: Post-War Capital of Culture, 1945–1965* (London: Thames & Hudson, 2014), s. 6–125.

Rauschenberg och Warhol under 1960-talet.¹⁸⁰ Även Willem Sandberg och Edy de Wilde vid Stedelijk Museum i Amsterdam visade stort intresse för det amerikanska neo-avantgardet och förvärvade konst av bland annat Rauschenberg till museet.¹⁸¹ Konkurrensen om den nya amerikanska konsten var alltså hård. Jämfört med många utländska konstmuseer hade det offentligt finansierade Moderna museet begränsade ekonomiska resurser när det kom till konstinköp. Tack vare samarbetet med E.A.T. kunde Moderna museet emellertid avsevärt utöka sitt bestånd av amerikansk konst.

En kultur för och av alla

Förvärvet av New York Collection genomfördes under samma period som den svenska kulturpolitiken etablerades som ett avgränsat fält för politiskt styre. Detta var inget som påtalades av de aktörer som deltog i debatterna om New York Collection, men de värderingar och ideal som låg till grund för den nya kulturpolitiken hade likväl bäring i debatterna. Under 1960-talet hade den blivande kulturpolitiken diskuterats flitigt i media och inom politiken. Bland annat hade den socialdemokratiske ecklesiastikministern Ragnar Edenman framhållit att det inte längre gick att lita på enskilda mecenaters välvilja och att det därför var hög tid att staten steg in som uppdragsgivare och finansiär på kulturområdet.¹⁸² Denna uppfattning genomsyrade betänkandet *Ny kulturpolitik* (SOU 1972:66) som lades fram i oktober 1972. Visionen var att staten skulle finansiera delar av kulturlivet och därmed stå som en garant för den fria konsten och kulturen i samhället.

¹⁸⁰ "Andy Warhol", Museum of Modern Art, www.moma.org/artists/6246?locale=en (hämtad 2019-11-27); "Robert Rauschenberg", Museum of Modern Art, www.moma.org/artists/4823?locale=en (hämtad 2019-11-27).

¹⁸¹ Hiroko Ikegami, *The Great Migrator: Robert Rauschenberg and the Global Rise of American Art* (Cambridge: MIT Press, 2010), s. 105.

¹⁸² Ragnar Edenman, "Konst i offentlig miljö", *Svenska stadsförbundets tidskrift*, nr. 9, 1959, s. 256ff.; Proposition 1961:56, *Kungl. Maj:ts proposition till riksdagen angående vissa anslag för budgetåret 1961/62 till stöd åt konstnärlig, litterär och musikalisk verksamhet* (Stockholm: Ecklesiastikdepartementet, 1961), s. 21f. För exempel på hur den nya kulturpolitiken diskuterades i media se exempelvis Anom., "Modell Geijer", *Svenska Dagbladet*, 1965-01-13; Anom., "Snickarglädje", *Svenska Dagbladet*, 1965-02-12; Anom., "Första maj-tal från Stockholmsscener om teaterlivet och kulturpolitiken", *Svenska Dagbladet*, 1965-05-02.

Yttrandefriheten var helig och det konstnärliga budskapet fick inte inskränkas även om det uppfattades som kontroversiellt, samhällskritiskt eller motbjudande. Därför var det av stor betydelse att kulturen förhöll sig självständig gentemot staten.¹⁸³ Staten skulle alltså stödja men inte styra kulturen. En annan bärande idé inom den nya kulturpolitiken var att alla medborgare skulle ha möjlighet ta del av den offentligt finansierade kulturen. Kulturen ansågs ha stor betydelse för både individens bildning och demokratins utveckling, och det var kulturpolitikens uppgift att försäkra att alla medborgare hade möjlighet att ta del av den offentligt finansierade kulturen.¹⁸⁴ Det som förespråkades var alltså en kulturpolitik som möjliggjorde ett fritt och inkluderande kulturliv.

Att den nya kulturpolitiken i så hög grad betonade att alla skulle ha möjlighet att ta del av den offentligt finansierade kulturen berodde bland annat på att internationella och svenska undersökningar hade visat att de etablerade kulturinstitutionerna tenderade att utestänga vissa samhällsgrupper. I Frankrike hade kultursociologen Pierre Bourdieu genomfört ett antal undersökningar som visade att de franska museerna förstärkte rådande sociala och kulturella ojämlikheter eftersom de primärt lockade besökare med stort ekonomiskt och kulturellt kapital.¹⁸⁵ Den svenske sociologen Harald Swedner drog liknande slutsatser i sina undersökningar av svenskt och nordiskt kulturliv.¹⁸⁶ En av Swedners undersökningar visade bland annat att Moderna museets besökare hade en högre utbildningsnivå och inkomst än den svenska befolkningen i sin helhet. Faktum var att endast 5 procent av museets besökare tillhörde socialgrupp tre, det

¹⁸³ SOU 1972:66, *Ny kulturpolitik: [betänkande]. D.1, Nuläge och förslag* (Stockholm: Statens Kulturråd, 1972), s. 3f., 138, 171f.

¹⁸⁴ Anders Frenander, *Kulturen som kulturpolitikens stora problem: Diskussionen om svensk kulturpolitik under 1900-talet* (Hedemora: Gidlund, 2005), s. 147ff.; Jenny Svensson & Klara Tomson, "Kampen om kulturen: Idéer och förändring på det kulturpolitiska fältet", Jenny Svensson & Klara Tomson (red.), *Kampen om kulturen: Idéer och förändring på det kulturpolitiska fältet* (Lund: Studentlitteratur, 2016b), s. 14f.

¹⁸⁵ Jennifer Barrett, *Museums and the Public Sphere* (Chichester: Wiley-Blackwell, 2012), s. 3. Se även Bourdieu & Darbel, 1997.

¹⁸⁶ SOU 1972:66, s. 133, 295, 508; Olof (Olle) Näsman, *Samhällsmuseum efterlyses: Svensk museiutveckling och museidebatt 1965–1990*, Diss. Umeå universitet (Umeå: Umeå universitet, 2014), 77f.

vill säga den samhällsgrupp som hade lägst ekonomisk och social status.¹⁸⁷ Undersökningen visade även att omkring 95 procent av Moderna museets besökare var vana kulturkonsumenter samt att 20 procent av besökarna var yrkesmässigt verksamma inom konstlivet. Mer än 50 procent av museets besökare sade sig dessutom ha köpt ett konstverk under de senaste fem åren. Liknande resultat uppmättes vid Lunds konsthall och Louisiana Museum of Modern Art i Danmark.¹⁸⁸

Vad Bourdieus och Swedners undersökningar visade var att den institutionaliserade finkulturen främst var en angelägenhet för samhällets övre ekonomiska och kulturella skikt. Enligt museiforskaren Jennifer Barrett medförde detta att synen på konstmuseet som en publik och demokratisk institution ifrågasattes från flera håll. Vidare väckte det frågor om hur museerna skulle gå till väga för att göra innehållet i deras verksamheter angelägna för en bredare publik.¹⁸⁹ Vem som hade tillgång till den institutionaliserade finkulturen var emellertid endast en av många museirelaterade frågor som debatterades under 1960- och 1970-talen. En närbesläktad fråga som lyftes upp till debatt var vilka som hade privilegiet att se sig själva representerade i museernas samlingar och utställningar. I den svenska offentliga debatten höjdes bland annat röster som gjorde gällande att museerna primärt visade objekt som intresserade samhällets elit och att museerna därför bidrog till att reproducera borgerliga ideal.

I en artikel publicerad i januariumret av tidskriften *Konstrevy* 1969 hävdade idéhistorikern Ronny Ambjörnsson, konsthistorikern Staffan Cullberg, konstkritikern Bengt Olvång och utställningsproducenten Eva Persson att donationssystemet hade resulterat i att de svenska museerna var fulla av så kallad borgarhistoria; det vill säga fulla av objekt som tidigare hade tillhört borgarklassen.

¹⁸⁷ Termen socialgrupp användes tidigare inom svensk offentlig statistik. Socialgrupp ett var den socialt och ekonomiskt högst uppsatta gruppen medan socialgrupp tre var den lägsta, närmast motsvarande arbetarklassen. "Socialgrupp", *Nationalencyklopedin*, www-ne-se.e.bibl.liu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/socialgrupp (hämtad 2018-08-06).

¹⁸⁸ Harald Swedner, "Vem går på Moderna museet? De unga och de välbärgade", *Expressen*, 1965-04-23.

¹⁸⁹ Barrett, 2011, s. 1ff.

Eftersom det primärt var samhällets kulturbärande skikt som donerade föremål till museerna hade arbetarklassen alienerats från finkulturen och deras historia hade därmed blivit ett komplement till den dominerande, borgerliga historieskrivningen. Dessutom, hävdade de fyra skribenterna, tenderade många svenska museer att anordna utställningar som osynliggjorde rådande sociala orättvisor och spänningar.¹⁹⁰

Även på andra sidan Atlanten fanns det aktörer som menade att de etablerade museiinstitutionerna endast representerade en liten del av samhället.¹⁹¹ Inom ramen för den amerikanska medborgarrättsrörelsen och kvinnorrättsrörelsen framfördes bland annat krav på att museerna skulle arbeta för att få en bredare representation i sina samlingar och utställningar. I slutet av 1960- och början av 1970-talen genomförde de radikala konstnärsgруппerna Art Workers Coalition (AWC), Women Artists in Revolution (WAR) och Black Emergency Coalition (BECC) flera protestaktioner riktade mot några av New Yorks största konstmuseer. Bland annat protesterade WAR mot den låga andelen kvinnliga konstnärer på Whitney Museum of American Art.¹⁹² BECC riktade i sin tur hård kritik mot utställningen *Harlem on My Mind: Cultural Capital of Black America, 1900–1968* som visades på Metropolitan Museum of Modern Art 1969. Bland annat uppmärksammade BECC att utställningen – som hade som ambition att skildra New York-stadsdelen Harlems historia och motsättningarna mellan vita och svarta amerikaner – inte innehöll några verk av afroamerikanska konstnärer.¹⁹³ Både i Sverige och USA, och i flera europeiska länder, inkluderades alltså konstmuseerna i den politiska kampen för ökad jämlikhet och jämställdhet. Sammantaget visar detta att det åren kring 1970 etablerades ett museiideal som innebar att konstmuseerna inte enbart skulle vara institutioner för estetisk bildning

¹⁹⁰ Ronny Ambjörnsson, Staffan Cullberg, Bengt Olvång & Eva Persson, "Fritz von Dardels Ordnar. Samtal om museer", *Konstrevy*, vol. 45, nr. 1, 1965, s. 3ff., 47.

¹⁹¹ Hur 1970-talets medborgarrättsrörelser har påverkat dagens museiväsende diskuteras i Kylie Message, *Museums and Social Activism: Engaged Protest* (New York: Routledge, 2013).

¹⁹² McClellan, 2008, s. 42ff., 179; Anne K. Swartz, "Women Artists in Revolution", Oxford Art Online, www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oa0-9781884446054-e-7002214396 (hämtad 2019-08-02).

¹⁹³ Thomas Hoving, "Preface", Allon Schoener (red.), *Harlem on My Mind: Cultural Capital of Black America 1900–1968*, utst. kat. (New York: Random House, 1968), ej pag.; Cooks, 2007.

och kontemperation, utan även institutioner som synliggjorde och motverkade kulturella och sociala orättvisor.

Politisk aktivism och amerikansk imperialism

Debatterna om New York Collection måste förstås i relation till den verksamhet som bedrevs på Moderna museet under sent 1960-tal och tidigt 1970-tal. Utöver utställningar med amerikansk neo-avantgardism visade museet ett antal utställningar med ett tydligt politiskt innehåll. Därutöver upplät museet sina lokaler åt svenska solidaritetsrörelser och amerikanska aktivister. I samband med utställningen *Poesi måste göras av alla! Förändra världen!* (1969–1970) bjöds till exempel representanter för det radikala partiet Svarta pantrarna (Black Panther Party for Self-Defense) in till Moderna museet. Händelsen uppmärksammades bland annat av *Svenska Dagbladet* som rapporterade att Svarta pantrarnas informationsminister Elbert ”Big Man” Howard hade kallat USA:s Sverigeambassadör Jerome Holland för ”fascistiskt niggersvin” i ett tal som han höll under evenemanget.¹⁹⁴ Under rubriken ”Extrema museet” förkunnade en icke namngiven skribent att det var upprörande att en institution som finansierades med skattemedel hade den utomordentligt dåliga smaken att bjuda in politiska agitatorer som Svarta pantrarna. Vidare hävdade skribenten att Moderna museets ledning var på god väg att förvandla Skeppsholmen till en lekstuga för vänsterextremister.¹⁹⁵ *Svenska Dagbladets* kritik tycks emellertid inte ha påverkat Moderna museets ledning nämnvärt. I samband med USA:s nationaldag den 4 juli 1971 lånade museet ut sina lokaler åt Svarta pantrarnas solidaritetskommitté i Stockholm. Syftet med evenemanget var att informera om panterrörelsens uppdrag samt att

¹⁹⁴ Anom., USA:s nye ambassadör offentligt skymfad”, *Svenska Dagbladet*, 1970-02-12.

¹⁹⁵ Anom., ”Extrema museet”, *Svenska Dagbladet*, 1970-02-13. Händelsen kritiserades även av *Svenska Dagbladets* krönikor Gunnar Unger. Se Gunnar Unger, (sign. Saggiarius), ”Apropå”, *Svenska Dagbladet*, 1970-02-16; Gunnar Unger, (sign. Saggiarius), ”Apropå”, *Svenska Dagbladet*, 1970-03-13.

samla in pengar till två av partiets medlemmar som vid tidpunkten satt fängslade i USA.¹⁹⁶

Även det pågående Vietnamkriget satte sina avtryck på Moderna museet. På museets externa verksamhet Filialen visades exempelvis en utställning om det krigsdrabbade Vietnam.¹⁹⁷ I maj 1972 anordnade Stockholms FNL-grupp dessutom en protestaktion på Moderna museet som var riktad mot USA:s krigsföring.¹⁹⁸ Till skillnad från evenemangen med Svarta pantrarna väckte protestaktionen mot Vietnamkriget inga reaktioner i dagspressen.¹⁹⁹ Det berodde troligtvis på att det i Sverige fanns ett utbrett motstånd mot kriget. Redan i samband med det så kallade Tonkinbuktsintermezzot 1964 hade protesterna mot USA:s militära närvaro i Vietnam gått från att vara förhållandevis stillsamma till att utmyнна i marscher och manifestationer runtom i Sverige. Tack vare televisionens utbredning och den intensiva nyhetsbevakningen spreds bilder från kriget till en stor publik och för många svenskar framstod USA:s krigsföring som brutal och orättfärdig.²⁰⁰

Vietnamkrigets färor gav också stort utrymme i svensk dagspress, vilket underblåste de högljudda protesterna mot kriget.²⁰¹ Enligt historikern Kim Salomon började USA:s militära insatser i Vietnam snart att betraktas som en nationell angelägenhet och på flera håll i Sverige fanns det ett organiserat motstånd

¹⁹⁶ Margareta Garpe, "Viveca Lindfors, 50, i Sverige: protesterar mot USA", *Aftonbladet*, 1970-07-02; Anom., "Den fjärde juli", *Svenska Dagbladet*, 1970-07-03; Anom., "USA:s nye ambassadör offentligt skymfad", *Svenska Dagbladet*, 1970-02-12; Anom., "'Fascist nigger pig' (om ord och deras betydelse)", *Aftonbladet*, 1970-03-03.

¹⁹⁷ Filialen var öppen mellan mars 1971 och juni 1973. Verksamheten var inhyst i Kasern III på Skeppsholmen och låg således i nära anslutning till Moderna museets huvudbyggnad. Gemensamt för merparten av de utställningar och aktiviteter som anordnades på Filialen var att de tog avstamp i dagsaktuella samhällsfrågor. "Kronologi utställningar och händelser", Moderna Museet, www.modernamuseet.se/stockholm/sv/samlingen/historia/kronologi/ (hämtad 2019-05-17). För mer information om Filialens verksamhet se Pär Stolpe, *Filialen vid Moderna Museet i Stockholm 1/3 1971–1/7 1973: Rapporten* (Stockholm: Moderna museet, 1974).

¹⁹⁸ Stolpe, 1974, s. 60, 77.

¹⁹⁹ Rapporteringen kring protestaktionen var ytterst sparsam. För en beskrivning av aktionen se Anom., "Kartonglektion om Vietnam", *Dagens Nyheter*, 1972-05-28.

²⁰⁰ Kim Salomon, *Rebeller i takt med tiden: FNL-rörelsen och 60-talets politiska ritualer* (Stockholm: Rabén Prisma, 1996), s. 58–63.

²⁰¹ Anders Frenander, *Debattens vågor: Om politisk-ideologiska frågor i efterkrigstidens svenska kulturdebatt*, Diss. Göteborgs universitet (Göteborg: Institutionen för idé- och lärdomshistoria, 1998).

mot kriget.²⁰² Redan 1965 hade Sveriges första FNL-grupp bildats i Stockholm och 1972, samma år som förvärvet av New York Collection offentliggjordes, fanns det över 100 lokala FNL-grupper i Sverige.²⁰³ Inom FNL-rörelsen betraktades USA:s krigsföring i Vietnam som ett led i ett imperialistiskt projekt som syftade till att bibehålla och stärka USA:s ekonomiska, militära och politiska makt. FNL-rörelsens syfte var därför inte bara att stoppa Vietnamkriget utan även att bekämpa den så kallade USA-imperialismen.²⁰⁴ Även på regeringsnivå fanns det ett stort motstånd mot Vietnamkriget. Bland annat tog statsminister Olof Palme kraftigt avstånd från USA:s krigsföring vid flera tillfällen.²⁰⁵ Det långdragna kriget hade således stor påverkan på svensk samhällsdebatt och utrikespolitik. Aversionerna mot USA:s krigsföring i Vietnam påverkade även mottagandet av New York Collection, vilket kommer att diskuteras närmare längre fram i kapitlet.

Amerikanska museet

I Moderna museets historieskrivning har Pontus Hulténs insatser som museichef (1963–1973) beskrivits som avgörande för att museet i dag har en betydande samling av amerikansk konst. Framför allt anses Hulténs samarbete med den svenske konstnären och civilingenjören Billy Klöver ha haft stor betydelse för att Moderna museet tidigt introducerade den svenska publiken för konstnärer som Robert Rauschenberg och Andy Warhol.²⁰⁶ Tillsammans med E.A.T. var Klöver

²⁰² Salomon, 1996, s. 9.

²⁰³ Förkortningen FNL stod för Sydvietsnams nationella befrielsefront, förkortat från det franska namnet Front National pour la Libération du Sud Viêt Nam.

²⁰⁴ Crister Skoglund, ”Studentrevolten 1968”, Anders Burman & Lena Lennerhed (red.), *Tillsammans: Politik, filosofi och estetik på 1960- och 1970-talen* (Stockholm: Atlas Akademi, 2014), s. 325f.

²⁰⁵ Kjell Österberg, ”Vänstern och proletariseringen”, Anders Burman & Lena Lennerhed (red.), *Tillsammans: Politik, filosofi och estetik på 1960- och 1970-talen* (Stockholm: Atlas Akademi, 2014), s. 417; ”Palme fördömer bomber över Hanoi”, Sveriges Radio, P1, 1972-12-27, www.sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=1602&artikel=775698 (hämtad 2014-05-16).

²⁰⁶ Se exempelvis ”Historia”, Moderna Museet, www.modernamuseet.se/stockholm/sv/2015/01/04/historia/ (hämtad 2018-01-11); ”Om samlingen”, Moderna Museet, www.modernamuseet.se/stockholm/sv/samlingen/ (hämtad 2019-03-19); Marianne Hultman, ”Vår man i New York: Intervju med Billy Klöver om samarbetet

initiativtagare till New York Collection, och det var tack vare honom som samlingen tillföll Moderna museet. Klüver hade grundat E.A.T. tillsammans med den amerikanske ingenjören Fred Waldhauer och de amerikanska konstnärerna Rauschenberg och Robert Whitman i samband med den stora performance-festivalen *9 Evenings: Theatre and Engenering* i New York 1966.²⁰⁷ Under 1960-talet hade allt fler konstnärer börjat inkorporera tekniska lösningar och effekter i sina verk, men många konstnärer saknade fortfarande de tekniska kunskaper som krävdes för att de skulle kunna göra detta på egen hand. Syftet med E.A.T. var därför att främja samarbeten mellan konstnärer och ingenjörer. E.A.T. finansierades med hjälp av sponsring samt genom överenskommelser och nära samarbeten med den amerikanska industrin. Organisationen fick ett stort genomslag och 1969, det vill säga tre år efter grundandet, hade över 4 000 konstnärer och ingenjörer blivit medlemmar i E.A.T.²⁰⁸

När arbetet med New York Collection inleddes i början av 1970-talet var tanken att E.A.T. skulle använda sig av sitt befintliga kontaktnät av konstnärer och bidragsgivare. Målsättningen var att sammanställa en samling med betydande verk som var gjorda av amerikanska och europeiska konstnärer som hade varit verksamma i New York under 1960-talet. När samlingen var komplett skulle den skänkas till ett amerikanskt konstmuseum. Initialt hade den amerikanske galleristen och konstkritikern Klaus Kertess ansvarat för att välja ut de verk som skulle ingå i samlingen, men efter några månader valde han att lämna projektet. Klüver kontaktade då Hultén och bad honom att sälla sig till projektet. Hultén tackade ja och kort därefter beslutades det att New York Collection skulle tillfalla

med Moderna Museet”, Anna Tellgren (red.), *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008* (Stockholm: Moderna Museet, 2008); Daniel Birnbaum, ”Förord”, Anna Tellgren & Anna Lundström (red.), *Pontus Hultén och Moderna Museet: De formativa åren* (Stockholm: Moderna Museet, 2017), s. 11.

²⁰⁷ För mer information om de konstnärer och ingenjörer som deltog i festivalen se Barbro Schultz Lundestam, ”9 Evenings”, Billy Klüver (red.), *Teknologi för livet: Om Experiments on Art and Technology* (Stockholm: Schultz, 2004), s. 67–82.

²⁰⁸ ”Billy Klüver. E.A.T. – Archive of published documents”, La fondation Daniel Langlois, www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=306 (hämtad 2017-10-31); Billy Klüver, ”E.A.T.s historia”, Billy Klüver (red.), *Teknologi för livet: Om Experiments on Art and Technology* (Stockholm: Schultz, 2004), s. 90ff.

Moderna museet. Därmed kom det resterande urvalet av konstverk att göras med hänsyn till Moderna museets befintliga samling av amerikansk sextiotalskonst.²⁰⁹

Att en konstsamling som ursprungligen var tänkt att doneras till ett amerikanskt konstmuseum tillföll Moderna museet var en prestigemarkör för museet. Den färdiga samlingen innehöll verk av hett eftertraktade konstnärer som Claes Oldenburg, Rauschenberg, Warhol och James Rosenquist och var värd runt 2,5 miljoner kronor (omkring 18,7 miljoner i dagens penningvärde).²¹⁰ Efter att det hade blivit känt att New York Collection skulle tillfalla ett svenskt konstmuseum tappade emellertid flera amerikanska finansiärer intresset för projektet. På Moderna museets förfrågan gick Utbildningsdepartementet då med på att bidra med 100 000 dollar, det vill säga omkring 500 000 kronor, till projektet. Pengarna, som togs från det statliga penninglotteriets fonder, täckte emellertid endast en femtedel av samlingens totala inköpsvärde. Det trots att de konsthandlare och gallerister som deltog i projektet avstod från att ta ut sina sedvanliga kommissionsavgifter. Tillsammans med de medverkande konstnärerna sammanställde Klöver och Hultén därför en grafikportfölj som såldes till förmån för projektet. Därutöver tillkom 50 000 kronor från Moderna museets vänner samt ett antal donationer från amerikanska bidragsgivare.²¹¹ I slutändan var det alltså en kombination av privata och allmänna medel som gjorde det möjligt att färdigställa New York Collection.

Nyheten om att New York Collection skulle tillfalla Moderna museet väckte starka reaktioner hos flera svenska kulturpersoner. Bland annat fanns det aktörer som hävdade att Moderna museet redan hade en omfattande samling av amerikansk konst. Dessa aktörer menade vidare att pengarna borde ha gått till förvärv av

²⁰⁹ Pontus Hultén, "The New York Connection", Olle Granath & Monica Nieckels (red.), *Moderna museet 1958–1983* (Stockholm: Moderna Museet, 1983), ej pag., s. 56f.; Hultman, 2008, s. 235ff.

²¹⁰ Pontus Hultén, "Projektet New York Collection for Stockholm", *New York Collection for Stockholm: October 27 – December 2, 1973.*, utst. kat. (Stockholm: Moderna Museet, 1973), ej pag.; K G P Hultén, "Moderna museets chef svarar: 'En enastående samling'", *Dagens Nyheter*, 1972-06-16. Uppgifterna är hämtade från Statistiska centralbyråns. "Prisomräknaren", SCB, www.scb.se/hitta-statistik/sverige-i-siffror/prisomraknaren/ (hämtad 2019-12-02).

²¹¹ Hultén, 1973, s. 2; Hultman, 2004, s. 160.

svensk eller icke västerländsk konst. Flera aktörer var även av åsikten att Hultén hade för stort inflytande över Moderna museets förvärv av internationell konst och att det var hög tid att museets ledning demokratiserades. I en debattartikel som publicerades i *Dagens Nyheter* den 16 juni 1972 konstaterade Karl Olov Björk, konstnär och ledamot i Statens konstråd, Margareta Carlstedt, konstnär och ordförande i Konstnärernas riksorganisation (KRO), Sten Dunér, konstnär och lärare på Teckningslärarinstitutet, Bror Marklund, konstnär och ledamot i Kungliga konstakademien och Per Olov Ultvedt, konstnär och professor vid Kungliga konsthögskolan att Moderna museet redan ägde verk av hälften av de konstnärer som var representerade i New York Collection. Vidare hävdade de bestämt att Moderna museets ensidiga fokus på amerikansk sextiotalskonst inte speglade den kulturella utvecklingen vare sig i Sverige eller internationellt. De fem debattörerna var även starkt kritiska till att Hultén – enligt deras utsago – självständigt och utan insyn hade rätt att fatta beslut om vilken typ av internationell konst som skulle förvärvas till Moderna museet.²¹² Kritiken som riktades mot förvärvet av New York Collection handlade alltså dels om att Moderna museet endast speglade en mycket liten del av konstvärlden, dels om att en enskild individ hade för stort inflytande över museets konstförvärv. Kritikerna efterfrågade följaktligen en representativ museisamling och en demokratisk museiledning.

De fem debattörerna fick medhåll av konstkritikern Bengt Olvång som i en debattartikel publicerad i *Aftonbladet* hävdade att Moderna museets samling redan var full av den typ av amerikansk popkonst som ingick i New York Collection. Liksom de övriga debattörerna menade Olvång att Hulténs ensidiga prioritering av amerikansk konst hade lett till att det fanns stora luckor i Moderna museets samling.²¹³

ETT MUSEUM för modern konst bör avspegla sin tid. Det gör inte Moderna museets samlingar. De har en utpräglad slagsida mot västeuropeisk och USA-produceras konst och

²¹² Karl Olov Björk, Margareta Carlstedt, Sten Dunér, Bror Marklund, Per Olof Ultvedt, "Vilken konst ska vi ha?", *Dagens Nyheter*, 1972-06-16. Liknande resonemang förekommer i Sten Dunér, Margareta Carlstedt, Per Olof Ultvedt, "Vem vill hjälpa?", *Dagens Nyheter*, 1972-06-29.

²¹³ Bengt Olvång, "Pontus Hulténs ensidigheter", *Aftonbladet*, 1972-06-22.

dessutom mot de borgerliga och estetiserande sidorna i denna konst. Museet har till exempel mycket lite av socialrealism, samhällssatir och protestkonst. Det har lagts ner miljontals kronor på ganska medelmåttiga internationella mästerverk, men [museet] har stora luckor i det svenska materialet.²¹⁴

Kraven på att Moderna museet skulle bredda sina samlingar och sitt utställningsprogram kan kopplas till de debatter som uppstod till följd av Bourdieus och Swedners underökningar av franskt och svenskt museiväsende. Som tidigare har konstaterats hade dessa undersökningar visat att konstmuseerna primärt lockade resursstarka och kulturellt bevandrade individer. Likaså fanns det de som menade att de etablerade kulturinstitutionerna tenderade att reproducera borgerliga ideal och befästa sociokulturella klyftor. Att Olvång hävdade att Moderna museet skulle *spegla* sin samtid är i sammanhanget intressant eftersom det säger något om hans syn på museets funktion: nämligen att Moderna museet hade *möjlighet* att ge en representativ bild av det som skedde på konstfältet. Som tidigare har framgått bottnade kritiken mot förvärvet av New York Collection även i ett missnöje över att Hultén hade så stort inflytande över museets inköspolitik. I de följande avsnitten är det emellertid samlingarna och deras tillskrivna betydelser som står i centrum för analysen.

New York Collections utvidgade betydelser

Som tidigare har konstaterats kan ett konstverks betydelse skifta över tid och beroende på sammanhang. Det kan även skifta mellan uttolkare. Det innebär inte att den estetiska smaken är helt och hållet subjektiv, utan att ett konstverk kan tillskrivas olika betydelser beroende på vilka aspekter av verket som uttolkaren tar fasta på och vilka sammanhang som verket relateras till. För att förstå kritiken som riktades mot New York Collection måste vi därför fråga oss vad konstsamlingen representerade för dem som kritiserade den. En aspekt som blir tydlig i studien av debatten är att flera av de som var emot förvärvet kopplade samman de ingenjörer

²¹⁴ Bengt Olvång, "Pontus Hulténs ensidigheter", *Aftonbladet*, 1972-06-22.

som var knutna till E.A.T. med den amerikanska krigsindustrin. När förvärvet av New York Collection offentliggjordes hade kriget pågått i sexton år och i juni 1972, endast ett par veckor innan debatten om förvärvet inleddes, hade *Dagens Nyheter* rapporterat att USA under ett dygn hade genomfört 240 bombräder mot Nordvietnam. I tidningen gick det även att läsa att amerikanska styrkor under maj månad hade släppt över 200 ton bomber över provinshuvudstaden Hué i norra Sydvietnam.²¹⁵ Även om kriget närmade sig sitt slut var USA:s militära närvaro i Vietnam alltså högst påtaglig.

I ett tidigare nämnt debattinlägg hävdade Bengt Olvång att den märkliga USA-fixering som präglade Moderna museets inköps- och utställningspolitik bäddade för en förtroendekris mellan Pontus Hultén och de som ogillade USA:s miljö- och folkmord i Indokina. Museichefen kunde förvisso hänvisa till vissa enstaka radikala namn i E.A.T., framhöll Olvång, men Hultén kunde knappast bortförklara att organisationen stod i kontakt med den multinationella, amerikanskt ägda elektronikindustrin.²¹⁶ Ett likartat resonemang fördes av Dunér, Carlstedt och Ultvedt i en debattartikel som publicerades i *Dagens Nyheter* den 29 juni 1972. Enligt de tre skribenterna var det inte lämpligt att ett statligt museum samarbetade med en organisation som hade samröre med amerikansk industri. Vidare hävdade de att många svenskar säkerligen hade föredragit att staten skänkte pengar till det kämpande kulturlivet i Vietnam och inte till en samling av amerikansk konst.²¹⁷ Liknande påståenden förekom i mottagandet av utställningen *New York Collection for Stockholm*. I en recension av utställningen hävdade till exempel Olvång att utställningen hade det tvivelaktiga syftet att förbättra USA-imperialismens dåliga rykte.²¹⁸

De kategoriska påståenden som förekom i debatterna om New York Collection är på många sätt typiska för det tidiga 1970-talets polariserade debattklimat.

²¹⁵ TT-Reuter, "USA:s jätteplan slår nytt rekord", *Dagens Nyheter*, 1972-06-01.

²¹⁶ Bengt Olvång, "Pontus Hulténs ensidigheter", *Aftonbladet*, 1972-06-22.

²¹⁷ Sten Dunér, Margareta Carlstedt, Per Olof Ultvedt, "Vem vill hjälpa?", *Dagens Nyheter*, 1972-06-29.

²¹⁸ Bengt Olvång, "Monument över kulturellt förfall", *Aftonbladet*, 1973-10-31.

Journalisten och författaren Åke Lundqvist har i en studie av *Dagens Nyheters* kultursida konstaterat att den svenska kulturdebatten radikaliserades åren kring 1970. Det yttrade sig bland annat i att tonfallen hårdnade, ståndpunkterna blev mer kategoriska och att ämnen som tidigare hade framstått som mer eller mindre apolitiska blev föremål för politisk debatt.²¹⁹ Det gällde även den ”innehållslösa” popkonsten. Att aversionerna mot USA:s krigsföring i Indokina så tydligt påverkade mottagandet av New York Collection visar också att samlingen tillskrevs betydelser som gick utöver de enskilda konstverken. På grund av E.A.T.s samröre med den amerikanska teknikindustrin gjordes samlingen till en symbol för det orättfärdiga kriget. Att Moderna museet hade valt att samarbeta med E.A.T. tolkades vidare som ett indirekt godkännande av kriget. I det avseendet var New York Collection inte enbart en anhopning konstverk utan ett slags projektionsyta för aktörernas politiska övertygelser.

Museet som inspirationskälla

Kritiken som riktades mot New York Collection fick inte stå oemotsagd. I motsats till Björk, Carlstedt, Dunér, Marklund, Ultvedt och Olvång menade flera debattörer att Moderna museets satsning på amerikansk konst hade varit mycket betydelsefull, och att förvärvet av New York Collection skulle gynna svenskt konstliv. Det fanns även de som menade att de som kritiserade förvärvet var fientligt inställda till utländsk konst. I en debattartikel, publicerad i *Dagens Nyheter* den 16 juni 1972, hävdade Hultén att det bland svenska konstnärer fanns en tendens att försöka avskärma svenskt konstliv från internationellt inflytande. Att Moderna museet hade fått äran att förvärva New York Collection berodde enligt Hultén på att museet hade varit först i världen med att uppmärksamma den banbrytande konst som hade skapats i New York på 1960-talet. Vidare inskräpte

²¹⁹ Åke Lundqvist, *Kultursidan. Kulturjournalistiken i Dagens nyheter 1864–2012* (Stockholm: Bonnier, 2012), s. 15, 276, 291. Se även Sven Nilsson, *Kulturmaterialiet i storstadspresen under 1960-talet: En deskriptiv innehållsanalys* (Lund: Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund, 1974), s. 177.

Hultén förvärvets stora betydelse genom att hävda att den enastående samlingen skulle stärka Moderna museets redan betydande bestånd av europeisk och amerikansk konst.²²⁰

Hultén fick medhåll av Nils Petter Sundgren, bland annat känd som programledare för Filmkrönikan i Sveriges Television, som i en debattartikel publicerad i *Expressen* den 19 juni 1972 beskrev Moderna museets satsning på amerikansk konst i positiva ordalag. Liksom Hultén menade Sundgren att svenskt konstliv hade blivit alltmer avskilt från omvärldens intellektuella och konstnärliga impulser. Ansvariga för denna så kallade nyprovinsialism var framför allt konstkritiker och opinionsbildare, menade Sundgren. Vidare hävdade Sundgren att svenskt kulturliv hade underordnats en inrikespolitisk debatt om sociala och ekonomiska missförhållanden.²²¹

Genom ett ödesdigert missförstånd har man tolkat påståendet att all konst har politisk innebörd så (sic!) att all konst skall handla om svensk inrikespolitik! [- -] Att den svenska intellektuella vänstern i dag har gått i baklås beror inte bara på världshistoriens gång och repressionens makt utan framför allt på dess intellektuella utarmning. Det slutna rummet är intressant som skådeplats för deckarintriger. Som kulturmiljö är den förödande.²²²

Den kritik som hade framförts mot förvärvet av New York Collection var enligt Sundgren ett uttryck för den svenska konstprotektionismen i dess allra tristaste och mest grönköpingsmässiga form. Vidare frågade Sundgren retoriskt om den dynamiska inköpsperiod som Moderna museet hade upplevt på 1960-talet hade varit möjlig att åstadkomma i den atmosfär av missunnsamhet och protektionism som präglade samtidens konstliv.²²³

Till skillnad från de aktörer som kritiserade förvärvet av New York Collection lyfte Hultén och Sundgren alltså fram Moderna museet som ett föregångsmuseum. De menade även att det var positivt att museets internationella samling utökades. Att

²²⁰ K G P Hultén, ”Moderna museets chef svarar: ’En enastående samling’”, *Dagens Nyheter*, 1972-06-16.

²²¹ Nils Petter Sundgren, ”Sverige – en för stor flagga över en liten ö”, *Expressen*, 1972-06-19.

²²² Nils Petter Sundgren, ”Sverige – en för stor flagga över en liten ö”, *Expressen*, 1972-06-19.

²²³ Nils Petter Sundgren, ”Sverige – en för stor flagga över en liten ö”, *Expressen*, 1972-06-19.

förvärvet på ett kännbart sätt stärkte Moderna museets samling av internationell konst påtalades även i mottagandet av *New York Collection for Stockholm*. I ett uttalande som gjordes i samband med att utställningen visades på Moderna museet framhöll Hultén dessutom att förvärvet gynnade det svenska konstlivet i sin helhet. Bland annat framhöll han att New York Collection skulle tjäna som en värdefull historisk referens för svenska konstnärer.²²⁴ Konstkritikern och intendenten Olle Granath jämförde i sin tur förvärvet av New York Collection med det förvärv som Moderna museet hade gjort till följd av utställningen *Önskemuseet*. Granath framhöll även att ett museum med en bra samtida samling var en förutsättning för ett levande konstliv.²²⁵ Konstnären och konstkritikern Jan-Olof Melander menade vidare att de radikala och sublimes utställningar som hade visats på Moderna museet under 1960-talet hade haft stor betydelse för det svenska konstlivets utveckling.²²⁶

I försvaret av New York Collection tog flera debattörer alltså fasta på en idé som har haft stor bäring inom svenskt och internationellt museiväsende: nämligen att ett av konstmuseets primära funktioner är att fungera som en inspirations- och kunskapskälla för konstnärer, konstkritiker och konsthistoriker.²²⁷ I debatterna om New York Collection formades följaktligen ett museiideal som bland annat innebar att Moderna museet skulle vara en institution där aktörer på konstfältet kunde ta del av internationella konstnärers verk, och då särskilt de verk som ansågs vara särskilt normbildande och föredömliga för sin tid.

²²⁴ Margareta Romdahl, "Modernas USA-samling blir en av världens främsta", *Dagens Nyheter*, 1973-10-26. Vikten av internationellt inflytande betonades även i Öyvind Fahlström, "Sverige – bara ett litet land bland alla andra...", *Dagens Nyheter*, 1972-06-29.

²²⁵ Olle Granath, "Lysande rester ur det förflutna", *Dagens Nyheter*, 1973-11-04.

²²⁶ J. O. Mallander, "'New York collection' i Stockholm: I stället för ambassadör?", *Huvudstadsbladet*, 1973-12-05.

²²⁷ Dominique Poulot, "The Changing Roles of Art Museums", Andrea Witcomb and Kylie Message (red.), *The International Handbooks of Museum Studies: Museum Theory* (Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 2015), s. 92; McClellan, 2008, s. 161f.; Donald Sassoon, *Mona Lisa: The History of the World's Most Famous Painting* (London: HarperCollins, 2001), s. 49; Sköld, 1983, s. 12.

Bred representation eller internationell prestige

En lång rad forskare, däribland Carol Duncan och Hans Hayden, har påpekat att de konsthistoriska narrativ som presenteras på västvärldens museer för modern konst tenderar att överensstämma oerhört väl med varandra.²²⁸ Museiforskarna Charlotte Klonk och Simon Knell har i sin tur påpekat att de flesta konstmuseer ger en samstämmig bild av vilka som är de stora tongivande namnen i den moderna konsthistorien.²²⁹ Klonk skriver:

Whether in Kyoto or San Francisco, Helsinki or Munich, the names of those star artists whose work the public flock to see – the Picassos, Pollocks and Polkes – are largely the same, while the gallery interiors too are very similar: a series of passages from one subtly lit, spacious white room to another.²³⁰

Utgår man från vad de stora museerna för modern konst har lyft fram i utställningar och förvärv står det klart att nästan alla stora konstnärer har varit verksamma i de stora europeiska kulturnationerna eller i USA. Det innebär att konstnärer från andra delar av världen ofta har tillskrivits en sekundär betydelse. Ser man till Moderna museets samlingar har dessa primärt innehållit konst från Norden, Frankrike och USA.²³¹ Förvärvet av New York Collection bidrog därmed till att förstärka den västerländska konstens dominans i museets samlingar.

I debatten om New York Collection var Moderna museets fokus på västerländsk konst en av flera konfliktpunkter. Ett påstående som upprepades av flera debattörer var att museets samlingar endast visade en bråkdel av världens samlade konstproduktion, och att det därför osynliggjorde en rad relevanta konstströmningar. I en tidigare nämnd debattartikel hävdade Sten Dunér, Margareta Carlstedt och Per Olof Ultvedt att det var hög tid att Moderna museet vidgade det snäva västerländska perspektiv som präglade dess utställningar och förvärv.²³² Ett

²²⁸ Duncan, 1995, s. 103; Hayden, 2006, s. 184.

²²⁹ Charlotte Klonk, *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000* (New Haven: Yale University Press, 2009), s. 14; Knell, 2016, s. 34.

²³⁰ Klonk, 2009, s. 14.

²³¹ Görts, 2008, 12ff.

²³² Sten Dunér, Margareta Carlstedt, Per Olof Ultvedt, "Vem vill hjälpa?", *Dagens Nyheter*, 1972-06-29. Se även Karl Olov Björk, Margareta Carlstedt, Sten Dunér, Bror Marklund, Per

likartat krav framfördes av Carlstedt, Dunér, Ultvedt, Karl Olov Björk och Bror Marklund i en debattartikel med rubriken ”Det finns en värld utanför axeln Paris–New York”.²³³ Formgivaren och utställningsproducenten David Westman var i sin tur kritisk till förvärvet av New York Collection och hävdade att det troligtvis skulle dröja länge innan Utbildningsdepartementet avsatte 500 000 kronor för förvärv av icke västerländsk konst.²³⁴

Påståendet att den amerikanska konsten redan hade givits stort utrymme på Moderna museet upprepades i mottagandet av *New York Collection for Stockholm*. I en recension publicerad i *Aftonbladet* den 31 oktober 1973 hävdade Bengt Olvång att USA helt och hållet hade tagit över Moderna museet och att New York-konstnärernas skrymmande, pretentiösa arrangemang av blänkande industriella material hade trängt ut all svensk, europeisk, asiatisk, afrikansk och latinamerikansk konst ur museisalarna.²³⁵ Som tidigare har lyfts fram hävdade Olvång även att *New York Collection for Stockholm* hade som syfte att förbättra USA-imperialismens dåliga rykte.

Men utställningen som bär på den tvivelaktiga rollen att putsa upp USA-imperialismens dåliga rykte, vad innehåller då den? I stort sett bara uppblåsta monument över torftiga idéer.

Man får en känsla av att det liv där dessa konstnärer rör sig är så innehållslöst att de bara kan intressera sig för ätande, masturbation och prylsmekande.²³⁶

Som citatet visar var Olvång mycket kritisk till de konstverk som visades i utställningen. I hans resonemang finns tydliga spår av antiamerikanism, det vill säga en stark motvilja mot USA:s politik, kultur och globala inflytande. Denna antiamerikanska hållning var även påtaglig hos de debattörer som tidigare i debatten hade kopplat samman E.A.T. med USA:s krigsföring i Vietnam.²³⁷ En

Olof Ultvedt, ”Vilken konst ska vi ha?”, *Dagens Nyheter*, 1972-06-16; Bengt Olvång, ”Pontus Hulténs ensidigheter”, *Aftonbladet*, 1972-06-22.

²³³ Karl Olov Björk, Margareta Carlstedt, Sten Dunér, Bror Marklund, Per Olof Ultvedt, ”Det finns en värld utanför axeln Paris–New York”, *Dagens Nyheter*, 1972-06-27.

²³⁴ David Westman, ”Satsar Moderna museet 2 miljoner kr på onödigt konstpaket från USA?”, *Folket*, 1972-08-05.

²³⁵ Bengt Olvång, ”Monument över kulturellt förfall”, *Aftonbladet*, 1973-10-31.

²³⁶ Bengt Olvång, ”Monument över kulturellt förfall”, *Aftonbladet*, 1973-10-31.

²³⁷ Sten Dunér, Margareta Carlstedt, Per Olof Ultvedt, ”Vem vill hjälpa?”, *Dagens Nyheter*, 1972-06-29.

anledning till att förvärvet av New York Collection väckte så stark kritik var alltså att samlingen, enligt kritikerna, representerade och främjade amerikansk imperialism och kapitalism.

Konstkritikern Rolf Anderberg menade att New York Collection var en monumental besvikelse. I en recension publicerad i *Göteborgs-Posten* den 31 oktober 1973 hävdade han att den amerikanska 1960-talskonsten inte förtjänade det oproportionerligt stora utrymme som den hade fått i Moderna museets utställningar och samlingar.²³⁸ Vidare hävdade Karl Olof Björk, Sten Dunér, Per Olof Ultvedt samt konstnären Bo Ahlsén och museiintendenten Pär Stolpe att Moderna museet var ett auktoritärt elitmuseum som dikterade vilken konst som allmänheten fick ta del av. De fem debattörerna inskräppte även att museipubliken hade rätt att ta del av konst från alla delar av världen, även om konstverken för tillfället inte var börsnoterade i Paris eller New York.²³⁹ Därigenom förmedlades en bild av att Moderna museet endast visade konst som uppskattades av konstvärldens ekonomiska och kulturella elit.

Vad sker just nu i Afrika, Asien, Sydamerika och Australien? Vad sker i alla de verkstäder som aldrig får besök av konsthandlare och med dem befryndade museichefer? Och var har alla andra bildformer tagit vägen?²⁴⁰

Konstkritikern Beate Sydhoff intog en mer pragmatisk hållning till förvärvet av New York Collection. I en recension publicerad i *Svenska Dagbladet* den 2 november 1973 framhöll hon att ingen kunde påstå att Moderna museets satsning på amerikansk sextiotalskonst inte hade varit betydelsefull, men att museets fokus på amerikansk konst hade medfört att den europeiska, skandinaviska och svenska konsten inte hade getts tillräckligt stort utrymme i museets utställningar.²⁴¹ Hennes recension innehöll även en tydligt formulerad idé om Moderna museets funktion:

²³⁸ Rolf Anderberg, "Moderna museet och avspänningen", *Göteborgs-Posten*, 1973-10-31.

²³⁹ Bo Ahlsén, Margareta Carlstedt, Karl Olof Björk, Sten Dunér, Pär Stolpe, Per Olof Ultvedt, "Restlager på Moderna museet", *Dagens Nyheter*, 1973-11-18.

²⁴⁰ Bo Ahlsén, Margareta Carlstedt, Karl Olof Björk, Sten Dunér, Pär Stolpe, Per Olof Ultvedt, "Restlager på Moderna museet", *Dagens Nyheter*, 1973-11-18.

²⁴¹ Beate Sydhoff, "New York möter Stockholm", *Svenska Dagbladet*, 1973-11-02.

Ett museum ska med sina samlingar, som jag ser det, hjälpa till att ge den som kommer dit någon slags kulturell identitet, en känsla av hemhörighet i ett kulturellt sammanhang.

[- - -]

Låt oss också få 500 000 kronor till att bättra på det svenska materialet från sextioalet i museet, det har varit en väsentlig period i den svenska konsten som hotar (sic!) att glömmas innan det ännu är möjligt att ställa samman dess ansikte för att bättra på vår identitet. Låt oss få 500 000 kronor för att välja ut de arbeten ur Europas sextioal som är nödvändiga för att vi inte ska glömma hur det var att leva då.²⁴²

Enligt Sydhoff skulle innehållet i Moderna museets samlingar alltså forma framtida generationers bild av 1960-talet. I recensionen framställdes Moderna museets samlingar därmed som en del av samhällets kollektiva minne. De verk som förvärvades till Moderna museet hade enligt Sydhoff inte bara en dagsaktuell betydelse, de skulle även påverka hur framtida museibesökare förstod sig själva och sin historia.

I debatterna om New York Collection formades alltså ett museiideal som innebar att Moderna museet skulle arbeta för att få en bredare representation i sina samlingar och utställningar. Kritiken som riktades mot New York Collection var följaktligen kopplad till frågan om vilka som hade privilegiet att vara representerade på museet. Med undantag för Sydhoff, som menade att Moderna museet skulle köpa in svensk, nordisk och europeisk konst, var de kritiskt inställda debattörerna överens om att museet borde köpa in konst från andra delar av världen än Europa och USA. Denna uppmaning bör ses mot bakgrund av det ökade intresse och engagemang för tredje världen som växte fram inom många solidaritetsrörelser på 1960-talet, och som bland annat tog sig uttryck i kravet på en mer rättvis och demokratisk världsordning.²⁴³

Det representativa museiideal som formades i debatterna om New York Collection skilde sig i hög grad från det som hade formats under Moderna museets tillkomstskede. Termen modernism användes förvisso varken i *Nationalmusei-*

²⁴² Beate Sydhoff, "New York möter Stockholm", *Svenska Dagbladet*, 1973-11-02.

²⁴³ Salomon, 1996, s. 80ff.

utredningen, utställningskatalogen till *Det moderna museet* eller Otte Skölds invigningstal, men det framgick likväl att Moderna museets verksamhet skulle vara vigd åt modernistisk konst. Det fanns förvisso en förhoppning om att Moderna museet skulle bedriva en mångfacetterad verksamhet som lyfte fram olika slags konstformer, men museets primära uppgift var att noggrant följa och åskådliggöra den moderna konstens utveckling.²⁴⁴ I debatterna om New York Collection ser vi således hur detta ”ursprungliga” museiideal utmanades av ett ideal som var starkt färgat av det tidiga 1970-talets vänsterpolitiska rörelser.

Museet som internationell aktör

Att Moderna museet i ett tidigt skede valde att visa och förvärva verk av det amerikanska neo-avantgardet visar att det inom verksamheten fanns en ambition att positionera museet som en framstående institution för modern konst. Att Utbildningsdepartementet valde att bidra med 500 000 kronor till projektet visar att det även fanns ett statligt stöd för denna ambition.²⁴⁵ I relation till detta kan det vara värt att påminna om att den socialdemokratiska regeringen i samband med utställningen *Önskemuseet* 1964 beviljade Moderna museet ett engångsanslag på fem miljoner kronor för inköp av internationell konst. Till följd av detta förvärvade museet verk av flera välkända modernister.²⁴⁶ De verk som anskaffades av Moderna museet till följd av *Önskemuseet* och samarbetet med E.A.T. var gjorda

²⁴⁴ SOU 1949:39; Otte Sköld, *Det moderna museet: Utställning: Liljevalchs konsthall, 1950*, uts. kat. (Stockholm: Nationalmuseum, 1950); Otte Sköld, ”Otte Skölds tal vid invigningen av Moderna Museet d. 9/5 1958 kl 11:30”, Olle Granath & Monica Nickels (red.), *Moderna Museet 1958–1983* (Stockholm: Moderna Museet, 1983).

²⁴⁵ För mer information om hur regeringen understödde Moderna museets satsning på amerikansk neo-avantgardism” se Annika Öhrner, ”The Moderna Museet in Stockholm – The Institution and the Avant-Garde”, Tania Ørum & Jesper Olsson (red.), *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950–1975* (Leiden: Brill Rodopi, 2016).

²⁴⁶ ”Om samlingen”, Moderna Museet, www.modernamuseet.se/stockholm/sv/samlingen/ (hämtad 2019-03-19); ”Salvador Dali”, Moderna Museet, [https://sis.modernamuseet.se/sv/view/objects/asitem/search\\$0040/2/primaryMaker-asc?t:state:flow=6378f171-94b9-4c86-894e-2011bc17929b](https://sis.modernamuseet.se/sv/view/objects/asitem/search$0040/2/primaryMaker-asc?t:state:flow=6378f171-94b9-4c86-894e-2011bc17929b) (hämtad 2019-12-20); ”Pablo Picasso”, Moderna Museet, [https://sis.modernamuseet.se/sv/view/objects/asitem/search\\$0040/7/primaryMaker-asc?t:state:flow=50c4a307-9cc0-4b64-a33d-3a0e96126fb1](https://sis.modernamuseet.se/sv/view/objects/asitem/search$0040/7/primaryMaker-asc?t:state:flow=50c4a307-9cc0-4b64-a33d-3a0e96126fb1) (hämtad 2019-12-20).

av konstnärer som redan var representerade på flera stora konstmuseer i väst, däribland föregångsmuseet MoMA i New York. Förvärven bidrog därmed till den likriktning som Duncan, Hayden, Klonk och Knell menar finns bland moderna konstmuseer. Konstverken som förvärvades ökade emellertid Moderna museets möjlighet att hävda sin position på det internationella museifältet.²⁴⁷

Vid sidan av de aktörer som kritiserade förvärvet av New York Collection fanns det som sagt var aktörer som såg positivt på att Moderna museet utökade sin samling av amerikansk neo-avantgardism. Flera debattörer menade även att förvärvet var en bekräftelse på den stora respekt som Moderna museet åtnjöt internationellt. I en debattartikel publicerad i *Dagens Nyheter* den 29 juni 1972 konstaterade konstnären Öyvind Fahlström – vars verk *Världsbanken* (1971) ingick i New York Collection – att Moderna museet på endast femton år hade byggt upp en av världens bästa samlingar av nutida konst. Under Hulténs ledning hade museet dessutom visat en rad originella och slagkraftiga utställningar. Därmed hade Hultén satt museet i respekt bland konstnärer och konstkännare världen över, hävdade Fahlström.²⁴⁸ Medan Björk, Carlstedt och flera andra debattörer ifrågasatte Moderna museets specialisering på amerikansk efterkrigskonst lyfte Fahlström alltså fram den renommé och legitimitet som förvärven av amerikansk konst hade skänkt till museet. Enligt Fahlströms resonemang var det centrala inte att Moderna museets samlingar hade en stor spännvidd, utan att de verk som införlivades i museisamlingarna var av stor konstnärlig betydelse.

Som Fahlströms debattinlägg visar kretsade debatten om New York Collection delvis kring Pontus Hulténs insatser som museichef. När utställningen *New York Collection for Stockholm* öppnade på Moderna museet i oktober 1973 hade Hultén lämnat museet för att axla rollen som konstnärlig ledare vid det blivande Centre

²⁴⁷ Duncan, 1995, s. 103; Hayden, 2006, s. 184; Klonk, 2009, s. 14; Knell, 2016, s. 34.

²⁴⁸ Se exempelvis Öyvind Fahlström, "Sverige – bara ett litet land bland alla andra...", *Dagens Nyheter*, 1972-06-29. Liknande påståenden förekom även i K G P Hultén, "Moderna museets chef svarar: 'En enastående samling'", *Dagens Nyheter*, 1972-06-16 och Viveka Vogel, "Vi betalade in 500 000 och fick konst för miljoner", *Vecko-Journalen*, nr. 42, 1973-10-17.

Pompidou i Paris.²⁴⁹ Hulténs stora intresse för amerikansk konst och hans arbete vid Moderna museet gavs likväl stort utrymme i dagspressens mottagande av utställningen. I en artikel publicerad i *Vecko-Journalen* konstaterade Viveka Vogel att Hultén hade varit först med att köpa in betydande verk av Oldenburg, Rauschenberg, Georg Segal och Warhol. Vidare hävdade hon att förvärvet av New York Collection innebar att Moderna museet blev ägare till en av världens främsta samlingar av internationell konst.²⁵⁰ Konstkritikern Margareta Romdahl framhöll i sin tur att Moderna museet hade varit det första museet i Europa som hade visat amerikansk neo-avantgardism. Hon hävdade även att förvärvet av New York Collection innebar att Moderna museets samling av amerikansk 1960-talskonst blev en av de mest betydelsefulla i världen.²⁵¹

De som ställde sig positiva till förvärvet av New York Collection menade alltså att samlingen bekräftade och stärkte Moderna museets position på det internationella museifältet. I debatten samproducerades därmed ett museiideal som betonade Moderna museets betydelse som internationell aktör. Vikten av internationell prestige lyftes bland annat fram av Olle Granath som i en debattartikel publicerad i *Dagens Nyheter* den 4 november 1973 framhöll att Moderna museet i ett tidigt skede hade satt sig i respekt hos både amerikanska och europeiska konstnärer.²⁵² I en debattartikel som publicerades i *Dagens Nyheter* vid ett senare tillfälle kommenterade Granath även kraven på att Moderna museet skulle vidga det västerländska perspektiv som präglade dess utställningar och samlingar. Enligt Granath var det rimligt att Moderna museet bevakade Afrikas, Asiens och Sydamerikas konstliv. Han påpekade även att museet bland annat hade visat vävnader från olika delar av Afrika, måleri och affischer från Kuba samt naivistiskt måleri från Israel. Han inskräppte dock att det fanns kulturer som inte ägnade sig åt

²⁴⁹ Mellan den 1 september och den 1 december 1973 leddes Moderna museet inofficiellt av intendenterna Karin Bergqvist Lindegren och Carlo Derkert. "Kronologi utställningar och händelser", Moderna Museet, www.modernamuseet.se/stockholm/sv/samlingen/historia/kronologi/ (hämtad 2019-05-17).

²⁵⁰ Viveka Vogel, "Vi betalade in 500 000 och fick konst för miljoner", *Vecko-Journalen*, nr. 42, 1973-10-17, s. 20, 59.

²⁵¹ Margareta Romdahl, "Modernas USA-samling blir en av världens främsta", *Dagens Nyheter*, 1973-10-26.

²⁵² Olle Granath, "Lysande rester ur det förflutna", *Dagens Nyheter*, 1973-11-04.

konstnärligt skapande i egentlig mening och att Moderna museet inte hade i uppgift att bedriva någon kvantitativ kulturantropologi.²⁵³ Därigenom betonade han Moderna museets betydelse som just konstmuseum. Vidare tillbakavisade han Olvångs kritik av de konstverk som ingick i New York Collection och hävdade att de konstnärer som var representerade i samlingen var emot USA:s officiella politik.

Enligt Granath var Moderna museets uppgift alltså att lyfta fram de främsta samtida konstnärerna. Till skillnad från ett etnografiskt museum hade Moderna museet inte i uppgift att levandegöra världens kulturer. Istället skulle museet lyfta fram verk med hög konstnärlig kvalitet. I motsats till Olvång tog Granath alltså ställning för den typ av estetiskt gränsöverskridande neo-avantgardism som ingick i New York Collection.²⁵⁴ En central konfliktpunkt i debatten om samlingen var alltså vilken typ av konst som var tillräckligt betydelsefull för att förtjäna en plats i Moderna museets samlingar och utställningar. Kontroverserna kring New York Collection kan följaktligen ses som ett exempel på den typ av strid som uppstår när aktörer på konstfältet är oense om vad som räknas som god konst samt har olika uppfattningar om vem som har mandat att avgöra detta. Att förvärvet av New York Collection väckte så starka känslor ger också en antydning om den stora betydelse som aktörerna tillskrev Moderna museet. Det gäller även de som kritiserade förvärvet och utställningen. Hade Moderna museet betraktats som oväsentligt hade dess verksamhet inte väckt så starka reaktioner. Besvikelsen och ilskan över museets agerande gick således hand i hand med uppfattningen att museet hade en viktig funktion att fylla.

²⁵³ Olle Granath, "Replik", *Dagens Nyheter*, 1973-11-18.

²⁵⁴ För ett mer ingående resonemang om relationen mellan modernismens avantgarde och museerna för modern konst se Hayden, 2006.

Museiideal i konflikt

I det här kapitlet har jag studerat debatterna om förvärvet av konstsamlingen New York Collection och utställningen *New York Collection for Stockholm*. I enlighet med avhandlingens syfte har jag analyserat de museiideal som har samproducerats i debatterna. Särskilt stor vikt har lagts vid de museiideal som berör museisamlingarnas innehåll och deras inverkan på Moderna museets verksamhet.

Ser man till de argument som framfördes i debatterna om New York Collection blir det tydligt att samlingen tillskrevs mångskiftande betydelser. För att förstå de motsättningar som uppstod kring förvärvet måste vi följaktligen fråga oss vad samlingen representerade för de inblandade aktörerna. Av dem som ställde sig kritiska till förvärvet gjordes New York Collection till en symbol för USA:s orättfärdiga krigsföring i Vietnam. Det fanns även de som menade att konstverken representerade och idealiserade en innehållslös, amerikansk konsumtionskultur. De som ställde sig på Moderna museets sida i debatten betraktade istället förvärvet som en bekräftelse på den stora respekt som museet åtnjöt internationellt. Aktörerna som välkomnade förvärvet av New York Collection var även av åsikten att förvärvet stärkte Moderna museets status som framstående institution för avantgardistisk konst. Centralt för debatterna om New York Collection var alltså att samlingen tillskrevs betydelser som gick utöver de enskilda konstverken.

I debatterna samproducerades två museiideal som jag har valt att kalla ”museet för bred representation” och ”museet som internationell aktör”. Idén om att Moderna museet skulle verka för en mer jämlik representation innebar att museet skulle lyfta fram konst från andra kontinenter än Europa och Nordamerika. Ett påstående som upprepades av flera debattörer var att Moderna museets samlingar endast synliggjorde en bråkdel av världens samlade konstproduktion och att det innebar att museet inte speglade sin tid. Vidare fanns det aktörer som menade att museet skulle vara en plats där besökaren kunde ta del av mindre välkända konstrikningar, till exempel satir- och protestkonst. Detta ideal innebar att Moderna museet skulle vara en inkluderande institution i den bemärkelsen att det gav en allsidig bild av

det som skedde på konsfältet. Tanken var att Moderna museet inte enbart skulle vara en plats för estetisk avantgardism utan en institution som visade många slags bilder från olika delar av världen. Kritiken som riktades mot New York Collection var alltså kopplad till frågan om vilka som hade privilegiet att se sig själva representerade i museets samlingar och utställningar. Tätt kopplat till detta ideal var även idén om att museet var en historiebevarande institution vars samlingar fungerade som samhällets kollektiva minne. De verk som införlivades i Moderna museets samlingar skulle med nödvändighet påverka framtida generationers förståelse av 1960-talet, och därför var det viktigt att museet samlade brett. Centralt för detta ideal var även uppfattningen att museet skulle ta ställning mot globala orättvisor och bedriva en verksamhet som i förlängningen bidrog till en mer rättvis världsordning.

Slutligen kan kraven på en mer jämlik representation läsas som en kritik av det moderna konstmuseet som sådant. Som påtalats i kapitlets inledning har de museer för modern konst som öppnade decennierna före och efter andra världskriget i hög grad valt att lyfta fram avantgardistisk och senare neo-avantgardistisk konst.²⁵⁵ Det har inneburit att dessa museer främst har förvärvat konst av europeiska och amerikanska konstnärer. Konst från Latinamerika, Afrika, Asien och Australien har istället tilldelats en mycket undanskymd position i deras samlingar och utställningar. Likaså har socialrealistisk, naivistisk och lokalt förankrad konst tillskrivits en sekundär betydelse. Det avantgardistiska museiidealet har tagit sig olika uttryck över tid men har, vilket kommer att framgå i nästkommande kapitel, åberopats vid ett flertal tillfällen i Moderna museets historia. I relation till det representativa museiideal som formades i debatterna om New York Collection kom detta museiideal emellertid att framställas som förlegat och elitistiskt.

Kontroverserna kring New York Collection visar tydligt att Moderna museets verksamhet, och uppfattningarna om densamma, har påverkats av internationella faktorer och omständigheter. Debatterna som har analyserats i det här kapitel rörde inte enbart museets förvärv av amerikansk konst, de påverkades även av

²⁵⁵ Hayden, 2006, s. 134, 182.

USA:s krigsföring i Vietnam. Att de svenska vänsterrörelserna tog intryck av de amerikanska solidaritetsrörelserna formade i förlängningen det representativa museiideal som samproducerades i debatterna. Som tidigare har nämnts betonades även Moderna museets betydelse som internationell aktör i debatterna. De som företrädde detta museiideal lade stor vikt vid att Moderna museet bibehöll och stärkte sin position på det internationella museifältet. Ett annat påstående som upprepades i flera tidningstexter var att New York Collection hade tillfallit Moderna museet eftersom museet i ett tidigt skede hade uppmärksammat den amerikanska 1960-talskonsten. Centralt för detta ideal var alltså vetskapen om att Moderna museet agerade på en konkurrensutsatt museiarena och att förvärv av internationellt framstående verk var ett måste om museet ville hävda sig i denna konkurrens. De aktörer som företrädde detta ideal var även av åsikten att ett modernt konstmuseum i första hand skulle ägna sig åt avantgardisk konst. Till skillnad från idealet om bred representation krävde detta ideal alltså ett visst mått av specialisering från Moderna museets sida. Centralt för det internationella museiidealet var även uppfattningen att förvärv av internationellt framstående verk inte enbart gynnade Moderna museet utan det svenska konstlivet i stort.

Debatterna om New York Collection och *New York Collection for Stockholm* visar att det stundtals har funnits vitt skilda uppfattningar om vad som är Moderna museets primära funktion. I de aktuella debatterna formades dessa uppfattningar av 1960- och 1970-talens solidaritetsrörelser, kritiken mot USA-imperialismen, intresset för den amerikanska neo-avantgardismen, strävan efter internationell prestige samt enskilda aktörers önskan att avgöra vad som skulle ingå i de statliga museisamlingarna. De museiideal som formades i debatterna fick således sina betydelser i relation till en rad olika aktörer, institutioner och praktiker – varav somliga var nationella och andra internationella.

UTSTÄLLNINGSPLOTS ELLER EXPERIMENTPLOTS: DEBATTEN OM MODERNA MUSEETS NYA BYGGNAD

På vilket sätt påverkar byggnaden den verksamhet som bedrivs på ett museum? I de senaste decenniernas kulturforskning har denna fråga tilldelats stor uppmärksamhet.²⁵⁶ Bland annat har forskare som Carol Duncan, Charlotte Klonk och Mary Anne Staniszewski argumenterat för att museibygnaden inte är ett neutralt hölje, utan ett rum där olika idéer, praktiker och ideologier iscensätts och omförhandlas.²⁵⁷ Andra forskare, däribland Jenny Beckman, Eva Eriksson och Britta Zetterström Geschwind, har framhållit att den rumsliga dimensionen har stor betydelse för hur museiverksamheten utformas och brukas. Varje enskild museibygnad erbjuder därmed specifika möjligheter och begränsningar.²⁵⁸ Eriksson har även framhållit att museibygnadens arkitektoniska utformning ger museet en tydlig identitet. Redan när besökaren kliver in i museibygnaden slår den an en ton; den kan kännas vardaglig eller högtidlig, inbjudande eller vördnadsfull.²⁵⁹ Museibygnadens påverkar följaktligen både museiverksamhetens innehåll och besökarens upplevelse av museet.

²⁵⁶ Det stora intresset för museibygnader och utställningsrum har resulterat i en rad omfattande publikationer. Se exempelvis Suzanne MacLeod (red.), *Reshaping Museum Space: Architecture, Design, Exhibitions* (London: Routledge, 2005); Kali Tzortzi, *Museum Space: Where Architecture Meets Museology* (Farnham: Ashgate, 2015); Britta Zetterström Geschwind, *Publika museirum: Materialiseringar av demokratiska ideal på Statens historiska museum 1943–2013*, Diss. Stockholms universitet (Stockholm: Stockholms universitet, 2017).

²⁵⁷ Carol Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums* (London: Routledge, 1995); Charlotte Klonk, *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000* (New Haven: Yale University Press, 2009); Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at Museum of Modern Art* (Cambridge: MIT Press, 1998).

²⁵⁸ Jenny Beckman, *Naturens palats: Nybyggnad, vetenskap och utställning vid Naturhistoriska riksmuseet 1866–1925*, Diss. Kungliga tekniska högskolan (Stockholm: Atlantis, 1999), s. 20; Eva Eriksson, "Förvandlingar och lokalbyten: Moderna museets byggnader", Anna Tellgren (red.), *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008* (Stockholm: Moderna Museet, 2008), s. 67; Zetterström Geschwind, 2017, s. 27ff.

²⁵⁹ Eriksson, 2008, s. 67.

Relationen mellan museibygnad och museiverksamhet var ett centralt tema i en av de debatter som fördes om Moderna museet på 1990-talet. Sedan öppnandet 1958 hade Moderna museet varit inhyst i flottans gamla exercishus på Skeppsholmen i Stockholm, och under decenniernas gång hade behovet av en ny museibygnad påtalats vid ett flertal tillfällen. Exercishuset, som hade gjorts om till ett museum efter ritningar av Per-Olof Olsson, var ursprungligen tänkt att vara ett provisorium eftersom det var oförmöget att rymma Moderna museets växande samlingar. I mitten av 1970-talet byggdes exercishuset ut till dubbel storlek, men endast ett decennium senare väcktes planer på en ny museibygnad till liv inom museet.²⁶⁰ I början av 1990-talet beslutades det att Moderna museet skulle få en ny storskalig byggnad som uppfyllde samtidens krav på inbrottssäkra och klimatanpassade lokaler.²⁶¹

Beslutet att uppföra en ny byggnad åt Moderna museet gav upphov till flera debatter. Dessa debatter var omfattande och täckte in vitt skilda frågor: allt från museets placering på Skeppsholmen till färgsättningen av museibygnadens exteriör.²⁶² Planerna på en ny museibygnad väckte också frågor om vilken typ av verksamhet som skulle bedrivas på det "nya" Moderna museet.²⁶³ Det framgår särskilt tydligt av den debatt som bröt ut i februari 1991. Debatten tog sin utgångspunkt i det tävlingsprogram som hade presenterats när Byggnadsstyrelsen utlyste en arkitekttävling gällande nya lokaler för Moderna museet. När debatten inleddes var arkitekttävlingen ännu inte avgjord och därmed fanns det inga definitiva uppgifter om hur det nya Moderna museet skulle se ut. Tävlings-

²⁶⁰ I slutet av 1960-talet fanns det långt gångna planer på att flytta Moderna museets verksamhet till det blivande Kulturhuset vid Sergels torg, men på grund av en konflikt mellan museet och Stockholms stad gick planerna om intet. Det så kallade Kulturhusprojektet behandlas i Eriksson, 2008 och Kim West, *The Exhibitionary Complex: Exhibition, Apparatus, and Media from Kulturhuset to the Centre Pompidou, 1963–1977*, Diss. Södertörns högskola (Huddinge: Södertörns högskola, 2017).

²⁶¹ Eriksson, 2008, s. 84.

²⁶² Anna Ingemark Milos, *Stockholms stadsbibliotek och Moderna museet: En analys av arkitekturkritik i svensk press*, Diss. Lunds universitet (Lund: Sekel, 2010), s. 135.

²⁶³ Se exempelvis Olov Isaksson, "Bara skärvor över till kulturhistorien", *Dagens Nyheter*, 1991-02-01; Leif Nylén, "Varför 1900-tal", *Dagens Nyheter*, 1991-02-10; Lars O Ericsson, "Var finns filosofin?", *Dagens Nyheter*, 1991-02-10; Olov Isaksson, "Friden härskar på Skeppsholmen", *Dagens Nyheter*, 1991-02-19.

programmet innehöll dock instruktioner för hur museibygnaden skulle utformas och information om vilka typer av verksamheter som byggnaden skulle inrymma. Därigenom gav tävlingsprogrammet en förhållandevis tydlig bild av vilken typ av museiinstitution som eftersträvades. Av tävlingsprogrammet framgick att Moderna museets samlingar skulle ges stort utrymme i den blivande byggnaden. Det poängterade även att det nya Moderna museet permanent skulle ge besökarna en historisk översikt av 1900-talets konst.²⁶⁴ Denna information väckte starkt motstånd hos ett antal framträdande aktörer i svenskt kulturliv och därmed var debatten ett faktum.

Att tävlingsprogrammets instruktioner gav upphov till en debatt om det nya Moderna museets funktion ringar in något centralt: nämligen att det fanns en uppfattning om att museibygnadens utformning med nödvändighet skulle diktera villkoren för den verksamhet som i framtiden skulle bedrivas på Moderna museet. I det här kapitlet kommer jag att lyfta fram vilka konsekvenser debattörerna antog att den blivande museibygnaden skulle få för Moderna museets verksamhet. Vidare kommer jag att analysera hur dessa antaganden formade de museiideal som samproducerades i debatten. Jag kommer även att argumentera för att museiidealerna i hög grad formades av några av de förändringar som ägde rum i den nationella kulturpolitiken och på det internationella museifältet under 1980- och 1990-talen. Fokus kommer att ligga på de debattinlägg som publicerades mellan februari och maj 1991, men kapitlet omfattar även debattinlägg som publicerades före och efter detta.

Från intim mötesplats till storskalig konstinstitution

Det Moderna museet som debatterades under 1990-talet skilde sig i flera avseenden från det museum som hade varit föremål för debatt i början av 1970-talet. År 1976 hade Moderna museet tillsammans med Nationalmuseum och

²⁶⁴ Byggnadsstyrelsen, *Arkitekttävling för Moderna Museet och Arkitekturmuseet, Skeppsholmen Stockholm 1990* (Stockholm: Byggnadsstyrelsen, 1990), s. 13.

Östasiatiska museet blivit en del av myndigheten Statens konstmuseer. Därmed hade Moderna museet upphört att vara en enhet inom Nationalmuseum och på allvar särskilt från dess forna moderinstitution.²⁶⁵ Under årens lopp hade även flera chefer kommit och gått på Moderna museet. När debatten om det nya Moderna museet bröt ut 1991 var det två personer som hölls ansvariga för museets utveckling: Björn Springfeldt som hade tillträtt som museichef 1989 och Olle Granath som hade varit chef för Moderna museet mellan 1980 och 1989 och som därefter hade tillträtt som överintendent för Statens konstmuseer.²⁶⁶

Sedan öppnandet 1958 hade Moderna museets verksamhet genomgått flera förändringar, vilket hade stor betydelse för 1991 års debatt. Ett återkommande tema i debatten var att aktörerna jämförde den verksamhet som hade bedrivits på Moderna museet under 1980- och 1990-talen med den som hade bedrivits på museet under 1960-talet. För att dessa jämförelser ska bli begripliga är det nödvändigt att tydliggöra vilka typer av utställningar och aktiviteter som anordnades på museet under dess första decennium.

Efter invigningen 1958 blev Moderna museet snabbt en central institution i Stockholms kulturliv. Vid sidan av ett antal framträdande gallerier var Moderna museet nästintill ensamt om att visa avantgardistisk och neo-avantgardistisk konst, och museet blev därför en given samlingspunkt för den konstintresserade huvudstadspubliken. Konstkritikern och utställningsproducenten Gunilla Lundahl och dramatikern och regissören Staffan Olzon har även framhållit att Moderna museets kafé, som var beläget i anslutning till Bloms trädgård, bidrog till att göra museet till en viktig mötesplats för huvudstadens unga invånare.²⁶⁷

²⁶⁵ Nationalmuseum bibehöll emellertid sin starka ställning över Moderna museet i och med att dess chef även var överintendent vid Statens konstmuseer och således hade viss bestämmanderätt över Moderna museet vad gällde ekonomiska och administrativa frågor. Bakgrunden till särskiljandet av Moderna museet och Nationalmuseum diskuteras i Proposition 1974:28, *Den statliga kulturpolitiken: Kungl. Maj:ts proposition* (Stockholm: Statens kulturråd, 1974), s. 138.

²⁶⁶ "Kronologi utställningar och händelser", Moderna Museet,

www.modernamuseet.se/stockholm/sv/samlingen/historia/kronologi/ (hämtad 2019-05-17).

²⁶⁷ Charlotte Bydler, Andreas Gedin & Johanna Ringarp (red.), *Pontus Hultén på Moderna Museet. Vittnesseminarium på Södertörns högskola, 26 april 2017* (Huddinge: Södertörns högskola, 2018), s. 29, 37.

Under 1960-talet varvade Moderna museet utställningar med klassiska modernister med utställningar med samtida konst. Som konstaterats i föregående kapitel var Moderna museet tidigt ute med att lyfta fram den amerikanska popkonsten. Redan 1962 visade museet en samlingsutställning med Jasper Johns, Alfred Leslie, Robert Rauschenberg och Richard Stankiewicz. Sex år senare, år 1968, visade Moderna museet Europas första retrospektiva utställning med Andy Warhol. Vid sidan av dessa utställningar finns det två utställningar som nästintill har blivit synonyma med Moderna museets 1960-tal: *Rörelse i konsten*, som visades 1961, och *Hon – En katedral*, som visades 1966. I *Rörelse i konsten* visades så kallad kinetisk konst jämsides med äldre modernistiska konstverk. Den omfattande utställningen rymde 233 verk av totalt 85 konstnärer från Norden, Europa, USA och Sydamerika. Temat var rörelse och enligt konstvetaren Anna Lundström har utställningen ofta tolkats som startskottet för Moderna museets dynamiska, progressiva och internationella 1960-tal.²⁶⁸ I *Hon – En katedral* visades en uppseendeväckande installation som hade utarbetats av konstnärerna Niki De Saint Phalle, Jean Tinguely och Per-Olof Ultvedt med betydande bidrag av Pontus Hultén. Installationen bestod av en 28 meter lång och åtta meter hög, ihålig kvinnokropp liggandes på rygg. Entrén gick genom vaginan och inuti kvinnokroppen möttes besökaren bland annat av en damm full av guldfiskar, en tvåmanssoffa för kärlekspar, en bar, en liten biograf som visade en Greta Garbo-film och en lekplats med en rutschbana.²⁶⁹

Det unga Moderna museet var inte enbart tillägnad avantgardistisk konst. Utöver konstutställningar anordnade museet även konserter, filmvisningar, teaterframträdanden, modevisningar och happenings.²⁷⁰ Några av dessa evenemang anordnades i samarbete med andra kulturinstitutioner i Stockholm, däribland

²⁶⁸ Anna Lundström, ”Rörelse i konsten: En utställning i olika lager”, Anna Tellgren & Anna Lundström (red.), *Pontus Hultén och Moderna Museet: De formativa åren* (Stockholm: Moderna Museet, 2017), s. 67.

²⁶⁹ Daniel Birnbaum, ”Förord”, Anna Tellgren & Anna Lundström (red.), *Pontus Hultén och Moderna Museet: De formativa åren* (Stockholm: Moderna Museet, 2017), s. 11. Arbetet *Med Hon – En katedral* behandlas ingående i Andreas Gedin, *Pontus Hultén, Hon & Moderna* (Stockholm: Langenskiöld, 2016).

²⁷⁰ ”Kronologi utställningar och händelser”, Moderna Museet, www.modernamuseet.se/stockholm/sv/samlingen/historia/kronologi/ (hämtad 2019-05-17).

musikföreningen Fylkingen och teaterverkstaden Pistolteatern. Under ledning av intendenten Carlo Derkert bedrev Moderna museet dessutom en konstpedagogisk verksamhet. Bland annat anordnades konstvisningar särskilt anpassade för barn och unga.²⁷¹ Derkert genomförde även guidade visningar för vuxna. Dessa visningar var i regel välbesökta och det finns fotografier som visar hur Derkert håller upp målningar ovanför sitt huvud för att publiken ska se dem bättre.²⁷²

Berättelserna om, liksom studierna av, Moderna museets 1960-tal ger en bild av en mångfacetterad och i flera avseenden lekfull och dynamisk verksamhet. Likaså ges en bild av en förhållandevis liten institution som styrdes av ett fåtal tongivande individer.²⁷³ Den som har tillskrivits störst betydelse för hur Moderna museet utvecklades under 1960-talet är utan tvekan Pontus Hultén. I den jubileumsbok som publicerades i samband med att Moderna museet fyllde 25 år 1983 framhöll till exempel museets dåvarande chef Olle Granath att det var Hultén som under 1960-talet gjorde museet till en brännpunkt för bildkonst, film, teater, musik, litteratur och dans. Daniel Birnbaum, chef för Moderna museet mellan 2010 och 2018, har i sin tur hävdat att det var Hulténs känsla för tajming och förmåga att vara på rätt plats vid rätt tidpunkt som låg bakom Moderna museets internationella berömmelse på 1960-talet.²⁷⁴ I en informationstext på Moderna museets hemsida beskrivs de år som Hultén var chef för museet vidare som en ”legendarisk tid”.²⁷⁵ Det är emellertid inte bara aktörer inom Moderna museet som har lyft fram Hulténs stora betydelse. Även i dagspressen har Hultén i det närmaste gjorts synonym med den banbrytande och experimentella verksamhet som många menar bedrevs på

²⁷¹ Moderna museets konstpedagogiska verksamhet behandlas ingående i Anette Göthlund, ”Arbete i verkstad och zon: Konstpedagogik för barn på Moderna Museet”, Anna Tellgren (red.), *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008* (Stockholm: Moderna Museet, 2008).

²⁷² ”Carlo Derkert visar konst på Moderna Museet”, Stockholmskällan, www.stockholmskallan.stockholm.se/post/15281 (hämtad 2020-04-21).

²⁷³ Se exempelvis texterna i Anna Tellgren & Anna Lundström (red.), *Pontus Hultén och Moderna Museet: De formativa åren* (Stockholm: Moderna Museet, 2017) och Bydler, Gedin & Ringarp (red.), 2018.

²⁷⁴ Birnbaum, 2017, s. 11ff.

²⁷⁵ ”Historia”, Moderna Museet, www.modernamuseet.se/stockholm/sv/2015/01/04/historia/ (hämtad 2018-01-11).

Moderna museet under 1960-talet.²⁷⁶ Vid vissa tillfällen har den museiverksamhet som Hultén etablerade på Moderna museet dessutom lagt grunden för ett ideal som museets befintliga verksamhet har kontrasterats mot. Det skedde bland annat i debatten om det nya Moderna museet, vilket kommer att diskuteras närmare längre fram i kapitlet.

Stagnation och dynamik

Gemensamt för flera av de aktörer som uttalade sig i debatten om Moderna museets nya byggnad var att de beskrev den moderna konsten som något gammalt och historiskt. Under de decennier som hade förflutit sedan Moderna museet öppnade hade nya perspektiv etablerats på den moderna konsten och enligt vissa hade modernismen gått från att vara en pågående rörelse till att bli en avslutad konsthistorisk epok. Därmed hade det ”moderna” inom konsten kommit att beteckna något gammalt snarare än något nytt. Som en konsekvens av detta hade begrepp som postmodernism och samtidskonst börjat användas för att beskriva nya tendenser inom bildkonsten.²⁷⁷ Inget av dessa begrepp användes särskilt frekvent i debatten om det nya Moderna museet, men för att för att debatten ska bli enklare att följa kommer jag likväl diskutera deras respektive innebörder.

Begreppet postmodernism hade börjat användas i slutet av 1970-talet för att beteckna konstnärliga riktningar och tendenser som på olika sätt överskred eller negerade modernismens konst. Det rörde sig bland annat om eklekticism och ifrågasättanden av konstverkets originalitet. Begreppets konnotationer gjorde i sin tur gällande att modernismen hade nått vägs ände och att konsten hade trätt in i ett nytt stadium. Utmärkande för många postmoderna konstnärer var därför att de

²⁷⁶ Jeff Werner, ”Fjärran speglingar: Moderna Museet i utländsk press”, Anna Tellgren (red.), *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008* (Stockholm: Moderna Museet, 2008), s. 331ff.

²⁷⁷ Den moderna konstens historisering behandlas bland annat i Hans Hayden, *Modernismen som institution: Om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm* (Eslöv: Östlings bokförlag Symposion, 2006) och i kapitel 7 i J. Pedro Lorente, *The Museum of Contemporary Art: Notion and Development* (Farnham: Ashgate, 2011).

behandlade modernismen som en avslutad konsthistorisk epok.²⁷⁸ Begreppet samtidskonst började användas under 1990-talet och har ibland använts som en synonym till postmodern konst. Relationen mellan de två begreppen är emellertid komplicerad, och långt ifrån all samtidskonst klassificeras som postmodern. Det är också svårt att ge en entydig definition av begreppet samtidskonst.²⁷⁹ Viktigt att understryka är att samtidskonst – när det används inom konstvetenskapliga och konstteoretiska diskussioner – inte syftar på all konst som kan kategoriseras som samtida. Enligt konstvetaren Dan Karlholm är beteckningen samtidskonst ett slags kvalitetsstämpel som framträdande aktörer på konstfältet använder för att beteckna konst som de menar är särskilt betydelsefull och nyskapande.²⁸⁰ Denna definition ligger nära den som användes i debatten om det nya Moderna museet. Vad de kritiskt inställda aktörerna efterfrågade var inte ett museum som lyfte fram all slags samtida konst, utan ett museum som ägnade sig åt den mest avancerade och banbrytande samtidskonsten.

Rent konkret innebar modernismens historisering att Moderna museet – liksom andra museer för modern konst – gick från att vara ett museum för samtida konst till att bli en vårdare av ett konsthistoriskt arv. Att museerna för modern konst i allt högre grad började förknippas med en historisk tradition innebar emellertid inte att deras popularitet minskade. Välkända modernister som Henri Matisse, Marc Chagall och Pablo Picasso lockade fortfarande en stor publik till museerna,

²⁷⁸ Det råder delade uppfattningar om den postmoderna konsten utgör ett radikalt brott med modernismens konst eller om den snarare har inneburit att vissa idéer som var kännbara redan i den tidiga modernismen har vidareutvecklats och radikaliserats. Innebörden av begreppet postmodernism och den postmoderna konstens genombrott i Sverige behandlas närmare i Kristoffer Arvidsson, *Den romantiska postmodernismen: Konstkritik och det romantiska i 1980- och 1990-talets svenska konst*, Diss. Göteborgs universitet (Göteborg: Göteborgs universitet, 2008). För en diskussion om relationen mellan modernism och postmodernism se Mikael Löfgren & Anders Molander, "Inledning", Mikael Löfgren, Anders Molander & Mats Arvidsson (red.), *Postmoderna tider?* (Stockholm: Nordstedt, 1986); Douglas Crimp, "Bilder", *Från 60-tal till cyberspace* (Stockholm: Konsthögskolan, 1997), s. 127; Hayden, 2006, s. 45.

²⁷⁹ Begreppet samtidskonst – på engelska contemporary art – har varit föremål för omfattande vetenskapliga diskussioner. Se exempelvis Hal Foster, "Questionnaire on 'The Contemporary'", *October*, vol. 130, 2009; Terry Smith, *What Is Contemporary Art* (Chicago: University of Chicago Press, 2009); Daniel Birnbaum, *Defining Contemporary Art: 25 Years in 200 Pivotal Artworks* (London: Phaidon, 2011).

²⁸⁰ Dan Karlholm, *Kontemporalism: Om samtidskonstens historia och framtid* (Stockholm: Axl Books, 2014), s. 90ff.

men inte på grund av deras radikala nyhetsvärde utan på grund av deras status som moderna mästare.²⁸¹ Moderna museets uppdrag att samla, visa, vårda och förmedla samtida konst kvarstod emellertid. Det innebar att museet på en och samma gång förväntades vårda samt tillgängliggöra statens samlingar av modern konst och fungera som en arena för samtidskonst.²⁸²

I takt med att de moderna konstmuseerna i allt högre grad började förknippas med modernismens kanon etablerades en rad alternativa forum för samtida konst. Redan 1977 öppnade The New Museum of Contemporary Art i New York som endast visade verk av levande konstnärer.²⁸³ Under 1990-talet fick internationella, tillfälliga och regelbundet återkommande konstutställningar som biennaler, triennaler och quadriennaler dessutom allt större inflytande över presentationen och definitionen av samtidskonsten.²⁸⁴ Konstvetaren Anna Lundström kopplar samman dessa tillfälliga utställningsformer med den institutionskritiska diskurs som fick stort inflytande på konstfältet under 1990- och 2000-talen. Hon påpekar vidare att dessa utställningsformers tillfälliga karaktär var tacksamma att ställa mot bilden av konstmuseet, som genom sin samling framstod som fast förankrad i såväl en historisk tid som en fysisk plats.²⁸⁵

Enligt Lundström grundade sig den nya institutionskritiken bland annat på uppfattningen att konstinstitutionen, och det offentliga rummet över lag, var kraftigt påverkad av kapitalistiska intressen och nyliberal politik. I analyser

²⁸¹ Under 1980-talet anordnade Moderna museet flera så kallade klassikerutställningar med välkända manliga modernister varav de mest omtalade var just *Marc Chagall* (1982–1983), *Henri Matisse* (1984–1985) och *Pablo Picasso* (1988–1989). Tillsammans lockade de tre utställningarna över 750 000 besökare. ”Kronologi utställningar och händelser”, Moderna Museet, www.modernamuseet.se/stockholm/sv/samlingen/historia/kronologi/ (hämtad 2019-05-17).

²⁸² Den inneboende spänningen i Moderna museets uppdrag behandlas närmare i Hans Hayden, ”Dubbel bindning: Moderna Museet som plats för tolkning av samtid och historia”, Anna Tellgren (red.), *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008* (Stockholm: Moderna Museet, 2008).

²⁸³ Karlholm, 2014, s. 9.

²⁸⁴ Anna Lundström, *Former av politik: Tre utställningssituationer på Moderna museet 1998–2008*, Diss. Stockholms universitet (Göteborg: Makadam, 2015), s. 97. För en mer ingående diskussion om relationen mellan den traditionella museiinstitutionen och det sena 1900-talets samtidskonst se Jonas Ekeberg (red.), *New Institutionalism – Verksted #1, 2003* (Oslo: Office for Contemporary Art Norway, 2003).

²⁸⁵ Lundström, 2015, s. 97.

undersökte curatorer och konstnärer konstinstitutionernas finansiering, personalens sammansättning, konstnärernas ersättningsnivåer och utställningstans relation till kvadratmeteryta vigd åt restaurang, shop, entré och lobby. Slutsatserna blev, enligt Lundström, att de större konstmuseerna sedan mitten av 1980-talet i allt högre grad hade blivit platser för konsumtion och nöje och att deras framgångar i allt större uträkning hade börjat bedömas utifrån antalet besökare. Vid sidan av de påstått populistiska och marknadsanpassade konstmuseerna lyftes mindre avantgardeinstitutioner, som kunde fungera som ett slags alternativa offentliga rum, fram som ett ideal. Likaså lyftes publikationer, workshops och paneldiskussioner fram som alternativa format till den traditionella utställningsformen där ett antal objekt visades i ett utställningsrum. Fokus låg alltså på produktionen av konst och inte på det färdiga konstverket.²⁸⁶ I linje med detta har konstkritikern och curatorn Jonas Ekberg framhållit att den kritiska curatorielle tradition som växte fram under 1990-talet i hög grad utgick från att högmodernismens utställningsrum var illa lämpade att rymma den experimentella, flexibla och processinriktade samtidskonsten.²⁸⁷ Polariseringen mellan det konventionella konstmuseet och mer experimentella utställningsformer som biennaler och workshops var högst påtaglig i debatten om det nya Moderna museet, och påverkade i stor utsträckning de museiideal som samproducerades i debatten.

Expansion och kommersialisering

Beslutet att uppföra en ny byggnad för Moderna museet kan inte enbart förstås i relation till exercishusets begränsningar. Det måste även förstås i relation till de förändringar som ägde rum inom kulturpolitiken och på museifältet under 1900-talets sista decennier. En särskilt viktig kulturpolitisk förändring var att kulturella verksamheter i allt högre grad började betraktas som viktiga institutioner för

²⁸⁶ Lundström, 2015, s. 90ff.

²⁸⁷ Jonas Ekeberg, "Introduction", Jonas Ekeberg (red.), *New Institutionalism – Verksted #1*, 2003 (Oslo: Office for Contemporary Art Norway, 2003), s. 9ff.

ekonomisk tillväxt.²⁸⁸ Det berodde bland annat på att forskare i kulturekonomi, däribland John Myerscough och Lisbeth Lindeborg, hade hävdat att kultur var en faktor som vägde tungt i människors val av resmål.²⁸⁹ Att ett rikt kulturliv kunde ha positiva effekter på den lokala ekonomin var förvisso känt sedan tidigare, men enligt idéhistorikern Per Sundgren var det först på 1980- och 1990-talen som ekonomisk tillväxt blev ett av de främsta kulturpolitiska argumenten för att genomföra kulturella satsningar av olika slag.²⁹⁰ Logiken var, förenklat uttryckt, följande: nya museibyggnader skapar medial uppmärksamhet vilket i sin tur genererar nya besökare, donatorer och sponsorer. Genom att attrahera turister har nya museer dessutom möjlighet att skapa regional tillväxt då turister i regel även spenderar pengar på resor, café- och restaurangbesök samt hotellvistelser.

Enligt företagsekonomerna Klara Tomson och Jenny Svensson speglar det ökade fokuset på kulturens ekonomiska lönsamhet en dramatiskt förändrad syn på vad som är kulturens och kulturpolitikens uppgift i samhället.²⁹¹ I relation till debatten om det nya Moderna museet är det intressant att uppmärksamma att museiforskaren J. Pedro Lorente menar att det kulturpolitiska stödet har varit särskilt starkt när det gäller uppförandet av museer för modern och samtida konst. Det beror enligt Lorente på att museer av detta slag har ansetts vara särskilt framgångsrika i att locka turister, generera serviceintäkter och ge nytt liv åt nedgångna stadsområden.²⁹²

²⁸⁸ Bengt Jacobsson, "Stabilitet och förändring: Om kulturpolitikens kringelikrokar under fyra decennier", Jenny Svensson & Klara Tomson (red.), *Kampen om kulturen: Idéer och förändring på det kulturpolitiska fältet* (Lund: Studentlitteratur, 2016), s. 66.

²⁸⁹ John Myerscough, *The Economic Importance of the Arts in Britain* (London: Policy Studies Institute, 1988), s. 91ff.; Lisbeth Lindeborg, *Kultur som lokaliseringsfaktor: Erfarenheter från Tyskland* (Stockholm: Allmänna förlag, 1991).

²⁹⁰ Per Sundgren, "Då kulturen blev lönsam", Anders Burman & Lena Lennerhed (red.), *Sekelslut. Idéhistoriska perspektiv på 1980- och 1990-talen* (Stockholm: Atlas akademi, 2011), s. 156ff. Se även Irina van Aalst & Inez Boogaarts, "From Museum to Mass Entertainment: The Evolution of the Role of Museums in Cities", *European Urban and Regional Studies*, vol. 9, nr. 3, 2002, s. 195ff.; Brian Graham, G.J Ashworth & J.E Tunbridge, *A Geography of Heritage: Power, Culture and Economy* (London: Arnold, 2000), s. 20ff.

²⁹¹ Jenny Svensson & Klara Tomson, "Kampen om kulturen: Idéer och förändring på det kulturpolitiska fältet", Jenny Svensson & Klara Tomson (red.), *Kampen om kulturen: Idéer och förändring på det kulturpolitiska fältet* (Lund: Studentlitteratur, 2016b), s. 10.

²⁹² Lorente, 2011, s. 1.

Det sena 1900-talet har beskrivits som en period då ekonomiska restriktioner, ökade omkostnader och höjda krav på tillgänglighet pressade både privat och offentligt finansierade museer att agera i enlighet med en ekonomisk marknadslogik.²⁹³ Till följd av sänkta statliga anslag, ökade omkostnader och höjda krav på resultatmätning, effektivisering och ekonomisk redovisning blev många museer i allt högre grad beroende av intäkter från entréavgifter, butiksförsäljning, restaurangbesök och sponsorsarbeten. Som ett resultat av detta valde många museer att expandera och popularisera sina verksamheter för att locka en stor och köpstark publik. Det yttrade sig bland annat i en intensifierad utställningstakt och i att stora lokalutrymmen uppläts åt butiker och restauranger. Vissa amerikanska museer valde även att anordna evenemang som vanligtvis inte förknippades med traditionella museiverksamheter, såsom speeddejting-kvällar och dj-spelningar.²⁹⁴

Med förhoppningen om att generera intäkter till sina verksamheter valde många konstmuseer dessutom att anordna eller låna in så kallade blockbuster-utställningar.²⁹⁵ Termen blockbuster-utställning syftar på en typ av storslagna och publikfriande utställningar som har som syfte att locka en stor betalande publik. I utställningarna visas i regel verk av en eller flera konsthistoriska mästare, såsom Leonardo da Vinci, Rembrandt eller Henri Matisse. Utställningarna marknadsförs ofta intensivt och under utställningsperioden fylls museibutikerna av specialproducerade produkter. Ofta anordnas även olika evenemang i samband med utställningarna, till exempel specialvisningar och föreläsningsserier.²⁹⁶ Blockbuster-utställningen har sitt ursprung i USA men spred sig snabbt till Europa. I Sverige fick utställningstypen sitt genomslag under 1980-talet då bland annat Moderna museet anordnade flera utställningar av detta slag. I en essä, publicerad i

²⁹³ Andrew McClellan, *The Art Museum from Boullée to Bilbao* (Berkeley: University of California Press, 2008), s. 193ff., 210ff.

²⁹⁴ McClellan, 2008, s. 193.

²⁹⁵ McClellan, 2008, 183.

²⁹⁶ Carol David, "Elitism in the Stories of US Art Museums: Power of a Master Narrative", *Journal of Business and Technical Communication*, vol. 13, nr. 3, 1999, s. 328; Nick Prior, "Postmodern Restructurings", Sharon Macdonald (red.), *A Companion to Museum Studies* (Malden: Blackwell Publishing, 2006), s. 515f.

tidskriften *Svenska Museer* 1989, beskrev kulturrådet Beate Sydhoff de nya blockbuster-utställningarna på följande sätt:

Många försöker argumentera för att det skulle vara positivt för konsten att konstmuseerna förvandlas till 'marknadsplatser' för allehanda kringaktiviteter och säger att det drar en ny publik till institutionerna. Folk står onekligen i kö till de stora 'megautställningarna' av typ Degas på Metropolitan Museum of Art i höstas, och betalar gladeligen fem dollar bara för att få en kölapp, en summa de betalar **utöver** den ordinarie entréavgiften. Sedan kan de handla muggar och scarves och omslagspapper och julkort, allt med Degas på, samt känna att de verkligen tagit del av ett kulturevenemang.²⁹⁷

Som Sydhoffs citat illustrerar har blockbuster-utställningar ofta beskrivits i negativa termer av aktörer på konstfältet. Uppfattningen har varit att dessa utställningar är ett uttryck för konstmuseernas tilltagande kommersialisering och att de erbjuder tillfällig förströelse och inte betydelsefulla konstupplevelser.²⁹⁸ Att allt fler konstmuseer har börjat styras av en ekonomisk marknadslogik har emellertid inte enbart lett till en radikal ökning av antalet blockbuster-utställningar. Det har även bidragit till att antalet museibygnader runt om i världen har ökat kraftigt. I sammanhanget talas det ofta om den museibygnadsboom som inleddes i slutet av 1970-talet och som intensifierades under 1980- och 1990-talen. Under dessa decennier ökade antalet nya museibygnader i Europa, Nordamerika och delar av Asien lavinartat. Detsamma gällde upprustningen och utbyggnaden av befintliga museer. Särskilt märkbar var utvecklingen i USA där det uppfördes omkring 600 nya museibygnader mellan 1980 och 1999. Att så många museiinstitutioner valde att modernisera sina befintliga lokaler eller uppföra helt nya byggnader för sina verksamheter hade också att göra med att de värdefulla konstverk som ingick i de inkomstbringande blockbuster-utställningarna fodrade inbrottssäkra och klimatanpassade byggnader.²⁹⁹ I Moderna museets fall var det

²⁹⁷ Beate Sydhoff, "Från pedagogisk vision till marknadsplats", *Svenska Museer*, nr. 1, 1989.

²⁹⁸ Se exempelvis Klonk, 2009, s. 196. För en mer ingående diskussion om museernas påstådda kommersialisering se McClellan, 2008, s. 193ff.; Andrea Witcomb, *Re-Imagining the Museum: Beyond the Mausoleum* (London: Routledge, 2003), s. 13ff.

²⁹⁹ Kristoffer Arvidsson, "Arkitektur för eller som konst: Konflikten mellan form och funktion i nutida konstmuseiarkitektur", Kristoffer Arvidsson (red.), *Skiascope 7. Konstmuseiarkitektur* (Göteborg: Göteborgs konstmuseums skriftserie, 2015a), s. 112; Kristoffer Arvidsson,

inte möjligt att genomföra de ändringar som krävdes för att exercishuset skulle leva upp till de ökade kraven på vård och säkerhet, vilket ökade incitamenten att uppföra en ny museibygnad.³⁰⁰

Att det ställdes högre krav på museibygnadernas säkerhet hade också att göra med att många museisamlingar hade genomgått exceptionella värdeökningar. Under 1900-talets senare hälft hade priserna på konst skjutit i höjden. Denna värdeökning var kännbar både i Sverige och internationellt och ägde rum på flera konstområden. Särskilt stor var prisstegringen på modern 1900-talskonst. I Sverige slog exempelvis Nils Dardels *Den döende dandyn* (1918) prisrekord då den såldes för 13 miljoner kronor på en auktion på Bukowskis 1988.³⁰¹ För konstmuseernas del innebar detta att försäkringskostnaderna och kraven på inbrottssäkra byggnader ökade. De konstmuseer som önskade låna in konstverk och utställningar hade således goda skäl att uppföra byggnader som levde upp till samtidens miljö- och säkerhetskrav.

En ny byggnad för Moderna museet

Inom Moderna museet inleddes arbetet med att få till en ny museibygnad redan under 1980-talet. Särskilt tongivande var Olle Granath som var chef för museet mellan 1980 och 1989.³⁰² I slutet av decenniet gav arbetet resultat. Den 1 juni 1988 rapporterade *Dagens Nyheter* att Statens kulturråd hade skickat in ett förslag till Byggnadsstyrelsen om att låta bygga ett nytt Moderna museet på Skeppsholmen,

”Inledning”, Kristoffer Arvidsson (red.), *Skiascope 7. Konstmuseiarkitektur* (Göteborg: Göteborgs konstmuseums skriftserie, 2015b), s. 16, 20.

³⁰⁰ Vintern 1988 genomförde Byggnadsstyrelsen en granskning av Moderna museets lokaler och konstaterade att det inte var möjligt att till en rimlig kostnad klimatisera byggnaden på det sätt som krävdes för att samlingarnas kondition skulle säkerställas. Till följd av detta skickade Statens kulturråd ett förslag till Byggnadsstyrelsen om att låta uppföra ett nytt museum. Eriksson, 2008, s. 81, 84.

³⁰¹ Göran Hellström & Carl-Gustaf Petersén, *Det stora konstspelet: Hur 80-talets gyllene konstmarknad förvandlades till trauma på 90-talet* (Stockholm: Gedin, 1992), s. 80, 88.

³⁰² MMA, MA, F2bb: 10, Olle Granath, ”Moderna Museet i Stockholm”; MMA, MA, F2bb: 10, Olle Granath, ”Moderna Museet mot sekelskiftet”; MMA, MA, F2bb: 10, Olle Granath, manuskript utan rubrik, 1988; MMA, MA, F2bb: 10, Olle Granath, manuskript utan rubrik.

tre gånger så stort som det befintliga. Enligt artikeln fanns det tre skäl till varför en ny museibygnad var tvungen att uppföras: för det första innebar trångboddheten i exercishuset att Moderna museet endast kunde visa en bråkdel av sina framstående samlingar, för det andra fodrade det ökade antalet konststöder en säkrare museibygnad och för det tredje riskerade exercishusets ogynnsamma inomhusklimat att skada de ömtåliga verken i museets samling.³⁰³ Enligt artikeln var det alltså nödvändigheten av att tillgängliggöra, skydda och bevara Moderna museet samlingar som berättigade uppförandet av en ny museibygnad.

Tack vare artikeln i *Dagens Nyheter* fick planerna på ett nytt museum en offentlig presentation.³⁰⁴ En fråga som kvarstod var dock vad som skulle hända med det kulturskyddade exercishuset. Planen var att Moderna museets nya byggnad skulle uppföras på området kring det befintliga museet, vilket innebar att det inte gick att utesluta exercishuset ur ekvationen. Kort efter att Byggnadsstyrelsen hade mottagit förslaget om att uppföra en ny museibygnad beslutades det emellertid att Arkitekturmuseet, vars samlingar inte krävde samma noggranna klimatanpassning som Moderna museets, skulle inhysas i exercishuset.³⁰⁵ Under de följande åren fortskred arbetet med den blivande museibygnaden och vintern 1990 bjöd Byggnadsstyrelsen slutligen in till en arkitektävling gällande nya lokaler för Moderna museet och Arkitekturmuseet.³⁰⁶ Därmed inleddes en uppmärksam och omdebatterad byggnadsprocess som pågick i nära ett decennium.

Arkitektävlingen var en så kallade projektävling där det vinnande förslaget skulle ligga till grund för utarbetandet av den nya museibygnaden. Tävlingen var öppen

³⁰³ Ingela Lind, "Nytt modernt museum på Skeppsholmen", *Dagens Nyheter*, 1988-06-01.

³⁰⁴ Till följd av Ingela Linds artikel i *Dagens Nyheter* uppstod en debatt om behovet av ett nytt Moderna museet. Se till exempel Bengt Olvång, "Satsa inte på snobbarna!", *Aftonbladet*, 1988-06-01; Göran Zachrisson, "... och varför ska Göteborg betala, Bengt Göransson?", *Aftonbladet*, 1988-06-01; Marie-Louise De Geer Bergensträhle, "Plombera Moderna museet", *Aftonbladet*, 1988-06-03; Peter Dahl, "Vi behöver inget konstens Sheraton", *Aftonbladet*, 1988-06-06; Erwin Leiser, "Låt Moderna museet växa!", *Svenska Dagbladet*, 1988-06-08; Anders Widoff et al., "Tänk på den framtida generationen", *Aftonbladet*, 1988-06-16; Olle Granath, "För ett nytt Moderna museet", *Aftonbladet*, 1988-06-16; Göran Holmberg, "Museer måste förnyas – annars mister de sin betydelse", *Svenska Dagbladet*, 1988-06-17.

³⁰⁵ Eriksson, 2008, s. 81, 84; Ingemark Milos, 2010, s. 132ff.

³⁰⁶ "Historia", Moderna Museet, www.modernamuseet.se/stockholm/sv/2015/01/04/historia/ (hämtad 2018-01-11).

för alla svenska arkitekter och arkitektkontor och genererade över 200 förslag. I förhoppning om att knyta en internationellt erkänd arkitekt till projektet bjöds även fem utländska arkitekter in att delta i tävlingen. Bland de inbjudna fanns bland andra Frank Gehry som drygt ett år senare tilldelades uppdraget att rita det blivande Guggenheimmuseet i Bilbao. Gehry valde dock att inte lämna in ett förslag till tävlingen. Bland de som skickade in bidrag fanns emellertid den spanske arkitekten Rafael Moneo som i april 1991 utsågs till tävlingens vinnare.³⁰⁷

Det tävlingsprogram som presenterades när arkitekttävlingen utlystes hade utformats av Byggnadsstyrelsen i samråd med bland andra Björn Springfeldt och Olle Granath. Tävlingsprogrammet innehöll noggranna instruktioner för de tävlande samt ett program för det nya Moderna museet och Arkitekturmuseet. Programmet för det nya Moderna museet tog sin utgångspunkt i museets uppdrag, vilket enligt programmet var att vårda, visa och berika statens samlingar av 1900-talskonst samt att anordna tillfälliga utställningar och aktiviteter som belyste samtidens konstutveckling.³⁰⁸ I tävlingsprogrammet tilldelades samlingarna stor uppmärksamhet i relation till de tillfälliga utställningarna och aktiviteterna. Bland annat uppmanades de tävlande ta hänsyn till Moderna museets samlingar av utländsk konst från förra sekelskiftet och framåt. Vidare betonades det att det var av stor vikt att det nya Moderna museet skulle kunna ge en historisk översikt av 1900-talets konst. I programmet framhölls det även att de lokaler som var avsedda för permanenta visningar av museisamlingarna med fördel kunde anpassas efter museets befintliga konstbestånd. Framför allt krävde visningen av Constantin Brancusis skulptur *Den nyfödde* (1919–1921) och Robert Rauschenbergs *Mud Muse* (1968–1971) specialanpassade salar.³⁰⁹ De salar som var avsedda för Moderna museets tillfälliga utställningar krävde däremot större rörlighet. Därför skulle de, enligt programmet, tillåta olika former av tillfälliga installationer. I dessa

³⁰⁷ Särskilt inbjudna var även Tadao Ando (Japan), Kristian Gullichsen (Finland) och Jörn Utzon (Danmark). Eriksson, 2008, s. 84; ”Timeline”, Guggenheim Bilbao Corporate, www.guggenheim-bilbao-corp.eus/en/bilbao-guggenheim/time-line/ (hämtad 2019-06-18).

³⁰⁸ Byggnadsstyrelsen, 1990, s. 13.

³⁰⁹ Byggnadsstyrelsen, 1990, s. 13.

salar skulle även de mer samtida delarna av Moderna museets samlingar kunna visas omväxlande med tillfälliga utställningar.³¹⁰

I sammanställningen av lokalytor för det nya Moderna museet framgick det att de salar som var avsedda för permanenta visningar av samlingarna skulle göras dubbelt så stora som de salar som var avsedda för museets tillfälliga utställningsverksamhet.³¹¹ Om man ser till hur 1900-talskonsten hade utvecklats och börjat kategoriseras var det alltså i huvudsak modern konst som skulle visas på det nya Moderna museet. Värt att notera är även att tävlingsprogrammets omslag pryddes av bilder på några av de mest välkända konstverken i de äldre delarna av Moderna museets samling, vilket förstärkte intrycket av att den nya museibygnaden först och främst var avsedd att vara en utställningsplats för museets omfattande samlingar av modern konst.³¹²

Utställningsplats eller experimentplats

Det tävlingsprogram som Byggnadsstyrelsen presenterade väckte starka reaktioner. Den 10 februari 1991 publicerade *Dagens Nyheter* tre debattartiklar i vilka några av tidningens mest profilerade konstkritiker – Lars O Ericsson, Leif Nylén och Ingela Lind – kritiserade tävlingsprogrammet. Tävlingen var ännu inte avgjord, men på Moderna museet visades för tillfället de drygt 200 bidrag som tävlingen hade genererat. Debattartiklarna flankerades av bilder på två av tävlingsbidragen, men ingen av de tre konstkritikerna gick in på hur förslagen såg ut eller vilket förslag som var bäst lämpat att rymma Moderna museet. Istället riktade konstkritikerna sin uppmärksamhet mot de beskrivningar och instruktioner som fanns i tävlingsprogrammet.

³¹⁰ Byggnadsstyrelsen, 1990, s. 13.

³¹¹ Byggnadsstyrelsen, 1990, s. 17.

³¹² Omslaget pryddes bland annat av Salvador Dalis *The Enigma of Wilhelm Tell* (1933), Meret Oppenheims *Ma gouvernante - My Nurse - Mein Kindermädchen* (1936), Robert Rauschenbergs *Monogram* (1955–1959) och Marcel Duchamps *Roue de bicyclette* (replik utförd av Ulf Linde 1960). På omslaget fanns även bilder på objekt i Arkitekturmuseets samlingar.

En invändning som förekom i såväl Ericssons, Nyléns som Linds debattinlägg var att Björn Springfeldt och Olle Granath hade låtit bli att föra en offentlig diskussion om vilken typ av verksamhet som skulle bedrivas på det nya Moderna museet. De tre konstkritikerna var dock ense om att tävlingsprogrammet signalerade att det rörde sig om en verksamhet som fokuserade på modern konst.³¹³ Ericsson hävdade att beslutet att göra utrymmet för samlingarna dubbelt så stort som utrymmet för de tillfälliga utställningarna vittnade om en högst diskutabel museifilosofi. Ericsson menade även att de ansvariga uppenbarligen hade tagit ställning för ett historiskt inriktat museum och mot ett samtidsmuseum.³¹⁴ I sin debattartikel ställde Ericsson dessutom upp ett antal motsatspar som gav en bild av vilken typ av verksamhet som han menade borde bedrivas på det nya Moderna museet:

Frågan är [...] inte om det behövs ett nytt museum, utan *vilket* museum som behövs. Hur skall det fungera? Vilka uppgifter skall det ha? Skall det främst vara en plats för visning och förvaring av samlingarna? Eller skall det i första hand fungera som ett samtidsmuseum, som ett vitalt centrum för debatt, analys och tolkning av skeenden i nuet? [- - -] Skall det vara ett 'kulturellt köpcentrum' konstruerat att ge tillfälliga besökare en lättsmält version av 'det stora mästerverket'. Eller en avancerad institution för specialiserat skapande och tänkande?³¹⁵

Ericsson förespråkade alltså en museiverksamhet som lyfte fram samtida konst och som gav besökarna en fördjupade förståelse av samtiden. Genom att använda sig av den negativt laddade termen "kulturellt köpcentrum" knöt han an till den pågående debatten om museerna kommersialisering och riktade en underförstådd kritik mot att allt fler museer hade blivit platser för konsumtion och nöje. Genom att ställa bilden av en avancerad institution för specialiserat skapande och tänkande mot bilden av ett museum som erbjöd besökarna en lättsmält version av stora

³¹³ Leif Nylén, "Varför 1900-tal", *Dagens Nyheter*, 1991-02-10; Lars O Ericsson, "Var finns filosofin?", *Dagens Nyheter*, 1991-02-10; Ingela Lind, "Varför en sådan tystnad kring ett nytt modernt museum?", *Dagens Nyheter*, 1991-02-10.

³¹⁴ Lars O Ericsson, "Var finns filosofin?", *Dagens Nyheter*, 1991-02-10.

³¹⁵ Lars O Ericsson, "Var finns filosofin?", *Dagens Nyheter*, 1991-02-10. Att det fanns frågor kring vilken typ av verksamhet som skulle bedrivas på det nya Moderna museet uppmärksammades även i Hedvig Hedqvist, "Offentligt samtal krävs på 90-talet", *Svenska Dagbladet*, 1991-03-08.

mästerverk gav Ericsson även intryck av att det fanns en direkt motsättning mellan dessa museityper.

Vilken typ av verksamhet som skulle bedrivas på det nya Moderna museet stod även i fokus i Ingela Linds debattartikel. Oavsett vilken typ av museibygnad som uppfördes på Skeppsholmen skulle den rymma en bestämd symbolik och påverka museets verksamhet menade Lind. Därför borde diskussionen om det nya Moderna museet i första hand gälla valet av kultur och först därefter valet av arkitektur. Enligt Lind fanns det flera frågor som borde ventileras innan det beslutades vilken museibygnad som skulle uppföras på Skeppsholmen. Det gällde bland annat frågan om hur Moderna museet skulle kunna garantera en intellektuell och konstnärlig frihet och samtidigt generera de ekonomiska intäkter som krävdes för att finansiera de monstruöst stigande kostnaderna för konservering, försäkringar och säkerhetsbevakning.³¹⁶ Enligt Lind fanns det även en risk att de höga kraven på säkerhet skulle påverka museibesökarnas upplevelser på ett negativt sätt.

Konstmarknaden framtingar att nya museer konstrueras som borgar eller som låsbara skattkistor och ger [konstverken] en aura av helighet oavsett vilket syfte de haft från början.³¹⁷

Vidare frågade sig Lind om det ens var möjligt för ett museum som rymde 1900-talets hårdbevakade skatter och som ekonomiskt var beroende av det politiska och ekonomiska etablissemang att fungera som ett så kallat antimuseum. Vad som avsågs med termen antimuseum gav Lind inget entydigt svar på. Hennes debattartikel innehöll dock resonemang indikerade att hon syftade på den typ av mångfacetterade verksamhet som Pontus Hultén hade bedrivit på Moderna museet under 1960-talet.³¹⁸

³¹⁶ Ingela Lind, "Varför en sådan tystnad kring ett nytt modernt museum?", *Dagens Nyheter*, 1991-02-10.

³¹⁷ Ingela Lind, "Varför en sådan tystnad kring ett nytt modernt museum?", *Dagens Nyheter*, 1991-02-10.

³¹⁸ Ingela Lind, "Varför en sådan tystnad kring ett nytt modernt museum?", *Dagens Nyheter*, 1991-02-10.

Enligt Lind hade den rådande utvecklingen på konst- och museifältet alltså gett upphov till ett antal svårlösta dilemman. I hennes debattartikel förmedlades en bild av att Moderna museets behov av inkomstbringande satsningar och samarbeten riskerade att minska museets handlingsfrihet. I likhet med Lars O Ericsson inlägg rymde hennes debattartikel alltså en kritik av den ekonomiska marknadslogik som genomsytrade många museiverksamheter. Hennes resonemang gjorde också gällande att de höjda säkerhetskraven hade gett upphov till ogenomträngliga byggnader som frantog konstverken deras politiska innebörder och omstörtande potential. Centralt för Linds resonemang var således att museiinstitutionernas ideologiska, kommersiella och materiella aspekter gjorde det svårt för museerna att bedriva dynamiska och samhällskritiska verksamheter.

I sin debattartikel presenterade Lind en lösning på de problem som hon menade att det nya Moderna museet stod inför. Ett sätt att både värna om historien och söka nya vägar vore att betrakta Moderna museet som en organiskt växande stad och dela upp museiinstitutionen i olika enheter med profilerade och kanske konkurrerande verksamheter, förslag hon. Därigenom skulle Moderna museet kunna vara såväl klassikermuseum, verkstad, tankelaboratorium, konsthall, alternative space, intellektuell korspunkt som publik mötesplats. Rent arkitektoniskt skulle detta kräva en rad varierade men sammanbyggda anläggningar på Skeppsholmen. Några rum var dock tvungna att förbli fula och utan finish så att de konstnärer som tog dem i besiktning kunde bearbeta dem från grunden.³¹⁹

Enligt Lind var det viktigt att Moderna museets lokaler kunde anpassas efter konstens behov och konstnärernas önskemål. Hennes uppfattning var alltså att en byggnad med en statisk planlösning var dåligt lämpad att rymma samtidens konst. I hennes debattartikel förmedlades även en bild av att det var nästintill omöjligt för

³¹⁹ Ingela Lind, "Varför en sådan tystnad kring ett nytt modernt museum?", *Dagens Nyheter*, 1991-02-10. Ingela Linds förslag om att dela upp Moderna museet i olika filialer har vissa likheter med hur museet i början av 2000-talet valde att presentera den samtida konsten i utställningsserien Moderna Museet Projekt. För mer information om utställningsserien se kapitel 3 i Lundström, 2015.

en och samma byggnad att rymma den typ av mångfacetterade verksamhet som hon ansåg att Moderna museet skulle bedriva. Linds debattinlägg rörde sig emellertid på en förhållandevis abstrakt nivå och hon preciserade inte vad hon avsåg med begrepp som tankelaboratorium, alternative space och intellektuell korspunkt. Tar man fasta på den institutionskritiska tradition som växte sig stark under 1990-talet går det dock att tolka det som att Lind menade att Moderna museet skulle erbjuda ett alternativ till de populistiska och kommersiella verksamheter som bedrevs på många storskaliga konstmuseer. Hennes debattinlägg hade således ett tydligt institutionskritiskt anslag.

Linds idé om att den moderna konsten skulle inrymmas i ett så kallat klassikermuseum och därmed särskiljas från den samtida, experimentella konsten hade stora likheter med det ursprungliga förslaget att Moderna museet skulle vara ett passagemuseum vars verk successivt överfördes till Nationalmuseum.³²⁰ Frågan var alltså inte bara *hur* Moderna museet skulle gå till väga för att vårda modernismens konsthistoriska arv och understödja samtidens konstnärliga experiment, utan även *om* det ens var möjligt för museet att fylla denna dubbla funktion.

Till skillnad från Ericsson och Lind, som primärt diskuterade Moderna museets utställningsverksamhet, fokuserade Leif Nylén på museets pedagogiska verksamhet. Enligt Nylén hade tävlingsprogrammet lagt stor vikt vid att Moderna museets samlingar fodrade stora, klimatanpassade lokaler men låtit bli att diskutera grundläggande frågor om vilken typ av verksamhet som i framtiden skulle bedrivas på museet.³²¹

³²⁰ SOU 1949:39, *Nationalmuseiutredningen: Betänkande angående statens konstsamlingars organisation och lokalbehov* (Stockholm: Ecklesiastikdepartementet, 1949), s. 34ff., 80; Otte Sköld, *Det moderna museet: Utställning: Liljevalchs konsthall, 1950*, uts. kat. (Stockholm: Nationalmuseum, 1950), s. 7; Otte Sköld, "Otte Skölds tal vid invigningen av Moderna Museet d. 9/5 1958 kl 11:30", Olle Granath & Monica Nieckels (red.), *Moderna Museet 1958–1983* (Stockholm: Moderna Museet, 1983), s. 12f.

³²¹ Leif Nylén, "Varför 1900-tal", *Dagens Nyheter*, 1991-02-10. Liknande ståndpunkter framfördes i Leif Nylén, "Konstateljen är inte längre vad den var", *Dagens Nyheter*, 1991-04-02.

Men inte ett ord sägs om publiken, om hur man föreställer sig konstens samhälleliga betydelse eller om museet roll som mötesplats, scen, offentligt rum. Själva meningen tas för given – den behöver tydligen varken förklaras eller försvaras. Åtminstone gäller det Moderna museet, vars program varken nämner Verkstan eller anlägger några konstpedagogiska perspektiv. Medan Arkitekturmuseet faktiskt talar om folkbildning, verkstäder för allmänheten, publika databaser och bibliotek.³²²

I motsats till Ericsson och Lind lade Nylén ingen större vikt vid vilken roll den samtida konsten skulle spela på det nya Moderna museet. Istället fokuserade han på relationen mellan museet och dess besökare. Genom att tala om Verkstan – det vill säga den avdelning på museet där barn kunde ägna sig åt eget skapande – uppmärksammade han den pedagogiska verksamhet som hade bedrivits på Moderna museet sedan 1960-talet. Verkstan hade öppnat i samband med utställningen *Modellen* som visades på Moderna museet hösten 1968, men redan innan dess hade museet anordnat visningar för barn och unga. I och med inrättandet av Verkstan utvidgades emellertid museets barnverksamhet. När Moderna museet byggdes ut 1975 fick Verkstan en permanent lokal på museet med stora fönster ut mot naturen på Skeppsholmen. Därefter hade verksamheten levt vidare i olika former och blivit ett stående inslag i Moderna museets verksamhet.³²³ Genom att tala om museet som en mötesplats inskräpte Nylén även att Moderna museet hade en funktion som gick utöver den sedvanliga utställningsverksamheten. I hans debattartikel formades följaktligen ett museiideal som innebar att Moderna museet skulle vara en plats för skapande, konstbildning och social interaktion.

Den 2 april 1991 kritiserade Nylén planerna för det nya Moderna museet utifrån en ny utgångspunkt. I en krönika publicerad i *Dagens Nyheter* uppmärksammade han att Björn Springfeldt hade tagit avstånd från det överdåd som kännetecknade många av de museibygnader som hade uppförts under 1980-talet. Springfeldt hade även lyft fram konstnärateljéns anspråkslösa rum som ett ideal för den blivande museibygnaden på Skeppsholmen.³²⁴ Detta var enligt Nylén en vacker

³²² Leif Nylén, ”Varför 1900-tal”, *Dagens Nyheter*, 1991-02-10.

³²³ Göthlund, 2008, s. 284.

³²⁴ Byggnadsstyrelsen, 1990, s. 5. Enligt en intervju publicerad i *Dagens Nyheter* den 12 februari 1991 tog Springfeldt avstånd från 1980-talets så kallade skrytbyggen och lyfte fram

men besynnerlig tanke som relaterade konstverket till konstnären snarare än till samhället eller publiken. Det var som om Springfeldt föreställde sig att modernismens drama väsentligen hade utspelat sig i det privata och inte i det offentliga, menade Nylén; som om Springfeldt ville göra de framtida museibesökarna till viskande nyckelhålstittare som betraktade konstverken på behörigt avstånd. Om det var något som behövdes rekonstrueras för att göra modernismen rättvisa var det knappast ateljésituationen, utan den chockartade känsla som publiken hade upplevt när den tog del av avantgardets estetiska experiment i början av 1900-talet, menade Nylén.³²⁵

Liksom i sitt första debattinlägg lyfte Nylén alltså fram den betydelse som museibygnaden hade för besökarens upplevelse. I likhet med Ingela Lind tycks han ha menat att det fanns en risk att det nya Moderna museet utformades på ett sätt som skapade ett slags vördnadsfull distans mellan museibesökare och konstverk. Detta negativt laddade scenario kontrasterades i sin tur mot ett positivt laddat scenario där Moderna museet gjorde det möjligt för besökarna att erfa den uppståndelse och fascination som den moderna konsten ursprungligen hade väckt hos många betraktare. Därmed knöt Nylén an till ett problem som de flesta museer för modern konst har varit tvungna att förhålla sig till: nämligen att historiseringen och normaliseringen av modernismens avantgarde har inneburit att de har förlorat mycket av sin progressivitet och radikalitet. Det faktum att museerna för modern konst bidrog till att begripliggöra och normalisera den moderna konsten innebar alltså att dessa museer med tiden blev representanter för en konsthistorisk tradition och inte för ett normbrytande avantgarde.³²⁶

En gemensam ståndpunkt i Lars O Ericssons, Ingela Linds och Leif Nyléns debattinlägg var att valet av museibygnad skulle få stor betydelse för vilken typ av verksamhet som i framtiden skulle bedrivas på Moderna museet. De tre konstkritikerna var överens om att museet var i behov av en ny byggnad, men de

konstnärateljén som en förebild för det nya Moderna museet. Birgitta Rubin, "Ett vardagsrum för publiken", *Dagens Nyheter*, 1991-02-12.

³²⁵ Leif Nylén, "Konstateljén är inte längre vad den var", *Dagens Nyheter*, 1991-04-02.

³²⁶ Modernismens institutionalisering behandlas närmare i Hayden, 2006, s. 43ff.

presenterade inget gemensamt förslag på hur den blivande byggnaden borde utformas. I deras debattinlägg förekom emellertid formuleringar som gav en bild av vilken typ av verksamhet som de menade borde bedrivas på det nya Moderna museet. Både Ericsson och Lind ansåg till exempel att det nya Moderna museet skulle bedriva en verksamhet som hade en samhällskritisk udd och som med hjälp av konsten utmanade besökarnas tänkande. Detta samhällskritiska ideal kontrasterades i sin tur mot en negativt laddad bild av ett museum som frångöt konsten dess kritiska potential och använde konsten som ett medel för rekreation eller framställde den som något oåtkomligt och värnadsväckande. Liksom Lind uttryckte Nylén en oro över att den blivande museibygnaden skulle skapa en distans mellan besökaren och konstverken. I sin första debattartikel betonade han även att Moderna museet hade en samhällselig funktion som gick ut på att främja mellanmänskliga möten och bedriva folkbildning.

Debatten om det nya Moderna museet rymde även en mer allmän kritik mot museets verksamhet. I en debattartikel publicerad i *Dagens Nyheter* den 19 februari 1991 fördömde museimannen Olov Isaksson i starka ordalag den letargi som han menade präglade Moderna museet och många andra svenska museer. I sin kritik tog han avstamp i konsthistorikern Gregor Paulssons välkända debattskrift *Nya museer* från 1920 och framhöll att ett modernt museum i första hand skulle vara ett rum för aktiviteter och provokationer. Det hade Moderna museet varit under Pontus Hulténs tid som museichef och därmed hade museet intagit en central roll i svenskt konstliv, påstod Isaksson.³²⁷ Efter att Hultén hade lämnat Moderna museet hade dess verksamhet emellertid blivit allt tystare och prydligare, fortsatte Isaksson. Allt skulle vara vackert, ansat och välvårdat. Strävan efter en polerad fasad och ekonomiska framgångar med storslagna shower präglade museiverksamheten. Debatten var nästan död, de experimentella aktiviteterna hade blivit allt färre och viljan att förändra samhället hade försvunnit. Därmed hade Moderna museet, i likhet med många andra svenska museer, i allt

³²⁷ Olov Isaksson, "Friden härskar på Skeppsholmen", *Dagens Nyheter*, 1991-02-19.

högre grad börjat likna den fridens tempel som Paulsson hade kritiserat i sin debattskrift, fastslog Isaksson.³²⁸

Genom att hänvisa till en konsthistorisk auktoritet som Gregor Paulsson gav Isaksson tyngd åt sin argumentation samtidigt som han knöt an till de visioner och ideal som ursprungligen hade legat till grund för Moderna museets verksamhet. Under 1900-talets första hälft hade Paulsson gjort sig känd som en livlig museidebattör och i den nämnda debattskriften hade han bland annat utformat ett program för vad han kallade ”De levandes museum – museet för modern konst”. Programmet hade under 1920-talet gett upphov till en omfattande debatt och denna hade långt senare plockats upp av *Nationalmuseumutredningen* som hade i uppgift att utreda frågan om ett svenskt museum för modern konst.³²⁹ Det samhällsklimat som Paulsson hade verkat inom skilde sig dock markant från det som Isaksson förhöll sig till när han skrev sin debattartikel. Medan Paulsson hade varit kritisk mot de vetenskapliga ideal som de svenska museerna utformade sina verksamheter efter tog Isaksson avstånd från den ekonomiska marknadslogik som hade börjat styra många museiverksamheter.³³⁰ Att Isaksson, Lind och Nylén hänvisade till Moderna museets 1960-tal visar dock att kritiken som riktades mot det nya Moderna museet var formulerad utifrån en nostalgisk bild av den verksamhet som Hultén hade bedrivit på museet.

Museet som mausoleum och museet som nöjespark

Bilden av den dynamiska, mångfacetterade och samtidsinriktade verksamhet som hade bedrivits på Moderna museet under 1960-talet utgjorde ett starkt ideal i 1991 års debatt. I relation till detta ideal formades även två tydliga hotbilder. Den ena hotbilden var att det nya Moderna museet skulle bli till en statisk och tungrodd institution med fokus på modern konst. Den andra var att det nya Moderna museet

³²⁸ Olov Isaksson, ”Friden härskar på Skeppsholmen”, *Dagens Nyheter*, 1991-02-19.

³²⁹ SOU 1949:39, s. 75, 77. Jämför även Gregor Paulsson, *Nya museer: Ett programutkast* (Stockholm: Tiden, 1920), s. 42ff. med SOU 1949:39 s. 12, 34, 91.

³³⁰ Se Paulsson, 1920, s. 3–21.

skulle bedriva en kommersiellt präglad verksamhet med fokus på konsumtion och underhållning. Synen på konstmuseet som en statisk och historiskt bevarande institution för tankarna till den liknelse som ofta har gjorts mellan konstmuseum och mausoleum. Vad denna liknelse implicerar är att konsten förlorar sin kulturella, politiska och sociala sprängkraft i samma stund som den införlivas i en museisamling. Som mausoleum är konstmuseet alltså en institution som frikopplar konstverket från dess tidigare funktion och användbarhet samt inskräper dess betydelse som konstföremål. Liksom mausoleet är konstmuseet dessutom avskilt från omvärlden och en plats som saknar liv och rörelse. I det hänseendet utgör konstmuseet, med Theodor W. Adornos ord, ett slags konstverkens familjegrav.³³¹ Den andra hotbilden kan i sin tur kopplas till diskussionen om museiväsendets tilltagande kommersialisering och uppfattningen om att de stora etablerade museerna i allt högre grad hade börjat likna kommersiella nöjesparker.³³²

Konstvetaren Dan Karlholm har i en essä om konstmuseets olika funktioner hävdad att liknelsen mellan konstmuseum och mausoleum har blivit obsolet i takt med att konstmuseerna i allt högre grad har inlemmats i den så kallade upplevelseindustrin.³³³

[M]useet kan knappast beskrivas som en grav eller ett mausoleum sedan man omvandlat sig självt till den sektor av konsumtionssamhället som brukar kallas upplevelseindustrin, genetiskt besläktad med kulturindustrin i Theodor Adorno och Max Horkheimers bedömda analys, i vilken konstverkens kvalificerade, kantianska 'onyttighet' är i färd med att 'avskaffas genom den fullständiga underordningen under nyttan'.³³⁴

I debatten om det nya Moderna museet framträder dessa hotbilder – museet som mausoleum och museet som nöjespark – emellertid sida vid sida. Vare sig i Ericssons, Linds, Nyléns eller Isakssons debattinlägg gjordes någon strikt

³³¹ Theodor W. Adorno, *Prisms* (Cambridge: MIT Press, 1981), s. 173. Liknelsen mellan museum och mausoleum behandlas i Dan Karlholm, "Konstmuseet på liv och död", Dan Karlholm (red.), *Vad är ett museum?* (Stockholm: Axl Books, 2013), s. 23–28.

³³² McClellan, 2008, s. 193ff; George F. Macdonald & Stephen Alford, "Museums and Theme Parks: Worlds in Collision?", *Museum Management and Curatorship*, vol. 14, nr. 2, 1995.

³³³ Karlholm, 2013, s. 26ff.

³³⁴ Karlholm, 2013, s. 29.

åtskillnad mellan dessa hotbilder. Farhågan var inte att det nya Moderna museet skulle bli antingen statiskt eller kommersiellt, utan att det skulle bli bäggedera.

Museisamlingens legitimitet och museet som världsattraktion

Att en växande och arbetskrävande samling gjorde det svårt att bedriva en dynamisk och föränderlig museiverksamhet var en uppfattning som låg till grund för de kritiska inlägg som publicerades i debatten om det nya Moderna museet.³³⁵

De kritiska invändningar och påståenden som framfördes av bland andra Lars O Ericsson, Ingela Lind och Olov Isaksson fick emellertid inte stå oemotsagda. I debatten om det nya Moderna museet förekom även inlägg där museisamlingarna och deras inverkan på museets verksamhet beskrevs i positiva ordalag. Den 12 februari 1991 publicerade *Dagens Nyheter* en intervju med museichefen Björn Springfeldt i vilken han bemötte delar av den kritik som hade riktats mot programförklaringen för det nya Moderna museet. Enligt intervjun menade Springfeldt att de inblandade aktörerna skulle göra allt för att det nya museet inte skulle bli ett statiskt mausoleum. Därigenom bemötte Springfeldt indirekt påståendet att en museibygnad som utformades i enlighet med tävlingsprogrammets förslag inte skulle vara förmögen att rymma en dynamisk och experimentell verksamhet.³³⁶

Genom att använda sig av termen mausoleum satte Springfeldt fingret på en av de hotbilder som hade formats i Ericssons, Linds, Nyléns och Isakssons debattinlägg: nämligen att det nya Moderna museet skulle frånta konsten dess omstörtande potential och förvandla den till en död massa. Trots sina förbehåll stod Springfeldt emellertid bakom programförklaringen för det nya Moderna museet. Enligt intervjun menade han att det var självklart att museets internationellt högklassiga

³³⁵ Ingela Lind, "Varför en sådan tystnad kring ett nytt modernt museum?", *Dagens Nyheter*, 1991-02-10.

³³⁶ Jämför Ingela Lind, "Varför en sådan tystnad kring ett nytt modernt museum?", *Dagens Nyheter*, 1991-02-10 och Lars O Ericsson, "Var finns filosofin?", *Dagens Nyheter*, 1991-02-10 med Birgitta Rubin, "Ett vardagsrum för publiken", *Dagens Nyheter*, 1991-02-12.

samlingar skulle ges dubbelt så stort utrymme som den tillfälliga utställningsverksamheten. I intervjun inskräppte Springfieldt även att museisamlingarna fyllde en viktig funktion. Inte minst eftersom de kunde användas för att levandegöra traditionen och ställa frågor om samtiden.³³⁷ I motsats till Lars O Ericsson – som menade att ett för stort fokus på samlingarna skulle göra det nya Moderna museet till ett historiskt museum – menade Springfieldt alltså att samlingarna var en pedagogisk resurs som Moderna museet kunde använda för att begripliggöra och placera in samtidskonsten i ett historiskt sammanhang.³³⁸

Medan Ericsson och Lind företrädde ett museiideal som betonade vikten av variation och kritisk reflektion företrädde Springfieldt alltså ett mer traditionellt museiideal som innebar att Moderna museet skulle vara en plats där publiken kunde ta del av samt få fördjupad förståelse för konsthistorien. Den upplevda diskrepansen mellan dessa museiideal synliggör inte enbart de motsättningar som låg till grund för debatten om det nya Moderna museet, den synliggör även museets svårigheter att fullgöra sitt statliga uppdrag. Enligt 1988 års *Förordning med instruktion för Statens konstmuseer* hade Moderna museet i uppdrag att samla, vårda och visa samtida måleri, skulptur och fotografi. Vidare förväntades museet särskilt verka för konstnärlig och kulturell förnyelse. I samma förordning framhölls det även att Moderna museet skulle nyttja sina samlingar för att bedriva en pedagogisk verksamhet, samt att museet skulle levandegöra sambandet mellan äldre och nyare konstformer.³³⁹ I debatten om det nya Moderna museet var alltså bägge sidors argument förankrade i museets statliga uppdrag.

I likhet med Ingela Lind påpekade Björn Springfieldt att villkoren för Moderna museets verksamhet hade förändrats under de närmast föregående decennierna. Enligt intervjun i *Dagens Nyheter* menade han att det fanns vissa begränsningar för vilken typ av verksamhet som kunde bedrivas på museet. Bland annat var

³³⁷ Birgitta Rubin, "Ett vardagsrum för publiken", *Dagens Nyheter*, 1991-02-12. Springfieldt förde ett likartat resonemang i Björn Springfieldt, "Ett museum är inte en konsthall", *Dagens Nyheter*, 1995-10-26.

³³⁸ Birgitta Rubin, "Ett vardagsrum för publiken", *Dagens Nyheter*, 1991-02-12.

³³⁹ SFS 1988:677, *Förordning med instruktion för Statens konstmuseer* (Stockholm: Kulturdepartementet, 1988).

Moderna museet tvunget att förhålla sig till konstens enorma ekonomiska värdeökning och de galopperande kostnadsökningarna för försäkringar och bevakning. Hotbilden mot Moderna museet såg helt annorlunda ut än vad den hade gjort på 1960-talet och därför var det inte längre möjligt för museet att till exempel anordna konserter med 1000 personer sittande på golvet mitt bland samlingarna, förklarade Springfeldt i intervjun.³⁴⁰

Att Springfeldt initialt intog en mer kompromissinriktad hållning i debatten kan ha berott på att han i egenskap av museichef agerade som en representant för Moderna museet och inte kunde hävda sin personliga åsikt i samma utsträckning som de övriga debattörerna. I en debattartikel publicerad i *Dagens Nyheter* den 25 februari 1991 tog han emellertid tydlig ställning för en museiverksamhet som satte museisamlingarna i centrum. Som svar på den kritik som hade riktats mot Moderna museet hävdade han att museet ägde en av världens främsta samlingar av svensk 1900-talskonst och en av Nordens främsta samlingar av internationell konst. Flera bedömare skattade till och med museets internationella samling ännu högre, påstod han. Det framgick av de många låneansökningar som Moderna museet årligen fick motta från utländska konstmuseer. Om projektet med ett nytt museum kunde lotsas förbi alla hinder skulle svenskt kulturliv inte enbart få en vitamininjektion, påstod han, utan Stockholm skulle dessutom bli en världssattraktion rikare.³⁴¹

Enligt Springfeldt var det alltså tack vare samlingarna som Moderna museet åtnjöt legitimitet och respekt på det internationella museifältet. I hans debattartikel framställdes samlingarna som en viktig resurs och inte som ett problem som Moderna museet var tvunget att förhålla sig till. Att en museichef som Springfeldt valde att betona museisamlingarnas stora betydelse var i sammanhanget inte särskilt överraskande. Isabella Nilsson, ständigt sekreterare för Kungliga konstakademien och tidigare chef för Göteborgs konstmuseum, har framhållit att ett konstmuseums identitet är nära förknippat med dess samlingar. Nilsson framhåller även att konstmuseer genom att marknadsföra sina samlingar – och då

³⁴⁰ Birgitta Rubin, "Ett vardagsrum för publiken", *Dagens Nyheter*, 1991-02-12.

³⁴¹ Björn Springfeldt, "Vitamininjektion för konstälskare", *Dagens Nyheter*, 1991-02-25.

särskilt de mest framträdande verken i dessa – har möjlighet att befästa sin unika image på en alltmer konkurrensutsatt museiarena.³⁴² På samma tema har museiforskarna Svante Beckman och Magdalena Hillström framhållit att konstmuseernas betydelse och prestige i hög grad bestäms utifrån deras samlingars omfång och kvalitet.³⁴³ Det är också värt att påminna om att uppförandet av en ny museibygnad motiverades av att det fanns ett behov av att tillgängliggöra, skydda och bevara Moderna museets samlingar.³⁴⁴ Genom att framhålla museisamlingarnas stora betydelse inskräpte Springfieldt alltså även betydelsen av en ny museibygnad.

Förhoppningen om att det nya Moderna museet skulle bli en världsattraktion framfördes även i den lägesrapport om en *Ny byggnad för Moderna Museet och Arkitekturmuseet* som publicerades 1991. I rapporten, som hade sammanställts av Byggnadsstyrelsen, Statens kulturråd, Moderna museet och Arkitekturmuseet, uppmärksammades de stora satsningar som under 1980-talet hade gjorts på nya museer i Europa och Nordamerika. I rapporten konstaterades det att dessa satsningar i flera fall hade gett kulturen ett kraftigt uppsving. Inte minst hade de nya museerna erövat nya publikker och förmått väcka nya gruppers kulturintresse. Att detta även gällde svenska förhållanden framgick med tydlighet av de publikframgångar som det nya Vasamuseet hade haft, fastslog författarna till rapporten.³⁴⁵

I lägesrapporten betonades även att framtidsforskare och ekonomer menade att kulturen, om den gavs rimliga villkor, hade möjlighet att få samhällsekonomisk betydelse. Det framgick även av de stora kulturella satsningar som hade genomförts runtom i världen under det senaste decenniet. Därför fanns det goda

³⁴² Isabella Nilsson, "Förord", Kristoffer Arvidsson (red.), *Skiascope 5. Fådda och försmådda, Samlingarnas historia vid Göteborgs konstmuseum* (Göteborg: Göteborgs konstmuseums skriftserie, 2012), s. 8.

³⁴³ Svante Beckman & Magdalena Hillström, "Museets självbilder", Lennart Palmqvist & Svante Beckman (red.), *Museer och framtidstro* (Stockholm: Carlsson, 2003), s. 250f.

³⁴⁴ Ingela Lind, "Nytt modernt museum på Skeppsholmen", *Dagens Nyheter*, 1988-06-01.

³⁴⁵ Enligt Byggnadsstyrelsen hade Vasamuseet, som öppnat i juni 1990, lockat över en miljon besökare redan under det första året. Byggnadsstyrelsen, *Ny byggnad för Moderna Museet och Arkitekturmuseet: Lägesrapport från Byggnadsstyrelsen, Statens kulturråd, Moderna Museet och Arkitekturmuseet* (Stockholm: Byggnadsstyrelsen, 1991), s. 7.

skäl att anta att det nya Moderna museet skulle väcka stor uppmärksamhet internationellt och få stor betydelse för såväl svenskt kulturliv som för samhället i övrigt, konstaterade författarna till lägesrapporten.³⁴⁶ Att lägesrapporten lade så stor vikt vid att det nya Moderna museet hade potential att bli en världsattraktion var troligtvis ingen tillfällighet. Det förberedande arbetet var förvisso i full gång, men den borgerliga regeringen hade ännu inte avsatt några pengar till en ny museibygnad.³⁴⁷ När lägesrapporten publicerades var det alltså fortfarande osäkert om planen på en ny museibygnad skulle realiseras. Som tidigare har konstaterats hade ekonomisk lönsamhet emellertid blivit ett av de främsta kulturpolitiska argumenten för att genomföra kulturella satsningar av olika slag. Det är således sannolikt att lägesrapporten delvis var ämnad att skapa ett politiskt stöd för en ny museibygnad. I det avseendet kan lägesrapporten betraktas som ett inlägg i den pågående debatten om det nya Moderna museet.

Om man jämför Björn Springfeldts debattinlägg och Byggnadsstyrelsens lägesrapport med Ericssons, Linds, Nyléns och Isakssons debattartiklar framträder en tydlig motsättning i synen på det nya Moderna museets funktion. Medan de som var ansvariga för den blivande museibygnaden företrädde ett museiideal som betonade att Moderna museet skulle kunna konkurrera med andra internationella upplevelsebaserade verksamheter företrädde de som kritiserade projektet ett museiideal som innebar att museet i första hand skulle vara en plats där den konstintresserade publiken kunde ta del av samtidigt konstnärliga experiment. Det senare museiidealet tog både avstamp i den verksamhet som hade bedrivits på Moderna museet under 1960-talet och i de experimentella utställningsformer som förespråkades inom ramen för 1990-talets institutionskritiska diskurs. I debatten om det nya Moderna museet konfronterades således två starka museiideal med varandra.

³⁴⁶ Byggnadsstyrelsen, 1991, s. 7f.

³⁴⁷ Först i november 1992 gav regeringen Byggnadsstyrelsen tillåtelse att börja projektera nybyggnaden på Skeppsholmen. Eriksson, 2008, s. 88.

1960-talet som ideal

Efter februari 1991 ebbade debatten om det nya Moderna museet ut. När Rafael Moneos vinnande förslag *Telemachos* presenterades i bland annat *Dagens Nyheter* den 11 april samma år tog den emellertid ny fart.³⁴⁸ Enligt Moneos förslag skulle det nya museet förläggas i vinkeln mellan exercishuset och Östasiatiska museets långa byggnadslänga, alldeles vid krönet av backen som ledde upp från Skeppsholmsbron. *Telemachos* bestod av en sammanhållen byggnadskropp med tre våningsplan som sträckte sig norrut längst med Östasiatiska museet. För museets tillfälliga utställningar hade Moneo avsatt en stor sal nära entrén. Moderna museets samlingar var i sin tur tänkta att hänga i nitton utställningsrum av varierande storlek som var samlade i tre större block.³⁴⁹

Både i *Dagens Nyheter* och *Svenska Dagbladet* beskrevs *Telemachos* i positiva ordalag. Båda tidningarna lyfte dessutom fram Moneos goda internationella anseende som något positivt.³⁵⁰ Under rubriken "Skeppsholmen i spansk kostym" förkunnade *Svenska Dagbladets* kulturjournalist Åsa Wall att Moneo vid sidan av Ricardo Bofill var Spaniens just nu mest kända arkitekt. Vidare konstaterade Wall att Moneo var väl förtrogen med svensk arkitekturhistoria och stadsbebyggelse.³⁵¹ I artikeln förmedlades därmed en bild av att arkitekten bakom det nya Moderna museet inte bara hade erfarenhet av storskaliga museibyggen utan även hade kännedom om den svenska arkitekturens utgångspunkter och ideal.

Moneo är förstås bekant med svenska arkitekter som Gunnar Asplund, Sigurd Lewerentz och Ragnar Östberg som han studerade vid sitt första besök [i Sverige]. [...] När jag frågar honom om färgsättningen, säger Moneo att det är alldeles för tidigt att uttala sig om den saken. Men han vill använda material som ger byggnaden uttryck för den allvarliga vila som den bästa skandinaviska arkitekturen förkroppsligar.³⁵²

³⁴⁸ Rebecka Tarschys, "Nya rytmer på Skeppsholmen", *Dagens Nyheter*, 1991-04-11.

³⁴⁹ Eriksson, 2008, s. 85.

³⁵⁰ Rebecka Tarschys, "Nya rytmer på Skeppsholmen", *Dagens Nyheter*, 1991-04-11; Åsa Wall, "Skeppsholmen i spansk kostym", *Svenska Dagbladet*, 1991-04-11.

³⁵¹ Åsa Wall, "Skeppsholmen i spansk kostym", *Svenska Dagbladet*, 1991-04-11.

³⁵² Åsa Wall, "Skeppsholmen i spansk kostym", *Svenska Dagbladet*, 1991-04-11.

Alla var emellertid inte positivt inställda till att det var Rafael Moneos förslag som skulle uppföras på Skeppsholmen. I en krönika med rubriken ”Moderna Mausoleet” hävdade författaren och konstkritikern Ingamaj Beck att om Moneos något stela, aningen fängseliknande, lite väl statiska och rationella museibygnad skulle förverkligas så skulle Stockholm äntligen få det museum med antikva-typsnitt på marmor och med stillsamt flödande ljus från fjärran himmelska höjder som Moderna museets ledning alltid hade velat ha.³⁵³

I likhet med Ingela Lind och Olov Isaksson lyfte Beck fram den verksamhet som hade bedrivits på Moderna museet på 1960-talet som ett ideal. I krönikan refererade hon till en studentuppsats i konstvetenskap som var skriven av Camilla Sandberg och som undersökte den museiideologi som låg bakom Moderna museets tillkomst och fortsatta verksamhet.³⁵⁴ Med Sandbergs uppsats som utgångspunkt hävdade Beck att Moderna museets ledning under 1980-talet medvetet hade fjärrat sig från samtidens konstliv och förvandlat museet till ett traditionellt konstmuseum. I Becks krönika gjordes Moneos *Telemachos* även till en symbol för Moderna museets slutgiltiga stagnation och för museiledningens ovilja att gå i dialog med sina kritiker. Denna symbolik återfinns även i krönikans rubrik där *Telemachos* liknades vid ett mausoleum.³⁵⁵

Museet på Skeppsholmen är inte längre vad det varit. Med den sten som nu lagts är dess epok som mötesplats för levande, aktiva konstnärer och konstriktningar (den ’friska brätigheten’) definitivt förbi. Äntligen får museiledningen som den ville. Och äntligen kanske alla vi andra kommer att förstå vad vi envisats med att inte vilja förstå: det där stället som en gång SKAPADE konst, i och med sin öppenhet, sin spontanitet, sin lust, det stället är nu, och kommer för evigt att förbli, ett museum. Ett vackert, om än en smula bunkerliknande, men hur som helst mycket kontinentalt, ett rum för det som varit, för våra gemensamma minnen.³⁵⁶

³⁵³ Ingamaj Beck, ”Moderna Mausoleet”, *Aftonbladet*, 1991-04-13.

³⁵⁴ Ingamaj Beck, ”Moderna Mausoleet”, *Aftonbladet*, 1991-04-13. I sin uppsats studerade Sandberg de idéer som Gregor Paulsson och Otte Sköld företrädde vid Moderna museets tillkomst på 1950-talet, Pontus Hulténs planer på att flytta Moderna museet till Kulturhuset vid Sergels torg samt de diskussioner om en ny museibygnad som pågick inom Moderna museet under 1980-talet. Konstbiblioteket, BQ/359, Camilla Sandberg, ”Ideologin bakom Moderna museet under 1950-, 1960-, och 1980-talen”, studentuppsats, Konstvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet, 1991, ej pag.

³⁵⁵ Ingamaj Beck, ”Moderna Mausoleet”, *Aftonbladet*, 1991-04-13.

³⁵⁶ Ingamaj Beck, ”Moderna Mausoleet”, *Aftonbladet*, 1991-04-13.

I Becks krönika tecknades en bild som känns igen från Ingela Linds och Olov Isakssons debattinlägg: från att ha varit en plats för samtida konst hade Moderna museet blivit ett statiskt och konventionellt museum med fokus på modernismens konst. Denna negativt laddade bild kontrasterades i sin tur mot ett museiideal som innebar att Moderna museet inte enbart skulle vara utställningsplats utan en arena för konstnärligt skapande. Det är även intressant att notera att Beck motsatte sig idén att Moderna museet skulle vara just ett *museum*. Av hennes krönika framgår även att hon, liksom Ingela Lind, ansåg att en storskalig och konventionell museibygnad omöjligen kunde rymma den typ av dynamiska och gränsöverskridande verksamhet som hade bedrivits på Moderna museet under 1960-talet.³⁵⁷

Ingamaj Becks krönika får här markera slutpunkten för 1991 års debatt om det nya Moderna museet. En lång rad debattinlägg publicerades efter detta, men inläggens fokus skiftade i takt med att arbetet med den nya museibygnaden fortskred. Bland annat uppmärksammades Moderna museets dåliga ekonomi och de negativa inverknings som den hade på museets verksamhet.³⁵⁸ Det är dock intressant att notera att referenser till Moderna museets 1960-tal förekom i tidningstexter som publicerades åren efter att arkitekttävlingen hade avgjorts.³⁵⁹ I en kritisk krönika publicerad i *Svenska Dagbladet* den 4 september 1994 hävdade konstkritikern och curatören Maria Lind att Moderna museet bedrev en ensidig utställningsverksamhet med fokus på äldre, manliga modernister. Hon menade även att museet hade svikit den svenska och internationella samtidskonsten. Enligt Maria Lind borde staten därför befria Moderna museet från uppdragen att visa samtida konst och verka för

³⁵⁷ Ingamaj Beck, "Moderna Mausoleet", *Aftonbladet*, 1991-04-13.

³⁵⁸ Se exempelvis Peder Alton & Per Jönsson, "Ge nya Moderna museet en rivstart", *Dagens Nyheter*, 1995-10-31; Erik Lidén & Ricki Neuman, "Vi gör så gott vi kan", *Svenska Dagbladet*, 1995-11-15; Erik Lidén, "Moderna i ekonomisk kris", *Svenska Dagbladet*, 1995-11-15; Hedvig Hedqvist & Steve Sem-Sandberg, "Springfeldt en arvets värdare: Tvingades bli en nejsägare i relation med de unga intendenterna på Moderna Museet", *Svenska Dagbladet*, 1995-11-15; Mårten Carstenfors, "Modernas kris främst politisk", *Dagens Nyheter*, 1995-11-15.

³⁵⁹ Positiva beskrivningar av den verksamhet som bedrevs på Moderna museet på 1960-talet förekom även i några av de debatter som fördes om museet på 1980-talet. Se exempelvis Anom., "Konstens hus – och maktens", *Expressen*, 1984-11-18; Bengt Olvång, "Moderna Mausoleet", *Aftonbladet*, 1986-03-01; Leif Nylén, "Postmodernt ingenmansland", *Dagens Nyheter*, 1987-12-20.

kulturell förnyelse. Hon menade även att det borde öppnas en ny statlig institution som hade fokus på samtida konst och som kunde fungera som Moderna museet hade gjort under Hulténs ledning på 1960-talet.³⁶⁰

Även konstkritikern och curatören Daniel Birnbaum (senare chef för Moderna museet) lyfte fram den verksamhet som Hultén hade bedrivit på Moderna museet som ett ideal. I en krönika publicerad i *Dagens Nyheter* den 10 augusti 1995 hävdade han att Moderna museet under några år på 1960-talet hade varit en samlingsplats för det internationella avantgardet, men att museet aldrig hade varit förmöget att återta denna position.³⁶¹ I ytterligare en krönika, publicerad omkring två månader senare, hävdade Birnbaum att Moderna museet, som sedan länge hade gått på sparlåga, nu hade sjunkit ned i en dvala som var så djup att ett uppvaknande tedde sig osannolikt.³⁶² Att han inte var ensam om denna åsikt illustrerade Birnbaum genom att återge ett samtal mellan honom själv och några framstående aktörer i svenskt konstliv:

Varför gör ingen något undrade jag i våras när jag kom hem efter ett år i utlandet. Mina vänner på konsttidningen Material tittade på mig med förundran och förklarade: 'Vi bryr oss inte om Moderna museet längre, det är det ingen som gör. Det märks att du varit bortrest. Moderna finns inte längre'.³⁶³

Ett centralt tema i Ingela Linds, Olov Isakssons, Ingamaj Becks, Maria Linds och Daniel Birnbaums texter var att något viktigt hade gått förlorat. Att de fem skribenterna jämförde Moderna museets samtida verksamhet med den som hade bedrivits på museet under Hulténs ledning visar även att det hade etablerats en berättelse om museets 1960-tal. Denna berättelse kunde i sin tur användas för att inskräpa den negativa utveckling som Moderna museet hade genomgått efter att

³⁶⁰ Maria Lind, "Moderna museet sviker samtiden", *Svenska Dagbladet*, 1994-09-04. Den verksamhet som Hultén hade bedrivit på Moderna museet under 1960-talet beskrevs även i positiva ordalag i Leif Nylén, "Sista svängen genom ett gammalt museum", *Dagens Nyheter*, 1994-05-15; Peder Alton & Per Jönsson, "Oviss framtid för Moderna museet. Samtidens banbrytare har tappat sin betydelse", *Dagens Nyheter*, 1995-10-30.

³⁶¹ Daniel Birnbaum, "Det går trögt för Moderna", *Dagens Nyheter*, 1995-08-10.

³⁶² Daniel Birnbaum, "Moderna museet finns inte längre", *Dagens Nyheter*, 1995-10-11.

³⁶³ Daniel Birnbaum, "Moderna museet finns inte längre", *Dagens Nyheter*, 1995-10-11.

Hultén hade lämnat museet. Genom att det förflutna lyftes fram som förebildligt kunde samtiden alltså på ett effektivt sätt dömas ut som ett misslyckande.

Museiideal i konflikt

I det här kapitlet har jag studerat den debatt som bröt ut i februari 1991 och som tog sin utgångspunkt i det tävlingsprogram som presenterades när Byggnadsstyrelsen utlyste en arkitekttävling gällande nya lokaler för Moderna museet. I kapitlets inledning konstaterade jag att planerna på en ny museibygnad väckte frågor om vilken typ av verksamhet som i framtiden skulle bedrivas på Moderna museet. Vidare gjorde jag gällande att jag skulle undersöka vilka konsekvenser debattörerna antog att den blivande museibygnadens utformning skulle få för Moderna museets verksamhet och hur dessa antaganden formade de museiideal som samproducerades i debatten.

I reaktionerna på tävlingsprogrammet formades en bild av att den blivande museibygnaden främst var tänkt att vara en förvarings- och utställningsplats för Moderna museets samlingar. Detta tolkades i sin tur som att Moderna museet i framtiden skulle bedriva en verksamhet som fokuserade på modernismens konst. Det fanns också en farhåga över att den blivande museibygnadens utformning skulle skapa en distans mellan besökarna och de utställda konstverken. Tätt kopplat till denna farhåga var uppfattningen att de höga säkerhetskrav som ställdes på samtidens museibygnader hade gett upphov till monumentala och massiva byggnader som framställde konsten som helig och vördnadsväckande. Debatten om det nya Moderna museet rymde även en skarp kritik av den ekonomiska marknadslogik som sedan 1980-talet hade fått allt större genomslag på kulturområdet. Vissa debattörer menade bland annat att de moderna konstmuseernas strävan efter inkomstbringande satsningar hade lett till att dessa museer premierade publikfriande blockbuster-utställningar framför smalare och mer provocativa utställningar och aktiviteter.

Inom ramen för den hårda kritik som framfördes i 1991 års debatt samproducerades två museiideal som jag har valt att kalla ”museet för samtidskonst” och ”museet för konstbildning och social samvaro”. I relation till dessa ideal samproducerades ett tredje museiideal, som här benämns ”museet som världsattraktion”. Det första av de tre museiidealerna framträdde tydligast i debatten och innebar att Moderna museets först och främst skulle vara en arena för samtida konst. Tanken var emellertid inte att Moderna museet skulle vara en uppsamlingsplats för all slags konst, utan att museet skulle lyfta fram den konst som var mest nydanande, samhällskritisk och tankeväckande. Påståendena att Moderna museet borde fungera som en verkstad eller ett laboratorium indikerade vidare att museet även skulle vara en plats där samtida konstnärer kunde ägna sig åt sitt skapande och genomföra konstnärliga experiment. Idealet betonade även att Moderna museet skulle vara en arena för konstdebatt samt en plats där besökarna kunde öka sina kunskaper om konsten och samhället i stort.

Idén om museet som en instans för konstbildning och social samvaro var inte lika tydligt uttryckt i debatten. Centralt för detta museiideal var uppfattningen att Moderna museet skulle vara en institution som *förmedlade* konst på ett subversivt och intresseväckande sätt. I relation till detta ideal betonades Moderna museets status som offentligt rum och vikten av kollektiva upplevelser. Som jag tidigare har påvisat formades de två första museiidealerna i hög grad av de föreställningar som aktörerna hade om Moderna museets 1960-tal. I debatten om Moderna museets framtid spelade föreställningarna om museets förflutna alltså en central roll. De återkommande referenserna till Hultén och Moderna museets 1960-tal visar även att dagspressen inte enbart har varit ett forum där olika aktörer har kunnat peka ut en önskvärd framtida riktning för Moderna museets verksamhet. Den har även varit ett forum där berättelser om museet förflutna har formats och spridits till den tidningsläsande publiken.³⁶⁴

³⁶⁴ Dagspressen är även ett forum där olika konsthistoriska berättelser har etablerats och spridits till en stor publik. Tintin Hodén, ”En genuint svensk konst: Naivismens roll i svensk konsthistoria”, Kristoffer Arvidsson (red.), *Skiascope 10. Kanon. Perspektiv på svensk*

Utmärkande för de aktörer som lyfte fram Moderna museets funktion som världsattraktion var att de betonade vikten av internationell synlighet och konkurrenskraft. Detta ideal byggde i hög grad på förhoppningen att en ny museibygnad skulle öka museets möjligheter att hävda sig i konkurrensen på det internationella museifältet. De aktörer som förespråkade detta ideal betonade även att det fanns en samhällsekonomisk nytta med att uppföra en ny museibygnad. Att de valde att göra detta berodde troligtvis på att de hyste en förhoppning om att detta skulle öka regeringens villighet att avsätta pengar till projektet. Den ekonomiska marknadslogik som hade fått genomslag på kulturområdet påverkade följaktligen det tredje museiidealet i flera avseenden.

Precis som i debatterna om New York Collection påverkades debatten om det nya Moderna museet av internationella faktorer och omständigheter. Det är dock viktigt att inskräpa att debatten även formades av den, i flera avseenden, specifika svenska kontexten. I Sverige har staten spelat en central roll på kulturområdet under större delen av 1900-talet, och jämfört med många andra länder i väst har antalet privata kulturinstitutioner varit mycket få. Det har inneburit att Moderna museet har varit en av få institutioner som haft möjlighet och legitimitet att förmedla samtida konst till en stor publik. Under 1980-talet utökades svenskt konstliv förvisso med privata initiativ som Magasin 3 i Stockholm och Rooseum i Malmö, men som framgått i det här kapitlet har det trots det funnits en uppfattning om att det krävs ett statligt museum som tar ansvar för att samla och visa samtida konst.³⁶⁵ Att Moderna museet, enligt vissa aktörer, misslyckades med att göra detta framstod därför som mycket allvarligt. Debatten om det nya Moderna museet synliggör således hur nationella och internationella omständigheter tillsammans har bidragit till att forma föreställningarna om museets funktion.

konsthistorieskrivning (Göteborg: Göteborgs konstmuseums skriftserie, 2020), (under utgivning).

³⁶⁵ För information om Magasin 3 och Rooseum se ”Magasin 3”, *Nationalencyklopedin*, www-ne-se.e.bibl.liu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/magasin-3 (hämtad 2020-04-29) och ”Rooseum”, *Nationalencyklopedin*, www-ne-se.e.bibl.liu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/rooseum (hämtad 2020-04-29).

Debatten om det nya Moderna museet synliggör vidare en av de problematiker som museet var tvunget att förhålla sig till i början av 1990-talet. Under de decennier som hade förflutit sedan Moderna museet öppnade hade museet blivit ägare av en omfattande samling med ett stort historiskt och ekonomiskt värde. Det innebar att Moderna museet kunde nyttja samlingarna för att generera intäkter till den egna verksamheten, men det innebar även att behovet av nya lokaler framstod som akut. I en tid då offentligt finansierade konstmuseer hade blivit alltmer beroende av intäkter från biljettförsäljning, restaurangbesök och butiksförsäljning hade utställningar med moderna mästare blivit en viktig inkomstkälla för västvärldens museer för modern konst. I debatten om det nya Moderna museet väckte detta emellertid kritik eftersom vissa debattörer ansåg att en museibygnad som var anpassad efter den äldre konstens behov var illa lämpad att rymma en experimentell och föränderlig samtidskonst. För Moderna museets del var samlingarna av modern konst alltså både en viktig resurs och en källa till konflikt.

MODERNA MUSEET TILL SALU?: DEBATTEN OM SONYS SPONSRING AV MODERNA MUSEET

Vilka som styr, eller önskar styra, över innehållet i konstmuseers verksamheter har varit föremål för omfattande debatter. Dessa debatter har, som i fallet med New York Collection, bland annat handlat om vilka aktörer som ska ha möjlighet att avgöra vilken typ av konst som ska visas på museerna. Det har även förts debatter om huruvida sittande politiker ska ha rätt att lägga sig i konstmuseernas verksamheter.³⁶⁶ Sedan 1980-talet har företagens ökade inflytande över konstmuseerna dessutom gett upphov till intensiva debatter, både i Sverige och internationellt. Att privata aktörer ger ekonomiskt stöd till konstmuseer är inget nytt, men det var först under 1900-talets sista decennier som aktörer från näringslivet började sponsra deras verksamheter. Därmed introducerades en ny finansieringsform som innebar att konstmuseerna ingick i affärsmässiga samarbeten med företag. Utmärkande för dessa samarbeten var att de sponsrade konstmuseerna var tvungna att kompensera företagen för deras ekonomiska bidrag. Genom att ingå i sponsorsarbeten gick konstmuseerna således med på att nyttja sina verksamheter för att gynna sponsorerna i fråga. Introduktionen av kultursponsring gav därför upphov till en rad värdeladdade frågor, inte minst vad gällde konstmuseernas självbestämmande och trovärdighet.

I den svenska offentliga debatten har kultursponsringens förmodade effekter på de statligt finansierade museiverksamheterna lyfts upp till diskussion vid flera

³⁶⁶ Se till exempel debatten om New York Collection som fördes i bland annat *Dagens Nyheter* våren och sommaren 1972, samt den så kallade museidebatten som fördes i bland annat *Svenska Dagbladet* våren 2017.

tillfällen.³⁶⁷ I dessa polariserade debatter har det dels framhållits att kultursponsring gör det möjligt för de statliga kulturinstitutionerna att utveckla sina verksamheter på ett produktivt sätt, dels hävdats att det finns en risk att de resurssvaga kulturinstitutionerna förlorar kontrollen över sina verksamheter och anpassar dem efter sponsorernas önskemål. I en debattartikel publicerad i *Dagens Nyheter* den 1 november 1983 påstod till exempel museimannen Bo Lagercrantz att sponsorsamarbeten gjorde det möjligt för de svenska kulturinstitutionerna att sprida kvalitativ kultur till stora delar av den svenska befolkningen.³⁶⁸ I kontrast till detta hävdade konstkritikern Ingela Lind att näringslivet främst gav stöd åt slätstrukna kulturevenemang som inte väckte anstöt. Kombinerat med ett lågt statligt stöd hotade sponsringen därför mer experimentella och kontroversiella kulturyttringar, menade Lind.³⁶⁹ Liknande ståndpunkter går att utläsa i en debatt som fördes i *Expressen* sommaren 1998.³⁷⁰

I det här kapitlet kommer jag att studera ett av de sponsorsamarbeten som har väckt störst uppmärksamhet i svensk dagspress: nämligen elektronikföretaget Sonys sponsring av Moderna museet 2001. I enlighet med avhandlingens syfte kommer jag att analysera de museiideal som samproducerades i debattörernas texter. Särskild vikt kommer att läggas vid de museiideal som berör kultursponsringens förmodade konsekvenser och de statliga konstmuseernas uppdrag och skyldigheter. Jag kommer även att argumentera för att reaktionerna på sponsorsamarbetet

³⁶⁷ För exempel på en sådan debatt se Barbro Hedvall, "Nu målar fan fan på väggen igen", *Dagens Nyheter*, 1983-09-21; Bertil Jansson, "Aningslöst att tro på Volvo", *Dagens Nyheter*, 1983-11-16; Sven Nilsson, "Stödet måste kunna få komma från flera håll", *Dagens Nyheter*, 1983-11-24; Krister Brood, "Vi ska tacka våra sponsorer!", *Dagens Nyheter*, 1983-11-29; Ingela Lind, "Konstmuseer i USA (3). Sponsring ryggraden", *Dagens Nyheter*, 1983-11-30; Bo Lagercrantz, "Smutskasta inte sponsorer!", *Dagens Nyheter*, 1983-12-15.

³⁶⁸ Bo Lagercrantz, "Låt företagen dra av när de sponsrar kulturen", *Dagens Nyheter*, 1983-11-01.

³⁶⁹ Ingela Lind, "Farlig kultur utan stöd", *Dagens Nyheter*, 1983-05-05.

³⁷⁰ Se exempelvis Peter O. Nilsson, "Djävulens affärer? Peter Nilsson granskar kultursponsringens enda – och stora – problem", *Expressen*, 1998-06-08; Per Andersson, "Några ord om våra sponsorer: En bransch som färgar av sig en målande beskrivning av kultursponsringens ljusblå framtidsutsikter", *Expressen*, 1998-06-11; Dan Jönsson, "Köp dig ett museum: Hur makten över kulturen förskjuts från det offentliga till det privata", *Expressen*, 1998-06-12. Se även rapporteringen om läkemedelskoncernen Procordias sponsring av Kungliga Operan i *Svenska Dagbladet* sommaren 1989.

baserades på, samt förstärkte, den uppdelning som ofta har gjorts mellan konst och kommers.

En anledning till sponsorsamarbetet mellan Moderna museet och Sony väckte så stor uppmärksamhet var att museet hade upplåtit sina lokaler till produktplacering. Under en helg i januari 2001 tilläts Sony exponera sin logotyp, presentera sitt nya högtalarsystem samt dela ut sitt musikpris inne i Moderna museets utställningslokaler. Företaget ställde även upp en tillfällig informationsdisk i museets entréhall och demonstrerade sin robohund Aibo för intresserade museibesökare. Under helgen anordnades dessutom ett antal aktiviteter på Moderna museet, såsom guidade visningar på temat konst och musik. Som kompensation betalade Sony 300 000 kronor plus moms till Moderna museet – en summa som enligt avtal användes för att bekosta inträdet för samtliga som besökte museet under den aktuella helgen.³⁷¹

Sponsorsamarbetet med Sony var endast ett i raden av de många sponsorsamarbeten som Moderna museet hade ingått i.³⁷² Redan 1983 hade Fotografiska museet, som vid tidpunkten var en fristående avdelning inom Moderna museet, anordnat en utställning med den franske fotografen Henri Cartier-Bresson som sponsrades av det amerikanska kreditkortsföretaget American Express.³⁷³ Vid tidpunkten var kultursponsring fortfarande ett nytt fenomen bland svenska kulturinstitutioner. I sammanhanget var Moderna museet alltså mycket tidigt ute

³⁷¹ MMA, MA, F2d:7, ”Samarbetsavtal mellan Sandberg Event Synergi KB (SES) och Moderna Museet”; Martin Gustavsson, ”Pengar, politik och publik: Moderna Museet och staten”, Anna Tellgren (red.), *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008* (Stockholm: Moderna Museet, 2008), s. 45.

³⁷² Moderna museet har även ingått i företagssamarbeten som inte omfattar sponsring. Bland annat har museet tecknat så kallade barteravtal, vilket innebär att museet har bytt varor och tjänster med företag utan att pengar har blandats in. I början av 1990-talet gavs till exempel *Dagens Nyheter* tillåtelse att arrangera egna personalkvällar på Moderna museet. I utbyte fick museet kostnadsfritt sätta in annonser av ett värde av 2,4 miljoner kronor i tidningen. MMA, MA, F2i: 2, ”Samarbetsavtal”, 1993-02-10. För information om barteravtal se Jonas Eriksson (red.), *Guidebok för museer och näringsliv i samverkan* (Visby: Riksutställningar, 2017), s. 17.

³⁷³ Fotografiska museet inrättades som en avdelning inom Moderna museet 1971. År 1998, i samband med omorganiseringen och inflyttningen i den nya museibyggnaden, avvecklades Fotografiska museet och dess fotografisamling blev en integrerad del av Moderna museets samlingar. Anna Tellgren, ”Fotografi och konst: Om Moderna Museets samling av fotografi ur ett institutionshistoriskt perspektiv”, Anna Tellgren (red.), *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008* (Stockholm: Moderna Museet, 2008), s. 123.

med att inleda sponsorsamarbeten med storföretag.³⁷⁴ Moderna museets sponsorsamarbete med American Express omfattade inte enbart utställningen med Cartier-Bresson. Kreditkortsföretaget sponsrade även en utställning med konstnären Willem de Kooning som visades på museet hösten 1983 samt de välbesökta utställningarna med Henri Matisse (1984–1985) och Pablo Picasso (1988–1989).³⁷⁵ Efter dessa blockbuster-succéer fortsatte Moderna museet att ta emot sponsring av storföretag, däribland Scandinavian Airlines (SAS), Pharmacia Upjohn, Warner Music och Ikea.³⁷⁶

Inget av dessa sponsorsamarbeten väckte emellertid lika starka reaktioner som Sonys sponsring av Moderna museet. Det berodde på att sponsorsamarbetet med Sony skilde sig från museets tidigare sponsorsamarbeten i ett avgörande avseende. När ett företag valde att sponsra Moderna museet var det brukligt att museet kompenserade företaget genom att exponera dess logotyp i diverse trycksaker, till exempel i utställningskataloger, på utställningsaffischer eller i utställningsfoldrar. De företag som regelbundet sponsrade Moderna museet kunde även få sitt namn och sin logotyp exponerat på ett plakat i museets entré. Att en sponsor gavs tillstånd att marknadsföra sina produkter inne i museets utställningssalar hade emellertid inte inträffat innan samarbetet med Sony.³⁷⁷

Enligt flera framträdande aktörer i svenskt kulturliv hade Moderna museets ledning – som vid den här tidpunkten bestod av museichefen David Elliott och myndighetschefen Anna-Greta Leijon – gått över gränsen när den gav Sony

³⁷⁴ Martin Gustavsson, ”Privata intressen i staten. Om förhållandet mellan inköpta och donerade verk i Moderna Museets samling 1958–2009”, Martin Gustavsson, Mikael Börjesson & Marta Edling, *Konstens omvända ekonomi: Tillgångar inom utbildningar och fält 1938–2008* (Göteborg: Daidalos, 2012), s. 199.

³⁷⁵ Karl-Ola Nilsson, ”Kulturlivet om näringsstöd: Många åsikter men få erfarenheter”, *Kulturpolitisk debatt 10. Näringslivet och kulturen* (Stockholm: Kulturrådet, 1983), s. 30f. Se även respektive försättsblad i Nina Öhman (red.), *Henri Matisse: Moderna Museet, Stockholm, 3.11 1984–6.1 1985*, utst. kat. (Stockholm: Moderna Museet, 1984) och Lars Nittve (red.), *Pablo Picasso: Moderna Museet, Stockholm, 15/10 1988–8/1 1989*, utst. kat. (Stockholm: Moderna Museet, 1988).

³⁷⁶ MMA, MA, F2i: 2, ”Sponsorer 1998”; MMA, MA, F2i: 2, ”Sponsorer 1999”; MMA, MA, F1a:237, ”Samarbetsavtal mellan Moderna Museet och IKEA”; Se även ”Utopi och verklighet”, Moderna Museet, www.modernamuseet.se/stockholm/sv/utstallningar/utopi-och-verklighet/ (hämtad 2018-09-27).

³⁷⁷ Det framgår av de sponsoravtal som finns tillgängliga i Moderna museets myndighetsarkiv.

tillstånd att produktplacera sitt högtalarsystem inne i museet. Samma dag som det så kallade Sony-evenemanget gick av stapeln rapporterade *Dagens Nyheter* att finansmannen Robert Weil tillsammans med konstnärerna Marie-Louise Ekman och Dan Wolgers hade valt att lämna Moderna museets styrelse. Enligt tidningen hade Weil lämnat styrelsen i protest mot Moderna museets samröre med näringslivet. Ekman och Wolgers hade istället av sagt sig sina styrelseuppdrag eftersom de ansåg att deras konstnärliga kompetenser inte hade tagits till vara av Moderna museet eftersom styrelsen endast hade diskuterat museets ansträngda ekonomi. Särskilt kritisk var Wolgers, som enligt *Dagens Nyheter*, menade att det var lika meningslöst för en konstnär att sitta i styrelsen för Moderna museet som det var för en vegan att sitta i styrelsen för ett slakteri.³⁷⁸ I artikeln i *Dagens Nyheter* förmedlades således en bild av att styrelsens fokus på ekonomiska frågor hade inneburit att den hade gjort avkall på museiverksamhetens konstnärliga kvalitet.

Att Ekman, Wolgers och Weil valde att lämna sina styrelseuppdrag var en stor prestigeförlust för Moderna museet. Både Ekman och Wolgers hade framträdande positioner i svenskt konstliv och att de hävdade att museiledningen inte hade tillvaratagit deras konstnärliga kompetenser var i sammanhanget en allvarlig förebråelse. Att Weil, som var en representant för näringslivet och som över lag hade en positiv inställning till kultursponsring, så kraftigt tog avstånd från Moderna museets samarbete med Sony inskräpte vidare att museiledningen hade agerat mycket omdömeslöst när den släppte in företaget i museets lokaler.³⁷⁹

³⁷⁸ Thord Eriksson, "Tre avhopp från Moderna", *Dagens Nyheter*, 2001-01-20. För mer information om varför Robert Weil valde att lämna Moderna museets styrelse se Rebecka Tarschys, "Magnat med kulturintresse. Robert Weil tar plats i styrelsen för Framtidens kultur", *Dagens Nyheter*, 1994-12-21; Ingela Lind, "Epokskifte: Finansmannen som kultursponsor. Robert Weil vill påverka vid sidan av de offentliga institutionerna", *Dagens Nyheter*, 1997-01-22; Rebecka Tarschys, "DN gratulerar: Besatt av konstnärlig utveckling", *Dagens Nyheter*, 1998-11-21.

³⁷⁹ Se Weils uttalanden i Jesper Huor, "'Företagen ska betala av sin moraliska skuld'", *Dagens Nyheter*, 2001-01-23 och Mårten Arndtzén, "En frihamn för medborgarna: Mecenaten Robert Weil tror att näringslivet har något att lära av kulturinstitutionerna", *Expressen*, 2001-12-04.

Mellan autonomi och kommers

För att förstå de starka reaktioner som Sonys sponsring av Moderna museet väckte måste vi ta hänsyn till den gränsdragning som ofta har gjorts mellan konst och kommers. Att konsten är autonom – det vill säga att den styrs och agerar utifrån sitt eget lagsystem – och inte bör underordnas ekonomiska intressen är en ståndpunkt som länge har varit förhärskande på konstfältet.³⁸⁰ Pierre Bourdieu kallar denna specifika företeelse för en *omvänd ekonomi* och menar att konstfältet styrs av en annan logik än det ekonomiska fältet. Det innebär att konstfältet är organiserat efter andra normer och riktlinjer än det ekonomiska fältet. Det yttrar sig bland annat i att den autonoma konsten ofta skattas högre än den ekonomiskt och kommersiellt gångbara konsten.³⁸¹ Sociologerna Don Slater och Fran Tonkiss menar i sin tur att konsten, i sin sanna och renaste form, ofta har ansetts vara en motvikt till marknadssamhällets konsumtionskultur.³⁸² I linje med detta har konstvetaren Julian Stallabrass hävdat att konstvärlden i vissa avseenden är oavhängig den globala ekonomins snabba produktions- och konsumtionsflöden:

Art appears to stand outside this realm of rigid instrumentality, bureaucratized life, and its complementary mass culture. That it can do so is due to art's peculiar economy, based on the manufacture of unique or rare artefacts, and its spurning of mechanical reproduction. Artists and dealers even artificially constrain the production of works made in reproducible media, making limited-edition books, photographs, videos, or CDs. This small world—which when seen from the inside appears autonomous, a micro-economy governed by the actions of a few important collectors, dealers, critics, and curators—produces art's freedom from the market for mass culture.³⁸³

³⁸⁰ Se exempelvis Don Slater & Fran Tonkiss, *Market Society: Markets and Modern Social Theory* (Cambridge: Polity, 2001), s. 149–173.

³⁸¹ Pierre Bourdieu, *Konstens regler: Det litterära fältets uppkomst och struktur* (Stehag: B. Östlings bokförlag Symposion, 2000), s. 137ff., 314ff. Se även Martin Gustavsson, Mikael Börjesson & Marta Edling, "Inledning", Martin Gustavsson, Mikael Börjesson & Marta Edling (red.), *Konstens omvända ekonomi: Tillgångar inom utbildningar och fält 1938–2008* (Göteborg: Daidalos, 2012), s. 12ff.

³⁸² Slater & Tonkiss, 2001, s. 149ff.

³⁸³ Julian Stallabrass, *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art* (Oxford: Oxford University Press, 2004), s. 3.

Att konsten är autonom i relation till marknaden är dock ingen absolut sanning. Liksom de museiideal som identifieras i den här avhandlingen bör konstens autonomi inte först och främst ses som en reell företeelse, utan som ett ideal som anger på hur saker och ting *borde* vara. Som påpekats av Bourdieu och Stallabrass styrs konstvärlden visserligen av vissa specifika normer och riktlinjer, men konstnärer har alltid varit beroende av uppdragsgivare och mecenater, och så länge som konstmuseer har existerat har de varit populära turistmål. Redan under 1700- och 1800-talen bedrev många konstmuseer småskaliga, kommersiella verksamheter. Bland annat sålde Musée du Louvre (Louvren) reproduktioner av välkända konstverk.³⁸⁴

Forskare som Mary Anne Staniszewski, Carol Duncan och Brian O'Doherty har argumenterat för att konstmuseet, och särskilt det museala utställningsrummet, har bidragit till att forma och befästa idén om den autonoma konsten. Ett av argumenten för detta är att utställningsrummet skapar en åtskillnad mellan konsten och det övriga samhället. Därmed frikopplas konstverken från deras ursprungliga funktion och användbarhet samt från deras tidigare historiska och ekonomiska sammanhang. Staniszewski menar vidare att de vita avskalade utställningsrum som är standard på museer för modern konst i hög grad har bidragit till att framhäva konstverkens originalitet och exklusivitet.³⁸⁵ I det avseendet kan det fysiska museirummet följaktligen betraktas som en sfär där olika idéer om konstens mål och mening formas och reproduceras.

Under de senaste decennierna har en mer konsumtionsinriktad ekonomisk marknadslogik fått allt större inflytande på kulturområdet. Därmed har konstvärlden blivit mer sammanvävd med det övriga samhällets produktions- och

³⁸⁴ Andrew McClellan, *The Art Museum from Boullée to Bilbao* (Berkeley: University of California Press, 2008), s. 157, 196ff.

³⁸⁵ Se "The Modern Art Museum: It's a Man's World", i Carol Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums* (London: Routledge, 1995); "Aestheticized Installations for Modernism, Ethnographic Art, and Objects of Every Day Life" i Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at Museum of Modern Art* (Cambridge: MIT Press, 1998); Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (Berkeley: University of California Press, 1999). Se även Hans Hayden, *Modernismen som institution: Om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm* (Eslöv: Östlings bokförlag Symposion, 2006), s. 96, 149.

konsumtionsbaserade kretslopp och gränsen mellan kultur och kommers har delvis suddats ut.³⁸⁶ Ett av de tydligaste exemplen på att konstvärlden har börjat styras av en ekonomisk marknadslogik är att konstmuseer som Moderna museet har börjat betraktas som viktiga institutioner för ekonomisk tillväxt och på allvar inlemmats i den alltjämt växande turistindustrin. Denna utveckling har bland annat möjliggjorts av att kulturpolitiken i flera västerländska länder har utvecklats i en riktning där kulturen alltmer har börjat legitimeras utifrån ekonomiska nyttoaspekter.³⁸⁷ Många museiverksamheter har dessutom fått en mer kommersiell prägel, vilket här syftar på utbyggnaden av museibutiker och museirestauranger samt den ökade förekomsten av blockbuster-utställningar och företagssamarbeten.³⁸⁸ Som påtalats i föregående kapitel har denna utveckling ofta betraktats som negativ och beskrivits i termer av tilltagande kommersialisering. Bland annat har konstkritiker och museiforskare hävdats att konstmuseerna i allt högre grad har börjat agera som kommersiella företag och att deras framgångar numera mäts utifrån antalet betalande besökare och inte utifrån verksamheternas kvalitet.³⁸⁹

Ytterligare exempel på att gränsen mellan konst och kommers har luckrats upp, och som är särskilt relevant i relation till Sonydebatten, är att kommersiella företag har börjat ta allt större plats på konstområdet. Dessa företag bedriver inte enbart renodlade affärsverksamheter utan de samlar och ställer ut konst, initierar och finansierar konstnärliga projekt och sponsrar konstmuseer och konstevenemang.³⁹⁰ Att allt fler företag har uppåddat ett engagemang för konst och kultur beror enligt konstvetaren Chin-Tao Wu på att företagseliten har insett att det finns ett associativt och ekonomiskt värde i att stödja eller ägna sig åt kulturverksamheter

³⁸⁶ Jonas Grundberg, "Historiebruk, globalisering och kulturarvsförvaltning: Utveckling eller konflikt?", Peter Aronsson & Magdalena Hillström (red.), *Kulturarvens dynamik: Det institutionaliserade kulturarvets förändringar* (Norrköping: Tema kultur och samhälle, Linköpings universitet, 2005), s. 274.

³⁸⁷ Bengt Jacobsson, "Stabilitet och förändring: Om kulturpolitikens kringelikrokar under fyra decennier", Jenny Svensson & Klara Tomson (red.), *Kampen om kulturen: Idéer och förändring på det kulturpolitiska fältet* (Lund: Studentlitteratur, 2016), s. 66.

³⁸⁸ McClellan, 2018, s. 193.

³⁸⁹ För en mer ingående diskussion kring detta se McClellan, 2008, s. 193ff.; Andrea Witcomb, *Re-Imagining the Museum: Beyond the Mausoleum* (London: Routledge, 2003), s. 13ff.

³⁹⁰ Witcomb, 2003, s. 4, 13; Stallabrass, 2004, 128, 130ff; McClellan, 2008, s. 193.

av olika slag. Wu menar även att företagens inträde i konstvärlden hänger samman med företagselitens ökade politiska engagemang och dess försök att inskränka statens makt och skapa positiva konnotationer kring marknadsliberala lösningar i stort.³⁹¹

Sponsring som finansieringsform

Kultursponsring har ibland beskrivits som en ny och uppdaterad form av traditionellt mecenatskap.³⁹² Mecenater, det vill säga individer som genom ekonomiska gåvor understödjer konst, har länge haft stort inflytande över enskilda konstnärers karriärer.³⁹³ Det är även vanligt att välbeställda privatpersoner stöttar offentligt finansierade konstmuseer, till exempel genom att donera verk till deras samlingar. För de offentligt finansierade konstmuseer som önskar bygga upp konkurrenskraftiga samlingar är detta stöd ovärderligt eftersom de statliga anslagen för konstköp sällan är tillräckligt stora för att museerna ska kunna konkurrera med andra köpare på konstmarknaden.³⁹⁴ Det gäller även Moderna museet som bland annat har mottagit donationer av filantropen Birgit Rausing och entreprenörerna Krister och Karin Olsson.³⁹⁵

Även familjen Bonnier har bidragit till att utöka Moderna museets konstbestånd. Mellan 1961 och 1977 var bokförläggaren och konstsamlaren Gerard Bonnier

³⁹¹ Chin-Tao Wu, *Privatising Culture: Corporate Art Intervention Since the 1980s* (London: Verso, 2002), s 3-9. Se även Gustavsson, 2012, s. 195.

³⁹² Daniel Castillo, *Statens förändrade gränser: En studie om sponsring, korruption och relationen till marknaden*, Diss. Stockholms universitet (Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis, 2009), s. 94.

³⁹³ Bland de tidigaste och mest kända exemplen på mecenater finns Lorenzo "Il Magnifico" Medici som under 1400-talet stöttade konstnärer som Leonardo da Vinci, Sandro Botticelli och Michelangelo. Ett mer sentida exempel är den amerikanska konstsamlaren Marguerite "Peggy" Guggenheim som bland annat gav ekonomiskt stöd till den abstrakta expressionisten Jackson Pollock. Hugh Honour & John Fleming, *A World History of Art* (London: Laurence King, 2005), s. 435, 443, 446, 475; Anton Gill, *Peggy Guggenheim: The Life of an Art Addict* (London: HarperCollins, 2001), s. 290, 327, 333f.

³⁹⁴ Gustavsson, 2012, s. 193.

³⁹⁵ "Avgörande donation för svenskt konstliv", Moderna Museet, www.modernamuseet.se/stockholm/sv/2015/12/17/avgorande-donation-for-svenskt-konstliv/ (hämtad 2018-09-24); "Grande Finale", Moderna Museet, www.modernamuseet.se/stockholm/sv/2009/05/01/grande-finale/ (hämtad 2018-09-24).

ordförande i Moderna museets vänner, vilket innebar att han under många år arbetade för att utöka och stärka museets samlingar. I sitt testamente donerade han även en samling om tjugotre konstverk till Moderna museet. Vidare testamenterade hans maka, tillika filantropen, Elisabeth ”Peggy” Bonnier åtta verk av bland andra Pablo Picasso och Paul Klee till museet. Deras son Pontus Bonnier var i sin tur ordförande för Moderna museets vänner mellan 1998 och 2008. Under denna period, då han även var verkställande direktör för aktiebolaget Boninvest, skänkte Pontus Bonnier tre miljoner till vänföreningen – pengar som användes för att köpa in utländsk samtidskonst till Moderna museet.³⁹⁶ Sedan starten 1958 har Moderna museet alltså haft nära kopplingar till framstående aktörer i svenskt näringsliv.

Att samhällets ekonomiska elit finansierar eller på andra sätt stöttar statliga kulturinstitutioner är alltså inget nytt. Däremot har de inblandade aktörerna och formerna för stödet förändrats över tid. En avgörande förändring ägde rum på 1980-talet då storföretag började visa intresse för den offentligt finansierade kulturen, vilket bland annat yttrade sig uppkomsten och tillämpandet av kultursponsring. Företagens inträde i konstvärlden möjliggjordes bland annat av de marknadsorienterade reformer som genomfördes på många håll i världen under 1980-talet. Av särskilt stor betydelse var tillämpandet av så kallade managementidéer om avgränsning, mätning, utvärdering och effektivisering på det kulturpolitiska området.³⁹⁷ Denna utveckling var märkbar i flera västliga demokratier, men var särskilt påtaglig i USA och Storbritannien.³⁹⁸

Kultursponsring skiljer i ett viktigt avseende från det donations- och gåvosystem som konstmuseer länge har förlitat sig på. Medan gåvor och donationer i teorin

³⁹⁶ ”Donation av historisk betydelse till Moderna Museet”, Moderna Museet, www.modernamuseet.se/stockholm/sv/2014/05/31/doantion-av-historisk-betydelse-till-moderna-museet/ (hämtad 2018-09-24); ”Om Moderna Museets Vänner”, Moderna Museet, www.modernamuseet.se/stockholm/sv/om-museet/moderna-museets-vanner/om-moderna-museets-vanner/ (hämtad 2018-09-24); Patricia Bergenhem, ”Moderna museet får tre miljoner kronor”, *Dagens Nyheter*, 2003-05-26.

³⁹⁷ Jenny Svensson & Klara Tomson, ”Kampen om kulturen: Idéer och förändring på det kulturpolitiska fältet”, Jenny Svensson & Klara Tomson (red.), *Kampen om kulturen: Idéer och förändring på det kulturpolitiska fältet* (Lund: Studentlitteratur, 2016b), s. 12, 18.

³⁹⁸ Wu, 2002, s. 2ff.

inte kräver någon motprestation från konstmuseets sida bygger sponsringssystemet på ett affärsmässigt utbyte av tjänster.³⁹⁹ Att konstmuseerna inte har någon skyldighet att kompensera den som väljer att skänka pengar eller donera verk till dem innebär emellertid inte att filantropiska gärningar av detta slag går obemärkt förbi. Det är till exempel vanligt att de individer som skänker stora summor eller donerar särskilt betydelsefulla konstverk till museerna får sina namn exponerade på tackplakat eller på museernas hemsidor.⁴⁰⁰ Storslagna gåvor och donationer tenderar även att uppmärksammas i media.⁴⁰¹ De privatpersoner som delar med sig av sitt ekonomiska kapital eller av innehåll i sina konstsamlingar tenderar alltså att få positiv uppmärksamhet från både museet i fråga och i media.

Den grundläggande premissen för sponsring är att bägge parter ska tjäna på att ingå i sponsorsamarbetet. Sponsring bygger alltså på ett ömsesidigt utbyte av tjänster och gentjänster. När det gäller kultursponsring innebär det vanligtvis att ett företag ger ekonomiskt stöd till ett museum (eller en annan typ av kulturinstitution) i utbyte mot att det senare åtar sig att i någon form marknadsföra företaget i fråga. Hur det sponsrade museet rent konkret kompenserar sponsorn för dess ekonomiska bidrag varierar. Om sponsringen rör en enskild utställning är det vanligt att företagets logotyp exponeras i utställningskatalogen samt på utställningsaffischer och andra trycksaker. Att företagen vill synas i dessa sammanhang beror bland annat på att de då når ut till den köpstarka målgrupp som många museibesökare tillhör.⁴⁰²

Möjligheten till exponering är inte den enda anledningen till att företag väljer att sponsra museer. En annan anledning är att företagen genom att stödja kulturen får

³⁹⁹ Eriksson, 2017, s. 17, 47.

⁴⁰⁰ Se exempelvis "Avgörande donation för svenskt konstliv", Moderna Museet, www.modernamuseet.se/stockholm/sv/2015/12/17/avgorande-donation-for-svenskt-konstliv/ (hämtad 2018-09-24); "Donationer", Moderna Museet, www.modernamuseet.se/stockholm/sv/om-museet/stod-moderna-museet/donationer/ (hämtad 2019-06-11).

⁴⁰¹ Se exempelvis Anom., "Moderna får 7 miljoner i donation", *Dagens Nyheter*, 2006-05-15; Bo Madestrand, "Ny donation för kvinnokonst", *Dagens Nyheter*, 2006-09-15; Torbjörn Ivarsson, "Picasso verk i stor donation till Moderna", *Dagens Nyheter*, 2014-02-26; Louise Cassemar, "Moderna får miljoner i donation till samtidskonst", *Svenska Dagbladet*, 2019-03-06.

⁴⁰² McClellan, 2008, s. 213, 225.

så kallad goodwill; det vill säga att de genom sitt samhällsengagemang stärker sin image och bygger upp ett förtroendekapital hos presumtiva konsumenter. Ytterligare en anledning är att de företag som syns i museala sammanhang kan komma att associeras med de positiva värden som konst och kultur representerar.⁴⁰³ I linje med detta har Pierre Bourdieu och konstnären Hans Haacke framhållit att kultursponsring alltid handlar om ett utbyte av kapital: genom att dela med sig av sitt ekonomiska kapital får företagen tillgång till det symboliska kapital som kulturinstitutionerna förfogar över.⁴⁰⁴ Detta symboliska kapital – och den goodwill och trovärdighet som detta skänker – kan företagen i sin tur använda för att ytterligare öka sitt ekonomiska kapital.⁴⁰⁵

Kultursponsring och traditionella mecenatskap skiljer sig också åt i ett skatte-
rättsligt avseende. Till skillnad från gåvor av ekonomiska medel, som är skatte-
befriade för mottagaren men inte avdragsgilla för givaren, är sponsringen nämligen
avdragsgill för sponsorn. För att avdrag ska få göras krävs emellertid att
rättighetsinnehavaren erbjuder en motprestation som Skatteverket anser står i
paritet med den ekonomiska summan. En grundläggande princip för sponsring är
alltså att bägge parter ska gynnas av samarbetet på ett likvärdigt sätt.⁴⁰⁶ Vad som
klassas som ett jämbördigt utbyte är emellertid inte självklarhet – särskilt när det
gäller exponering och positiva associationer – och i Sverige saknades det länge ett
tydligt, kulturpolitiskt ramverk för hur sponsring av statliga myndigheter skulle gå
till.⁴⁰⁷ Med detta som utgångspunkt har Martin Gustavsson hävdad det måste
framstå som att det sponsrade museet agerar självständigt och opartiskt för att ett
sponsorsamarbete ska uppfattas som legitimt. Om det inte är fallet finns det en stor

⁴⁰³ Julia Nightingale, "Attracting Corporate Sponsors", *Museum Practice*, nr. 42, 2008, s. 56f.
Lars Åhrén, "Volvos kulturengagemang – en företagsfilosofi", *Kulturpolitisk debatt 10*.

Näringslivet och kulturen (Stockholm: Kulturrådet, 1983), s. 23f.

⁴⁰⁴ Pierre Bourdieu & Hans Haacke, *Free Exchange* (London: Polity, 1995), s. 17. För en mer
ingående diskussion om begreppet symboliskt kapital se Donald Broady, *Sociologi och
epistemologi: Om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin* (Stockholm:
HLS, 1991), s. 169.

⁴⁰⁵ Wu, 2002, s. 2ff.

⁴⁰⁶ Castillo, 2009, s. 94; Gustavsson, 2012, s. 190, 201.

⁴⁰⁷ Gustavsson, 2008, s. 35.

risk att förtroendet för museet äventyras, vilket Gustavsson menar att Sony-debatten är ett tydligt exempel på.⁴⁰⁸

Produktplacering under debatt

När Sony-evenemanget öppnade den 20 januari 2001 blev det startpunkten för en långlivad och inflammerad debatt om kultursponsringens betydelser och konsekvenser. Som tidigare har konstaterats hade Moderna museet varit tidigt ute med att ta emot sponsring från företag. Inget av museets tidigare sponsorsamarbeten hade dock väckt lika starka och negativa reaktioner i dagspressen som samarbetet med Sony. Av de debattinlägg som publicerades i anslutning till Sony-evenemanget framgår det att det framför allt var två omständigheter som gjorde att sponsorsamarbetet betraktades som särskilt anmärkningsvärt. För det första ansåg flertalet av de som uttalade sig i debatten att det var alarmerande att Marie-Louise Ekman, Dan Wolgers och Robert Weil hade lämnat Moderna museets styrelse i samband med Sony-evenemanget. För det andra menade flera debattörer att museiledningen hade agerat mycket vårdslöst när den gav Sony tillåtelse att exponera sina produkter inne i museets utställningssalar.⁴⁰⁹ I det här kapitlet kommer den senare av de två invändningarna att stå i centrum för analysen.

Hur exponeringen av Sonys produkter tog sig uttryck under det kritiserade evenemanget är inte helt lätt att reda ut. Varken Sony eller Moderna museet har fotodokumentation av händelsen och i dagspressens finns endast ett fåtal fotografier att tillgå.⁴¹⁰ Dessa fotografier visar högtalare som har ställts upp på mörkgrå, rektangulära piedestaler i vad som ser ut att vara Moderna museets

⁴⁰⁸ Eriksson, 2017, s. 12.

⁴⁰⁹ Se exempelvis Lars O Ericsson, "Avhoppet från Moderna", *Dagens Nyheter*, 2001-01-23; Mårten Castenfors, "Konstkoloss med kolossala problem", *Svenska Dagbladet*, 2001-01-23; Mikael Richter, "Vem väljer vilken konst vi får se?", *Vestmanlands Läns Tidning*, 2001-01-23; Ingela Lind, "Återupprätta självkänslan och identiteten", *Dagens Nyheter*, 2001-01-25.

⁴¹⁰ Uppgifterna om Moderna museets fotoarkiv lämnades av Stefan Ståhle i en mailkonversation i februari 2014 och bekräftades senare i juni 2017. Uppgifterna från Sony lämnades i en mailkonversation i juni 2017.

utställningssalar. Det finns även ett fotografi som visar hur en av Sonys anställda demonstrerar robohund Aibo för en grupp museibesökare. Fotografierna ger dock ingen information om hur många högtalare som var utplacerade i museet.⁴¹¹ Några av de tidningstexter som publicerades med anledning av sponsorsamarbetet innehåller emellertid beskrivningar av evenemanget. En särskilt målade beskrivning ges i en artikel med den talande rubriken "Ett modernt skyltfönster för Sony":

Vid entrén möts besökaren av ett stort isblock med en infrusen Super Audio cd-spelare, den nya produkten från Sony. Från fiffigt placerade högtalare dånar en hit-kavalkad av klassisk mainstream-musik. [- - -] Inne i museet är det svårt att undgå att företagsjätten Sony bjuder på entrén. Sony har en egen reception och lanserar sin nya produkt på en välbesökt visning. I utställningssalarna vimlar unga kvinnor som delar ut reklamblad om Sonys nya förträffliga produkt.⁴¹²

Uppgifter av detta slag förekom även i andra tidningstexter.⁴¹³ I en ledarartikel skriven av författaren Åke Lundqvist, publicerad i *Dagens Nyheter* den 23 januari 2001, stod det bland annat att Sony hade ställt upp en entrédisk i Moderna museets entréhall samt att företagets personal var på plats och delade ut broschyrer och demonstrerade elektronikprodukter.⁴¹⁴ Den bild som förmedlades i dagspressen var således att Sony mer eller mindre hade tagit ta över Moderna museets lokaler under det att evenemanget pågick.

⁴¹¹ Se fotografierna som återges i anslutning till Timmi Rappe, "Sponsrat inträde lockade 5000 till Moderna museet", *Svenska Dagbladet*, 2001-01-22; Mårten Castenfors, "Konstkoloss med kolossala problem", *Svenska Dagbladet*, 2001-01-23; Jesper Huor, "Ett modernt skyltfönster för Sony", *Dagens Nyheter*, 2001-01-23; Sanna Björling, "Styrelsen fick inget veta", *Dagens Nyheter*, 2001-01-25.

⁴¹² Jesper Huor, "Ett modernt skyltfönster för Sony", *Dagens Nyheter*, 2001-01-23.

⁴¹³ Mårten Castenfors, "Konstkoloss med kolossala problem", *Svenska Dagbladet*, 2001-01-23; Jesper Huor, "Konst och pengar. David Elliot: 'Småaktigt'", *Dagens Nyheter*, 2001-01-25; Per Öqvist, "Huset som Gud glömde: Konstsverige rasar mot Moderna museets ledning", *Dagens Industri*, 2001-03-24.

⁴¹⁴ Åke Lundqvist, "Kommentar: Moderna museet", *Dagens Nyheter*, 2001-01-23.

Kultursponsringens ideologiska laddning

De som förhåller sig positivt till kultursponsring har ofta framhållit att sponsorsarbeten innebär att museerna får tillgång till välbehövliga ekonomiska resurser.⁴¹⁵ Inte sällan används dessa resurser för att finansiera kostnadskrävande blockbuster-utställningar.⁴¹⁶ De kan också användas för att testa nya idéer eller för att genomföra evenemang av olika slag, vilket var fallet när Moderna museet med hjälp av Sony bjöd samtliga besökare på den sedvanliga entréavgiften. Att sponsorsarbetet med Sony var något i grunden positivt framhölls av Moderna museets chef David Elliott som enligt en artikel i *Dagens Nyheter* inte förstod varför Robert Weil var så upprörd över sponsringen. Enligt artikeln menade Elliott att både Moderna museet och museipubliken hade tjänat på sponsorsarbetet. Visst, medgav Elliott, tjänade även Sony på samarbetet, men det innebar inte att museet hade sålt sig till företaget.⁴¹⁷

Att Elliott kände sig manad att inskräpa att Moderna museet inte hade sålt sig till Sony – och det faktum att artikelförfattaren Thord Eriksson lyfte fram detta uttalande – synliggör den starka ideologiska laddning som vid tidpunkten fanns kring kultursponsring. Det är också signifikant att det var Moderna museet, och inte Sony, som avkrävdes en förklaring i artikeln. Merparten av de som kritiserade sponsorsarbetet i dagspressen tycks ha varit av uppfattningen att det var självklart att Sony ville associeras med Moderna museet, men att museiledningen borde ha haft vett nog att inte gå med på Sonys önskemål.⁴¹⁸ Enligt en kritiskt formulerad artikel publicerad i *Dagens Industri* ansåg Joachim von Stedingk, VD för PR-byrån Verkligheten, att värdet på Sony-evenemanget och följd-

⁴¹⁵ Se exempelvis Eriksson, 2017, s. 32; Caroline Lagercrantz, ”Museer till salu – Sponsring i skottgluggen”, *DIK-forum*, nr. 13, 2001, s. 13; Bo Lagercrantz, ”Låt företagen dra av när de sponsrar kulturen”, *Dagens Nyheter*, 1983-11-01; Krister Brood, ”Vi ska tacka våra sponsorer!”, *Dagens Nyheter*, 1983-11-29; Bo Lagercrantz, ”Smutskasta inte sponsorererna!”, *Dagens Nyheter*, 1983-12-15.

⁴¹⁶ Under 1980-talet sponsrade kreditkortsföretaget American Express tre blockbuster-utställningar på Moderna museet: *Willem de Kooning* (1983), *Henri Matisse* (1984–1985) och *Pablo Picasso* (1988–1989). Nilsson, 1983, s. 30f.

⁴¹⁷ Thord Eriksson, ”Tre avhopp från Moderna”, *Dagens Nyheter*, 2001-01-20.

⁴¹⁸ Claes Wahlin, ”Konstens att säga nej”, *Aftonbladet*, 2001-01-25; Stina Blomgren, ”Moderna museer/del 4: Inga sponsorer – inga utställningar”, *Dagens Nyheter*, 2001-06-20.

exponeringen troligtvis var hundrafalt den ekonomiska ersättningen. I artikeln citerades även en icke namngiven, men enligt artikeln ledande, person i PR-branschen som hävdade att Sony hade "lurat skjortan av" Elliott.⁴¹⁹

Enligt en artikel publicerad i *Dagens Nyheter* den 13 februari 2001 ansåg socialdemokraternas statssekreterare Gunilla Thorgren att Sony hade getts för stora friheter under evenemanget. Enligt artikeln ville Thorgren inte kommentera enskilda sponsorsarbeten, men artikeln gav likväl en bild av att Thorgren inte såg positivt på samarbetet mellan Moderna museet och Sony. Enligt artikeln menade Thorgren att kulturinstitutionerna ofta sålde sig "för billigt" när de ingick i sponsorsarbeten. Thorgren påpekade även att sponsorintäkterna ofta var mycket små i relation till den uppmärksamhet som sponsorerna fick. Enligt artikeln betonade Thorgren även att Moderna museet hade ett starkt varumärke och en hög status, och att det således var möjligt för museet att ingå i gynnsamma samarbeten.⁴²⁰ Ett påstående som upprepades i Sonydebatten var alltså att David Elliott och Anna-Greta Leijon inte hade insett värdet av Moderna museets starka varumärke, och att de därför inte hade krävt en skälig ekonomisk ersättning för Sonys produktplacering.

I debatten fanns det även de som menade att Sonys produktplacering hade skadat Moderna museets anseende. I en debattartikel publicerad i *Dagens Nyheter* den 25 januari 2001 hävdade konstkritikern Ingela Lind att Moderna museet hade blivit alltmer osäker i sin policy och att museiledningen i allt större utsträckning hade börjat underkasta sig sponsorernas önskemål. Trots det utgjorde intäkterna av sponsring endast några procent av museets budget. I själva verket var det alltså Moderna museet som hade sponsrat Sony och inte tvärtom, hävdade Lind.⁴²¹

⁴¹⁹ Ersättningen till Moderna museet var 300 000 kronor exklusive moms, det vill säga 375 000 kronor, och inte 400 000 kronor som det påstods i artikeln. Per Öqvist, "Huset som Gud glömde: Konstsvrige rasar mot Moderna museets ledning", *Dagens Industri*, 2001-03-24. Se även Lars Linders kritiska uttalande om Sonys sponsring av Moderna museet i Lars Linder, "Mycket skrik för lite sponsring", *Dagens Nyheter*, 2002-03-20.

⁴²⁰ Mattias Lundell, "Staten tiger om kultursponsring", *Dagens Nyheter*, 2001-02-13.

⁴²¹ Ingela Lind, "Återupprätta självkänslan och identiteten", *Dagens Nyheter*, 2001-01-25.

I sin debattartikel knöt Lind an till en av de farhågor som ofta har lyfts fram i den långtgående debatten om kultursponsring: nämligen att sponsorerna genom att bidra med ekonomiska medel kan göra ingrepp i museernas verksamheter.⁴²² Det är emellertid värt att uppmärksamma att Lind inte nämnde något om den ekonomiska ersättning som Moderna museet hade mottagit av Sony. Det kan ha berott på att det vid tidpunkten inte fanns några offentliga uppgifter om storleken på den ekonomiska ersättningen. Först den 26 januari, dagen efter att Linds debattartikel hade publicerats, rapporterade *Dagens Nyheter* att Sony hade betalat ut knappt 375 000 kronor till museet.⁴²³ Linds resonemang signalerade dock att museiledningen tog för lite betalt av de företag som sponsrade Moderna museet.⁴²⁴

Lind knöt även av till debatten om konstmuseernas kommersialisering. I sin debattartikel hävdade hon att den ökade förekomsten av kultursponsring hade gjort det än viktigare att precisera skillnaden mellan kommersiella företag och offentliga kultur- och kunskapsinstitutioner. De senare skulle, enligt Lind, uppmana till demokratisk öppenhet, möten och diskussioner, prioritera kvalitet istället för kvantitet och aldrig ha som målsättning att få budgeten att gå ihop.⁴²⁵ Lind hävdade även att sponsorsamarbetet med Sony hade en negativ inverkan på Moderna museets anseende och auktoritet. Hur, frågade sig Lind i debattartikeln, skulle publiken få tilltro till att konsten hade ett egenvärde när Moderna museet sålde ut sin stolthet som offentligt kunskapsföretag för en spottstyver? Och hur skulle den lågavlönade personalen kunna känna entusiasm över att arbeta i en offentlig verksamhet som till synes gjort avkall på sitt ursprungliga uppdrag?⁴²⁶

Genom att tala om demokratisk öppenhet, möten och vikten av att kulturinstitutionerna prioriterade kvalitet före kvantitet inskräpte Lind den offentligt

⁴²² Denna farhåga har bland annat framförts i Lars Peterson, *Det kulturella kapitalet: Kritik av kultursponsringen* (Stockholm: Tiden, 1988); Anom., "Editorial: 'He Who Pays the Piper Calls the Tune': Sponsorship, Patronage and the Intellectual Independence of Museums", *Museum Management and Curatorship*, vol. 5, nr. 4, 1996, s. 345–350; Dan Jönsson, "Några ord om våra sponsorer (3). Köp dig ett museum", *Expressen*, 1998-06-12; McClellan, 2008, s. 225f.

⁴²³ Thord Eriksson, "Sony betalade 400 000", *Dagens Nyheter*, 2001-01-26.

⁴²⁴ Ingela Lind, "Återupprätta självkänslan och identiteten", *Dagens Nyheter*, 2001-01-25.

⁴²⁵ Ingela Lind, "Återupprätta självkänslan och identiteten", *Dagens Nyheter*, 2001-01-25.

⁴²⁶ Ingela Lind, "Återupprätta självkänslan och identiteten", *Dagens Nyheter*, 2001-01-25.

finansierade kulturens betydelse i en mer vittomfattande samhällelig kontext. Att den fria kulturen är en viktig komponent för demokratins utveckling och fortlevnad har i Sverige varit ett argument för statens starka ställning på kulturområdet. I linje med detta har företagsekonomerna Jenny Svensson och Klara Tomson framhållit att den svenska kulturpolitiken bland annat har väglett av en demokratisk logik som har gått ut på att staten ska stödja den kultur som inte kan överleva på marknadens villkor.⁴²⁷ I en svensk kulturpolitisk kontext har den offentliga finansieringen av kulturen alltså tillskrivits stor betydelse. Tillsammans med de andra kritiska inlägg som gjordes i Sonydebatten bidrog Linds debattinlägg således till att befästa föreställningen om att ett starkt statligt ekonomiskt stöd främjar en fri och oberoende kultur.

Även konstkritikern Lars O Ericsson fördömde Sonys produktplacering i starka ordalag. I en debattartikel publicerad i *Dagens Nyheter* hävdade han att Moderna museets sponsorsamarbete med Sony visade att något var på väg att gå allvarligt snett med det som borde vara flaggskeppet bland svenska museer. Att museiledningen hade gått med på att reducera Moderna museet till en utställningsplats för elektronikprodukter var enligt Ericsson häpnadsväckande även med internationella mått mätt. Att Sony mer eller mindre hade tillåtit ta över museet visade vad som hände när allt handlade om ekonomi och när styrelseledamöter degraderades till räknemissar. Sponsoring kunde fungera bra i kulturvärlden, medgav Ericsson, men inte om kulturinstitutionerna kapitulerade inför företagens önskemål.⁴²⁸

Idén om att konsten har ett värde som inte går att mäta i kronor och ören var central för de resonemang som fördes av Ingela Lind och Lars O Ericsson. Deras debattinlägg visar därmed prov på den omvända logik som Bourdieu menar råder på konstfältet. I Linds och Ericssons debattinlägg formades dessutom ett

⁴²⁷ Jenny Svensson & Klara Tomson, "Bokens teoretiska perspektiv: Stabilitet och förändring och på organisatoriska fält", Jenny Svensson & Klara Tomson (red.), *Kampen om kulturen: Idéer och förändring på det kulturpolitiska fältet* (Lund: Studentlitteratur, 2016a), s. 37f.

⁴²⁸ Lars O Ericsson, "Avhoppet från Moderna", *Dagens Nyheter*, 2001-01-23. Se även Gunilla Axsätters kritiska uttalande om Moderna museets sponsorsamarbete med Sony i Stina Blomgren, "Moderna museer/del 4: Inga sponsorer – inga utställningar", *Dagens Nyheter*, 2001-06-20.

museiideal som innebar att Moderna museet skulle värna om konstens autonomi och sprida framstående konst till allmänheten. Centralt för detta ideal var även uppfattningen att museet inte skulle låta kommersiella aktörer utöva inflytande över dess verksamhet.

Utställningsrummets kommersialisering

Merparten av de som uttalade sig om Sonys sponsring av Moderna museet i dagspressen tycks ha varit överens om att sponsorsarbeten hade blivit nödvändiga för de konstmuseer som ville bedriva vitala och konkurrenskraftiga verksamheter.⁴²⁹ Vissa, däribland Robert Weil, menade även att kultursponsring var något i grunden positivt men att sponsorsarbetet mellan Sony och Moderna museet hade korsat det rimliga gränser. Som tidigare har konstaterats var Weil särskilt kritisk till att museiledningen hade gett Sony tillåtelse att produktplacera sitt högtalarsystem inne i Moderna museets utställningssalar.⁴³⁰

I en debattartikel med rubriken ”Konstkoloss med kolossala problem”, publicerad i *Svenska Dagbladet* den 23 januari 2001, inskräppte konstkritikern Mårten Castenfors att Moderna museets ledning hade gått över gränsen när den gav Sony tillstånd att ”ympa” utställningssalarna med egen personal och presentation av varor. Det var en sak att anordna specialvisningar, bjuda på ett glas vin och låta företagen skylta med sin logotyp i en katalog, menade Castenfors, men när ett företag blev del av den ordinarie utställningsverksamheten hade sponsorsarbetet gått alldeles för långt.⁴³¹ Museibesökaren Erik Bromander fördömde i

⁴²⁹ Se exempelvis Lars O Ericsson, ”Avhoppet från Moderna”, *Dagens Nyheter*, 2001-01-23; Åke Lundqvist, ”Kommentar: Moderna museet”, *Dagens Nyheter*, 2001-01-23; Mårten Castenfors, ”Konstkoloss med kolossala problem”, *Svenska Dagbladet*, 2001-01-23; Marie Jönsson, ”Vi har inget emot sponsring”, *Dagens Nyheter*, 2001-04-06; Mårten Arndtzén, ”Kulturens pengacirkus”, *Göteborgs-Tidningen*, 2001-08-08; Jan Torsten Ahlstrand, ”Stockholm – det är som att bo på landet”, *Sydsvenska Dagbladet*, 2001-08-25.

⁴³⁰ Jesper Huor, ”Företagen ska betala av sin moraliska skuld”, *Dagens Nyheter*, 2001-01-23; Eva Bäckstedt, ”Vi hyrde Moderna museet”, *Svenska Dagbladet*, 2001-01-23; Robert Weil, ”Moderna museet grovt missbrukat”, *Dagens Nyheter*, 2001-01-31; Per Öqvist, ”Huset som Gud glömde: konstsvrige rasar mot Moderna museets ledning”, *Dagens Industri*, 2001-03-24.

⁴³¹ Mårten Castenfors, ”Konstkoloss med kolossala problem”, *Svenska Dagbladet*, 2001-01-23.

sin tur Sonys produktplacering i starka ordalag. I en insändare publicerad i *Svenska Dagbladet* den 24 januari 2001 påstod han att kultursponsring inte medförde några problem så länge den skedde på konstens villkor, men att det var oacceptabelt att Sony hade fått exploatera och radikalt omdefiniera Moderna museets verksamhet.⁴³²

Upprörda utsagor av detta slag förekom även i tidningstexter som publicerades flera månader efter att Sony-evenemanget hade ägt rum.⁴³³ I en krönika publicerad i *Expressen* den 2 mars 2001 beskrev konstkritikern Mårten Arndtzén Sonys produktplacering som grotesk och hävdade att det var hög tid att vidta åtgärder mot sponsorsarbeten av detta slag.⁴³⁴ Enligt en artikel publicerad i *Svenska Dagbladet* den 13 maj 2001 ansåg konstnären Jan Dahlgren i sin tur att Moderna museets ledning hade trampat rejält i klaveret när den gick med på att exponera Sonys produkter.⁴³⁵

Att Moderna museets ledning hade begått ett stort misstag när den gick med på att exponera Sonys produkter inne i museet var alltså ett påstående som upprepades gång på gång i debatten. Detta väcker frågan om *varför* det var så chockerande att företagets produkter visades upp i museet. Ett sätt att besvara frågan är att ta fasta på det fysiska museirummets materiella och symboliska betydelser. Som konstaterats i föregående kapitel menar forskare som Carol Duncan och Mary Anne Staniszewski att utställningsrummet är en sfär där olika idéer formas, befästs och omförhandlas. Enligt Duncan och Staniszewski beror det på att konstmuseet frikopplar konsten från dess historiska, sociala och ekonomiska sammanhang.⁴³⁶

⁴³² Erik Bromander, "Fokusering på ekonomin skadar Moderna museet" *Svenska Dagbladet*, 2001-01-24.

⁴³³ Se även Robert Weils uttalande i Per Öqvist, "Huset som Gud glömde: Konstsvrige rasar mot Moderna museets ledning", *Dagens Industri*, 2001-03-24.

⁴³⁴ Mårten Arndtzén, "Museal kommers: Statens museer fortsätter att öppna fannan för produktplacering och reklam", *Expressen*, 2001-03-02. Se även Robert Weils kritiska uttalande i Per Öqvist, "Huset som Gud glömde: Konstsvrige rasar mot Moderna museets ledning", *Dagens Industri*, 2001-03-24.

⁴³⁵ Per-Arne Johansson, "Intuition möter handling på Österlen", *Svenska Dagbladet*, 2001-05-13.

⁴³⁶ Staniszewski, 1998, s. 70f.; Duncan, 1995, s. 1ff. Se även kapitlet "Collecting, Classification, and Display" i McClellan, 2008 samt Hayden, 2006, s. 96, 149.

Med detta som utgångspunkt har Staniszewski argumenterat för att konstmuseet har bidragit till att forma och befästa idén om en autonom konst.

The [museum] interiors with their seemingly neutral settings foster a sense of aesthetic experience as something segregated from other spaces of life. Modern installations reveal much about fundamental modern aesthetic myths, such as genius, taste, and a conception of art as something universal and timeless.⁴³⁷

Staniszewski menar alltså att konstmuseernas utställningsrum uppmuntrar ett fokus på föremålets formella kvaliteter, vilket i förlängningen understryker deras betydelse som just *konst*. Etnologen Britta Zetterström Geschwind har i sin tur påpekat att det museala utställningsrummet skiljer sig från museets övriga rum. Enligt Zetterström Geschwind beter sig museibesökaren i regel annorlunda i en utställningssal än i en museibutik. Likaså finns det olika förväntningar på vad de olika museirummen ska erbjuda besökaren. Museibutiken tenderar förvisso att efterlikna den museikropp som omsluter den, både vad gäller rumslig utformning och exponeringen av föremål, menar Zetterström Geschwind. En avgörande skillnad är dock att de föremål som exponeras i butiken kan vidröras och köpas medan de föremål som visas i utställningsrummet inte är till salu och primärt är avsedda att betraktas. Medan museibutiken är en plats där konsumtion främjas och förväntas är utställningssalen alltså en plats där konsumtion förkastas och förnekas, hävdar Zetterström Geschwind.⁴³⁸

Utgår man från Staniszewskis och Zetterström Geschwinds resonemang är utställningsrummet alltså ett av de museirum som tydligast upprätthåller gränsdragningen mellan konst och kommers. När Sonys högtalare exponerades inne i Moderna museets utställningssalar överskreds emellertid denna gräns på ett mycket påtagligt sätt. Här är det viktigt att understryka att samtliga som uttalade sig om Sony-evenemanget i dagspressen betraktade högtalarna som konsumtions- och bruksobjekt. Det var alltså ingen som tolkade Sonys produktplacering som en

⁴³⁷ Staniszewski, 1998, s. 70.

⁴³⁸ Britta Zetterström Geschwind, *Publika museirum: Materialiseringar av demokratiska ideal på Statens historiska museum 1943–2013*, Diss. Stockholms universitet (Stockholm: Stockholms universitet, 2017), s. 107ff.

konstnärlig installation eller som menade att högtalarna kunde betraktas som konstnärliga objekt. Det berodde troligtvis på att det redan från början var känt att produktplaceringen var resultatet av ett sponsorsamarbete.⁴³⁹ De som deltog i debatten var alltså medvetna om att Sony hade betalat Moderna museet för att få exponera sina produkter inne i museet utställningssalar. Det är även signifikant att avsändaren, det vill säga Sony, var ett kommersiellt företag som hade som mål att sälja produkter och inte en konstnär som utmanade det etablerade konstbegreppet genom att infoga kommersiella referenser i sin konst. Att högtalarna placerades på piedestaler inne i utställningssalarna innebar emellertid att de presenterades på samma sätt som Moderna museet skulle ha presenterat ett konstverk ur samlingarna.⁴⁴⁰ Exponeringen av Sonys produkter kan därför ses som ett slags materialisering av konstmuseets tilltagande kommersialisering, vilket åtminstone delvis förklarar varför produktplaceringen väckte så starka reaktioner.

Ett demokratiskt museiideal

De som är positivt inställda till kultursponsring har ofta framhållit att sponsorsarbeten kan leda till att museerna får kontakt med nya publikgrupper. Det kan till exempel ske genom att företagets anställda bjuds in till specialvisningar på museet i fråga. Intäkter från sponsring kan också göra det möjligt för museerna att anordna utställningar och evenemang som lockar många besökare.⁴⁴¹ Sett ur det perspektivet kan kultursponsring leda till att museerna öppnas upp för en större och förhoppningsvis mer varierad publik, vilket gör dem

⁴³⁹ Anom., "Fyra frågor...", *Dagens Nyheter*, 2001-01-16; Thord Eriksson, "Tre avhopp från Moderna", *Dagens Nyheter*, 2001-01-20.

⁴⁴⁰ Om man utgår från Arthur C. Dantos institutionella konstbegrepp så är det konstvärldens aktörer, institutioner och praktiker (till exempel konstkritiker, konsthandlare, museer och konsthistorieskrivningar) som bestämmer vilka objekt och handlingar som klassas som konst. I fallet med Sonys produktplacering kommunicerades det gång på gång att de högtalare som exponerades inne i Moderna museet var kommersiella produkter, vilket förklarar varför högtalarna inte uppfattades som konstnärliga objekt. För en introduktion till Arthur C. Dantos institutionella konstbegrepp se Arthur C. Danto, "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, vol. 61, nr. 19, 1964, s. 571–584.

⁴⁴¹ McClellan, 2008, s. 225.

mer tillgängliga och inkluderande. Ett argument för kultursponsring är följaktligen att sponsring gör museerna mer demokratiska.

Av allt att döma hade Sony-evenemanget varit en publiksuccé. Enligt en artikel publicerad i *Svenska Dagbladet* den 22 januari 2001 hade omkring 5 000 personer besökt Moderna museet under den aktuella helgen. Det var omkring 3 500 fler personer än vad som besökte museet under en vanlig helg.⁴⁴² Detta var något som museichefen David Elliott tog fasta på när han bemötte kritiken som riktades mot sponsorsamarbetet. I en intervju publicerad i *Dagens Nyheter* den 25 januari 2001 framhöll Elliott att debatten om kultursponsring var viktig och konstruktiv, men att kritiken som riktades mot Moderna museet var småaktig. Enligt Elliott hade sponsorsamarbetet med Sony varit lyckat eftersom det hade gett museet pengar och många besökare. Av intervjun framgick även att Elliots ambition var att öppna upp Moderna museet för människor som hade en annan kulturell och ekonomisk bakgrund än de sedvanliga museibesökarna.⁴⁴³

I en intervju publicerad i *Dagens Industri* framhöll Elliott att Sony-evenemanget hade varit en publiksuccé och att han trots kritiken planerade att genomföra liknande projekt framöver.⁴⁴⁴ Elliotts positiva bild av sponsorsamarbetet delades av museibesökaren Birgitta Lönnell som i en insändare, publicerad i *Svenska Dagbladet* den 24 januari 2001, berättade att hon hade lagt märke till en ny ung publik när hon besökte evenemanget. Vidare hävdade hon att ingen som hade besökt Moderna museet under Sony-evenemanget hade uttryckt något som helst kritik mot det.⁴⁴⁵ En liknande ståndpunkt intogs av glaskonstnären Ulrica Hydman-Vallien i en insändare publicerad i *Dagens Nyheter*:

Vi vet ju alla att det är trögt att få folk att gå på museer. I dag ska helst en skandal till för att publiken ska strömma dit. Kanske kom nu 5000 personer för att kolla in och lyssna på

⁴⁴² Tinni Rappe, ”Sponsrat inträde lockade 5000 till Moderna museet”, *Svenska Dagbladet*, 2001-01-22.

⁴⁴³ Jesper Huor, ”Konst och pengar. David Elliot: ’Småaktigt’”, *Dagens Nyheter*, 2001-01-25.

⁴⁴⁴ Per Öqvist, ”Jag är en bra chef för Moderna museet”, *Dagens Industri*, 2001-03-24.

⁴⁴⁵ Birgitta Lönnell, ”Delta i Modernas debatt, Wolgers!” *Svenska Dagbladet*, 2001-01-24. Se även Birgitta Lönnell, ”Sponsrade utställningar ingen ny företeelse”, *Dagens Nyheter*, 2001-01-26.

Sonys senaste och fick en del konst vid sidan om att titta på i förbifarten. Det var ju ändå bättre än inget. Moderna museet med sina dystra salar presenterar något oväntat och knep en publik.⁴⁴⁶

Enligt Elliott, Lönell och Hydman-Vallien hade sponsorsarbetet med Sony alltså gjort det möjligt för Moderna museet att locka en ny publik. Den bild av Sony-evenemanget som förmedlades i deras debattinlägg stod i skarp kontrast till den som målades upp av bland andra Mårten Castenfors, Lars O Ericsson och Ingela Lind.⁴⁴⁷ Det stora antalet besökare tolkades av Elliott, Lönell och Hydman-Vallien som ett bevis på att evenemanget hade varit uppskattat, vilket indirekt motsade påståendet att Sonys produktplacering påverkade Moderna museets trovärdighet negativt.

Drygt en månad efter att Sony-evenemanget hade ägt rum gick David Elliott återigen ut och försvarade sponsorsarbetet. Några dagar tidigare, den 21 februari 2001, hade *Svenska Dagbladet* publicerat en debattartikel där Marie-Louise Ekman, Dan Wolgers och Robert Weil påstod att museiledningen hade varit oförmögen och ovillig att kommunicera med styrelsen.⁴⁴⁸ Som svar på detta skrev Elliott en egen debattartikel i vilken han inskräpte att det var förvånande att Ekman, Wolgers och Weil hade upplevt styrelsens ekonomiska diskussioner som obehagliga; det var nämligen en lyx som Moderna museets styrelse inte kunde unna sig.⁴⁴⁹ Värt att påpeka är att Ekmans, Wolgers och Weils debattartikel inte nämnde något om styrelsens fokus på ekonomiska frågor. Att de före detta styrelsemedlemmarna var missnöjda med museistyrelsen återkommande ekonomiska diskussioner var dock något som upprepades i flera av de inlägg som gjordes i Sonydebatten.⁴⁵⁰ I sin debattartikel framhöll Elliott vidare att Moderna museet,

⁴⁴⁶ Ulrica Hydman-Vallien, "Sponsring av museerna fångar en ny publik", *Dagens Nyheter*, 2001-02-05.

⁴⁴⁷ Mårten Castenfors, "Konstkoloss med kolossala problem", *Svenska Dagbladet*, 2001-01-23; Lars O Ericsson, "Avhoppet från Moderna", *Dagens Nyheter*, 2001-01-23; Ingela Lind, "Återupprätta självkänslan och identiteten", *Dagens Nyheter*, 2001-01-25.

⁴⁴⁸ Marie-Louise Ekman, Robert Weil, Dan Wolgers, "Dubbel chefskap är destruktivt", *Svenska Dagbladet*, 2001-02-21.

⁴⁴⁹ David Elliot, "Moderna museets chef svarar på kritiken: 'Ovärdiga omdömen om Anna-Greta Leijon'", *Dagens Nyheter*, 2001-02-24.

⁴⁵⁰ Thord Eriksson, "Tre avhopp från Moderna", *Dagens Nyheter*, 2001-01-20.

trots regeringens starka stöd, var tvunget att söka ytterligare resurser för att kunna finansiera nya utställningar och pedagogiska program. På längre sikt ville Elliott dessutom skapa förutsättningar för att göra besök till samlingsutställningen och delar av Moderna museets pedagogiska program avgiftsfritt för allmänheten.⁴⁵¹

Enligt Elliott fanns det alltså inte bara ekonomiska fördelar med att låta Moderna museet ingå i företagssamarbeten av olika slag. I hans debattinlägg framträder ett museiideal som betonade Moderna museets roll som en tillgänglig och inkluderande institution. Detta ideal kan spåras ända tillbaka till upplysningens idéer om jämlikhet och vikten av att skapa bildade medborgare.⁴⁵² Uppfattningen att allmänt tillgängliga konstsamlingar tjänar syften som går utöver den enskilda individens intressen och behov var avgörande för det offentliga konstmuseets uppkomst och är en bärande idé även inom dagens museiväsende. Som konstaterats i kapitel 3 har synen på konstmuseerna som publika och demokratiska institutioner emellertid ifrågasatts under de senaste decennierna. Grunderna till detta ifrågasättande går bland annat att finna i de undersökningar som Bourdieu och Harald Swedner genomförde på 1960-talet och som visade att konstmuseerna tenderade att utestänga kulturellt ovana grupper.⁴⁵³

Bourdieu och Swedners undersökningar hade stor betydelse för den svenska kulturpolitiska debatten under 1960- och 1970-talen. En central fråga i denna debatt var hur kulturen skulle demokratiseras, det vill säga hur kulturen skulle spridas och distribueras till nya grupper.⁴⁵⁴ I förlängningen bidrog Bourdieu och Swedners undersökningar således till att forma en kulturpolitik som betonade alla

⁴⁵¹ David Elliot, "Moderna museets chef svarar på kritiken: 'Ovårdiga omdömen om Anna-Greta Leijon'", *Dagens Nyheter*, 2001-02-24.

⁴⁵² McClellan, 2008, s. 157ff.

⁴⁵³ Pierre Bourdieu & Alain Darbel, *The Love of Art: European Art Museums and their Public* (Cambridge: Polity Press, 1997). Liknande studier med liknande resultat genomfördes i Sverige av sociologen Harald Swedner. Se exempelvis Harald Swedner, "Barriären mot kulturen", *Tiden: Månadsskrift för socialistisk kritik och politik*, nr. 1, januari 1965.

⁴⁵⁴ Anders Frenander, *Kulturen som kulturpolitikens stora problem: Diskussionen om svensk kulturpolitik under 1900-talet* (Hedemora: Gidlund, 2005), s. 147ff.; My Klockar Linder, *Kulturpolitik: Formeringen av en modern kategori*, Diss. Uppsala universitet (Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2014), s. 59, 111.

medborgares rätt att ta del av den offentligt finansierade kulturen.⁴⁵⁵ Vetskapen om att museer tenderar att utestänga så kallat kulturellt ovana grupper har även haft stor inverkan på den museiforskning som har bedrivits sedan 1990-talet. Utmärkande för denna forskning är dess fokus på demokratiska perspektiv, representation och makt samt dess kritiska syn på museernas samhällsroll och deras funktion som publika institutioner.⁴⁵⁶

Uppfattningen om att Moderna museet aktivt skulle arbeta för att attrahera nya besöksgrupper blev under 1990-talet tydligare uttryckt i museets regleringsbrev. Fram till 1992 innehöll regleringsbrevet till Moderna museet inte några specifika verksamhetsmål eller krav på socialpolitiska insatser riktade mot specifika grupper. Från 1993 och framåt börjar emellertid detaljerade målbeskrivningar ta sig in i regleringsbrevet. Bland annat uppmanades Moderna museet att rikta sitt utbud mot vissa specifika målgrupper och underprivilegierade kollektiv.⁴⁵⁷ Vetskapen om detta är viktig när det kommer till Sonydebatten. I regleringsbrevet för 2001 hade den socialdemokratiska regeringen ålagt Moderna museet att nå fler och nya besökare. Vid årets slut förväntades museiledningen informera Kulturdepartementet om hur många som hade besökt Moderna museet under det gångna året samt ge en uppskattning av publikens fördelning baserat på ålder och kön.⁴⁵⁸ Genom att betona vikten av tillgängliga samlingar och en breddad målgrupp tillbakavisade Elliott alltså kritiken som riktades mot Moderna museets sponsorsamarbete med Sony samtidigt som han indirekt bejakade det åtaganden som regeringen hade tilldelat honom i egenskap av museichef.

⁴⁵⁵ SOU 1972:66, *Ny kulturpolitik: [betänkande]. D.1, Nuläge och förslag* (Stockholm: Statens Kulturråd, 1972), s. 3f., 138, 171f.

⁴⁵⁶ Se bidragen i Peter Vergo (red.), *The New Museology* (London: Reaktion, 1989) samt Jennifer Barrett, *Museums and the Public Sphere* (Chichester: Wiley-Blackwell, 2011), s. 2ff.

⁴⁵⁷ Gustavsson, 2008, s. 45ff.

⁴⁵⁸ Kulturdepartementet, *Regleringsbrev för budgetåret 2001 avseende Moderna museet* (Stockholm: Kulturdepartementet, 2000).

Nya aktörer och gamla ideal

Att Moderna museets ledning hade gått över gränsen när den lät Sony marknadsföra sina produkter inne i museet var ett påstående som fortsatte att upprepas i de tidningstexter som publicerades månaderna efter Sony-evenemanget.⁴⁵⁹ Vare sig företagets produktplacering eller museiledningens agerande kan dock på egen hand förklara varför Sony-evenemanget väckte så starka reaktioner. Ett sätt att få större klarhet i dessa reaktioner är att lyfta blicken och se till de omfattande förändringar som ägde rum på det internationella museifältet decennierna innan millennieskiftet. Som konstaterats i kapitlets inledning var 1980-talet ett decennium då kommersiella företag började visa allt större intresse för kulturen. Företagens inträde i kulturvärlden möjliggjordes bland annat av de marknadsorienterade reformer som genomfördes i många västliga demokratier under perioden. Denna utveckling var märkbar i flera västliga demokratier, men reformerna var särskilt omfattande i Storbritannien och USA där premiärminister Margaret Thatcher och president Ronald Reagan arbetade för att minska statens inflytande på kulturområdet.⁴⁶⁰

Att de brittiska och amerikanska företagens kulturengagemang ökade på 1980-talet berodde även på att företagseliten försökte inskränka statens makt och skapa positiva konnotationer kring marknadsliberala lösningar i stort.⁴⁶¹ Denna politiska mobilisering hade dock inletts långt tidigare. Redan 1967 hade den amerikanske bankmannen David Rockefeller grundat intresse- och sponsringsorganisationen Business Committee for the Arts (BCA) tillsammans med ledarna för ett antal storföretag, däribland Ford, Chase Manhattan Bank och Philip Morris. Knappt ett

⁴⁵⁹ Se exempelvis Erik Bromander, "Fokusering på ekonomin skadar Moderna museet" *Svenska Dagbladet*, 2001-01-24; Per Öqvist, "Huset som Gud glömde: konstsvrige rasar mot Moderna museets ledning", *Dagens Industri*, 2001-03-24; Ingela Lind, "Väntad avgång. Logisk följd av kritiken", *Dagens Nyheter*, 2001-04-28; Mårten Arndtzén, "Kulturens pengacirkus", *Göteborgs-Tidningen*, 2001-08-08; Mikael van Reis, "Möjligt museum som en bunker", *Göteborgs-Posten*, 2001-11-24.

⁴⁶⁰ Wu, 2002, s. 3f.; Shamal Kaveh, "Tillsammans mot entreprenörskapets förlovade land – Foucault och nyliberalismen", Anders Burman & Lena Lennerhed (red.), *Tillsammans: Politik, filosofi och estetik på 1960- och 1970-talen* (Stockholm: Atlas Akademi, 2014), s. 589, 596.

⁴⁶¹ Wu, 2002, s. 195.

decennium senare, år 1976, importerade företagsledare i Storbritannien BCA:s organisationsmodell och startade Association for Business Sponsorship of the Arts (ABSA).⁴⁶²

Under 1900-talets sista decennier ökade företagens inflytande på kulturområdet på flera håll i världen, vilket väckte starka reaktioner. Det skedde även i USA där privata finansörer sedan länge hade spelat en viktig roll för museisektorn och där det inte var ovanligt att vinstdrivande företag sponsrade konstmuseer med stora summor.⁴⁶³ Åren kring millennieskiftet uppmärksammade amerikansk press ett antal utställningar som ansågs främja kommersiella intressen.⁴⁶⁴ År 2000 fick exempelvis Solomon R. Guggenheim Museum i New York motta hård kritik efter att det hade framkommit att modeskaparen Giorgio Armani hade gett museet ett ekonomiskt bidrag på femton miljoner dollar.⁴⁶⁵ Att detta uppfattades som kontroversiellt berodde på att Guggenheimmuseet inte hade berättat om bidraget när det offentliggjorde att det skulle visa en stor retrospektiv utställning om modehuset Armani. Bland kritikerna fanns det en misstanke om att modehuset hade betalat för utställningen och att Guggenheimmuseet medvetet hade undanhållit detta för allmänheten.⁴⁶⁶ Det fanns också de som menade att Armanitutställningen skadade Guggenheimmuseets kulturella anseende. I en debattartikel publicerad i *New York Times* hävdade konstkritikern Roberta Smith att de amerikanska museichefernas upptagenhet vid inkomstbringande publik-succéer hade lett till att antalet relevanta och kvalitativa konstutställningar hade

⁴⁶² Gustavsson, 2012, s. 194f.

⁴⁶³ Wu, 2002, s. 22.

⁴⁶⁴ Exempel på sådana utställningar är *The Art of the Motorcycle* som sponsrades av motorcykeltillverkaren Harley-Davidson och visades på Guggenheimmuseet i New York 1998, samt utställningen *Sensation* som visades på Brooklyn Museum of Art 1997 och som innehöll verk ur reklamogulen Charles Saatchis samling av samtida konst. Se exempelvis Michael Kimmelman, "Machines As Art, And Art As Machine", *The New York Times*, 1998-06-26; David Barstow, "Art, Money and Control: Elements of an Exhibition," *The New York Times*, 1999-12-06; David Barstow, "Biggest Donors Stood to Gain From Brooklyn Museum Show", *The New York Times*, 1999-10-31.

⁴⁶⁵ Se Carol Vogel, "Armani Gift to the Guggenheim Revives Issue of Art and Commerce", *The New York Times*, 1999-12-15; Roberta Smith, "Memo to Art Museums: Don't Give Up on Art", *The New York Times*, 2000-12-03.

⁴⁶⁶ Glenn D. Lowry, "A Deontological Approach to Art Museums and the Public Trust", James Cuno (red.), *Whose Muse?: Art Museums and the Public Trust* (Princeton: Princeton University Press, cop., 2004), s. 130f.

minskat. Vidare menade hon att Armaniutställningen hade förvandlat Guggenheimmuseet till världens längsta skyltfönster.⁴⁶⁷ En snarlik liknelse användes av författaren och journalisten Damien Fowler som i *The Independent* hävdade att det enda som skilde Guggenheimmuseet från en exklusiv klädesbutik var att kläderna i utställningen saknade prislappar.⁴⁶⁸

Den kritik som riktades mot Guggenheimmuseet liknade i flera avseenden den kritik som riktades mot Moderna museet i samband med Sony-evenemanget. Det gällde bland annat påståendena om att museerna hade reducerats till utställningsplatser för kommersiella produkter.⁴⁶⁹ De amerikanska och svenska debattörerna var även överens om att konstmuseernas strävanden efter ekonomisk stabilitet riskerade att undergräva deras konstnärliga trovärdighet. Roberta Smith hävdade till exempel att de amerikanska konstmuseernas önskan om att locka en stor publik, i kombination med de ökade kraven på social relevans och tillgänglighet, hade gjort att den individuella konstupplevelsen inte längre var den centrala komponenten i ett museibesök.⁴⁷⁰ Detta kan jämföras med Ingela Linds påstående att Moderna museets ledning hade tappat tilltron till konstens lyskraft och till det museala uppdraget att förmedla framstående konst till allmänheten.⁴⁷¹ Smiths resonemang har också vissa likheter med de slutsatser som kulturjournalisten Ingrid Elam drog av Sonys sponsring av Moderna museet:

Det var lättare förr. Ett stort museum var en del av nationsbygget, dess uppdrag bestod i att samla konstverk och ge besökarna kunskap om konsten. Vad som var bra och dålig konst bestämdes av nationens smakdomare. I dag finns bara husen kvar av den gamla bildningskulturen. De är fortfarande statens stolthet och står där som synliga bevis för vad staden makthavare har att bjuda invånare och presumtiva investerare. Men husen ska tillfredsställa så vitt skilda intressen. Det räcker inte längre att samla och undervisa, nu skall

⁴⁶⁷ Roberta Smith, "Memo to Art Museums: Don't Give Up on Art", *The New York Times*, 2000-12-03. Liknande ståndpunkter framfördes i Ralph T. Coe, "Art Museums; Intrinsic Value", *The New York Times*, 2000-12-17.

⁴⁶⁸ Damian Fowler, "The shock of the frocks", *The Independent*, 2000-11-10.

⁴⁶⁹ Jämför Roberta Smith, "Memo to Art Museums: Don't Give Up on Art", *The New York Times*, 2000-12-03 med Ingela Lind, "Återupprätta självkänslan och identiteten", *Dagens Nyheter*, 2001-01-25.

⁴⁷⁰ Jämför Roberta Smith, "Memo to Art Museums: Don't Give Up on Art", *New York Times*, 2000-12-03 med Damien Fowler, "The shock of the frocks", *The Independent*, 2000-11-10.

⁴⁷¹ Ingela Lind, "Återupprätta självkänslan och identiteten", *Dagens Nyheter*, 2001-01-25.

en ny publik med mångskiftande krav lockas till museet, ty resultatet [- - -] mätts inte i internationellt rykte, samlingarnas värde eller civilisatorisk nytta, utan blott och bart i antalet besökare. Därför måste husen kunna rymma sammanträden, konferenser, konserter, film, video, skulpturer och tavlor, bokhandel och prylshop.⁴⁷²

Det faktum att nya aktörer finansierade och gjorde anspråk på museiverksamheternas innehåll väckte alltså frågor om vilken funktion konstmuseerna skulle fylla. Såväl Smiths, Linds och Elams resonemang gjorde gällande att konstmuseernas framgångar i allt högre grad hade börjat mätas i besöksiffror och att det hade lett till att museerna i allt större utsträckning hade övergett sina ursprungliga funktioner som förmedlare av finkultur, bildning och smakkompetens. Detta stödjer Andrea Witcombs och Andrew McClellans påståenden att konstmuseernas tilltagande kommersialisering har medfört att det kulturella etablissemanget har börjat förespråka ett traditionellt museiideal som sätter konsten med stort K i centrum.⁴⁷³

En internationell anomali

Som framgått av exemplet med Armaniutställningen var Moderna museet inte det enda konstmuseet som åren kring millennieskiftet fick motta kritik för sina företagssamarbeten. Sett ur det perspektivet kan Sonydebatten ses som ett inlägg i en mer omfattande, internationell debatt om storföretagens ökade inflytande på kulturområdet. Ett påstående som framfördes i Sonydebatten var emellertid att samarbetet mellan Moderna museet och elektronikföretaget var extremt även sett ur ett internationellt perspektiv. En av dem som påstod detta var Lars O Ericsson som i en debattartikel konstaterade att faktumet att museiledningen hade gått med på att reducera Moderna museet till en utställningsplats för kommersiella produkter var anmärkningsvärt även med internationella mått mätt.⁴⁷⁴ Ericssons

⁴⁷² Ingrid Elam, ”Är det en fixare som behövs, en som kan trola med små medel”, *Barometern*, 2001-05-29.

⁴⁷³ Witcomb, 2003, s. 13f.

⁴⁷⁴ Lars O Ericsson, ”Avhoppet från Moderna”, *Dagens Nyheter*, 2001-01-23.

åsikt delades av Robert Weil som enligt en artikel i *Dagens Nyheter* hävdade att han inte kände till något annat museum i världen som hade tillåtit den typ av produktreklam som hade förekommit på Moderna museet under Sony-evenemanget. Situationen blev än mer anmärkningsvärd om man tog i beaktande att Moderna museet tog emot mindre privat finansiering än flertalet av världens konstinstitutioner, menade Weil. Enligt artikeln ansåg Weil även att David Elliott hade ett oerhört dåligt omdöme vad gällde sponsring.⁴⁷⁵

Att Weil, som i dagspressen hade framställts som en industrimagnat med ett stort kulturintresse, riktade så skarp kritik mot Sony-evenemanget förstärkte intrycket av att Moderna museets ledning hade agerat vårdslöst när den godkände Sonys produktplacering.⁴⁷⁶ Weil fick dessutom stöd av sin kollega David Neuman, chef för Magasin 3 och vice ordförande för Moderna museets vänner, som enligt en artikel i *Svenska Dagbladet* menade att det var otänkbart att de federala museerna i Washington skulle upplåta sina lokaler till produktplacering. Detsamma gällde med säkerhet det privat finansierade Museum of Modern Art (MoMA) i New York och säkerligen även det statliga Tate Modern i London, hävdade Neuman enligt artikeln.⁴⁷⁷

Neumans jämförelse av svenska, amerikanska och brittiska konstmuseer blir särskilt kraftfull om man tar i beaktande att kultursponsring var ett beprövat fenomen i både USA och Storbritannien.⁴⁷⁸ Att intäkter från sponsring var en nödvändighet för många amerikanska museer hade uppmärksammats i svensk dagspress vid flera tillfällen, inte minst när kultursponsringen introducerades i Sverige i början av 1980-talet.⁴⁷⁹ Även Frankrike och Storbritannien hade då lyfts

⁴⁷⁵ Jesper Huor, ”Företagen ska betala av sin moraliska skuld”, *Dagens Nyheter*, 2001-01-23.

⁴⁷⁶ För exempel på hur Robert Weil beskrevs i dagspressens se Rebecka Tarschys, ”Magnat med kulturintresse. Robert Weil tar plats i styrelsen för Framtidens kultur”, *Dagens Nyheter*, 1994-12-21; Ingela Lind, ”Epokskifte: Finansmannen som kultursponsor. Robert Weil vill påverka vid sidan av de offentliga institutionerna”, *Dagens Nyheter*, 1997-01-22; Rebecka Tarschys, ”DN gratulerar: Besatt av konstnärlig utveckling”, *Dagens Nyheter*, 1998-11-21.

⁴⁷⁷ Eva Bäckstedt, ”Vi hyrde Moderna museet”, *Svenska Dagbladet*, 2001-01-23.

⁴⁷⁸ Gustavsson, 2012, s. 194f.

⁴⁷⁹ En av dem som vid upprepade tillfällen skrev om det amerikanska sponsringssystemet var Ingela Lind. Se exempelvis Ingela Lind, ”Man måste vara bäst”, *Dagens Nyheter*, 1983-11-26; Ingela Lind, ”Konstmuseer i USA (3). Sponsring ryggraden”, *Dagens Nyheter*, 1983-11-30;

fram som länder där kultursponsringen hade fått stort genomslag.⁴⁸⁰ Genom att beskriva Sonys produktplacering som en internationell anomali inskräppte Neuman således hur anmärkningsvärt det var att Moderna museet hade gått med på att exponera elektronikföretagets produkter.

Huruvida Sonys produktplacering var så extrem som Ericsson, Weil och Neuman påstod är en definitionsfråga. Som exemplet med Armaniutställningen visar var Moderna museet inte det enda konstmuseet som hade kritiserats för att marknadsföra kommersiella produkter. I Armaniutställningen utgjorde klädesplaggen emellertid utställningens huvudfokus. Enligt Guggenheimmuseets chef Thomas Krens var syftet med utställningen att visa hur Armanis radikala designinnovationer hade transformerat den samtida modescenen och omprövat modevärldens binära uppdelning mellan manligt och kvinnligt mode.⁴⁸¹ I utställningen på Guggenheim visades Armanis skapelser alltså upp som ett slags kulturella artefakter. Under Sony-evenemanget hade högtalarna placerats på piedestaler inne i den befintliga samlingsutställningen och under helgen demonstrerade företagets personal produkter som fanns ute i handeln. I detta fall tycks det alltså ha varit uppenbart att evenemanget manade till konsumtion.

En annan viktig skillnad mellan Armaniutställningen och Sony-evenemanget är att den förstnämnda visades på ett konstmuseum som drevs av en privat stiftelse medan det sistnämnda ägde rum på ett konstmuseum som finansierades med

Inga Lind, "Slutreplik om museerna: Våga ta risker!", *Dagens Nyheter*, 1984-01-19. Fenomenet diskuterades även av andra skribenter, se exempelvis Kerstin Käll, "Näringslivets pengar fulla? Ideal i häftig krock med verkligheten", *Dagens Nyheter*, 1983-04-22; Bo Lagercrantz, "Låt företagen dra av när de sponsrar kulturen", *Dagens Nyheter*, 1983-11-01; Curt Lundberg & Ulf Stenberg, "Brittisk sponsringsdirektör om näringslivsstöd: Alla pengar till kultur är bra", *Dagens Nyheter*, 1986-03-11.

⁴⁸⁰ Se exempelvis Bo Lagercrantz, "Låt företagen dra av när de sponsrar kulturen", *Dagens Nyheter*, 1983-11-01; Lena Bejerot & Eva Stenström, "Idrotten får konkurrens: Kulturen lockar sponsorer", *Dagens Nyheter*, 1985-06-09; Curt Lundberg & Ulf Stenberg, "Brittisk sponsringsdirektör om näringslivsstöd: Alla pengar till kultur är bra", *Dagens Nyheter*, 1986-03-11; Carl-Gunnar Åhlén, "Stjärnmäll mellan två kulturliv", *Svenska Dagbladet*, 1989-06-23; Ola Gummesson, "I väntan på politikernas pengar", *Svenska Dagbladet*, 1989-12-06.

⁴⁸¹ Thomas Krens, "Preface and Acknowledgements", Solomon R. Guggenheim Museum, *Giorgio Armani: [Solomon R. Guggenheim Museum, New York, October 20. 2000-Januari 17. 2001; Guggenheim Museum, Bilbao, March 12-August 26. 2001]*, utst. kat. (New York: Harry N. Abrams, cop., 2000), s. viii.

skattemedel. Till skillnad från Guggenheimmuseet hade Moderna museet även ett statligt uppdrag som stipulerades av riksdagen. Detta innebar att Moderna museet, till skillnad från de museer som bedrevs i privat regi, var tvunget att förhålla sig till de instruktioner och verksamhetsmål som angavs i kulturpolitiska utredningar, kulturpropositioner och regleringsbrev. För att till fullo förstå de påståenden och argument som framfördes i Sonydebatten räcker det därför inte att jämföra Sony-evenemanget med internationella exempel; vi måste också ta hänsyn till de mål och ideal som formulerades inom den svenska kulturpolitiken.

Jenny Svensson och Klara Tomson menar att den svenska kulturpolitiken sedan 1970-talet har färgats och vägletts av ett antal starka idéer om den offentligt finansierade kulturens innehåll och organisering. Som diskuterats i kapitel 3 innebar 1974 års kulturpolitik att staten skulle stå som en garant för en kvalitativ, varierad och allmänt tillgänglig kultur. Därtill hade kulturpolitiken som mål att motverka kommersialismens negativa verkningar på kulturområdet.⁴⁸² Uppfattningen var att kulturföremål såsom böcker, filmer och konstverk i allt högre grad hade börjat produceras och konsumeras på en marknad där det var upp till var och en att avgöra hur hen ville disponera sin tid och sina pengar. Denna utveckling betraktades som negativ eftersom den ansågs leda till ett likriktat och urvattnat kulturutbud. Eftersom kulturen spelade en avgörande roll för demokratins utveckling var det därför viktigt att staten gick in och gav ekonomiskt stöd åt den smala, och eventuellt mer utmanande, kultur som inte kunde överleva på marknadens villkor.⁴⁸³

I vilken utsträckning kan de ideal som låg till grund för 1974 års kulturpolitik ha påverkat reaktionerna på Sony-evenemanget? Företagsekonomen Bengt Jacobsson har påpekat att de kulturpolitiska målen inte nödvändigtvis bör ses som något som kan förverkligas genom ett antal åtgärder. Snarare bör de betraktas som ett slags motverkande krafter eller som ideal som man kan ställa existerande praktiker

⁴⁸² Proposition 1974:28, *Den statliga kulturpolitiken: Kungl. Maj:ts proposition* (Stockholm: Statens kulturråd, 1974), s. 1.

⁴⁸³ Svensson & Tomson, 2016b, s. 14. Se även Frenander, 2005, s. 128, 138f.

emot.⁴⁸⁴ Detta innebär att de kulturpolitiska målen är öppna för tolkning och att deras betydelser kan variera över tid. När de kulturpolitiska målen formulerades i början av 1970-talet förekom ingen regelrätt kultursponsring i Sverige. Att kulturpolitiken skulle motverka kommersiella verkningar på kulturområdet hade således lite att göra med storföretagens inflytande över de statliga kulturinstitutionerna. Istället handlade det om att staten aktivt skulle främja ett allsidigt och stimulerande kulturutbud. Trots det är det möjligt att påstå att kultursponsring motverkar möjligheterna att uppfylla det antikommersiella kulturpolitiska idealet, åtminstone i de fall som sponsringen sker till följd av otillräckliga statliga anslag. Enligt McClellan finns det nämligen en risk att storföretagen nästintill uteslutande är intresserade av att sponsra publikfriande och kommersiellt gångbara utställningar och evenemang. Om museernas behov av sponsorintäkter blir för stora finns det därför en risk att de anpassar sina verksamheter efter sponsorernas preferenser och väljer bort utställningar och evenemang som riktar sig till en smal publik eller som riskerar att väcka anstöt.⁴⁸⁵

De antikommersiella idéerna har alltså lagt grunden för ett starkt ideal inom svensk kulturpolitik. Ser man till hur kulturpolitiken har definierats och utformats i statliga utredningar händer det dessutom mycket lite mellan 1974 och 2009. Som tidigare har konstaterats har idéer om resultatmätning, effektivisering och ekonomisk redovisning emellertid fått allt större inflytande på det kulturpolitiska området under de senaste decennierna. Enligt Svensson och Tomson har genomslagskraften hos dessa idéer varit så stor att kulturen och kulturpolitiken har gått från att definieras som ett bildnings- och demokratiprojekt till att även ses som ett bidrag till näringspolitiken och som ett fält med stort behov av ekonomisk styrning och effektivisering.⁴⁸⁶

⁴⁸⁴ Jacobsson, 2016, s. 49.

⁴⁸⁵ McClellan, 2008, s. 226. Denna riskfaktor hade även lyfts fram i den svenska debatten, bland annat i samband med att American Express sponsrade utställningen *Henri Cartier-Bresson* på Moderna museet 1983. Se Kerstin Käll, "Wasavarvet, Confidencen... Kontoföretag satsar i kultur", *Dagens Nyheter*, 1983-03-11; Ingela Lind, "Farlig kultur utan stöd", *Dagens Nyheter*, 1983-05-05.

⁴⁸⁶ Svensson & Tomson, 2016b, s. 10, 14.

Under 1900-talets sista decennier ägde alltså en ideologisk vändning rum inom den svenska kulturpolitiken. Därmed började företagssamarbeten lyftas fram som ett sätt att öka tillgängligheten till de statliga kulturinstitutionerna. Att det kulturpolitiska fältet i allt högre grad har kommit att genomsyras av en marknads- och managementlogik har emellertid inte inneburit att de antikommersiella idéerna har suddats ut. Snarare har det inneburit att det kulturpolitiska fältet numera hårbärgerar flera samexisterande och i vissa avseenden motstridiga idéer och logiker.⁴⁸⁷ När Moderna museet ingick i sponsorsamarbetet med Sony utmanade museet följaktligen en av de starkaste och mest centrala idéerna inom svensk kulturpolitik – trots att det agerade i enlighet med de ökade kraven på resultatmätning och självförsörjning.

Museiideal i konflikt

I inledningen till det här kapitlet ställde jag frågan varför Sonys sponsring av Moderna museet väckte så starka reaktioner jämfört med museets tidigare sponsorsamarbeten. Som framgått av analysen finns det flera möjliga svar på frågan. Ett är att Sonys högtalarsystem produktplacerades inne i Moderna museets utställningssalar. Istället för att få sin logotyp exponerad i en utställningskatalog eller liknande – vilket var brukligt i museets sponsorsamarbeten – fick företaget alltså göra reklam för varor som gick att köpa i handeln. Att Sonys sponsring av Moderna museet väckte så starka reaktioner kan dock inte enbart förklaras av den faktiska produktplaceringen. För att förstå vad som orsakade de starka reaktionerna måste vi även fråga oss vad produktplaceringen *representerade* för de som uttalade sig i debatten.

I reaktionerna på Sony-evenemanget formades snabbt en uppfattning om att Moderna museets ledning hade lagt sig platt för företagets önskemål. Sonys produktplacering kom även att stå som en symbol för näringslivets ökade makt

⁴⁸⁷ Svensson & Tomson, 2016a, s. 38.

över det offentligt finansierade kulturutbudet. En farhåga som har tagits upp på kultursidorna, på kulturpolitisk nivå och i de senaste decenniernas museiforskning är att sponsring riskerar att underminera museernas integritet och självbestämmande. Ofta har det framhållits att sponsring är en riskabel finansieringsform eftersom den kan leda till att sponsorerna försöker påverka museernas verksamheter. Det skulle exempelvis kunna röra sig om att en sponsor tillåts kontrollera och bestämma över innehållet i en utställning. Vissa menar även att sponsring kan ha en indirekt påverkan på museerna eftersom det finns en risk att museerna prioriterar utställningar som förutspås attrahera sponsorer. Dessa uppfattningar bidrog i hög grad till att forma några av de museiideal som samproducerades i Sonydebatten.

Som tidigare har konstaterats har det historiskt funnits en uppfattning om att allmänt tillgängliga konstsamlingar och utställningar tjänar syften som överskrider enskilda aktörers intressen och behov. Att detta är en bärande idé även inom samtidens museiväsende framkommer med stor tydlighet av de kontroverser som under 2000-talet har uppstått kring konstmuseernas sponsor- och företagssamarbeten. Som exemplet med Guggenheimmuseet visar gäller det även för de konstmuseer som drivs i privat regi. Premisserna för statliga och privata konstmuseer skiljer sig dock åt. Eftersom statliga konstmuseer i huvudsak finansieras med offentliga medel är det, vilket Martin Gustavsson har påpekat, av stor vikt att dessa museer sätter det "allmännas bästa" före ekonomiska egenintressen. Om det framstår som att gränsen mellan allmänintresse och särintresse överskrids är risken stor att förtroendet för museerna minskar, menar Gustavsson.⁴⁸⁸

Övertygelsen om att allmänintressen (här representerade av staten och Moderna museets publik) och särintressen (här representerade av Sony) måste hållas åtskilda var helt central för den kritik som riktades mot Moderna museet i Sonydebatten. Som tidigare har konstaterats tycks det kulturpolitiska arvet från 1970-talet ha påverkat de omdömen som fälldes om Sonys sponsring av Moderna museet. I

⁴⁸⁸ Gustavsson, 2012, s. 189f.

debatten uttrycktes även en frustration över att Moderna museet, i likhet med många andra statliga kulturinstitutioner, i allt högre grad hade börjat styras av en ekonomisk marknadslogik och slutat värna om konstens autonomi. I Sonydebatten fungerade dagspressen således som en arena där det kulturpolitiska arvet från 1970-talet konfronterades med en mer marknadsfokuserad syn på kulturens syfte och organisering.

Flera av dem som uttalade sig i Sonydebatten menade att företagens ökade inflytande på kulturområdet utgjorde ett reellt hot mot den offentligt finansierade kulturen. I relation till denna hotbild samproducerades två överlappande museiideal som, något schematiskt, kan kallas ”det autonoma museet” och ”det folkbildande museet”. De som förhöll sig positivt till sponsorsamarbetet mellan Moderna museet och Sony bejakade istället ett museiideal som jag har valt att kalla ”det inkluderande museet”. Det autonoma museet representerade i sammanhanget ett slags demokratiideal som innebar att Moderna museet hade i uppdrag att sprida framstående konst till allmänheten. Detta ideal innebar även att museets anställda hade förmåga och auktoritet att bedöma vilken konst som var särskilt framstående. Helt avgörande för detta ideal var att denna bedömning inte grundades på ekonomiska faktorer, utan på de ansvarigas konstnärliga expertis. Idén om det folkbildande museet representerade i sin tur ett demokratiideal som innebar att Moderna museet genom sina utställningar och evenemang skulle forma upplysta medborgare. Centralt för detta museiideal var uppfattningen om att konsten är ett viktigt inslag i medborgarnas bildning samt att museets verksamhet skulle vara fri från kommersiella inslag. Gemensamt för de två museiidealerna var att de vilade på föreställningen att statlig finansiering främjade oberoende och kvalitet.

Det tredje museiidealet tog fasta på idén att det var en demokratisk rättighet att ta del av det offentligt finansierade kulturutbudet. Det inkluderande museet betonade således vikten av att Moderna museets verksamhet utformades på ett sätt som gjorde det möjligt för museet att locka en stor och varierad publik.⁴⁸⁹ På ytan knöt detta ideal an till de idéer som hade legat till grund för 1974 års kulturpolitik, men

⁴⁸⁹ Barrett, 2011, s. 2ff.

det rymde även en kultursyn som på många sätt gick på tvärs med dessa idéer. Vägen till ett mer inkluderande kulturutbud sades i detta fall gå genom samarbeten med kommersiella aktörer. Genom att ingå i samarbeten med näringslivet skulle Moderna museet kunna göra delar av sin verksamhet avgiftsfri, vilket skulle förmå fler människor ta del av dess verksamhet. Det fanns även en förhoppning om att sponsring skulle göra det möjligt för museet att anordna evenemang som tilltalade personer som inte brukade ta del av dess verksamhet. Tanken var alltså att Moderna museet skulle anpassa sitt program för att möta presumtiva besökarens preferenser och önskemål. Detta museiideal var således präglad av den nyliberala ideologi som hade fått genomslag på kulturområdet under slutet av 1900-talet och som i hög grad premierade individualism, effektivitet och mätbarhet.⁴⁹⁰ Att Moderna museet skulle öppna upp sin verksamhet för en bred publik var, liksom på 1970-talet, förvisso en tydlig målsättning, men det tillvägagångssätt som förespråkades överensstämde inte med det antikommersiella demokratiideal som låg till grund för 1974 års kulturpolitik.

⁴⁹⁰ Rina Kundu & Nadine M. Kalin, "Participating in the Neoliberal Art Museum", *Studies in Art Education*, vol. 57, nr. 1, 2015, s. 41ff.

ATT SKRIVA OM HISTORIEN: DEBATTERNA OM DET ANDRA ÖNSKEMUSEET OCH *HILMA AF KLINT – ABSTRAKT PIONJÄR*

Vad lyfter konstmuseerna fram av historien och hur bidrar de till att forma vår förståelse av hur konsten har utvecklats? Att den historia som förmedlas på västvärldens konstmuseer präglas av ett snävt, manligt perspektiv är en ståndpunkt som har vunnit stort gehör hos forskare som Carol Duncan, Rozsika Parker och Griselda Pollock. Duncan har exempelvis hävdad att konstmuseer, genom att prioritera manliga konstnärskap, har bidragit till att skapa en manligt dominerad kanon.⁴⁹¹ Parker och Pollock har tagit detta resonemang ett steg längre och hävdad att de stora konstmuseerna aktivt har uteslutit kvinnliga konstnärer ur sina utställningar och samlingar. Därmed har dessa museer gett en bild av att kvinnor inte har skapat stor konst.⁴⁹² Feministiska aktivister har i sin tur kämpat för att blottlägga diskrimineringen av kvinnor i konstvärlden. Bland annat har de anonyma medlemmarna i aktivistgruppen Guerilla Girls uppmärksammat och kritiserat den förkrossande dominansen av manliga konstnärer i Metropolitan Museum of Arts utställningar. Att kvinnor intar en undanskymd position på många museer har även tagits upp som ett problem inom den svenska kulturpolitiken. I

⁴⁹¹ Se Griselda Pollock, "Women, Art, and Ideology: Questions for Feminist Art Historians", *Women's Studies Quarterly*, vol. 15, nr. 1/2, 1987; "The Modern Art Museum: It's a Man's World", i Carol Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums* (London: Routledge, 1995); Kristoffer Arvidsson, "Inledning", Kristoffer Arvidsson (red.), *Skiascope 5. Fådda och försmådda. Samlingarnas historia vid Göteborgs konstmuseum* (Göteborg: Göteborgs konstmuseums skriftserie, 2012), s. 22; Chad M. Topaz et al., "Diversity of artists in major U.S. museums", *PLoS One*, 2019-03-20, www.journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0212852 (hämtad 2019-06-14).

⁴⁹² Griselda Pollock, "Demokratiskt drömmande: Revisionen av det moderna", John Peter Nilsson (red.), *Det andra önskemuseet = The Second Museum of Our Wishes* (Stockholm: Moderna Museet, 2010), s. 118ff.; Rozsika Parker & Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (London: I.B. Tauris, 2013), s. 3ff.

1996 års kulturproposition konstaterades det till exempel att osynliggörandet av kvinnors erfarenheter innebar att den svenska kulturarvssektorn bekräftade den rådande könsuppdelningen och den patriarkala ordningen.⁴⁹³ Trots det dröjde det länge innan stora konstmuseer som Moderna museet valde att lyfta fram fler kvinnliga konstnärer och aktivt började ifrågasätta den manliga kanon som de hade bidragit till att skapa och upprätthålla.

I det här kapitlet analyserar jag de reaktioner som har följt på Moderna museets försök att revidera modernismens manligt dominerade konsthistoria. Mer specifikt har jag valt att fokusera på mottagande av projektet Det andra önskemuseet och utställningen *Hilma af Klint – Abstrakt pionjär*. Det andra önskemuseet lanserades av Moderna museets dåvarande chef Lars Nittve i april 2006 och hade som syfte att öka antalet verk av kvinnliga konstnärer i den äldre delen av museets samling.⁴⁹⁴ *Hilma af Klint – Abstrakt pionjär* visades på Moderna museet våren 2013 och hade som syfte att göra den svenska konstnären Hilma af Klint (1862–1944) känd som en föregångare inom modernismens abstrakta konst.⁴⁹⁵

Gemensamt för Det andra önskemuseet och *Hilma af Klint – Abstrakt pionjär* var att de syftade till att korrigera bilden av det tidiga 1900-talets konsthistoria. Både projektet och utställningen väckte stor uppmärksamhet i dagspressen och därmed har de bidragit till att forma bilden av Moderna museet under 2000-talet. Mitt syfte i det här kapitlet är att undersöka reaktionerna på Det andra önskemuseet och *Hilma af Klint – Abstrakt pionjär*. Utifrån dessa reaktioner kommer jag att identifiera ett antal museiideal som jag kopplar till mer övergripande frågor om kanon och kvinnors position i modernismens konsthistoria. Jag kommer även att

⁴⁹³ Proposition 1996/97:3, *Kulturpolitik* (Stockholm: Kulturdepartementet, 1996), s. 132.

⁴⁹⁴ ”Kvinnliga modernister ur ett genusorienterat konsthistoriskt perspektiv”, Moderna Museet, www.modernamuseet.se/stockholm/sv/samlingen/forskning/tidigare-forskningsprojekt/ljustepa-det-andra-onskemuseet/ (hämtad 2019-04-02); ”Det andra önskemuseet”, Moderna Museet, [http://sis.modernamuseet.se/sv/view/objects/asitem/acq\\$00402175:en/8/primaryMaker-asc;jsessionid=11323FC9466E985999F38493B835FE36?t:state:flow=d5bcbb94-10dd-4cb8-a7f2-8b88401d5abb](http://sis.modernamuseet.se/sv/view/objects/asitem/acq$00402175:en/8/primaryMaker-asc;jsessionid=11323FC9466E985999F38493B835FE36?t:state:flow=d5bcbb94-10dd-4cb8-a7f2-8b88401d5abb) (hämtad 2018-04-12).

⁴⁹⁵ Daniel Birnbaum, Ann-Sofie Noring, Udo Kittelmann, José Lebrero Stals, ”Förord”, Iris Müller-Westermann, *Hilma af Klint: Abstrakt pionjär*, utst. kat. (Stockholm: Moderna Museet, 2013), s. 15; ”Hilma af Klint”, Moderna Museet, www.modernamuseet.se/stockholm/sv/utställningar/hilma-af-klint-2/ (hämtad 2019-04-24).

analysera hur Moderna museet tillsammans med andra institutioner och aktörer på konstfältet har bidragit till göra Hilma af Klint känd som en abstrakt pionjär. Därigenom vill jag synliggöra de stora likheter som finns mellan den process där museiideal formas (så kallad samproduktion) och den process där en konstnär skrivs in i den etablerade konsthistorien (så kallad kanonisering).

Moderna museets satsningar på kvinnliga konstnärer bör ses mot bakgrund av de insatser som har gjorts för kvinnliga konstnärer utanför de stora museiinstitutionerna. Sedan 1970-talet har det gjorts en mängd försök att problematisera, vidga och göra konstens kanon mer inkluderande. Bland annat har feministiska forskare och konstnärer startat tidskrifter och anordnat utställningar enbart dedikerade åt kvinnors konst.⁴⁹⁶ Likaså har aktivister och konstnärer uppmärksammat och försökt motverka den sexism och diskriminering som präglar konstvärlden. Ett omfattande arbete har även gjorts vid universitet och högskolor.⁴⁹⁷ Bland annat har forskare inom så kallad New Art History använt sig av feministisk, poststrukturalistisk och postkolonial teori för att utmana den etablerade konsthistorieskrivningen.⁴⁹⁸

Som tidigare har konstaterats dröjde det flera decennier innan västvärldens stora museiinstitutioner aktivt började uppmärksamma kvinnliga konstnärer. Det gäller även Moderna museet vars konstinköp och utställningsprogram länge dominerades av manliga konstnärer.⁴⁹⁹ Under 2000-talet har satsningar på kvinnors konst emellertid blivit något av en trend på västvärldens tongivande konstmuseer. Det

⁴⁹⁶ För mer information om detta se Anna Lena Lindberg, "Inledning", Anna Lena Lindberg (red.), *Konst, kön och blick: Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism* (Stockholm: Norstedt, 1995), s. 10f.; Annika Öhrner, "Making Space for Feminism: All-Women Art Exhibitions in Sweden in the 1970s", Agata Jakubowska & Katy Deepwell (red.), *All-Women Art Spaces in Europe in the Long 1970s* (Liverpool: Liverpool University Press, 2018), s. 47–70.

⁴⁹⁷ Ett exempel är amerikanska Guerrilla Girls som bildades av en grupp anonyma kvinnliga konstnärer år 1985. Gruppen har genomfört en lång rad aktioner riktade mot amerikanska konstmuseer. "Our Story", Guerrilla Girls, www.guerrillagirls.com/our-story (hämtad 2019-06-09).

⁴⁹⁸ Kristina Jöekalda, "What has become of the New Art History?", *Journal of Art Historiography*, nr. 9, 2013, s. 1f.

⁴⁹⁹ Maria Görts, "Rutiner och val: Framväxten av Moderna Museets samling", Anna Tellgren (red.), *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008* (Stockholm: Moderna Museet, 2008), s. 24–29.

har bland annat yttrat sig i en lång rad utställningar som enbart har innehållit konst gjord av kvinnor; till exempel *WACK!: Art and the Feminist Revolution* (2007) på Museum of Contemporary Art i Los Angeles, *Elles@Centrepompidou* (2009) på Centre Pompidou i Paris och *Pictures by Women: A History of Modern Photography* (2011) på Museum of Modern Art (MoMA) i New York.⁵⁰⁰ Vissa konstmuseer har även gett ut publikationer där de studerar de kvinnliga konstnärer som finns representerade i deras samlingar. Till exempel har MoMA publicerat boken *Modern Women: Women at The Museum of Modern Art* (2010).⁵⁰¹

Inom ramen för denna övergripande trend har aktörer inom Moderna museet valt att profilera museet som en särskilt progressiv och feministiskt medveten institution. I ett antologibidrag publicerat 2010 hävdade museets vice chef Ann-Sofi Noring att Moderna museet inte nöjde sig med att förvärva verk av kvinnliga konstnärer till samlingarna utan att det även ämnade bedriva forskning som rörde feministisk konstteori och kvinnors marginaliserade position i konsthistorien.⁵⁰² Att Moderna museet anlade kritiska perspektiv på den kanoniserade konsthistorien framhölls även av Noring och Daniel Birnbaum, chef för Moderna museet mellan 2010 och 2019, i en krönika publicerad i Moderna museets vänners medlems-tidning 2012:

Det finns en standardberättelse om modernismens utveckling som vi på Moderna Museet försöker komplettera och förskjuta – ibland en aning, ibland radikalt – genom att sätta fokus på konstnärskap som hamnat något i skuggan. Inte sällan är dessa konstnärskap kvinnliga. Att vi för tredje året i rad organiserar något fler separatutställningar med kvinnliga konstnärer än med manliga är därför inte bara uttryck för ambitionen att rätta till en obalans,

⁵⁰⁰ ”WACK!: Art and the Feminist Revolution”, Museum of Contemporary Art, www.moca.org/exhibition/wack-art-and-the-feminist-revolution (hämtad 2019-06-07); ”Elles@Centrepompidou”, Centre Pompidou, www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ccBLAM/r7Gk7od (hämtad 2019-06-07); ”Pictures by Women: A History of Modern Photography”, Museum of Modern Art, www.moma.org/calendar/exhibitions/1038?locale=en (hämtad 2019-06-07).

⁵⁰¹ Cornelia Butler & Alexandra Schwartz (red.), *Modern Women: Women at The Museum of Modern Art* (New York: Museum of Modern Art, cop., 2010).

⁵⁰² Ann-Sofi Noring, ”Fortsättning följer”, John Peter Nilsson (red.), *Det andra önskemuseet = The Second Museum of Our Wishes* (Stockholm: Moderna Museet, 2010), s. 38.

utan lika mycket för viljan att presentera alternativa berättelser om hur konsten utvecklats.⁵⁰³

Enligt Noring och Birnbaum innebar Moderna museets satsning på kvinnliga konstnärer alltså inte bara att en rad underrepresenterade konstnärer äntligen fick det erkännande som de förtjänade. Den innebar även att museet lyfte fram ett alternativ till den kanoniserade konsthistorien. Birnbaum har även hävdade att Moderna museets satsning på kvinnliga konstnärer särskiljer museet från andra stora konstmuseer. I en intervju publicerad i tidskriften *Feministiskt Perspektiv* den 6 september 2013 hävdade Birnbaum bland annat att Moderna museet var det enda konstmuseet som i ett internationellt perspektiv aktivt arbetade för att bryta ner den manliga dominansen i sina utställningar och samlingar.⁵⁰⁴ Under 2010-talet har Moderna museet även anordnat en rad evenemang som har satt frågor om kvinnlig representation i fokus. Bland annat har museet anordnat så kallade feministiska fredagar med föredrag, konstvisningar och framträdanden på teman som feminism och antirasism.⁵⁰⁵ Under 2000-talet har Moderna museet alltså arbetat för att få en jämställd profil. Det har i sin tur inneburit att frågor om kvinnors position i konsten och konsthistorien har getts större utrymme i dagspressens rapportering om Moderna museet.

Konstens kanon ifrågasatt

Hur kommer det sig att Moderna museets arbete med att lyfta fram kvinnliga konstnärer har väckt så stor medial uppmärksamhet? En möjlig förklaring är att

⁵⁰³ Daniel Birnbaum & Ann-Sofi Noring, ”Kvinnliga pionjärer”, *Bulletinen*, nr. 6, 2012, s. 5.

⁵⁰⁴ Katarina Rosengren Falk, ”Vi vill förskjuta standardberättelsen om konsten”, *Feministiskt Perspektiv*, 2013-09-06, www.feministisktperspektiv.se/2013/09/06/vi-vill-forskjuta-standardberattelsen-om-konsten/ (hämtad 2019-03-19).

⁵⁰⁵ Jenny Rönngren, ”Stort intresse för Feministisk fredag på Moderna”, *Feministiskt Perspektiv*, 2013-10-11, www.feministisktperspektiv.se/2013/10/11/stort-intresse-for-feministisk-fredag-pa-moderna/ (hämtad 2019-06-09). För fler exempel på evenemang av detta slag se ”Hall of Femmes: Design Talks”, Moderna Museet, www.modernamuseet.se/sv/Stockholm/Program/Tidigare-program/2013/Hall-of-Femmes-Design-Talks-/ (hämtad 2015-12-08); ”Rättvisefestival”, Moderna Museet, www.modernamuseet.se/press/sv/pressreleaser/?view-newsletter=12217 (hämtad 2016-10-02).

Moderna museets satsning på kvinnors konst innebar att museet bemötte och bejakade den kritik som sedan 1970-talet har riktats mot den manligt dominerade konsthistoria som har formats av och förmedlats på västvärldens museer för modern konst. För att de resonemang som fördes i debatterna om Det andra Önskemuseet och *Hilma af Klint – Abstrakt pionjär* ska bli begripliga är det därför nödvändigt att kortfattat redogöra för den teoretiska och politiska bakgrunden till denna kritik.

Inom konstvetenskapen används begreppet kanon (från latinets *ca'non*, av grekiska *kanō'n*) för att beteckna de mest signifikativa och normerande konstverken från en viss tidsperiod.⁵⁰⁶ Det kan exempelvis röra sig om de verk som anses ha en särställning inom modernismen, såsom Pablo Picassos *Les Femmes d'Alger (O. J. R.)* (1907) och Marcel Duchamps *Fountain* (1917).⁵⁰⁷ Kanon inbegriper även hierarkiska värderingar av olika konstnärliga skolor och stilriktningar. Inom modernismens historieskrivning har exempelvis de rörelser vars konstnärer ägnat sig åt abstrakt konst ofta tillskrivits mycket stor betydelse.⁵⁰⁸

⁵⁰⁶ Kanon är ursprungligen ett religiöst begrepp som betyder rättesnöre eller regel. Det syftar på de regler och normer som återfinns i heliga skrifter och inom religionens muntliga traditioner. Inom konsten avsåg kanon ursprungligen läran om människokroppens ideala proportioner. Begreppet introducerades av den grekiska skulptören Polykleitos i ett numera förlorat dokument från 400-talet före Kristus. I dokumentet beskrev Polykleitos en av sina egna skulpturer, som han hade gett titeln *Kanon* eftersom han ansåg att den förkroppsligade konstens grundläggande regler. Griselda Pollock, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories* (London: Routledge, 1999), s. 4 ff., 9f.

⁵⁰⁷ Att dessa konstverk anses vara särskilt betydelsefulla framgår bland annat av att de ständigt reproduceras och nämns i konsthistoriska översiktsverk. Se exempelvis Robert Hughes, *The Shock of the New: Art and the Century of Change* (London: Thames and Hudson, 1991), s. 21f., 66 och Hugh Honour & John Fleming, *A World History of Art* (London: Laurence King, 2005), s. 770f., 800.

⁵⁰⁸ Bland dessa konstnärliga rörelser finns kubismen, konkretismen och den abstrakta expressionismen. I sammanhanget nämns ofta konstkritikern Clement Greenberg som menade att renodlandet av det mediespecifika och abstrakta formspråket var ett nödvändigt steg i modernismens fulländning. Se exempelvis Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch", Clement Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays* (Boston: Beacon Press, 1989) och Clement Greenberg, "Modernist Painting", Charles Harrison & Paul Wood (red.), *Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas* (Oxford: Blackwell Publishers, 1992). Konstvetaren Kristoffer Arvidsson har i sin tur påpekat att de första museerna för modern konst lyfte fram den abstrakta konsten som särskilt signifikant, samt bidrog till att upprätta ett narrativ där konsten i början av 1900-talet genomgick en närmast organisk utveckling från föreställande till abstrakt. Kristoffer Arvidsson, *Den romantiska postmodernismen: Konstkritik och det romantiska i 1980- och 1990-talets svenska konst*, Diss. Göteborgs universitet (Göteborg: Göteborgs universitet, 2008), s. 77.

I analyser av kanon används begreppet kanonisering för att beteckna den process där ett verk, en konstnär eller en rörelse lyfts fram som särskilt betydelsefull och skrivs in i den etablerade konsthistorien. Mer specifikt talar konstvetaren Gregor Langfeld om kanonisering i relation till de verk som inkluderas i de stora konstmuseernas samlingar samt visas i permanenta hängningar och återkommande tillfälliga utställningar. Langfeld syftar även på de verk som lyfts fram av konstkritiker, som beskrivs och reproduceras i konsthistoriska översiktsverk och som hålls vid liv genom forskning.⁵⁰⁹ Hur konstens kanon skapas och vilka urvalskriterier som ligger till grund för dess tillkomst är frågor som sedan början av 1970-talet har väckt stort intresse. Bland annat har feministiskt inriktade forskare försökt förklara varför kvinnor intar en så perifer position i den etablerade konsthistorieskrivningen.⁵¹⁰ Vad gäller den moderna konstens historia har Griselda Pollock hävdad att den manliga dominansen beror på att kvinnliga modernister systematiskt har exkluderats från modernismens historieskrivning.⁵¹¹

På grund av att konstmuseer, bokförlag, universitet med mera ofta reproducerar redan etablerade normer och föreställningar om konst följer kanon ett välkänt mönster. Konst- och kulturintresserade är exempelvis väl förtrogna med modernismens kanon eftersom den ständigt reproduceras av gallerier, i universitetens kurslitteratur och av stora normerande museer för modern konst.⁵¹² I linje med detta har konstvetarna Carol Duncan och Hans Hayden påpekat att de historiska narrativ som presenteras på moderna konstmuseer tenderar att överens-

⁵⁰⁹ Gregor Langfeld, "The Canon in Art History: Concepts and Approaches", *Journal of Art History*, nr. 19, 2018, s. 14ff.; Linda Fagerström, *Randi Fisher: Svensk modernist*, Diss. Lunds universitet (Lund: Ellerström, 2005), s. 75ff.

⁵¹⁰ Linda Nochlin, "Varför har det inte funnits några stora kvinnliga konstnärer?", Anna Lena Lindberg (red.), *Konst, kön och blick: Feministiska bildanalyser från renässansen till postmodernismen* (Stockholm: Norstedts, 1995). Andra relevanta texter som behandlar grunderna för samt tillkomsten av västerlandets kanon är Pollock & Parker, 2013; Nanette Salomon, "The Art Historical Canon: Sins of Omission", Joan E. Hartman & Ellen Messer-Davidow (red.), *(En)gendering Knowledge: Feminists in Academe* (Knoxville: University of Tennessee Press, cop., 1991).

⁵¹¹ Parker & Pollock, 2013, s. 3ff.; Hans Hayden, *Modernismen som institution: Om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm* (Eslöv: Östlings bokförlag Symposion, 2006), 29f.

⁵¹² Pollock, 1999, s. 4.

stämman oerhört väl med varandra.⁵¹³ Duncan understryker även att MoMA har haft särskilt stor betydelse för hur den moderna konstens utveckling har gestaltats på amerikanska och europeiska museer för modern konst.⁵¹⁴

Att kanon är ett resultat av en process och inte naturligt given är i sammanhanget ett viktigt påpekande. Kanon är inte statisk och konstnärer som vid en viss tidpunkt har tillskrivits stor betydelse kan senare försvinna ur det allmännas medvetande.⁵¹⁵ Likaså kan konstnärer som länge har tilldelats en perifer position i konsthistorien plötsligt lyftas fram som mycket betydelsefulla.⁵¹⁶ Det kan till exempel sägas vara fallet med Hilma af Klint som efter utställningen på Moderna museet 2013 har blivit föremål för en lång rad publikationer och lyfts fram i flera uppmärksammade utställningar.⁵¹⁷ Försöken att revidera kanon kan dock vara en källa till konflikt, vilket framgår av de reaktioner som följde på Det andra önskemuseet och *Hilma af Klint – Abstrakt pionjär*. Dessa reaktioner har i sin tur format museiideal som tar fasta på Moderna museets funktion som historieskapande institution.

Kraven på jämlik representation

Att stora konstmuseer som Moderna museet i allt större utsträckning har börjat uppmärksamma kvinnliga konstnärskap har delvis att göra med att det under de senaste decennierna har etablerats nya perspektiv på museiinstitutionen som sådan. Både inom museiforskningen och kulturpolitiken har det betonats att konstmuseerna inte enbart ska vända sig till samhällets kulturella elit utan att de även ska rikta sig till kulturellt ovana och underprivilegierade grupper. Likaså har det

⁵¹³ Duncan, 1995, s. 103; Hayden, 2006, s. 194ff.

⁵¹⁴ Duncan, 1995, s. 103.

⁵¹⁵ För ett exempel på ett sådant konstnärskap se Per Dahlströms artikel om Amalia Lindegren. Per Dahlström, "Amalia Lindegren. Ut ur konsthistorien och tillbaka", Kristoffer Arvidsson (red.), *Skiascope 10. Kanon. Perspektiv på svensk konsthistorieskrivning* (Göteborg: Göteborgs konstmuseums skriftserie, 2020), (under utgivning).

⁵¹⁶ Se exempelvis Gregor Langfelds resonemang om expressionismens betydelse före och efter andra världskriget. Langfeld, 2018, s. 6–8.

⁵¹⁷ För information om detta se "Utställningar", Stiftelsen Hilma af Klints Verk, www.hilmaafklint.se/utställningar/ (hämtad 2019-03-19) och "Litteraturförteckning", Stiftelsen Hilma af Klints Verk, www.hilmaafklint.se/litteraturfor-teckning/ (hämtad 2019-04-23).

framförts krav på att marginaliserade och underrepresenterade grupper ska kunna se sig själva och sin historia representerade i museernas samlingar och utställningar.⁵¹⁸

Att konstmuseer numera tar frågor om genus, identitet och representation i beaktande när de köper in verk till sina samlingar och när de anordnar utställningar har flera orsaker. Museiforskaren Tony Bennett menar att museernas ensidiga prioritering av den vite, västerländske mannens framstegshistoria med tiden har gjort det omöjligt för dessa institutioner att bortse från att det finns ett behov av en bredare och mer jämlik representation. Genom att aktivt exkludera grupper som inte har hört till kategorien ”vit man” skapade museerna ett slags reformbehov som i slutet av 1900-talet resulterade i ett ökat fokus på bland annat kvinnliga konstnärer, hävdar Bennett.⁵¹⁹ Kulturarvsforskaren Rhiannon Mason har i sin tur påpekat att de politiska rörelser som har kämpat för marginaliserade och underrepresenterade gruppers rättigheter tillsammans med forskare inom kritisk konst- och kulturteori har pressat många museer att lyfta fram så kallade minoritetsperspektiv. Mason menar även att den omfattande kritik som har riktats mot museer under de senaste decennierna har att göra med att samhällets maktstrukturer på ett så tydligt sätt manifesteras i deras samlingar och utställningar.⁵²⁰

Ett kulturpolitiskt motiverat museiideal

Sedan 1990-talet har diskussioner om representation och identitet getts allt större utrymme på kulturpolitisk nivå. Bland annat har det framhållits att offentligt finansierade museer ska arbeta för att vidga det västerländska och manliga

⁵¹⁸ Jennifer Barrett, *Museums and the Public Sphere* (Chichester: Wiley-Blackwell, 2012), s. 2ff., 167.

⁵¹⁹ Tony Bennett, ”Thinking (with) Museums: From Exhibitionary Complex to Governmental Assemblage”, Andrea Witcomb and Kylie Message (red.), *The International Handbooks of Museum Studies: Museum Theory* (Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 2015), s. 7f.

⁵²⁰ Rhiannon Mason, ”Cultural Theory and Museum Studies”, Sharon Macdonald (red.), *A Companion to Museum Studies* (Oxford: Blackwell Publisher, 2006), s. 20ff.

perspektiv som genomsyrar deras samlingar och utställningar. I september 1996 överlämnade den socialdemokratiska regeringen propositionen *Kulturpolitik* (1996/97:3) till riksdagen. I propositionen framhölls det att människor som saknade ett erkänt kulturarv och en dokumenterad historia var sämre rustade för att delta i formandet av samhället. Därför, betonade propositionen, var det av stor vikt att marginaliserade och underrepresenterade grupper gavs möjlighet att bidra till samt ta del av det egna kulturarvet. I propositionen påpekades det även att kvinnans kulturarv ofta var underrepresenterat jämfört med mannens. Trots att kultursektorn i ökad utsträckning hade börjat inkludera kvinnans historia i sina samlingar, utställningar och register behandlades kvinnan fortfarande som ett komplement till den traditionella historieskrivningen. På grund av detta, framhöll propositionen, bidrog kultursektorn till att bekräfta den rådande könsuppdelningen och den patriarkala ordningen.⁵²¹

I 1996 års kulturproposition lyftes alltså möjligheten att bidra till och ta del av det egna kulturarvet fram som en demokratisk rättighet. Vidare krävde propositionen att de statliga kulturinstitutionerna aktivt skulle arbeta för att så många som möjligt skulle kunna tillgodogöra sig denna rättighet.⁵²² I propositionen formades således ett kulturpolitiskt motiverat museiideal som innebar att museerna skulle bredda den etablerade historieskrivningen. Detta ideal har tydliga kopplingar till den representationskritiska diskurs som präglar den nya museologin och som har gjort gällande att även underrepresenterade samhällsgrupper har rätt att synas i museernas utställningar och samlingar.⁵²³ Utmärkande för museiidealet är även att

⁵²¹ Prop. 1996/97:3, s. 128ff.

⁵²² Vikten av jämlik representation betonades även i propositionen *Tid för kultur* (2009/10:3) som lades fram av den borgerliga alliansregeringen i september 2009. I propositionen konstaterades det bland annat att museernas samlingar, liksom teatrarnas och konserthusens repertoarer, tydligt vittnade om att män och kvinnor historiskt hade getts olika förutsättningar att uttrycka sig konstnärligt. Förutsättningarna för de kvinnor som ville verka på kulturområdet hade visserligen förbättrats, konstaterades det i propositionen, men trots det kvarstod fortfarande en obalans mellan könen. Proposition 2009/10:3, *Tid för kultur* (Stockholm: Kulturdepartementet, 2009), s. 23.

⁵²³ Den nya museologins fokus på representationsfrågor diskuteras i Max Ross, "Interpreting the new museology", *Museum and Society*, vol. 2, nr. 2, 2004, s. 84–103.

det byggde på föreställningen att museerna, tillsammans med andra statliga kulturinstitutioner, hade möjlighet att skapa ett mer jämställt och demokratiskt samhälle.

Det representationskritiska museiideal som formades i propositionen för 1996 års kulturpolitik återfinns även i Moderna museets regleringsbrev. I regleringsbrevet för budgetåret 2000 ålade den socialdemokratiska regeringen museet att främja en samhällsutveckling kännetecknad av jämställdhet mellan män och kvinnor. Enligt regleringsbrevet skulle Moderna museet även främja mångfalden samt bidra till minskad diskriminering, främlingsfientlighet och rasism. Vidare förväntades museet beakta kulturarvets betydelse för en demokratisk samhällsutveckling.⁵²⁴

Hur Moderna museet skulle gå till väga för att uppfylla dessa verksamhetsmål framgår inte av regleringsbrevet. Det var alltså upp till de ansvariga på museet att utveckla en strategi för detta. Som ett svar på regeringens uppmaning antog Moderna museet en förvärvspolicy som bland annat stipulerade att museet aktivt skulle verka för att uppnå en jämn balans mellan manliga och kvinnliga konstnärer i sina konstinköp.⁵²⁵ Förvärvspolicyn infördes 2002 och i Moderna museets årsrapportering för samma budgetår konstaterades det att balansen mellan kvinnor och män varit god vad gällde museets publika program, men att andelen kvinnliga konstnärer hade varit oacceptabelt låg i de konstinköp som hade gjorts under året.⁵²⁶ I årsredovisningen för följande budgetår framgår dock att genusbalansen hade varit god både vad gällde Moderna museets publika program och konstinköp.⁵²⁷ Den kulturpolitiska visionen om en mer jämställd och demokratisk

⁵²⁴ Kulturdepartementet, *Regleringsbrev till myndigheter samt regeringsbeslut om mål, återsrapportering och uppdrag till vissa institutioner för år 2000* (Stockholm: Kulturdepartementet, 1999), s. 156.

⁵²⁵ Moderna museets verksamhetsmål och återsrapporteringskrav anges i Moderna Museet, *Moderna Museet Årsredovisning 2002* (Stockholm: Moderna Museet, 2003), s. 22. I årsberättelsen slås det även fast att Moderna museet har verkat för att utjämna balansen avseende de inköpta konstnärernas etnicitet och kulturella bakgrund. Moderna Museet, *Moderna Museet Årsredovisning 2002* (Stockholm: Moderna Museet, 2003), s. 1.

⁵²⁶ Moderna Museet, *Moderna Museet Årsredovisning 2002* (Stockholm: Moderna Museet, 2003), s. 1, 22.

⁵²⁷ Moderna museet, *Moderna Museet Årsredovisning 2003* (Stockholm: Moderna Museet, 2004), s. 1, 5.

samhällsordning bidrog alltså till att Moderna museet ökade antalet kvinnliga konstnärer i sina utställningar och samlingar.

Ett stort historiskt misstag

Kulturpolitikens ökade fokus på jämställdhetsfrågor överensstämmer med hur Moderna museet har valt att profilera sin verksamhet under 2000-talet. Det blir tydligt om man studerar lanseringen av Det andra önskemuseet. Projektet lanserades i en debattartikel som publicerades i *Dagens Nyheter* den 18 april 2006. Under rubriken ”Slentrianmässig prioritering av manliga konstnärskap” förkunnade museets chef Lars Nittve att det var hög tid att jämna ut genusbalansen i Moderna museets samling. Enligt Nittve speglade museets samling inte fördelningen av konstnärlig talang i världen då hela 90 procent av konstverken var skapade av manliga konstnärer. Även i Moderna museets samlingsutställning – där endast en bråkdel av museets totala konstbestånd visades – var verk av manliga konstnärer kraftigt överrepresenterade. Allra värst var det i de salar som var tillägnade det tidiga avantgardet förklarade Nittve: där var endast femton procent av verken gjorda av kvinnliga konstnärer. Om Moderna museet skulle ha möjlighet att rätta till detta ”stora historiska misstag” krävdes dock ekonomiska resurser. Därför bad Nittve regeringen om ett engångsanslag på femtio miljoner kronor för inköp av kvinnliga konstnärers verk.⁵²⁸

Att Lars Nittve valde att lansera Det andra önskemuseet på *Dagens Nyheter*s debattsida visar att dagspressen inte enbart är ett viktigt forum för de aktörer som vill utöva inflytande över Moderna museet, utan även ett forum som anställda vid museet kan använda sig av för att skapa opinion i en viss fråga. I en intervju publicerad i *Dagens Nyheter* den 19 april 2006 berättade Nittve att han hade informerat Kulturdepartementet om att han skulle publicera debattinlägget och att

⁵²⁸ Lars Nittve, ”Slentrianmässig prioritering av manliga konstnärskap”, *Dagens Nyheter*, 2006-04-18.

han hade bokat in ett möte på departementet följande torsdag.⁵²⁹ Trots att Nittve riktade sig direkt till regeringen i sin debattartikel är det således högst troligt att han inte bara var ute efter att kommunicera med de ansvariga på Kulturdepartementet. Genom att använda sig av dagspressen som kommunikationskanal nådde Nittve även ut med sitt budskap och sin förfrågan till en stor publik, däribland konstkritiker, museianställda, konstsamlare och liknande. Därmed uppenbarade sig en möjlighet att sätta press på Kulturdepartementet. Det är även troligt att Nittves debattartikel syftade till att göra presumtiva donatorer medvetna om projektet.

I debattartikeln förklarade Nittve att titeln Det andra önskemuseet var en parafras på utställningen *Önskemuseet* som hade visats på Moderna museet vintern 1963–1964. Som nämndes i kapitel 3 syftade utställningen till att uppmärksamma regeringen på de kända luckorna i Moderna museets samling av internationell konst från 1900-talets första hälft. Till följd av utställningen fick museet motta ett engångsanslag på fem miljoner kronor som användes för att köpa in verk av internationellt namnkunniga konstnärer.⁵³⁰

Enligt Nittve hade de konstinköp som gjordes tack vare *Önskemuseet* inneburit att Moderna museet i ett enda språng blev ett av världens bästa museer för 1900-talskonst. I debattartikeln påpekade han dock att förvärven hade bidragit till att förstärka den manliga dominansen i Moderna museets samlingar. Av de 36 verk som hade köpts in till följd av utställningen var nämligen samtliga gjorda av män. Även efter *Önskemuseet* hade Moderna museet, enligt Nittve, fortsatt att slentrianmässigt prioritera inköp av manliga konstnärers verk, och därmed hade den ojämna balansen mellan män och kvinnor i museets samlingar förstärkts. Med regeringens stöd var det emellertid möjligt att råda bot på denna obalans. Som av

⁵²⁹ Marcus Boldemann, ”Bättre sent än aldrig”, *Dagens Nyheter*, 2006-04-19.

⁵³⁰ K. G. Hultén, ”Konstverket har inget pris”, Olle Granath (red.), *Önskemuseet: The Museum of Our Wishes: Notre Musée tel qu'il devrait être: Museum unserer Wünsche* (Stockholm: Moderna Museet, 1964), ej pag.; Martin Gustavsson, ”Pengar, politik och publik: Moderna Museet och staten”, Anna Tellgren (red.), *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008* (Stockholm: Moderna Museet, 2008), s. 55.

en tillfällighet, fortsatte Nittve, motsvarade de fem miljoner som Moderna museet hade fått motta 1964 omkring femtio miljoner kronor i dagens penningvärde.⁵³¹

En sådan vacker symmetri måste ha en djupare mening: det är dags för Det Andra Önskemuseet. Och om inte annat för symmetriens skull, så bör detta Andra Önskemuseum ha ett annat genusförtecken. I stället för 100 procent män, 100 procent kvinnor!⁵³²

Genom att hävda att de konstinköp som hade gjorts tack vare *Önskemuseet* hade bidragit till att ge en snedvriden bild av modernismens historia uppmärksammade Nittve att Moderna museet hade osynliggjort kvinnliga konstnärers prestationer. Därmed uppmärksammade han även att museet genom sina konstinköp och sin utställningsverksamhet hade möjlighet att forma bilden av konsthistorien. Att Nittve beskrev den fortsatta prioriteringen av manliga konstnärer som slentrianmässig gav dock intrycket av att det var en ofreflekterad vana snarare än aktiva beslut som hade lett fram till den stora snedfördelningen mellan män och kvinnor i Moderna museets samlingar.

Drygt fyrtio år efter att utställningen *Önskemuseet* hade visats på Moderna museet hade den kanon som utställningen hade bidragit till att forma och reproducera alltså börjat betraktas som ensidig och inadekvat. Detta ringar in något centralt: nämligen att kritiken som sedan 1970-talet har riktats mot konstens manliga kanon i förlängningen har lett till att museisamlingar som tidigare har betraktats som förhållandevis representativa har börjat framstå som ofullständiga. Det faktum att konstmuseer numera förväntas ta frågor om genus, representation och identitet i beaktande då de utformar sina verksamheter har således påverkat synen på museisamlingarnas innehåll. Att Nittve beskrev Moderna museets prioritering av manliga konstnärskap som ett historiskt misstag inskräppte även situationens allvar. Påståendet att samlingens sammansättning inte speglade fördelningen av konstnärlig talang i världen indikerade vidare att Moderna museet hade gett en missvisande bild av den modernistiska konsten.

⁵³¹ Lars Nittve, "Slentrianmässig prioritering av manliga konstnärskap", *Dagens Nyheter*, 2006-04-18.

⁵³² Lars Nittve, "Slentrianmässig prioritering av manliga konstnärskap", *Dagens Nyheter*, 2006-04-18.

I lanseringen av Det andra önskemuseet formades ett representativt museiideal som innebar att Moderna museet skulle arbeta för att uppnå en jämlik fördelning mellan manliga och kvinnliga konstnärer i sina samlingar. Centralt för detta ideal var uppfattningen om att Moderna museet genom sina utställningar formade bilden av 1900-talets konsthistoria. Det är också värt att understryka att detta museiideal byggde på ett slags rättvisepincip som innebar att de kvinnor som hade bidragit till den moderna konstens utveckling hade rätt att representeras på Moderna museet. Det ideal som formades i Lars Nittves debattartikel överensstämde således i hög grad med det som framträdde i 1996 års kulturproposition.

Kanon bekräftad

Åren efter att Lars Nittve hade lanserat Det andra önskemuseet skrev dagspressen sporadiskt om projektet. Bland annat rapporterades det vid flera tillfällen att Moderna museet hade fått motta ekonomiska gåvor och donationer av privata aktörer.⁵³³ Den 6 september 2007 offentliggjordes det dessutom att den borgerliga regeringen hade beviljat ett engångsanslag på fem miljoner kronor för museets räkning.⁵³⁴ När Det andra önskemuseet avslutades i maj 2009 stod det klart att Moderna museet hade fått in 42 miljoner kronor till projektet – varav 37 miljoner kronor var skattade pengar från privata donatorer.⁵³⁵ För dessa pengar hade museet köpt in 26 verk av totalt 14 kvinnliga konstnärer, däribland Louise Bourgeois, Judy Chicago och Dorothea Tanning. Därtill hade Moderna museet slutit ett depositionsavtal med Stiftelsen Hilma af Klints Verk, vilket gjorde det möjligt för

⁵³³ Se exempelvis Bo Madestrand, ”Ny donation för kvinnokonst”, *Dagens Nyheter*, 2006-09-15; Anom., ”Moderna får 7 miljoner i donation”, *Dagens Nyheter*, 2006-05-15; Anom., ”Fler miljoner till kvinnlig konst”, *Svenska Dagbladet*, 2006-09-16; Clemens Poellinger, ”Första kvinnliga verket köpt”, *Svenska Dagbladet*, 2006-12-28; Clemens Poellinger, ”Moderna museet får ny miljongåva”, *Svenska Dagbladet*, 2006-12-28; Clemens Poellinger, ”Ny miljongåva till Moderna museet”, *Svenska Dagbladet*, 2007-11-19.

⁵³⁴ Anom., ”Fem miljoner till kvinnors konst”, *Svenska Dagbladet*, 2007-09-06.

⁵³⁵ Clemens Poellinger, ”42 miljoner rättar till museal könsfördelning”, *Svenska Dagbladet*, 2009-05-25.

museet att anordna den stora retrospektiva utställningen med konstnären våren 2013.⁵³⁶

Ett av syftena med utställningen *Önskemuseet* hade varit att ge en representativ bild av den moderna konstens utveckling. I utställningen visades 176 verk, varav endast tre stycken var gjorda av kvinnor.⁵³⁷ Den manliga dominansen i *Önskemuseet* väckte emellertid inga protester i dagspressen utan merparten av recensenterna menade att Moderna museet hade fått ihop ett brett urval av konstverk.⁵³⁸ Fyra decennier senare var situationen en annan. Uppfattningen att det fanns en konsthistorisk kanon som Moderna museet har möjlighet att revidera var helt central för hur Det andra önskemuseet mottogs i dagspressen. De omdömen som fälldes om projektet visar dock att alla inte ansåg att museet hade tillämpat rätt strategi för att revidera kanon. En invändning som förekom i ett antal debattinlägg var att Moderna museet endast hade förvärvat verk av redan etablerade och tongivande konstnärer och att museet därmed hade bekräftat den etablerade konsthistorieskrivningen. I en krönika publicerad i *Svenska Dagbladet* den 9 oktober 2009 framhöll konstvetaren Katarina Wadstein MacLeod att det var bekymmersamt att Moderna museet, i likhet med många andra konstmuseer, främst var ute efter att förvärva mästerverk och klassiker till samlingarna.

För om det är något som feministisk konst och konstforskning har velat komma åt så är det en linjär, traditionsbunden berättelse om konstens utveckling. En historia fylld av klassiker och mästerverk ofta rangordnade efter manligt kodade normer. Lite förargligt är det att det som är mest känt också är det som i första hand lyfts fram, eller in som när det införlivas i en stor samling.⁵³⁹

⁵³⁶ ”Kvinnliga modernister ur ett genusorienterat konsthistoriskt perspektiv”, Moderna Museet, www.modernamuseet.se/stockholm/sv/samlingen/forskning/tidigare-forskningsprojekt/ljustepa-det-andra-onskemuseet/ (hämtad 2019-04-02).

⁵³⁷ Hultén, 1964, ej. pag.; Görts, 2008, s. 14.

⁵³⁸ Se exempelvis Clas Brunius, ”Ge oss Önskemuseet” *Expressen*, 1963-12-17; Folke Edwards, ”I morgon är det för sent”, *Stockholms-Tidningen*, 1963-12-27; Åke Janzon, ”Under strecket: Varför är konsten sådan?”, *Svenska Dagbladet*, 1964-04-15.

⁵³⁹ Katarina Wadstein MacLeod, ”Schneemann med rätta förargad”, *Svenska Dagbladet*, 2009-10-08.

Wadstein MacLeods invändningar överensstämmer i hög grad med de som framfördes av konstvetaren Martin Sundberg i en under strecket-artikel publicerad i *Svenska Dagbladet* den 23 februari 2010. Enligt Sundberg hade Det andra önskemuseet visserligen nyanserat den konsthistoria som tidigare hade förmedlats av Moderna museet, men han framhöll även att museet endast hade lyft fram konstnärer som redan ingick i en konsthistorisk kanon. Därigenom hade Moderna museet förbigått en rad mindre kända kvinnliga konstnärer. Dessutom, framhöll Sundberg, hade museets fokus på kvinnliga konstnärer medfört att andra underrepresenterade grupper förbisågs, till exempel konstnärer som rent geografiskt befann sig i konstvärldens periferi.⁵⁴⁰ Konstkritikern Frans Josef Petersson menade i sin tur att Det andra önskemuseet precis som utställningen *Önskemuseet* främst hade syftat till att fylla luckor i en eurocentrisk fantasi om konstens historia. Enligt Petersson hade Det andra önskemuseet uteslutande fokuserat på redan kanoniserade konstnärskap och utöver principen om att förvärven skulle skapa en mer jämställd samling framstod urvalet som förhållandevis godtyckligt. Petersson tog även upp att endast fem av de 42 miljoner kronor som Moderna museet hade fått in till följd av projektet kom från regeringen. Detta kunde visserligen inte ligga museet till last, men det sade sig självt att ett sådant upplägg inte främjade ett kritiskt arbete kring alternativa historier och marginaliserade konstnärskap, hävdade Petersson.⁵⁴¹

Som ovanstående exempel visar finns det olika uppfattningar om hur en revidering av kanon bör gå till. Att Moderna museet hade adderat ett antal erkända kvinnliga konstnärer till sin samling innebar enligt Wadstein MacLeod, Sundberg och Petersson att museet inte hade erbjudit ett alternativ till modernismens etablerade kanon. Snarare, menade de, hade museet endast bidragit till att befästa denna kanon. Deras resonemang överensstämmer således väl med de som har förts av Griselda Pollock och Rozsika Parker och som gör gällande att det inte räcker att

⁵⁴⁰ Martin Sundberg, "Centre Pompidou synliggör det som inte finns", *Svenska Dagbladet*, 2010-02-23.

⁵⁴¹ Frans Josef Petersson, "Dunkla motiv" *Aftonbladet*, 2010-12-17. Petersson hade tidigare påtalat att de kvinnliga konstnärerna var underrepresenterade i Moderna museets utställningar. Se Frans Josef Petersson, "Bara män i Modernas finrum", *Aftonbladet*, 2009-06-02.

addera kvinnliga konstnärer till en redan etablerad konsthistorieskrivning. Istället måste varje försök att dekonstruera kanon inbegripa en kritisk granskning av de hierarkier, kvalitetsbegrepp och urvalskriterier som har legat till grund för dess tillkomst.⁵⁴² Genom att hävda att Moderna museets samlingar präglades av ett snävt västerländskt perspektiv uppmärksammade Sundberg och Petersson även att det inte bara var kvinnor som hade förbisetts och diskriminerats av museet. I relation till det representativa museiideal som formades i lanseringen av Det andra önskemuseet formades alltså ett museiideal som innebar att Moderna museet skulle belysa, ifrågasätta och dekonstruera de föreställningar om konstnärlig kvalitet och storhet som låg till grund för konstens etablerade kanon. Centralt för detta museiideal var även att det betonade vikten av att Moderna museet lyfte fram ett brett urval av identiteter och perspektiv i sina utställningar och samlingar.

Moderna museets presentation av Hilma af Klint

Efter att Det andra önskemuseet avslutades 2009 har Moderna museet fortsatt att hålla en jämn balans mellan män och kvinnor i sina konstinköp och utställningsprogram.⁵⁴³ Under ledning av Daniel Birnbaum och Ann-Sofi Noring har Moderna museet även profilerats som ett museum som aktivt strävar efter att skriva om samt förskjuta vad Birnbaum och Noring har valt att kalla konstens standardberättelse. Vad som avses med konstens standardberättelse har inte preciserats närmare av Birnbaum eller Noring. Utifrån de uttalanden som de två museicheferna har gjort

⁵⁴² Parker & Pollock, 2013, s. xxx-xxxii. Se även kapitlet "Feminist interventions in the histories of art" i Griselda Pollock, *Vision and Difference: Feminism, Femininity and Histories of Art* (London: Routledge, 2003).

⁵⁴³ Mellan 2010 och 2018 har Moderna museet förvärvat ungefär lika många verk av kvinnliga och manliga konstnärer. Även i museets utställningsprogram har genusbalansen varit jämn och i vissa fall har antalet monografiska utställningar med kvinnliga konstnären dominerat. Uppgifterna är hämtade från Moderna museets årsredovisningar från år 2010 till och med 2018. Museets årsredovisningar finns tillgängliga på museets hemsida: "Om museet", Moderna Museet, www.modernamuseet.se/stockholm/sv/om-museet/ (hämtad 2019-03-20).

i media går det emellertid att sluta sig till att termen avser den kanon som förmedlas på konstmuseer och i konsthistoriska översiktsverk.⁵⁴⁴

Talet om konstens standardberättelse var ett återkommande tema i Moderna museets presentation av Hilma af Klint. I en krönika publicerad i Moderna museets vänners medlemstidning 2012 hävdade Birnbaum och Noring att utställningen *Hilma af Klint – Abstrakt pionjär* hade möjlighet att radikalt förskjuta standardberättelsen om den abstrakta konsten.

Hur uppstod den abstrakta konsten, och vilka var de viktiga pionjärerna? Den som läser konsthistoria på ett europeiskt universitet får samma gamla vanliga svar: tre män på kontinenten. Vi föreslår ett komplement, ett alternativ: en kvinna född på Karlbergs slott, Hilma af Klint.⁵⁴⁵

I en debattartikel publicerad i *Dagens Nyheter* den 19 mars 2013 beskrev Birnbaum Moderna museets presentation av Hilma af Klint på ett likartat sätt. Bland annat framhöll Birnbaum att Moderna museet alltid försökte komplettera och förskjuta konstens standardberättelse och att Hilma af Klints abstrakta måleri kastade nytt ljus över det tidiga 1900-talets konsthistoria.⁵⁴⁶ Centralt för Moderna museets presentation av Hilma af Klint var alltså att hennes måleri omkullkastade berättelsen om den moderna abstraktionens uppkomst.⁵⁴⁷ För att det ska vara möjligt att följa debatten om utställningen är det därför nödvändigt att känna till några grundläggande fakta om Hilma af Klints liv och eftermäle.

⁵⁴⁴ Se de uttalanden och påståenden som har gjorts i Daniel Birnbaum & Ann-Sofi Noring, "Kvinnliga pionjärer", *Bulletinen*, nr. 6, 2012, s. 5; Frans Josef Petersson, "Globala ambitioner", *Nordisk konstitidsskrift*, 2016-02-11, <https://kunstkritikk.no/globala-ambitioner-2/> (hämtad 2019-03-19); "Om samlingen", Moderna Museet, www.modernamuseet.se/stockholm/sv/samlingen/ (hämtad 2019-03-19); Daniel Birnbaum & Ann-Sofi Noring, "Samlingen som laboratorium", Moderna Museet, 2013-02-10, www.modernamuseet.se/stockholm/sv/2013/02/10/samlingen-som-laboratorium/ (hämtad 2019-03-19); Katarina Rosengren Falk, "Vi vill förskjuta standardberättelsen om konsten", *Feministiskt Perspektiv*, 2013-09-06, www.feministisktperspektiv.se/2013/09/06/vi-vill-forskjuta-standardberattelsen-om-konsten/ (hämtad 2019-03-19).

⁵⁴⁵ Daniel Birnbaum & Ann-Sofi Noring, "Kvinnliga pionjärer", *Bulletinen*, nr. 6, 2012, s. 6.

⁵⁴⁶ Daniel Birnbaum, "Hilma af Klints tid är ju nu", *Dagens Nyheter*, 2013-03-19.

⁵⁴⁷ Se exempelvis "Om konstnären", Moderna Museet, www.modernamuseet.se/stockholm/sv/utställningar/hilma-af-klint-2/om-konstnaren/ (hämtad 2019-04-09) och Birnbaum, Noring, Kittelmann, Lebrero Stals, 2013, s. 15.

Hilma af Klint föddes 1862 på Karlbergs slott utanför Stockholm och skaffade sig som ung vuxen en gedigen konstnärlig utbildning: först vid Tekniska skolan och senare vid Kungliga konstakademien. Efter att hon hade slutfört sina konststudier var hon verksam som porträtt- och landskapsmålare och hade en ateljé belägen vid Kungsträdgården i Stockholm. I likhet med många andra av sina samtida intresserade hon sig för spiritism, teosofi och antroposofi. År 1896 bildade hon gruppen ”De fem” med fyra kvinnliga konstnärskollegor och tillsammans deltog de i seanser där de, enligt egen utsago, kom i kontakt med höga mästare (De höga) från en annan dimension. Under seanserna övade sig Hilma af Klint i automatisk skrift och så småningom utvecklade hon ett automatiskt tecknande. Under ledning av De höga övergav hon slutligen sitt naturalistiska måleri och utvecklade ett abstrakt formspråk. Hennes första abstrakta verk ingick i serien *Målningarna till templet* och färdigställdes 1906.⁵⁴⁸

Hilma af Klint var övertygad om att de verk som hon skapade under andlig vägledning kunde ge en ökad förståelse för den mänskliga existensen. En central komponent i berättelsen om Hilma af Klint är dock att hon var övertygad om att hennes samtid inte var redo att förstå den fulla innebörden av hennes verk. På grund av detta valde hon att arbeta i isolering och inte visa sina verk offentligt. I sitt testamente stipulerade hon dessutom att hennes abstrakta verk inte fick visas förrän tjugo år efter hennes död, det vill säga tidigast 1964. Det dröjde dock fram till 1986 och utställningen *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985* på Los Angeles County Museum innan verken ställdes ut för allmän beskådan. Under flera decennier var världen alltså ovetande om att Hilma af Klint hade ägnat sig åt abstrakt måleri.⁵⁴⁹

Efter att Hilma af Klints abstrakta verk hade offentliggjorts på utställningen i Los Angeles visades verken på en mängd konstmuseer och konsthallar runtom i

⁵⁴⁸ ”Om Hilma af Klint”, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, www.hilmaafklint.se/om-hilma/ (hämtad 2019-03-19).

⁵⁴⁹ ”Utställningar”, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, www.hilmaafklint.se/utställningar/ (hämtad 2019-03-19).

världen.⁵⁵⁰ I Sverige var Moderna museet först ut med att anordna en separatutställning med Hilma af Klint. Utställningen, som visades vintern 1989–1990, hade titeln *Hilma af Klint – Ockult målarinna och abstrakt pionjär* och byggde på antroposofen och konstvetaren Åke Fants forskning om konstnären.⁵⁵¹ Som utställningens titel antyder hade utställningen vissa likheter med den som visades på Moderna museet 24 år senare. En jämförelse av de kataloger som gavs ut i samband med respektive utställning visar dock på en avgörande förskjutning i Moderna museets presentation av Hilma af Klints konstnärliga gärning; särskilt vad gäller hennes status som abstrakt pionjär.

I den katalog som gavs ut 1989 intogs en mycket prövande hållning till Hilma af Klints eventuella pionjärskap. Merparten av katalogen var skriven av Fant som fokuserade på de spiritistiska aspekterna och antroposofiska grunderna för Hilma af Klints måleri. Först i slutet av den omfattande katalogen berörde Fant hennes status som abstrakt pionjär. Fant kom dessutom fram till att mycket lite pekade på att Hilma af Klint borde betraktas som en abstrakt pionjär.⁵⁵² Denna slutsats skiljer sig tydligt från den som drogs i 2013 års utställningskatalog. Det står klart redan i förordets inledande rader:

Hilma af Klint är en abstrakt pionjär. De riktigt banbrytande verken fick enligt hennes testamente inte visas förrän långt efter hennes bortgång, eftersom hon var förvissad om att hennes samtid inte var redo att förstå betydelsen av hennes verk. Enstaka målningar har visserligen visats i flera utställningar under senare år, men först i och med denna

⁵⁵⁰ ”Utställningar”, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, www.hilmaafklint.se/utställningar/ (hämtad 2019-03-19).

⁵⁵¹ Utställningen *Hilma af Klint – Ockult målarinna och abstrakt pionjär* var den första separatutställningen med Hilma af Klint som visades i Sverige. Samtidigt med utställningen visade Moderna museet även utställningen *Kandinsky och Sverige. ”Kronologi utställningar och händelser”*, Moderna Museet, www.modernamuseet.se/stockholm/sv/samlingen/historia/kronologi/ (hämtad 2019-05-17). Lars Nittve, ”Förord”, Åke Fant, *Hilma af Klint – Ockult målarinna och abstrakt pionjär: [Moderna Museet 26 december–18 februari 1990]*, utst. kat. (Stockholm: Raster, 1989), s. 7.

⁵⁵² Åke Fant påpekade bland annat att Hilma af Klint aldrig hade kontakt med de delar av Europa där de teoretiska grunderna för den abstrakta konsten formulerades. Därtill hade Hilma af Klint, till skillnad från exempelvis Vasilij Kandinsky, aldrig ansett sig företräda en ny form av konstnärligt skapande. Åke Fant, *Hilma af Klint – Ockult målarinna och abstrakt pionjär: [Moderna Museet 26 december–18 februari 1990]*, utst. kat. (Stockholm: Raster, 1989), s. 224.

gemensamma turné kommer hon att få det internationella genombrott som hennes konstnärskap förtjänar.⁵⁵³

Medan 1989 års utställningskatalog ställde *frågan* om Hilma af Klint kunde betraktas som en abstrakt pionjär så utgick 2013 års utställningskatalog alltså från *påståendet* att hon *var* en pionjär inom den abstrakta konsten. Det var alltså först inom ramen för 2010-talets representationskritiska diskurs som det blev aktuellt, eller kanske rentutav möjligt, för Moderna museet att på allvar presentera Hilma af Klint som en föregångare till erkända manliga pionjärer som Vasilij Kandinsky, Piet Mondrian och Kazimir Malevitj.

I samband med utställningen 2013 lanserade Moderna museet den digitala kampanjen ”Hilma af Klint – Hjälp oss att uppdatera konsthistorien!” som hade syftet att ge konstnären det erkännande som museet menade att hon förtjänade. Inom ramen för kampanjen uppmanades museipubliken att sprida budskapet om Hilma af Klints banbrytande måleri via digitala och sociala medier.⁵⁵⁴ Moderna museet anordnade även två internationella symposier om Hilma af Klint.⁵⁵⁵ Efter att utställningen hade stängt på Moderna museet turnerade den vidare och visades i Tyskland, Spanien, Danmark och Finland.⁵⁵⁶ Moderna museets satsning på Hilma af Klint var således omfattande och syftade till att göra konstnären känd för såväl den breda allmänheten som för centrala aktörer och institutioner på konstfältet.

En konsthistorisk skräll

Sätten på vilka Moderna museet har presenterat Hilma af Klint har i hög grad överensstämmt med hur konstkritiker och kulturjournalister har beskrivit henne.

⁵⁵³ Birnbaum, Noring, Kittelmann, Lebrero Stals, 2013, s. 15.

⁵⁵⁴ ”Hilma af Klint – Nu uppdaterar vi konsthistorien!”, Moderna Museet, www.hilmaafklint.modernamuseet.se/ (hämtad 2013-03-18).

⁵⁵⁵ ”The Art of Seeing the Invisible”, Moderna Museet, www.modernamuseet.se/stockholm/sv/aktiviteter/internationellt-symposium-24-25-maj-hilma-af-klint/ (hämtad 2019-03-26); Iris Müller-Westermann (red.), *Hilma af Klint: Abstrakt pionjär*, utst. kat. (Stockholm: Moderna Museet, 2013).

⁵⁵⁶ ”Utställningar”, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, www.hilmaafklint.se/utställningar/ (hämtad 2019-03-19).

Merparten av de skribenter som recenserade utställningen *Hilma af Klint – Ockult målarinna och abstrakt pionjär* 1989 menade att det var positivt att Moderna museet ställde ut Hilma af Klints verk, men liksom Åke Fant var de tveksamma till om hon kunde jämföras med abstrakta pionjärer som Kandinsky, Mondrian och Malevitj.⁵⁵⁷ I dagspressens mottagande av *Hilma af Klint – Abstrakt pionjär* 2013 formades istället snabbt en bild av att Hilma af Klint borde, och skulle, skrivas in i den etablerade konsthistorien. Kritiska röster förekom, men merparten av dem som uttalade sig om utställningen var överens om att Moderna museets presentation av Hilma af Klint omkullkastade berättelsen om den abstrakta 1900-talskonstens uppkomst. Flera aktörer menade även att Moderna museet, tack vare presentationen av Hilma af Klint, var att betrakta som ett föregångsmuseum.⁵⁵⁸

Moderna museets beskrivning av Hilma af Klints konstnärskap reproducerades i flera av de artiklar och recensioner som publicerades med anledning av utställningen 2013. I en artikel publicerad i *Dagens Nyheter* den 25 juni 2012, drygt ett halvår innan utställningen öppnade på Moderna museet, konstaterade journalisten Andreas Nordström att Hilma af Klint trots sitt pionjärskap inte hade tilldelats en självklar plats i konsthistorien. Nordström tog även upp att flera tyska, franska och amerikanska konstmuseer hade visat intresse för utställningen.⁵⁵⁹ En liknande bild förmedlades i en TT-artikel publicerad i *Dagens Nyheter* den 12 februari 2013. I artikeln konstaterades det att Moderna museet nu gjorde sitt för att upplysa världen om Hilma af Klints banbrytande konstnärskap. Vidare lyftes det fram att flera museer världen över stod på kö för att få ta över utställningen. Artikeln innehöll även ett uttalande av Birnbaum som gjorde gällande att *Hilma af*

⁵⁵⁷ Se Peter Cornell, "Se svarta fläcken den dansar...", *Expressen*, 1990-01-04. Liknande omdömen förekommer i Märta Holkers, "Hilma af Klint – Abstrakt pionjär i det fördolda", *Svenska Dagbladet*, 1989-12-22; Birgitta Rubin, "Redskap för högre makter", *Dagens Nyheter*, 1989-12-23; Stig Johansson, "Hilma af Klint – Pionjär?", *Svenska Dagbladet*, 1990-01-13; Torsten Ekbohm, "Ockult målarinna och abstrakt pionjär – Hon slapp kritikens skärseld", *Dagens Nyheter*, 1990-01-24.

⁵⁵⁸ Se exempelvis Georg Cederskog, "Nu är världen redo för Hilma af Klint", *Dagens Nyheter*, 2013-02-12; Ingela Lind, "Konsthistorisk skräll på Moderna", *Dagens Nyheter*, 2013-02-18; Ingela Lind, "Hilma af Klint kullkastar institutionernas beskrivning av världen", *Dagens Nyheter*, 2013-02-19; Birgitta Rubin, "Bäst just nu enligt DN:s Birgitta Rubin", *Dagens Nyheter*, 2013-02-24.

⁵⁵⁹ Andreas Nordström, "Moderna storsatsar på Hilma af Klint", *Dagens Nyheter*, 2012-06-25.

Klint – Abstrakt pionjär hade stor potential att förändra synen på 1900-talets konsthistoria.⁵⁶⁰ I en intervju publicerad i den digitala tidskriften *Feministiskt Perspektiv* i maj 2013 inskräppte Birnbaum att utställningen med Hilma af Klint hade goda chanser att radikalt förskjuta konstens standardberättelse. Därtill hävdade Birnbaum att Moderna museets satsningar på kvinnliga konstnärskap inte enbart handlade om att skapa en mer jämn balans mellan män och kvinnor i museets samlingar och utställningar, utan även om att presentera alternativa berättelser om konstens utveckling.⁵⁶¹

På samma sätt som Lars Nittve hade använt sig av dagspressen för att nå ut med informationen om Det andra önskemuseet använde sig Daniel Birnbaum alltså av dagspressen för att profilera Moderna museet som en progressiv och historiekritisk institution. Slagkraften i Birnbaums formuleringar bör inte underskattas. Simon Knell har påpekat att de flesta stora museiinstitutioner har en samstämmig bild av vilka konstnärer som har varit de mest tongivande och banbrytande i historien.⁵⁶² Det innebär att det finns en internationellt accepterad kanon som de flesta stora konstmuseer upprätthåller – eller strävar efter att uppnå – genom sina förvärv och utställningar. I modernismens konsthistorieskrivning har de konstnärer som var tidigt ute med att utveckla ett abstrakt formspråk tillskrivits mycket stor betydelse. De gäller exempelvis Kandinsky, Mondrian och Malevitj som anses vara några av den abstrakta konstens främsta pionjärer.⁵⁶³

När Moderna museet lanserade Hilma af Klint som en *föregångare* till Kandinsky, Mondrian och Malevitj signalerade museet inte enbart att hon förtjänade en plats i den etablerade konsthistorien, det framställde henne även som en av 1900-talets internationellt *mest betydelsefulla* konstnärer. Därigenom signalerade Moderna

⁵⁶⁰ TT Spektra, ”På väg ut i världen”, *Svenska Dagbladet*, 2013-02-12. Se även Birnbaums resonemang i Daniel Birnbaum, ”Hilma af Klints tid är ju nu”, *Dagens Nyheter*, 2013-03-19.

⁵⁶¹ Katarina Rosengren Falk, ”Vi vill förskjuta standardberättelsen om konsten”, *Feministiskt Perspektiv*, 2013-09-06, www.feministisktperspektiv.se/2013/09/06/vi-vill-forskjuta-standardberattelsen-om-konsten/ (hämtad 2019-03-19).

⁵⁶² Simon Knell, *National Galleries: The Art of Making Nations* (London: Routledge, 2016), s. 52.

⁵⁶³ Se exempelvis Hughes, 1991, s. 202–207; Honour & Fleming, 2005, s. 778ff. 793ff.; Andréi Nakov, *Kandinsky: The Enigma of the First Abstract Painting* (Cracow: Institute for Art Historical Research, 2015).

museet att det fanns en väsentlig lucka i det konsthistoriska narrativ som ditintills hade förmedlats på världens museer för modern konst. Moderna museets omfattande satsning på Hilma af Klint är således ett exempel på hur stora museiinstitutioner kan gå tillväga när de vill utöva inflytande över den kanoniserade konsthistorien.

Att Hilma af Klint lanserades som en föregångare till kanoniserade ”banbrytare” visar dock på svårigheterna att demontera den idé om konstnärlig storhet som har legat till grund för modernismen konsthistoria. De aktörer som låg bakom *Hilma af Klint – Abstrakt pionjär* framhöll förvisso att Hilma af Klints måleri var i en klass för sig. Bland annat hävdade Birnbaum och Noring att hennes måleri var helt unikt för det tidiga 1900-talet.⁵⁶⁴ De återkommande jämförelserna med Kandinsky, Mondrian och Malevitj innebar emellertid att Hilma af Klints abstrakta måleri fick sin betydelse inom ramen för ett redan etablerat konsthistoriskt narrativ. Det uppseendeväckande med Hilma af Klints abstrakta måleri var primärt att det föregick de manliga avantgardisternas abstrakta strävanden; åtminstone om man ser till den retorik som användes i utställningen. Snarare än att erbjuda ett verkligt alternativ till konstens standardberättelse tog Moderna museet alltså avstamp i denna berättelse i syftet att ge tyngd åt Hilma af Klints konstnärskap.

Det var inte enbart Birnbaum och Noring som menade att Moderna museets presentation av Hilma af Klint var något av en konsthistorisk sensation. I en artikel publicerad i *Dagens Nyheter* hävdade konstkritiken Birgitta Rubin att *Hilma af Klint – Abstrakt pionjär* visade att konsthistorien var tvungen att kompletteras.⁵⁶⁵ På samma tema hävdade konstkritikern Ingela Lind att utställningen banade väg för en internationell konsthistorisk skräll.⁵⁶⁶ Konstnären och konstkritikern Magdalena Dziurlikowska hävdade i sin tur att utställningen öppnade upp för Hilma af Klints internationella genombrott.⁵⁶⁷

⁵⁶⁴ Birnbaum, Noring, Kittelmann & Lebrero Stals, 2013, s. 15.

⁵⁶⁵ Birgitta Rubin, ”Bäst just nu enligt DN:s Birgitta Rubin”, *Dagens Nyheter*, 2013-02-24.

⁵⁶⁶ Ingela Lind, ”Konsthistorisk skräll på Moderna”, *Dagens Nyheter*, 2013-02-18.

⁵⁶⁷ Magdalena Dziurlikowska, ”Det hemliga måleriet”, *Sydsvenskan*, 2013-02-28.

I Birnbaums, Rubins, Linds och Dziurlikowskas texter formades en bild av att Moderna museet, genom att lyfta fram Hilma af Klints abstrakta verk, rev ner gamla konsthistoriska trosföreställningar. Denna bild delades av Katarina Rosengren Falk, kulturredaktör på *Feministiskt Perspektiv*, som menade att *Hilma af Klint – Abstrakt pionjär* var ett lysande exempel på hur genusteori kunde fungera i praktiken. Liksom de andra fyra debattörerna menade Rosengren Falk även att Moderna museet hade förändrat bilden av Hilma af Klint och det tidiga 1900-talets konsthistoria.⁵⁶⁸

I mottagandet av *Hilma af Klint – Abstrakt pionjär* samproducerades därmed ett museiideal som innebar att Moderna museet aktivt tog ställning för en mer jämställd konsthistorieskrivning. Utmärkande för detta ideal var att Moderna museet framställdes som en aktör – och inte en neutral historiebevarande institution – som hade potential att åstadkomma reella förändringar. Gemensamt för de aktörer som företrädde detta museiideal var att de inskräpte att det var *hög tid* att Hilma af Klint fick det stora erkännande som hon förtjänade. I deras debattinlägg förmedlades således en bild av att Moderna museets satsning på Hilma af Klint banade väg för en mer adekvat och rättvis historieskrivning.

Inflytande och tolkningsföreträde

Moderna museet är troligtvis det museum som i Sverige har spelat störst roll för förståelsen av modernismens konst. Museet är inte bara landets största museum för modern konst utan har även ett statligt formulerat uppdrag som gör gällande att det ska samla, bevara, visa och förmedla 1900- och 2000-talskonst i alla dess former.⁵⁶⁹ I en svensk kontext har Moderna museet därmed legitimitet att forma bilden av modernismens utveckling. Inhemsk uppmärksamhet är dock inte nog om

⁵⁶⁸ Katarina Rosengren Falk, "Vi vill förskjuta standardberättelsen om konsten", *Feministiskt Perspektiv*, 2013-09-06, www.feministisktperspektiv.se/2013/09/06/vi-vill-forskjuta-standardberattelsen-om-konsten/ (hämtad 2019-03-19).

⁵⁶⁹ SFS 2007:1177, *Förordning med instruktion för Moderna museet* (Stockholm: Kulturdepartementet, 2007).

museet ska ha möjlighet att skriva in en konstnär i den internationellt etablerade konsthistorien. För att detta ska vara möjligt krävs att konstnärskapet i fråga accepteras och lyfts fram av framträdande institutioner och aktörer på det internationella konstfältet. Att *Hilma af Klint – Abstrakt pionjär* skickades på en internationell turné våren 2013 är således signifikant.⁵⁷⁰

Att Moderna museets satsning på Hilma af Klint var ämnad att nå en internationell publik framgår av det pressmeddelande som museet skickade ut till internationell dagspress samt till internationella nyhetsbyråer, mediehus och frilansjournalister:

One hundred years ago, Hilma af Klint painted pictures for the future. By 1906, she had developed an abstract pictorial imagery – some years before artists such as Kandinsky, Malevich and Mondrian. Moderna Museet is celebrating Hilma af Klint as a pioneer of abstract art and one of Sweden's greatest artists. A woman artist whose groundbreaking works and radical imagery have remained largely unknown to this day. It is high time that Hilma af Klint's entire oeuvre is presented in its full complexity, in Sweden and the rest of the world.⁵⁷¹

Det var inte bara aktörer inom Moderna museet som menade att *Hilma af Klint – Abstrakt pionjär* förtjänade att uppmärksammas internationellt. I dagspressens reaktioner på utställningen formades snabbt en uppfattning om att Moderna museets presentation av Hilma af Klint var en internationell angelägenhet. Redan en dryg månad innan utställningen öppnade på Moderna museet konstaterade Birgitta Rubin att Moderna museets presentation av Hilma af Klint med säkerhet skulle väcka stort internationellt intresse.⁵⁷² I en artikel publicerad i *Dagens Nyheter* konstaterade Georg Cederskog att journalister från *New York Times*, *The Guardian* och *Frankfurter Allgemeine Zeitung* flögs in till Stockholm på grund av utställningen.⁵⁷³ Kort efter att *Hilma af Klint – Abstrakt pionjär* hade öppnat på

⁵⁷⁰ Utställningen visades på Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart i Berlin, Museo Picasso i Malaga och Louisiana Museum of Modern Art utanför Köpenhamn. ”Hilma af Klint”, Moderna Museet, www.modernamuseet.se/stockholm/sv/utstallningar/hilma-af-klint-2/ (hämtad 2019-04-24).

⁵⁷¹ ”Hilma af Klint – Pioneer of Abstraction”, Pressmeddelande, 2013, Moderna Museet, www.modernamuseet.se/press/en/press-releases/?view-newsletter=12372 (hämtad 2020-01-27).

⁵⁷² Birgitta Rubin, ”10 konsthändelser att se fram emot under våren”, *Dagens Nyheter*, 2013-01-10.

⁵⁷³ Georg Cederskog, ”Nu är världen redo för Hilma af Klint”, *Dagens Nyheter*, 2013-02-12.

Moderna museet konstaterade *Svenska Dagbladets* reporter och krönikör Elisabet Andersson att ett tjugotal museer runtom i världen stod på kö för att få visa utställningen.⁵⁷⁴ I ett debattinlägg publicerat i *Dagens Nyheter* den 19 mars 2013 konstaterade Birnbaum i sin tur att det tidigt hade stått klart att utställningen skulle bli den internationellt mest omskrivna i Moderna museets historia.⁵⁷⁵

Att Moderna museets presentation av Hilma af Klint rönt internationell uppmärksamhet betraktades som något mycket positivt. I likhet med debatterna om New York Collection, som behandlades i kapitel 3, rymde mottagandet av *Hilma af Klint – Abstrakt pionjär* ett museiideal som betonade vikten av internationellt inflytande och erkännande. I fallet New York Collection var detta museiideal tätt kopplat till påståendet att Moderna museet hade varit det första museet i Europa som köpte in och ställde ut den neo-avantgardistiska konst som hade skapats i USA på 1960-talet. I det fallet var det centrala att Moderna museet tidigt hade insett värdet av den nya amerikanska konsten. I fallet Hilma af Klint var det aktuella museiidealet istället kopplat till påståendet att Moderna museet hade initierat en internationell debatt om den abstrakta konstens uppkomst. I detta fall var det centrala alltså att Moderna museet hade möjlighet att addera en okänd kvinnlig pionjär till modernismens kanon.

Här vill jag knyta an till Carol Duncans diskussion om den stora betydelse som internationellt erkännande har för stora museiinstitutioner som Moderna museet. Även om konstmuseer påverkas av de nationella och historiska sammanhang som de ingår i är de också del av ett mer omfattande internationellt sammanhang. Enligt Duncan är alla stora konstmuseer i väst dessutom ämnade att vara internationellt synliga.⁵⁷⁶ Att utöva inflytande över andra institutioner och aktörer på konstfältet är således något som de flesta stora museiinstitutioner strävar efter. Som tidigare

⁵⁷⁴ Elisabet Andersson, "Hilma af Klint i limbo", *Svenska Dagbladet*, 2013-02-21. Att ett flertal internationella museer köade för att få visa *Hilma af Klint – Abstrakt pionjär* framhölls även i TT Spektra, "På väg ut i världen", *Svenska Dagbladet*, 2013-02-12.

⁵⁷⁵ Daniel Birnbaum, "Hilma af Klints tid är ju nu", *Dagens Nyheter*, 2013-03-19. Samma uppgift förekommer i Katarina Rosengren Falk, "Geniförklaring med förhinder", *Feministiskt Perspektiv*, 2013-05-17, www.feministisktperspektiv.se/2013/05/17/geniforklaring-med-forhinder/ (hämtad 2019-03-19).

⁵⁷⁶ Duncan, 1995, s. 3.

har konstaterats har internationellt inflytande även lyfts fram som ett ideal i dagspressen. Uppgifterna om att ett tjugotal museer runtom i världen stod på kö för att visa *Hilma af Klint – Abstrakt pionjär* var i sammanhanget ett bevis på att Moderna museet hade makt och legitimitet att omtolka och påverka den konsthistoria som förmedlades av västvärldens museer för modern konst. Likaså visade de att Moderna museet var förmöget att producera innehåll som andra museer ville ta del av.

Kampen om konsthistorien

Diskussionen som följde på *Hilma af Klint – Abstrakt pionjär* behandlade inte enbart Hilma af Klints eventuella pionjärskap utan även de makthierarkier och strukturer som hindrade kvinnor från att inta en framträdande position i modernismens konsthistoria. Det berodde i hög grad på att det fanns aktörer och institutioner som opponerade sig mot Moderna museets beskrivning av Hilma af Klint. Kort efter att utställningen hade öppnat stod det klart att Moderna museet inte var det enda museet som försökte revidera det tidiga 1900-talets konsthistoria. Den 20 februari 2013 rapporterade *Svenska Dagbladet* att MoMA hade valt att inte inkludera Hilma af Klint i sin pågående utställning *Inventing Abstraction 1910–1925: How a Radical Idea Changed Modern Art*.⁵⁷⁷ Liksom Moderna museet strävade MoMA efter att ge en alternativ bild av den abstrakta konstens uppkomst. Till skillnad från Moderna museet, vars utställning fokuserade på ett enskilt konstnärskap, ville MoMA synliggöra de gemensamma ansträngningar och innovationer som hade lett fram till att ett antal konstnärer utvecklade ett abstrakt bildspråk i början av 1900-talet.⁵⁷⁸

Enligt en artikel publicerad i den amerikanska dagstidningen *Wall Street Journal* ansåg MoMA:s intendent Leah Dickerman att Hilma af Klints verk var

⁵⁷⁷ Clemens Poellinger, "Kultursvepet onsdag 20 februari", *Svenska Dagbladet*, 2013-02-20.

⁵⁷⁸ Glenn D. Lowry, "Foreword", Leah Dickerman (red.), *Inventing Abstraction 1910–1925: How a Radical Idea Changed Modern Art* (London: Thames & Hudson Ltd., 2012), s. 1.

fascinerande men att Hilma af Klints självvalda isolering hade inneburit att hon aldrig bidrog till den abstrakta konstens framväxt.⁵⁷⁹ En liknande ståndpunkt intogs av den svenske konstvetaren Dan Karlholm i en debattartikel publicerad i *Dagens Nyheter* den 27 februari 2013. Enligt Karlholm gjorde Moderna museet helt rätt i att visa Hilma af Klints fascinerande verk, men han inskräpte att det var fel att beskriva henne som en pionjär eftersom hon aldrig hade bidragit till den moderna konstens utveckling.⁵⁸⁰ Konstkritiken Peter Cornell menade i sin tur att Hilma af Klints samtida inflytande hade varit obefintligt och att det troligtvis var anledningen till att MoMA inte hade inkluderat henne i sin utställning.⁵⁸¹

En av dem som tydligast tog ställning angående Hilma af Klints pionjärskap var den tyska konstvetaren Julia Voss som hävdade att Moderna museets presentation av konstnären visade att konsthistorien var tvungen skrivas om. I en krönika publicerad i den tyska dagstidningen *Frankfurter Allgemeine Zeitung* beskrev Voss *Hilma af Klint – Abstrakt pionjär* som en banbrytande utställning. Voss inskräpte även att Hilma af Klint hade utvecklat ett abstrakt formspråk flera år innan Kandinsky. Voss var även skarpt kritisk till MoMA:s beslut att inte inkludera Hilma af Klint i *Inventing Abstraction 1910–1925*. Bland annat hävdade Voss att MoMA:s anställda hade avfärdat Hilma af Klint eftersom de var rädda att museets Kandinsky-samling skulle minska i värde om det blev känt att Hilma af Klint hade varit först med att utveckla ett abstrakt formspråk.⁵⁸²

⁵⁷⁹ Clemens Bomsdorf, "Did a Mystic Swede Invent Abstract Painting?", *The Wall Street Journal*, 2013-02-28. Se även Leah Dickermans uttalande i Carina Bergfeldt, "Den mystiska svenskan skakar USA:s konstvärld", *Aftonbladet*, 2013-03-01; TT Spektra, "Svensk konstpionjär skakar om", *Svenska Dagbladet*, 2013-03-02; Birgitta Rubin, "Man tar en konstnär, en poet och en kompositör, ger dem för mycket att dricka och sätter den i en bil. Slutresultatet är abstrakt konst", *Dagens Nyheter*, 2013-04-22.

⁵⁸⁰ Dan Karlholm, "Ingen modernist – men hon var ultramodern", *Dagens Nyheter*, 2013-02-27. Karlholm uttalade sig även om Moderna museets presentation av Hilma af Klint i Dan Karlholm, "Slutreplik: Först erkända som sådana blir verken konst", *Dagens Nyheter*, 2013-04-19. Även journalisten Per Gudmundson ifrågasatte Moderna museet påståendet att Hilma af Klint var en abstrakt pionjär, dock från en helt annan utgångspunkt än Karlholm. Per Gudmundson, "En roligare historia", *Svenska Dagbladet*, 2013-09-23.

⁵⁸¹ Peter Cornell, "Förvirrat om konst...", *Expressen*, 2013-02-28.

⁵⁸² Denna uppfattning delades av Ingela Lind som i en krönika publicerad i *Dagens Nyheter* den 19 februari 2013 hävdade att vetenskapen om Hilma af Klints abstrakta måleri riskerade att omkullkasta hela den världsbeskrivning som institutioner som MoMA hade byggt upp med

Även journalisten och litteraturkritikern Kate Kellaway var kritisk till MoMA:s beslut att inte inkludera Hilma af Klints verk i *Inventing Abstraction 1910–1925*. I en artikel publicerad i *The Guardian* hävdade hon att MoMA och Leah Dickerman hade en konservativ syn på konstnärligt skapande:

In MoMA's magisterial, blockbuster show of 2012, *Inventing Abstraction: 1910–1925*, Af (sic!) Klint was excluded. Reflex alarm at the occult seems to have been the explanation. What was harder to fathom was curator Leah Dickerman's contention that Af (sic!) Klint disqualifies herself by not having defined her paintings as art. Isn't it amazing, I remark, how conservative art historians who specialise in the radical can be?⁵⁸³

Ingela Lind proklamerade i sin tur att MoMA försvarade en gammal, etablerad kanon som var centrerad kring manliga pionjärer.⁵⁸⁴ Hon nämnde emellertid inte att flera kvinnliga konstnärer var representerade i *Inventing Abstraction 1920–1925*, däribland Katarzyna Kobro, Sophie Taeuber-Arp, Georgia o'Keeffe och Suzanne Duchamp.⁵⁸⁵

Litteraturvetaren och journalisten Maria Schottenius antydde i sin tur att oviljan att acceptera Moderna museets beskrivning av Hilma af Klint var ett utslag för sexism.

Kandinsky-sällskapet lär redan ha börjat tjafsas. Bara tanken på att Hilma af Klint retroaktivt skulle kapa åt sig platsen som den första abstrakta konstnären anses djupt upprörande. Nej, Kandinsky, Mondrian, Malevitj och Kupka, där har vi den manliga segerkvartetten i

hjälp av sina dyrbara samlingar. Ingela Lind, "Hilma af Klint kullkastar institutionernas beskrivning av världen", *Dagens Nyheter*, 2013-02-19.

⁵⁸³ Kate Kellaway, "Hilma af Klint: A painter possessed" *The Guardian*, 2016-02-21, www.theguardian.com/artanddesign/2016/feb/21/hilma-af-klint-occult-spiritualism-abstract-serpentine-gallery (hämtad 2016-10-02).

⁵⁸⁴ Ingela Lind, "Hilma af Klint kullkastar institutionernas beskrivning av världen", *Dagens Nyheter*, 2013-02-19.

⁵⁸⁵ Ingela Lind, "Hilma af Klint kullkastar institutionernas beskrivning av världen", *Dagens Nyheter*, 2013-02-19; Birgitta Rubin, "Man tar en konstnär, en poet och en kompositör, ger dem för mycket att dricka och sätter den i en bil. Slutresultatet är abstrakt konst", *Dagens Nyheter*, 2013-04-22. Se även "Diagram Overview", Museum of Modern Art, www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?page=connections (hämtad 2016-10-03).

världslaget för abstrakt konst. Ingen, särskilt ingen kvinna, kan utmana deras position i denna historiska kapplöpning.⁵⁸⁶

Enligt Schottenius fanns det alltså aktörer som hade ett intresse av att bibehålla den manliga dominansen i modernismens konsthistorieskrivning. Att det var något viktigt som stod på spel inskräpades av att Schottenius hävdade att det var modigt av Moderna museet att med Hilma af Klints feminina, mjuka, böljande bildspråk ta strid om vem som var först i världen med abstrakt måleri.⁵⁸⁷

De meningsmotsättningar som uppstod till följd av Moderna museets presentation av Hilma af Klint är ett exempel på den typ av strider som uppstår när olika aktörer försöker utöva inflytande över den kanoniserade konsthistorien. Debatten om *Hilma af Klint – Abstrakt pionjär* stödjer följaktligen Gregor Langfelds påstående att kanon formas genom konflikter. Att det var just MoMA som motsade Moderna museets påstående att Hilma af Klint var en abstrakt pionjär är inte oväsentligt. Som tidigare har konstaterats skapas kanon inte av enskilda institutioner och aktörer utan i samproduktion mellan museer, universitet, konstskolor, konstkritiker och konstnärer. Det innebär emellertid inte att vissa institutioner och aktörer är mer tongivande än andra när konsthistoria skrivs. Vad gäller bilden av den moderna konstens innehåll och utveckling har MoMA varit en av de främsta och mest tongivande institutionerna på området.⁵⁸⁸ Det amerikanska museet har även varit en förebild för aktörer inom Moderna museet, vilket har diskuterats närmare i kapitel 2. I sammanhanget är MoMA alltså en mycket tongivande institution, vilket förklarar varför Schottenius ansåg att Moderna museet agerade modigt när det lyfte fram Hilma af Klint som en abstrakt pionjär.

Att det fanns internationella aktörer som menade att Hilma af Klint borde ha inkluderats i MoMA:s utställning om abstraktionens uppkomst lyftes fram i flera

⁵⁸⁶ Maria Schottenius, "Jag håller tummarna för att Hilma af Klint klarar striden med männen", *Dagens Nyheter*, 2013-03-04.

⁵⁸⁷ Maria Schottenius, "Jag håller tummarna för att Hilma af Klint klarar striden med männen", *Dagens Nyheter*, 2013-03-04.

⁵⁸⁸ Hans Hayden, "Dubbel bindning: Moderna Museet som plats för tolkning av samtid och historia", Anna Tellgren (red.), *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008* (Stockholm: Moderna Museet, 2008), s. 179; J. Pedro Lorente, *The Museum of Contemporary Art: Notion and Development* (Farnham: Ashgate, 2011), s. 123f.

svenska tidningstexter. Bland annat rapporterades det vid flera tillfällen att Julia Voss, i motsats till MoMA:s curator Leah Dickerman, ansåg att Hilma af Klint borde skrivas in i den internationellt etablerade konsthistorien.⁵⁸⁹ Ingela Lind hävdade även att MoMA:s beslut att inte inkludera Hilma af Klint i *Inventing Abstraction 1910–1925* hade upprört många internationella spetsforskare.⁵⁹⁰ I en debattartikel publicerad vid ett senare tillfälle, den 5 mars 2013, hävdade Lind att även Maurice Tuchman – som i egenskap av curator vid Los Angeles County Museum of Art hade varit först med att ställa ut Hilma af Klints verk – var ursinnig över att MoMA inte ville erkänna Hilma af Klints pionjärskap.⁵⁹¹ I rapporteringen och diskussionerna *Inventing Abstraction 1910–1925* upprättades således en polemik mellan de som menade att Hilma af Klint borde erkännas som abstrakt pionjär och de som menade att hon inte borde det. MoMA kom därmed att stå som en representant för en konservativ historiesyn medan Moderna museet gjordes till en representant för en progressiv och rättvis historieskrivning.

Kanoniseringen av Hilma af Klint

Även efter att *Hilma af Klint – Abstrakt pionjär* stängde på Moderna museet i maj 2013 har utställningen fortsatt att uppmärksammas i svensk dagspress. I flera tidningstexter har det framhållits att Hilma af Klint numera är ett känt namn både i Sverige och internationellt, samt att Moderna museet har lyckats revidera bilden av den abstrakta konstens uppkomst. I en artikel publicerad i *Dagens Nyheter* den 8 december 2013 hävdade Ingela Lind att presentationen av Hilma af Klints abstrakta måleri vände upp och ned på 1900-talets historieskrivning eftersom den

⁵⁸⁹ Andreas Nordström, ”af Klint-debatt även utomlands”, *Dagens Nyheter*, 2013-03-03; Clemens Poellinger, ”Kultursvepet onsdag 20 februari”, *Svenska Dagbladet*, 2013-02-20; Clemens Bomsdorf, ”Did a Mystic Swede Invent Abstract Painting?”, *The Wall Street Journal*, 2013-02-28; Carina Bergfeldt, ”Den mystiska svenskan skakar USA:s konstvärld”, *Aftonbladet*, 2013-03-01; TT Spektra, ”Svensk konstpionjär skakar om”, *Svenska Dagbladet*, 2013-03-02.

⁵⁹⁰ Ingela Lind, ”Hilma af Klint kullkastar institutionernas beskrivning av världen”, *Dagens Nyheter*, 2013-02-19.

⁵⁹¹ Ingela Lind, ”Hilma af Klint. Iver att klassificera riskerar dölja andra sammanhang”, *Dagens Nyheter*, 2013-03-05.

tydligt hade visat att Hilma af Klint var jämbördig med konstens manliga pionjärer.⁵⁹² I liknande ordalag konstaterade Birgitta Rubin att Moderna museets satsning på kvinnliga pionjärer hade gett eko världen över och att Hilma af Klint hade skrivits in i konsthistorien som en abstrakt pionjär.⁵⁹³ I en annan artikel, publicerad i *Dagens Nyheter* den 2 januari 2014, hävdade Rubin att Moderna museets storslagna satsning på Hilma af Klint hade skakat om den traditionella historieskrivningen där hjältarna länge hade bestått av vita män.⁵⁹⁴ I en artikel publicerad *Dagens Nyheter* den 26 september 2014 framhöll en anonym skribent i sin tur att Moderna museet genom att etablera Hilma af Klint som en abstrakt pionjär hade skrivit om konsthistorien.⁵⁹⁵

Gemensamt för de exempel som har tagits upp i det här kapitlet är att Hilma af Klints konstnärliga gärning kopplades samman med Moderna museet. Under de år som har gått sedan *Hilma af Klint – Abstrakt pionjär* visades på museet har en mängd andra aktörer intresserat sig för konstnären. Bland annat har Hilma af Klints konstnärliga gärning diskuterats i flera omfattande publikationer. Hennes liv har även skildrats i romanen *Hilma af Klint: En roman om gåtan Hilma af Klint* och i operan ”Hilma – an Opera about Hidden Art”.⁵⁹⁶ Därtill har modeföretaget Acne Studios släppt en kapselkollektion baserad på hennes abstrakta verk.⁵⁹⁷ Hilma af Klints abstrakta måleri har även fortsatt att uppmärksammas av svenska och internationella medier. Våren 2017 lyftes hon fram som en abstrakt pionjär i SVT Plays programserie *Konsthistorier* och hösten 2018 publicerade tidskriften *The*

⁵⁹² Ingela Lind, ”En grundforskning i kroppens rörelser”, *Dagens Nyheter*, 2013-12-08.

⁵⁹³ Birgitta Rubin, ”Kvinnliga mästare på Moderna”, *Dagens Nyheter*, 2014-09-23.

⁵⁹⁴ Birgitta Rubin, ”Konstens vinnare är de som vågar välja väg”, *Dagens Nyheter*, 2014-01-02.

⁵⁹⁵ Anom., ”49. Hilma af Klint skrev om historien”, *Dagens Nyheter*, 2014-09-26. Detta påstående upprepades i Anom., ”150 år av kultur”, *Dagens Nyheter*, 2014-12-07.

⁵⁹⁶ Anna Laestadius Larsson, *Hilma af Klint: En roman om gåtan Hilma af Klint* (Stockholm: Piratförlaget, 2017); ”Opera Hilma af Klint”, Moderna Museet, www.modernamuseet.se/stockholm/sv/aktiviteter/opera-hilma-af-klint/ (hämtad 2019-04-27).

⁵⁹⁷ Kollektionen bestod av överdelar och accessoarer, såsom collegetröjor och sjalar, och flera av trycken hade scannats in direkt från Hilma af Klints målardukar. Matilda Gustavsson, ”Konstpionjär ska sälja kläder”, *Dagens Nyheter*, 2014-03-13; Erika Hallhagen, ”Acne gör Hilma af Klint-kollektion”, *Dagens Nyheter*, 2014-03-13; Anom., ”Acne Studios x Hilma af Klint”, *Bon*, 2014-03-13, <https://bon.se/article/acne-studios-x-hilma-af-klint/> (hämtad 2019-04-29).

Paris Review ett reportage om hennes konstnärskap.⁵⁹⁸ Det tycks alltså som att *Hilma af Klint – Abstrakt pionjär* initierade en mer omfattande kunskapsproduktion om konstnärer. Det går också att hävda att dessa medieinslag ingår i den pågående kanoniseringen av Hilma af Klint. Som påtalats i kapitlets inledning är kanon ett resultat av en process som äger rum över tid och som involverar en mängd aktörer och institutioner. Moderna museet har därför inte möjlighet att på egen hand upprätta och befästa Hilma af Klints status som abstrakt pionjär. Att andra institutioner och aktörer har uppmärksammat hennes konstnärskap är alltså signifikant.

Kanoniseringen av Hilma af Klint inbegriper även de utställningar som har visat hennes verk. Efter att den internationella utställningsturnén med *Hilma af Klint – Abstrakt pionjär* avslutades sommaren 2014 har Hilma af Klints abstrakta målningar visats på flera konsthallar och museer världen över, till exempel på Serpentine Galleries i London och på Pinacoteca do Estado de São Paulo i Brasilien.⁵⁹⁹ I oktober 2018 öppnade utställningen *Hilma af Klint: Paintings for the Future* på Solomon R. Guggenheim Museum i New York. I utställningen visades 167 verk och sju anteckningsböcker och den 19 april 2019 rapporterade den amerikanska tidskriften *Artforum* att utställningen hade lockat över 600 000 besökare, vilket gjorde den till den mest välbesökta utställningen i Guggenheimmuseets historia.⁶⁰⁰

⁵⁹⁸ ”Konsthistorier: Ockultism”, Sveriges Television, SVT play, 2017, www.svtplay.se/video/12154126/konsthistorier/konsthistorier-sasong-1-avsnitt-2?info=visa&start=auto (hämtad 2020-05-11); ”Konsthistorier”, Svensk mediedatabas, www.smbd.kb.se/catalog/search?q=konsthistorier+hilma+af+klint&x=0&y=0 (hämtad 2018-10-22); Nana Asfour, ”The First Abstract Painter Was a Woman”, *The Paris Review*, 2018-10-12, www.theparisreview.org/blog/2018/10/12/the-first-abstract-painter-was-a-woman/ (hämtad 2019-04-29).

⁵⁹⁹ ”Utställningar”, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, www.hilmaafklint.se/utställningar/ (hämtad 2019-03-19).

⁶⁰⁰ ”Hilma af Klint: Paintings for the Future. Retrospektiv utställning på the Solomon R. Guggenheim Museum, New York”, Pressmeddelande, 2018, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, www.dropbox.com/s/w5s3izmtruurh79/20181012_Hilma-af-Klint_Guggenheim_NY_sv.pdf?dl=0 (hämtad 2020-01-27); Anom., ”Guggenheim Museum’s Hilma af Klint Exhibition Draws Record Number of Visitors”, *Artforum*, 2019-04-19, www.artforum.com/news/guggenheim-museum-s-hilma-af-klint-exhibition-draws-record-number-of-visitors-79484 (hämtad 2019-04-22).

I likhet med Moderna museet lyfte Guggenheimmuseet fram Hilma af Klint som en abstrakt pionjär som förebådat manliga giganter som Kandinsky, Mondrian och Malevitj.⁶⁰¹ De två utställningarna liknade även varandra i det avseendet att de väckte stort medialt intresse. I en artikel publicerad på nätforumet *Artnet.com* konstaterade konstkritikern Ben Davis att det höga antalet besökare delvis hade att göra med att *Hilma af Klint: Paintings for the Future* hade pågått under hela sex månader och att Guggenheimmuseet nyligen utökade sina öppettider. Davis inskräppte dock att det var uppseendeväckande att en fram till nyligen okänd konstnär hade lockat över en halv miljon besökare till museet.⁶⁰² Den uppfattningen delades av kulturjournalisten Helen Holmes som i en artikel i *The Observer* hävdade att besöksrekordet cementerade Hilma af Klints berömmelse.⁶⁰³ I ett inlägg publicerat på amerikanska Public Radio Internationals hemsida konstaterades vidare att Guggenheimmuseets utställning med Hilma af Klint helt omkullkastade berättelsen om den abstrakta konstens uppkomst.⁶⁰⁴ *The New York Times* konstkritiker Roberta Smith beskrev i sin tur *Hilma af Klint: Paintings for the Future* som banbrytande och hävdade att bildserien *De tio största* (1907) omkullkastade den etablerade konsthistorieskrivningen.⁶⁰⁵

⁶⁰¹ "Hilma af Klint: Paintings for the Future", Solomon R. Guggenheim Museum, www.guggenheim.org/exhibition/hilma-af-klint (hämtad 2019-04-23); "Hilma af Klint: Paintings for the Future. Retrospektiv utställning på the Solomon R. Guggenheim Museum, New York", Pressmeddelande, 2018, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, www.dropbox.com/s/w5s3izmtruurh79/20181012_Hilma-af-Klint_Guggenheim_NY_sv.pdf?dl=0 (hämtad 2020-01-27).

⁶⁰² Ben Davis, "Here's How the Hilma af Klint Show Played Perfectly Into the Current Zeitgeist to Become the Guggenheim's Most-Visited Exhibition Ever", *Artnet News*, 2019-04-19, news.artnet.com/exhibitions/hilma-af-klint-breaks-records-guggenheim-1522192 (hämtad 2019-04-23). Hilma af Klints konstnärskap och utställningen på Guggenheimmuseet diskuterades även i Julia Wolkoff, "How the Swedish Mystic Hilma af Klint Invented Abstract Art", *Artsy*, 2018-10-12, www.artsy.net/article/artsy-editorial-swedish-mystic-hilma-af-klint-invented-abstract-art (hämtad 2019-04-29).

⁶⁰³ Helen Holmes, "The Guggenheim's Record-Breaking Hilma af Klint Exhibition Cements the Artist's Stardom", *The Observer*, 2019-04-19, <https://observer.com/2019/04/guggenheim-record-breaking-hilma-af-klint-show-cements-her-stardom/> (hämtad 2019-04-22). Utställningen *Hilma af Klint: Paintings for the Future* behandlas även i Peter Schjeldahl, "Hilma af Klint's Visionary Paintings", *The New Yorker*, 2018-10-15.

⁶⁰⁴ Lauren Hansen, "Rediscovering Hilma af Klint", Public Radio International, 2019-01-17, www.pri.org/stories/2019-01-17/rediscovering-hilma-af-klint (hämtad 2019-04-23).

⁶⁰⁵ Roberta Smith, "Hilma Who? No More", *The New York Times*, 2018-10-11; Roberta Smith, "Hilma af Klint at the Guggenheim: One Work, Many Layers to Love", *The New York Times*, 2019-04-10.

Since 1986, in [the US] af Klint's art has been seen in only a few group shows and a solo show at MoMA PS1. But this landmark exhibition is the first comprehensive overview. Her century-old paintings come to us relatively unencumbered by critical or historical baggage. Their spare planes of color and stylistic diversity tie them to the present, underscoring how many painters, especially women, are reinvigorating abstraction by making it flexible and worldly. However af Klint's achievement alters the past, it belongs to us. Its history begins now.⁶⁰⁶

Precis som *Hilma af Klint – Abstrakt pionjär* beskrevs alltså *Hilma af Klint: Paintings for the Future* som en mycket viktig och omvälvande utställning. Som tidigare har påtalats tycks det även ha funnits stora likheter i hur de två konstmuseerna presenterade Hilma af Klints abstrakta måleri.⁶⁰⁷ Intressant att notera är dock att ingen av de texter som diskuterade Guggenheimmuseets utställning nämnde Moderna museets satsning på konstnären.⁶⁰⁸ I vilken utsträckning Moderna museet kommer att tillskrivas äran att ha presenterat Hilma af Klint för omvärlden återstår därmed att se.

Överlappande museiideal

I det här kapitlet har jag analyserat dagspressens mottagande av projektet Det andra önskemuseet och utställningen *Hilma af Klint – Abstrakt pionjär*. Mitt syfte har varit att lyfta fram de museiideal som har samproducerats i de aktuella texterna,

⁶⁰⁶ Roberta Smith, "'Hilma Who?' No More", *The New York Times*, 2018-10-11.

⁶⁰⁷ "Hilma af Klint: Painting for the Future. Retrospektiv utställning på the Solomon R. Guggenheim Museum, New York", Pressmeddelande, 2018, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, www.dropbox.com/s/w5s3izmtruurh79/20181012_Hilma-af-Klint_Guggenheim_NY_sv.pdf?dl=0 (hämtad 2020-01-27).

⁶⁰⁸ Hilma af Klints konstnärskap och utställningen på Guggenheimmuseet diskuterades även i Julia Wolkoff, "How the Swedish Mystic Hilma af Klint Invented Abstract Art", *Artsy*, 2018-10-12, www.artsy.net/article/artsy-editorial-swedish-mystic-hilma-af-klint-invented-abstract-art (hämtad 2019-04-29); Peter Schjeldahl, "Hilma af Klint's Visionary Paintings", *The New Yorker*, 2018-10-15; Brian T. Allen, "The Guggenheim's Got Religion", *National Review*, 2019-02-16, www.nationalreview.com/2019/02/art-review-hilma-af-klint-exhibition-guggenheim-soulful/ (hämtad 2019-04-29). Ingen av dessa texter tog upp Moderna museets presentation av Hilma af Klint.

samt att diskutera hur museiidealen förhåller sig till mer övergripande frågor om kanon och modernismens manligt dominerade konsthistoria.

Både Det andra önskemuseet och *Hilma af Klint – Abstrakt pionjär* ingick i Moderna museets satsning på kvinnliga konstnärer och syftade till att korrigera bilden av det tidiga 1900-talets konsthistoria. Dagspressens reaktioner på projektet och utställningen skilde sig emellertid åt. Som tidigare har konstaterats var flera aktörer kritiskt inställda till Det andra önskemuseet. Bland de som uttalade sig om projektet fanns det förvisso en konsensus om att modernismens kanon behövde revideras, men de som kritiserade projektet menade att Moderna museet inte hade lyckats med detta. En central ståndpunkt i den kritik som riktades mot Det andra önskemuseet var att Moderna museet hade underlåtit att ifrågasätta och omförhandla det kvalitetsbegrepp och de urvalskriterier som låg till grund för modernismens konsthistorieskrivning. Dessa debattörer menade även att Det andra önskemuseet endast hade resulterat i att ett antal erkända, kvinnliga modernister hade adderats till Moderna museets samling. Därmed, hävdade debattörerna, hade projektet bidragit till att bekräfta snarare än att revidera modernismens etablerade kanon.

Mottagandet av *Hilma af Klint – Abstrakt pionjär* var övervägande positivt. I dagspressens rapportering om utställningen formades snabbt en bild av att Moderna museets presentation av Hilma af Klint omkullkastade bilden av hur den abstrakta konsten hade uppstått i början av 1900-talet. Ett fåtal kritiska röster förekom, men merparten av de som uttalade sig om utställningen i dagspressen var överens om att Moderna museet på allvar hade reviderat modernismens manligt dominerade konsthistoria.

De museiideal som samproducerades i mottagandet av Det andra önskemuseet och *Hilma af Klint – Abstrakt pionjär* överlappade i flera avseenden varandra. Idealen kan, något schematiskt, benämnas ”det representativa museet”, ”det skärskådande museet”, ”det progressiva museet” och ”det internationellt respekterade museet”. Idén om ett representativt museum framträdde tydligast i lanseringen av Det andra önskemuseet. Centralt för detta museiideal var idén om att innehållet i Moderna

museets samling borde motsvara den faktiska fördelningen mellan män och kvinnor i konstvärlden. Uppfattningen var alltså att de konstnärer som hade bidragit till att utveckla den moderna konsten hade rätt att representeras på museet. Detta ideal överensstämde i hög grad med det som formades i 1996 års kulturproposition och som gjorde gällande att underrepresenterade grupper hade rätt att se sitt kulturarv representerat i de statliga museernas utställningar och samlingar. Idén om ett skärskådande museum samproducerades i relation till idén om ett representativt museum. Det skärskådande idealet innebar att Moderna museet skulle belysa, ifrågasätta och demontera de föreställningar om konstnärlig kvalitet och storhet som låg till grund för konstens etablerade kanon. Centralt för detta museiideal var även att det betonade vikten av att museet lyfte fram en mångfald av identiteter och perspektiv i sina utställningar och samlingar.

Idén om ett progressivt museum framträdde särskilt tydligt i mottagandet av *Hilma af Klint – Abstrakt pionjär*. I relation till detta ideal framställdes Moderna museet som en institution som strävade efter att riva ned förlegade föreställningar om den abstrakta konstens uppkomst och som hade möjlighet att skapa en mer adekvat och jämställd historieskrivning. Detta ideal grundade sig i hög grad på uppfattningen att Hilma af Klint de facto var en abstrakt pionjär och att hon därför förtjänade att skrivas in i den etablerade konsthistorien. Här är det intressant att påminna om att *Hilma af Klint – Abstrakt pionjär* inte var Moderna museets första utställning med Hilma af Klint. Redan 1987 hade museet visat hennes verk och jämfört henne med manliga förgrundsgestalter som Kandinsky, Mondrian och Malevitj. Det var emellertid först i 2013 års utställning som Moderna museet på allvar hårdlanserade Hilma af Klint som en abstrakt pionjär och aktivt arbetade för att göra henne känd för en internationell publik.

Intrycket av att Moderna museet tog strid för Hilma af Klint förstärktes av att det tongivande konstmuseet MoMA beslutade att inte inkludera hennes verk i utställningen *Inventing Abstraction 1910–1925*. Ett fåtal skribenter menade visserligen att MoMA:s beslut var rimligt och att det var fel att etikettera Hilma af Klint som en pionjär. Merparten av de som uttalade sig i ämnet var dock starkt

kritiska till det amerikanska konstmuseets beslut. I kritiken av *Inventing Abstraction 1910–1925* förmedlades en bild av att MoMA försvarade en konventionell och förlegad syn på konsthistorien och att Moderna museet stod upp för en mer rättvis och progressiv version av densamma.

Att MoMA valde att inte lyfta fram Hilma af Klints abstrakta måleri uteslöt emellertid inte att *Hilma af Klint – Abstrakt pionjär* väckte stor internationell uppmärksamhet. I dagspressens rapportering formades snabbt en bild av att Moderna museet hade stora möjligheter att skriva om konsthistorien och addera en kvinnlig pionjär till modernismens kanon. Därtill fanns det en utbredd uppfattning om att Moderna museet tack vare presentationen av Hilma af Klint hade flyttat fram sin position på det internationella museifältet. I mottagandet av utställningen samproducerades således ett museiideal som betonade vikten av internationellt erkännande och inflytande. Här vill jag återigen anknyta till Carol Duncans påstående att de flesta stora konstmuseer strävar efter att vara internationellt synliga.⁶⁰⁹ Ett sätt att uppnå internationell synlighet är, vilket har påtalats i kapitel 3, att förvärva och ställa ut verk av internationellt erkända konstnärer. Denna strategi är gynnsam eftersom den kan väcka respekt hos andra museiinstitutioner och för att den gör det möjligt för museet i fråga att locka en stor publik.

Ett annat sätt att hävda sig i konkurrensen på det internationella museifältet är att profilera sig som ett museum som ligger i framkant och som är snabbt med att uppmärksamma nya strömningar på konstfältet. Detta är en strategi som tillämpades av Moderna museet under 1960-talet då museet förvärvade och ställde ut verk av det amerikanska neo-avantgardet.⁶¹⁰ I takt med att kraven på en mer jämlik konsthistoria har ökat verkar det som att uppmärksammandet av marginaliserade och underrepresenterade grupper, såsom kvinnliga konstnärer, har blivit ett sätt för konstmuseer att framstå som relevanta och progressiva. Det

⁶⁰⁹ Duncan, 1995, s. 3.

⁶¹⁰ Moderna museets fokus på amerikansk neo-avantgardism diskuteras närmare i kapitel 3. Ämnet behandlas även i Annika Öhrner, ”The Moderna Museet in Stockholm – The Institution and the Avant-Garde”, Tania Ørum & Jesper Olsson (red.), *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950–1975* (Leiden: Brill Rodopi, 2016).

innebär att även utställningar och förvärv av historiska och förhållandevis okända konstnärer har potential att väcka stor uppmärksamhet hos publiken, media och andra museiinstitutioner. Det tycks åtminstone ha varit fallet med *Hilma af Klint – Abstrakt pionjär* som väckte stor medial uppmärksamhet både i Sverige och internationellt och som lockade över en miljon besökare när att den visades i Stockholm, Köpenhamn, Berlin och Malaga.⁶¹¹

⁶¹¹ ”Nu visar vi verk av Hilma af Klint”, Moderna Museet, www.modernamuseet.se/stockholm/sv/2016/02/05/verk-av-hilma-af-klint-visas/ (hämtad 2019-06-07).

SAMPRODUKTIONEN AV MUSEIIDEAL: EN AVSLUTANDE DISKUSSION

Hur formas föreställningar om konstmuseets uppgift i samhället? Det är frågan som inledde den här studien. Jag har närmast mig svaret genom att analysera några av de debatter som har förts om Moderna museet i svensk dagspress. Med teorin om samproduktion som utgångspunkt har jag studerat hur aktörerna som har deltagit i debatterna har bidragit till att forma museiideal – det vill säga förebildliga visioner om Moderna museets funktion, samt idéer om hur museet ska gå till väga för att fylla denna funktion. Studien visar *hur* museiideal har etablerats, reproducerats och reviderats över tid. Den synliggör även *vilka* museiideal som Moderna museets verksamhet har kontrasterats mot. Avhandlingen erbjuder följaktligen viktiga insikter om vilka förväntningar som har funnits på Moderna museet. Därtill synliggör den hur dessa förväntningar relaterar till de utmaningar som museet har ställts inför sedan öppnandet 1958.

Med utgångspunkt i Pierre Bourdieus fältteori och John B. Thompsons teori om symbolisk makt kan debatterna om Moderna museet betraktas som strider där olika aktörer har försökt utöva inflytande över museets verksamhet.⁶¹² När dessa aktörer har uttryckt åsikter om vissa sakfrågor, till exempel om innehållet i Moderna museets samlingar, har de samproducerat museiideal som rör museets uppgift i samhället. Kritiken som har riktats mot Moderna museet har i regel formulerats utifrån en föreställning om vilken typ av verksamhet som museet *borde* bedriva. Genom att kritisera Moderna museet har aktörerna alltså både ringat in en icke önskvärd belägenhet och pekat ut en önskvärd riktning för museets verksamhet.

⁶¹² Pierre Bourdieu, *Konstens regler: Det litterära fältets uppkomst och struktur* (Stehag: B. Östlings bokförlag Symposion, 2000), s. 316, 327, 330ff.; John B. Thompson, *Medierna och moderniteten* (Göteborg: Daidalos, 2001), s. 25ff.

De museiideal som har samproducerats i debatterna om Moderna museet har inte alltid framstått som realistiska om man ser till museets förutsättningar. I debatten om Moderna museets nya byggnad, som analyseras i kapitel 4, deltog till exempel aktörer som menade att museet primärt skulle vara ett forum för samtidskonst. Det trots att Moderna museet även hade det statliga uppdraget att samla, vårda och visa modern konst. Stundtals har det alltså funnits en diskrepans mellan de förväntningar som har funnits på Moderna museet och museets faktiska ansvarsområden. Denna diskrepans understryker emellertid museiidealens status som just *ideal*. Idealen kanske aldrig går att uppnå till fullo, men de utgör likväl ett slags målbilder som den existerande museiverksamheten kan kontrasteras mot.

Innan jag går vidare och närmare diskuterar samproduktionen av museiideal vill jag understryka att museiideal inte är det enda som har samproducerats i debatterna om Moderna museet. I Sonydebatten infogades till exempel sponsorsamarbetet mellan Sony och Moderna museet i en mer omfattande berättelse om det svenska museiväsendets kommersialisering. I debatten samproducerades alltså inte bara museiideal utan även föreställningar om det svenska museiväsendet i stort. Liknande slutsatser går att dra om de övriga debatter som har analyserats i avhandlingen. I debatten om *Hilma af Klint – Abstrakt pionjär* samproducerades till exempel en konsthistorisk berättelse om Hilma af Klints banbrytande konstnärskap. I debatten om Moderna museets nya byggnad samproducerades vidare en berättelse om den dynamiska och innovativa verksamhet som bedrevs på museet under 1960-talet. I detta fall ringade aktörerna som deltog i debatten alltså inte bara in ett önskvärt tillstånd, de bidrog även till att forma bilden av Moderna museets förflutna.

Återkommande museiideal

De museiideal som har samproducerats i debatterna om Moderna museet är både konkreta och abstrakta. Konkreta i det avseendet att de beskriver vad Moderna museet ska bedriva för typ av verksamhet, abstrakta i det avseendet att de berör

den mer extensiva frågan om vad som är museets uppgift i samhället. Museiidealen har alltså både rymt idéer om vilka aktiviteter som bör anordnas på Moderna museet och idéer om hur dessa aktiviteter påverkar samhället i stort. Så här i avhandlingens slutskede är det möjligt att identifiera fyra museiideal som återkommer i flera av de debatter som har analyserats. Det *första* museiidealet har inneburit att Moderna museet ska vara en representativ och inkluderande institution, det *andra* idealet har framhävt museets folkbildande funktion, det *tredje* idealet har inneburit att museet ska bedriva en progressiv och innovativ verksamhet och det *fjärde* idealet har betonat vikten av internationell synlighet. Trots att debatterna har behandlat olika aspekter av Moderna museets verksamhet har det alltså funnits en viss kontinuitet mellan de museiideal som har samproducerats i dem. Jag vill dock understryka att de fyra museiidealen inte är statiska. Uppfattningen om vad som utmärker en progressiv institution var till exempel en annan på 1970-talet än på 1990-talet. De museiideal som har samproducerats i debatterna om Moderna museet har alltså reviderats och anpassats efter dagsaktuella sammanhang.

Att Moderna museet ska vara en representativ och inkluderande institution är ett ideal som har haft stor bäring i flera av de debatter som har analyserats i avhandlingen. Särskilt tydligt framträder idealet i debatterna om New York Collection, Det andra önskemuseet och *Hilma af Klint – Abstrakt pionjär*. Centralt för detta museiideal är uppfattningen om att Moderna museet kan bidra till att skapa ett mer jämlikt samhälle genom att lyfta fram underrepresenterade grupper och perspektiv. Idealet har följaktligen formats i relation till den kritik som har riktats mot den manliga och västerländska dominansen i Moderna museets utställningar och samlingar. De aktörer som har förespråkats detta ideal har dessutom betonat att Moderna museet ska bedriva en verksamhet som både belyser och underminerar de ojämlika maktförhållanden som präglar konstvärlden och samhället i stort. Frågan om Moderna museet kan betraktas som en representativ och inkluderande institution hör följaktligen samman med frågan om vilka som har privilegiet att se sig själva och sin historia representerade på museet. Sett ur ett vidare perspektiv berör detta museiideal alltså inte bara Moderna museets specifika

verksamhet, det betonar även konstens syfte och funktion i en större samhällskontext.

Det representativa och inkluderande museiideal som har samproducerats i debatterna om Moderna museet har stundtals betonat att det är en demokratisk rättighet att ta del av den offentligt finansierade kulturen. I vissa enstaka fall har idealet alltså berört museipublikens sammansättning. I dessa fall har idealet gjort gällande att Moderna museet ska utforma sin verksamhet på ett sätt som gör den attraktiv för en stor och varierad publik. Särskilt tydligt framträder detta ideal i Sonydebatten. Detta exempel visar med stor tydlighet att museiideal kan förskjutas över tid och laddas med motstridiga innebörder. På ytan knöt det representativa och inkluderande museiideal som formades i Sonydebatten an till de idéer som låg till grund för 1974 års kulturpolitik, men de som företrädde idealet hade en nyliberal kultursyn som gick på tvärs mot dessa idéer. Målsättningen var, liksom på 1970-talet, att offentligt finansierade kulturverksamheter skulle arbeta för att attrahera en så bred publik som möjligt. Men det tillvägagångssätt som förespråkades stod i tydlig motsättning till det antikommersiella demokratiideal som låg till grund för 1974 års kulturpolitik.

Ett museiideal som delvis överlappar det representativa och inkluderande museiideal som har samproducerats i debatterna om Moderna museet är det folkbildande museiidealet. Detta museiideal är närvarande i samtliga debatter som har analyserats i avhandlingen, och är följaktligen ett ideal som har haft stor bäring över tid. Inom ramen för detta museiideal har den konst som visas på Moderna museet tillskrivits stor betydelse. Bland annat har det framhållits att konstupplevelser av hög kvalitet främjar museibesökarens intellektuella och själsliga utveckling. Uppfattningarna om vad som är det primära syftet med Moderna museets folkbildande uppdrag har emellertid gått isär. I debatterna om New York Collection fanns det aktörer som menade att museet skulle forma solidariska och politiskt medvetna individer. I debatten om Moderna museets nya byggnad fanns det istället aktörer som ansåg att museets främsta uppgift var att ge besökarna en samlad bild av 1900-talets konsthistoria. Dessa aktörer menade även

att museet skulle nyttja sina samlingar för att levandegöra sambanden mellan äldre och nyare konstriktningar. Som tidigare påtalats mötte dessa aktörer emellertid motstånd hos aktörer som ansåg att Moderna museet i första hand skulle vara ett forum för samtidskonst samt att museet syfte var att öka museibesökarnas förståelse av samtiden. De aktörer som hävdade att Moderna museet skulle fokusera på samtidskonst menade även att museet skulle främja en kritisk konst- och samhällsdebatt. Oavsett vilka innebörder som det folkbildande museiidealet har laddats med har det dock alltid byggt på uppfattningen att Moderna museet har möjlighet att forma upplysta och kritiskt tänkande medborgare, och i förlängningen, ett mer demokratiskt samhälle. Liksom det representativa och inkluderande museiidealet bygger det folkbildande museiidealet alltså på uppfattningen att Moderna museets verksamhet kan vara en katalysator för samhällsförändring.

Att Moderna museet ska vara en progressiv och innovativ institution är ett museiideal som har haft stor bäring i debatterna om museet. Detta ideal sträcker sig långt tillbaka i tiden, ända till 1900-talets första decennier. Som konstaterats i kapitel 2 företrädde aktörerna som var involverade i Moderna museets tillkomst ett museiideal som innebar att museet skulle bedriva en föränderlig och mångfacetterad verksamhet. Aktörerna var även av åsikten att det blivande Moderna museet skulle vara ett passagemuseum och att dess verksamhet skulle skilja sig från den traditionella museiverksamhet som bedrevs på Nationalmuseum. Moderna museets verksamhet skulle alltså inte vara centrerad kring de museala grunduppgifterna samla, vårda och forska. Istället skulle museet spegla den moderna konstens skiftningar och förändras i takt med konstens utveckling.⁶¹³ Som museimannen Otte Sköld uttryckte det: ”Ett modernt museum bör vara en

⁶¹³ Merparten av de som var involverade i arbetet med det blivande Moderna museet var överens om att de förvärv som gjordes till museet allt eftersom skulle överföras till Nationalmuseum. Axel Gauffin, överintendent vid Nationalmuseum mellan 1925 och 1942, motsatte sig emellertid detta förslag. SOU 1949:39, *Nationalmuseiutredningen: Betänkande angående statens konstsamlingars organisation och lokalbehov* (Stockholm: Ecklesiastikdepartementet, 1949), 179f.

organisation i det aktuella konstlivets tjänst. Det bör vara rörligt och experimentellt, ja till och med experimentera med själva museiidén”.⁶¹⁴

Som bekant blev Moderna museet aldrig ett passagemuseum. Istället inledde museet tidigt arbetet med att bygga upp en omfattning och konkurrenskraftig samling. Därmed kom Moderna museet att arbeta i liknande former som Nationalmuseum. Uppfattningen om att Moderna museet ska vara en progressiv och innovativ institution har emellertid bestått. Åsikterna om vad som kännetecknar en institution av detta slag har dock förskjutits i takt med att Moderna museets verksamhet, och förutsättningarna för densamma, har förändrats. I debatterna om New York Collection och Moderna museets nya byggnad innebar museiidealet att Moderna museet skulle vara ett forum för samtida konst. De aktörer som företrädde idealet betonade i dessa fall att det var viktigt att Moderna museets chefer och intendenten hade förmågan att tidigt identifiera de mest banbrytande samtida konstnärskapen.

Centralt för det progressiva och innovativa museiidealet är även att Moderna museet ska vara ett föredöme för liknande institutioner på kulturområdet. Som debatten om *Hilma af Klint – Abstrakt pionjär* har visat har detta ideal även inbegripit omtolkningar av den kanoniserade konsthistorien. I fallet Hilma af Klint var det inte den samtida konsten som stod i fokus för det progressiva och innovativa museiidealet, utan det centrala var att Moderna museet hade legitimitet att påverka det historiska narrativ som förmedlades på västvärldens museer för modern konst. Det som gjorde Moderna museet progressivt var alltså att det – i enlighet med samtidens krav på kvinnlig representation – adderade en kvinnlig pionjär till berättelsen om den abstrakta konstens uppkomst.

Ett museiideal som i flera avseenden överlappar det progressiva och innovativa museiidealet är det som har betonat vikten av internationell synlighet och prestige. Detta ideal har inneburit att Moderna museet ska bedriva en internationellt framstående verksamhet. Uppfattningarna om vad som är det primära syftet med

⁶¹⁴ Otte Sköld, *Det moderna museet: Utställning: Liljevalchs konsthall, 1950*, uts. kat. (Stockholm: Nationalmuseum, 1950), s. 7.

en sådan verksamhet har dock varierat. I vissa fall, till exempel i debatterna om New York Collection och *Hilma af Klint – Abstrakt pionjär*, har de aktörer som har företrätt museiidealet lagt stor vikt vid att Moderna museet ska stärka sin position på det internationella museifältet. Dessa aktörer har även betonat att Moderna museet ska bedriva en verksamhet som gör det möjligt för museet att utöva inflytande över andra konstmuseer och kulturinstitutioner, och då allra helst de som har hög internationell status. I dessa fall har museiidealet framför allt betonat vikten av inflytande och prestige. Det centrala har varit att Moderna museet stärker sitt kulturella kapital och erkänns som en viktig spelare av andra framstående aktörer och institutioner. I andra fall, till exempel i debatten om Moderna museets nya byggnad, har det istället funnits aktörer som har betonat att museiverksamheten ska utformas på ett sätt som gör att museet kan delta i den internationella konkurrensen om turister, donationer och investeringar. I dessa fall har museiidealet alltså betonat Moderna museets status som världsattraktion, och aktörerna har framhållit att museet bör anordna utställningar och aktiviteter som kan locka en stor köpstark publik. Dessa aktörer har även betonat Moderna museets samhällsekonomiska nytta. Det internationella museiidealet har alltså dels föreskrivit att Moderna museet ska bedriva en verksamhet som väcker respekt hos en förhållandevis liten grupp experter, dels förordat att museet ska bedriva en verksamhet som tilltalar en stor publik.

Formeringen av museiideal

Studier av konstmuseer har ofta betonat konstmuseernas roll på konstfältet.⁶¹⁵ Det är på många sätt en självklarhet. Som konstvetaren Johan Ericstam har påpekat är konstmuseet en institution som samtliga aktörer och institutioner på konstfältet

⁶¹⁵ Exempel på studier som tar fasta på konstmuseets relation till andra aktörer och institutioner på konstfältet är J. Pedro Lorente, *The Museum of Contemporary Art: Notion and Development* (Farnham: Ashgate, 2011); Anna Lundström, *Former av politik: Tre utställningssituationer på Moderna museet 1998–2008*, Diss. Stockholms universitet (Göteborg: Makadam, 2015); Andreas Gedin, *Pontus Hultén, Hon & Moderna* (Stockholm: Langenskiöld, 2016).

måste förhålla sig till.⁶¹⁶ På ett likvärdigt sätt påverkas konstmuseet av de aktörer och institutioner som befolkar konstfältet. Studier av detta slag erbjuder således viktiga insikter om hur konstmuseer tillsammans med andra institutioner och aktörer bidrar till att framställa de regler, värdehierarkier och ideal som råder på konstfältet. Som jag konstaterade i inledningskapitlet är konstmuseet emellertid en institution som formas av en mängd olika aktörer, institutioner och praktiker. Detsamma gäller de museiideal som museernas verksamheter kontrasteras mot. Konstmuseer som Moderna museet är inte skilda från det omgivande samhället utan påverkas av de ekonomiska, politiska och kulturella förändringar som präglar samhället i stort.

De frågor som har tagits upp i debatterna om Moderna museet har ofta getts stort utrymme i den pågående samhällsdebatten. Det gäller till exempel frågor om globala orättvisor, klass, jämlikhet, mångfald och bildning. Idén om att Moderna museet, med hjälp av konsten, ska forma bildade och kritiskt sinnade medborgare hänger exempelvis samman med idén att bildning stärker samhället i sin helhet. Idén om att Moderna museet ska lyfta fram underrepresenterade och marginaliserade grupper hör i sin tur samman med idén att alla medborgare i en demokratisk stat ska ha lika möjligheter och förutsättningar att forma sina liv. De museiideal som har samproducerats i debatterna om Moderna museet relaterar således till mer övergripande samhällsideal.

Som konstaterats i inledningskapitlet menar Sheila Jasanoff att studier av samproduktion alltid måste inbegripa ett visst mått av kontextualisering.⁶¹⁷ Att detta är fallet blir tydligt om man ser till de debatter som har analyserats i den här avhandlingen. De museiideal som har samproducerats i debatterna om Moderna museet har inte enbart involverat de enskilda aktörerna, utan även en mängd olika kontexter. Inte minst har museiidealen visat sig vara intimt sammanvävda med den

⁶¹⁶ Johan Ericstam, "Konstmuseifältet", Donald Broady (red.), *Kulturens fält: En antologi* (Göteborg: Daidalos, 1998), s. 238.

⁶¹⁷ Sheila Jasanoff, "Afterword", Sheila Jasanoff (red.), *States of Knowledge: The Co-Production of Science and Social Order* (London: Routledge, 2004a), s. 276.

moderna konsten, den svenska kulturpolitikens och den internationella museisektorns utveckling. Som debatterna om New York Collection visar har synen och förväntningarna på Moderna museets verksamhet även påverkats av händelser som inte har en självklar koppling till vare sig konst eller kultur. För att till fullo förstå de museiideal som har samproducerats i debatterna om Moderna museet räcker det alltså inte att ta hänsyn till de strider och förändringsprocesser som har ägt rum på konstfältet. Det är även nödvändigt att lyfta fram de övergripande samhällsförändringar som har påverkat debatterna om museet.

De museiideal som har samproducerats i debatterna om Moderna museet har formats av en rad olika kontexter. Det progressiva museiideal som samproducerades i debatten om *Hilma af Klint – Abstrakt pionjär* formades till exempel av de diskussioner som hade förts kring kvinnors roll i konsthistorien i kulturpolitiska, konstnärliga och konstvetenskapliga sammanhang. I detta fall satte kontexten tonen för ett ideal som Moderna museet, enligt debattörerna, lyckades anamma med stor framgång. I flera fall har de kontexter som har format museiidealen emellertid utgjort hotbilder som aktörerna har tagit spjärn emot i sin argumentation. Utmärkande för dessa hotbilder är att de har ansetts omöjliggöra den typ av verksamhet som aktörerna menar att Moderna museet borde bedriva.

Ett av de hot som har lyfts fram i debatterna om Moderna museet är museiväsendets tilltagande kommersialisering. Både i debatten om Moderna museets nya byggnad och i Sonydebatten framställdes museets ökade behov av inkomstbringande utställningar och aktiviteter som något mycket negativt. Det berodde på att publikfriande evenemang av detta slag ansågs stå i direkt motsats till den typ av tankeväckande och högkvalitativa konstupplevelser som aktörerna menade att Moderna museet skulle erbjuda sina besökare. Den upplevda motsättningen mellan konst och kommers var alltså avgörande för de museiideal som formades i dessa debatter. I vissa debatter har det upplevda hotet emellertid inte varit något så omfattande som museiväsendets tilltagande kommersialisering. Istället har hotet koncentrerats till en enskild person eller institution. I debatterna om New York Collection fanns det till exempel de som hävdade att Pontus Hulténs

stora inflytande över Moderna museets inköpspolitik innebar att museet inte uppfyllde sitt uppdrag. I debatten om *Hilma af Klint – Abstrakt pionjär* fanns det i sin tur de som menade att de anställda vid Museum of Modern Art (MoMA) ville förhindra Moderna museet från att revidera konstens standardberättelse.

En fråga som är intressant att ställa är om hotbilderna inte enbart har format utan även har frambringat vissa museiideal. Eller är det mer troligt att idealen har existerat under en lång period, men att de har aktualiserats först när hoten har uppenbarats sig? Det folkbildande museiidealet har till exempel sina rötter långt bakåt i tiden. Redan när de första konstmuseerna öppnade i slutet av 1700-talet fanns det en utbredd uppfattning om att de hade i uppgift att forma upplysta medborgare. Innebörderna av detta museiideal har förvisso skiftat under århundradenas lopp, men idén om att konstmuseer kan och bör verka för bildning har bestått. Det antikommersiella museiideal som samproducerades i Sonydebatten har i sin tur sina rötter i de kulturpolitiska diskussioner som fördes under 1950- och 1960-talen. Sett till dessa exempel ter det sig som att de museiideal som har samproducerats i debatterna om Moderna museet har en lång tradition bakom sig.

Precis som museiidealen har hotbilderna skiftat över tid och anpassats efter dagsaktuella sammanhang. När Moderna museet öppnade 1958 betraktades inte företaget som Sony som ett hot, men när kultursponsringen introducerades i Sverige förändrades detta. Att det var ett kommersiellt företag som hotade Moderna museets självbestämmande var i sin tur avgörande för det antikommersiella och autonoma museiideal som samproducerades i Sonydebatten. Hotbilder och museiideal tycks i det avseendet ha utövat ett ömsesidigt inflytande på varandra. Kanske är det därför rimligast att anta att hotbilder och ideal formas i en dialektisk process som saknar en tydlig början? Oavsett vad så är det tydligt att de upplevda hoten har bidragit till att förstärka betydelsen av de museiideal som har samproducerats i debatterna om Moderna museet.

De museiideal som har lyfts fram i studien har inte enbart formats i relation till ett antal kontexter och hotbilder, de har även formats i relation till varandra. Här vill jag påminna om att samproduktion är en process som ofta äger rum i stunder av

konflikt. Debatterna om Moderna museet har i regel uppstått eftersom aktörer inom och utanför museet har haft olika uppfattningar om vad som är syftet med museets verksamhet. Andra gånger har det funnits en samsyn på vad museet ska åstadkomma med sin verksamhet, men olika uppfattningar om hur det ska gå till väga för att fylla sin uppgift. Det har inneburit att det inom en och samma debatt ofta har formats flera och till synes motstridiga museiideal.

I debatten om Moderna museets nya byggnad upprättades till exempel en tydlig dikotomi mellan det museiideal som betonade att museet skulle vara ett forum för samtidskonst och det museiideal som innebar att museet skulle använda sig av sina historiska samlingar för att locka en stor och köpstark publik. Den bild som förmedlades i debatten var alltså att ett konstmuseum som premierade samlingarna och förvaltandet av modernismens historia omöjligt kunde fungera som en ledande institution i samtidens konstliv. I Sonydebatten samproducerades vidare två museiideal som betonade vikten av folkbildning. Dessa museiideal framstod likväl som inkompatibla eftersom det ena var baserat på föreställningen att statlig reglering och finansiering främjade kvalitet och oberoende medan det andra idealet byggde på uppfattningen att samarbeten med kommersiella aktörer skulle göra museet tillgängligt för en större publik. De konflikter som har legat till grund för debatterna om Moderna museet har alltså inte bara haft en stor betydelse för vilka museiideal som har samproducerats i debatterna. Det faktum att debatterna har inbegripit någon form av konflikt har även gjort att museiidealerna har förstärkt varandras innebörder. Själva debattformatet har alltså inneburit att det har upprättats en polemik mellan vissa museiideal. Det förklarar varför det stundtals har upprättats motsättningar mellan förhållandevis likartade museiideal.

Konstmuseer under debatt

De museidebatter som har förts under det sena 2010-talet och det tidiga 2020-talet visar att de frågor som har behandlats i debatterna om Moderna museet har en dagsaktuell betydelse. Debatterna om Moderna museet har i det avseendet varit

både specifika och allmängiltiga. Specifika i det avseendet att de har utgått från Moderna museets verksamhet, allmängiltiga i det avseendet att de har behandlat frågor som merparten av alla konstmuseer måste förhålla sig till. Huruvida konstmuseer bör ingå i samarbeten med vinstdrivande företag är till exempel en fråga som inte enbart har behandlats i Sonydebatten, utan som har debatterats på flera håll i världen under 2010-talet.⁶¹⁸ Likaså har museernas arbete med att lyfta fram fler kvinnliga konstnärer fortsatt att väcka medial uppmärksamhet både i Sverige och internationellt.⁶¹⁹ I november 2019 rapporterade till exempel *The Washington Post* att Baltimore Museum of Art planerade att endast köpa in verk av kvinnliga konstnärer under 2020. Syftet med detta var, enligt tidningen, att skapa en mer rättvisande konsthistorisk kanon.⁶²⁰ Flera konstkritiker, konstnärer och curatorer var dock skeptiska till initiativet. Bland annat hävdade curatorn Terri Henderson att det krävdes mer än ett års konstinköp för att stävja decennier av systematisk orättvisa.⁶²¹ Hur konstmuseer ska gå till väga för att skapa en mer jämställd konsthistoria är således en fortsatt omdebatterad fråga.

Frågan om vem som är en lämplig samarbetspartner och finansör har i sin tur fått förnyad aktualitet i spåren av den så kallade me too-rörelsen.⁶²² Våren 2019 gick bland annat aktivistgruppen Guerilla Girls ut och krävde att MoMA skulle avsätta

⁶¹⁸ Se exempelvis Lucas Dahlström, "Moderna museet gör som Nationalmuseum – Byter marknadsföring mot vin", *Dagens Nyheter*, 2018-11-16; Geraldine Kendall Adams, "Museums facing tough questions over sponsorship", *Museums Journal*, vol. 118, nr. 12, 2018, www.museumassociation.org/museums-journal/news-analysis/01122018-museums-tough-questions-over-sponsorship (hämtad 2019-10-11); Leonidas Aretakis, "När sponsorens samveten skrubbas rena med konst hotas museernas frihet", *Dagens Nyheter*, 2019-11-04.

⁶¹⁹ Se exempelvis Julia Halperin & Charlotte Burns, "Museums Claim They're Paying More Attention to Female Artists. That's an Illusion", *Artnet News*, 2019-09-19, <https://news.artnet.com/womens-place-in-the-art-world/womens-place-art-world-museums-1654714> (hämtad, 2019-01-09); Nichlas Alsing Pettersson, "Museum köper bara konst av kvinnor under 2020", *Dagens Nyheter*, 2019-11-25; TT, "Sensationellt nyförvärv till Nationalmuseum", *Svenska Dagbladet*, 2020-02-24.

⁶²⁰ Samantha Schmidt, "Baltimore Museum of Art will only acquire works by women in 2020", *The Washington Post*, 2019-11-15.

⁶²¹ Anom., "Only Women: 27 Women in the Arts on the BMA's Recent Collecting Announcement", *Bmore Art*, 2019-11-26, www.bmoreart.com/2019/11/only-women-27-women-in-the-arts-on-the-bmas-recent-collecting-announcement.html (hämtad 2020-01-17).

⁶²² Me too-rörelsen var, och är, ett globalt upprop mot sexuella trakasserier och övergrepp. Rörelsen hade sin upprinnelse 2006 men fick sitt stora genomslag 2017. "Me too-rörelsen", *Nationalencyklopedin*, www-ne-se.e.bibl.liu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/me-too-rörelsen (hämtad 2019-01-09).

två styrelseledamöter som hade nära kopplingar till en dömd sexbrottsling.⁶²³ Vidare har den opioidkris som har präglat USA under 2010-talet lett till att de konstmuseer som har tagit emot ekonomiskt stöd från familjen Sackler – det vill säga ägarna till det företag som har producerat det beroendeframkallande läkemedlet Oxycontin – fått motta hård kritik. Till följd av detta valde Musée du Louvre (Louvren) i Paris att täcka över namnet på den museiflygel som hade uppkallats efter Sackler-familjen.⁶²⁴ Precis som i början av 1970-talet förväntas dagens konstmuseer alltså ta ställning mot rådande orättvisor och missförhållanden. Hur ett konstmuseum bör agera – vad det ska visa för konst, vem det kan samarbeta med och vilka värderingar det bör sluta upp kring – är följaktligen en fråga som fortsätter att engagera. I takt med att konstmuseerna och samhället förändras kommer det därför att krävas nya studier som tar fasta på samproduktionen av museiideal. Min förhoppning är därför att den här avhandlingen kan skapa ett ökat intresse för hur olika aktörer, institutioner och praktiker tillsammans formar idéer om konstmuseets uppgift i samhället.

⁶²³ Sarah Cascone, "The Guerrilla Girls Are Targeting MoMA Trustees Tied to Jeffrey Epstein With an Ad on a Phone Booth Outside the Museum", *Artnet News*, 2019-04-19, <https://news.artnet.com/exhibitions/hilma-af-klint-breaks-records-guggenheim-1522192> (hämtad 2019-01-09).

⁶²⁴ Alex Marshall, "Louvre Removes Sackler Family Name From Its Walls", *The New York Times*, 2019-07-17.

ENGLISH SUMMARY

The museum of contradictions: The co-production of museum ideals in the Swedish public debate on Moderna Museet, 1972–2013

In this dissertation I examine how the art museum's societal function have been constructed in the Swedish public debate. Using the concept of co-production, I argue that the cultural section of the daily press is, and has been, a forum where different actors exchange opinions about art museums and their activities, and where notions on the art museum's societal function are constructed. The concept of co-production has mainly been used in Science and technology studies (STS). Sheila Jasanoff introduces the concept in her 2004 book *States of Knowledge: Co-Production of Science and Social Order*. Jasanoff's objective is to stress how scientific practices and scientific knowledge are deeply embedded in social, political and cultural practices and vice versa. Hence, according to Jasanoff, co-production refers to the simultaneous processes through which modern societies form their epistemic and normative understandings of the world.

In the last decade, humanist scholars have used the concept of co-production to explain how the media construct, maintain and revise notions and ideas. These scholars have assumed Jasanoff's definition of the concept. Still, they have emphasised that co-production can also be understood as a cultural practice that produces different experiences, narratives and historical "truths". In this dissertation, the concept of co-production is used to describe how the public debates on art museums have co-produced museum ideals. The term museum ideal

refers to exemplary notions about the function of the art museum, and also to ideas on how the art museum should fulfil this conceptualised function. I argue that the media, more specifically the daily press, is a forum where museum ideals are established, reproduced and revised. Thus, I am not just studying the public debate regarding the art museum, but also the formative process by which notions on the art museum's societal function are constructed.

The aim of the dissertation is to examine how museum ideals have been co-produced in the Swedish public debate on Moderna Museet (the Swedish Museum of Modern Art) in Stockholm. The research questions of the dissertation are:

- What museum ideals have been co-produced in the public debates on Moderna Museet?
- How have the museum ideals that have been co-produced in the debates influenced each other?
- How have different contexts influenced the museum ideals that have been co-produced in the debates?

The research questions are answered in four case studies, which spans from 1972 to 2013. The case studies sequentially examine the debates regarding Moderna Museet's acquisition of the art works in the New York Collection, the debate regarding Moderna Museet's new building, the debate about Moderna Museet's sponsorship collaboration with the multinational conglomerate corporation Sony as well as the debates regarding the project *The Second Museums of Our Wishes* and the exhibition *Hilma af Klint – A Pioneer of Abstraction*.

That the media, such as the daily press, influences and forms perceptions is a widely accepted opinion within the humanities and social sciences. Nevertheless, scholars in the field of museum studies have failed to recognise the crucial role that the daily press plays in constructing notions about art museums and their purposes. As for the research on Moderna Museet, only a few studies address the public debates about the museum. Even fewer studies thoroughly examine how the

museum has been portrayed in the press. By examining the debates mentioned above, I strive to offer new knowledge about art museums in general and Moderna Museet in particular. However, it should be noted that I do not study the daily press as an institution. Instead, as previously implied, I view the daily press as a forum where different actors – such as art critics and journalists – exchange opinions about Moderna Museet, and where notions on the museum's societal function are co-produced.

A central argument of this dissertation is that the co-production of museum ideals does not only involve a variety of actors but also a variety of contexts. Thus, the co-production of museum ideals needs to be explored as a cultural practice set in a specific historical setting. Jasanoff claims that the study of co-production insists on contextualisation. Drawing on the works of Peter Burke, Peter E. Gordon and Darrin M. McMahon, I argue that "the context" is not a pre-existing phenomenon. On the contrary, the researcher constructs different contexts by focusing on essential events, phenomena and practices. I therefore argue that we need to think about contexts in the plural. Thus, when analysing the debates on Moderna Museet, I have not strived to highlight one overriding context, but to identify several different contexts that have shaped the museum ideals that have been co-produced. These contexts can, for example, include cultural policy changes or changes in the international museum industry.

While contextualising the debates, I have used studies that discuss the time periods in question. For instance, when analysing the debate regarding Moderna Museet's new building, which took place in 1991, I have employed studies on the museum building boom of the 1980s and 1990s. Alternatively, when analysing the debate on *Hilma af Klint – A Pioneer of Abstraction*, I have employed feminist studies in art history. Furthermore, I have employed studies on the Swedish cultural policy discourse. Since Moderna Museet is a state-funded organisation, I have also studied official documents produced by the Swedish Culture Council and, later on, the Ministry of Culture.

Finally, it must be noted that I have not intended to uncover the possible intentions of the actors that have partaken in the debates on Moderna Museet. The reason behind this is that the meaning of the articles may exceed the bound of the authorial intention. Thus, my main objective is not to examine why some actors have engaged in the debates on Moderna Museet, but *how* these actors have contributed to co-produce notions on the museum's societal function.

The co-production of museum ideals

The first case study presents an analysis of two debates that took place in 1972 and 1973. The debates dealt with Moderna Museet's acquisition of New York Collection – an art collection that contained thirty-one artworks made by American and European artists who had worked in New York in the 1960s. The collection was assembled by the American organisation Experiments in Art and Technology (E.A.T.) and was partially financed by the Swedish government. A considerable part of the debates concerned Moderna Museet's acquisition policy and the museum's focus on the American neo-avant-garde. According to some debaters, American artists were overrepresented in Moderna Museet's collections and exhibitions. The same debaters also argued that the museum should acquire more Swedish and non-Western art. Due to the Vietnam War, several debaters also asserted that it was inappropriate for Moderna Museet to co-operate with an American organisation such as E.A.T. Some of them even claimed that the artworks that were included in the collection idealised consumerism and American culture. In contrast, other debaters stressed that neither E.A.T. nor Moderna Museet supported U.S. foreign policy. The same debaters also claimed that the acquisition of the New York Collection strengthened Moderna Museet's already outstanding collection of avant-garde art. Furthermore, they felt that the acquisition reinforced the museum's international reputation.

Ultimately, two ideals were co-produced in the debates. The first ideal emphasised the importance of representation and asserted that Moderna Museet should feature

a wide range of cultures and artistic practices. Furthermore, this ideal implied that the museum should be a champion for equality and solidarity. The second ideal, on the other hand, emphasised the importance of international influence and prominence. According to this ideal, Moderna Museet's collection of avant-garde art was a testament to the creativity and success of the museum. Thus, this ideal implied that the museum should continue to collect and exhibit art made by radical and ground-breaking artists; like that of the western neo-avant-garde.

The second case study attends the debate that arose in 1991 after it was decided that Moderna Museet needed new premises and that a new museum building should be erected on the island Skeppsholmen in Stockholm. At the centre of the debate was a competition programme that had been presented when Byggnadsstyrelsen (the National Property Board) launched an international competition for architects in the winter of 1990. The competition programme sparked a vital question among Swedish debaters: what kind of art museum was wanted? Was it a museum that exhibited and emphasised the importance of modernist art or a museum that promoted artistic experiments and exhibited contemporary avant-garde art?

According to several debaters, the competition programme overstated the importance of Moderna Museet's collection of modern art. Hence, these debaters feared that the "new" museum would mainly exhibit modernist art. These debaters also felt that Moderna Museet had lost its relevance as a contemporary art museum and that the new museum should be a place where contemporary artists could create and exhibited their art. They were also critical of the increase in commercialism – by which they meant the expansion of museum shops and restaurants and also the rise of blockbuster exhibitions – within modern art museums in general and Moderna Museet in particular. In contrast to this, Moderna Museet's representatives argued that the new museum's architecture should be adaptable so that the building could accommodate flexible operations. However, they also stressed that it was only natural that Moderna Museet's prestigious collections should be at the centre of the museum's future activities.

Ultimately, three ideals were co-produced in the debate. The first ideal emphasised that Moderna Museet should be a forum for contemporary avant-garde art. This ideal was based on the notion that innovative and thought-provoking art had a positive impact on the viewer, affecting his or her fundamental sense of self and the contemporary. The second ideal was not as clearly expressed in the debate but emphasised the Moderna Museet's educational and social function. Common to those who promoted these ideals was that they romanticised the activities that had been carried out at Moderna Museet during the 1960s. The third ideal stressed that Moderna Museet should be a world-known tourist attraction. This ideal was based on the belief that a new museum building would increase the museum's ability to attract affluent visitors. The ideal consequently emphasised the importance of international visibility and competitiveness.

The third case study pays attention to the debate that arose in January of 2001, soon after the multinational conglomerate corporation Sony sponsored an event held at Moderna Museet. During the two-day-long event, Sony was allowed to promote its new home speaker system inside Moderna Museet's galleries. In exchange, the company paid the entrance fee for everyone who visited the museum during the event. The event triggered strong reactions. According to a large group of debaters, the product placement of Sony's home speaker system was inexcusable. In their opinion, nothing less than the public's trust in Moderna Museet was at stake. Several debaters also claimed that corporate sponsorship posed a threat to the independence of state-run Swedish museums. On the contrary, Moderna Museet's director David Elliott argued that government funding was not sufficient to meet the rising costs of the museum's exhibition program. Consequently, Elliott claimed, corporate sponsorship was a necessity if Moderna Museet was to spark the public's interest and meet the government's expectations. In addition to this, Elliott also claimed that corporate sponsorship potentially could make the museum more accessible to a broader audience. This statement was supported by a small number of debaters, who felt that the sponsored event had been an enormous success.

Three ideals were co-produced in the debate. The first ideal emphasised the importance of autonomy and asserted that Moderna Museet's mission was to exhibit great art. This ideal was based on the notion that commercial interests should not influence the museum's operations. Furthermore, this ideal emphasised the museum's status as an open, public institution. The second ideal was based on the notion that Moderna Museet's purpose was to produce cultivated citizens. The ideal thus highlighted the vital role of art and culture in society. What these ideals had in common was that they were based on the sentiment that state funding promoted independence and quality. Finally, the third ideal, stressed that every citizen had a right to access and enjoy art and culture. In contrast to the two other ideals, however, this ideal was based on the notion that corporate sponsorship was an excellent way to ensure that everyone who wanted to could partake in Moderna Museet's activities and exhibitions. For example, if the museum made a deal with a sponsor, a part of the museum's activities could be free of charge. The debaters that represented this ideal also claimed that corporate sponsorship would make it possible for the museum to attract people that usually did not partake in its activities. In other words, the idea was that Moderna Museet should adjust its program to meet the expectations and wishes of potential visitors. Thus, this ideal was influenced by a neo-liberal ideology that promoted individualism, efficiency and measurability.

The fourth and last case study presents an analysis of the debates that dealt with Moderna Museet's attempt to rewrite art history by highlighting pioneering women artists. The chapter focuses on the reception of the project *The Second Museum of Our Wishes* and the response to the exhibition *Hilma af Klint – A Pioneer of Abstraction*. *The Second Museum of Our Wishes* was launched in 2006 and was a project aimed at acquiring works by women artists for the older part of Moderna Museet's collection. As a result of the project, the museum received five million kronor from the Swedish government and 37 million kronor from private donations. These funds were used to acquire 26 works by 14 women artists. *Hilma af Klint – A Pioneer of Abstraction* took place at Moderna Museet in 2013. The exhibition featured works by the fairly unknown Swedish painter Hilma af Klint

(1862–1944), many of which had never before been shown in public. In the exhibition, Hilma af Klint was portrayed as an abstract pioneer who had preceded ground-breaking male artists such as Wassily Kandinsky (1866–1944), Piet Mondrian (1872–1944) and Kazimir Malevich (1878–1935).

The launch of The Second Museum of Our Wishes elicited mixed reactions in the daily press. At the conclusion of the project, several art historians noted that Moderna Museet had mainly acquired artworks by already well-known artists. Due to this, they claimed that the museum had failed to revise the art-historical canon of modern art. *Hilma af Klint – A Pioneer of Abstraction* created major headlines in the Swedish daily press. Although a small number of art critics and art historians rejected Moderna Museet’s claim that Hilma af Klint should be regarded as a pioneering artist, the majority of the debaters agreed that the museum had managed to revise the standard version of how modernism evolved.

Ultimately, four museum ideals were co-produced in the reception of The Second Museum of Our Wishes and *Hilma af Klint – A Pioneer of Abstraction*. The first ideal emphasised that Moderna Museet should correct the gender imbalance in its collections and exhibitions by acquiring and exhibit more works by women artists. This ideal was based on the notion that Moderna Museet had created a vision of modern art that effectively excluded the participation of women and that the museum thereby was obligated to highlight artworks by pioneering women artist. In accordance with this ideal, the second ideal stressed that Moderna Museet should be an institution that strived to complement and shift the standard version of how modernism evolved. The second ideal was thus based on the notion that the museum had the ability to rewrite art history. The third ideal implied that Moderna Museet should take its equality work one step further by uncovering and revise outdated notions on artistic quality and genius. According to this ideal, it wasn’t enough to highlight the achievements of pioneering women artists. If Moderna Museet was to rewrite art history the museum also had to focus on artists that weren’t included in the Western canon of modern art, like artists from the art world’s peripheries. Finally, the fourth ideal implied that Moderna Museet – by

focusing on women that was not included in mainstream art history – should set a positive example for other prominent museums of modern art. This ideal thus emphasised the importance of international prestige and influence.

Conclusions

As previously mentioned, the overarching aim of the dissertation has been to examine how museum ideals have been co-produced in the public debates on Moderna Museet. More specifically, I have analysed what museum ideals that have been co-produced in the debates, how the museum ideals have influenced each other and how different contexts have influenced the museum ideals. The four case studies have shown that the museum ideals that have been co-produced in the debates have not always corresponded with Moderna Museet's prerequisites. To some extent there has been a discrepancy between the museum ideals and the museum's mission statements. However, this discrepancy only underlines the museum ideals' status as *ideals*. Moderna Museet may not ever fully achieve what the museum ideals prescribe, but they nonetheless serve as essential objectives for the museum. The case studies have also shown that the museum ideals that have been co-produced in the debates have been both specific and abstract. They have been specific in the sense that they have implied what kind of activities and exhibitions that should be held at Moderna Museet and abstract in the sense that they have alluded to the museum's societal function.

The study concludes that four reoccurring museum ideals have been co-produced throughout the debates. The *first ideal* emphasises the importance of equal representation and democratic inclusion. The *second ideal* stresses Moderna Museet's educational purpose. The *third ideal* underlines that the museum should engage in innovative and experimental activities and the *fourth ideal* accentuates the importance of international prestige and influence. Although the debates have dealt with various aspects of Moderna Museet's operations, there has been some continuity between the museum ideals. However, I would like to emphasise that

the implications of the four ideals are not fixed nor static. For instance, the idea of what constituted an innovative institution was something else in the 1970s than in the 1990s. The museum ideals that have been co-produced in the debates has thus been adjusted to match their changing contexts. Several threatening scenarios have triggered the museum ideals that have been co-produced in the debates. For instance, some debaters have regarded the increase in commercialism as a threat against Moderna Museet's integrity and credibility. By taking a stand against commercialism in the debates, these debaters have consequently co-produced museum ideals that, for example, highlight the autonomy of art or the educational purpose of the museum. Furthermore, the museum ideals that have been co-produced in the debates have executed a mutual influence on each other. In accordance with this, I want to stress that conflicts often trigger co-production. Furthermore, the format of the debates has established polemic between some museum ideals. Consequently, the conflicts that have provoked the debates have had a significant impact on the ideals. That explains why some of the museum ideals have appeared as opposites, even though their implications have been quite similar.

KÄLLOR OCH LITTERATUR

Arkivhandlingar

Konstbiblioteket

Konstbiblioteket, BQ/359, Camilla Sandberg, ”Ideologin bakom Moderna museet under 1950-, 1960-, och 1980-talen”, studentuppsats, Konstvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet, 1991.

Moderna museets myndighetsarkiv

MMA, MA, F1a:237, ”Samarbetsavtal mellan Moderna Museet och IKEA”.

MMA, MA, F2bb: 10, Olle Granath, ”Moderna Museet i Stockholm”.

MMA, MA, F2bb: 10, Olle Granath, ”Moderna Museet mot sekelskiftet”.

MMA, MA, F2bb: 10, Olle Granath, manuskript utan rubrik.

MMA, MA, F2bb: 10, Olle Granath, manuskript utan rubrik, 1988.

MMA, MA, F2d:7, ”Samarbetsavtal mellan Sandberg Event Synergi KB (SES) och Moderna Museet”.

MMA, MA, F2i: 2, ”Samarbetsavtal”, 1993-02-10.

MMA, MA, F2i: 2, ”Sponsorer 1998”.

MMA, MA, F2i: 2, ”Sponsorer 1999”.

Hemsidor

”Alexander Calder”, Museum of Modern Art,
www.moma.org/artists/922?locale=en (hämtad 2019-05-22).

”Andy Warhol”, Museum of Modern Art,
www.moma.org/artists/6246?locale=en (hämtad 2019-11-27).

”Avgörande donation för svenskt konstliv”, Moderna Museet,
www.modernamuseet.se/stockholm/sv/2015/12/17/avgorande-donation-for-svenskt-konstliv/ (hämtad 2018-09-24).

- ”Billy Klöver. E.A.T. – Archive of published documents”, La Fondation Daniel Langlois, www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=306 (hämtad 2017-10-31).
- Birnbaum, Daniel & Noring, Ann-Sofi, ”Samlingen som laboratorium”, Moderna Museet, 2013-02-10, www.modernamuseet.se/stockholm/sv/2013/02/10/samlingen-som-laboratorium/ (hämtad 2019-03-19).
- ”Carlo Derkert visar konst på Moderna Museet”, Stockholmskällan, www.stockholmskallan.stockholm.se/post/15281 (hämtad 2020-04-21).
- ”Det andra önskemuseet”, Moderna Museet, [http://sis.modernamuseet.se/sv/view/objects/asitem/acq\\$00402175:en/8/primaryMaker-asc;jsessionid=11323FC9466E985999F38493B835FE36?t:state:flow=d5bcb94-10dd-4cb8-a7f2-8b88401d5abb](http://sis.modernamuseet.se/sv/view/objects/asitem/acq$00402175:en/8/primaryMaker-asc;jsessionid=11323FC9466E985999F38493B835FE36?t:state:flow=d5bcb94-10dd-4cb8-a7f2-8b88401d5abb) (hämtad 2018-04-12).
- ”Diagram Overview”, Museum of Modern Art, www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?page=connections (hämtad 2016-10-03).
- ”Donation av historisk betydelse till Moderna Museet”, Moderna Museet, www.modernamuseet.se/stockholm/sv/2014/05/31/doantion-av-historisk-betydelse-till-moderna-museet/ (hämtad 2018-09-24).
- ”Donationer”, Moderna Museet, www.modernamuseet.se/stockholm/sv/om-museet/stod-moderna-museet/donationer/ (hämtad 2019-06-11).
- ”Elles@Centrepompidou”, Centre Pompidou, www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ccBLAM/r7Gk7od (hämtad 2019-06-07).
- ”Grande Finale”, Moderna Museet, www.modernamuseet.se/stockholm/sv/2009/05/01/grande-finale/ (hämtad 2018-09-24).
- ”Hall of Femmes: Design Talks”, Moderna Museet, www.modernamuseet.se/sv/Stockholm/Program/Tidigare-program/2013/Hall-of-Femmes-Design-Talks-/ (hämtad 2015-12-08).
- ”Hilma af Klint”, Moderna Museet, www.modernamuseet.se/stockholm/sv/utställningar/hilma-af-klint-2/ (hämtad 2019-04-24).
- ”Hilma af Klint – Nu uppdaterar vi konsthistorien!”, Moderna Museet, www.hilmaafklint.modernamuseet.se/ (hämtad 2013-03-18).
- ”Hilma af Klint: Paintings for the Future. Retrospektiv utställning på the Solomon R. Guggenheim Museum, New York”, Pressmeddelande, 2018, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, www.dropbox.com/s/w5s3izmtruurh79/20181012_Hilma-af-Klint_Guggenheim_NY_sv.pdf?dl=0 (hämtad 2020-01-27).

- ”Hilma af Klint: Paintings for the Future”, Solomon R. Guggenheim Museum, www.guggenheim.org/exhibition/hilma-af-klint (hämtad 2019-04-23).
- ”Hilma af Klint – Pioneer of Abstraction”, Pressmeddelande, 2013, Moderna Museet, www.modernamuseet.se/press/en/press-releases/?view-newsletter=12372 (hämtad 2020-01-27).
- ”Historia”, Moderna Museet, www.modernamuseet.se/stockholm/sv/2015/01/04/historia/ (hämtad 2018-01-11).
- ”Konsthistorier”, Svensk mediedatabas, www.smbd.kb.se/catalog/search?q=konsthistorier+hilma+af+klint&x=0&y=0 (hämtad 2018-10-22).
- ”Kronologi utställningar och händelser”, Moderna Museet, www.modernamuseet.se/stockholm/sv/samlingen/historia/kronologi/ (hämtad 2019-05-17).
- ”Kvinnliga modernister ur ett genusorienterat konsthistoriskt perspektiv”, Moderna Museet, www.modernamuseet.se/stockholm/sv/samlingen/forskning/tidigare-forskningsprojekt/ljuset-pa-det-andra-onskemuseet/ (hämtad 2019-04-02).
- ”Litteraturförteckning”, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, www.hilmaafklint.se/litteraturfor-teckning/ (hämtad 2019-04-23).
- ”Magasin 3”, *Nationalencyklopedin*, www-ne-se.e.bibl.liu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lang/magasin-3 (hämtad 2020-04-29).
- ”Marcel Duchamp”, Museum of Modern Art, www.moma.org/artists/1634?locale=en (hämtad 2019-05-22).
- ”Me too-rörelsen”, *Nationalencyklopedin*, [www-ne-se.e.bibl.liu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lang/me-too-rörelsen](http://www-ne-se.e.bibl.liu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lang/me-too-rorelsen) (hämtad 2019-01-09).
- ”Nu visar vi verk av Hilma af Klint”, Moderna Museet, www.modernamuseet.se/stockholm/sv/2016/02/05/verk-av-hilma-af-klint-visas/ (hämtad 2019-06-07).
- ”Om Hilma af Klint”, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, www.hilmaafklint.se/om-hilma/ (hämtad 2019-03-19).
- ”Om konstnären”, Moderna Museet, www.modernamuseet.se/stockholm/sv/utställningar/hilma-af-klint-2/om-konstnaren/ (hämtad 2019-04-09).
- ”Om Moderna Museets Vänner”, Moderna Museet, www.modernamuseet.se/stockholm/sv/om-museet/moderna-museets-vanner/om-moderna-museets-vanner/ (hämtad 2018-09-24).
- ”Om museet”, Moderna Museet, www.modernamuseet.se/stockholm/sv/om-museet/ (hämtad 2019-03-20).

- ”Om samlingen”, Moderna Museet,
www.modernamuseet.se/stockholm/sv/samlingen/ (hämtad 2019-03-19).
- ”Opera Hilma af Klint”, Moderna Museet,
www.modernamuseet.se/stockholm/sv/aktiviteter/opera-hilma-af-klint/
 (hämtad 2019-04-27).
- ”Our Story”, Guerrilla Girls, www.guerrillagirls.com/our-story (hämtad 2019-06-09).
- ”Pablo Picasso”, Moderna Museet,
[https://sis.modernamuseet.se/sv/view/objects/asitem/search\\$0040/7/primaryMaker-asc?t:state:flow=50c4a307-9cc0-4b64-a33d-3a0e96126fb1](https://sis.modernamuseet.se/sv/view/objects/asitem/search$0040/7/primaryMaker-asc?t:state:flow=50c4a307-9cc0-4b64-a33d-3a0e96126fb1) (hämtad 2019-12-20).
- ”Pablo Picasso”, Museum of Modern Art,
www.moma.org/artists/4609?locale=en (hämtad 2019-05-22).
- ”Pictures by Women: A History of Modern Photography”, Museum of Modern Art, www.moma.org/calendar/exhibitions/1038?locale=en (hämtad 2019-06-07).
- ”Prisomräknaren”, SCB, www.scb.se/hitta-statistik/sverige-i-siffror/prisomraknaren/ (hämtad 2019-12-02).
- ”Regelverk för samproduktion”, Film i Väst, www.filmivast.se/tv-dramariktlinjer-och-regelverk/ (hämtad 2020-05-05).
- ”Robert Rauschenberg”, Museum of Modern Art,
www.moma.org/artists/4823?locale=en (hämtad 2019-11-27).
- ”Rooseum”, *Nationalencyklopedin*, www-nese.e.bibl.liu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lang/rooseum (hämtad 2020-04-29).
- ”Rättvisefestival”, Moderna Museet,
www.modernamuseet.se/press/sv/pressreleaser/?view-newsletter=12217
 (hämtad 2016-10-02).
- ”Salvador Dali”, Moderna Museet,
[https://sis.modernamuseet.se/sv/view/objects/asitem/search\\$0040/2/primaryMaker-asc?t:state:flow=6378f171-94b9-4c86-894e-2011bc17929b](https://sis.modernamuseet.se/sv/view/objects/asitem/search$0040/2/primaryMaker-asc?t:state:flow=6378f171-94b9-4c86-894e-2011bc17929b) (hämtad 2019-12-20).
- ”Samproduktion”, KK-Stiftelsen, www.kks.se/att-soka-medel/hur-gar-det-till/samproduktion/ (hämtad 2020-05-05).
- ”Socialgrupp”, *Nationalencyklopedin*, www-nese.e.bibl.liu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lang/socialgrupp (hämtad 2018-08-06).
- Swartz, Anne K., ”Women Artists in Revolution”, Oxford Art Online,
www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7002214396 (hämtad 2019-08-02).

- ”The Art of Seeing the Invisible”, Moderna Museet,
www.modernamuseet.se/stockholm/sv/aktiviteter/internationellt-symposium-24-25-maj-hilma-af-klint/ (hämtad 2019-03-26).
- ”The Museum of Our Wishes”, Moderna Museet,
[https://sis.modernamuseet.se/view/objects/asimages/acq\\$00402180:sv?t:state:flow=ac332c6d-b1eb-4f29-8414-680da910e493](https://sis.modernamuseet.se/view/objects/asimages/acq$00402180:sv?t:state:flow=ac332c6d-b1eb-4f29-8414-680da910e493) (hämtad 2020-02-04).
- ”Timeline”, Guggenheim Bilbao Corporate, www.guggenheim-bilbao-corp.eus/en/bilbao-guggenheim/time-line/ (hämtad 2019-06-18).
- ”Utopi och verklighet”, Moderna Museet,
www.modernamuseet.se/stockholm/sv/utställningar/utopi-och-verklighet/ (hämtad 2018-09-27).
- ”Utställningar”, Stiftelsen Hilma af Klints Verk,
www.hilmaafklint.se/utställningar/ (hämtad 2019-03-19).
- ”WACK!: Art and the Feminist Revolution”, Museum of Contemporary Art,
www.moca.org/exhibition/wack-art-and-the-feminist-revolution (hämtad 2019-06-07).
- World Tourism Organization, *NWTO Tourism Highlights, 2018 Edition* (Madrid: NWTO, 2018), s. 2, www.e-unwto.org/doi/pdf/10.18111/9789284419876 (hämtad 2019-10-13).

TV- och radioprogram

- Hansen, Lauren, ”Rediscovering Hilma af Klint”, Public Radio International, 2019-01-17, www.pri.org/stories/2019-01-17/rediscovering-hilma-af-klint (hämtad 2019-04-23).
- ”Konsthistorier: Ockultism”, Sveriges Television, SVT play, 2017,
www.svtplay.se/video/12154126/konsthistorier/konsthistorier-sasong-1-avsnitt-2?info=visa&start=auto (hämtad 2020-05-11).
- ”Palme fördömer bomber över Hanoi”, Sveriges Radio, P1, 1972-12-27,
www.sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=1602&artikel=775698 (hämtad 2014-05-16).

Offentliga tryck och lagar

- Byggnadsstyrelsen, *Arkitektävling för Moderna Museet och Arkitekturmuseet, Skeppsholmen Stockholm 1990* (Stockholm: Byggnadsstyrelsen, 1990).
- Byggnadsstyrelsen, *Ny byggnad för Moderna Museet och Arkitekturmuseet: Lägesrapport från Byggnadsstyrelsen, Statens kulturråd, Moderna Museet och Arkitekturmuseet* (Stockholm: Byggnadsstyrelsen, 1991).

- Kulturdepartementet, *Regleringsbrev till myndigheter samt regeringsbeslut om mål, återrapportering och uppdrag till vissa institutioner för år 2000* (Stockholm: Kulturdepartementet, 1999).
- Kulturdepartementet, *Regleringsbrev för budgetåret 2001 avseende Moderna museet* (Stockholm: Kulturdepartementet, 2000).
- Moderna Museet, *Moderna Museet Årsredovisning 2002* (Stockholm: Moderna Museet, 2003).
- Moderna Museet, *Moderna Museet Årsredovisning 2003* (Stockholm: Moderna Museet, 2004).
- Proposition 1961:56, *Kungl. Maj:ts proposition till riksdagen angående vissa anslag för budgetåret 1961/62 till stöd åt konstnärlig, litterär och musikalisk verksamhet* (Stockholm: Ecklesiastikdepartementet, 1961).
- Proposition 1974:28, *Den statliga kulturpolitiken: Kungl. Maj:ts proposition* (Stockholm: Statens Kulturråd, 1974).
- Proposition 1996/97:3, *Kulturpolitik* (Stockholm: Kulturdepartementet, 1996).
- Proposition 2009/10:3, *Tid för kultur* (Stockholm: Kulturdepartementet, 2009).
- SFS 1988:677, *Förordning med instruktion för Statens konstmuseer* (Stockholm: Kulturdepartementet, 1988).
- SFS 2007:1177, *Förordning med instruktion för Moderna museet* (Stockholm: Kulturdepartementet, 2007).
- SOU 1949:39, *Nationalmuseumutredningen: Betänkande angående statens konstsamlingars organisation och lokalbehov* (Stockholm: Ecklesiastikdepartementet, 1949).
- SOU 1972:66, *Ny kulturpolitik: [betänkande]. D.1, Nuläge och förslag* (Stockholm: Statens Kulturråd, 1972).
- SOU: 2015:89, *Ny museipolitik: Betänkande av Museiutredningen 2014/15* (Stockholm: Wolters Kluwer, 2015).

Tidnings- och tidskriftstexter

- Ahlsén, Bo, Carlstedt, Margareta, Björk, Karl Olof, Dunér, Sten, Stolpe, Pär, Ultvedt, Per Olof, ”Restlager på Moderna museet”, *Dagens Nyheter*, 1973-11-18.
- Ahlstrand, Jan Torsten, ”Stockholm – det är som att bo på landet”, *Sydsvenska Dagbladet*, 2001-08-25.
- Allen, Brian T., ”The Guggenheim’s Got Religion”, *National Review*, 2019-02-16, www.nationalreview.com/2019/02/art-review-hilma-af-klint-exhibition-guggenheim-soulful/ (hämtad 2019-04-29).

- Almblad, Karl-Evert (sign. Kald.), ”Modernt museum avlöser exercis: Ombyggnad på Skeppsholmen har utvidgat Nationalmuseum”, *Svenska Dagbladet*, 1958-05-07.
- Alsing Pettersson, Nichlas, ”Museum köper bara konst av kvinnor under 2020”, *Dagens Nyheter*, 2019-11-25.
- Alton, Peder & Jönsson, Per, ”Oviss framtid för Moderna museet. Samtidens banbrytare har tappat sin betydelse”, *Dagens Nyheter*, 1995-10-30.
- Alton, Peder & Jönsson, Per, ”Ge nya Moderna museet en rivstart”, *Dagens Nyheter*, 1995-10-31.
- Ambjörnsson, Ronny, Cullberg, Staffan, Olvång, Bengt & Persson, Eva, ”Fritz von Dardels Ordnar. Samtal om museer”, *Konstrevy*, vol. 45, nr. 1, 1965.
- Andersson, Elisabet, ”Hilma af Klint i limbo”, *Svenska Dagbladet*, 2013-02-21.
- Andersson, Per, ”Några ord om våra sponsorer: En bransch som färgar av sig en målande beskrivning av kultursponsoringens ljusblå framtidsutsikter”, *Expressen*, 1998-06-11.
- Anderberg, Rolf, ”Moderna museet och avspänningen”, *Göteborgs-Posten*, 1973-10-31.
- Anom., ”Det moderna museet måste ställas på framtiden”, *Svenska Dagbladet*, 1950-09-06.
- Anom., ”Modern konst flyttar in på Skeppsholmen 1956”, *Svenska Dagbladet*, 1955-06-12.
- Anom., ”Här bör konstens gudinna trivas”, *Svenska Dagbladet*, 1958-05-10.
- Anom., ”Konstens ö”, *Svenska Dagbladet*, 1958-05-11.
- Anom., ”Fem miljoner i anslag till Moderna museet”, *Dagens Nyheter*, 1964-02-29.
- Anom., ”Modell Geijer”, *Svenska Dagbladet*, 1965-01-13.
- Anom., ”Snickarglädje”, *Svenska Dagbladet*, 1965-02-12.
- Anom., ”Första maj-tal från Stockholmsscener om teaterlivet och kulturpolitiken”, *Svenska Dagbladet*, 1965-05-02.
- Anom., ”USA:s nye ambassadör offentligt skymfad”, *Svenska Dagbladet*, 1970-02-12.
- Anom., ”Extrema museet”, *Svenska Dagbladet*, 1970-02-13.
- Anom. ”’Fascist nigger pig’ (om ord och deras betydelse)”, *Aftonbladet*, 1970-03-03.
- Anom., ”Den fjärde juli”, *Svenska Dagbladet*, 1970-07-03.
- Anom., ”Kartonglektion om Vietnam”, *Dagens Nyheter*, 1972-05-28.
- Anom., ”Konstens hus – och maktens”, *Expressen*, 1984-11-18.
- Anom., ”Fyra frågor...”, *Dagens Nyheter*, 2001-01-16.
- Anom., ”Moderna får 7 miljoner i donation”, *Dagens Nyheter*, 2006-05-15.

- Anom., "Fler miljoner till kvinnlig konst", *Svenska Dagbladet*, 2006-09-16.
- Anom., "Fem miljoner till kvinnors konst", *Svenska Dagbladet*, 2007-09-06.
- Anom., "Acne Studios x Hilma af Klint", *Bon*, 2014-03-13,
<https://bon.se/article/acne-studios-x-hilma-af-klint/> (hämtad 2019-04-29).
- Anom., "49. Hilma af Klint skrev om historien", *Dagens Nyheter*, 2014-09-26.
- Anom., "150 år av kultur", *Dagens Nyheter*, 2014-12-07.
- Anom., "Guggenheim Museum's Hilma af Klint Exhibition Draws Record Number of Visitors", *Artforum*, 2019-04-19,
www.artforum.com/news/guggenheim-museum-s-hilma-af-klint-exhibition-draws-record-number-of-visitors-79484 (hämtad 2019-04-22).
- Anom., "Only Women: 27 Women in the Arts on the BMA's Recent Collecting Announcement", *Bmore Art*, 2019-11-26, www.bmoreart.com/2019/11/only-women-27-women-in-the-arts-on-the-bmas-recent-collecting-announcement.html (hämtad 2020-01-17).
- Aretakis, Leonidas, "När sponsorernas samveten skrubbas rena med konst hotas museernas frihet", *Dagens Nyheter*, 2019-11-04.
- Arndtzén, Mårten, "Museal kommers: Statens museer fortsätter att öppna famnen för produktplacering och reklam", *Expressen*, 2001-03-02.
- Arndtzén, Mårten, "Kulturens pengacirkus", *Göteborgs-Tidningen*, 2001-08-08.
- Arndtzén, Mårten, "En frihamn för medborgarna: Mecenaten Robert Weil tror att näringslivet har något att lära av kulturinstitutionerna", *Expressen*, 2001-12-04.
- Asfour, Nana, "The First Abstract Painter Was a Woman", *The Paris Review*, 2018-10-12, www.theparisreview.org/blog/2018/10/12/the-first-abstract-painter-was-a-woman/ (hämtad 2019-04-29).
- Barstow, David, "Biggest Donors Stood to Gain From Brooklyn Museum Show", *The New York Times*, 1999-10-31.
- Barstow, David, "Art, Money and Control: Elements of an Exhibition", *The New York Times*, 1999-12-06.
- Beck, Ingamaj, "Moderna Mausoleet", *Aftonbladet*, 1991-04-13.
- Bejerot, Lena & Stenström, Eva, "Idrotten får konkurrens: Kulturen lockar sponsorer", *Dagens Nyheter*, 1985-06-09.
- Berg, Yngve, "Det moderna museet", *Dagens Nyheter*, 1950-09-05.
- Bergenheim, Patricia, "Moderna museet får tre miljoner kronor", *Dagens Nyheter*, 2003-05-26.
- Bergfeldt, Carina, "Den mystiska svenskan skakar USA:s konstvärld", *Aftonbladet*, 2013-03-01.
- Birnbaum, Daniel, "Det går trögt för Moderna", *Dagens Nyheter*, 1995-08-10.
- Birnbaum, Daniel, "Moderna museet finns inte längre", *Dagens Nyheter*, 1995-10-11.

- Birnbaum, Daniel, "Hilma af Klints tid är ju nu", *Dagens Nyheter*, 2013-03-19.
- Birnbaum, Daniel & Noring, Ann-Sofi, "Kvinnliga pionjärer", *Bulletinen*, nr. 6, 2012.
- Birnbaum, Daniel & Noring, Ann-Sofi, "En större värld kräver en kulturpolitisk satsning", *Dagens Nyheter*, 2017-08-25.
- Bomsdorf, Clemens, "Did a Mystic Swede Invent Abstract Painting?", *The Wall Street Journal*, 2013-02-28.
- Björk, Karl Olov, Carlstedt, Margareta, Dunér, Sten, Marklund, Bror, Ultvedt, Per Olof, "Vilken konst ska vi ha?", *Dagens Nyheter*, 1972-06-16.
- Björk, Karl Olov, Carlstedt, Margareta, Dunér, Sten, Marklund, Bror, Ultvedt, Per Olof, "Det finns en värld utanför axeln Paris–New York", *Dagens Nyheter*, 1972-06-27.
- Björling, Sanna, "Styrelsen fick inget veta", *Dagens Nyheter*, 2001-01-25.
- Blomgren, Stina, "Moderna museer/del 4: Inga sponsorer – inga utställningar", *Dagens Nyheter*, 2001-06-20.
- Boldemann, Marcus, "Bättre sent än aldrig", *Dagens Nyheter*, 2006-04-19.
- Bromander, Erik, "Fokusering på ekonomin skadar Moderna museet" *Svenska Dagbladet*, 2001-01-24.
- Brood, Krister, "Vi ska tacka våra sponsorer!", *Dagens Nyheter*, 1983-11-29.
- Brunius, Clas, "Ge oss Önskemuseet" *Expressen*, 1963-12-17.
- Bäckstedt, Eva, "Vi hyrde Moderna museet", *Svenska Dagbladet*, 2001-01-23.
- Bäckstedt, Eva, Arnborg, Beata & Ångström, Anna, "Elliott lämnar Moderna museet", *Svenska Dagbladet*, 2001-04-28.
- Cascone, Sarah, "The Guerrilla Girls Are Targeting MoMA Trustees Tied to Jeffrey Epstein With an Ad on a Phone Booth Outside the Museum", *Artnet News*, 2019-04-19, <https://news.artnet.com/exhibitions/hilma-af-klint-breaks-records-guggenheim-1522192> (hämtad 2019-01-09).
- Castenfors, Mårten, "Modernas kris främst politisk", *Dagens Nyheter*, 1995-11-15.
- Castenfors, Mårten, "Konstkoloss med kolossala problem", *Svenska Dagbladet*, 2001-01-23.
- Cassemar, Louise, "Moderna får miljoner i donation till samtidskonst", *Svenska Dagbladet*, 2019-03-06.
- Cederskog, Georg, "Nu är världen redo för Hilma af Klint", *Dagens Nyheter*, 2013-02-12.
- Coe, Ralph T., "Art Museums; Intrinsic Value", *The New York Times*, 2000-12-17.
- Cornell, Peter, "Se svarta fläcken den dansar...", *Expressen*, 1990-01-04.
- Cornell, Peter, "Förvirrat om konst...", *Expressen*, 2013-02-28.

- Dahl, Peter, "Vi behöver inget konstens Sheraton", *Aftonbladet*, 1988-06-06.
- Dahlström, Lucas, "Moderna museet gör som Nationalmuseum – Byter marknadsföring mot vin", *Dagens Nyheter*, 2018-11-16.
- Davis, Ben, "Here's How the Hilma af Klint Show Played Perfectly Into the Current Zeitgeist to Become the Guggenheim's Most-Visited Exhibition Ever", *Artnet News*, 2019-04-19, news.artnet.com/exhibitions/hilma-af-klint-breaks-records-guggenheim-1522192 (hämtad 2019-04-23).
- De Geer Bergensträhle, Marie-Louise, "Plombera Moderna museet", *Aftonbladet*, 1988-06-03.
- Dunér, Sten, Carlstedt, Margareta, Ultvedt, Per Olof, "Vem vill hjälpa?", *Dagens Nyheter*, 1972-06-29.
- Dziurlikowska, Magdalena, "Det hemliga måleriet", *Sydsvenskan*, 2013-02-28.
- Edwards, Folke, "I morgon är det för sent", *Stockholms-Tidningen*, 1963-12-27.
- Ekbom, Torsten, "Ockult målarinna och abstrakt pionjär – Hon slapp kritikens skärseld", *Dagens Nyheter*, 1990-01-24.
- Ekman, Marie-Louise, Weil, Robert & Wolgers, Dan, "Dubbelt chefskap är destruktivt", *Svenska Dagbladet*, 2001-02-21.
- Elam, Ingrid, "Är det en fixare som behövs, en som kan trolla med små medel", *Barometern*, 2001-05-29.
- Elliot, David, "Moderna museets chef svarar på kritiken: 'Ovärdiga omdömen om Anna-Greta Leijon'", *Dagens Nyheter*, 2001-02-24.
- Ericsson, Lars O, "Var finns filosofin?", *Dagens Nyheter*, 1991-02-10.
- Ericsson, Lars O, "Avhoppet från Moderna", *Dagens Nyheter*, 2001-01-23.
- Eriksson, Thord, "Tre avhopp från Moderna", *Dagens Nyheter*, 2001-01-20.
- Eriksson, Thord, "Sony betalade 400 000", *Dagens Nyheter*, 2001-01-26.
- Fahlström, Öyvind, "Sverige – bara ett litet land bland alla andra...", *Dagens Nyheter*, 1972-06-29.
- Fowler, Damian, "The shock of the frocks", *The Independent*, 2000-11-10.
- Garpe, Margareta, "Viveca Lindfors, 50, i Sverige: protesterar mot USA", *Aftonbladet*, 1970-07-02.
- Granath, Olle, "Lysande rester ur det förflutna", *Dagens Nyheter*, 1973-11-04.
- Granath, Olle, "Replik", *Dagens Nyheter*, 1973-11-18.
- Granath, Olle, "För ett nytt Moderna museet", *Aftonbladet*, 1988-06-16.
- Greer, Germaine, "Why the world doesn't need an Annie Warhol or a Francine Bacon", *The Guardian*, 2010-01-17.
- Gudmundson, Per, "En roligare historia", *Svenska Dagbladet*, 2013-09-23.
- Gummesson, Ola, "I väntan på politikernas pengar", *Svenska Dagbladet*, 1989-12-06.

- Gustavsson, Matilda, "Konstpionjär ska sälja kläder", *Dagens Nyheter*, 2014-03-13.
- Hallhagen, Erika, "Acne gör Hilma af Klint-kollektion", *Dagens Nyheter*, 2014-03-13.
- Halperin, Julia & Burns, Charlotte, "Museums Claim They're Paying More Attention to Female Artists. That's an Illusion", *Artnet News*, 2019-09-19, <https://news.artnet.com/womens-place-in-the-art-world/womens-place-art-world-museums-1654714> (hämtad, 2019-01-09).
- Hedvall, Barbro, "Nu målar fan fan på väggen igen", *Dagens Nyheter*, 1983-09-21.
- Hedqvist, Hedvig, "Offentligt samtal krävs på 90-talet", *Svenska Dagbladet*, 1991-03-08.
- Hedqvist, Hedvig & Sem-Sandberg, Steve, "Springfeldt en arvets vårdare: Tvingades bli en nejsägare i relation med de unga intendenterna på Moderna Museet", *Svenska Dagbladet*, 1995-11-15.
- Henriksson, Alf, "Det moderna museet", *Dagens Nyheter*, 1950-09-05.
- Himmelstrand, Folke (sign. Him), "Guernica sågs av 37 000: Köer ännu i elfte timmen", *Svenska Dagbladet*, 1956-12-10.
- Holkers, Märta, "Hilma af Klint – Abstrakt pionjär i det fördolda", *Svenska Dagbladet*, 1989-12-22.
- Holmberg, Göran, "Museer måste förnyas – annars mister de sin betydelse", *Svenska Dagbladet*, 1988-06-17.
- Holmes, Helen, "The Guggenheim's Record-Breaking Hilma af Klint Exhibition Cements the Artist's Stardom", *The Observer*, 2019-04-19, <https://observer.com/2019/04/guggenheim-record-breaking-hilma-af-klint-show-cements-her-stardom/> (hämtad 2019-04-22).
- Hultén, K G P, "Moderna museets chef svarar: 'En enastående samling'", *Dagens Nyheter*, 1972-06-16.
- Huor, Jesper, "Ett modernt skyltfönster för Sony", *Dagens Nyheter*, 2001-01-23.
- Huor, Jesper, "'Företagen ska betala av sin moraliska skuld'", *Dagens Nyheter*, 2001-01-23.
- Huor, Jesper, "Konst och pengar. David Elliot: 'Småaktigt'", *Dagens Nyheter*, 2001-01-25.
- Hydman-Vallien, Ulrica, "Sponsring av museerna fångar en ny publik", *Dagens Nyheter*, 2001-02-05.
- Isaksson, Olov, "Bara skärvor över till kulturhistorien", *Dagens Nyheter*, 1991-02-01.
- Isaksson, Olov, "Friden härskar på Skeppsholmen", *Dagens Nyheter*, 1991-02-19.

- Ivarsson, Torbjörn, "Picassoverk i stor donation till Moderna", *Dagens Nyheter*, 2014-02-26.
- Jansson, Bertil, "Aningslöst att tro på Volvo", *Dagens Nyheter*, 1983-11-16.
- Janzon, Åke, "Under strecket: Varför är konsten sådan?", *Svenska Dagbladet*, 1964-04-15.
- Johansson, Gotthard, "Skiss till modernt museum", *Svenska Dagbladet*, 1950-09-05.
- Johansson, Per-Arne, "Intuition möter handling på Österlen", *Svenska Dagbladet*, 2001-05-13.
- Johansson, Stig, "Hilma af Klint – Pionjär?", *Svenska Dagbladet*, 1990-01-13.
- Jönsson, Dan, "Köp dig ett museum: Hur makten över kulturen förskjuts från det offentliga till det privata", *Expressen*, 1998-06-12.
- Jönsson, Dan, "Några ord om våra sponsorer (3). Köp dig ett museum", *Expressen*, 1998-06-12.
- Jönsson, Marie, "Vi har inget emot sponsring", *Dagens Nyheter*, 2001-04-06.
- Karlholm, Dan, "Ingen modernist – men hon var ultramodern", *Dagens Nyheter*, 2013-02-27.
- Karlholm, Dan, "Slutreplik: Först erkända som sådana blir verken konst", *Dagens Nyheter*, 2013-04-19.
- Kellaway, Kate, "Hilma af Klint: A painter possessed" *The Guardian*, 2016-02-21, www.theguardian.com/artanddesign/2016/feb/21/hilma-af-klint-occult-spiritualism-abstract-serpentine-gallery (hämtad 2016-10-02).
- Kendall Adams, Geraldine, "Museums facing tough questions over sponsorship", *Museums Journal*, vol. 118, nr. 12, 2018, www.museumsassociation.org/museums-journal/news-analysis/01122018-museums-tough-questions-over-sponsorship (hämtad 2019-10-11).
- Kimmelman, Michael, "Machines As Art, And Art As Machine", *The New York Times*, 1998-06-26.
- Kåll, Kerstin, "Wasavarvet, Confidencen... Kontoföretag satsar i kultur", *Dagens Nyheter*, 1983-03-11.
- Kåll, Kerstin, "Näringslivets pengar fula? Ideal i häftig krock med verkligheten", *Dagens Nyheter*, 1983-04-22.
- Lagercrantz, Bo, "Låt företagen dra av när de sponsrar kulturen", *Dagens Nyheter*, 1983-11-01.
- Lagercrantz, Bo, "Smutska inte sponsorererna!", *Dagens Nyheter*, 1983-12-15.
- Lagercrantz, Caroline, "Museer till salu – Sponsring i skottgluggen", *DIK-forum*, nr. 13, 2001.
- Leiser, Erwin, "Låt Moderna museet växa!", *Svenska Dagbladet*, 1988-06-08.
- Lidén, Erik, "Moderna i ekonomisk kris", *Svenska Dagbladet*, 1995-11-15.

- Lidén, Erik & Neuman, Ricki, ”Vi gör så gott vi kan”, *Svenska Dagbladet*, 1995-11-15.
- Lind, Ingela, ”Farlig kultur utan stöd”, *Dagens Nyheter*, 1983-05-05.
- Lind, Ingela, ”Man måste vara bäst”, *Dagens Nyheter*, 1983-11-26.
- Lind, Ingela, ”Konstmuseer i USA (3). Sponsring ryggraden”, *Dagens Nyheter*, 1983-11-30.
- Lind, Ingela, ”Slutreplik om museerna: Våga ta risker!”, *Dagens Nyheter*, 1984-01-19.
- Lind, Ingela, ”Nytt modernt museum på Skeppsholmen”, *Dagens Nyheter*, 1988-06-01.
- Lind, Ingela, ”Varför en sådan tystnad kring ett nytt modernt museum?”, *Dagens Nyheter*, 1991-02-10.
- Lind, Ingela, ”Epokskifte: Finansmannen som kultursponsor. Robert Weil vill påverka vid sidan av de offentliga institutionerna”, *Dagens Nyheter*, 1997-01-22.
- Lind, Ingela, ”Återupprätta självkänslan och identiteten”, *Dagens Nyheter*, 2001-01-25.
- Lind, Ingela, ”Väntad avgång. Logisk följd av kritiken”, *Dagens Nyheter*, 2001-04-28.
- Lind, Ingela, ”Konsthistorisk skräll på Moderna”, *Dagens Nyheter*, 2013-02-18.
- Lind, Ingela, ”Hilma af Klint kullkastar institutionernas beskrivning av världen”, *Dagens Nyheter*, 2013-02-19.
- Lind, Ingela, ”Hilma af Klint. Iver att klassificera riskerar dölja andra sammanhang”, *Dagens Nyheter*, 2013-03-05.
- Lind, Ingela, ”En grundforskning i kroppens rörelser”, *Dagens Nyheter*, 2013-12-08.
- Lind, Maria, ”Moderna museet sviker samtiden”, *Svenska Dagbladet*, 1994-09-04.
- Linde, Ulf, ”Moderna museet”, *Dagens Nyheter*, 1958-05-10.
- Linder, Lars, ”Mycket skrik för lite sponsring”, *Dagens Nyheter*, 2002-03-20.
- Lisinski, Tomas, ”Jag springer inte iväg”, *Dagens Nyheter*, 2001-04-28.
- Lundberg, Curt & Stenberg, Ulf, ”Brittisk sponsringsdirektör om näringslivsstöd: Alla pengar till kultur är bra”, *Dagens Nyheter*, 1986-03-11.
- Lundell, Mattias, ”Staten tiger om kultursponsring”, *Dagens Nyheter*, 2001-02-13.
- Lundqvist, Åke, ”Kommentar: Moderna museet”, *Dagens Nyheter*, 2001-01-23.
- Lönnell, Birgitta, ”Delta i Modernas debatt, Wolgers!” *Svenska Dagbladet*, 2001-01-24.

- Lönnell, Birgitta, "Sponsrade utställningar ingen ny företeelse", *Dagens Nyheter*, 2001-01-26.
- Madestrand, Bo, "Ny donation för kvinnokonst", *Dagens Nyheter*, 2006-09-15.
- Mallander, J. O., "'New York collection' i Stockholm: I stället för ambassadör?", *Huvudstadsbladet*, 1973-12-05.
- Marshall, Alex, "Louvre Removes Sackler Family Name From Its Walls", *The New York Times*, 2019-07-17.
- Nilsson, Peter O., "Djävulens affärer? Peter Nilsson granskar kultursponsringens enda – och stora – problem", *Expressen*, 1998-06-08.
- Nilsson, Sven, "Stödet måste kunna få komma från flera håll", *Dagens Nyheter*, 1983-11-24.
- Nittve, Lars, "Slentrianmässig prioritering av manliga konstnärskap", *Dagens Nyheter*, 2006-04-18.
- Nordström, Andreas, "Moderna storsatsar på Hilma af Klint", *Dagens Nyheter*, 2012-06-25.
- Nordström, Andreas, "af Klint-debatt även utomlands", *Dagens Nyheter*, 2013-03-03.
- Nylén, Leif, "Postmodernt ingenmansland", *Dagens Nyheter*, 1987-12-20.
- Nylén, Leif, "Varför 1900-tal", *Dagens Nyheter*, 1991-02-10.
- Nylén, Leif, "Konstateljén är inte längre vad den var", *Dagens Nyheter*, 1991-04-02.
- Nylén, Leif, "Sista svängen genom ett gammalt museum", *Dagens Nyheter*, 1994-05-15.
- Olsson, Jan Olof (sign. Jolo), "Premiär för nya konstmuseet: Tröjor, jeans och elegans på vernissage", *Dagens Nyheter*, 1958-05-10.
- Olvång, Bengt, "Pontus Hulténs ensidigheter", *Aftonbladet*, 1972-06-22.
- Olvång, Bengt, "Monument över kulturellt förfall", *Aftonbladet*, 1973-10-31.
- Olvång, Bengt, "Moderna Mausoleet", *Aftonbladet*, 1986-03-01.
- Olvång, Bengt, "Satsa inte på snobbarna!", *Aftonbladet*, 1988-06-01.
- Petersson, Frans Josef, "Bara män i Modernas finrum", *Aftonbladet*, 2009-06-02.
- Petersson, Frans Josef, "Dunkla motiv" *Aftonbladet*, 2010-12-17.
- Petersson, Frans Josef, "Globala ambitioner", *Nordisk konsttidsskrift*, 2016-02-11, <https://kunstkritikk.no/globala-ambitioner-2/> (hämtad 2019-03-19).
- Poellinger, Clemens, "Första kvinnliga verket köpt", *Svenska Dagbladet*, 2006-12-28.
- Poellinger, Clemens, "Moderna museet får ny miljongåva", *Svenska Dagbladet*, 2006-12-28.
- Poellinger, Clemens, "Ny miljongåva till Moderna museet", *Svenska Dagbladet*, 2007-11-19.

- Poellinger, Clemens, "42 miljoner rättar till museal könsfördelning", *Svenska Dagbladet*, 2009-05-25.
- Poellinger, Clemens, "Kultursvepet onsdag 20 februari", *Svenska Dagbladet*, 2013-02-20.
- Rappe, Tinni, "Sponsrat inträde lockade 5000 till Moderna museet", *Svenska Dagbladet*, 2001-01-22.
- Richter, Mikael, "Vem väljer vilken konst vi får se?", *Vestmanlands Läns Tidning*, 2001-01-23.
- Romare, Kristian, "Moderna museet", *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, 1958-05-10.
- Romdahl, Margareta, "Modernas USA-samling blir en av världens främsta", *Dagens Nyheter*, 1973-10-26.
- Rosengren Falk, Katarina, "Geniförklaring med förhinder", *Feministiskt Perspektiv*, 2013-05-17, www.feministisktperspektiv.se/2013/05/17/geniforklaring-med-forhinder/ (hämtad 2019-03-19).
- Rosengren Falk, Katarina, "Vi vill förskjuta standardberättelsen om konsten", *Feministiskt Perspektiv*, 2013-09-06, www.feministisktperspektiv.se/2013/09/06/vi-vill-forskjuta-standardberattelsen-om-konsten/ (hämtad 2019-03-19).
- Rubin, Birgitta, "Redskap för högre makter", *Dagens Nyheter*, 1989-12-23.
- Rubin, Birgitta, "Ett vardagsrum för publiken", *Dagens Nyheter*, 1991-02-12.
- Rubin, Birgitta, "10 konsthändelser att se fram emot under våren", *Dagens Nyheter*, 2013-01-10.
- Rubin, Birgitta, "Bäst just nu enligt DN:s Birgitta Rubin", *Dagens Nyheter*, 2013-02-24.
- Rubin, Birgitta, "Man tar en konstnär, en poet och en kompositör, ger dem för mycket att dricka och sätter den i en bil. Slutresultatet är abstrakt konst", *Dagens Nyheter*, 2013-04-22.
- Rubin, Birgitta, "Konstens vinnare är de som vågar välja väg", *Dagens Nyheter*, 2014-01-02.
- Rubin, Birgitta, "Kvinnliga mästare på Moderna", *Dagens Nyheter*, 2014-09-23.
- Rustin, Susanna, "Tate and oil: Does the art world need to come clean about sponsorship?", *The Guardian*, 2014-10-08.
- Rönngrén, Jenny, "Stort intresse för Feministisk fredag på Moderna", *Feministiskt Perspektiv*, 2013-10-11, www.feministisktperspektiv.se/2013/10/11/stort-intresse-for-feministisk-fredag-pa-moderna/ (hämtad 2019-06-09).
- Schjeldahl, Peter, "Hilma af Klint's Visionary Paintings", *The New Yorker*, 2018-10-15.

- Schmidt, Samantha, "Baltimore Museum of Art will only acquire works by women in 2020", *The Washington Post*, 2019-11-15.
- Schottenius, Maria, "Jag håller tummarna för att Hilma af Klint klarar striden med männen", *Dagens Nyheter*, 2013-03-04.
- Simonsson, Birger, "Nationalmusei (sic!) två sista inköp", *Svenska Dagbladet*, 1911-11-17.
- Smith, Roberta, "Memo to Art Museums: Don't Give Up on Art", *The New York Times*, 2000-12-03.
- Smith, Roberta, "'Hilma Who?' No More", *The New York Times*, 2018-10-11.
- Smith, Roberta, "Hilma af Klint at the Guggenheim: One Work, Many Layers to Love", *The New York Times*, 2019-04-10.
- Springfeldt, Björn, "Vitamininjektion för konstälskare", *Dagens Nyheter*, 1991-02-25.
- Springfeldt, Björn, "Ett museum är inte en konsthall", *Dagens Nyheter*, 1995-10-26.
- Sundberg, Martin, "Centre Pompidou synliggör det som inte finns", *Svenska Dagbladet*, 2010-02-23.
- Sundgren, Nils Petter, "Sverige – en för stor flagga över en liten ö", *Expressen*, 1972-06-19.
- Sydhoff, Beate, "New York möter Stockholm", *Svenska Dagbladet*, 1973-11-02.
- Sydhoff, Beate, "Från pedagogisk vision till marknadsplats", *Svenska Museer*, nr. 1, 1989.
- Swedner, Harald, "Vem går på Moderna museet? De unga och de välbärgade", *Expressen*, 1965-04-23.
- Tarschys, Rebecka, "Nya rytmer på Skeppsholmen", *Dagens Nyheter*, 1991-04-11.
- Tarschys, Rebecka, "Magnat med kulturintresse. Robert Weil tar plats i styrelsen för Framtidens kultur", *Dagens Nyheter*, 1994-12-21.
- Tarschys, Rebecka, "DN gratulerar: Besatt av konstnärlig utveckling", *Dagens Nyheter*, 1998-11-21.
- TT-Reuter, "USA:s jätteplan slår nytt rekord", *Dagens Nyheter*, 1972-06-01.
- TT Spektra, "På väg ut i världen", *Svenska Dagbladet*, 2013-02-12.
- TT Spektra, "Svensk konstpionjär skakar om", *Svenska Dagbladet*, 2013-03-02.
- Unger, Gunnar, (sign. Saggiarius), "Apropå", *Svenska Dagbladet*, 1970-02-16.
- Unger, Gunnar, (sign. Saggiarius), "Apropå", *Svenska Dagbladet*, 1970-03-13.
- van Reis, Mikael, "Mögligt museum som en bunker", *Göteborgs-Posten*, 2001-11-24.
- Vogel, Carol, "Armani Gift to the Guggenheim Revives Issue of Art and Commerce", *The New York Times*, 1999-12-15.

- Vogel, Viveka, ”Vi betalade in 500 000 och fick konst för miljoner”, *Vecko-Journalen*, nr. 42, 1973-10-17.
- Voss, Julia, ”Die Kunstgeschichte muss umgeschrieben werden”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2013-02-20.
- Wadstein MacLeod, Katarina, ”Schneemann med rätta förargad”, *Svenska Dagbladet*, 2009-10-08.
- Wahlin, Claes, ”Konstens att säga nej”, *Aftonbladet*, 2001-01-25.
- Wall, Åsa, ”Skeppsholmen i spansk kostym”, *Svenska Dagbladet*, 1991-04-11.
- Weil, Robert, ”Moderna museet grovt missbrukat”, *Dagens Nyheter*, 2001-01-31.
- Westman, David, ”Satsar Moderna museet 2 miljoner kr på onödigt konstpaket från USA?”, *Folket*, 1972-08-05.
- Widoff, Anders et al., ”Tänk på den framtida generationen”, *Aftonbladet*, 1988-06-16.
- Wolkoff, Julia, ”How the Swedish Mystic Hilma af Klint Invented Abstract Art”, *Artsy*, 2018-10-12, www.artsy.net/article/artsy-editorial-swedish-mystic-hilma-af-klint-invented-abstract-art (hämtad 2019-04-29).
- Zachrisson, Göran, ”... och varför ska Göteborg betala, Bengt Göransson?”, *Aftonbladet*, 1988-06-01.
- Åhlén, Carl-Gunnar, ”Stjärnsmäll mellan två kulturliv”, *Svenska Dagbladet*, 1989-06-23.
- Åström, Lars Erik, ”Museet för modern konst”, *Expressen*, 1950-09-05.
- Åström, Lars Erik, ”Det moderna museet i verkligheten”, *Svenska Dagbladet*, 1958-05-10.
- Öqvist, Per, ”Huset som Gud glömde: Konstsverige rasar mot Moderna museets ledning”, *Dagens Industri*, 2001-03-24.
- Öqvist, Per, ”Jag är en bra chef för Moderna museet”, *Dagens Industri*, 2001-03-24.

Litteratur

- Adorno, Theodor W., *Prisms* (Cambridge: MIT Press, 1981).
- Andre, Lucija, Durksen, Tracy & Volman, Monique L., ”Museums as avenues of learning for children: A decade of research”, *Learning Environments Research*, vol. 20, nr. 1, 2017.
- Anom., ”Editorial: ’He Who Pays the Piper Calls the Tune’: Sponsorship, Patronage and the Intellectual Independence of Museums”, *Museum Management and Curatorship*, vol. 5, nr. 4, 1996.

- Arvidsson, Kristoffer, *Den romantiska postmodernismen: Konstkritik och det romantiska i 1980- och 1990-talets svenska konst*, Diss. Göteborgs universitet (Göteborg: Göteborgs universitet, 2008).
- Arvidsson, Kristoffer, "Inledning", Kristoffer Arvidsson (red.), *Skiascope 5. Fådda och försmådda. Samlingarnas historia vid Göteborgs konstmuseum* (Göteborg: Göteborgs konstmuseums skriftserie, 2012).
- Arvidsson, Kristoffer, "Arkitektur för eller som konst: Konflikten mellan form och funktion i nutida konstmuseiarkitektur", Kristoffer Arvidsson (red.), *Skiascope 7. Konstmuseiarkitektur* (Göteborg: Göteborgs konstmuseums skriftserie, 2015a).
- Arvidsson, Kristoffer, "Inledning", Kristoffer Arvidsson (red.), *Skiascope 7. Konstmuseiarkitektur* (Göteborg: Göteborgs konstmuseums skriftserie, 2015b).
- Barrett, Jennifer, *Museums and the Public Sphere* (Chichester: Wiley-Blackwell, 2012).
- Barthes, Roland, "Avantgarde – I spetsen för vad slags teater", Roland Barthes, *Kritiska essäer* (Lund: Cavefors, 1967).
- Beckman, Jenny, *Naturens palats: Nybyggnad, vetenskap och utställning vid Naturhistoriska riksmuseet 1866–1925*, Diss. Kungliga tekniska högskolan (Stockholm: Atlantis, 1999).
- Beckman, Svante & Hillström, Magdalena, "Museets självbilder", Lennart Palmqvist & Svante Beckman (red.), *Museer och framtidstro* (Stockholm: Carlsson, 2003).
- Bennett, Tony, "Museum and the 'People'", Robert Lumley (red.), *The Museum Time-Machine: Putting Cultures on Display* (London: Routledge, 1988).
- Bennett, Tony, *The Birth of the Museum: History, Theory and Politics* (London: Routledge, 1995).
- Bennett, Tony, "Thinking (with) Museums: From Exhibitionary Complex to Governmental Assemblage", Andrea Witcomb and Kylie Message (red.), *The International Handbooks of Museum Studies: Museum Theory* (Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 2015).
- Bergström, Eva-Lena, *Nationalmuseum i offentlighetens ljus: Framväxten av tillfälliga utställningar 1866–1966*, Diss. Umeå universitet (Umeå: Umeå universitet, 2018).
- Bergwik, Staffan, Godhe, Michael, Houlz, Anders & Rodell, Magnus, "Inledning", Staffan Bergwik, Michael Godhe, Anders Houlz & Magnus Rodell (red.), *Svensk snillrikhet? Nationella föreställningar om entreprenörer och teknisk begåvning 1800–2000* (Lund: Nordic Academic Press, 2014).
- Bergwik, Staffan, "Ljus över mörka vatten: Gustaf Dalén, ingenjörskonsten och etableringen av det moderna Sverige", Staffan Bergwik, Michael Godhe, Anders Houlz & Magnus Rodell (red.), *Svensk snillrikhet? Nationella*

- föreställningar om entreprenörer och teknisk begåvning 1800–2000* (Lund: Nordic Academic Press, 2014).
- Birnbaum, Daniel, *Defining Contemporary Art: 25 Years in 200 Pivotal Artworks* (London: Phaidon, 2011).
- Birnbaum, Daniel, ”Förord”, Anna Tellgren & Anna Lundström (red.), *Pontus Hultén och Moderna Museet: De formativa åren* (Stockholm: Moderna Museet, 2017).
- Birnbaum, Daniel, Noring, Ann-Sofie, Kittelmann, Udo, Lebrero Stals, José, ”Förord”, Iris Müller-Westermann, *Hilma af Klint: Abstrakt pionjär*, utst. kat. (Stockholm: Moderna Museet, 2013).
- Bonnier, Gerard, ”Företal”, Olle Granath et al. (red.), *Önskemuseet: The Museum of Our Wishes: Notre Musée tel qu'il devrait être: Museum unserer Wünsche* (Stockholm: Moderna Museet, 1964).
- Bourdieu, Pierre, ”Cultural Reproduction and Social Reproduction”, Richard Brown (red.), *Knowledge, Education, and Cultural Change: Papers in the Sociology of Education* (London: Tavistock, 1974).
- Bourdieu, Pierre, ”The Forms of Capital”, *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education* (Westport: Greenwood Press, 1986).
- Bourdieu, Pierre, *Konstens regler: Det litterära fältets uppkomst och struktur* (Stehag: B. Östlings bokförlag Symposium, 2000).
- Bourdieu, Pierre & Darbel, Alain, *The Love of Art: European Art Museums and their Public* (Cambridge: Polity Press, 1997).
- Bourdieu, Pierre & Haacke, Hans, *Free exchange* (London: Polity, 1995).
- Broadly, Donald, *Kapital, habitus, fält: Några nyckelbegrepp i Pierre Bourdieus sociologi* (Stockholm: UHÄ, 1989).
- Broadly, Donald, *Sociologi och epistemologi: Om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin* (Stockholm: HLS, 1991).
- Broadly, Donald, ”Inledning”, Pierre Bourdieu, *Konstens regler: Det litterära fältets uppkomst och struktur* (Stehag: B. Östlings bokförlag Symposium, 2000).
- Bürger, Peter, *Theory of the Avant-Garde* (Minneapolis: University of Minnesota Press, cop., 1984).
- Burke, Peter ”Context in context”, *Common Knowledge*, vol. 8, nr. 1, 2002.
- Butler, Cornelia & Schwartz, Alexandra (red.), *Modern Women: Women at The Museum of Modern Art* (New York: Museum of Modern Art, cop., 2010).
- Bydler, Charlotte, Gedin, Andreas & Ringarp, Johanna (red.), *Pontus Hultén på Moderna Museet. Vittnesseminarium på Södertörns högskola, 26 april 2017* (Huddinge: Södertörns högskola, 2018).
- Castillo, Daniel, *Statens förändrade gränser: En studie om sponsring, korruption och relationen till marknaden*, Diss. Stockholms universitet (Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis, 2009).

- Cohen-Solal, Annie, "Visual Arts", Annie Cohen-Solal, Paul Goldberger & Robert Gottlieb (red.), *New York Mid-Century: Post-War Capital of Culture, 1945–1965* (London: Thames & Hudson, 2014).
- Cooks, Bridget R., "Black Artists and Activism: Harlem on My Mind (1969)", *American Studies*, vol. 48, nr. 1, 2007.
- Couldry, Nick, *The Place of Media Power: Pilgrims and Witnesses of the Media Age* (London: Routledge, 2001).
- Crimp, Douglas, "Bilder", *Från 60-tal till cyberspace* (Stockholm: Konsthögskolan, 1997).
- Dahlström, Per, "Amalia Lindegren. Ut ur konsthistorien och tillbaka", Kristoffer Arvidsson (red.), *Skiascope 10. Kanon. Perspektiv på svensk konsthistorieskrivning* (Göteborg: Göteborgs konstmuseums skriftserie, 2020), (under utgivning).
- Danto, Arthur C., "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, vol. 61, nr. 19, 1964.
- David, Carol, "Elitism in the Stories of US Art Museums: Power of a Master Narrative", *Journal of Business and Technical Communication*, vol. 13, nr. 3, 1999.
- Duncan, Carol, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums* (London: Routledge, 1995).
- Edenman, Ragnar, "Konst i offentlig miljö", *Svenska stadsförbundets tidskrift*, nr. 9, 1959.
- Edenman, Ragnar, "Tal vid invigningen av Moderna Museet", Olle Granath & Monica Nickels (red.), *Moderna Museet 1958–1983* (Stockholm: Moderna Museet, 1983).
- Ekeberg, Jonas, "Introduction", Jonas Ekeberg (red.), *New Institutionalism – Verksted #1, 2003* (Oslo: Office for Contemporary Art Norway, 2003).
- Ekeberg, Jonas (red.), *New Institutionalism – Verksted #1, 2003* (Oslo: Office for Contemporary Art Norway, 2003).
- Ekström, Anders, Solveig Jülich & Snickars, Pelle (red.), *1897: Mediehistorier kring Stockholmsutställningen* (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2006).
- Ericstam, Johan, "Konstmuseifältet", Donald Broady (red.), *Kulturens fält: En antologi* (Göteborg: Daidalos, 1998).
- Eriksson, Eva, "Förvandlingar och lokalbyten: Moderna museets byggnader", Anna Tellgren (red.), *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008* (Stockholm: Moderna Museet, 2008).
- Eriksson, Jonas (red.), *Guidebok för museer och näringsliv i samverkan* (Visby: Riksutställningar, 2017).
- Ers, Andrus, "Kris, terror, besvikelse – 1970-talet efter utopierna", Anders Burman & Lena Lennerhed (red.), *Tillsammans: Politik, filosofi och estetik på 1960- och 1970-talen* (Stockholm: Atlas Akademi, 2014).

- Etgar, Michael, "Ways of Engaging Consumers in Co-production", *Technology Innovation and Management Review*, december 2009, www.timreview.ca/article/307 (hämtad 2020-05-05).
- Fagerström, Linda, *Randi Fisher: Svensk modernist*, Diss. Lunds universitet (Lund: Ellerström, 2005).
- Fant, Åke, *Hilma af Klint – Ockult målarinna och abstrakt pionjär: [Moderna Museet 26 december–18 februari 1990]*, utst. kat. (Stockholm: Raster, 1989).
- Foster, Hal, "What's Neo about the Neo-Avant-Garde?", *October*, vol. 70, 1994.
- Foster, Hal, "Questionnaire on 'The Contemporary'", *October*, vol. 130, 2009.
- Frenander, Anders, *Debattens vågor: Om politisk-ideologiska frågor i efterkrigstidens svenska kulturdebatt*, Diss. Göteborgs universitet (Göteborg: Institutionen för idé- och lärdomshistoria, 1998).
- Frenander, Anders, *Kulturen som kulturpolitikens stora problem: Diskussionen om svensk kulturpolitik under 1900-talet* (Hedemora: Gidlund, 2005).
- Gedin, Andreas, *Pontus Hultén, Hon & Moderna* (Stockholm: Langenskiöld, 2016).
- Gill, Anton, *Peggy Guggenheim: The Life of an Art Addict* (London: HarperCollins, 2001).
- Gordon, Peter E., "Contextualism and criticism in the history of ideas", Darrin M. McMahon & Samuel Moyn (red.), *Rethinking modern European Intellectual History* (New York: Oxford University Press, 2014).
- Graham, Brian, Ashworth G.J & Tunbridge, J.E, *A Geography of Heritage: Power, Culture and Economy* (London: Arnold, 2000).
- Greenberg, Clement, "Avant-Garde and Kitsch", Clement Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays* (Boston: Beacon Press, 1989).
- Greenberg, Clement, "Modernist Painting", Charles Harrison & Paul Wood (red.), *Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas* (Oxford: Blackwell Publishers, 1992).
- Grundberg, Jonas, "Historiebruk, globalisering och kulturarvsförvaltning: Utveckling eller konflikt?", Peter Aronsson & Magdalena Hillström (red.), *Kulturarvens dynamik: Det institutionaliserade kulturarvets förändringar* (Norrköping: Tema kultur och samhälle, Linköpings universitet, 2005).
- Gustavsson, Martin, Börjesson, Mikael & Edling, Marta, "Inledning", Martin Gustavsson, Mikael Börjesson & Marta Edling (red.), *Konstens omvända ekonomi: Tillgångar inom utbildningar och fält 1938–2008* (Göteborg: Daidalos, 2012).
- Gustavsson, Martin, "Pengar, politik och publik: Moderna Museet och staten", Anna Tellgren (red.), *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008* (Stockholm: Moderna Museet, 2008).
- Gustavsson, Martin, "Privata intressen i staten. Om förhållandet mellan inköpta och donerade verk i Moderna Museets samling 1958–2009", Martin

- Gustavsson, Mikael Börjesson & Marta Edling, *Konstens omvända ekonomi: Tillgångar inom utbildningar och fält 1938–2008* (Göteborg: Daidalos, 2012).
- Görts, Maria, ”Rutiner och val: Framväxten av Moderna Museets samling”, Anna Tellgren (red.), *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008* (Stockholm: Moderna Museet, 2008).
- Göthlund, Anette, ”Arbete i verkstad och zon: Konstpedagogik för barn på Moderna Museet”, Anna Tellgren (red.), *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008* (Stockholm: Moderna Museet, 2008).
- Halbertsma, Marlite, ”The Call of the Canon: Why Art History Cannot do Without”, Elizabeth Mansfield (red.), *Making Art History: A Changing Discipline and its Institutions* (New York: Routledge, 2007).
- Hayden, Hans, *Modernismen som institution: Om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm* (Eslöv: Östlings bokförlag Symposion, 2006).
- Hayden, Hans, ”Dubbel bindning: Moderna Museet som plats för tolkning av samtid och historia”, Anna Tellgren (red.), *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008* (Stockholm: Moderna Museet, 2008).
- Hayden, Hans, ”Inledning”, Hans Hayden (red.), *Kontextualisering: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 2* (Stockholm: Stockholm University Press, 2019).
- Hellström, Göran & Petersén, Carl-Gustaf, *Det stora konstspelet: Hur 80-talets gyllene konstmarknad förvandlades till trauma på 90-talet* (Stockholm: Gedin, 1992).
- Hepp, Andreas & Krotz, Friedrich (red.), *Mediatized Worlds: Culture and Society in a Media Age* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014).
- Hodén, Tintin, ”En genuint svensk konst: Naivismens roll i svensk konsthistoria”, Kristoffer Arvidsson (red.), *Skiascope 10. Kanon. Perspektiv på svensk konsthistorieskrivning* (Göteborg: Göteborgs konstmuseums skriftserie, 2020), (under utgivning).
- Honour, Hugh & Fleming, John, *A World History of Art* (London: Laurence King, 2005).
- Hooper-Greenhill, Eilean, ”Counting Visitors or Visitors who Count”, Robert Lumley (red.), *The Museum Time-Machine: Putting Cultures on Display* (London: Routledge, 1988).
- Hooper-Greenhill, Eilean, *Museums and the Shaping of Knowledge* (London: Routledge, 1992).
- Hoving, Thomas, ”Preface”, Allon Schoener (red.), *Harlem on My Mind: Cultural Capital of Black America 1900–1968*, utst. kat. (New York: Random House, 1968).
- Hughes, Robert, *The Shock of the New: Art and the Century of Change* (London: Thames and Hudson, 1991).

- Hultén, K. G., "Konstverket har inget pris", Olle Granath (red.), *Önskemuseet: The Museum of Our Wishes: Notre Musée tel qu'il devrait être: Museum unserer Wunsche* (Stockholm: Moderna Museet, 1964).
- Hultén, Pontus, "Projektet New York Collection for Stockholm", *New York Collection for Stockholm: October 27 – December 2, 1973.*, utst. kat. (Stockholm: Moderna Museet, 1973).
- Hultén, Pontus, "Fem fragment ur Moderna Museets historia", Olle Granath & Monica Nickels (red.), *Moderna Museet 1958–1983* (Stockholm: Moderna Museet, 1983).
- Hultén, Pontus, "The New York Connection", Olle Granath & Monica Niekels (red.), *Moderna Museet 1958–1983* (Stockholm: Moderna Museet, 1983).
- Hultman, Marianne, "New York Collection for Stockholm", Billy Klöver (red.), *Teknologi för livet: Om Experiments on Art and Technology* (Stockholm: Schultz, 2004).
- Hultman, Marianne, "Vår man i New York: Intervju med Billy Klöver om samarbetet med Moderna Museet", Anna Tellgren (red.), *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008* (Stockholm: Moderna Museet, 2008).
- Ikegami, Hiroko, *The Great Migrator: Robert Rauschenberg and the Global Rise of American Art* (Cambridge: MIT Press, 2010).
- Ingemark Milos, Anna, *Stockholms stadsbibliotek och Moderna museet: En analys av arkitekturkritik i svensk press*, Diss. Lunds universitet (Lund: Sekel, 2010).
- Jacobsson, Bengt, "Stabilitet och förändring: Om kulturpolitikens kringelikrokar under fyra decennier", Jenny Svensson & Klara Tomson (red.), *Kampen om kulturen: Idéer och förändring på det kulturpolitiska fältet* (Lund: Studentlitteratur, 2016).
- Jakubowska, Agata & Deepwell, Katy (red.), *All-Women Art Spaces in Europe in the Long 1970s* (Liverpool: Liverpool University Press, 2018).
- Jarlbro, Gunilla, *Medier, makt och genus* (Lund: Studentlitteratur, 2006).
- Jasanoff, Sheila, "Afterword", Sheila Jasanoff (red.), *States of Knowledge: The Co-Production of Science and Social Order* (London: Routledge, 2004a).
- Jasanoff, Sheila, "The idiom of co-production", Sheila Jasanoff (red.), *States of Knowledge: The Co-Production of Science and Social Order* (London: Routledge, 2004b).
- Josephson, Peter & Lundgren, Frans, *Historia som kunskapsform* (Lund: Studentlitteratur, 2014).
- Jülich, Solveig, Lundell, Patrik & Snickars, Pelle (red.), *Mediernas kulturhistoria* (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2006).
- Jöekalda, Kristina, "What has become of the New Art History?", *Journal of Art Historiography*, nr. 9, 2013.

- Karlholm, Dan, "Konstmuseet på liv och död", Dan Karlholm (red.), *Vad är ett museum?* (Stockholm: Axl Books, 2013).
- Karlholm, Dan, *Kontemporalism: Om samtidskonstens historia och framtid* (Stockholm: Axl Books, 2014).
- Kaveh, Shamal, "Tillsammans mot entreprenörskapets förlovade land – Foucault och nyliberalismen", Anders Burman & Lena Lennerhed (red.), *Tillsammans: Politik, filosofi och estetik på 1960- och 1970-talen* (Stockholm: Atlas Akademi, 2014).
- Kellner, Douglas, *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Postmodern* (London: Routledge, 1995).
- Klockar Linder, My, *Kulturpolitik: Formeringen av en modern kategori*, Diss. Uppsala universitet (Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2014).
- Klonk, Charlotte, *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000* (New Haven: Yale University Press, 2009).
- Klüver, Billy, "E.A.T.s historia", Billy Klüver (red.), *Teknologi för livet: Om Experiments on Art and Technology* (Stockholm: Schultz, 2004).
- Knell, Simon, *National Galleries: The Art of Making Nations* (London: Routledge, 2016).
- Kotler, Neil & Kotler, Philip, "Can Museums be All Things to All People?: Mission, Goals and Marketing's Role", *Museum Management and Curatorship*, vol. 18, nr. 3, 2000.
- Krauss, Rosalind, "The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum", *October*, vol. 54, 1990.
- Krens, Thomas, "Preface and Acknowledgements", Solomon R. Guggenheim Museum, *Giorgio Armani: [Solomon R. Guggenheim Museum, New York, October 20. 2000-Januari 17. 2001; Guggenheim Museum, Bilbao, March 12-August 26. 2001]*, utst. kat. (New York: Harry N. Abrams, cop., 2000).
- Kroon, Åsa, *Debattens dynamik: Hur budskap och betydelser förvandlas i mediedebatter*, Diss. Linköpings universitet (Linköping: Linköpings universitet, 2001).
- Kundu, Rina & Kalin, Nadine M., "Participating in the Neoliberal Art Museum", *Studies in Art Education*, vol. 57, nr. 1, 2015.
- LaCapra, Dominick, *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language* (Ithaca: Cornell U.P., 1983).
- Laestadius, Anna Larsson, *Hilma af Klint: En roman om gåtan Hilma af Klint* (Stockholm: Piratförlaget, 2017).
- Langfeld, Gregor, "The Canon in Art History: Concepts and Approaches", *Journal of Art History*, nr. 19, 2018.
- Lindberg, Anna Lena, "Inledning", Anna Lena Lindberg (red.), *Konst, kön och blick: Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism* (Stockholm: Norstedt, 1995).

- Lindeborg, Lisbeth, *Kultur som lokaliseringsfaktor: Erfarenheter från Tyskland* (Stockholm: Allmänna förlag, 1991).
- Lorente, J. Pedro, *The Museum of Contemporary Art: Notion and Development* (Farnham: Ashgate, 2011).
- Lowry, Glenn D., "A Deontological Approach to Art Museums and the Public Trust", James Cuno (red.), *Whose Muse?: Art Museums and the Public Trust* (Princeton: Princeton University Press, cop., 2004).
- Lowry, Glenn D., "Foreword", Leah Dickerman (red.), *Inventing Abstraction 1910–1925: How a Radical Idea Changed Modern Art* (London: Thames & Hudson Ltd., 2012).
- Lundby, Knut, "Introduction", Knut Lundby (red.), *Mediatization of Communication* (Berlin: De Gruyter Mouton, 2014).
- Lundell, Patrik, *Attentatet mot Hiertas minne: Studier i den svenska pressens mediehistoria* (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2013).
- Lundström, Anna, *Former av politik: Tre utställningssituationer på Moderna museet 1998–2008*, Diss. Stockholms universitet (Göteborg: Makadam, 2015).
- Lundström, Anna, "Rörelse i konsten: En utställning i olika lager", Anna Tellgren & Anna Lundström (red.), *Pontus Hultén och Moderna Museet: De formativa åren* (Stockholm: Moderna Museet, 2017).
- Lundqvist, Åke, *Kultursidan. Kulturjournalistiken i Dagens Nyheter 1864–2012* (Stockholm: Bonnier, 2012).
- Lärkner, Bengt, "1900–1950", Lena Johannesson (red.), *Konst och visuell kultur i Sverige 1810–2000* (Stockholm: Signum, 2007).
- Löfgren, Mikael & Molander, Anders, "Inledning", Mikael Löfgren, Anders Molander & Mats Arvidsson (red.), *Postmoderna tider?* (Stockholm: Nordstedt, 1986).
- Macdonald, George F. & Alford, Stephen, "Museums and Theme Parks: Worlds in Collision?", *Museum Management and Curatorship*, vol. 14, nr. 2, 1995.
- Macdonald, Sharon, "Interconnecting: Museum visiting and exhibition design", *International Journal of CoCreation in Design and the Arts*, vol. 3, nr. 1, 2007.
- MacLeod, Suzanne (red.), *Reshaping Museum Space: Architecture, Design, Exhibitions* (London: Routledge, 2005).
- Mason, Rhiannon, "Cultural Theory and Museum Studies", Sharon Macdonald (red.), *A Companion to Museum Studies* (Oxford: Blackwell Publisher, 2006).
- McClellan, Andrew, *The Art Museum from Boullée to Bilbao* (Berkeley: University of California Press, 2008).
- McMahon, Darrin M., "The Return of the History of Ideas?", *Rethinking Modern European Intellectual History* (New York: Oxford University Press, 2014).
- Merriman, Nick, "Museum Visiting as a Cultural Phenomenon", Peter Vergo (red.), *The New Museology* (London: Reaktion, 1989).

- Message, Kylie, *Museums and Social Activism: Engaged Protest* (New York: Routledge, 2013).
- Message, Kylie & Witcomb, Andrea, "Introduction: Museum Theory. An Expanded Field", Andrea Witcomb & Kylie Message (red.), *The International Handbook of Museum Studies: Museum Theory* (Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 2015).
- Müller-Westermann, Iris (red.), *Hilma af Klint: Abstrakt pionjär*, utst. kat. (Stockholm: Moderna Museet, 2013).
- Myerscough, John, *The Economic Importance of the Arts in Britain* (London: Policy Studies Institute, 1988).
- Nakov, Andréi, *Kandinsky: The Enigma of the First Abstract Painting* (Cracow: Institute for Art Historical Research, 2015).
- Nightingale, Julia, "Attracting Corporate Sponsors", *Museum Practice*, nr. 42, 2008.
- Nilsson, Isabella, "Förord", Kristoffer Arvidsson (red.), *Skiascope 5. Fådda och försmådda, Samlingarnas historia vid Göteborgs konstmuseum* (Göteborg: Göteborgs konstmuseums skriftserie, 2012).
- Nilsson, John Peter, "Räkna med bråk", John Peter Nilsson (red.) *Det andra önskemuseet = The Second Museum of Our Wishes* (Stockholm: Moderna Museet, 2010).
- Nilsson, Karl-Ola, "Kulturlivet om näringsstöd: Många åsikter men få erfarenheter", *Kulturpolitisk debatt 10. Näringslivet och kulturen* (Stockholm: Kulturrådet, 1983).
- Nilsson, Sven, *Kulturmaterialiet i storstadspressen under 1960-talet: En deskriptiv innehållsanalys* (Lund: Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund, 1974).
- Nittve, Lars (red.), *Pablo Picasso: Moderna museet, Stockholm, 15/10 1988–8/1 1989*, utst. kat. (Stockholm: Moderna Museet, 1988).
- Nittve, Lars, "Förord", Åke Fant, *Hilma af Klint – Ockult målarinna och abstrakt pionjär: [Moderna Museet 26 december–18 februari 1990]*, utst. kat. (Stockholm: Raster, 1989).
- Nochlin, Linda, "Varför har det inte funnits några stora kvinnliga konstnärer?", Anna Lena Lindberg (red.), *Konst, kön och blick: Feministiska bildanalyser från renässansen till postmodernismen* (Stockholm: Norstedts, 1995).
- Noring, Ann-Sofi, "Fortsättning följer", John Peter Nilsson (red.), *Det andra önskemuseet = The Second Museum of Our Wishes* (Stockholm: Moderna Museet, 2010).
- Nyström, Daniel, "Ett svenskt bakslag: Kontextskapande i diskussioner om Susan Faludis Backlash" *Tidskrift för genusvetenskap*, nr. 1–2, 2015.

- Näsman, Olof (Olle), *Samhällsmuseum efterlyses: Svensk museiutveckling och museidebatt 1965–1990*, Diss. Umeå universitet (Umeå: Umeå universitet, 2014).
- O'Doherty, Brian, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (Berkeley: University of California Press, 1999).
- Olsson, Per-Olof, "P.O. Olsson, arkitekt", Olle Granath & Monica Nieckels (red.), *Moderna Museet 1958–1983* (Stockholm: Moderna Museet, 1983).
- Parker, Rozsika & Pollock, Griselda, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (London: I.B. Tauris, 2013).
- Paulsson, Gregor, *Nya museer: Ett programutkast* (Stockholm: Tiden, 1920).
- Peterson, Lars, *Det kulturella kapitalet: Kritik av kultursponsringen* (Stockholm: Tiden, 1988).
- Poggioli, Renato, *The Theory of the Avant-Garde* (Cambridge: Belknap Press, 1968).
- Pollock, Griselda, "Women, Art, and Ideology: Questions for Feminist Art Historians", *Women's Studies Quarterly*, vol. 15, nr. 1/2, 1987.
- Pollock, Griselda, *Avant-Garde Gambits 1888–1893: Gender and the Color of Art History* (London: Thames and Hudson cop., 1992).
- Pollock, Griselda, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories* (London: Routledge, 1999).
- Pollock, Griselda, *Vision and Difference: Feminism, Femininity and Histories of Art* (London: Routledge, 2003).
- Pollock, Griselda, "Demokratiskt drömmande: Revisionen av det moderna", John Peter Nilsson (red.), *Det andra önskemuseet = The Second Museum of Our Wishes* (Stockholm: Moderna Museet, 2010).
- Poulot, Dominique, "The Changing Roles of Art Museums", Andrea Witcomb and Kylie Message (red.), *The International Handbooks of Museum Studies: Museum Theory* (Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 2015).
- Prior, Nick, "Postmodern Restructurings", Sharon Macdonald (red.), *A Companion to Museum Studies* (Malden: Blackwell Publishing, 2006).
- Ricoeur, Paul, "The Model of the Text: Meaningful Action Considered as a Text", *Social Research*, vol. 38, nr. 3, 1971.
- Rodell, Magnus, "Mediating the Nation: Celebrating the Sixth of June in Sweden", *National Days: Constructing and Mobilising National Identity* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009).
- Rodell, Magnus, "Bildstormande i det tjugoförsta århundradet: Islamiska staten och förstörelsen av kulturarv", *Samtider: Perspektiv på 2000-talets idéhistoria* (Göteborg: Daidalos, 2017).
- Ross, Max, "Interpreting the new museology", *Museum and Society*, vol. 2, nr. 2, 2004.

- Salomon, Kim, *Rebeller i takt med tiden: FNL-rörelsen och 60-talets politiska ritualer* (Stockholm: Rabén Prisma, 1996).
- Salomon, Nanette, "The Art Historical Canon: Sins of Omission", Joan E. Hartman & Ellen Messer-Davidow (red.), *(En)gendering Knowledge: Feminists in Academe* (Knoxville: University of Tennessee Press, cop., 1991).
- Sassoon, Donald, *Mona Lisa: The History of the World's Most Famous Painting* (London: HarperCollins, 2001).
- Schultz Lundestam, Barbro "9 Evenings", Billy Klüver (red.), *Teknologi för livet: Om Experiments on Art and Technology* (Stockholm: Schultz, 2004).
- Skinner, Quentin, "Meaning and Understanding in the History of Ideas", *History and Theory*, vol. 8, nr. 1, 1969.
- Skoglund, Crister, "Studentrevolten 1968", Anders Burman & Lena Lennerhed (red.), *Tillsammans: Politik, filosofi och estetik på 1960- och 1970-talen* (Stockholm: Atlas Akademi, 2014).
- Sköld, Otte, *Det moderna museet: Utställning: Liljevalchs konsthall, 1950*, uts. kat. (Stockholm: Nationalmuseum, 1950).
- Sköld, Otte, "Otte Skölds tal vid invigningen av Moderna Museet d. 9/5 1958 kl 11:30", Olle Granath & Monica Nickels (red.), *Moderna Museet 1958–1983* (Stockholm: Moderna Museet, 1983).
- Slater, Don & Tonkiss, Fran, *Market Society: Markets and Modern Social Theory* (Cambridge: Polity, 2001).
- Smeds, Kerstin, "Vad är museologi?", *Kulturhistorisk Tidskrift*, vol. 90, nr. 2, 2007.
- Smith, Terry, *What Is Contemporary Art* (Chicago: University of Chicago Press, 2009).
- Stallabrass, Julian, *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art* (Oxford: Oxford University Press, 2004).
- Staniszewski, Mary Anne, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at Museum of Modern Art* (Cambridge: MIT Press, 1998).
- Stolpe, Pär, *Filialen vid Moderna Museet i Stockholm 1/3 1971–1/7 1973: Rapporten* (Stockholm: Moderna Museet, 1974).
- Strömbäck, Jesper, *Makt, medier och samhälle: En introduktion till politisk kommunikation* (Stockholm: SNS förlag, 2009).
- Sundberg, Martin, "Innan och utanför tullarna: Moderna museet", Anna Tellgren & Jeff Werner (red.), *Representation och regionalitet: Genusstrukturer i fyra svenska konstmuseisamlingar* (Stockholm: Statens kulturråd, 2011).
- Sundgren, Per, "Då kulturen blev lönsam", Anders Burman & Lena Lennerhed (red.), *Sekelslut. Idéhistoriska perspektiv på 1980- och 1990-talen* (Stockholm: Atlas akademi, 2011).

- Sundgren, Per, "Göran Palms kritik av kulturen", Anders Burman & Lena Lennerhed (red.), *Tillsammans: Politik, filosofi och estetik på 1960- och 1970-talen* (Stockholm: Atlas Akademi, 2014).
- Svensson, Carl-Johan, *Festligt, folkligt, fullsatt? Offentlig debatt om Historiska museets publika verksamhet från 'Den Svenska Historien' till 'Sveriges Historia'*, Diss. Jönköping universitet (Jönköping: Högskolan för lärande och kommunikation, 2014).
- Svensson, Jenny & Tomson, Klara, "Bokens teoretiska perspektiv: Stabilitet och förändring och på organisatoriska fält", Jenny Svensson & Klara Tomson (red.), *Kampen om kulturen: Idéer och förändring på det kulturpolitiska fältet* (Lund: Studentlitteratur, 2016a).
- Svensson, Jenny & Tomson, Klara, "Kampen om kulturen: Idéer och förändring på det kulturpolitiska fältet", Jenny Svensson & Klara Tomson (red.), *Kampen om kulturen: Idéer och förändring på det kulturpolitiska fältet* (Lund: Studentlitteratur, 2016b).
- Swedner, Harald, "Barriären mot kulturen", *Tiden: Månadsskrift för socialistisk kritik och politik*, nr. 1, januari 1965.
- Tellgren, Anna, "Fotografi och konst: Om Moderna Museets samling av fotografier ur ett institutionshistoriskt perspektiv", Anna Tellgren (red.), *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008* (Stockholm: Moderna Museet, 2008).
- Tellgren, Anna & Lundström, Anna (red.), *Pontus Hultén och Moderna Museet: De formativa åren* (Stockholm: Moderna Museet, 2017).
- Thompson, John B., *Medierna och moderniteten* (Göteborg: Daidalos, 2001).
- Thumim, Nancy, "Self-representation in museums: Therapy or democracy?", *Critical Discourse Studies*, vol. 7, nr. 4, 2010.
- Topaz, Chad M. et al., "Diversity of artists in major U.S. museums", *PLoS One*, 2019-03-20, www.journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0212852 (hämtad 2019-06-14).
- Tzortzi, Kali, *Museum Space: Where Architecture Meets Museology* (Farnham: Ashgate, 2015).
- van Aalst, Irina & Boogaarts, Inez, "From Museum to Mass Entertainment: The Evolution of the Role of Museums in Cities", *European Urban and Regional Studies*, vol. 9, nr. 3, 2002.
- Vergo, Peter (red.), *The New Museology* (London: Reaktion, 1989).
- Werner, Jeff, "Fjärran speglingar: Moderna Museet i utländsk press", Anna Tellgren (red.), *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008* (Stockholm: Moderna Museet, 2008).
- Werner, Jeff, "Samlingar och samlande", Kristoffer Arvidsson (red.), *Skiascope 5. Fådda och försmådda. Samlingarnas historia vid Göteborgs konstmuseum* (Göteborg: Göteborgs konstmuseums skriftserie, 2012).

- West, Kim, *The Exhibitionary Complex: Exhibition, Apparatus, and Media from Kulturhuset to the Centre Pompidou, 1963–1977*, Diss. Södertörns högskola (Huddinge: Södertörns högskola, 2017).
- Witcomb, Andrea, *Re-imagining the Museum: Beyond the Mausoleum* (London: Routledge, 2003).
- Wu, Chin-Tao, *Privatising Culture: Corporate Art Intervention Since the 1980s* (London: Verso, 2002).
- Zetterström Geschwind, Britta, *Publika museirum: Materialiseringar av demokratiska ideal på Statens Historiska Museum 1943–2013*, Diss. Stockholms universitet (Stockholm: Stockholms universitet, 2017).
- Åhrén, Lars, ”Volvos kulturengagemang – en företagsfilosofi”, *Kulturpolitisk debatt 10. Näringslivet och kulturen* (Stockholm: Kulturrådet, 1983).
- Ödman, Per-Johan, *Tolkning, förståelse, vetande: Hermeneutik i teori och praktik* (Lund: Studentlitteratur, 2016).
- Öhman, Nina (red.), *Henri Matisse: Moderna Museet, Stockholm, 3.11 1984–6.1 1985*, utst. kat. (Stockholm: Moderna Museet, 1984).
- Öhrner, Annika, ”The Moderna Museet in Stockholm – The Institution and the Avant-Garde”, Tania Ørum & Jesper Olsson (red.), *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950–1975* (Leiden: Brill Rodopi, 2016).
- Öhrner, Annika, ”Making Space for Feminism: All-Women Art Exhibitions in Sweden in the 1970s”, Agata Jakubowska & Katy Deepwell (red.), *All-Women Art Spaces in Europe in the Long 1970s* (Liverpool: Liverpool University Press, 2018).
- Österberg, Kjell, ”Vänstern och proletariseringen”, Anders Burman & Lena Lennerhed (red.), *Tillsammans: Politik, filosofi och estetik på 1960- och 1970-talen* (Stockholm: Atlas Akademi, 2014).
- Östlund, David, ”Ett manifest för processtolkande idéhistoria: 100 teser om tänkandet och dess historieskrivning”, *Lychnos: Årsbok för idé- och lärdoms historia* (Uppsala: Lärdoms historiska samfundet, 1998).

Tema Q-presentation

Tema kultur och samhälle (Tema Q) bedriver problemorienterad kulturvetenskaplig forskning i skärningspunkten mellan humaniora och samhällsvetenskap. Med betoning på ett kritiskt och analytiskt grundperspektiv, inkluderar forskningen såväl samtida som historiska ämnen och studier som betraktar kultur som tecken, representation eller som ett verksamhetsområde påverkat av ekonomi, juridik och politik. Tema Q utgör en del av Institutionen för kultur och samhälle (IKOS) vid Linköpings universitet.

Culture Studies (Tema Q) conducts problem-oriented cultural science research at the intersection of the humanities and social sciences. Grounded in a critical and analytical understanding of culture, research includes both contemporary and historical topics and studies that focus both on culture as representation or as an area of activity influenced by economics, law and politics. Tema Q is part of the larger Department of Culture and Society (IKOS) at Linköping university.

Avhandlingar vid Tema kultur och samhälle

Lindaräng, Ingemar: *Ett jubileum i tiden. Birgittajubileet 2003 som historiebruk*. Licentiatavhandling 2005.

Johansson, Carina: *Mellan ruinromantik och partyfabrik? En etnografisk studie av Visby i bild, berättelse, fantasi och minne*. Licentiatavhandling 2006.

Hillström, Magdalena: *Ansvar för kulturarvet. Studier i formeringen av det kulturhistoriska museiväsendet i Sverige med särskild inriktning på Nordiska museets etablering 1870–1920*. Doktorsavhandling 2006.

Gunnarsson, Andreas: *Genetik i fiktion*. Licentiatavhandling 2006.

Seifarth, Sofia: *Råd i radion: Modernisering, allmänhet och expertis 1939–1968*. Doktorsavhandling 2007.

Lindaräng, Ingemar: *Helgonbruk i moderniseringstider. Bruket av Birgitta- och Olavstraditionerna i samband med minnesfiranden i Sverige och Norge 1891–2005*. Doktorsavhandling 2007.

Harding, Tobias: *Nationalising Culture: The Reorganisation of National Culture in Swedish Cultural Policy 1970–2002*. Doktorsavhandling 2007.

Egeland, Helene: *Det ekte, det gode og det coole. Södra Teatern og den dialogiske formasjonen av mangfoldsdiskursen*. Doktorsavhandling 2007.

Kverndokk, Kyrre: *Pilegrim, turist og elev. Norske skoleturer til døds- og konsentrasjonsleirer*. Doktorsavhandling 2007.

Kåks, Helena: *Mellan erfarenhet och förväntan: Betydelser av att bli vuxen i ungdomars livsberättelser*. Doktorsavhandling 2007.

- Brusman, Mats: *Den verkliga staden?: Norrköpings innerstad mellan urbana idéer och lokala identiteter*. Doktorsavhandling 2008.
- Eskilsson, Anna: *På plats i historien. Studier av hembygdsföreningar på 2000-talet*. Doktorsavhandling 2008.
- Holt, Kristoffer: *Publicisten Ivar Harrie. Ideologi, offentlighetsdebatt och idékritik i Expressen 1944–1960*. Doktorsavhandling 2008.
- Andersson, Ragnar: *Flernivåstyrning av komplexa mål genom nätverk. Implementering av integrationspolicy i ett regionalt partnerskap för tillväxt 1998–2004*. Licentiatavhandling 2008.
- Nyblom, Andreas: *Ryktbarhetens ansikte: Verner von Heidenstam, medierna och personkulten i sekelskiftets Sverige*. Doktorsavhandling 2008.
- Rindzeviciute, Egle: *Constructing Soviet Cultural Policy: Cybernetics and Governance in Lithuania after World War II*. Doktorsavhandling 2008.
- Nilsson, Micael: *Genusregim i förändring. Jämställdhet och makt i kommunal politik mellan åren 1970 och 2006*. Doktorsavhandling 2008.
- Andersson, Joakim: *Skilda världar. Samtida föreställningar om kulturarvsplatser*. Doktorsavhandling 2008.
- Jarlbrink, Johan: *Det våras för journalisten: Symboler och handlingsmönster för den svenska pressens medarbetare från 1870-tal till 1930-tal*. Doktorsavhandling 2009.
- Ivarsson Lilieblad, Björn: *Moulin Rouge på svenska - Varietéunderhållning i Stockholm 1870–1920*. Doktorsavhandling 2009.
- Johansson, Carina: *Visby visuellt: Föreställningar om en plats med utgångspunkt i bilder och kulturarv*. Doktorsavhandling 2009.
- Werner, Ann: *Smittsamt – En kulturstudie av musikbruk bland tonårstjejer*. Doktorsavhandling 2009.

Wänström, Johan: *Samråd om Ostlänken. Raka spåret mot en bättre demokrati? Medborgarinflytande i svensk samhällsplanering*. Doktorsavhandling 2009.

Lee, Jenny: *The Market Hall Revisited. Cultures of Consumption in Urban Food Retail during the Long twentieth century*. Doktorsavhandling 2009.

Fredriksson, Martin: *Skapandets rätt. Ett kulturvetenskapligt perspektiv på den svenska upphovsrättens historia*. Doktorsavhandling 2010.

Gruber, Göran: *Medeltider. Samtida mobiliseringsprocesser kring det förflutnas värden*. Doktorsavhandling 2010.

Andersson, Ragnar: *Mainstreaming av integration, om översättning av policy och nätverksstyrning med förhinder i den regionala utvecklingspolitiken, 1998–2007*. Doktorsavhandling 2011.

Grip, Björn: *Samhällsförändring och det ömtåliga hjärtat: En analys av samhälle, ohälsa och hjärtdödlighet i Linköping och Norrköping från 1950-tal till 2000-tal*. Licentiatavhandling 2012.

Källstrand, Gustav: *Medaljens framsida. Nobelpriset i pressen 1897–1911*. Doktorsavhandling 2012.

Dahlin, Johanna: *Kriget är inte över förrän den sista soldaten är begravet. Minnesarbete och gemenskap kring andra världskriget i S:t Petersburg med omnejd*. Doktorsavhandling 2012.

Gilboa Runnvik, Ann-Charlotte: *Rum, rytm och resande. Genusperspektiv på järnvägsstationer*. Doktorsavhandling 2014.

Johansson, Marit: *Livet i en verdensarvby. En casestudie av diskusjoner og omstridte verdier i Angra do Heroísmo, Asorene*. Doktorsavhandling 2015.

Grip, Björn: *Den ojämlika dödligheten. Hjärtdödlighet och samhällsutveckling i två städer*. Doktorsavhandling 2016.

- Landgraf, Svante: *Fångenskap och flykt. Om frihetstemat i svensk barndomsskildring, reseskildring och science fiction decennierna kring 1970*. Doktorsavhandling 2016.
- Lindström, Sofia: *(Un)bearable freedom. Exploring the becoming of the artist in education, work and family life*. Doktorsavhandling 2016.
- Wagrell, Kristin, *The Common Sense of Forgetting; Interrogating the Policy-Process of the Living History Forum's Testimonial Archive, 1997–2016*. Licentiatavhandling 2017.
- Karlsson, Mattis: *Discovering Denisova*. Licentiatavhandling 2017.
- Peterson, Erik: *Vadstena krigsmanshus En studie av den svenska kronans inrättning för sårade och gamla soldater cirka 1640–1780*. Doktorsavhandling 2017.
- Marcus, Gustaf: *Paria: brottslingen och normaliseringen av människan i Strindbergs, Hanssons och Geijerstams författarskap*. Doktorsavhandling 2018.
- Wagrell, Kristin: *"Chorus of the Saved": Constructing the Holocaust Survivor in Swedish Public Discourse, 1943–1966*. Doktorsavhandling 2020.

I den svenska offentliga debatten har Moderna museet i Stockholm intagit en särställning jämfört med många andra kulturinstitutioner. Redan innan museet öppnade i maj 1958 hade syftet med dess verksamhet dryftats i dagspressen, och sedan öppnandet har museet getts stort utrymme på de svenska kultursidorna. Under decenniernas lopp har Moderna museet hyllats för sina utställningar och sin innovationsrikedom, men också kritiserats och ifrågasatts i ett stort antal debatter. En djupgående analys av dessa debatter visar att de inte enbart har behandlat enskilda aspekter av Moderna museets verksamhet - de har även format föreställningar om vad som är museets uppgift i samhället.

I Motsättningarnas museum undersöker Tintin Hodén hur de aktörer som har deltagit i debatterna om Moderna museet har samproducerat museiideal - det vill säga förebildliga visioner om Moderna museets uppgift i samhället, samt idéer om hur museet ska uppfylla denna uppgift. Vilka museiideal har samproducerats i debatterna och vilka kontexter har bidragit till att forma dem? Hur har museiidealen format varandra och har de reviderats över tid? Det är några av de frågor som diskuteras i avhandlingen.

FACULTY OF ARTS AND SCIENCES

Linköping Studies in Arts and Sciences No. 791, 2020
Department of Culture and Society

Linköping University
SE-581 83 Linköping, Sweden

www.liu.se