

OMSLAGSBILD / COVER IMAGE

LENNART RODHE, *ROTOR*,
1954, GÖTEBORGS KONSTMUSEUM,
© LENNART RODHE / BILDUPPHOVS RÄTT 2018.

LENNART RODHE, *ROTOR*,
1954, GOTHENBURG MUSEUM OF ART,
© LENNART RODHE / BILDUPPHOVS RÄTT 2018.



DEMONSTRATION AV ETT SKIASCOPE, UR BENJAMIN IVES GILMANS, *MUSEUM IDEALS OF PURPOSE AND METHODS*, CAMBRIDGE, 1918, S. 238.

DEMONSTRATION OF A SKIASCOPE, FROM BENJAMIN IVES GILMAN'S, *MUSEUM IDEALS OF PURPOSE AND METHODS*, CAMBRIDGE, 1918, P. 238.

Skiascope

Det universella språket
The Universal Language

Decennierna efter andra världskriget dominerade abstraktionen det internationella konstlivet. Abstrakt var synonymt med modern, men abstraktionen betraktades också som ett universellt språk som renodlat konstens egentliga innehåll, bestående av färg- och formrelationer. Med utgångspunkt i Göteborgs konstmuseums, Konsthallen Göteborgs, Moderna Museets och Liljevalchs konsthalls utställningshistorik under perioden 1945–1970, undersöker Kristoffer Arvidsson idéer om vad som är nationellt och internationellt, kulturspecifikt och universellt i konsten. Vilka värden och föreställningar knöts till det abstrakta uttrycket? Varför var det så dominerande och hur kunde det så plötsligt förlora sitt tolkningsföreträde några år in på sextioalet?

In the post-war decades, abstraction dominated the international art scene. Abstract was synonymous with modern, but abstraction was also regarded as a universal language that had refined art's actual content, consisting of colour and form relationships. On the basis of the exhibition history of Gothenburg Museum of Art, Gothenburg Art Gallery, Moderna Museet, and Liljevalchs Art Gallery for the period 1945–70, Kristoffer Arvidsson explores the concepts of what is national and international, culturally specific and universal in art. Which values and ideas were associated with abstract expression? Why was it so dominant and how could it so suddenly lose its interpretative prerogative in the early sixties?

|||||||
GÖTEBORGS
KONSTMUSEUM

Skiascope

Det universella språket
The Universal Language

Skiascope

Det universella språket
Efterkrigstidens
abstrakta konst

Kristoffer Arvidsson

9

The Universal
Language
Post-War Abstract Art

GOTHENBURG MUSEUM OF ART PUBLICATION SERIES

DETTA ÄR DET NIONDE NUMRET
AV GÖTEBORGS KONSTMUSEUMS SKRIFTSERIE *Skiascope*

Namnet är hämtat från ett instrument som den inflytelserike museimannen Benjamin Ives Gilman utvecklade i början av 1900-talet för att ge betraktaren möjlighet att fokusera på konsten i de, enligt upphovsmannen, ofta alltför stora och tätt hängda museisalongerna. Ett finns på Göteborgs konstmuseum, sannolikt inköpt av Axel L. Romdahl.

Skiascopet blev aldrig någon succé. Det blev kanske obsolet genom att en glesare hängningsideologi vann mark under mellankrigstiden. Ändå kan nog många museibesökare känna igen sig i det som Gilman beskriver som ett av museiväsendets grundproblemen: den museitrotthet som finnas redan efter ett par salar. Redan vid sekelskiftet stod det klart att museernas själva essens – att samlas och ställa ut – hotade att göra dem alltför omfattande och omöjliga för besökarna att ta till sig. Sovring blir med tiden lika viktigt som samlande.

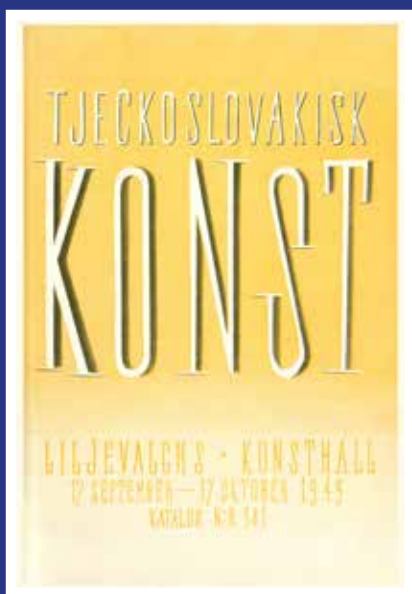
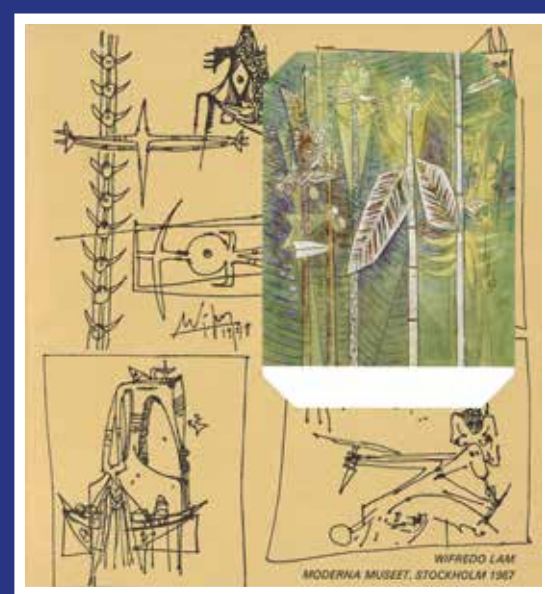
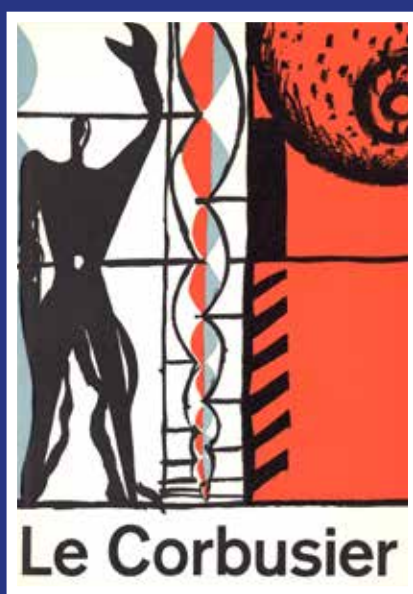
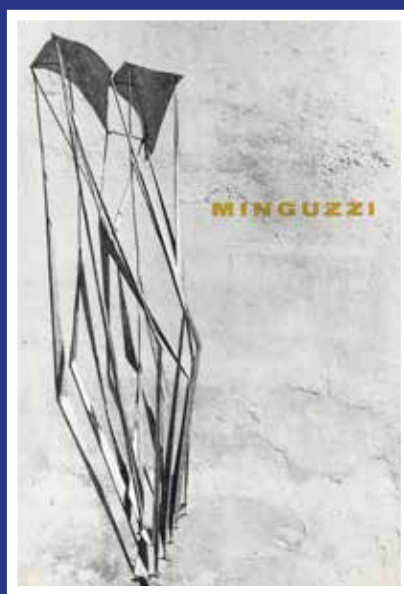
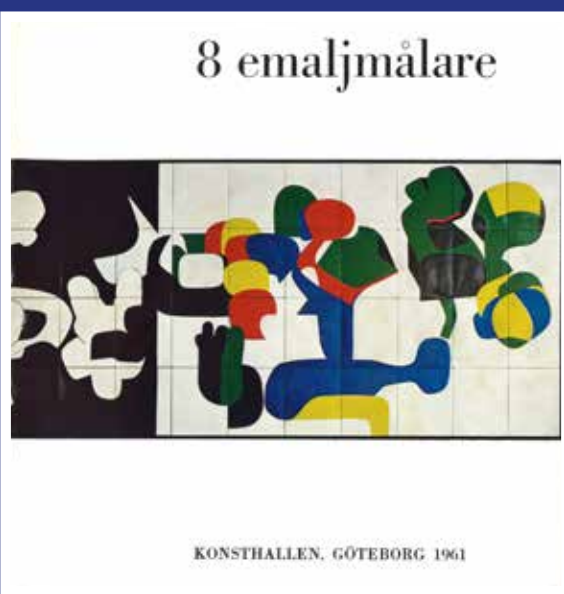
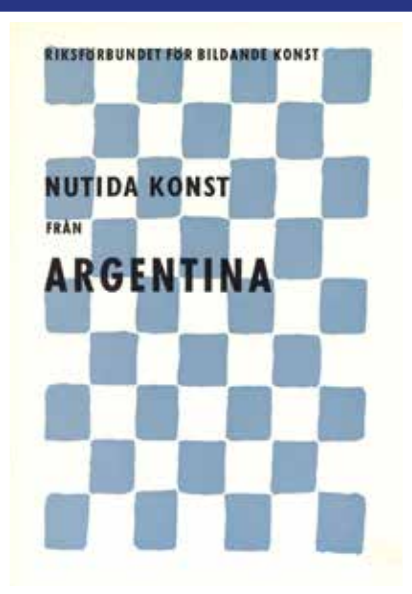
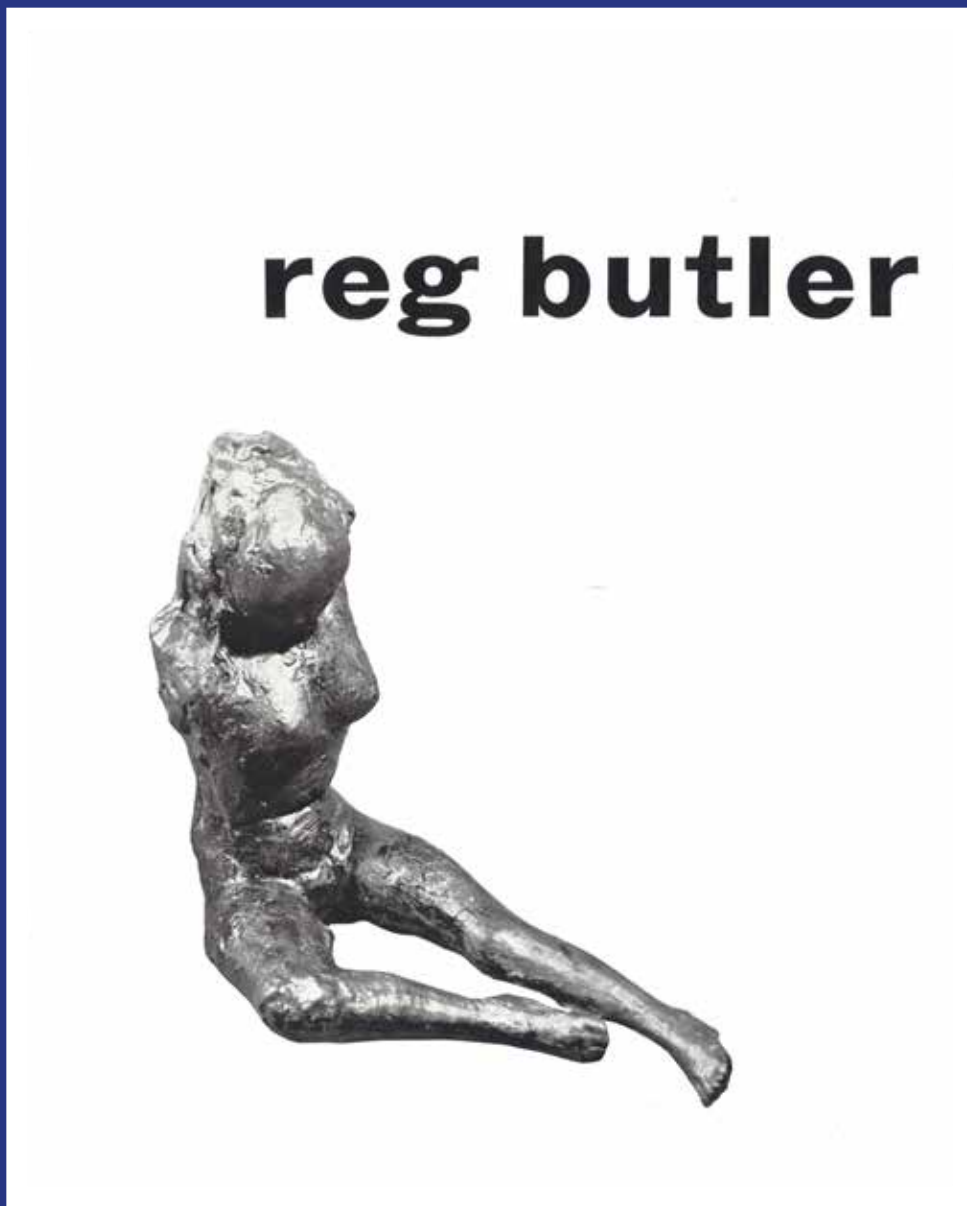
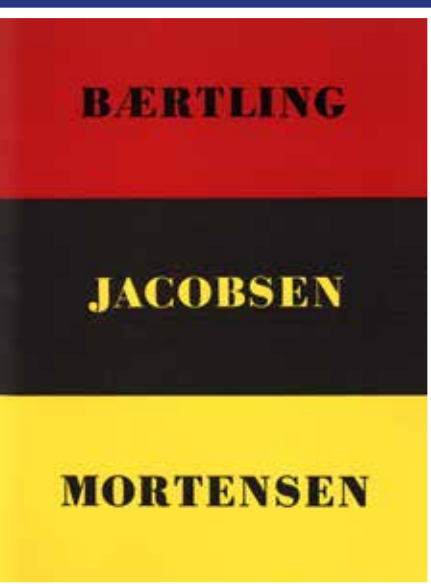
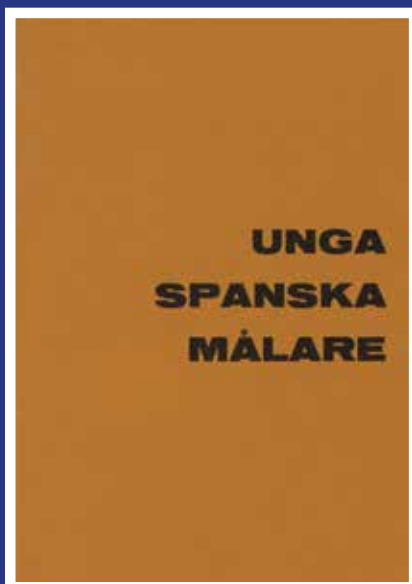
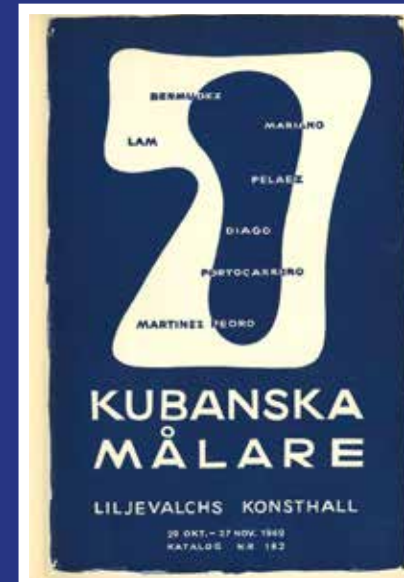
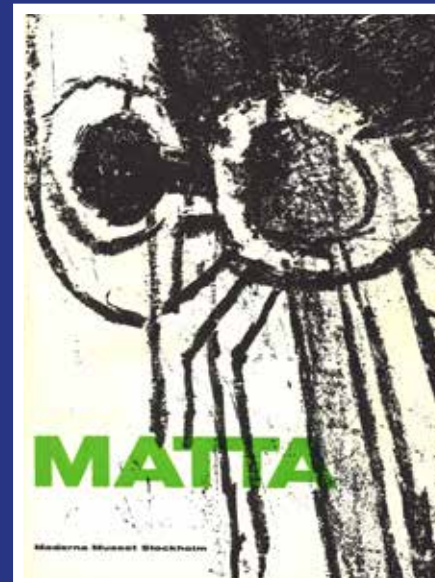
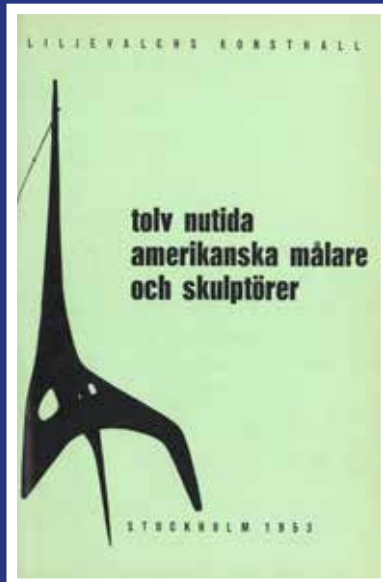
Denna skriftseries ledstjärna är just fokusering. Liksom Gilmans instrument vill vi bidra till att rama in, lyfta fram och intensivt studera frågor som vi ser som betydelsefulla. Det kan vara enskilda verk, konstnärskap eller tidsperioder.

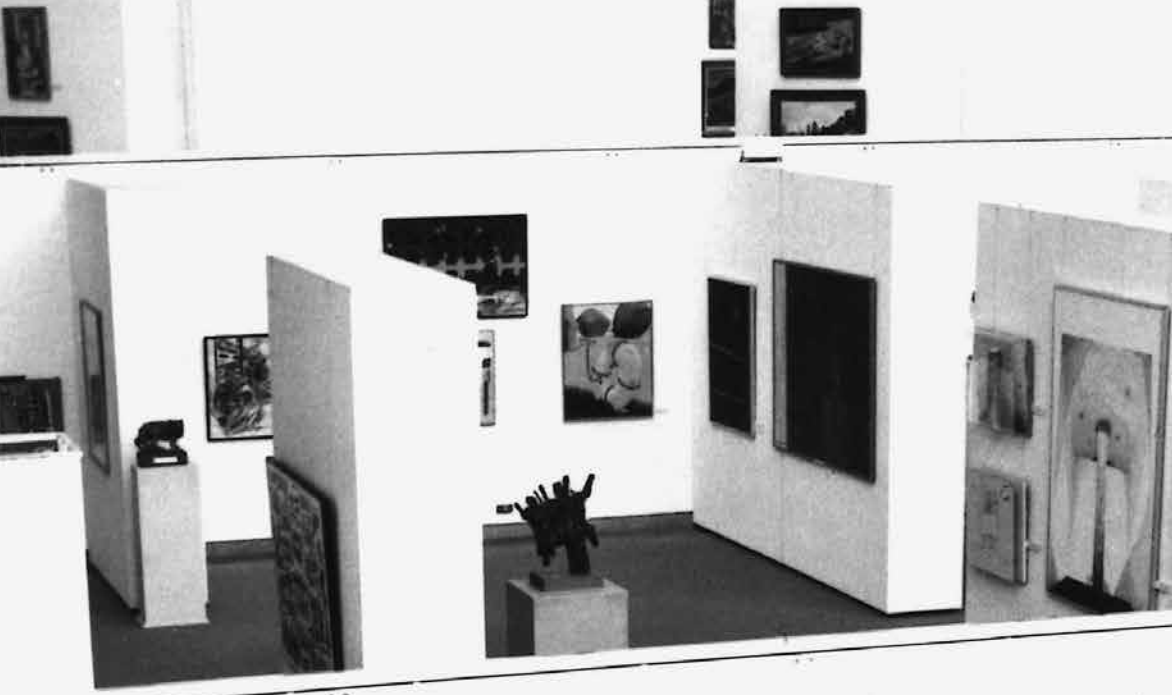
THIS IS THE NINTH ISSUE OF *Skiascope*
GOTHENBURG MUSEUM OF ART PUBLICATION SERIES

Skiascope takes its name from a contraption invented in the early twentieth century by the influential museum curator, Benjamin Ives Gilman. Concerned that art was hung too close together in over-large galleries, he designed the skiascope to help visitors focus on individual works of art. The Gothenburg Museum of Art owns one, probably bought by Axel L. Romdahl.

The skiascope was never much of a success. Obsolescence was certain once the idea gained ground in the inter-war period that galleries should be more sparsely hung. Still, many today will recognize what Gilman saw as a fundamental problem: the museum fatigue that sets in after only a couple of rooms. Even in his day it was clear that the museums' identity – their mission to collect and exhibit – threatened to make them too comprehensive, and overwhelming for visitors. In time, selection would become almost as important as collection.

Like Gilman's device, the guiding principle of *Skiascope* is focus. We will bring select topics to public attention and study each issue in depth, be it a single work of art, an artist's oeuvre, or an entire period.





Det universella språket
Efterkrigstidens abstrakta konst

The Universal Language
Post-War Abstract Art

9

FÖREGÅENDE SIDA / PREVIOUS PAGE

HÄNGNING AV DEN MODERNA SAMLINGEN, ETAGERNA,
GÖTEBORGS KONSTMUSEUM, EFTER 1968,
FOTO: GÖTEBORGS KONSTMUSEUM.

DISPLAY OF THE MODERN COLLECTION,
THE ETAGES, GOTHENBURG MUSEUM OF ART, AFTER 1968,
PHOTO: GOTHENBURG MUSEUM OF ART.

ISBN: 978-91-87968-99-0

SKIASCOPE 9 GES UT I SAMBAND MED UTSTÄLLNINGEN DET UNIVERSELLA SPRÅKET. EFTERKRIGSTIDENS ABSTRAKTA KONST PÅ GÖTEBORGS KONSTMUSEUM 13 JUNI–11 NOVEMBER 2018.

SKIASCOPE 9 IS PUBLISHED IN CONNECTION WITH THE EXHIBITION THE UNIVERSAL LANGUAGE: POST-WAR ABSTRACT ART AT GOTHENBURG MUSEUM OF ART 13 JUNE–11 NOVEMBER 2018.

SKRIFTSERIEN STARTADES GENOM MEDEL FRÅN STEN A OLSSONS STIFTELSE FÖR FORSKNING OCH KULTUR. DETTA NUMMER GES UT MED STÖD AV STIFTELSEN ANNA AHRENBERGS FOND FÖR VETENSKAPLIGA M.FL. ÄNDAMÅL OCH TORSTEN SÖDERBERGS STIFTELSE.

THE PUBLICATION SERIES WAS STARTED WITH FUNDS FROM THE STEN A. OLSSON FOUNDATION FOR RESEARCH AND CULTURE. THIS ISSUE IS PUBLISHED WITH THE SUPPORT OF THE ANNA AHRENBERG FOUNDATION FOR SCIENTIFIC AND OTHER PURPOSES, AND THE TORSTEN SÖDERBERG FOUNDATION.

FÖRFATTARE OCH REDAKTÖR/AUTHOR AND EDITOR: KRISTOFFER ARVIDSSON
CURATORER FÖR UTSTÄLLNINGEN/EXHIBITION CURATORS: KRISTOFFER ARVIDSSON & PER DAHLSTRÖM
FOTOGRAF DÅR INGET ANNAT ANGES/PHOTOGRAPHER (UNLESS OTHERWISE STATED): HOSSEIN SEHATLOU
ÖVERSÄTTNING AV BILDTEXTER/TRANSLATION OF IMAGE CAPTIONS: JOHANNES NORDHOLM
DESIGN: PLAQUETTE
TRYCK/PRINTING: GÖTEBORGSTRYCKERIET 2018

GÖTEBORGS KONSTMUSEUM/GOTHENBURG MUSEUM OF ART
GÖTEBORG/GOTHENBURG 2018

Skiascope

GOTHENBURG MUSEUM OF ART PUBLICATION SERIES

REDAKTÖR / EDITOR
KRISTOFFER ARVIDSSON

FÖRFATTARE / AUTHOR
KRISTOFFER ARVIDSSON


GÖTEBORGS
KONSTMUSEUM

Innehåll

ANNA HYLITZE	
FÖRORD	8
KRISTOFFER ARVIDSSON	
INLEDNING	12
UTSTÄLLNINGAR MED ABSTRAKT KONST PÅ GÖTEBORGS KONSTMUSEUM OCH KONSTHALLEN GÖTEBORG 1945–1970	62
UTSTÄLLNINGAR MED ABSTRAKT KONST PÅ MODERNA MUSEET 1958–1970	292
UTSTÄLLNINGAR MED ABSTRAKT KONST PÅ LILJEVALCHS KONSTHALL 1945–1970	392
RESULTAT OCH DISKUSSION	446
BILDER	533

Table of Contents

ANNA HYLITZE	
FOREWORD	9
KRISTOFFER ARVIDSSON	
INTRODUCTION	13
EXHIBITIONS OF ABSTRACT ART AT GOTHENBURG MUSEUM OF ART AND GOTHENBURG ART GALLERY 1945–70	63
EXHIBITIONS OF ABSTRACT ART AT MODERNA MUSEET 1958–70	293
EXHIBITIONS OF ABSTRACT ART AT LILJEVALCHS ART GALLERY 1945–70	393
RESULTS AND DISCUSSION	447
IMAGES	533

Göteborgs konstmuseum vill förändra det sätt vi ser på och upplever konst genom att lyfta fram verk och konstnärer ur andra perspektiv än de förväntade för att bredda och problematisera den konsthistoriska berättelsen. Med utgångspunkt i en vidgad förståelse av vad ett konstmuseum kan vara, både visar och förvärvar Göteborgs konstmuseum en bredd av visuella uttryck och är en mötesplats som arbetar aktivt för att skapa förutsättningar för ökad kunskap och upplevelse.

Under de senaste åren har museernas forskning och bidrag till kunskapsuppbyggnad varit föremål för ett fördjupat intresse och en ny museilag har tillkommit där museernas kunskapsfrämjande uppdrag tydligt uttalas. Det har gått tio år sedan Göteborgs konstmuseums forskningsavdelning initierades genom medel från Sten A Olssons Stiftelse för Forskning och Kultur. Forskningen har under dessa år utvecklats och integrerats i verksamhetens alla delar och får idag anses vara unik inom ramen för en kommunal museiverksamhet. Föresatsen om att förmera kunskapen om museet både inom Göteborgs konstmuseum och den övriga konst- och museivärlden har uppnåtts. Tack vare forskningsavdelningen har samarbetet mellan museet, externa forskare och universitet intensifierats och gett betydande underlag för att ställa relevanta frågor och synliggöra nya perspektiv.

Vilka val ett museum gör för sitt utställningsprogram och hur ett museum samlar måste ständigt diskuteras. I varje val skriver museet konsthistoria. En ökad kunskap och kännedom om den egna institutionens val ger också förutsättningar för ett fortsatt historieskrivande. Hur sådana val har format museets samling och utställningsverksamhet utgör också ramen för denna nionde utgåva av museets forskningsskrift *Skiascope*.

Det universella språket. Efterkrigstidens abstrakta konst är en forskningsstudie som undersöker utsagor om den internationella abstrakta

Gothenburg Museum of Art wishes to change the way in which we see and experience art, by focusing attention on works and artists on the basis of other perspectives than those one might expect, in order to engage with a broadened historiography of art. With an extended understanding of what an art museum can be as a point of departure, Gothenburg Museum of Art is both a custodian and an exhibitor of a wide-ranging array of visual modes of expression, as well as a meeting place working actively to generate the prerequisites for greater knowledge and experience.

In recent years there has been a deepening interest in research undertaken at museums and the contribution of museum culture to the building of knowledge. A new museum law has clearly expressed the educational role of museums. Ten years have passed since the research department of Gothenburg Museum of Art was set up with the financial support of the Sten A Olsson Foundation for Research and Culture. During this period, research has been developed and integrated into all aspects of the museum, which today must be regarded as unique in the context of a municipal museum. The desire to improve knowledge about the museum, both within Gothenburg Museum of Art itself and in the rest of the art and museum world, has been achieved. Thanks to the research department, co-operation between the museum, external researchers, and the university, has been intensified, providing a solid foundation from which to advance relevant questions and bring new perspectives to light.

The choices that a museum makes in its exhibition programme and acquisitions must constantly be a source of discussion. With every choice that it makes, a museum is creating art history. Greater knowledge and awareness of an institution's own choices are a prerequisite for a continued evolution of the history of art. How such choices have formed the museum's collection and exhibition activities are the main focus of this ninth issue of the museum's research publication, *Skiascope*.

The Universal Language: Post-War Abstract Art is a study of perceptions of international abstract art in the post-war period, and its role in the Swedish art scene 1945–70. Analyses of exhibitions and exhibition catalogues from four Swedish art institutions reveal which of the exhibitions

konsten under efterkrigstiden och dess roll i svenskt konstliv under perioden 1945–1970. I analyser av utställningar och utställningskataloger från fyra svenska konstinstitutioner blottläggs vilka föreställningar som knöts till det abstrakta uttrycket. Här framkommer att Göteborgs konstmuseum, Konsthallen Göteborg och Liljevalchs konsthall under femtio- och sextiotalet visade ett stort antal utställningar med modern abstrakt konst från olika delar av världen, något som inte skedde i samma utsträckning på Moderna Museet.

Parallellt med denna utgåva av *Skiascope* presenteras forskningsresultatet publikt i en utställning med utgångspunkt i museets samling av abstrakt konst. Utställningen uppmärksammar efterkrigstidens abstrakta konst för dess konstnärliga kvaliteter men också för att ge perspektiv på vår egen tid och dess i många avseenden annorlunda konstsyn. Efterkrigstidens närmast utopiska tilltro till modernismens universellt giltiga abstrakt språk står i stark kontrast till dagens mer relativistiska syn på konstnärlig kvalitet.

Ett varmt tack till bokens författare och redaktör, forskningsledare fil.dr Kristoffer Arvidsson som tillsammans med intendent fil.dr Per Dahlström har curerat utställningen. Förutom dessa riktas ett stort tack till alla de medarbetare som bidragit till utställningen på Göteborgs konstmuseum i sina skilda professioner. Ett särskilt tack till Sten A Olssons Stiftelse för Forskning och Kultur vars donation möjliggjort produktionen av skriftserien *Skiascope* samt till Stiftelsen Anna Ahrenbergs fond för vetenskapliga m.fl. ändamål och Torsten Söderbergs Stiftelse som bidragit till denna utgåva.

TF MUSEICHEF
ANNA HYLITZE

ACTING MUSEUM DIRECTOR
ANNA HYLITZE

TRANSLATED FROM SWEDISH
BY HENNING KOCH

INLEDNING

Since resemblance to nature is at best superfluous and at worst distracting, it might as well be eliminated.¹

– Alfred H. Barr Jr.

Abstract sculptural qualities are found in good sculpture of all time, but it is significant that contemporary sculpture and painting have become abstract in thought and concept.²

– Barbara Hepworth

Konsten skall ses som ett abstrakt begrepp långt över alla provinsiella horisonter. Den avancerade konsten är internationell och konstruktiv till sin natur, den går sin egen väg oberoende av alla reaktionsrörelser.³

– Olle Bærtling

Abstract painting is not just another school or movement or style but the first truly unmannered and untrammled and unentangled, styleless, universal painting.⁴

– Ad Reinhardt

När jag bläddrat i konsttidskrifter från 1950-talet har jag slagits av den abstrakta konstens närmast totala dominans. Samma intryck ger en blick i Göteborgs konstmuseums arkiv av utställningskataloger från tiden. Denna dominans står i stark kontrast till abstraktionens nuvarande långt mer blygsamma ställning. Den sena modernismens

INTRODUCTION

Since resemblance to nature is at best superfluous and at worst distracting, it might as well be eliminated.¹

– Alfred H. Barr Jr.

Abstract sculptural qualities are found in good sculpture of all time, but it is significant that contemporary sculpture and painting have become abstract in thought and concept.²

– Barbara Hepworth

Art should be seen as an abstract concept far beyond all provincial horizons. Progressive art is intrinsically international and constructive, it goes its own way irrespective of all reaction movements.³

– Olle Bærtling

Abstract painting is not just another school or movement or style but the first truly unmannered and untrammled and unentangled, styleless, universal painting.⁴

– Ad Reinhardt

When browsing art journals from the 1950s, I have been struck by the almost total dominance of abstract art. A look at Gothenburg Museum of Art's archive of exhibition catalogues from the period provides the same impression. This dominance is in strong contrast to the current, far more modest standing of abstraction. Late modernism's abstract art has long been relegated to the margin of history. The postmodern breakthrough

abstrakta konst har sedan länge skjutits ut i historiens marginal. Det postmoderna genombrottet har inneburit en revidering av modernismens historieskrivning, där den sena modernismens abstraktion nedvärderats till förmån för riktningar som dada och konstruktivism, vilka uppfattas som mer relevanta i förhållande till dagens konst.

Att abstraktion i olika former regerade det samtida konstlivet under de två första decennierna efter andra världskriget återspeglas i tidens stora internationella konstutställningar som Documenta i Kassel, liksom Venedig- och Sao Paulobiennialerna. Bland abstrakta riktningar på modet fanns konkretism, informellt måleri, abstrakt expressionism med flera. Även i svenska konstitidskrifter som *Konstrevy* och *Paletten* dominerar under perioden 1945–1960 konkreta eller i olika grad abstraherade bilder vad gäller den samtida konst som reproduceras och refereras. Det internationella anslaget är påtagligt, med en nyfiken rapportering från konstvärldens centrum, Paris och New York, men även från andra delar av världen.

I en stor del av världen anammades det abstrakta formspråket med lokala variationer. Abstraktionen framstod som ett internationellt fenomen, ett universellt språk som alla kunde förstå och använda. Det representerade det moderna – i den offentliga konsten i allians med funktionalistisk arkitektur. Liksom funktionalismen inom arkitekturen uppfattades som synonym med det moderna blev abstraktionen det inom bildkonsten. Om ett verk inte visade prov på någon form av abstraktion, det vill säga ett medvetet formarbete som avvek från illusionism, kunde det endast i undantagsfall accepteras som modernt och därmed relevant för sin tid.

Från att inledningsvis ha befunnit sig i opposition mot den etablerade akademiska konsten, gick modernismen under 1900-talet vinnande ur striden om konstlivets institutioner. Men med modernismens institutionalisering, från det sena tjugotalet och framåt, uppstod en rad problem i förhållande till modernismens självbild. Kan konst som är accepterad av etablissemanget och institutioner fortsatt betecknas som avantgarde? I avantgardets självbild ingick ju föreställningen om att vara i opposition till det etablerade, att gå före, provocera och bryta mot regler. Avantgardet identifieras också med förändring. När en riktning väl etablerats måste avantgardet fortsätta utan att stelna i en färdig form. Därav inflationen av stilar. Dessa nya stilar verkade alla peka i riktning mot ökad abstraktion. Men om

has resulted in a revision of modernism's historiography, in which late modernism's abstraction was devalued in favour of movements such as dada and constructivism, which are regarded as more relevant in relation to today's art.

The fact that various forms of abstraction ruled the contemporary art scene during the first two decades after the Second World War is reflected in the period's major international art exhibitions, such as Documenta in Kassel, as well as the Venice and Sao Paulo Biennales. Abstract movements in fashion included concrete art, art informel, and abstract expressionism. Swedish art journals such as *Konstrevy* and *Paletten* are also dominated during the period 1945–60 by concrete or to various extent abstracted images, with regard to the contemporary art reproduced and reported. The international impact is obvious, with eager reporting from the centres of the art world, Paris and New York, but from other parts of the world too.

In much of the world the abstract idiom was adopted with local variations. Abstraction appeared to be an international phenomenon, a universal language that everyone could understand and use. It represented the modern – in alliance with functionalist architecture in public art. Just as functionalism in architecture was regarded as synonymous with the modern, so was abstraction in the visual arts. If a work did not display any form of abstraction, in other words, a deliberate effort to deviate from illusionism, it could only in exceptional cases be accepted as modern and therefore relevant to its period.

From having initially been in opposition to established academic art, modernism won the fight for supremacy in art institutions in the 1900s. But with modernism's institutionalization, from the late 1920s and onwards, a number of problems arose in relation to modernism's self-image. Can art that is accepted by the establishment and institutions continue to be described as avant-garde? The idea of being in opposition to the established, leading the way, provoking, and breaking the rules was, of course, part of the avant-garde's self-image. The avant-garde is also identified with change. Once a movement is well established the avant-garde must continue without becoming set in a fixed mould, hence the inflation of styles. These new styles all seemed to point in the direction of increased abstraction. But if non-figurative art is the avant-garde's goal, what comes after the non-figurative image? Following the culmination around 1960 there was a rapid decline. Abstraction was abandoned or transformed into something else.

den nonfigurativa konsten är avantgardets mål, vad kommer då efter den nonfigurativa bilden? Efter kulmen kring 1960 skedde en snabb nedgång. Abstraktionen övergavs eller omvandlades till något annat.

I det här arbetet återvänder jag till den abstrakta konstens historia under efterkrigstiden. Med drygt ett halvsekels distans undersöker jag hur den internationella abstrakta konsten presenterades och vilka värden som knöts till den av museiföreträdare, skribenter och av konstnärerna själva i en svensk kontext.

Den nonfigurativa konsten kan tyckas världsfrånvärd – den har ju inget motiv, ingen uppenbar länk till omvärlden. Varför studera den i en tid när brännande frågor om globalisering och kulturarv står på spel? Svaret är att efterkrigstidens abstraktion griper rakt in i dessa frågeställningar och ger oss perspektiv på dem. Vad är det internationella? Hur ska kulturell identitet förstås? Vad har vi gemensamt? Kring abstraktionen formulerades svar på dessa frågor som är radikalt annorlunda än de som konsten och konstkritiken idag formulerar. Kanske har vi något att lära av dessa tidigare svar. I vart fall har de potential att synliggöra hur dagens positioner inte är naturliga utan historiskt betingade. Genom att studera det abstrakta paradigmet kan vi få syn på begränsningarna i vår egen tids konstsyn och konstnärliga normsystem.

Utifrån ett konstnärligt perspektiv tror jag att rörelser som konkretism, art informel och abstrakt expressionism kan hjälpa oss att återupptäcka bildens berörande kraft, inte bara som ett symbol-system utan också som en visuell utsaga vars bildmässiga och taktila kvaliteter talar till den mänskliga erfarenheten. Den abstrakta konsten ger oss ett löfte om frihet.

ABSTRAKTIONENS FRÅNVARO I DAGENS UTSTÄLLNINGAR OCH FORSKNING

Idag är efterkrigstidens abstraktion tämligen osynlig i många konstmuseer. I Göteborgs konstmuseum är den tidiga modernismen väl exponerad, liksom Göteborgskolorism och nutida konst medan femtio- och sextiotalets abstrakta konst nästan uteslutande förvaras

In this study I return to the history of abstract art during the post-war period. From a distance of over half a century, I will examine how international abstract art was presented and the values attached to it by museum representatives, writers, and the artists themselves in a Swedish context.

Non-figurative art may seem detached from reality – it has no subject, no obvious link to the world around. Why study it at a time when burning issues of globalization and cultural heritage are at stake? The answer is that post-war abstraction goes to the very heart of these issues and gives us a perspective on them. What is the international? How should cultural identity be understood? What do we have in common? Answers to these questions, which are radically different from those formulated by art and art criticism today, were formulated around abstraction. Maybe we have something to learn from these earlier answers. At any rate they have the potential to make visible how today's positions are not self-evident but have a historical basis. By studying the abstract paradigm we can see the limitations in our own period's approach to art and artistic norm systems.

From an artistic perspective, I believe that movements such as concrete art, art informel and abstract expressionism can help us to rediscover the image's emotional impact, not only as a symbol system but also as a visual statement whose visual and tactile qualities speak to human experience. Abstract art gives us a promise of freedom.

ABSTRACTION'S ABSENCE IN TODAY'S EXHIBITIONS AND RESEARCH

Today post-war abstraction is fairly invisible in many art museums. Early modernism, as well as Gothenburg Colourism and contemporary art, is well represented in the collection display at Gothenburg Museum of Art, while the abstract art of the 1950s and 1960s is almost exclusively in storage. The pioneers of modernism are similarly highlighted at Moderna Museet in Stockholm, together with the neo-dada, pop art and minimalism of the 1960s, while styles such as art informel and abstract expressionism are only represented in the hanging by a few works by, among others, Lee Bontecou, Jean Dubuffet, and Jackson Pollock. The situation

i magasin. I Moderna Museet är det på samma sätt modernismens pionjärer som lyfts fram, där tillsammans med sextiotalets neodada, popkonst och minimalism, medan stilar som art informel och abstrakt expressionism i hängningen endast representeras genom några enstaka verk av bland andra Lee Bontecou, Jean Dubuffet och Jackson Pollock. Internationellt är situationen liknande, även om abstrakta uttryck har en mer framträdande plats på den europeiska kontinenten och i USA.

Abstraktionens relativa frånvaro och dadaismens, popkonstens och konceptkonstens starka närvaro kan förklaras med de senare rörelsernas relevans för den institutionellt sanktionerade samtidskonsten. Historien läses utifrån nuet. Vi lever i ett konceptuellt paradig där all konst bedöms utifrån sin idémässiga relevans i förhållande till ett nutida konstbegrepp. Något annat man kan notera är linsbaserade mediers dominans som representationsmodell idag, vilket i sin tur resulterat i ökad närvaro och status för fotografi och videokonst på museer. Fotografiets dominans har inte utplånat måleriet men en viss typ av måleri, vilket upprättar en aktiv relation till verkligheten bortom fotografiet, har nästan helt trängts undan. Jag tänker på den form av abstraktion som utgår från Paul Cézanne och kubismen, och som länge skolade konstlever i konsten att se. Med detta avsågs förmågan att uppfatta relationer mellan positiva och negativa former, färger och valörer, yta och bilddjup, komposition, rytm och andra bildmässiga kvaliteter. Med utgångspunkt i dessa begrepp abstraherades verkligheten, förvandlades till bild. Detta bildmässiga seende låg även till grund för den nonfigurativa konsten, exempelvis den svenska konkretismen. Att avläsa en abstrakt bild krävde samma uppövade förmåga att uppfatta bildmässiga relationer. Med postmodernismen har denna upptagenhet vid konstverkets visuella byggstenar ersatts av betoningen av bilden som språk och symbolsystem.

I Sverige har sextiotalets så kallade öppna konst återkommande uppmärksammas med utställningar, publikationer, forskning och tidskrifter under de senaste decennierna.⁵ Denna experimentella, avantgardistiska konst fick i Sverige en första större manifestation med utställningen *Rörelse i konsten* på Moderna Museet 1961. Den och en rad efterföljande utställningar har utforskats av konsthistorie-skrivningen och inte minst av Moderna Museet som skriver sin egen historia och gärna lyfter fram det öppna sextiotalet som en del av sin

is similar internationally, even though abstract expressions have a more prominent place on the Continent and in the USA.

The relative absence of abstraction and the strong presence of dada, pop art, and conceptual art may be explained by the relevance of the latter movements to institutionally sanctioned contemporary art. History is read from the present. We live in a conceptual paradigm in which all art is assessed on the basis of its conceptual relevance in relation to a contemporary concept of art. Something else that may be noted is the dominance of lens-based media as a representational model today, which has in turn resulted in an increased presence of and status for photography and video art in museums. The photograph's dominance has not obliterated painting, but a certain type of painting, which creates an active relation to reality beyond the photograph, has been almost entirely superseded. I refer here to the form of abstraction, which originates in Paul Cézanne and cubism, and which long trained art students in the art of seeing. This referred to the ability to perceive relationships between positive and negative forms, colours and tones, surface and depth, composition, rhythm, and other visual qualities. Based on these concepts reality was abstracted, transformed into image. This visual way of seeing also formed the basis of non-figurative art, such as Swedish concrete art. Reading an abstract image required the same well-trained ability to understand visual relationships. With postmodernism this preoccupation with the artwork's visual building blocks was replaced by an emphasis on the image as language and symbol system.

In Sweden the 'open art' of the sixties has received much attention in recent decades in the form of exhibitions, publications, research, and journals.⁵ This experimental avant-garde art had its first major manifestation in Sweden with the exhibition *Movement in Art* at Moderna Museet in 1961. This and a number of subsequent exhibitions have been explored by art historians, especially at Moderna Museet, which writes its own history and likes to highlight the open sixties as part of its brand image.⁶ Concrete poetry, text-sound compositions, conceptual art, and political art have also been studied.⁷ Other manifestations from the same period and art from the immediately preceding period are, however, notable by their absence in both research and exhibitions. Post-war abstract art has ended up outside the spotlight. This creates a distorted picture of history. When only that considered relevant to our time is highlighted, we are blinded to the fact that historically there were other ways of understanding art.

varumärkesprofil.⁶ Även konkret poesi, text-ljudkompositioner, konceptkonst och den politiska konsten har studerats.⁷ Andra uttryck från samma tid och konsten från tiden strax dessförinnan är däremot anmärkningsvärt osynliga i såväl forskning som utställningar. Efterkrigstidens abstrakta konst har hamnat utanför strålkastarljuset. Detta skapar en skev bild av historien. När endast det som anses ha relevans för vår tid belyses blir vi blinda för att det historiskt funnits andra sätt att uppfatta konst.

Kanske är något på väg att hända vad gäller historieskrivningen kring modernismen. Internationellt har det gjorts några försök att anlägga nya perspektiv på perioden, som *Destroy the Picture. Painting the Void, 1949–1962* på Museum of Contemporary Art i Los Angeles 2012, en utställning om abstraktion som närmar sig installation och performance i en form av symbolisk ikonoklasm.⁸ Förutom att abstrakta uttryck uppmärksammats på de historiska utställningarna *Tid & Plats. Rio de Janeiro 1956–1964* och *Tid & Plats. Milano–Turin 1958–1968* (båda 2008), visar Moderna Museet våren 2018 två utställningar med konkret brasiliansk modernism: *Concrete Matters* och *Lygia Pape. Têia 1,C*, den sista en installation av guldkimrande metalltrådar från 1978.⁹ Det återstår att se om dessa exempel utgör inledningen på en mer omfattande omtolkning och omvärdering av abstraktionens historia under efterkrigstiden.

SYFTE OCH FRÅGESTÄLLNINGAR

Arbetets syfte är att undersöka vilka föreställningar och värden som i ett svenskt sammanhang knöts till internationell abstrakt konst under perioden 1945–1970. Detta sker genom analyser av utställningskataloger från fyra institutioner: Göteborgs konstmuseum, Konsthallen Göteborg, Moderna Museet och Liljevalchs konsthall. I denna läsning fästs särskild vikt vid föreställningar om abstraktionen som ett universellt språk men också vid idéer om abstraktionen som internationell respektive nationell. Ett annat fokus är begreppen modernitet, modernism och avantgarde. Vidare undersöks i vilken omfattning

Something may be about to happen with regard to the historiography around modernism. Internationally there have been some attempts to establish new perspectives on the period, such as *Destroy the Picture: Painting the Void, 1949–1962* at the Museum of Contemporary Art in Los Angeles in 2012, an exhibition on abstraction verging on installation art and performance art in a form of symbolic iconoclasm.⁸ In addition to abstract expressions having attracted attention at the historical exhibitions *Time & Place: Rio de Janeiro 1956–1964* and *Time & Place: Milan–Turin 1958–1968* (both in 2008), Moderna Museet is showing two exhibitions of Brazilian concrete modernism in the spring of 2018: *Concrete Matters* and *Lygia Pape: Têia 1,C*, the latter an installation of shimmering golden threads from 1978.⁹ It remains to be seen whether these examples are the beginning of a more comprehensive reinterpretation and reappraisal of the history of abstraction in the post-war period.

PURPOSE AND ISSUES

The purpose of this study is to explore the ideas and values, which in a Swedish context are associated with international abstract art during the period 1945–70. This takes the form of analyses of exhibition catalogues from four institutions: Gothenburg Museum of Art, Gothenburg Art Gallery (Konsthallen Göteborg), Moderna Museet, and Liljevalchs Art Gallery (Liljevalchs konsthall) in Stockholm. Particular importance is attached in this reading to ideas of abstraction as a universal language but also to concepts of abstraction as international and national respectively. I will also focus on the concepts of modernity, modernism, and avantgarde. Further, I will explore the extent to which international abstract art was exhibited at the chosen institutions and whether this changed over time.

The central issues may be defined in relation to this purpose: Which ideas and values were associated with abstract expression in post-war international art? What is the relationship depicted to be between abstract art and concepts such as universalism, avant-garde, modernity, modernism, contemporary, the international, and the national?

internationell abstrakt konst visades på de utvalda institutionerna och om detta förändrades över tid.

I relation till detta syfte kan de centrala frågeställningarna preciseras: Vilka föreställningar och värden knöts till det abstrakta uttrycket i efterkrigstidens internationella konst? Vilken föreställs relationen vara mellan abstrakt konst och begrepp som universalism, avantgarde, modernitet, modernism, samtid, det internationella och det nationella?

Frågeställningarna riktar in sig på ett svenskt sammanhang och dess relation till det internationella: Vilken ställning och vilket inflytande hade abstraktionen och hur förändrades denna över tid? Skiljer sig presentationen av den internationella abstraktionen åt mellan de undersökta institutionerna och i så fall hur?

Undersökningen avtäckar det sammanhang som utställningskatalogernas utsagor är formulerade i. Vidare försöker jag avläsa hur föreställningar om konst, abstraktion och nationalitet kommer till uttryck i texterna. Dessa föreställningar kan vara avsiktligt eller oavsiktligt uttryckta i texterna. Att jag kommer från en annan tid med ett annat konstbegrepp ger en distans som kan göra det lättare att få syn på de föreställningar som uttrycks i texterna. Om de i sin tid ofta togs för självklara framstår de idag som kulturspecifika värderingar.

Ett exempel på sådana värderingar är synen på jämställdhet i konstlivet. Något som slår en nutida läsare av katalogtexter från den undersökta perioden är den i det närmaste totala mansdominansen. Syftet med detta arbete har inte varit att särskilt lyfta fram kvinnliga konstnärer i modernismen utan att ge en representativ bild av hur abstrakta uttryck omskrivs i materialet. På grund av hur materialet ser ut är kvinnor därför starkt marginaliserade i undersökningen. Undersökningen syftar inte heller till att söka en mer detaljerad förklaring till denna dominans, även om den kan antas ha sin grund i strukturer i konstlivet och det övriga samhället vid tiden. Av intresse är däremot hur kvinnliga konstnärer hanteras, om deras kön uppmärksammas och i så fall hur.

The issues focus on a Swedish context and its relationship with the international: what standing and what influence did abstraction have and how did this change over time? Does the presentation of international abstraction differ between the institutions investigated, and if so how?

The investigation uncovers the context in which the statements in the exhibition catalogues are formulated. Further, I try to read how ideas of art, abstraction and nationality are expressed in the texts. These ideas may be intentionally or unintentionally expressed in the texts. Coming from another period with a different concept of art provides me with a distance that may make it easier to discern the notions expressed in the texts. If they were often taken for granted in their time, they appear as culturally specific values today.

One example of such values is the view of gender equality in the art scene. Something that strikes a contemporary reader of catalogue texts from the period investigated is the almost total male dominance. The purpose of this study has not been to highlight especially women artists in modernism, but to give a representative picture of how abstract expressions are discussed in the material. Due to the nature of the material, women are therefore strongly marginalized in this investigation. Neither does the investigation aim to seek a more detailed explanation for this dominance, even though this may be assumed to be due to structures in the art scene and society in general at the time. Of interest is, however, how women artists are treated, whether their gender attracts attention, and if so how.

HYPOTHESIS

My hypothesis is that during the period abstraction was regarded as a universal language with various national dialects. This language embodies a specific concept of internationalism, characterized by an interchange between relatively stable national cultures, differing from today's idea of globalization in art, which is rather understood as a hybrid of different traditions and identities. Abstraction is depicted as having refined the essence of all art, the image's inner dynamic, and therefore created

Min hypotes är att abstraktionen under perioden uppfattades som ett universellt språk med olika nationella dialekter. Detta språk förkroppsligar en särskild idé om internationalism, präglad av ett utbyte mellan relativt stabila nationella kulturer, vilken skiljer sig från dagens uppfattning om globalisering inom konsten, som snarare förstås som hybridisering av skilda traditioner och identiteter. Abstraktionen föreställs ha renodlat essensen i all konst, bildens inre dynamik, och därmed skapat ett språk som kan förstås av människor världen över. Detta språk framställs också som synonymt med det moderna och med modernism. Ett verk kan bara accepteras som relevant i samtiden om det också är modernt, det vill säga abstrakt.

En andra hypotes är att den abstrakta konsten hade en mer framträdande plats på Göteborgs konstmuseum och Konsthallen Göteborg än på Moderna Museet, samt att Göteborgs konstmuseum och Konsthallen Göteborg under perioden var mer orienterade mot Sydeuropa och England och mindre mot USA än Moderna Museet.

Ytterligare en hypotes är att marginaliseringen av den abstrakta konsten under sextiotalet bottnar i såväl inre orsaker som förändrade tolkningsmönster och värderingar förbundna med strider om tolkningsföreträde på konstfältet.

METOD OCH AVGRÄNSNINGAR

Mitt initiala intresse gällde hur abstraktionen framställdes som ett universellt språk under femtiotalet, men för att spåra hur abstraktionen växte och sedan avtog i inflytande behövde jag utsträcka undersökningsperioden. Avgränsningen 1945 till 1970 föll sig med tiden som den mest användbara. Med krigsslutet 1945 öppnades Europa för konstnärer och Paris blev åter ett hägrande mål. Den nonfigurativa konstens stora genombrott stod för dörren. Abstraktionens

a language that can be understood by people all over the world. This language is also presented as synonymous with the modern and with modernism. A work can only be accepted as relevant in that period if it is also modern, in other words, abstract.

Another hypothesis is that abstract art had a more prominent place at Gothenburg Museum of Art and Gothenburg Art Gallery than at Moderna Museet, and that during the period the former were more oriented towards southern Europe and the UK and less oriented towards the USA than Moderna Museet.

A further hypothesis is that the marginalization of abstract art during the sixties stems from internal causes, changed interpretation patterns, and values associated with struggles for interpretative prerogative in the field of art.

METHODOLOGY AND TERMS OF REFERENCE

My initial interest concerned how abstraction was presented as a universal language in the fifties, but I needed to extend the investigation period to trace how abstraction grew and then declined in influence. The period 1945 to 1970 was eventually found to be the most useful. The end of the war in 1945 saw Europe open up to artists and Paris again become an attractive destination. The major breakthrough of non-figurative art was imminent. Abstraction's early history seemed less relevant, partly because it is more established in the art historiography, partly because I am more interested in abstraction's culmination and decline than its origin. In its late phase abstraction underwent an interesting change. Its influence culminated at the same time as it entered a crisis in which the question of its continuation was raised. Ideas of universalism and internationalism continued to be associated with abstraction, not least through its spread to other parts of the world.

This may be referred to as abstraction's second breakthrough, as cubism and the first non-figurative art had already experienced a breakthrough in the tens and twenties. Despite early modernism's breakthrough, it was not seriously established in museums until after the Second World War.

tidiga historia föreföll mindre relevant, dels för att den är mer etablerad i historieskrivningen, dels för att jag är mer intresserad av abstraktionens kulmination och nedgång än dess upprinnelse. Under dess sena fas genomgick abstraktionen en intressant förändring. Dess inflytande kulminerade samtidigt som den trädde in i en kris där frågan om fortsättningen väcktes. Föreställningar om universalism och internationalism knöts fortsatt till abstraktionen, inte minst genom att den spreds till andra världsdelar.

Man kan här tala om abstraktionens andra genombrott, då kubismen och den första nonfigurativa konsten slagit igenom redan under tio- och tjugotalet. Trots den tidiga modernismens genomslag kom abstraktionen att på allvar etableras på museerna först efter andra världskriget. Det var också då som den nonfigurativa konsten nådde en bredare publik. Kring 1960 kulminerade de nonfigurativa riktningarnas inflytande, för att sedan avta under sextiotalet. De spelade dock fortsatt en viktig roll under hela decenniet, men 1968 förändrades förutsättningarna radikalt genom konstlivets vändning mot samhällsfrågor. Därför blev 1970 en lämplig slutpunkt för undersökningen.

Göteborgs konstmuseums utställningshistorik var ett naturligt undersökningsområde, inte bara för att jag har min bas här, utan också på grund av museets utpräglad internationella inriktning under perioden. Eftersom mitt intresse riktas mot utsagor om den abstrakta konsten mer än konstverken i sig, har jag främst studerat hur utställningar presenterades i utställningskataloger framför annan utställningsdokumentation. Det är i katalogtexterna som utställningsproducenternas föreställningar om den abstrakta konsten tydligast kommer till uttryck.

Att enbart studera utställningskataloger från Göteborgs konstmuseum skulle ha gett ett isolerat material som det skulle ha varit svårt att dra några slutsatser utifrån. Jag sökte därför efter ett jämförelsematerial och fann Moderna Museets utställningskataloger från samma period vara det mest givande. Moderna Museet är inte bara Sveriges näst största konstmuseum efter Nationalmuseum, det är också den ledande konstinstitutionen i den svenska samtidskonsten med högt symboliskt kapital. Därtill är Moderna Museet ett museum över den *moderna* konsten, vilket innebär att det förkroppsligar en modernistisk idé om den moderna konsten som åtskild från tidigare epokers konst på ett sätt som motiverar att den samlas och visas i en särskild institution.

It was also then that non-figurative art reached a broader audience. The influence of non-figurative movements culminated around 1960 before declining in the sixties. However, they continued to play an important role throughout the decade, but the conditions changed radically in 1968 when the art scene turned towards social issues. Hence, 1970 was an appropriate end point for my investigation.

Gothenburg Museum of Art's exhibition history was a natural investigation area, not only because I am based here, but also due to the museum's marked international emphasis during the period. Since my interest is focused on statements about abstract art rather than the artworks themselves, I have mainly studied how exhibitions were presented in exhibition catalogues in preference to other exhibition documentation. It is in these catalogue texts that the exhibition curators' ideas of abstract art are most clearly expressed.

Solely studying exhibition catalogues from Gothenburg Museum of Art would have provided isolated source material from which it would have been difficult to draw any conclusions. I therefore searched for comparative material and found Moderna Museet's exhibition catalogues from the same period the most rewarding. Moderna Museet is not only Sweden's second largest art museum after Nationalmuseum; it is also the leading art institution in Swedish contemporary art with a high symbolic status. In addition, it is a museum of *modern* art, which means that it embodies a modernist concept of modern art as distinct from the art of earlier epochs in a way that justifies its collection and display in a separate institution.

At a later stage I chose to complement the material with a study of Liljevalchs Art Gallery, where a number of exhibitions of abstract art from different countries were shown, thus providing relevant comparative material. A sample of the four institutions' exhibition catalogues of abstract art from the period 1945–70 was analysed, in Moderna Museet's case from the period 1958–70 since the museum only opened in 1958. Exhibitions at Nationalmuseum in the preceding years were not included, partly because the context at that time was different from the separate museum of modern art later created.

Restricting the material to Sweden in this way should not be construed as the study being focused on Swedish art. On the contrary, it is the tension between the national and the international that interested me. The selected material then becomes facets that reflect an international

I ett senare skede valde jag att komplettera med en studie av Liljevalchs konsthall, där utställningar med abstrakt konst från olika länder förekom i hög utsträckning, vilket därmed ger ett relevant jämförelsematerial. Ett urval av de fyra institutionernas utställningskataloger med abstrakt konst från perioden 1945–1970 har analyserats, i Moderna Museets fall 1958–1970 eftersom museet öppnade först 1958. Utställningar på Nationalmuseum under de föregående åren har inte tagits med, bland annat för att sammanhanget då är ett annat än det uttalade museum för modern konst som senare skapades.

Att materialet på detta sätt avgränsas till Sverige ska inte tolkas som att studien inriktas mot svensk konst. Tvärtom är det spänningen mellan det nationella och internationella som intresserat mig. Det valda materialet blir då fasetter som speglar en internationell diskurs och dess närvaro i svenskt konstliv. En fråga som återkommande tas upp till diskussion är den om den svenska konstens, men även andra länders, relation till den internationella konstvärldens centra. Att materialet omfattar en längre tidsperiod har gjort det möjligt att urskilja tendenser och förändringar bortom enskilda utställningar. På detta sätt kan historiska förändringar tecknas utan att gå via befintliga försök till historieskrivning över modernismen. Eftersom dessa ofta är skrivna utifrån en viss position är det motiverat att gå till de historiska källorna för att komma åt tidens konstsyn.¹⁰

Av det beskrivna materialet behandlas ett urval utställningar och utställningskataloger som har relevans för temat, det vill säga som på något sätt berör abstraktionen som ett internationellt språk under efterkrigstiden. Historiska utställningar om den tidiga modernismens pionjärer har utelämnats, med undantag av enstaka exempel där förfrågeställningarna särskilt relevanta idéer uttrycks i katalogtexten. Jag har funnit det motiverat att inkludera några andra typer av samtida utställningar och artiklar för att ge en bild av sammanhanget. Det har exempelvis varit nödvändigt att ta upp något om neodadas, popkonstens och nyrealismens inträde i konstdiskussionen under sextioalet för att visa hur dessa riktningar utmanade abstraktionens dominans och tolkningsföreträde. Istället för att behandla allt som berör abstraktion analyseras det som berör frågeställningarna på ett intressant sätt.

discourse and its presence in the Swedish art scene. One question that is frequently discussed is the relationship of Swedish art, but even that of other countries, with the centres of the international art world. The fact that the material covers a longer period made it possible to discern trends and changes beyond individual exhibitions. Historical changes can thus be described without reference to existing attempts at a historiography of modernism. Since these are often written from a certain position, it is warranted to go to the historical sources to discern the period's approach to art.¹⁰

A sample of exhibitions and catalogue texts from this above-mentioned material, which is relevant to the topic, is discussed, in other words, exhibitions and exhibition catalogues that in some way refer to abstraction as an international language during the post-war period. Historical exhibitions on early modernism's pioneers have been omitted, with the exception of isolated examples in which particularly relevant concepts for the issues are expressed in the catalogue text. I considered it justified to include some other types of contemporary exhibitions and articles to provide a picture of the context. It was, for example, necessary to include something about the arrival of neo-dada, pop art, and neo-realism in art debate in the sixties, to show how these movements challenged abstraction's dominance and interpretative prerogative. Instead of discussing everything concerning abstraction, I have chosen to analyse that which refers to the issues in an interesting way.

One difficulty is drawing a boundary between abstract and non-abstract. All portrayal is an abstracting of the diversity of sensory impressions. A distinction is generally made between abstract and realistic art, but even abstract art can be more or less representational. Much abstract art, even that verging on the non-figurative, is nevertheless often based on a subject. Even though it was not the artist's intention, a non-figurative image is open to interpretations of it as representational. Consequently it is not particularly meaningful to contrast abstract art with representational, or non-figurative art with figurative. Nevertheless I assert that abstract is a usable concept. It is the concept often used in the material and it delineates a certain approach to art associated with modernism. I can state that there is a discourse on something called abstraction, and it is consequently this discourse that is the focus of my interest: what the abstract is depicted to be and which values are associated with abstraction during the period investigated.

En svårighet är gränsdragning mellan abstrakt och icke-abstrakt. All avbildning utgör en abstrahering av sinnesintryckens mångfald. I allmänhet görs en åtskillnad mellan abstrakt och realistisk konst men även den abstrakta konsten kan vara mer eller mindre föreställande. En stor del av den abstrakta konsten, även den som närmar sig det nonfigurativa, utgår likväl ofta från ett motiv. Även om det inte var konstnärens avsikt är en nonfigurativ bild öppen för tolkningar av den som föreställande. Av detta skäl är det inte särskilt meningsfullt att ställa abstrakt konst mot föreställande, eller nonfigurativ mot figurativ. Jag hävdar likväl att abstrakt är ett användbart begrepp. Det är det begrepp som ofta används i materialet och det ringar in en viss konstsyn förbunden med modernismen. Jag kan konstatera att det finns en diskurs om något som benämns abstraktion och det är alltså denna diskurs som står i fokus för mitt intresse: vad det abstrakta föreställs vara och vilka världens som knyts till abstraktionen under den undersökta perioden.

Texter om abstrakt konst men också utställningskatalogernas upplägg och bildmaterial diskuteras och analyseras i relation till det svenska respektive internationella konstlivet. Även om det främst är katalogtexter som analyseras så utgör utställningskatalogernas bildmaterial en viktig ingång till periodens konstsyn, då det ger en fingervisning om vad som ansågs vara värt att uppmärksamma. I undersökningen betraktas artikelförfattaren, utställningsproducenten, curatoren och museet som avsändare – det är deras utsagor snarare än konstnärernas som analyseras. Jag är alltså mindre intresserad av den konstnärliga intentionen eller verkens mening än av hur de används och vilka betydelser som tillskrivs dem.

Materialet redovisas i en kronologisk genomgång med referat, citat och tolkningar av katalogtexter, uppdelad i ett kapitel per institution (Göteborgs konstmuseum och Konsthallen Göteborg redovisas i samma kapitel). Snarare än att berätta om materialet i en sammanhängande framställning har jag velat exemplifiera och spegla mångfalden, motsättningarna och förändringarna över tid och låta materialets röster framträda. Min röst är likväl närvarande i presentationer, kommentarer och analyser. I kapitel 2–4 undersöks således utställningshistoriken genom analyser av utställningskataloger från de fyra institutionerna. Efter varje kapitel görs en summering med övergripande analys. I det avslutande kapitlet förs en mer generell diskussion utifrån undersökningens delresultat.

Texts on abstract art but also the layout and illustrations of the exhibition catalogues are discussed and analysed in relation to the Swedish and the international art scene respectively. Even though chiefly catalogue texts are analysed, the illustrations in the exhibition catalogues provide an important entry point to the period's approach to art, as they provide a hint of what was considered worthy of attention. In the investigation, the writer of the article, the exhibition producer, the curator, and the museum are regarded as senders – it is their statements rather than those of the artists that are analysed. I am thus less interested in the artistic intention or the artworks' meaning than in how they are used and what meanings are attributed to them.

The material is reviewed chronologically with accounts, quotations, and interpretations of catalogue texts, divided into one chapter per institution (Gothenburg Museum of Art and Gothenburg Art Gallery are reviewed in the same chapter). Rather than reporting *on* the material in a continuous account, I have chosen to exemplify and reflect the diversity, the conflicts and the changes over time, and to let the material's voices speak. Nevertheless, my voice is present in presentations, comments, and analyses. In chapters 2–4 the exhibition history is thus explored through analyses of exhibition catalogues from the four institutions. A summary with a comprehensive analysis follows each chapter. In the final chapter a more general discussion is conducted based on the investigation's findings.

PREVIOUS RESEARCH

I have previously discussed the exhibition activities at Gothenburg Museum of Art and to some extent Gothenburg Art Gallery in 'Inside and Outside Autonomy: Exhibition Work at the Göteborg Museum of Art' in the anthology *Skiascope 1: Permanent Hangings – Temporary Exhibitions: On the History of Collection Display and Exhibitions at Göteborg Museum of Art* (2009).¹¹ The perspective in that essay is broader, as the text concerns the museum's entire exhibition history on the basis of a number of theoretical issues on how the emphasis of exhibition activities has changed over

Utställningsverksamheten på Göteborgs konstmuseum och i viss utsträckning Konsthallen Göteborg har jag tidigare behandlat i ”Innanför och utanför autonomi. Utställningsverksamheten på Göteborgs konstmuseum” i antologin *Skiascope 1. Hängda och utställda – om hängningarnas och utställningarnas historia på Göteborgs konstmuseum* (2009).¹¹ Perspektivet är där vidare, då texten berör museets hela utställningshistorik utifrån en rad teoretiska frågeställningar om hur utställningsverksamhetens inriktning förändrats över tid i relation till konstbegreppets omvandlingar respektive skiftande idéer om vad ett konstmuseum är eller bör vara. Delar av utställningshistoriken har även behandlats i två uppföljande nummer av *Skiascope*, vilka undersökte Göteborgs konstliv från 1960 till 1999: *Skiascope 2. Upp med rullgardinerna! Konsten i Göteborg under 1960- och 1970-talet* (2009) och *Skiascope 3. Omskakad spelplan. Konsten i Göteborg under 1980- och 1990-talet* (2010).¹² De fokuserade dock på den koloristiska måleritraditionen i Göteborg, den experimentella och politiska konsten under sextio- och sjuttio-talet respektive postmodernism, underground och relationell estetik under åttio- och nittio-talet, snarare än abstraktionen.

Jag har själv utarbetat en förteckning över tidigare utställningar på museet.¹³ En annan källa är annars museets årstryck, särskilt det för perioden 1956–1966, där dåvarande museichefen Alfred Westholm skriver om utställningsverksamheten.¹⁴ För Konsthallens del finns en förteckning i *Göteborgs Konstförening 1854–2004 150 år* (2004) med kommentar av Corinne Ericson.¹⁵ Ytterligare en källa är Göteborgs Konsthalls webbplats med dess utställningshistorik.¹⁶

Moderna Museets utställningshistorik behandlas på olika ställen i *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008* (2008), däribland i konsthistorikern Martin Sundbergs essä om utställningskatalogerna, ”Mellan experiment och vardag. Moderna Museets utställningskataloger”, där han analyserar katalogernas utformning i relation till museets identitet. Katalogerna framträder både som komplement till utställningarna och ett uttryck i egen rätt.¹⁷ Medan Sundberg i hög grad analyserar utställningskatalogernas utformning och förutsättningar,

time in relation to transformations in the concept of art and changing concepts of what an art museum is or should be. Parts of the exhibition history were also discussed in two subsequent issues of *Skiascope*, which examined Gothenburg’s art scene from 1960 to 1999: *Skiascope 2: Open the Shades! Art in Gothenburg During the 1960s and 1970s* (2009) and *Skiascope 3: A Disarranged Playing Board: Art in Gothenburg During the 1980s and 1990s* (2010).¹² However, these focused on Gothenburg Colourism, the experimental and political art of the sixties and seventies, postmodernism, underground art, and relational aesthetics of the eighties and nineties, rather than abstraction.

I have compiled a schedule of previous exhibitions at the museum.¹³ Another source is otherwise the museum’s annual reports, particularly the one for the period 1956–66, in which the then museum director Alfred Westholm writes about exhibition activities.¹⁴ In the case of Gothenburg Art Gallery, there is a schedule in *Göteborgs Konstförening 1854–2004 150 år* (2004) with a commentary by Corinne Ericson.¹⁵ A further source is Gothenburg Art Gallery’s website with its exhibition history.¹⁶

Moderna Museet’s exhibition history is discussed in various places in *The History Book: On Moderna Museet 1958–2008* (2008), including art historian Martin Sundberg’s essay on the exhibition catalogues: ‘Between Experiment and Everyday Life: The Exhibition Catalogues of Moderna Museet’, in which he analyses the catalogues’ design in relation to the museum’s identity. The catalogues appear to be both a complement to the exhibitions and a manifestation in their own right.¹⁷ While Sundberg largely analyses the exhibition catalogues’ design and preconditions, I focus on how ideas of abstract art are reflected in them. *The History Book* also contains a schedule of the exhibition history, but no reflective text on the latter.¹⁸ A schedule of previous exhibitions is also found in an earlier publication, *Moderna Museet: Boken* (2004). However, the texts in that book deal with the development of art and key works in the collection rather than exhibitions.¹⁹

Liljevalchs’ exhibition history is discussed by the former gallery director Bo Särnstedt in the jubilee book *Liljevalchs konsthall 1916–1991: 75 år* (1991), which also contains a schedule of previous exhibitions.²⁰ However, the text does not have the particular focus on abstract art that I have in this study.

The art historian Hans Hayden has discussed modernism’s institutionalization in an international context from a discourse analytical and

fokuserar jag på hur föreställningar om abstrakt konst kommer till uttryck i dem. *Historieboken* innehåller även en förteckning över utställningshistoriken, däremot ingen reflekterande text kring densamma.¹⁸ Även i en tidigare publikation, *Moderna Museet. Boken* (2004), återfinns en förteckning över tidigare utställningar. Texterna i boken behandlar dock konstutvecklingen och viktiga verk i samlingen snarare än utställningar.¹⁹

Liljevalchs konsthalls utställningshistorik behandlas av Louise Lyberg i jubileumsboken *Liljevalchs konsthall 1916–1991. 75 år* (1991), där det också finns en förteckning över tidigare utställningar.²⁰ Lyberg berör ett par av de utställningar jag tar upp men framställning av konsthallens historik är kortfattad och saknar dessutom det särskilda fokus på den abstrakta konsten som jag har i detta arbete.

Konsthistorikern Hans Hayden har utifrån ett diskursanalytiskt och historiografiskt perspektiv behandlat modernismens institutionalisering i ett internationellt sammanhang i *Modernismen som institution. Om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm* (2006). Hans diskussion kring uppställandet av likhetstecken mellan modernism och modern har varit relevant för mitt arbete: när och hur blev de synonyma och vad betyder det?²¹ Min undersökning är dock mer specifikt inriktad mot abstraktionens roll i modernismen och mitt material är avgränsat till en svensk kontext. Dessutom är mitt perspektiv mer materialorienterat, Haydens i högre grad teoretiskt. Mina frågeställningar inriktas mindre mot modernismbegreppet och modernismens institutionalisering, mer mot abstraktionens föreställda universalism och internationalism.

”Hur ska vi förstå och förhålla oss till det abstrakta måleriet när dess gränser sedan länge förskjutits och omvärderats?”, frågar sig konsthistorikern Håkan Nilsson i *Måleriets rum* (2009), där abstraktionen tolkas i relation till rumskapande, då den tidigare främst begreppsliggjorts som ytmässighet.²² Nilsson tar sin utgångspunkt i en rad svenska exempel från femtiotalet och framåt men frågeställningen har bäring på ett internationellt sammanhang. Att ta den frågan på allvar innebär att erkänna abstraktionens fortsatta närvaro i vår kultur, men också att betydelsen av det abstrakta inte en gång för alla är fastlagd utan föränderlig och beroende av oss som tolkar bilden. Det är en slutsats jag delar, även om min undersökning riktas mot andra aspekter av abstraktionen.

historiographic perspective in *Modernismen som institution: Om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm* (2006). His discussion around equating modernism with modern has been relevant to my study: when and how did they become synonymous and what does that mean?²¹ My investigation is, however, more specifically focused on abstraction's role in modernism and my material is restricted to a Swedish context. Moreover, my perspective is more material oriented, while Hayden's is more theoretical. My issues focus less on the concept of modernism and modernism's institutionalization, and more on abstraction's depicted universalism and internationalism.

The art historian Håkan Nilsson asks: ‘How should we understand and relate to abstract painting when its boundaries have long since been shifted and reassessed?’ in *Måleriets rum* (2009), in which abstraction is interpreted in relation to spatiality, when it was previously mainly conceptualized as flatness.²² Nilsson's departure point is a number of Swedish examples from the fifties and onwards, but the issue has a bearing on an international context. Taking this issue seriously means acknowledging abstraction's continued presence in our culture, but also that the meaning of the abstract is not fixed once and for all but changeable and dependent on those reading the image. This is a conclusion I share, although my investigation focuses on other aspects of abstraction.

In the introduction to the anthology *Abstraction* (2013), the curator Maria Lind lets the concept of abstraction denote the state of monetary systems or social relationships, which have been the subject of some conceptual or social art since the sixties. Her examples are outside the period of this investigation, but Lind's approach nevertheless raises questions that may be relevant to mention. Lind considers that the concept of abstraction has surprisingly returned in today's art debate, but then in relation to social, economic, or media abstraction rather than the abstraction of form in images.²³ Compared to my own investigation, *Abstraction* mainly shows modernist abstraction's totally marginalized position today, since the concept itself is now used in an art context for something radically different from what it denoted during modernism. However, the book gives a misleading impression that the abstraction of form is only relevant to historical modernism. A number of influential contemporary abstract painters demonstrate that this is not the case.

Curatorn Maria Lind låter i inledningen till antologin *Abstraction* (2013) begreppet abstraktion beteckna tillstånd i monetära system eller sociala relationer, vilka är ämnet för en del av den konceptuella eller sociala konsten sedan sextiotalet. Hennes exempel ligger utanför denna undersöknings tidsavsnitt men Linds grepp väcker likväl frågor som kan vara relevanta att beröra. Lind anser att abstraktionsbegreppet på ett förvånande sätt återkommit i dagens konstdiskussion, men då i relation till social, ekonomisk eller medial abstraktion snarare än formens abstrahering i bilder.²³ I förhållande till min egen undersökning visar *Abstraction* främst på den modernistiska abstraktionens helt marginaliserade position idag, då själva begreppet i en konstkontext nu används för något radikalt annorlunda än vad det betecknade under modernismen. Boken ger dock ett missvisande intryck av att formens abstraktion endast är relevant för den historiska modernismen. Ett flertal inflytelserika nutida abstrakta målare visar att så inte är fallet.

TEORETISKA PERSPEKTIV

I *Filosofiska undersökningar*, postumt utgiven 1953, hävdar den österrikisk-brittiske filosofen Ludwig Wittgenstein att filosofins problem bottnar i språkliga missförstånd och sammanblandning av språkliga kontexter. Istället för att fråga efter vad ett ord betyder bör vi fråga oss hur det används, eftersom betydelsen finns i användningen. Wittgenstein vill undersöka ordens användning i specifika kontexter. Denna användning kallar han för språkspel. Språkspelet är en aktivitet och en föränderlig livsform.²⁴ När vi talar spelar vi ett spel med vissa fastlagda regler som likväl är öppna för tolkning. Mitt förhållande till begreppet abstraktion utgår från ett liknande perspektiv. Jag frågar således inte vad abstraktion är i essentiell mening, utan hur ordet används i en specifik kontext – efterkrigstidens internationella konstvärld som den framträder utifrån fyra svenska konstinstitutioner. Föremålet för min undersökning är alltså språkspelet kring abstraktionen, hur abstraktionen artikuleras, beskrivs och tolkas i detta avgränsade sammanhang.

THEORETICAL PERSPECTIVES

In *Philosophical Investigations*, posthumously published in 1953, the Austro-British philosopher Ludwig Wittgenstein asserts that philosophy's problems stem from linguistic misunderstandings and a confusion of linguistic contexts. Instead of asking what a word means we should ask ourselves how it is used, since the meaning is found in the usage. Wittgenstein sought to investigate the use of words in specific contexts. He calls this use a language-game. The language-game is an activity, a changing form of life.²⁴ When we speak we play a game with certain fixed rules, which are nevertheless open to interpretation. My study starts from a similar perspective. Consequently, I do not ask what abstraction *is* in an essential sense, but how the word is used in a specific context – the post-war international art world as it appears on the basis of four Swedish art institutions. The object of my investigation is thus the language-game around abstraction, how abstraction is articulated, described and interpreted in this well-defined context.

Further, my investigation may be said to start from a historiographic perspective in the sense that it focuses on how abstract art is presented and interpreted in exhibitions and exhibition catalogues over time rather than on visual analyses of artworks. Among other things I pay attention to abstraction's changed meaning during the period.

The perspective is also discourse analytical in the sense that statements are analysed as expressions of various approaches to art. The concept *discourse* was developed by the French philosopher and historian of ideas Michel Foucault in his studies of society's exercise of power.²⁵ The concept is defined by Foucault as the system of boundaries for the possible, permitted, true, valuable, and good that prevails in a certain area at a certain time.²⁶ Certain issues are debated in the discourse while others, which concern the discourse's basic departure points, are taken for granted and never expressed. Precisely because the discourse's basic assumptions are seen as self-evident and without history, the discourse may be difficult to discern. It appears most clearly when it changes. Foucault therefore attaches particular importance to historical shifts such as the development of modern discourses around science, punishment, and sexuality.

Undersökningen kan vidare sägas utgå från ett historiografiskt perspektiv i den meningen att den inriktas mot hur den abstrakta konsten presenteras och tolkas i utställningar och utställningskataloger över tid snarare än mot bildanalyser av konstverk. Bland annat studeras abstraktionens förändrade betydelse under perioden.

Perspektivet är också diskursanalytiskt i den meningen att utsagor analyseras som uttryck för olika sorters konstsyn. Begreppet *diskurs* utvecklades av den franske filosofen och idéhistorikern Michel Foucault i hans studier av samhällets maktutövning.²⁵ Begreppet definieras av Foucault som den ordning av gränser för det möjliga, tillåtna, sanna, värdefulla och goda som råder på ett visst område vid en viss tidpunkt.²⁶ Inom diskursen debatteras vissa frågor medan andra, som rör diskursens grundläggande utgångspunkter, tas för givna och aldrig uttalas. Just för att diskursens grundläggande antaganden ses som naturliga och utan historia kan diskursen vara svår att få syn på. Den framträder tydligast när den förändras. Foucault lägger därför särskild vikt vid historiska skiften som framväxten av moderna diskurser kring vetenskap, straff och sexualitet.

Om begreppet överförs till ett konstsammanhang kan konstskapande, utställnings-, katalog- och textproduktion studeras som diskursiva praktiker som reglerar konstdiskursen, det vill säga upprätthåller gränser kring vad som räknas som konst, kriterier för vad som anses bra, värt att uppmärksamma och så vidare. I den moderna konstdiskursen framställdes det unika, originella och autentiska återkommande som ideal. Konstverket betraktades som en självständig enhet skapad i ett avgränsat medium. Även om olika stilar debatterades sattes dessa grundläggande värden inte i fråga. Det skedde först med inträdet av neodada, popkonst och konceptkonst, som idag betraktas som inledningen till en ny period som benämns postmodernism eller samtidskonst. Modernismens diskurs utmanades och en förskjutning ägde rum inom diskursen.

I övergången från modernism till postmodernism är det tveksamt om en diskurs verkligen ersattes av en annan, då de avgörande utgångspunkterna för postmodernismen finns redan i den tidiga modernismen. Däremot är det motiverat att hävda att diskursen förändrades på avgörande punkter vad gäller kriterier för vad som räknas som konst, konstnärlig kvalitet med mera. När de kriterier som upphöjt den abstrakta konsten inte längre var giltiga förlorade

If this concept is translated into an art context, art creation and exhibition, catalogue, and text production may be studied as discursive practices that govern the art discourse, in other words, maintain boundaries around what counts as art, criteria for what is considered good, worthy of attention, and so on. In modern art discourse, the unique, original, and authentic were frequently presented as ideals. The artwork was regarded as an independent entity created in a well-defined medium. Even though various styles were debated, these basic values were not questioned until the arrival of neo-dada, pop art, and conceptual art, which are today regarded as the beginning of a new period called postmodernism or contemporary art. Modernism's discourse was challenged and a shift took place in the discourse.

In the transition from modernism to postmodernism, it is doubtful whether one discourse was really replaced by another, as the decisive departure points for postmodernism are already found in early modernism. On the other hand, it is justified to maintain that the discourse changed on crucial points with regard to the criteria for what counts as art, artistic quality, and so on. Once the criteria that had advanced abstract art were no longer valid, it quickly lost its leading position. In order to understand what abstraction was depicted to be, it is not enough to study the artworks. Other discursive statements, such as in this case exhibitions, exhibition catalogues, and catalogue texts, must be included too.

In addition to the values and ideas associated with abstract art, the way in which abstract art's influence and standing in the art scene changed during the period is studied. This perspective may be described as culture-sociological. By analysing how the frequency of abstract art exhibitions and the nature of the statements changed, parts of these processes can be revealed.

In order to study how styles and interpretative perspectives strengthen or weaken, I found the French sociologist Pierre Bourdieu's field theory useful. Using Bourdieu's terminology, catalogue texts may be regarded as situated in an autonomous cultural field, which may be called the art field.²⁷ Statements then appear as participating in a struggle for positions and interpretative prerogative. A catalogue text is not only a statement about art, it is also a contribution and a position marking in the field. The approach to art of the museum, curator, or artist is reflected in the catalogue text. Bourdieu's theory helps me to look beyond the individual level and see in which context the statements about art are formulated.

den snabbt sin ledande ställning. För att förstå vad abstraktionen föreställdes vara räcker det inte att studera konstverken. Även andra diskursiva utsagor, som i det här fallet utställningar, utställningskataloger och katalogtexter, måste inkluderas.

Vid sidan av de värden och föreställningar som knöts till den abstrakta konsten, studeras hur den abstrakta konstens inflytande och ställning i konstlivet förändrades under perioden. Detta perspektiv kan betecknas som kultursociologiskt. Genom att analysera hur frekvensen av utställningar om abstrakt konst och utsagornas karaktär förändrades, kan delar av dessa processer friläggas.

För att studera hur stilar eller tolkningsperspektiv stärks eller försvagas, har jag funnit den franske sociologen Pierre Bourdieus fältteori användbar. Med Bourdieus terminologi kan katalogtexter betraktas som situerade i ett autonomt kulturellt fält som vi kan kalla konstfältet.²⁷ Utsagor framträder då som delaktiga i en strid om positioner och tolkningsföreträde. En katalogtext är inte bara en utsaga om konst, den utgör också en insats och positionsmarkering på fältet. I katalogtexten kommer museets, curatorns eller konstnärens konstsyn till uttryck. Bourdieus teori hjälper mig att höja mig över individnivån och se i vilket sammanhang utsagorna om konsten formuleras.

Dessa teorier har inspirerat till ett visst perspektiv på materialet. Begrepp hämtade från Wittgenstein, Foucault och Bourdieu används på mina egna premisser, inte i någon systematisk språkspels-, diskurs- eller fältanalys, på det sätt som dessa teoretiker arbetade.

MODERNISM OCH MODERNITET

Återkommande i arbetet används begrepp som modernitet, modern och modernism, vilka kommer av det latinska ordet *modernus*, bildat av *modo* som betyder nu eller nyss. Just nuet är centralt i moderniteten såväl som modernismen.

Vad gäller modernitet utgår jag från den amerikanske marxisten och samhällsvetaren Marshall Bermans definition av begreppet som erfarenheten av kapitalismens, industrialismens och den nationella

These theories inspired a certain perspective on the material. Concepts taken from Wittgenstein, Foucault, and Bourdieu are used on my own premises, not in a systematic language-game, discourse, or field analysis in the way these theoreticians worked.

MODERNISM AND MODERNITY

The study frequently uses concepts such as modernity, modern, and modernism, which come from the Latin word *modernus*, formed from *modo* meaning now or just now. The present is central to both modernity and modernism.

With regard to modernity, I start from the American Marxist and social scientist Marshall Berman's definition of the concept as the experience of capitalism's, industrialism's, and national bureaucracy's far-reaching destruction of traditional values, as formulated in his book *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* (1982). Modernity is a promise of adventure combined with a threat of destruction of everything we know.²⁸

By modernism I mean the aesthetic movement in, among other things, the visual arts, which provides a response to modernity, a response that can be both affirmative and critical, but in both cases forms part of the modern and an expression of a will to create a new art for a new age. Modernism can thus be seen as a complex response to modernity, which includes both homage to the modern and nostalgic dreams of the pre-industrial, primitive, or original. At the same time, modernism arose partly as a result of an intra-artistic process, a change in art's starting points marked as a break with tradition. Modernism includes a variety of movements. It may be said to begin around 1860 and continue until the 1960s. Its predecessors are found among the Romantics, realists, and impressionists. In particular, Édouard Manet and the post-impressionists are highlighted as pioneers. Around 1905–7 movements such as fauvism, expressionism, and cubism were born, followed by a number of isms such as futurism, constructivism, dada, and surrealism. Abstraction is a method in several of these movements, so influential that it can be described as central to modernism's self-understanding, even though a more illusionistic visual language is found in New Objectivity and surrealism.

byråkratins långtgående destruktion av traditionella värden, som den formuleras i boken *Allt som är fast förflyktigas. Modernism och modernitet* (1982). Moderniteten är ett löfte om äventyr kombinerad med ett hot om förstörelse av allt som vi känner.²⁸

Med modernism avser jag den estetiska rörelse inom bland annat bildkonst som utgör ett svar på moderniteten, ett svar som kan vara både bejakande och kritiskt men i båda fallen utgör en del av det moderna och ett uttryck för en vilja att skapa en ny konst för en ny tid. Modernismens vittförgrenade svar på moderniteten innefattar både hyllningar av det moderna och nostalgiska drömmar om det förindustriella, primitiva eller ursprungliga. Samtidigt uppstod modernismen delvis som resultat av en inomkonstnärlig process, en förändring av konstens utgångspunkter markerad som ett brott med traditionen. Modernism inkluderar en mångfald av riktningar. Den kan sägas ta sin början omkring 1860 och varar fram till 1960-talet. Föregångare finns hos romantiker, realister och impressionister. Särskilt Édouard Manet och postimpressionisterna lyfts fram som pionjärer. Omkring 1905–1907 föddes riktningar som fauvism, expressionism och kubism, vilka sedan följdes av en rad ismer som futurism, konstruktivism, dada och surrealism. Abstraktionen är en metod inom flera av dessa riktningar, så inflytelserik att den kan betecknas som central i modernismens självförståelse, även om ett mer illusionistiskt bildspråk förekommer inom nysaklighet och surrealism.

Som Dan Karlholm påtalat, användes inledningsvis begreppet modern konst snarare än modernism. Först under sextioåret etablerades termen modernism som en konsthistorisk term, det vill säga när den moderna konsten upphört att vara synonym med samtiden.²⁹ Modernism fick en mer avgränsad historisk betydelse, dels genom den amerikanske kritikern Clement Greenbergs och andras försök att bestämma den moderna konstens uppgift och verksamhetsområde, dels genom de postmoderna kritikernas försök att lansera ett nytt begrepp, postmodernism, i opposition mot en närmast karikerad förenkling av modernismen. I lanseringen av postmodernismen hade postmoderna kritiker behov av en tydlig motståndare. Som Håkan Nilsson visat, utsågs Greenberg till representant för den modernism som postmodernisterna ville attackera.³⁰ På detta sätt är historieskrivningen om modernismen delaktig i estetiska och ideologiska strider på konstfältet.

As the Swedish art historian Dan Karlholm has pointed out, initially the concept of modern art was used rather than modernism. The term modernism was not established as an art history term until the sixties, in other words, when modern art had ceased to be synonymous with that period.²⁹ Modernism had a more limited historical meaning, partly due to the attempts of the American critic Clement Greenberg and others to define modern art's task and field of activity, and partly due to postmodern critics' attempts to launch a new concept, postmodernism, in opposition to an almost caricatured simplification of modernism. In launching postmodernism, postmodern critics needed a clear opponent. As the Swedish art historian Håkan Nilsson has shown, Greenberg was appointed representative of the modernism that the postmodernists wanted to attack.³⁰ In this way the writing of art history participates in aesthetic and ideological battles in the art field.

From the late sixties the relevance of the concept of modernism to contemporary art began to be questioned. When abstract art lost its standing in relation to movements such as neo-dada, pop art, minimalism, and conceptual art, certain critics began to talk about the criteria having changed so radically that it was justified to state that we now live in a new era. This was called postmodernism, to mark the fact that we are no longer in modernism's norm system. Similar discussions had previously been conducted in literary and architectural theory. With Leo Steinberg and Rosalind E. Krauss, among others, the concept of postmodernism was introduced into art debate.³¹

Postmodernism countered modernism's ideals of originality, authenticity, uniformity, and refinement of medium and style with its ironic language-games, dismissive criticism, deconstruction, media hybrids, unfaithfulness to style, reproduction of images, quotations, appropriation (use of already existing images), and simulation. At the same time, male dominance was challenged by feminist critique, the heterosexual norm by queer theory, and the West's dominance by globalization and post-colonial theory. Even though the concept of postmodernism has fallen out of fashion today, many of postmodernism's issues are still of current interest. If the broadening of the concept of art today is a given departure point, identity political issues around power and representation are highly topical. At the same time abstraction has been liberated from modernism's norm system and is now used in different contexts.³²

Från det sena sextioalet började modernismbegreppets relevans för den samtida konsten att ifrågasättas. När den abstrakta konsten förlorade sin ställning gentemot riktningar som neodada, popkonst, minimalism och konceptkonst började vissa kritiker tala om att kriterierna förändrats så radikalt att det var motiverat att hävda att vi befinner oss i en ny period. Denna kallades postmodernism, för att markera att vi inte längre befinner oss inom modernismens normsystem. Liknande diskussioner hade tidigare förts inom litteratur- och arkitekturteori. Med bland andra Leo Steinberg och Rosalind E. Krauss fördes begreppet postmodernism in i konstdiskussionen.³¹

Mot modernismens ideal om originalitet, autenticitet, enhetlighet och renodling av medium och stil ställde postmodernismen ironiska språkspel, förskjutande kritik, dekonstruktion, mediehybrider, trolöshet vad gäller stil, reproduktion av bilder, citat, appropriering (användning av redan existerande bilder) och simulering. Samtidigt utmanades den manliga dominansen genom feminismens kritik, den heterosexuella normen genom queerteori, västvärldens dominans genom globalisering och postkolonial teori. Även om begreppet postmodernism idag fallit ur modet är många av postmodernismens frågor fortfarande aktuella. Om konstbegreppets vidgning idag är en given utgångspunkt är de identitetspolitiska frågeställningarna kring makt och representation högaktuella. Samtidigt har abstraktionen lösgjorts från modernismens normsystem och utnyttjas numera i skilda sammanhang.³²

AVANTGARDE

Modernismens tillstånd av permanenta förändring förkroppsligas i ordet *avantgarde*, ursprungligen en militär term som betyder förtrupp. Det modernistiska avantgardet utforskar okända områden, går före och förändrar på sikt den allmänna smaken. Det ligger i avantgardets självbild att vara antiborgerlig och antiestablishemang, varför den moderna konstnärns rollen ofta tagit skepnad av provokatör, bohem och outsider. Samtidigt är den avantgardistiska konstnären beroende av

AVANT-GARDE

Modernism's state of permanent change is embodied in the word *avant-garde*, originally a military term meaning advance guard or vanguard. The modernist avant-garde explores unknown areas, leads the way, and changes general taste in the long run. It is in the avant-garde's self-image to be anti-bourgeois and anti-establishment, and consequently the modern artist's role has often taken the shape of provocateur, Bohemian, and outsider. At the same time the avant-garde artist is dependent on art buyers, galleries, museums, and critics. Modernism gave rise to new conditions in which provocative actions had a media impact, which could benefit the artist's position on the art market.

Comprehensive theory has been developed on the avant-garde. The focus of this study is not the concept of avant-garde itself but abstraction's role in the avant-garde. It may nevertheless be relevant to briefly mention some studies, which discussed the avant-garde's role during the post-war period. Was the avant-garde still active or had it ceased with abstraction's institutionalization? If so, did neo-dada and other movements involve a revival of the avant-garde?

In a number of texts, Clement Greenberg saw the modernist avant-garde as synonymous with self-criticism in the artist's own medium, resulting in an exclusion of everything that was not typical of that medium. This self-criticism coincided with abstraction even though abstraction was never an end in itself for him. For Greenberg, the avant-garde was nevertheless embodied mainly in abstract art, which for him stood in contrast to a manipulative commercial mass culture that he termed kitsch.³³ This critical view of commercial popular culture was shared by the Frankfurt School's theoreticians, including the German philosopher and sociologist Theodor W. Adorno. In *Ästhetische Theorie* (1970), he formulated a critique of the cultural industry and a defence of progressive modern art.³⁴ Both Greenberg's and Adorno's approach to art came to be regarded as elitist during the sixties' increasingly frequent transgressions between art and popular culture, as well as through the politicization of cultural life.

Early analyses of the avant-garde include the Italian literary theoretician Renato Poggioli's book *Teoria dell'arte d'avanguardia* (1962), in which he traces the avant-garde's heritage back to Romanticism in a

konstköpare, gallerier, museer och kritiker. Med modernismen uppstod nya villkor där provocativa utspel gav medialt genomslag som kunde gynna konstnärens position på konstmarknaden.

Kring avantgardet finns en omfattande teoribildning. Fokus i det här arbetet är inte avantgardebegreppet i sig utan abstraktionens roll i avantgardet. Det kan likväl vara relevant att kort beröra några arbeten som diskuterat avantgardets roll under efterkrigstiden. Var avantgardets fortsatt verksamt eller hade det upphört med abstraktionens institutionalisering? Innebar neoadada och andra riktningar i så fall ett återupplivande av avantgardet?

Clement Greenberg såg i en rad texter det modernistiska avantgardet som liktydigt med en självkritik inom det egna mediet, vilken resulterade i en uteslutning av allt som inte var typiskt för detta medium. Denna självkritik sammanföll med abstraktionen även om abstraktionen för honom aldrig var ett självändamål. För Greenberg förkroppsligades avantgardet likväl främst i den abstrakta konsten, som för honom stod mot en manipulativ kommersiell masskultur som han benämnde kitsch.³³ Denna kritiska syn på den kommersiella populärkulturen delades av Frankfurtskolans teoretiker, däribland den tyske filosofen och sociologen Theodor W. Adorno. I *Ästhetische Theorie* (1970) formulerade han en kritik av kulturindustrin och ett försvar för den avancerade moderna konsten.³⁴ Såväl Greenbergs som Adornos konstsyn kom under sextiotalets allt tätare överskridanden mellan konst och populärkultur, liksom genom kulturlivets politisering, att uppfattas som elitistisk.

Bland de tidiga analyserna av avantgardet finns den italiensk litteraturteoretikern Renato Poggiolis bok *Teoria dell'arte d'avanguardia* (1962), där han spårar avantgardets arv tillbaka till romantiken i en social, psykologisk och filosofisk analys av avantgardismen som en bohemisk identitet.³⁵

Det tyske litteraturteoretikern Peter Bürger har i *Theorie der Avantgarde* (1974) betecknat femtiotalets neoavantgarde som en cynisk reprisering av det historiska avantgardets politiska misslyckande.³⁶ Avantgardet återkommer som fars, en desarmerad avantgardestil som lätt kan institutionaliseras. Som svar på denna kritik har Hal Foster, konstkritiker knuten till den inflytelserika amerikanska tidskriften *October*, trätt ut till neoavantgardets försvar i "What's Neo about the Neo-Avant-Garde?" (1994).³⁷ Han hävdar där att återupplivandet av strategier från dada och konstruktivismen kan delas

social, psychological, and philosophical analysis of avant-gardism as a Bohemian identity.³⁵

In *Theorie der Avantgarde* (1974), the German literary theoretician Peter Bürger described the neo-avant-garde of the fifties as a cynical revival of the historical avant-garde's political failure.³⁶ The avant-garde returns as farce, a disarmed avant-garde style that can easily be institutionalized. In response to this criticism, Hal Foster, an art critic connected with the influential American journal *October*, came out in defence of the neo-avant-garde in 'What's Neo about the Neo-Avant-Garde?' (1994).³⁷ He argues there that the revival of strategies from dada and constructivism may be divided into two phases, in which the neo-avant-garde certainly in a first phase revives the historical avant-garde, but in a second phase develops it in new directions and forms in relation to a political situation.³⁸ While Bürger and others saw the avant-garde as passé, Foster sees it as embodied and revitalized in postmodern contemporary art. Others have celebrated the pluralism and opportunity to return to older styles resulting from the end of the avant-garde and modernism. Since the late eighties, *October's* neo-avant-gardism has been influential in contemporary art in preference to a pluralistic, eclectic version of postmodernism that was prevalent initially.³⁹

The French philosopher Jean-François Lyotard has described the avant-garde's logic as sublime, since the modernist artist strives to portray the unportrayable. This applies well to non-figurative art and the notion that art must not become set in a mould. The modernist avant-garde is characterized then not by a certain look, such as an abstract form, but rather by changeability. It is an art that focuses on the present and the question: 'Is it happening?'⁴⁰ The avant-garde is constantly evading being narrowly defined.

ABSTRACTION

What is meant then by abstract art? The word abstract comes from Latin *abstractus* (drawn away), past participle of *abstrahere* (draw away from). In relation to the visual arts, abstract has essentially two meanings. The first means that the subject of an image is abstracted; its illusionistic

in i två faser, där neoavantgardet visserligen i en första fas representerar det historiska avantgardet men i en andra fas utvecklar det i nya riktningar och former i förhållande till en politisk situation.³⁸ Medan Bürger och andra såg avantgardet som överspelat, ser Foster det förkroppsligat och revitaliserat i den postmoderna samtidskonsten. Andra har firat den pluralism och möjlighet till att återvända till äldre stilar som avantgardets och modernismens slut medförde. Sedan slutet av åttiotalet har *Octobers* neoavantgardism blivit tongivande i samtidskonsten framför en pluralistisk, stileklektisk variant av postmodernism, som inledningsvis gjorde sig gällande.³⁹

Den franske filosofen Jean-François Lyotard har beskrivit avantgardets logik som sublim, då den modernistiske konstnären strävar efter att framställa det oframställbara. Detta stämmer bra in på den nonfigurativa konsten och föreställningen att konsten inte får stelna i en form. Det modernistiska avantgardet karaktäriseras då inte av ett visst utseende, till exempel en abstrakt form, utan snarare av rörlighet. Det är en konst som riktar in sig mot nuet och frågan ”Sker det?”⁴⁰ Avantgardet är ständigt på flykt från att definieras i en avgränsad form.

ABSTRAKTION

Vad avses då med abstrakt konst? Ordet abstrakt har sitt ursprung i latinets *abstractus* (från dragen) av *abstrahere* (dra bort). I relation till bildkonst har abstrakt väsentligen två betydelser. Den ena innebär att motivet i en bild abstraheras, dess illusionistiska verklighetsåtergivning skjuts i bakgrunden för att istället betona bildplanet. Denna process kan gå olika långt men syftar oftast till en annan sorts verklighetsåtergivning, inte en utplånad dito. Ett motiv kan inspirera till en abstrakt bild där motivet i sig är av mindre intresse än dess visuella möjligheter. Motivet blir en utgångspunkt för en undersökning av mediet, färgen och formen.

Den andra betydelsen avser snarare abstrakt i meningen icke-världslig, som inte har sin grund i sinnesförmålor av verkligheten

representation of reality is relegated to the background, to instead emphasize the picture plane. This process may vary in extent but in most cases aims for a different kind of representation of reality, not an obliterated one. A subject may inspire an abstract image in which the subject itself is of less interest than its visual possibilities. The subject becomes a departure point for an exploration of the medium, colour, and form.

The second meaning refers rather to abstract in the sense of unworldly, which is not based on sensory perceptions of reality but on abstract forms and concepts. These forms may be regarded as ideal, as in Plato's notion of a higher realm of ideas, solely comprising perfect concepts and not imperfect manifestations of the material world. The artist creates a wholly independent image of geometric forms and lines. This type of image is also called non-figurative, non-representational, concrete or objective, in the sense that the image and its forms are all there is to see. This may paradoxically enough also be described as realism in a special sense of the word, not as a portrayal of an external reality in accordance with a naturalistic ambition, but as a kind of material realism: the painting does not claim to be anything else than it is, paint on a flat surface. Realism is understood here as the opposite of illusion.

Further, the notion occurs that the abstract or non-figurative image is an expression of the unconscious or the universe's order. It is seen then as another form of realism portraying an internal or abstract reality instead of an external one. On a symbolic level, the abstract image can also provide an expression to abstract principles or a spiritual reality. Several of abstract art's pioneers, such as Wassily Kandinsky, Kazimir Malevich, and Piet Mondrian, have given expression to such notions.⁴¹

The boundary between these definitions of abstract is, however, difficult to maintain. On the one hand, abstraction, in the sense of abstraction of the subject in an increased emphasis of the picture plane, forms the basis of the non-figurative or concrete image (see for example Kandinsky's and Mondrian's development); on the other, it is the case that every visual mark on the canvas always allows itself to be interpreted *as* something.

Man is programmed to perceive spatiality, depth, forms, and so on. Perception is always dependent on man's neurological and mental constitution, something that was explored in gestalt psychology by, among others, Rudolf Arnheim and Ernst H. Gombrich.⁴² During the period this was a vital research area, whose development was stimulated by abstract art. Like gestalt psychology, abstract art explores the act of seeing, how we

utan i abstrakta former och begrepp. Dessa former kan uppfattas som ideala, som i Platons föreställning om en högre idévärld, endast bestående av fullkomliga idéer och inte av dess ofullkomliga manifestationer i sinnevärlden. Konstnären skapar en helt självständig bild av geometriska former och linjer. Denna typ av bild benämns också nonfigurativ, ickeföreställande, konkret eller objektiv, i betydelsen att bilden och dess former är allt som finns att se. Detta kan paradoxalt nog också betecknas som realism i en särskild bemärkelse av ordet, inte som avbildning av en yttre verklighet enligt en naturalistisk ambition, utan som en sorts materialrealism: målningen utger sig inte för att vara något annat än vad den är, färg på en plan yta. Realism förstås här som motsatsen till illusion.

Vidare förekommer uppfattningen att den abstrakta eller nonfigurativa bilden är ett uttryck för det omedvetna eller universums ordning. Den ses då som en annan form av realism som avbildar en inre eller abstrakt verklighet istället för en yttre. Den abstrakta bilden kan också på ett symboliskt plan ge uttryck för abstrakta principer eller en andlig verklighet. Flera av den abstrakta konstens pionjärer, som Wassily Kandinsky, Kazimir Malevitj och Piet Mondrian, har gett uttryck för sådana uppfattningar.⁴¹

Gränsdragningen mellan dessa definitioner av abstrakt är dock svår att upprätthålla. Dels ligger abstraktion, i betydelsen abstrahering av motivet i en ökad betoning av bildplanet, till grund för den nonfigurativa eller konkreta bilden (se exempelvis Kandinskys och Mondrians utveckling), dels är det så att varje visuell markering på duken alltid låter sig tolkas *som* något.

Människan är programmerad till att uppfatta rumslighet, djup, figurer och så vidare. Perceptionen är alltid beroende av människans neurologiska och psykiska konstitution, något som utforskades i gestaltpsykologin av bland andra Rudolf Arnheim och Ernst H. Gombrich.⁴² Detta var under perioden ett vitalt forskningsområde vars utveckling stimulerades av den abstrakta konsten. Liksom gestaltpsykologin utforskar den abstrakta konsten seendet, hur vi uppfattar kontraster, gestalter, avstånd och så vidare. Allra tydligast sker detta i konkretismen och opkonsten.

I strikt mening finns alltså inga abstrakta bilder, bara bilder som kan ses som abstrakta.⁴³ Man kan likväl tala om en ökad betoning av bildplanet, eller en annan sorts rumslighet i den så kallade abstrakta

perceive contrasts, gestalts, distance, and so on. This occurs most clearly in concrete art and op art.

In a strict sense there are thus no abstract images, only images that can be seen as abstract.⁴³ Nevertheless it is possible to talk about an increased emphasis of the picture plane, or another sort of spatiality in so-called abstract art, compared with academic art's depth illusion. For this investigation, I distinguish between *abstracted*, in the sense of a more or less abstracted subject, and *non-figurative*, without a subject. *Abstract* is used as a further concept that includes the abstracted and non-figurative as two variants of abstract art. The use of the concept largely follows the material. My focus is the way in which abstraction is articulated in the material.

The very process of abstracting is a fundamental element of modernism from Manet and onwards. Abstraction may be interpreted as a response to photography, which mechanically creates a faithful representation of reality in an instant, challenging painting's sphere of activity, but has other motives too. While some art historians and museum curators, such as Alfred H. Barr Jr., interpreted abstraction as a primarily intra-artistic process, art historians such as Arnold Hauser and Meyer Schapiro saw it in relation to new economic and social conditions.⁴⁴ According to them, modern art was born as a result of art's productification on a free market from the late eighteenth century. A new kind of competitive situation arose, placing a premium on distinctive expressions and innovations. With abstraction, painting marked its independence as an art form. This involved a shift in focus from academic art's established conventions for representing a symbolic content to the exploration of the medium in its own right.

Abstraction is part of a process that began with Gustave Courbet's revolt against Salon painting to launch his realism in his own exhibition hall during the World Exhibition in Paris in 1855. This revolt was followed by Manet's scandalous appearance at the Salon des Refusés of 1863 and the Paris Salon of 1865 with painting with a shocking lack of idealization and volume modelling.

This development continued through impressionism and post-impressionism with Vincent van Gogh who applied the paint in an expressionist painting style, Paul Gauguin who refined the form in connected planes (cloisonné and synthetism), and perhaps in particular Paul Cézanne who began to break down the subject into geometric forms.⁴⁵ Cézanne, in his turn, inspired the cubists Georges Braque and Pablo Picasso, who deconstructed the subject and depicted it from several

konsten jämfört med den akademiska konstens djupillusion. För denna undersökning vidkommande skiljer jag mellan *abstraherad*, i betydelsen av ett mer eller mindre abstraherat motiv, och *nonfigurativ*, utan motiv. *Abstrakt* används som ett vidare begrepp som inkluderar det abstraherade och nonfigurativa som två varianter av abstrakt konst. Begreppsanvändningen följer i hög grad materialet. Det är hur abstraktion där artikuleras som står i fokus.

Själva processen att abstrahera är ett fundamentalt moment i modernismen från Manet och framåt. Abstraktionen kan tolkas som ett svar på fotografien, som på mekanisk väg på ett ögonblick skapar en trovärdig representation av verkligheten vilken utmanar måleriets verksamhetsområde, men har även andra bevekelsegrunder. Medan vissa konsthistoriker och museiföreträdare, som Alfred H. Barr Jr., tolkat abstraktionen som en i första hand inomkonstnärlig process, har konsthistoriker som Arnold Hauser och Meyer Schapiro ställt den i relation till nya ekonomiska och sociala förhållanden.⁴⁴ Den moderna konsten föddes enligt dem som ett resultat av att konsten från 1700-talets slut blev en produkt på en fri marknad. En ny sorts konkurrenssituation uppstod, vilken premierade särskiljande uttryck och nyheter. Med abstraktionen markerade måleriet sin självständighet som konst. Den innebar ett skifte av fokus från den akademiska konstens etablerade konventioner för att framställa ett symboliskt innehåll till utforskandet av mediet i egen rätt.

Abstraktionen utgör en del i en process som tar sin början med Gustave Courbets uppror mot salongsmåleriet för att lansera sin realism i en egen utställningslokal under Världsutställningen i Paris 1855. Detta uppror följdes av Manets skandalomgärdade framträdande på Salon des Refusés 1863 och Parissalongen 1865 med ett måleri med en chockerande avsaknad av idealisering och volymmodellering.

Utvecklingen fortsatte genom impressionismen och postimpressionismen med Vincent van Gogh som drev upp färgen i ett expressionistiskt målningsätt, Paul Gauguin som renodlade formen i sammanhängande ytor (cloisonné och syntetism) och kanske framför allt Paul Cézanne som började bryta ner motivet i geometriska former.⁴⁵ Cézanne inspirerade i sin tur kubisterna Georges Braque och Pablo Picasso som dekonstruerade motivet och avbildade det från flera håll samtidigt i fasettkubismen, vilken följdes av den mer ytmässiga syntetiska kubismen.

directions simultaneously in analytical cubism, which was followed by the flatter synthetic cubism.

Wassily Kandinsky is usually credited with creating the first totally non-figurative image in modern art in 1910. Abstract images had been created previously in other contexts, such as folk art and handicraft, but were not then described as art. A Swedish candidate, Hilma af Klint, has been put forward. Influenced by theosophy, she was already painting abstract images in 1907, which she herself maintained were executed on the orders of spirits. They were never intended to be exhibited as art, at least not during her lifetime. Kazimir Malevich and Piet Mondrian were other pioneers in the history of abstract art. Malevich created his first black square in 1913, while Mondrian's first concrete images are dated 1919. Owing to modernism's understanding of art as a linear history of development, the question of who was first has been of great importance. A complex delta of both geometric and organic abstraction has developed from the works of these pioneers.

Abstraction may be said to culminate in colour field painting and the monochrome around 1960. With such a reduced image, attention is shifted to the image's edges and the object nature of the painting comes to the forefront. Consequently, abstraction approaches the boundary with sculpture (as in minimalism), the void (as in Yves Klein), or the work as pure concept (as in conceptual art).⁴⁶ At the same time artists in Europe and Japan began to attack the picture plane and transgress the boundary with sculpture and performance art. Consequently, abstract painting was redefined from image to action.

It is obvious that abstraction in contemporary art means something different than in 1960, when it in turn meant something different than in 1915. Abstract art is characterized by an openness to various interpretations. If abstraction was previously regarded as an expression of the inner artist, the absolute or universal, it is today redefined as explorations of various types of material, space, aesthetics, and ideology. As a result of this changeability, abstraction continues to be relevant, albeit with reduced claims and no longer central to art debate.

Wassily Kandinsky brukar beskrivas som den som 1910 skapade den första helt nonfigurativa bilden inom den moderna konsten. I andra sammanhang hade abstrakta bilder skapats tidigare, exempelvis inom folkkonst och konsthantverk, men betecknas då inte som konst. En svensk kandidat har lanserats med Hilma af Klint. Påverkad av teosofin målade hon redan 1907 abstrakta bilder som hon själv hävdade utfördes på diktat från andar. De var aldrig avsedda att visas som konst, åtminstone inte under hennes livstid. Kazimir Malevitj och Piet Mondrian var andra pionjärer i den abstrakta konstens historia. Malevitj skapade sin första svarta kvadrat 1913 medan Mondrians första konkreta bilder är daterade 1919. På grund av modernismens förståelse av konsten som en linjär utvecklingshistoria har frågan om vem som var först haft stor betydelse. Ur dessa pionjärens arbeten har ett vittförgrenat delta av både geometrisk och organisk abstraktion utbildats.

Abstraktionen kan sägas kulminera i färgfältsmåleriet och monokromen runt 1960. Med en så reducerad bild flyttas uppmärksamheten mot bildens kanter och målningens objektkaraktär kommer i förgrunden. Därmed närmar sig abstraktionen gränsen mot skulpturen (som i minimalismen), tomrummet (som hos Yves Klein) eller verket som ren idé (som i konceptkonsten).⁴⁶ Samtidigt började konstnärer i Europa och Japan attackera bildytan och överskrida gränsen mot skulptur och performance. Därmed omdefinierades det abstrakta måleriet från bild till handling.

Det är uppenbart att abstraktionen i dagens konst betyder något annat än den gjorde 1960, då den i sin tur betydde något annat än 1915. Abstrakt konst karaktäriseras av en öppenhet för olika tolkningar. Om abstraktionen tidigare uppfattades som uttryck för konstnärens inre, det absoluta eller universella, omdefinieras den idag till undersökningar av olika sorters material, rum, estetik och ideologi. Genom denna rörlighet fortsätter abstraktionen att vara relevant, om än med lägre anspråk och inte längre i centrum av konstdiskussionen.

NOTES

1. Alfred H. Barr Jr., *Cubism and Abstract Art: Painting, Sculpture, Constructions, Photography, Architecture, Industrial art, Theatre, Films, Posters, Typography*, Museum of Modern Art, New York (1936) 1974, p. 13.
2. Barbara Hepworth, 'Sculpture' (1937), *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*, eds. Charles Harrison and Paul Wood, Blackwell Publishing, Oxford 2003, p. 395.
3. Olle Bærtling, 'Öppen form', *Paletten* no. 4 1963, p. 166.
4. Ad Reinhardt, 'Art as Art' (*Art International* no. VI 10 December 1962), *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*, eds. Charles Harrison and Paul Wood, Blackwell Publishing, Oxford 2003, p. 823.
5. Leif Nylén, *Den öppna konsten: Happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet*, Sveriges Allmänna Konstförening, Stockholm 1998.
6. *The History Book: On Moderna Museet 1958–2008*, ed. Anna Tellgren, Moderna Museet and Steidl, Stockholm 2008.
7. See for example *Hjärtat sitter till vänster: Svensk konst 1964–74*, eds. Bo A. Karlsson, Ulf Kihlander, and Ola Åstrand, Ordfront, Stockholm 1997, which was also a touring exhibition starting at Gothenburg Museum of Art in 1998. See also the journal *OEI*.
8. *Destroy the Picture: Painting the Void, 1949–1962*, ed. Paul Schimmel, Museum of Contemporary Art, Los Angeles and Skira Rizzoli, Los Angeles and New York 2012.
9. *Time & Place: Rio de Janeiro 1956–1964*, eds. Paulo Venancio and Annika Gunnarsson, Moderna Museet, Stockholm 2008; *Time & Place: Milano–Turin 1958–1968*, eds. Luca Massimo Barbero and Cecilia Widenheim, Moderna Museet, Stockholm 2008.
10. As examples, two inherently quite different attempts at historiography may be mentioned: Robert Hughes' more modernist and the *October* group's more postmodernist: Robert Hughes, *The Shock of the New: Art and the Century of Change*, Thames & Hudson, London 1991; Hal Foster et al., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson, London 2012.
11. Kristoffer Arvidsson, 'Inside and Outside Autonomy: Exhibition Work at the Göteborg Museum of Art', *Skiascope 1: Permanent Hangings – Temporary Exhibitions: On the History of Collection Display and Exhibitions at Göteborg Museum of Art*, eds. Kristoffer Arvidsson and Jeff Werner, Gothenburg Museum of Art Publication Series, Gothenburg 2009.
12. *Skiascope 2: Open the Shades! Art in Gothenburg During the 1960s and 1970s*, eds. Kristoffer Arvidsson and Jeff Werner, Gothenburg Museum of Art Publication Series, Gothenburg 2009; *Skiascope 3: A Disarranged Playing Board: Art in Gothenburg During the 1980s and 1990s*, eds. Kristoffer Arvidsson and Jeff Werner, Gothenburg Museum of Art Publication Series, Gothenburg 2010.
13. Kristoffer Arvidsson, *Förteckning över utställningar vid Göteborgs konstmuseum 1923–2017, Konstavdelningen vid Göteborgs Museum 1886–1925 samt Göteborgs Konsthall 1967–1995* (list of exhibitions at Gothenburg museum of Art), Gothenburg Museum of Art, revised 11 December 2017.
14. Alfred Westholm, 'Utställningsverksamhet', *Göteborgs Konstmuseum. Årstryck 1956–1966*, Gothenburg Museum of Art, Gothenburg 1969a, pp. 67–77.
15. Corinne Ericson, 'Göteborgs Konstförenings Utställningsverksamhet från 1910 till 2004', *Göteborgs Konstförening 1854–2004 150 år*, Göteborgs Konstförening, Gothenburg 2004, pp. 39–110.
16. GöteborgsKonsthall's website, <http://www.konsthallen.goteborg.se/arkiv/?type%5B%5D=exhibition>, accessed 17 January 2017.

1. Alfred H. Barr Jr., *Cubism and Abstract Art. Painting, Sculpture, Constructions, Photography, Architecture, Industrial art, Theatre, Films, Posters, Typography*, Museum of Modern Art, New York (1936) 1974, s. 13.
2. Barbara Hepworth, "Sculpture" (1937), *Art in Theory 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas*, red. Charles Harrison och Paul Wood, Blackwell Publishing, Oxford 2003, s. 395.
3. Olle Bærtling, "Öppen form", *Paletten* nr 4 1963, s. 166.
4. Ad Reinhardt, "Art as Art" (*Art International* VI nr 10 december 1962), *Art in Theory 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas*, red. Charles Harrison och Paul Wood, Blackwell Publishing, Oxford 2003, s. 823.
5. Leif Nylén, *Den öppna konsten. Hapeningar, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet*, Sveriges Allmänna Konstförening, Stockholm 1998.
6. *Historieboken. Om Moderna Museet*, red. Anna Tellgren, Moderna Museet, Steidl, Stockholm 2008.
7. Se exempelvis *Hjärtat sitter till vänster. Svensk konst 1964–74*, red. Bo A. Karlsson, Ulf Kihlander och Ola Åstrand, Ordfront, Stockholm 1997, som också var en turnerande utställning med början på Göteborgs konstmuseum 1998. Se också tidskriften *OEI*.
8. *Destroy the Picture. Painting the Void, 1949–1962*, red. Paul Schimmel, Museum of Contemporary Art, Los Angeles och Skira Rizzoli, Los Angeles och New York 2012.
9. *Tid & Plats. Rio de Janeiro 1956–1964*, red. Paulo Venancio och Annika Gunnarsson, Moderna Museet, Stockholm 2008; *Tid & Plats. Milano–Turin 1958–1968*, red. Luca Massimo Barbero och Cecilia Widenheim, Moderna Museet, Stockholm 2008.
10. Som exempel kan nämnas två till sin karaktär rätt olika försök till historieskrivning, Robert Hughes mer modernistiska och *October*-gruppens mer postmodernistiska: Robert Hughes, *The Shock of the New. Art and the Century of Change*, Thames and Hudson, London 1991; Hal Foster et al., *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames and Hudson, London 2012.
11. Kristoffer Arvidsson, "Innanför och utanför autonomi. Utställningsverksamheten på Göteborgs konstmuseum", *Skiascope 1. Hängda och utställda – om hängningarnas och utställningarnas historia på Göteborgs konstmuseum*, red. Kristoffer Arvidsson och Jeff Werner, Göteborgs konstmuseums skriftserie, Göteborg 2009.
12. *Skiascope 2. Upp med rullgardinerna! Konsten i Göteborg under 1960- och 1970-talet*, red. Kristoffer Arvidsson och Jeff Werner, Göteborgs konstmuseums skriftserie, Göteborg 2009; *Skiascope 3. Omskakad spelplan. Konsten i Göteborg under 1980- och 1990-talet*, red. Kristoffer Arvidsson och Jeff Werner, Göteborgs konstmuseums skriftserie, Göteborg 2010.
13. Kristoffer Arvidsson, *Förteckning över utställningar vid Göteborgs konstmuseum 1923–2017, Konstavdelningen vid Göteborgs Museum 1886–1925 samt Göteborgs Konsthall 1967–1995*, Göteborgs konstmuseum, reviderad 2017-12-11.
14. Alfred Westholm, "Utställningsverksamhet", *Göteborgs Konstmuseum. Årstryck 1956–1966*, Göteborgs Konstmuseum, Göteborg 1969a, s. 67–77.
15. Corinne Ericson, "Göteborgs Konstförenings Utställningsverksamhet från 1910 till 2004", *Göteborgs Konstförening 1854–2004 150 år*, Göteborgs Konstförening, Göteborg 2004, s. 39–110.
16. Göteborgs Konsthalls webbplats, <http://www.konsthallen.goteborg.se/arkiv/?type%5B%5D=exhibition>, hämtad 2017-01-17.
17. Martin Sundberg, "Mellan experiment och vardag. Moderna Museets utställningskataloger", *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008*, red. Anna Tellgren, Moderna Museet, Steidl, Stockholm 2008, s. 323.
18. "Kronologi över Moderna Museets historia", *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008*, red. Anna Tellgren, Moderna Museet/Steidl, Stockholm 2008, s. 347–372.
19. *Moderna Museet. Boken*, red. Cecilia Widenheim, Magnus af Petersens och Teresa Hahr, Moderna Museet, Stockholm 2004.
20. Louise Lyberg, "Historik", *Liljevalchs konsthall 1916–1991. 75 år*, red. Bo Särnstedt, Liljevalchs konsthall, Stockholm 1991, s. 15–22; "Liljevalchs konsthall, Utställningar under 75 år 1916–1991", *Liljevalchs konsthall 1916–1991. 75 år*, red. Bo Särnstedt, Liljevalchs konsthall, Stockholm 1991, s. 27–72.
21. Hans Hayden, *Modernismen som institution. Om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm*, Brutus Östlings bokförlag Symposion, Eslöv 2006, s. 9 och 14.
22. Martin Sundberg, 'Between Experiment and Everyday Life: The Exhibition Catalogues of Moderna Museet', *The History Book: On Moderna Museet 1958–2008*, ed. Anna Tellgren, Moderna Museet and Steidl, Stockholm 2008, p. 323.
23. 'Chronology of Moderna Museet', *The History Book: On Moderna Museet 1958–2008*, ed. Anna Tellgren, Moderna Museet and Steidl, Stockholm 2008, pp. 347–72.
24. *Moderna Museet: Boken*, eds. Cecilia Widenheim, Magnus af Petersens, and Teresa Hahr, Moderna Museet, Stockholm 2004.
25. Louise Lyberg, 'Historik', *Liljevalchs konsthall 1916–1991: 75 år*, ed. Bo Särnstedt, Liljevalchs konsthall, Stockholm 1991, pp. 15–22; 'Liljevalchs konsthall, Utställningar under 75 år 1916–1991', *Liljevalchs konsthall 1916–1991: 75 år*, ed. Bo Särnstedt, Liljevalchs konsthall, Stockholm 1991, pp. 27–72.
26. Hans Hayden, *Modernismen som institution: Om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm*, Brutus Östlings bokförlag Symposion, Eslöv 2006, pp. 9 and 14.
27. Håkan Nilsson, *Måleriets rum*, Axl Books, Stockholm 2009, back cover text.
28. Maria Lind, 'Introduction', *Abstraction*, ed. Maria Lind, Documents of Contemporary Art, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2013, p. 10.
29. Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations (Philosophische Untersuchungen/Philosophical Investigations 1953)*, trans. G. E. M. Anscombe, Blackwell, Oxford (1953) 2001, pp. 4, 5, and 11.
30. Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969; Michel Foucault, *L'ordre du discours: Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Gallimard, Paris 1971.
31. Foucault 1971, pp. 10–11.
32. See for example: Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris 1992.
33. Marshall Berman, *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, Simon and Schuster, New York 1982, p. 15.
34. Dan Karlholm, *Kontemporalism: Om samtidskonstens historia och framtid*, Axl Books, Stockholm 2014, pp. 91–8.
35. Håkan Nilsson, *Clement Greenberg och hans kritiker*, diss. Stockholm University 2000, Stockholm University, Stockholm 2000.
36. Steinberg used the concept 'Post-Modern' in a lecture in 1968 that was later published: Leo Steinberg, 'Other Criteria: The Flatbed Picture Plane', *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford University Press, London/Oxford and New York (1972) 1975; Rosalind E. Krauss, 'Sculpture in the Expanded Field', *October* no. 8 1979.
37. I refer to the discussion of the concepts of modernism and postmodernism in my dissertation: Kristoffer Arvidsson, *Den romantiska postmodernismen: Konstkritiken och det romantiska i 1980- och 1990-talets svenska konst*, diss. Gothenburg University 2008, Acta Universitatis Gothoburgensis, Studies in Art and Architecture no. 27, Gothenburg University, Gothenburg 2008.
38. See for example: Clement Greenberg, 'Avant-Garde and Kitsch', *Partisan Review* VI no. 5 Autumn 1939; Clement Greenberg, 'Modernist Painting', (*Voice of America* 1960), *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*, eds. Charles Harrison and Paul Wood, Blackwell Publishing, Oxford 2003.
39. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie: Gesammelte Schriften*, vol. 7, ed. Gretel Adorno and Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970.
40. Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde (Teoria dell'arte d'avanguardia 1962)*, trans. Gerald Fitzgerald, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge Massachusetts and London (1968) 2nd ed. 1981.
41. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974.
42. Hal Foster, 'What's Neo about the Neo-Avant-Garde?' (*October* vol. 70 Autumn 1994), *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge Massachusetts and London 1996.

22. Håkan Nilsson, *Måleriets rum*, Axl Books, Stockholm 2009, baksidestext.
23. Maria Lind, "Introduction", *Abstraction*, red. Maria Lind, Documents of Contemporary Art, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2013, s. 10.
24. Ludwig Wittgenstein, *Filosofiska undersökningar (Philosophische Untersuchungen/Philosophical Investigations 1953)*, övers. Anders Wedberg, Thales, Stockholm 1992, s. 14, 15 och 21.
25. Michel Foucault, *Vetandets arkeologi (L'archéologie du savoir 1969)*, övers. C.G. Bjurström, bearbetning Sven-Erik Torhell, Arkiv förlag, Lund 2002; Michel Foucault, *Diskursens ordning. Installationsföreläsning vid collège de France den 2 december 1970 (L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970, 1971)*, övers. Mats Rosengren, Brutus Östlings bokförlag Symposion, Stockholm/ Stehag 1993.
26. Foucault 1993, s. 7.
27. Se exempelvis: Pierre Bourdieu, *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur (Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire 1992)*, övers. Johan Stierna, Brutus Östlings bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 2000.
28. Marshall Berman, *Allt som är fast förflyktigas. Modernism och modernitet (All That Is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity 1982)*, övers. Gunnar Sandin, Arkiv förlag, Lund 1987, s. 11.
29. Dan Karlholm, *Kontemporalism. Om samtidskonstens historia och framtid*, Axl Books, Stockholm 2014, s. 91–98.
30. Håkan Nilsson, *Clement Greenberg och hans kritiker*, diss. Stockholms universitet 2000, Stockholms universitet, Stockholm 2000.
31. Steinberg använde begreppet "Post-Modern" i en föreläsning 1968 som senare publicerades: Leo Steinberg, "Other Criteria. The Flatbed Picture Plane", *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford University Press, London/Oxford New York (1972) 1975; Rosalind E. Krauss, "Skulptur i det utvidgade fältet" ("Sculpture in the Expanded Field", *October* nr 8 1979), övers. Erik van der Heeg, *Minimalism och postminimalism*, red. Sven-Olov Wallenstein, Skriftserien Kairos nr 10, Konstfack, Konsthögskolan i Malmö, Konsthögskolan i Umeå, Kungl. Konsthögskolan och Raster förlag, Stockholm 2005.
32. Diskussionen om begreppen modernism och postmodernism refererar jag till i min avhandling: Kristoffer Arvidsson, *Den romantiska postmodernismen. Konstkritiken och det romantiska i 1980- och 1990-talets svenska konst*, diss. Göteborgs universitet 2008, Acta Universitatis Gothoburgensis, Studies in Art and Architecture nr. 27, Göteborgs universitet, Göteborg 2008.
33. Se exempelvis: Clement Greenberg, "Avantgarde och kitsch" ("Avant-Garde and Kitsch", *Partisan Review* VI nr 5 hösten 1939), övers. Tom Sandqvist, *Avantgardet. Paletten '00*, red. Tom Sandqvist, Paletten förlag, Göteborg 2000; Clement Greenberg, "Det modernistiska måleriet", ("Modernist Painting", *Voice of America* 1960), övers. Erik van der Heeg, *Konsten och konstbegreppet*, red. Ingamaj Beck et al., Skriftserien Kairos nr 1, Kungl. Konsthögskolan och Raster förlag, Stockholm 1996.
34. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften*, Bd 7, red. Gretel Adorno och Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970.
35. Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde (Teoria dell'arte d'avanguardia 1962)*, övers. Gerald Fitzgerald, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge Massachusetts och London (1968) 2:a uppl. 1981.
36. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974.
37. Hal Foster, "What's Neo about the Neo-Avant-Garde?" (*October* vol. 70 hösten 1994), *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge Massachusetts och London 1996.
38. Foster 1996, s. 21.
39. Ett exempel på denna form av postmodernism är det italienska transavantgardet. Termen *transavantgarde* myntades av den italienske konstkritikern Achille Bonito Oliva i ett manifest där han kritiserade modernismens etablerade föreställning om konstens linjära framåtskridande. Achille Bonito Oliva, *Transavantgarde International*, övers. Dwight Gast och Gwen Jones, Milano 1982.
40. Jean-François Lyotard, "Det sublimala och avantgardet" ("The Sublime and the Avant-Garde", *Artforum* april 1984, utvidgad version i "Causeries sur le temps", *L'inhumain* 1989), övers. Sven-Olov Wallenstein, *Avantgardet. Paletten '00*, red. Tom Sandqvist, Paletten, Göteborg 2000, s. 87.
41. Ulf Linde har berört betydelsen av denna realism i flera texter, bland annat: Ulf Linde, *Spejare. En essä om konst*, Bonnier, Stockholm 1960.
42. Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, University of California Press, Berkeley 1974; Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon, London 1977.
43. Ulf Linde has often commented on the fact that the image never *is* but can instead *be seen as* abstract, see for example: Ulf Linde, *Lennart Rodhe*, Bonniers, Stockholm 1962, p. 6.
44. Barr 1974; Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur II*, Beck, Munich 1953; Meyer Schapiro, "The Social Bases of Art" (1936), *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*, eds. Charles Harrison and Paul Wood, Blackwell Publishing, Oxford 2003.
45. See for example: Greenberg 2003.
46. The white monochrome was investigated in an exhibition at Liljevalchs art gallery and Rooseum in Malmö in 1998: *Oskuldens århundrade: Den vita monokromens historia*, eds. Åsa Nacking and Bo Nilsson, Liljevalchs Art Gallery and Rooseum, Stockholm and Malmö 2000.

43. Att bilden aldrig är utan istället kan *ses som* abstrakt är något Ulf Linde ofta påtalat, se exempelvis: Ulf Linde, *Lennart Rodhe*, Bonniers, Stockholm 1962, s. 6.
44. Barr 1974; Arnold Hauser, *Konstarnas sociala historia 2. Från den industriella revolutionen till vår egen tid (Sozialgeschichte der Kunst und Literatur II 1953)*, övers. Ulrika Wallenström, Bokförlaget Pan/Norstedts, Stockholm 1972; Meyer Schapiro, "The Social Bases of Art" (1936), *Art in Theory 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas*, red. Charles Harrison och Paul Wood, Blackwell Publishing, Oxford 2003.
45. Se exempelvis: Greenberg 1996.
46. Den vita monokromen undersöktes i en utställning på Liljevalchs konsthall och Rooseum i Malmö 1998: *Oskuldens århundrade. Den vita monokromens historia*, red. Åsa Nacking och Bo Nilsson, Liljevalchs konsthall och Rooseum, Stockholm och Malmö 2000.

UTSTÄLLNINGAR MED ABSTRAKT KONST PÅ GÖTEBORGS KONSTMUSEUM
OCH KONSTHALLEN GÖTEBORG 1945–1970

I detta kapitel behandlas utställningar med abstrakt konst på Göteborgs konstmuseum under perioden 1945–1970. Om inget annat anges har utställningen ägt rum på konstmuseet. Därutöver har ett urval utställningar på Konsthallen Göteborg inkluderats. Anledningen till detta är den nära kontakt som fanns mellan institutionerna. En del av utställningarna på Konsthallen anordnades av Göteborgs konstmuseum. Många inköp till museet skedde i samband med Konsthallens utställningar. Fram till 1967 drevs Konsthallen av Göteborgs Konstförening (bildad 1865) och därefter av Göteborgs konstmuseum fram till 1995 då den blev en egen institution som numera benämns Göteborgs Konsthall. Mot denna bakgrund har jag inte funnit det motiverat att behandla de båda institutionerna, vilka också ligger bredvid varandra på Götaplatsen, i separata kapitel.

Göteborgs konstmuseum har en föregångare i Konstavdelningen på Göteborgs Museum, som öppnade 1861 i Ostindiska huset. I samband med Göteborgs jubileumsutställning 1923 uppfördes den nuvarande byggnaden på Götaplatsen och det självständiga Göteborgs konstmuseum invigdes 1925. Även Konsthallen uppfördes till jubileumsutställningen. Byggnaden inkluderade tillfällig arkitektur som senare rivits. I denna del på Konsthallens baksida huserade Göteborgs musei rit- och målarskola från 1925 fram till att den 1950 flyttade till nya lokaler på Guldheden och bytte namn till Valands konstskola.

EXHIBITIONS OF ABSTRACT ART AT GOTHENBURG MUSEUM OF ART
AND GOTHENBURG ART GALLERY 1945–70

In this chapter exhibitions of abstract art at Gothenburg Museum of Art during the period 1945–70 are explored. Unless otherwise indicated, these exhibitions took place in Gothenburg Museum of Art. In addition, a selection of exhibitions at Gothenburg Art Gallery (Konsthallen Göteborg) has been included due to the close contact between the two institutions. Some of the exhibitions at Gothenburg Art Gallery were arranged by Gothenburg Museum of Art. Many acquisitions by the museum have been made in connection with exhibitions at Gothenburg Art Gallery. Up until 1967 Gothenburg Art Gallery was managed by the Gothenburg Art Association (Göteborgs Konstförening, founded in 1865), and then by Gothenburg Museum of Art until 1995, when it became an independent institution under the name of Göteborgs Konsthall. Given this background, and the fact that the two are located next to each other on Götaplatsen, I have found no reason to deal with them in separate chapters.

Gothenburg Museum of Art was preceded by the Department of Art at Gothenburg Museum, which opened in 1861 in the Swedish East India Company building. In 1923, in conjunction with the three-hundred-year anniversary of the city's founding, a new building for the museum was constructed at Götaplatsen, and the independent Gothenburg Museum of Art opened in 1925. Gothenburg Art Gallery was built for the same jubilee, and included some temporary architecture that was later demolished. This rear portion of the Art Gallery held the Gothenburg Museum School of Drawing and Painting from 1925 until 1950, when it relocated to Guldheden and changed its name to the Valand School of Art.

Göteborgs konstmuseum är Sveriges tredje största konstmuseum efter Nationalmuseum och Moderna Museet. Det är ett kommunalt museum men förvärven till samlingen har från start skett genom fondmedel från privata donationer. Samlingen har i hög grad även byggts upp genom donationer av verk från privata donatorer och Föreningen Konstmuseets Vänner i Göteborg, bildad 1942.

Göteborg har beskrivits som en fristad för det moderna måleriet under det sena 1800-talet. Det var här som opponenter mot Konstakademiens, i deras ögon föråldrade, undervisning och konstsyn bildade Konstnärsförbundet 1886. I Göteborg fanns mecenaten Pontus Fürstenberg, som inte bara köpte in opponenternas verk till sitt galleri i Brunnsparken utan även stödde dem ekonomiskt. Samlingen testamenterades senare till Göteborgs Museum. I museistyrelsen verkade Fürstenberg för att opponenternas verk skulle köpas in till Göteborgs Museum. På detta sätt fick Göteborgs konstmuseum en framstående samling av Konstnärsförbundets konstnärer medan Nationalmuseum inledningsvis var mer avvaktande.

Museintendenten fil.dr Axel L. Romdahl (1880–1951) fortsatte att stödja konstnärsförbundarna, som var väl etablerade i konstlivet då Romdahl tillträdde som intendent för Konstavdelningen 1906. Romdahl hade tidigare doktorerat på Pieter Brueghel d.ä. i Wien och arbetat på Nationalmuseum i Stockholm.¹ Han hade nära kontakt med Carl Larsson och Anders Zorn men också med Edvard Munch. Romdahl stödde modernisterna med inköp, även om han samtidigt med donatorers hjälp byggde upp en konsthistorisk samling på museet. Romdahl var också drivande i tillkomsten av konstmuseet på Götaplatsen.

Då Romdahl avgått med pension tog konsthistorikern och arkeologen fil.dr Alfred Westholm (1904–1996) över 1947, efter att tidigare har arbetat som förste amanuens på museet. Han hade doktorerat på Stockholms högskola på avhandlingen *The Temples of Soli. Studies on Cypriote Art during Hellenistic and Roman Periods* (1936), vilken han skrev efter utgrävningar på Cypern.² Såväl utställningsprogram som förvärv fick en mer internationell prägel under Westholms chefskap. Medan Romdahl förvärvat nordisk och fransk modernism, symbolism, Matisseelever, expressionism, naivism och Göteborgskolorism, kom Westholm att prioritera den internationella abstraktionen. Under hans chefstid uppfördes också en tillbyggnad, invigd 1968, med entré

Gothenburg Museum of Art is Sweden's third-largest art museum after only Nationalmuseum and Moderna Museet. The museum is owned by the City but acquisitions to the collection have from the beginning been funded by private donations. The collection has also been largely assembled through donations of artwork by private benefactors and by the Association of Friends of Gothenburg Museum of Art, which was founded in 1942.

Gothenburg has been described as a safe haven for modern painters during the late nineteenth century. It was here that the Artists' Association was formed in 1886 by opponents of what they saw as the Royal Academy of Fine Arts' antiquated teaching and view of art. The city was home to Pontus Fürstenberg, the great patron of the arts who supported those opponents economically and bought their work for his gallery at Brunnsparken. He later bequeathed his private collection to the Gothenburg Museum. Fürstenberg served on the museum's board of directors, where he advocated for purchasing the opponents' work for the museum's permanent collection. In this way Gothenburg Museum of Art acquired a prominent collection of work by members of the Artists' Association, while Nationalmuseum in Stockholm was initially more reserved.

The museum's curator, Axel L. Romdahl Ph.D. (1880–1951), continued to support the Artists' Associations, which were already well established in the arts community when he became curator of the Art Department in 1906. Romdahl had written his dissertation on Pieter Brueghel the Elder in Vienna and worked at Nationalmuseum in Stockholm.¹ He was close to the prominent Swedish artists Carl Larsson and Anders Zorn, and even to Edvard Munch. Romdahl supported the modernists by buying their work even as he built up an art historical collection for the museum with the aid of private donors. He was also a driving force in the creation of the new art museum at Götaplatsen.

When Romdahl retired, the art historian and archaeologist Alfred Westholm Ph.D. (1904–96) took over in 1947, after having worked previously as the principal administrative assistant of the museum. He had attained a doctoral degree at Stockholm College with a dissertation entitled *The Temples of Soli: Studies on Cypriote Art During Hellenistic and Roman Periods* (1936), which he wrote after working on excavations in Cyprus.² The museum's exhibitions and the acquisitions for its collection both took on a more international character under Westholm's leadership. While Romdahl had acquired works by Nordic and French modernists,

ut mot Götaplatsen, utställningshall (den så kallade Falkhallen, nuvarande Stenahallen) och etagerorna på baksidan, där den moderna samlingen kunde visas.

I konstmuseets årstryck för 1956–1966 betonar Westholm värdet av internationella utställningar, trots resursbrist: ”Med hänsyn till Göteborgs relativt isolerade läge måste det anses vara en viktig uppgift för museet att så vitt möjligt i sin tillfälliga utställningsverksamhet spegla viktigare konstnärliga riktningar i utlandet.”³ Westholm skriver vidare om det bredare förvärvsperspektivet:

Detta erbjuder emellertid stora svårigheter då den nutida konsten är så heterogen och spridd över snart sagt hela den civiliserade världen. Medan sålunda tidigare endast ett fåtal utländska länder varit representerade i museet måste man numera följa upp utvecklingen i ett stort antal länder inte bara i Europa utan även i andra världsdelar. Förvärven av det internationella moderna måleriet ger belägg för detta.⁴

Konstens område hade vidgats. Vad detta betyder är att det västerländska konstbegreppet exporterats till andra delar av världen, eller att konst från dessa länder nu kunde visas fram i en västerländsk kontext. Detta skedde dels genom utställningar som Venedigbiennalen, dels genom kulturutbyten. Ambitionsnivån är hög: att följa med konstutvecklingen globalt. Men detta ställer också museet inför problem. För vad är nationellt i en alltmer internationaliserad konstvärld: ”Den yngre generationens målare reser mer och har intensiva förbindelser över gränserna. Det är därför svårare än förr att hänföra konstnärerna till något bestämt land. Paris är fortfarande samlingsplatsen för många av dessa internationalister.”⁵

Westholm följdes av Karl-Gustaf Hedén (1917–2001), tidigare intendent för den äldre samlingen, som innehade chefstjänsten under åren 1969–1982. Hedén ville sänka trösklarna och öppna konstmuseet mot det omgivande samhället. Utställningarna tog sig i högre grad än förut an samhällsfrågor. Ett större intresse för Östeuropa är märkbart samtidigt som museet efterhand återgick till den nordiska profilen.

Förutom museicheferna var framför allt Nils Ryndel (1917–2008) aktiv som utställningskommissarie, katalogredaktör, katalogtextförfattare med mera. Ryndel lade fram en licentiatavhandling om impressionismen på Göteborgs högskola 1947. Han anställdes som

symbolists, students of Matisse, expressionists, naïvists, and Gothenburg colourists, Westholm came to prioritize international abstract art. He also presided over the construction of an addition to the museum, which opened in 1968 with a more accessible entrance directly onto Götaplatsen, an exhibition hall (originally the Falk Hall, now known as the Stena Hall), and the levels at the back of the building where the collection of modern work could be shown.

In Gothenburg Museum of Art’s annual report for 1956–66, Westholm emphasized the value of international exhibitions, in spite of the shortage of resources: ‘Given Gothenburg’s relatively isolated location, it must be seen as important for the museum to use its temporary exhibitions to reflect as far as possible the important artistic developments in other countries.’³ He went on to address the broader perspective of acquisitions:

This creates great difficulty, however, as contemporary art is so heterogeneous and spread over essentially the entire civilized world. While in the past only a few foreign countries have been represented in the museum, today one must follow developments in a great many countries, not just in Europe but in other parts of the world as well. Acquisitions of international modern painting offer evidence of this.⁴

The field of art had expanded. That meant that the Western concept of art had been exported to other parts of the world, and art from those other countries could now be shown in a Western context. This happened through exhibitions such as the Venice Biennale and through cultural exchanges. The goal was ambitious: to follow developments in art across the globe. But it also created problems for the museum: what does it mean to be national in the context of an increasingly international art world? Westholm writes, ‘the younger generation’s painters travel more and have intensive connections across borders. It is therefore more difficult than before to assign an artist to any particular country. Paris is still a gathering place for many of these internationalists’.⁵

Westholm was succeeded by Karl-Gustaf Hedén (1917–2001), the former curator of the museum’s collection of earlier art, who held the position of museum director during the period 1969–82. Hedén wanted to lower the barriers to entry and open the museum to the surrounding community. Under his leadership the exhibitions took on social issues to a greater degree than before. A greater interest in Eastern Europe was discernable, and at the same time the museum gradually returned to its Nordic profile.

amanuens på Göteborgs konstmuseum samma år och utnämndes till intendent 1954, en tjänst han innehade fram till 1982. Ryndel hade ansvar för den moderna samlingen. Han verkade också som utställningsintendent på Konsthallen efter att den införlivats i museet 1967.

Konsthallens intendent under perioden var Tor Bjurström 1936–1947, Rudolf Flink 1947–1961 och Carl-Erik Hammarén 1961–1972, samtliga konstnärer. Förutom till konstmuseet hade Konsthallen nära band till Valands konstskola, vars elevutställningar återkommande visades på Konsthallen.

**FRANSK KONST. UTSTÄLLNING TILL FÖRMÅN FÖR FRANKRIKES BARN,
KONSTHALLEN, MAJ 1946**

1946 visade Konsthallen Göteborg utställningen *Fransk konst. Utställning till förmån för Frankrikes barn*, som gav en bred presentation av fransk konst från Gustav Courbet och Jean-Baptiste-Camille Corot till nutid. Figurativ modernism dominerar, däribland impressionism, postimpressionism, fauvism och kubism. Utställningens intäkter skänktes till Svenska Röda Korsets barnbespisning i Frankrike, som stödde barnhem i landet. Bland konstnärerna på utställningen återfinns bland andra Pierre Bonnard, Georges Braque, André Derain, Marie de Laurencin, André Lhote och Pablo Picasso. Abstrakt betyder här inte nonfigurativ utan abstraherad. Det abstrakta är i hög grad förbundet med den franska skolan med fauvismen och kubismen som de ledande riktningarna.

Katalogförordet är författat av konsthallsintendenten och den tidigare Matisseeleven Tor Bjurström som skriver: ”Om vi på detta sätt, samtidigt som vi bereda oss själva ett sällsynt tillfälle att samlat på nytt se en utställning av förnämlig fransk konst, i någon ringa mån kunde bidra till att återgälda den skuld vi alla stå i till kulturlandet Frankrike, skulle vi vara tacksamma och lyckliga.”⁶ Frankrike framställs som det land där modernismen uppstod, den självklara källan.

Besides the museum's directors, Nils Ryndel (1917–2008) was particularly active in the roles of exhibition superintendent, catalogue editor, catalogue text writer, and more. Ryndel authored a master's thesis on impressionism at Gothenburg College in 1947. The same year he took the job of administrative assistant at Gothenburg Museum of Art, and in 1954 he was promoted to curator, a position he held until 1982. Ryndel was responsible for the modern collection. He also acted as exhibition curator for Gothenburg Art Gallery after it had been absorbed by the museum in 1967.

Gothenburg Art Gallery's curators during this era were Tor Bjurström (1936–47), Rudolf Flink (1947–61), and Carl-Erik Hammarén (1961–72), all artists. In addition to its connection with Gothenburg Museum of Art, Gothenburg Art Gallery maintained close ties with the Valand School of Art, whose student exhibitions were regularly shown at Gothenburg Art Gallery.

**FRENCH ART: EXHIBITION TO BENEFIT THE CHILDREN OF FRANCE,
GOTHENBURG ART GALLERY, MAY 1946**

In 1946 Gothenburg Art Gallery showed an exhibition called *French Art: Exhibition to Benefit the Children of France*, which offered a broad overview of French art from Gustav Courbet and Jean-Baptiste-Camille Corot to the present. It was dominated by figurative modernism, including impressionism, post-impressionism, fauvism, and cubism. The proceeds from the exhibition were donated to a Swedish Red Cross program that provided food for children in orphanages throughout France. The exhibition included the work of artists such as Pierre Bonnard, Georges Braque, André Derain, Marie de Laurencin, André Lhote, and Pablo Picasso. It featured abstract art, but in this case that meant abstracted rather than non-figurative. Abstraction is intimately connected with the French school, with fauvism and cubism as the leading movements.

The introduction to the catalogue is authored by Tor Bjurström, Gothenburg Art Gallery curator and former student of Matisse, who writes:

En ny utställning med modern fransk konst visades på Konsthallen och Konstgalleriet, Göteborg året därpå med *Peintres de Paris* (Parisiska målare). Utställningen visades även på Svensk-Franska Konstgalleriet. I katalogförordet skriver Axel L. Romdahl: ”Äntligen efter många år en hälsning från den stad som för generationer av våra konstnärer och konstälskare varit och förblivit den nya konstens källa.”⁷ Efter krigets isolering öppnades åter möjligheten att knyta kontakt med kontinenten. Såväl svenska konstnärer som museer tog vara på den möjligheten. Paris framställs som det nav varifrån den moderna konstens utveckling utgått och drivits på, varför staden också utgjorde det främst hägrande resmålet för svenska konstnärer. För att på allvar ställa sig i förbindelse med den internationella modernismen bör en ung konstnär resa till Paris.

Till de äldre konstnärer som var representerade på utställningen hör Georges Braque, Juan Gris, Paul Klee, Fernand Léger och Pablo Picasso, till de yngre Gaston Louis Roux. Minnet av kriget är ännu närvarande när Romdahl beskriver svårigheten i att navigera i det nya landskapet: ”Tillsammans ge dessa konstnärer en bild av orolig uttryckssträvan, av upplösning som förutsättning för en ny form.”⁸ För att det nya ska kunna skapas måste det gamla förstöras.

UNG ENGELSK KONST. MÅLERI, SKULPTUR, KONSTHALLEN,
16 OKTOBER–2 NOVEMBER 1947

Inte bara franskt visades på Göteborgs konstmuseum och Konsthallen Göteborg. Vid sidan av nordisk konst, som återkommande exponerades, presenterades brittisk konst på Konsthallen 1947. Utställningstiteln är något missvisande då flera av konstnärerna kom från andra delar av Storbritannien än England. Deltagande konstnärer var Katherine Church, Ivon Hitchens, Clarke Hutton, Bazil

This is a rare opportunity to see an exhibition of outstanding French art assembled again, and if at the same time we can in some small way contribute to repaying the debt that all of us owe for the gift that is French culture, we should indeed be grateful and happy.⁶

France is seen as the country where modernism emerged—its undisputed source.

PEINTRES DE PARIS, GOTHENBURG ART GALLERY AND KONSTGALLERIET,
FEBRUARY 1947

A new exhibition of modern French art was shown at Gothenburg Art Gallery and Konstgalleriet the following year with the title *Peintres de Paris* (Painters of Paris). The exhibition was also shown at Svensk-Franska Konstgalleriet (the Swedish-French Art Gallery). In the introduction to the catalogue, Axel Romdahl writes, ‘Finally after many years come greetings from the city that has been the fountainhead of new art for generations of our artists and art lovers’.⁷ After the isolation of the war, it became possible once again to form new ties with the continent. Swedish artists and museums alike took advantage of that opportunity. Paris was seen as the source from which modern art had emerged and the driving force in its development, and the city was therefore considered the most essential destination for Swedish artists. Any young artist who wanted to be associated with the international modern movement needed to go to Paris.

Among the older generation of artists represented in the exhibition were Georges Braque, Juan Gris, Paul Klee, Fernand Léger, and Pablo Picasso; the younger artists included Gaston Louis Roux. The war was still fresh in people’s minds, and Romdahl describes the difficulty of navigating the new landscape: ‘Together these artists provide a picture of an uneasy striving for expression, of dissolution as a precondition for new form’.⁸ Before the new could be created the old has to be destroyed.

Jonzen, Karin Jonzen, F.E. McWilliam, Ceri Richards, William Scott, Mary Scott, Trevor Tennant, Julian Trevelyan och Michael Wickham. Till skillnad från de tidigare utställningarna med fransk konst, där en majoritet av konstnärerna var födda på 1800-talet, är samtliga födda på 1900-talet. Tre kvinnliga konstnärer var representerade.

Uttrycken är figurativa med olika grad av abstraktion i linje med riktningar som fauvism, kubism, expressionism, naivism och purism. Det har ofta påtalats att den moderna brittiska konsten har en annan, dovre färgskala än den franska. Man kan notera andra skillnader men påverkan från Parisskolans konstnärer som Picasso är likväl tydlig.

NY REALITET, KONSTHALLEN, 5–20 FEBRUARI 1949

Ett flertal av konkretisterna, som slog igenom i svenskt konstliv med samlingsutställningen *Ung konst* på Galleri Färg och Form 1947, presenterades på utställningen *Ny realitet* på Konsthallen Göteborg två år senare. De deltagande konstnärerna var John I. Berg, Olle Bonniér, Randi Fischer, Olle Gill, Arne Jones, Lage Lindell, Nils Nixon, Pierre Olofsson, Karl Axel Pehrson, Palle Pernevi, Lennart Rodhe, Armand Rossander och Uno Wallman.

Utställningskatalogen innehåller enbart katalogdel och biografiska notiser, inga texter. Däremot är titeln talande för vad det här handlar om. Konkretisterna förknippas med den abstrakta konstens genombrott i Sverige, det vill säga en långt abstraherad konst som närmar sig det nonfigurativa och ibland också är rent nonfigurativ. ”Ny realitet” syftar på att konstverket skapar sin egen verklighet. Det avbildar inte längre en yttre verklighet utan är sin egen konkreta verklighet av färger och former, yta och material. I ett internationellt sammanhang syftar beteckningen konkretism (art concret) på en strikt nonfigurativ konst uppbyggd av geometriska former. De svenska konkretisterna var betydligt rörligare och öppna för figurativa motiv.

Även om genombrottsutställningen ägde rum på Färg och Form innebar konkretisternas framgång att den konst som tidigare präglat

YOUNG ENGLISH ARTISTS: PAINTING, SCULPTURE, GOTHENBURG ART GALLERY, 16 OCTOBER–2 NOVEMBER 1947

It was not only French work being shown at Gothenburg Museum of Art and Gothenburg Art Gallery. Alongside their regular exhibition of Nordic art, British art was presented by Gothenburg Art Gallery in 1947. The title of the exhibition is somewhat misleading, since several of the artists came from parts of Great Britain other than England. Participating artists included Katherine Church, Ivon Hitchens, Clarke Hutton, Bazil Jonzen, Karin Jonzen, F. E. McWilliam, Ceri Richards, William Scott, Mary Scott, Trevor Tennant, Julian Trevelyan, and Michael Wickham. Every one of these was born in the twentieth century, unlike previous exhibitions of French art, which had featured mostly artists born in the nineteenth. Three women artists were featured.

The work in the show was figurative with varying degrees of abstraction in line with movements such as fauvism, cubism, expressionism, naïvism, and purism. It has often been remarked that modern British art uses different, more muted colours than French. One can note other differences as well, but the influence from the artists of the Paris school, such as Picasso, was nevertheless clear.

NEW REALITY, GOTHENBURG ART GALLERY, 5–20 FEBRUARY 1949

Many of the concretists who broke onto the Swedish art scene with the 1947 group exhibition *Young Art* at Galleri Färg och Form in Stockholm were featured in Gothenburg Art Gallery's *New Reality* exhibition two years later. The participating artists were John I. Berg, Olle Bonniér, Randi Fischer, Olle Gill, Arne Jones, Lage Lindell, Nils Nixon, Pierre Olofsson, Karl Axel Pehrson, Palle Pernevi, Lennart Rodhe, Armand Rossander, and Uno Wallman.

The exhibition catalogue includes a list of works and biographical notes, but no essays. However, the title speaks volumes of what the show

föreningen minskade i inflytande till förmån för starkt abstraherade eller rent nonfigurativa uttryck. Färg och Form, som på trettioalet representerat det radikala, utmanades efter 1947 av Galerie Blanche.⁹

FRANSK KONST, KONSTHALLEN, MARS 1949

En ny utställning med fransk konst visades på Konsthallen 1949, denna gång med en mer samtida prägel. Utställningen gjordes i samarbete med Svensk-Franska Konstgalleriet. Katalogen saknar text och bilder. Deltagande konstnärer var bland andra Francisco Borès, Georges Braque, Maurice Estève, Juan Gris, Greta Knutson, Henri Laurens, Marie Laurencin, Fernand Léger, André Masson, Picasso, Siri Rathsmann, Maurice Utrillo och Maurice de Vlaminck.

Tack vare sin vistelse i Frankrike räknas Knutson här in bland de franska, trots sitt svenska ursprung. Hon är representerad på utställningen med Aubussontapeten *Hommage à H.C. Andersson*. Redan 1934 hade Göteborgs konstmuseum förvärvat ett kubistiskt stilleben av konstnären som var verksam mitt i det europeiska avantgardet.

NUTIDA ITALIENSK KONST, KONSTHALLEN, 3–18 FEBRUARI 1951

Konsthallen visade 1951 utställningen *Nutida italiensk konst*, anordnad av Art Club, Rom och Direzione delle belle arti, Rom. Katalogen innehåller 138 nummer, målningar, skulpturer och verk på papper av omkring 89 konstnärer. Flera av de ledande abstrakta målarna i Italien var representerade, som Afro, som också ingick i utställningens utskott, Giorgio Morandi, Giuseppe Santomaso, Giulio Turcato och Emilio Vedova men även socialrealisten Renato Guttuso.

I katalogtexten skriver den italienske historikern och politikern Giulio Carlo Argan om den opolitiska konstorganisationen Art Club,

was about. The concretists are associated with the breakthrough of abstract art in Sweden – that is, associated with highly abstracted art that approached the non-figurative and at times crossed the line to be truly non-figurative. The ‘new reality’ of the title suggested that the work of art creates its own reality. It no longer portrays an external reality, but instead makes its own concrete reality from colours and shapes, surface and material. In an international context the term *concretism* (in French *art concret*) refers to a strictly non-figurative art built up of geometrical forms. The Swedish concretists were substantially more variable in their approach, and open to figurative motifs.

Although the breakthrough exhibition took place at Galleri Färg och Form, the success of the concretists meant that the art that had previously characterized the association behind the gallery lost some of its influence in favour of highly abstracted or purely non-figurative styles. Färg och Form, which stood for the radical in the thirties, began to be challenged after 1947 by Galerie Blanche.⁹

FRENCH ART, GOTHENBURG ART GALLERY, MARCH 1949

A new exhibition of French art was shown at Gothenburg Art Gallery in 1949, this time with a more contemporary flair. The exhibition was produced in collaboration with Svensk-Franska Konstgalleriet. The catalogue had neither essays nor pictures of the works. The participating artists included Francisco Borès, Georges Braque, Maurice Estève, Juan Gris, Greta Knutson, Henri Laurens, Marie Laurencin, Fernand Léger, André Masson, Picasso, Siri Rathsmann, Maurice Utrillo, and Maurice de Vlaminck.

Because of the time Greta Knutson spent in France she was included here among the French artists, though she had been born in Sweden. Her work was represented in the exhibition by the Aubusson-style wallpaper *Hommage à H. C. Andersson*. As early as 1934 Gothenburg Museum of Art had acquired a cubist still life by the artist, who was working right in the heart of the European avant-garde.

som grundades i Rom fredsåret 1945 för att skapa samförstånd och bidra till internationellt utbyte. Han ser organisationen som utlöpare av en ny idé om internationalism i konsten:

Ordet internationalism har i den nutida konstens historia en mycket bestämd innebörd. Den gestaltande konsten var den första att upptäcka onöjaktigheten av de nationella traditionerna såsom grundlag för kulturen och dess bemödande att vinna ett internationellt bildspråk ledde till skapandet för fyrtio år sedan.¹⁰

Konstnärerna har gått i bräsch för att övervinna de nationella traditionerna, en skadlig nationalism och provinsialism, för att förverkliga ett internationellt språk. Det är fråga om en positiv internationalism som har sin motsvarighet i den internationella, rationella funktionalistiska arkitekturen. Argan bemöter invändningarna mot internationalismens anspråk:

Man har lättvindigt ironiserat över dessa internationella anspråk såsom ett konstens esperanto. Men internationalismen är icke en abstrakt formel: den är ett krav som hos var och en av dess företrädare förknippas med det egna samvetet under ett ansträngande och ofta dramatiskt övervinnande av de nationella traditionerna.¹¹

Modernismen tolkas i moraliska termer. Konsten för en kamp mot de krafter som vill särskilja och isolera. Internationalismen vill förena och samarbeta i utforskandet av konstens universella möjligheter. Gruppens arbete läses mot krigets förstörelse; den stödjer de mest levande konstnärliga riktningarna från mellankrigstiden. Futurismen beskrivs som oförmögen att lösa den italienska konstens problem, att förena traditionen med modernismen. Det metafysiska måleriet och Novecento har enbart inneburit ”en stegring av den italienska traditionen och dess odödliga klassiska prägel”.¹² Det klassiska arvet framställs som hämmande snarare än som en tillgång. Abstraktionen tolkar Argan däremot som en vilja till förnyelse. Den italienska konsten har alltså ändrat riktning, från att ha varit mer ambivalent till det moderna och internationella, eller rent nationalistisk och traditionalistisk, till att öppnas mot Europa och modernismen. De unga konstnärernas strävan beskrivs som sant internationalistisk.

CONTEMPORARY ITALIAN ART, GOTHENBURG ART GALLERY, 3–8 FEBRUARY 1951

In 1951 Gothenburg Art Gallery held the exhibition *Contemporary Italian Art*, arranged by Art Club, Rome and Direzione delle Belle Arti, Rome. The catalogue includes 138 works – paintings, sculptures, and works on paper by eighty-nine artists. Several of the leading abstract painters in Italy were represented – including Afro (who was also a member of the exhibition’s advisory committee), Giorgio Morandi, Giuseppe Santomaso, Giulio Turcato, and Emilio Vedova – but the exhibition also featured the social realist Renato Guttuso.

The catalogue includes an essay by the Italian historian and politician Giulio Carlo Argan about the Art Club, an apolitical art organization founded in Rome in the year of the 1945 armistice to foster accord and contribute to international exchange. Argan sees the organization as a forerunner for a new notion of internationalism in art:

In the history of contemporary art the word internationalism has an unambiguous meaning. Expressive art was the first to discover the insufficiency of the national traditions as the foundation for culture, and its endeavour to achieve an international visual language led to its creation forty years ago.¹⁰

These artists took the lead in overcoming national traditions, harmful nationalism, and provincialism in order to bring to life an international idiom. They envisioned a positive internationalism, a counterpart to the international, rational, functionalist architecture. Argan addresses the objections to the internationalist agenda:

With casual sarcasm people have criticized these internationalist ambitions as Esperanto for art. But internationalism is not an abstract formula: it is a demand that each and every one of its representatives considers a matter of personal conscience in an arduous and often dramatic struggle to overcome national traditions.¹¹

Modernism is interpreted in moral terms: art was engaged in a struggle against the forces that strove to differentiate and isolate. Internationalism wants to unite and collaborate in the exploration of art’s universal potential. The group’s efforts are being read in light of the devastation of the

Utställningen *Mexikansk grafik* presenterade 24 mexikanska grafiker för en svensk publik. Flertalet av de utställande konstnärerna tillhörde konstnärgruppen Taller de gráfica popular (Ateljén för folklig grafik) i Mexico City. Mexikos minister vid Mexikanska Legationen i Stockholm, Gilbert Bosques, medverkade i anordnandet av utställningen.

I katalogtexten beskriver Alfred Westholm lite förvånande Mexiko (och inte USA) som det starkaste konstnärliga området på andra sidan Atlanten. Det rör sig om för en svensk publik okända konstnärer. Westholm karaktäriserar den mexikanska grafiken i kontrast mot vad vi är vana vid i Sverige:

Det är en för svenska förhållanden i många stycken främmande värld vi här konfronteras med och kanske kan någon känna anstöt inför den brutala styrka och det propagandistiska patos som kommer oss till mötes ur flera av bladen. Men å andra sidan finna vi i den mexikanska konsten något naivt, ursprungligt och livsdugligt, som ger rika löften för framtiden.¹³

Avsnittet är tidstypiskt i sitt sätt att med en svepande generalisering förbinda konstens uttryck med nationalitet och folkkaraktär. Begrepp som ”naivt, ursprungligt och livsdugligt” är också uttryck för en romantisk konstsyn.

Mexikos historia med revolution och uppror, liksom det faktum att landet sedan 1929 styrdes av Partido Nacional Revolucionario, berörs inte. Westholm förbereder, nästan varnar, en ovan svensk publik för det propagandistiska patoset i bilderna men övergår snart till att tala om det naiva och ursprungliga i uttrycket. Utan en introduktion till Mexikos politiska historia saknas det sammanhang som krävs för att förstå motiven i de bilder som berör landets revolutionära rörelser. Här är det istället det konstnärliga språkets uttryckskraft som lyfts fram som det väsentliga.

Denna presentation exemplifierar därmed en tendens under modernismen att fokusera på det gemensamma, moderna bildspråket och utelämnar den historiska kontext som gör bilderna till uttryck för en specifik situation. När det nationella pekats ut är det oftare som

war. They support the most animated artistic movements of the interwar period. Futurism is seen as incapable of solving the problem of Italian art – uniting tradition with modernism. Metaphysical painting and the Novecento had brought only ‘a heightening of the Italian tradition and its everlastingly classical character’.¹² Argan sees the country’s classical heritage as a hindrance rather than a resource. Abstraction, on the other hand, he interpreters as a desire for renewal. Thus Italian art has changed course from being ambivalent toward the modern and the international, or even plainly nationalistic and traditionalist, to being open to the rest of Europe and to modernism. The young artists’ striving is described as truly internationalist.

MEXICAN GRAPHIC ARTS, 20 APRIL–14 MAY 1951

The exhibition *Mexican Graphic Arts* presented a Swedish audience with work by twenty-four Mexican graphic artists. Most of the exhibited artists belonged to the artists’ group Taller de Gráfica Popular (People’s Studio of Graphic Arts) in Mexico City. The head of the Mexican Legation in Stockholm, Gilbert Bosques, helped organize the exhibition.

In his essay for the exhibition catalogue, Alfred Westholm somewhat surprisingly describes Mexico (rather than the United States) as the leading source of art on the other side of the Atlantic. The artists in the show were unknown in Sweden. Westholm’s characterization of graphic arts in Mexico contrasts with what Swedes were used to seeing:

Compared to conditions in Sweden, the world we are confronted with here is in many ways foreign, and some may feel alienated by the brutal force and the propagandistic pathos we find in several of the compositions. On the other hand, however, we find something in Mexican art that is naïve, primal, and vital – something that holds great promise for the future.¹³

Westholm’s essay is typical of its time in its use of sweeping generalization to link artistic expression with nationality and national character. Terms such as ‘naïve, primal, and vital’ are also expressions of a romantic view of art.

uttryck för nationalkaraktär än för politiska förhållanden. Detta kan tolkas som utslag av en livskraftig föreställning om modernismens renodlade bildspråk som förankrat i människans ursprungliga känslor och seende, vilka överskrider kulturella barriärer. Politik, inte minst revolutionär socialism, var förstås också en känslig fråga i femtioalets Sverige, med dess samförståndsanda och neutralitetspolitik.

S. BRANDON KEARL, 21 SEPTEMBER–14 OKTOBER 1951

Verk av den amerikanske skulptören Stanley Brandon Kearl visades på Göteborgs konstmuseum 1951. I foldern till utställningen skriver den svenske författaren och poeten Bo Setterlind om skulptörens formspråk, som Setterlind uppfattar som uppfriskande aggressivt men också ömt. Verkens titlar relaterar till grekisk och kristen mytologi, europeisk konsthistoria men också till en våldsamt eruption: *Beast*, *Scorpione Humano*, *Dionysus Mask*, *Burned City*, *The Shriek*, *Flight Figure*, *Terra Incognita* och *Crucifixion*. Det är alltså fråga om figurativ skulptur i den klassiska europeiska traditionen men uttrycket är abstraherat och expressivt, påminnande om utomeuropeisk skulptur.

Setterlind berör inte konstnärens nationalitet utan ser honom som en ”lysande företrädare för skapande konst” i allmänhet.¹⁴ Kanske som ett utslag av att Setterlind är poet och inte konsthistoriker, utelämnar han frågan om riktningar, abstrakta eller andra, och beskriver istället konstnärskapet i mer allmänmänskliga och existentiella termer av naturkatastrof, ömhet, uthållighet och glädje. Därmed framträder beröringspunkter med existentialism och informalism med deras upptagenhet vid mänsklig utsatthet, ångest och förtvivlan.

Mexico’s history of revolution and revolt, or the fact that since 1929 the country had been controlled by the Partido Nacional Revolucionario, is not touched upon. Westholm prepares the Swedish audience – practically warns them – for the propagandistic pathos of the images, but quickly turns to talk of the naïve and primal in their expression. With no introduction to the country’s political history, the essay lacks the context needed to understand the scenes in the pictures that depicts the revolutionary movements. Instead Westholm identifies the expressive force of the nation’s artistic language as what is essential.

This presentation thus exemplifies a tendency during the modernist era to focus on its shared modern imagery and to leave out the historical context that shows the images to be expressive of a specific situation. When national attributes were identified, critics were more likely to note expressions of national character rather than political conditions. This can be interpreted as the result of the continuous conviction that modernism’s refined visual language is rooted in man’s primal feelings and a universal way of seeing that transcends any cultural barriers between nations. Politics, of course, including revolutionary socialism, was a sensitive issue in fifties Sweden, with its spirit of consensus and political neutrality.

S. BRANDON KEARL, 21 SEPTEMBER–14 OKTOBER 1951

The work of American artist Stanley Brandon Kearl was featured at Gothenburg Museum of Art in 1951. In the exhibition brochure, Swedish author and poet Bo Setterlind writes about Kearl’s style, which he finds refreshingly aggressive but also sensitive. The titles of the pieces related to Greek and Christian mythology, European art history, and to a violent eruption: *Beast*, *Scorpione Humano*, *Dionysus Mask*, *Burned City*, *The Shriek*, *Flight Figure*, *Terra Incognita*, and *Crucifixion*. So this is figurative sculpture in the classical European tradition, but the style is abstract and expressive, reminiscent of non-European sculpture.

Setterlind does not touch on the artist’s nationality, but rather sees him as a ‘brilliant representative of creative art’ in general.¹⁴ Perhaps because he is a poet and not an art historian, Setterlind leaves out the matter

Utställningen *Tolv samtida irländska konstnärer* på Göteborgs konstmuseum 1952 anordnades av Irlands utrikesminister Brian Gallagher i samråd med en rådgivande kommitté för kulturellt utbyte. Utställningen visades även på Konstakademien i Stockholm samma år. Förutom ett förord av Gallagher innehåller katalogen en text av den irländske konstkritikern och författaren James White.¹⁵

Presentationen omfattade verk av tolv konstnärer som alla arbetar med en mer eller mindre abstraherad figuration. Jack B. Yeats nämns som en inspiratör men är inte representerad i utställningen. Bland de deltagande konstnärerna återfinns istället Patrick Collins, Colin Middleton och Patrick Swift. Influenser kan spåras från James Ensor, Paul Klee och Pablo Picasso. Utställningen föregicks av en presentation av samtida västsvensk konst i Municipal Gallery of Modern Art i Dublin 1951 i samarbete med Göteborgs konstmuseum.¹⁶ Det är alltså fråga om ett utbyte som syftar till att sprida kunskap om och marknadsföra det egna landets konstnärer men omvänt också till att lära känna andra länders konst. Detta är en återkommande utställningstyp under undersökningsperioden.

Whites katalogtext följer ett återkommande mönster där texten inleds med en beskrivning av landets konsthistoria, i detta fall med början i de forntida keltiska stenristningarna och metallarbetena. Om abstraktionens ställning på Irland skriver han: ”Det nästan aggressiva intresset för icke-figurativa motiv, som i dag fått överhanden på den europeiska kontinenten är inte så vanligt på Irland, emedan vi har en lång tradition ouppplösligt förbunden med det litterära uttrycket.”¹⁷ White karakteriserar den irländska konsten i kontrast mot den kontinentala men pekar också på influenser. Strömningar från konstvärldens centrum i Paris når även Irland, men konstnärerna anammar inte osjälvständigt dessa strömningar utan modifierar dem och ställer dem i tjänst för sina egna syften.

Avslutningsvis skriver White att ”perioden av absorption är över och att våra unga konstnärer nu befinner sig djupt i sina egna problem”.¹⁸ Vilka är då dessa problem? Det rör sig om formproblem: ”Dessa problem är visserligen universella, men omständigheterna

of trends, abstract or otherwise, and describes instead Kearsley's artistry in more general, existential human terms of natural catastrophe, sensitivity, perseverance, and joy. Thus, points of commonality with existentialism and informalism – with their preoccupation with human vulnerability, angst, and despair – are revealed.

TWELVE CONTEMPORARY IRISH ARTISTS, 21 MARCH–15 APRIL 1952

The exhibition *Twelve Contemporary Irish Artists* at Gothenburg Museum of Art in 1952 was organized by Irish Foreign Minister Brian Gallagher in consultation with an advisory committee for cultural exchange. The exhibition was also shown at the Royal Academy of Fine Arts in Stockholm later the same year. In addition to an introduction by Gallagher, the catalogue included an essay by the Irish art critic and author James White.¹⁵

The show featured twelve artists who all worked in a more or less abstract figurative style. Jack B. Yeats is cited as an inspiration for their work, but was not included in the exhibition. Among those who did contribute were Patrick Collins, Colin Middleton, and Patrick Swift. We can trace influences on their work from James Ensor, Paul Klee, and Pablo Picasso. The exhibition was preceded by a 1951 show of contemporary artists from western Sweden at the Municipal Gallery of Modern Art in Dublin that had been arranged in collaboration with Gothenburg Museum of Art.¹⁶ So this was an exchange intended to spread knowledge about each country and to market its artists abroad, but also a chance for each country to get to know the art of another. This form of exhibition was common during the period of our study.

James White's catalogue essay followed a recurring pattern that began with a description of the country's art history, in this case starting with the prehistoric Celtic inscribed stones and metalwork. Of the Irish people's view of abstraction White writes, “The almost aggressive interest in non-figurative motifs, which today has come to dominate the European continent, is not so common in Ireland, due to our long tradition inextricably linked with literary expression”.¹⁷ White contrasts the art of Ireland with that of the continent, but also notes influences from it. Currents from

kring vår historia får utsikterna att te sig särdeles inbjudande, ty ha vi inte väntat många århundraden på att förnya detta möte?"¹⁹ Även om problemen är av universell art råder specifika förhållanden för de irländska konstnärerna. Genom att brottas med dessa förhållanden kommer en självständig konst att växa fram.

Att texten söker finna något gemensamt för de irländska konstnärernas utgångspunkter och förhållningssätt ligger i utställningens kulturpolitiska utgångspunkt. Likväl är det anmärkningsvärt att författaren uppehåller sig kring en specifik nationell belägenhet i en tid när modernismens internationalism var som allra mest inflytelserik. Konstens problem beskrivs förvisso som universella, men Irlands särskilda historiska omständigheter spelar också in. White argumenterar för att denna kontext behövs för att förstå och göra den moderna irländska konsten rättvisa. I detta följer han ett mönster som återkommer i en rad presentationer av modern konst, framför allt från länder utanför konstvärldens centra.

IMAGINISTERNA, KONSTHALLEN, 8–23 NOVEMBER 1952

Imaginstgruppen i Malmö presenterades med en utställning på Konsthallen Göteborg 1952. Deltagande konstnärer var C.O. Hultén, Gösta Kriland, Max Walter Svanberg och Anders Österlin. Därutöver bjöds tre utländska gäster in att ställa ut: Victor Brauner från Frankrike, Wifredo Lam från Kuba och Carl-Henning Pedersen från Danmark.

Imaginismen var en riktning som utforskade fantasin. De viktigaste impulserna kom från surrealismen men gruppen hade också kopplingar till den internationella avantgardegruppen Cobra. Även om de drömlika bilderna som regel är figurativa visar de samtidigt prov på olika grad av abstraktion. Längst i den riktningen går Hultén, Kriland och Österlin. I utställningskatalogen citeras ur texter av Gunnar Ekelöf, Leif Knudsen, Jean-Clarence Lambert, Aimé Césaire, André Breton, K.A. Arvidsson, Sten Colding och Nils Wedel. Imaginismen framträder som en lokal rörelse med anspråk på att delta i den internationella konstutvecklingen.

the centre of the art world, Paris, reaches all the way to Ireland, too. But rather than submissively adopting these trends, Irish artists modifies them and put them to work for their own purposes.

In conclusion White writes that 'the period of absorption is over and our young artists are now deeply engaged in their own problems'.¹⁸ What are those problems? It is mostly about problems of form: 'These problems may be universal, but the conditions surrounding our history make the prospects appear particularly promising, for have we not waited many centuries to renew this meeting?'¹⁹ Even if the problems are universal in nature, Irish artists are working under specific conditions, and by wrestling with those conditions an independent art will emerge.

The fact that the essay strove to find commonality among Ireland's artists in point of departure and approach was a product of the exhibition's cultural-political foundations. Nevertheless, it is noteworthy that the author devotes so much attention to the specific conditions in a particular country at a time when modernism's internationalism is at its most influential. He does describe art's problems as universal, but Ireland's distinctive historical conditions also plays a role. White argued that we need to consider this context in order to understand and fairly judge modern Irish art. In this he was following a pattern that recurred in a series of exhibitions of modern art, particularly from countries outside the most prominent centres of the art world.

THE IMAGINISTS, GOTHENBURG ART GALLERY, 8–23 NOVEMBER 1952

The Malmö artists' group known as the Imaginists were presented in an exhibition at Gothenburg Art Gallery in 1952. The contributing artists were C. O. Hultén, Gösta Kriland, Max Walter Svanberg, and Anders Österlin. In addition to these Swedes, three foreign guests were invited to show their work: Victor Brauner from France, Wifredo Lam from Cuba, and Carl-Henning Pedersen from Denmark.

Imaginism was a movement that explored the human imagination. Its most important source of inspiration was surrealism, but the group also had ties to the international avant-garde group Cobra. Although the

Den brittiske skulptören Henry Moore presenterades med en separatutställning på Göteborgs konstmuseum 1952: *Henry Moore. Skulpturer, teckningar*. Moore räknades då som Storbritanniens ledande skulptör. Han utvecklade ett abstrakt formspråk med den mänskliga figuren som grund. Moores skulpturer kännetecknas av runda stabila former som i olika grad perforeras eller fragmenteras. Hans stil kan betecknas som en form av abstrakt surrealism. De senare vilande kvinnofigurerna är emellanåt utförda i fristående delar, placerade intill varandra, vilket får kropparna att påminna om landskap eller klippformationer.

I samband med utställningen förvärvades *Familjegrupp* (1947) till museet. På senare tid har bronsskulpturen *Vilande figur i två delar III* (1961) överförts till Göteborgs konstmuseum, efter att 1963–2012 varit placerad i Slottsskogen i Göteborg.

MARINO MARINI, 17 JANUARI–8 FEBRUARI 1953

Den italienske skulptören Marino Marini presenterades med en utställning på Göteborgs konstmuseum 1953. Denna första större presentation av Marini i Norden anordnades av Christian Faerber och Svensk-Franska Konstgalleriet. Utställningen visades senare även i Stockholm, Köpenhamn, Oslo och Helsingfors.

Marino Marini föddes i Pistoia 1902 och utbildade sig i Florens. Han var bekant med Giorgio de Chirico men hade också kontakt med Braque och Picasso. Liksom många av de ledande italienska konstnärerna utförde han uppdrag åt fascistregimen. Även om Marini också var verksam som målare, tecknare och grafiker är det som skulptör han haft störst betydelse.

Marini är mest känd för sina skulpturer av ryttare som förenar ryttarstatytraditionen med ett modernistiskt arkaiserande och

imaginists' dreamlike pictures were as a rule figurative, they still experimented with abstraction to varying degrees. The ones who went furthest in that direction were Hultén, Kriland, and Österlin. The catalogue for the exhibition quotes from essays by Gunnar Ekelöf, Leif Knudsen, Jean-Clarence Lambert, Aimé Césaire, André Breton, K. A. Arvidsson, Sten Colding, and Nils Wedel. Imaginism comes across as a local movement that aspired to play a role in the development of art internationally.

HENRY MOORE: SCULPTURES, DRAWINGS, 7–30 NOVEMBER 1952

The British sculptor Henry Moore was featured in a solo exhibition called *Henry Moore: Sculptures, Drawings* at Gothenburg Museum of Art in 1952. At the time Moore was considered the leading sculptor in Great Britain. He developed an abstract style with the human figure as a foundation. Moore's sculptures were characterized by rounded, stable forms that were perforated or fragmented to varying degrees. His style could be described as a form of abstract surrealism. The reclining female figures of his later career were occasionally executed as freestanding parts placed next to each other, which made the bodies reminiscent of landscapes or rock formations.

In conjunction with the exhibition Gothenburg Museum of Art acquired the piece *Family Group* (1947) for its collection. Recently the bronze *Reclining Figure in Two Parts III* (1961) has been transferred to the museum after spending the years 1963–2012 outside in the city's Slottsskogen Park.

MARINO MARINI, 17 JANUARI–8 FEBRUARI 1953

The Italian sculptor Marino Marini was featured in an exhibition at Gothenburg Museum of Art in 1953. Arranged by Christian Faerber and Svensk-Franska Konstgalleriet, it was the first larger show of Marini's

expressivt formspråk. Marini började arbeta med motivet redan under trettioalet med det var under femtioalet som dessa skulpturer gav honom internationell ryktbarhet. Motivet har en symbolisk innebörd men är samtidigt grundat i personliga erfarenheter under andra världskriget. Marinis ryttare är utlämnade åt världen och himlen, med åren alltmer desperata. Ibland sträcker de ut armarna och riktar huvudet uppåt mot skyn.

Christian Faerber skriver i katalogen: ”Han tar intryck av modernismen; stundtals utövar Picasso en stark dragningskraft. Men Marini förlorar aldrig kontakten med traditionen, med sitt hemlands arkaiska konst.”²⁰ Marini beskrivs alltså som en konstnär som står i kontakt med det internationella avantgardet men likväl fullföljer en nationell tradition. Texten betonar det individuella och särpräglade men också Marinis förankring i den inhemska kulturen, från etruskerna och framåt. Faerber skriver vidare: ”Hans inställning till omvärlden och det konstnärliga skapandet är fri från pessimism – även detta ett typiskt italienskt drag hos honom.”²¹ Marinis livssyn uppfattas som italiensk.

Konstnärskapet tolkas mot bakgrund av nationstillhörighet, samtidigt som denna konstnär förmår ta till sig influenser utifrån och omstöpa dem till något eget. Det är en tankefigur som känns igen från presentationen av irländsk konst och som här närmast framstår som ett ideal: att vara förankrad i sin kulturmiljö, sin nationella eller lokala konsthistoria, för att med utgångspunkt i den förmå tillägna sig moderna strömningar på ett självständigt och kreativt sätt.

Det är anmärkningsvärt att Marini aldrig presenterats vare sig på Nationalmuseum eller Moderna Museet, liksom att han inte är representerad i Moderna Museet annat än med ett grafiskt blad. Marini kan hänföras till en sydeuropeisk, existentialistisk modernism som återkommande presenterats på Göteborgs konstmuseum, medan den var mindre synlig på det mer fransk- och Amerikainriktade Moderna Museet. Bronsskulpturen *Ryttare* (1945) köptes in till Göteborgs konstmuseum 1952 och är den enda skulpturen av konstnären i ett svenskt konstmuseum. Westholm skriver i årstrycket för åren 1956–1966: ”Museets inköp redan 1952 av Marinis *Ryttare* väckte också ett visst uppseende.”²² Även andra italienska skulptörer kom att bli representerade i samlingen, som Celo Pertot och Luciano

work in the Nordic region. The exhibition later travelled to Stockholm, Copenhagen, Oslo, and Helsinki.

Marini was born in Pistoia in 1902 and educated in Florence. He was acquainted with Giorgio de Chirico, but also had contact with Braque and Picasso. Like many of the leading Italian artists of the day he executed a number of works on commission by the fascist regime. Although he also worked with painting, drawing, and graphic arts, Marini's most important contribution was as a sculptor.

He is best known for sculptures of figures on horseback that unite the tradition of equestrian statues with a modernistic, archaic, and expressive idiom. Marini began working with the motif in the thirties, but it was the equestrian sculptures he made in the fifties that brought him international recognition. The motif has a symbolic significance, but is also based on the artist's personal experiences during the Second World War. Marini's equestrians stand exposed to the world and the heavens, becoming increasingly desperate with the years. Sometimes they stretch out their arms and turn their faces to the sky.

In the exhibition catalogue, Christian Faerber writes, ‘He gathers impressions from modernism; occasionally Picasso exerts a powerful gravitational force. But Marini never loses touch with tradition, with his homeland's archaic art.’²⁰ Thus Faerber described Marini as an artist who maintained ties to the international avant-garde but nevertheless carried on a national tradition. The essay emphasized the singular and distinctive in Marini's work, but also his roots in Italian culture extending back to the Etruscans. Faerber adds, ‘His approach to the surrounding world and to artistic creativity is free of pessimism – and this too is a typically Italian characteristic.’²¹ He perceives Marini's view of life as distinctly Italian.

Marini's work is interpreted against the backdrop of his nationality, although he was an artist who could incorporate influences from abroad and repackage them to make something all his own. This is an intellectual construct we may recognize from the presentation of Irish art, and which in this case stands out as practically an ideal – to be rooted in one's own cultural environment, one's national or local art history, and to use it as the point of departure from which to be able to adopt modern influences in an independent and creative way.

It is worth noting that Marini was never featured at either Nationalmuseum or Moderna Museet, and that his work is only represented in

Minguzzi, den senare i samband med hans utställning 1962. *Rymdidé: Väntan*, en av Lucio Fontanas typiska blå målningar med fjorton vertikala snitt, skänktes till museet av Föreningen Konstmuseets Vänner i Göteborg 1966.

TIO ENGELSKA MÅLARE, 6–22 MARS 1953

Tio engelska målare (i årstrycket benämnd *Nutida engelsk konst*) var en utställning från Riksförbundet för bildande konst och British Council, som turnerade i Norden efter att först ha visats på Göteborgs konstmuseum 1953.²³ Katalogen innehåller ett förord av Fritz H. Eriksson och Lars Erik Åström från Riksförbundet för bildande konst och en essä av den engelske konstnären Michael Middleton.

De tio deltagande konstnärerna var Michael Ayrton, Martin Froy, William Gear, Patrick Heron, Ivon Hitchens, Robert MacBryde, Ben Nicholson, Eduardo Paolozzi, Graham Sutherland och John Wells. Av dessa köptes verk av Hitchens, MacBryde och Wells in till samlingen. Uttrycken är företrädesvis figurativa men abstraherade. Gear, Hitchens och Paolozzi närmar sig det nonfigurativa medan Ayrtons måleri är berättande med drag av italiensk klassicism. Nicholson är ett stort namn i den brittiska abstrakta konsten. Från ett strikt nonfigurativt geometriskt formspråk återvände han till figurativa kompositioner. Sutherlands uttryck för samman abstraktion och surrealism med en brittisk figurativ måleritradition. Paolozzi kom under femtiotalet att förebåda popkonsten i sina collage.

I museets årstryck beskrivs utställningen som ”ett av de få tillfällen då svensk publik erbjudits möjligheter till studium av engelsk nutidskonst”.²⁴ I katalogförordet nämns dock ett flertal tidigare utställningar med både äldre och samtida brittisk konst i Sverige, bland annat en vandringsutställning från Riksförbundet för bildande konst 1948. Då var det frågan om en äldre generation med bland andra Henry Moore. MacBryde och Sutherland visades på båda.

I sin katalogtext betonar Middleton de brittiska konstnärernas självständiga tolkningar av modernismens ismer:

Moderna Museet's collection by a graphic print. Marini's work can be associated with a Southern European existentialist modernism that has been recurrently featured by Gothenburg Museum of Art, while it has been less visible at the more French- and American-oriented Moderna Museet. His bronze sculpture *Equestrian* (1945) was acquired by Gothenburg Museum of Art in 1952 and is the artist's only sculpture in a Swedish art museum. In the annual report for 1956–66, Westholm writes, 'The museum's acquisition back in 1952 of Marini's *Equestrian* also caused something of a sensation'.²² Other Italian sculptors came to be represented in the collection as well, including Celo Pertot and Luciano Minguzzi, who was featured in a solo exhibition in 1962. *Space Concept: Waiting*, one of Lucio Fontana's typical blue paintings with fourteen vertical slits, was donated to the museum in 1966 by the Association of the Friends of the Museum of Art in Gothenburg.

TEN ENGLISH PAINTERS, 6–22 MARCH 1953

Ten English Painters (referred to in the annual report as *Contemporary English Art*) was an exhibition arranged by the National Federation of Fine Arts Societies (Riksförbundet för bildande konst) and the British Council that toured the Nordic region after an initial showing at Gothenburg Museum of Art in 1953.²³ The catalogue includes a foreword by Fritz H. Eriksson and Lars Erik Åström of the National Federation of Fine Arts Societies and an essay by English artist Michael Middleton.

The ten participating artists were Michael Ayrton, Martin Froy, William Gear, Patrick Heron, Ivon Hitchens, Robert MacBryde, Ben Nicholson, Eduardo Paolozzi, Graham Sutherland, and John Wells. Of these, the museum acquired works from the exhibition by Hitchens, MacBryde, and Wells for its collection. The pictures were primarily figurative but abstracted. Gear, Hitchens, and Paolozzi's work approaches the non-figurative, while Ayrton's paintings are narrative with attributes of Italian classicism. Nicholson is a big name in British abstract art. After first painting in a strictly non-figurative geometric idiom he returned to figurative compositions. Sutherland's work brings together abstraction

På samma gång visar de tre äldsta av dem – Ivon Hitchens, Ben Nicholson och Graham Sutherland – klart och tydligt i vilken utsträckning de stora huvudriktningarna inom detta århundrades konst har assimilerats och omformats av den inhemska traditionen i Storbritannien. Fauvism, expressionism, kubism, abstrakt konst och surrealism visar föga likhet med den kontinentala versionen, sedan de berörts av den milda innerlighet, inåtvändhet och lyriska naturupplevelse som ständigt återkommer i engelskt måleri.²⁵

Geografins kulturella prägel på konsten inträder även i beskrivningen av Sutherland, som ”orienterat det engelska måleriet i riktning mot Nordeuropa och bort från Medelhavsländernas klassicism”.²⁶ Dessa tre beskrivs som de mest betydande, medan andra pekar framåt och använder alla bildspråk som är aktuella idag.

Utställningstiteln kan tyckas missvisande då flera konstnärer är skottar, som MacBryde och Paolozzi.

7 UNGA GÖTEBORGARE, KONSTHALLEN, 26 SEPTEMBER–11 OKTOBER 1953

Ungraren Endre Nemes undervisning på Valands konstskola innebar ett brott med Göteborgstraditionen. Många av hans elever anammade ett abstrakt formspråk i förbindelse med kontinentala strömningar. Nemes såg också till att de fick visa upp sina arbeten på återkommande utställningar både i Sverige och utlandet. Inriktningen ledde till konfrontationer med det lokala konstlivet som var starkt präglat av arvet från Göteborgskolorismen med dess innerliga ideal. Då några av Nemes elever nekats inträde till Göteborgs Konstnärsklubb bildade de Grupp 54 och Galleri 54 som fortfarande finns kvar i staden.

Några av Nemes elever medverkade på utställningen *7 unga göteborgare* på Konsthallen 1953. Där visades verk av Erland Brand, Bengt Lundin, Bror Persson, Ulf Trotzig, Erik Törning, Tage Törning och Lennart Åsling. Katalogfoldern saknar text men det är uppenbart att utställningen inte riktar in sig på det särskilda i Göteborgskonsten. Det är sju individuella konstnärskap som presenteras där flera av dem utvecklade ett abstrakt formspråk, kanske främst Brand, Trotzig och Åsling.

and surrealism with the British figurative painting tradition. Paolozzi prefigured pop art with his collages of the fifties.

In the museum's annual report the exhibition is described as 'one of the few opportunities ever afforded a Swedish audience to study contemporary English art'.²⁴ However, the foreword to the catalogue makes reference to several previous exhibitions of both older and contemporary British art in Sweden, including a travelling show by the National Federation of Fine Arts Societies in 1948. After that came an exhibition of the older generation that included Henry Moore. MacBryde and Sutherland were featured in both shows.

Middleton emphasizes the British artists' independent interpretations of modernism's factions:

At the same time the three eldest of them – Ivon Hitchens, Ben Nicholson, and Graham Sutherland – show quite clearly how much the major primary tendencies of this century's art have been assimilated and transformed by the local tradition of Great Britain. Fauvism, expressionism, cubism, abstract art, and surrealism bear little semblance to their continental versions after having been touched by the mild fervour, the introversion, and lyrical experience of nature that are constantly recurring in English painting.²⁵

Geography's cultural stamp on art also makes itself known in Middleton's description of Sutherland, who 'oriented English painting in the direction of Northern Europe and away from the classicism of the Mediterranean countries'.²⁶ These three artists are described as the most significant, while others pointed the way forward using all the styles that were current at the time.

The title of *Ten English Painters* is misleading inasmuch as several of them, like MacBryde and Paolozzi, were Scots.

SEVEN YOUNG GOTHENBURGERS, GOTHENBURG ART GALLERY, 26 SEPTEMBER–11 OCTOBER 1953

The Hungarian Endre Nemes's teaching at the Valand School of Art constituted a break with Gothenburg traditions. Many of his students adopted an abstract style linked to continental influences. Nemes also

Utställningen hör till en återkommande form med presentationer av yngre konstnärer i Göteborg, mer eller mindre nyutexaminerade från Valand. Den visar på närvaron av nonfigurativa uttryck i det svenska konstlivet vid sidan av konkretisterna.

DANSK NUTIDSKONST, 16 DECEMBER TILL ÅRETS SLUT 1953

Dansk nutidskonst (1953) var en utställning från Riksförbundet för bildande konst och Folkrorelsernas konstfrämjande. Den visade måleri av Else Alfelt, Ejler Bille, Harald Giersing, Henry Heerup, Oluf Høst, Egill Jacobsen, Asger Jorn, Niels Lergaard, Vilhelm Lundstrøm, Carl-Henning Pedersen, Olaf Rude, William Scharff, Jens Søndergaard och Edvard Weie. Flertalet av de ledande danska modernisterna var alltså representerade. Uttrycken är abstraherade, från fauvism, kubism, kolorism och Cobramåleri till närmast nonfigurativa kompositioner av Ejler Bille.

Fritz H. Eriksson från Riksförbundet för bildande konst och Bror Ejve från Folkrorelsernas konstfrämjande är författare till ett gemensamt förord. Även om utställningen inte har någon ambition om att vara heltäckande, vill den kompensera för bristen på utställningar med dansk konst i Sverige, skriver de: ”vi följer väl med de aktuella händelserna i Paris och andra av konstens huvudstäder, men tänker inte på att våra grannfolk också har mycket att bjuda”.²⁷ Helt osynlig har nu den danska modernismen inte varit i Sverige, men författarna pekar på hur fokus ofta riktas mot konstvärldens centrum, hellre än mot den närliggande periferin.

saw to it that they could show their work in recurring exhibitions both in Sweden and abroad. His approach led to confrontations with the local art community, which was strongly pervaded by the legacy of Gothenburg colourism and its fervent ideal. When some of his students were denied admission to the Gothenburg Artists' Club they formed Grupp 54 and Galleri 54, which are still active in the city today.

Several of Nemes's students contributed to the exhibition *Seven Young Gothenburgers* at Gothenburg Art Gallery in 1953. It featured works by Erland Brand, Bengt Lundin, Bror Persson, Ulf Trotzig, Erik Törning, Tage Törning, and Lennart Åsling. The catalogue brochure does not include an essay, but it is obvious that the exhibition did not aim to represent what was distinctive about Gothenburg art. Instead it was a show of seven individual artists, several of whom had developed an abstract style, with Brand, Trotzig, and Åsling perhaps foremost among these.

The exhibition followed a recurring format – a presentation of younger artists in Gothenburg who were recent graduates of Valand. It demonstrated the presence of non-figurative styles alongside the concretists in the Swedish art scene.

CONTEMPORARY DANISH ART, 16–31 DECEMBER 1953

Contemporary Danish Art (1953) was an exhibition by the National Federation of Fine Arts Societies together with the People's Movements for Art Promotion (Folkrorelsernas Konstfrämjande). It featured paintings by Else Alfelt, Ejler Bille, Harald Giersing, Henry Heerup, Oluf Høst, Egill Jacobsen, Asger Jorn, Niels Lergaard, Vilhelm Lundstrøm, Carl-Henning Pedersen, Olaf Rude, William Scharff, Jens Søndergaard, and Edvard Weie. Thus most of the leading Danish modernists were represented. The paintings were abstract, from fauvism, cubism, colourism, and Cobra painting to practically non-figurative compositions by Ejler Bille.

Fritz H. Eriksson of the National Federation of Fine Arts Societies and Bror Ejve of the People's Movements for Art Promotion authored a joint foreword. Although the exhibition has no intention of providing a comprehensive view, they write, it hopes to compensate for the paucity of

Ung finsk konst. Måleri – grafik (1954) på Konsthallen Göteborg presenterade utvecklingen i den finska konsten med trettio deltagande konstnärer, däribland Anitra Lucander och Sam Vanni. I katalogförordet beskriver Åke Gulin hur isoleringen brutits och den finska konsten, närmast omärkligt, genomgått en radikal förändring: ”De litterära och sentimentaliserande synpunkter som länge gav signatur både åt konstskapandet och konstdebatten har fått ge vika för en djupare upplevd, till sin natur obetingat målerisk inställning.”²⁸ Internationella stilar som abstraktion och kubism har på allvar trätt in i den finska konsten. De nationella berättelserna överges för universella formproblem. Berättelsen om den finska konstens utveckling påminner om hur den italienska konsten tidigare beskrevs. De nationella traditionerna uppfattas som hämmande för den enda giltiga uppgiften, som är att delta i en internationell konstutveckling.

FRANSK KONST, KONSTHALLEN, 12 MARS–3 APRIL 1955

Konst från modernismens hemland visades så gott som varje år på Göteborgs konstmuseum eller Konsthallen Göteborg under femtiotalet, däribland på Konsthallens *Fransk konst* (1955). Deltagande konstnärer var bland andra Francisco Borès, Georges Braque, Raoul Dufy, François Gilot, Juan Gris, André Lanskoy, Henri Laurens, Léger, Masson, Matisse, Joan Miró, Picasso, Suzanne Roger och Jacques Villon. Parisskolans centrala namn är företrädna, från en äldre generation fauvister, kubister och surrealisterna som Henri Matisse, Pablo Picasso, Fernand Léger och André Masson till de ledande samtida namnen som Maurice Estève och Nicolas de Staël. Utställningskatalogen saknar text som sätter verken i ett sammanhang.

exhibitions of Danish art in Sweden: ‘We do a good job of following the latest events in Paris and some of art’s other capital cities, but we do not think about how much our neighbours have to offer.’²⁷ While Danish modernism has not been entirely invisible in Sweden, the authors point out how we often focus on the centre of the art world rather than its nearby periphery.

YOUNG FINNISH ART: PAINTING – GRAPHIC ARTS, GOTHENBURG ART GALLERY, 14–31 JANUARY 1954

Young Finnish Art: Painting – Graphic Arts, a 1954 exhibition at Gothenburg Art Gallery, presented the evolution of Finnish art, featuring thirty artists including Anitra Lucander and Sam Vanni. In the foreword to the catalogue, Åke Gulin described how the nation’s isolation had been broken and Finnish art, which until then had been unremarkable, went through a radical transformation: ‘The literary and sentimentalizing points of view that long characterized both art creation and art criticism have now given way to a more deeply experienced, inherently and unconditionally painterly attitude.’²⁸ International styles such as abstraction and cubism have made serious inroads into Finnish art. As motifs, the stories of the national epic poem are supplanted by experiments with universal problems of form. The story of the development of Finnish art is reminiscent of the earlier description of Italian art. National traditions are perceived as inhibiting the only legitimate task, which is to participate in the international development of art.

FRENCH ART, GOTHENBURG ART GALLERY, 12 MARCH–3 APRIL 1955

An exhibition of art that came straight from the home of modernism was shown virtually every year at either Gothenburg Museum of Art or Gothenburg Art Gallery during the fifties, including one in 1955 called

Ett exempel på en utställning som för en svensk publik presenterar samtida konst från ett annat europeiskt land är *Nutida grekisk konst*, som visades på Göteborgs konstmuseum 1955. Urvalet gjordes av det grekiska undervisningsministeriets försorg i samråd med representativa grekiska konstnärorganisationer. Uttrycken på utställningen var företrädesvis figurativa med olika grad av abstraktion – ibland i en arkaiserande riktning, som i Costas Clouvatos relief *Pipblåsande flicka*, i andra fall mer kubiserande, som i Euthyme Papadimitriou träsnitt *Fotogenlampa*. De huvudsakliga influenserna kommer från den tidiga modernismen med postimpressionism, fauvism och kubism snarare än de informella. I katalogen återfinns texter av Alfred Westholm och Marinos Kalligas, chef för Greklands Nationalgalleri i Aten.

Westholm skriver om hur den grekiska konsten för flertalet svenskar är identisk med antiken men att det också finns en samtida grekisk konst att upptäcka. De grekiska författarna och poeterna beskrivs som världsberömda medan konstnärerna är mindre välkända. Att visa samtida konst från andra länder beskriver Westholm som en av museets målsättningar: ”Det är min förhoppning att denna utställning, som ingår som ett led i museets strävan att ge en bild av andra länders aktuella konst, skall röna den konstintresserade allmänhetens livliga intresse och att vi skall uppskatta de utvalda verkens speciella grekiska atmosfär.”²⁹ Westholm pekar ut ett nationellt särdrag. Den samtida konsten från Grekland är inte bara modern konst i störst allmänhet utan *grekisk* modern konst. Vari denna atmosfär består förklaras inte närmare.

Om Westholms kommentar antyder en romantisering av den grekiska konsten och en förväntan på att den ska uttrycka en bindning vid grekisk kulturhistoria och klimat, så riktas denna romantisering också åt andra hållet i Kalligas text då han skriver:

Det är min förvissning att denna kontakt med Sverige kommer att stimulera våra grekiska konstnärer av idag, inte minst genom den romantiska dragningskraften hos det fjärran och dunkla Norden, en känsla, som har sin motsvarighet i de associationer till ett ljusst landskap och klassisk mark nordbon får redan av ordet grekisk.³⁰

simply *French Art*. It featured the work of among others Francisco Borès, Georges Braque, Raoul Dufy, Juan Gris, André Lansky, Henri Laurens, Joan Miró, Suzanne Roger, and Jacques Villon. The central figures of the Paris school are represented by both an older generation of fauvists, cubists, and surrealists as for example Henri Matisse, Pablo Picasso, Fernand Léger, and André Masson and by the most prominent artists of the day, including Maurice Estève and Nicolas de Staël. The exhibition catalogue had no text to provide context for the works.

CONTEMPORARY GREEK ART, 23 MAY–3 JULY 1955

One example of an exhibition in Sweden of contemporary art from another European country was *Contemporary Greek Art*, which was shown at Gothenburg Museum of Art in 1955. The pieces were selected for the show by the Greek Teaching Ministry in consultation with representatives of Greek artist organizations. The work in the exhibition was predominantly figurative with varying degrees of abstraction – in some cases tending toward archaism, as in Costas Clouvatos’s relief *Girl Blowing a Pipe*, in others toward cubism, as in Euthyme Papadimitriou’s woodblock print *Kerosene Lamp*. The primary influences came from early modernism, with post-impressionism, fauvism, and cubism rather than from informalism. The catalogue included essays by Alfred Westholm and by Marinos Kalligas, the head of the National Gallery of Greece in Athens.

Westholm writes about how Greek art is synonymous for many Swedes with the ancient world, but admonishes that there is contemporary art for us to discover in Greece as well. He describes Greek authors and poets as world-famous, while the country’s artists are less well known. Westholm writes that showing contemporary art from other countries is one of the museum’s goals: ‘It is my hope that this exhibition, which is part of one branch of the museum’s efforts to offer a picture of current art in other countries, will capture the imagination of our art-interested audience and that we will appreciate the distinctively Greek atmosphere of the selected works.’²⁹ He asserted that Greek art has a distinctive national character – that contemporary art from Greece is not merely modern art

Konsten förstås i båda texterna som ett uttryck för nationalitet, kultur och klimat. Kalligas beskriver vidare det klassiska kulturarvet som problematiskt för yngre grekiska konstnärer: ”ett överväldigande kulturarv i stark kontrast till vår egen tids krav på moderna idéer av internationell räckvidd”.³¹ Spänningen mellan synen på konsten som nationellt präglad och kravet på en internationell modern konst kommer här tydligt till uttryck. Konsthistorien är en källa till inspiration. Att den också kan vara hämmande för eller skymma den samtida konsten är en tankefigur som återkommer i presentationer av grekisk och italiensk konst, länder med en rik äldre konsthistoria. I Westholms korta förord uttalas inte denna tanke men anas mellan raderna.

Kalligas beskriver den moderna grekiska konstens osynlighet i utlandet som en konsekvens av landets politiska och kulturella historia. Den grekiska konsten utvecklade sin egenart, ”modifierad av internationella stilar”.³² Traditionen bildade fortsatt en fast grund, hävdar han. En annan svårighet som pekas ut är avståndet till västeuropeiska konstcentra. ”Överlämnad åt sig själv har den moderna grekiska konsten måst beträda nya vägar utan att därför vare sig vilja eller kunna förneka sitt konstnärliga ursprung.”³³ Avslutningsvis uppmanar författaren den svenska publiken, att ”ta ställning till våra konstnärers ansträngningar och att de skola bedömas var och en efter sin art”.³⁴

Under texten finns en glidning mellan betoningen av det individuella, nationella respektive internationella. Konstnärerna är individuella kreatörer men de verkar i en specifik kulturmiljö som präglar dem. Att var och en ska bedömas efter sin art kan i denna kontext tolkas som att de grekiska konstnärerna ska tolkas utifrån sin nationalitet och de specifika förutsättningar som råder i landet idag.

ITALIENSK GRAFIK AV IDAG, 11–27 MAJ 1956

Italiensk grafik av idag presenterade samtida italiensk grafik av 65 grafiker med ett delvis modernistiskt, delvis traditionellt formspråk. Utställningen visades först på Nationalmuseum 1955 innan den fortsatte till Göteborgs konstmuseum året därpå. Till de mer

in general but *Greek* modern art – but he gives no further explanation of what that character is.

If Westholm’s comment suggests a romanticizing of Greek art, and an expectation that it should express a link with the country’s cultural history and climate, the romanticizing runs in the opposite direction as well in Kalligas’s essay:

I am certain that this contact with Sweden is going to stimulate our Greek artists of today, not least through the romantic attraction of the far-off and obscure Nordic region – a feeling that has its counterpart in the associations Scandinavians have to sun-drenched landscapes and classical grounds as soon as they hear the word Greek.³⁰

In both essays art is understood to be an expression of nationality, culture, and climate. Kalligas goes on to describe the cultural heritage of antiquity as problematic for younger Greek artists, ‘an overwhelming cultural legacy that stands in stark contrast with our own era’s demands for modern ideas with international reach’.³¹ The tension between one view of art as infused with nationality and another that called for international modern art is clearly expressed. The history of art is a source of inspiration; that it could also inhibit or overshadow contemporary art is an intellectual construct that reoccurs in presentations of art from Greece and Italy, both of which enjoy an unusually rich heritage of older art. This idea is not expressed in Westholm’s short foreword, but it can be read between the lines.

Kalligas describes the invisibility of modern Greek art abroad as a consequence of the country’s political and cultural history. As Greek art developed its distinctive character, it was ‘modified by international styles’.³² Tradition continued to provide a solid foundation, Kalligas asserts. Another difficulty he points out was the distance to the artistic centres of Western Europe: ‘Left on its own, modern Greek art had to blaze new trails without trying to deny its artistic origins – and without being able to’.³³ In conclusion, the author challenges the Swedish audience to ‘form their own opinions about our artists’ efforts, and judge each one after his or her own character’.³⁴

Beneath this text is an undercurrent that shifts between emphasizing the individual, the national, and the international: artists are individual creators, but they work in a particular cultural environment that shapes them. In this context, judging them on their own character could mean

namnkunniga konstnärerna hör Carlo Carrà, Luciano Minguzzi och Giorgio Morandi.

Utställningen producerades av Calcografia Nazionale i Rom. Den är därmed ett exempel på den typ av exportutställning som återkommer i undersökningsmaterialet. Katalogen innehåller ett förord av överintendent Otte Sköld och en text av Carlo Alberto Petrucci, direktör för Calcografia Nazionale och president för Accademia Nazionale di San Luca i Rom.

I sin text beskriver Petrucci den italienska grafikens historia. Han berör också frågan om det finns en nationell stil inom den italienska grafiken idag:

De allmänna tendenserna inom grafiken är gemensamma för alla konstnärer av idag, och därför har de nationella stilarna alltmer kommit att närma sig varandra. Likväl är det ännu möjligt att känna igen de italienska grafikerna på deras enkelhet och klarhet och på deras motvilja mot att helt överge den verklighet, som de alljämt känner sig förankrade i och bundna vid, låt vara med band som lämnar dem den största frihet. De är snarare kontemplativa än dynamiska – men samtidigt mera impulsiva än reflekterande.³⁵

Till skillnad från hur den grekiska modernismen i katalogen till *Nutida grekisk konst* presenterades, beskrivs de samtida italienska grafikerna här inte i förhållande till de förväntningar som den rika italienska konsthistorien väcker. Istället beskrivs de som delaktiga i den internationella moderna konst där stiluttrycken liknar varandra över gränserna. Samtidigt erkänns den italienska grafikens särart, vilkens sägs bestå i kontakten med verkligheten, liksom i enkelhet och klarhet. Att bevara sin särart och samtidigt förmå delta i den internationella konstens utveckling framstår som ett underförstått ideal.

YNGRE BRITTISKA SKULPTÖRER, 12 OKTOBER–4 NOVEMBER 1956

Yngre brittiska skulptörer (benämnd *Ung engelsk skulptur* i årstrycket) var en vandringsutställning från Riksförbundet för bildande konst i samarbete med British Council, som visades på Göteborg konstmuseum

that Greek artists should be understood in light of their nationality and the prevailing conditions in the country today.

TODAY'S ITALIAN GRAPHIC ARTS, 11–27 MAY 1956

Today's Italian Graphic Arts presented the work of sixty-five contemporary graphic artists from Italy with styles that were part modernist, part traditional. The exhibition was initially shown at Nationalmuseum in 1955 before continuing on to Gothenburg Museum of Art the following year. Among the more well known artists featured in the show are Carlo Carrà, Luciano Minguzzi, and Giorgio Morandi.

The exhibition was a production of Calcografia Nazionale in Rome. It is thus another example of the kind of show for export that recurs throughout our study. The catalogue included a foreword by Chief Curator Otte Sköld and an essay by Carlo Alberto Petrucci, Director of the Calcografia Nazionale and President of the Accademia Nazionale di San Luca in Rome.

Petrucci describes the history of graphic arts in Italy, and touches on the question of whether one can identify a national style in contemporary Italian graphic arts:

The general tendencies in the field of graphic arts are shared by all artists today, and the various national styles have therefore come increasingly to resemble one another. Nevertheless it is still possible to recognize Italian graphic artists by their simplicity and clarity and by their reluctance to completely abandon reality, which they continue to feel anchored in and bound to, let alone the ties that afford them the greatest freedom. They are contemplative rather than dynamic – but at the same time more impulsive than reflective.³⁵

In contrast to how Greek modernism was presented in the catalogue for *Contemporary Greek Art*, here Italy's contemporary graphic artists are not described in relation to the expectations generated by the country's rich history of art. Instead they are described as participants in the international modern art movement in which stylistic expressions are similar across national borders. At the same time, however, Petrucci recognizes

1956.³⁶ Deltagande skulptörer var Robert Adams, Kenneth Armitage, Reg Butler, Lynn Chadwick, Robert Clatworthy, Hubert Dalwood, Elizabeth Frink, Bernad Meadows, Eduardo Paolozzi, Leslie Thornton, William Turnbull och Austin Wright. Uttrycket är till övervägande figurativt men starkt abstraherat, från det mer konstruktiva och kubiserande till det mer expressiva. Armitage, Butler och Chadwick visades även vid andra tillfällen i Göteborg.

Utställningskatalogen innehåller ett förord av Lar Erik Åström och Fritz H. Eriksson från Riksförbundet för bildande konst samt en essä av den engelske konstkritikern Robert Melville. Melville beskriver där hur yngre skulptörer revolterat mot Henry Moores idé om att följa materialet, till förmån för en mer konstruktiv attityd. Men deras utforskning har lett fram till ett annat slags följande av materialet genom utnyttjande av slumpen. De har nu återvänt till bronzen men förnyar bronsgjutningstekniken. Melville nämner också experiment med öppen form som ett samtida fenomen. Krigsårens svåra erfarenheter ger vika för andra ämnen, som det spontana och ömsint mänskliga.

Den brittiska skulpturen kom att få en framträdande plats i Göteborgs konstmuseums och Konsthallen Göteborgs utställningsverksamhet, liksom i museets samling. Om den brittiska skulpturens representation skriver Westholm i årstrycket för åren 1956–1966: ”Sedan krigsslutet har den engelska skulpturen tilldragit sig allt större intresse. Museet har följt denna utveckling genom att anordna ett flertal skulpturutställningar, som visat göteborgarna de väsentligaste dragen i det som sker skulpturalt på de brittiska öarna.”³⁷

Henry Moores *Familjegrupp* köptes in redan 1952. I samband med *Yngre brittiska skulptörer* förvärvades ett grafiskt blad av Reg Butler, en skulptur och en teckning av Lynn Chadwick. En skulptur av Butler köptes 1960. Kenneth Armitage kom att bli representerad med en skulptur i samband med hans och Chadwicks utställning på museet 1961.

the distinctive character of Italian graphic arts, which he says is due to its contact with reality and its simplicity and clarity. Being able to maintain this distinctiveness while simultaneously contributing to the development of international art comes across as an implicit ideal.

YOUNG BRITISH SCULPTORS, 12 OCTOBER–4 NOVEMBER 1956

Young British Sculptors (referred to as *Young English Sculpture* in the annual report) was a travelling exhibition produced by the National Federation of Fine Arts Societies in collaboration with the British Council that was shown at Gothenburg Museum of Art in 1956.³⁶ The participating sculptors were Robert Adams, Kenneth Armitage, Reg Butler, Lynn Chadwick, Robert Clatworthy, Hubert Dalwood, Elizabeth Frink, Bernad Meadows, Eduardo Paolozzi, Leslie Thornton, William Turnbull, and Austin Wright. The style of the show was predominantly figurative but heavily abstracted, from the more constructive and cubist to the more expressive. It was not the only time Armitage, Butler, and Chadwick were featured in Gothenburg.

The exhibition catalogue includes a foreword by Lars Erik Åström and Fritz H. Eriksson from the National Federation of Fine Arts Societies and an essay by the English art critic Robert Melville. Melville describes how a young generation of sculptors have revolted against Henry Moore's idea of following the material, adopting instead a more constructive attitude. But their explorations have led to a different way of following the material – the use of chance. They returned to bronze but with an innovative approach to casting technique. Melville also mentions experiments with open form as a contemporary phenomenon. The difficult experiences of the war years are replaced by other themes, such as the spontaneously and tenderly human.

British sculpture came to occupy a prominent position in the exhibition work of Gothenburg Museum of Art and Gothenburg Art Gallery, and in the museum's collection. Westholm writes of British sculpture's role in the yearbook for 1956–66: ‘Since the end of the war, English sculpture has attracted increasing interest. The museum has followed this

Utställningen *Fyra unga österrikiskor*, som visades på Göteborgs konstmuseum 1956, följer ett noterat mönster av återkommande utställningar med modern konst från olika länder. Men den bryter också den outtalade förväntan att det då företrädesvis är fråga om manliga konstnärer. Den totala mansdominansen i dessa sammanhang tas annars för givet och kommenteras aldrig.

De utställande konstnärerna var Liselotte Beschorner, Isolde Jurina, Irene Prizibil och Gertraud Taschek. Utställningen, som genomfördes under den så kallade Österrikiska veckan i Göteborg, finansierades av Svensk-Österrikiska Kulturfonden. Det rör sig alltså om ett kulturutbyte mellan Österrike och Göteborg, men någon vidare motivering till utställningen ges inte, då katalogen saknar text annat än kortfattade biografier över konstnärerna.

De bilder som reproduceras i katalogen präglas av ett abstrakt formspråk: abstraherade ansikten, mänskliga figurer, fåglar, båtar och landskap. Man kan ana influenser från Picasso, Klee och tysk expressionism. Även om utställningen inte hör till de mer profilerade satsningarna innehöll den ändå relativt många verk.

Även om det är anmärkningsvärt att kvinnliga konstnärer lyfts fram på detta sätt så finns det inget i katalogen som tyder på att utställningen hade en uttalad feministisk agenda. Konstnärerna presenteras som "Akad. målarinna" och samtliga har tilldelats diplom vid Akademien för Bildande Konst i Wien. Avsaknaden av uttalat feministiskt ramverk för utställningen kan ses i sammanhang av att jämställdhet vid tidpunkten inte var en fråga som diskuterades. Denna diskussion kom igång på allvar först under sjuttioalet.

Avsaknaden av feministiska markeringar kan också ses som ett utslag av modernismens universella anspråk. Det är verken som står i centrum, det unika konstnärskapet, inte konstnärens kön. Samtidigt är konstnärernas kön såväl som deras nationalitet uttalad i utställningstiteln. De presenteras som fyra unga österrikiskor i enlighet med att ords genus vid tiden var mer betonad än idag. Exempelvis användes "målare"/"målarinna" medan "målare" idag används om både män och kvinnor.

development by arranging a number of sculpture exhibitions that have shown Gothenburgers the most essential attributes of what is happening in sculpture on the British Isles.³⁷

Henry Moore's *Family Group* had been acquired in 1952, and in connection with *Young British Sculptors* the museum added a graphic print by Reg Butler and a sculpture and a drawing by Lynn Chadwick to its collection. In 1960 it purchased a sculpture by Butler. In 1961 the museum exhibited Chadwick's work together with that of Kenneth Armitage, and acquired at that time one of Armitage's sculptures.

FOUR YOUNG AUSTRIANS, 6–12 NOVEMBER 1956

The exhibition *Four Young Austrians*, shown at Gothenburg Museum of Art in 1956, followed a now-familiar recurring pattern of exhibiting modern art from other countries. However, here the featured artists were all women, which countered the unspoken expectation they would primarily be men. The total dominance of men in these contexts was otherwise taken for granted and never remarked upon.

The exhibited artists were Liselotte Beschorner, Isolde Jurina, Irene Prizibil, and Gertraud Taschek. The show was produced for the so-called Austrian Week in Gothenburg, which was funded by the Swedish-Austrian Cultural Foundation. It was thus a cultural exchange between Austria and Gothenburg, though no further motivation for the exhibition is given in a catalogue, which has no text apart from brief biographies of the artists.

The pictures that were reproduced in the catalogue are characterized by an abstract idiom: abstracted faces, human figures, birds, boats, and landscapes. One can detect influences from Picasso, Klee, and the German expressionists. Although the exhibition was not among the highest-profile projects, it nevertheless included a relatively large number of works.

Though it is remarkable that female artists were featured in this way, there was nothing in the catalogue to suggest that the exhibition had an explicitly feminist agenda. The artists were presented with titles such as 'Acad. Paintress' and all of them were awarded diplomas by the Academy of Visual Arts in Vienna. The absence of an expressly feminist framework

En större presentation av nordisk konst, som spände över perioden 1947–1957, visades på Göteborgs konstmuseum och Konsthallen Göteborg 1957. Utställningen kan sägas dokumentera den abstrakta konstens genombrott i Norden. Det nonfigurativa har en framträdande plats, även om här också finns mer arkaiserande eller naivistiska uttryck.

Bakom utställningen stod Nordiska Konstförbundet, som bildades 1945 på initiativ av den svenske konstkritikern Gotthard Johansson i syfte att öka utbytet mellan de nordiska länderna. Tanken var att utställningen växelvis skulle hållas i olika städer i Norden, varav denna var den åttonde i ordningen. Inte bara måleri och skulptur fick här ta plats utan tidstypiskt även grafik och offentlig gestaltning, vilket avspeglas i titeln: *Nordisk konst 1947–1957. Måleri, Skulptur, Grafik, Dekorativ konst.*

I katalogens inledning skriver Johansson främst om förbundet, urvalsförfarandet, tidigare utställningar och ambitionen att presentera enskilda konstnärskap snarare än att representera hela länders konstliv. Han gör däremot ingen karaktärisering av den nordiska konstens särart.

Varje konstnär deltog med tre till sex verk. Medverkande svenska målare var: Torsten Andersson, Olle Bonniér, Sven Erixon, Jörgen Fogelquist, Felix Hatz, Birgitta Liljebladh, Per Lindekrantz, Sixten Lundbohm, Lennart Rodhe och Isabella Wrangel. Skulpturkategorin representerades av svenskarna Asmund Arle, Liss Eriksson, Martin Holmgren, Arne Jones, Knut-Erik Lindberg, Ivar Lindekrantz, John Lundqvist, Sven Lundqvist, Egon Möller-Nielsen, Gustaf Nordahl och Edvin Öhrström.

Flertalet namn är välkända i svensk konsthistoria men flera är också bortglömda. Man kan notera den tidstypiska manliga dominansen. Två kvinnliga målare medverkade dock: Liljebladh och Wrangel, som båda återfinns i utkanten av eller utanför svensk kanon. Liljebladh har dock inkluderats i några senare konsthistoriska översiktsverk.³⁸

for the exhibition must be understood in light of the fact that gender equality at that point in time was not an issue that was being discussed. That discussion did not get underway until the seventies.

The absence of feminist assertions can also be seen as a consequence of modernism's universal aspirations. The focus here is on the works themselves, the unique artistry, rather than the artists' gender. At the same time, the gender of the artists as well as their nationality is explicit in the Swedish title of the exhibition, since it uses the gender-specific feminine form of "österrikiskor" (Austrian Paintresses). At that time gender-specific titles such as 'painter/paintress' were the norm, while today men and women alike are referred to as 'painters'.

**NORDIC ART 1947–1957: PAINTING, SCULPTURE, GRAPHIC ARTS, DECORATIVE
ARTS, GOTHENBURG ART GALLERY, 12 OCTOBER–17 NOVEMBER 1957**

A comprehensive presentation of Nordic art spanning the period 1947–57 was shown at Gothenburg Museum of Art and Gothenburg Art Gallery in 1957. The exhibition can be seen as a documentation of the breakthrough of abstract art in the Nordic region. Non-figurative work was given a prominent position, although the show also included some more archaic or naïvistic pieces.

The exhibition was produced by the Nordic Art Association (Nordiska Konstförbundet), which was established in 1945 at the initiative of the Swedish art critic Gotthard Johansson as a way to increase the exchange among the Nordic countries. The idea was to hold a similar exhibition every year in a different Nordic country, and this was the eighteenth in the series. As was typical of the day, there was room here not only for painting and sculpture but graphic and public art as well, as indicated by the title: *Nordic Art 1947–1957: Painting, Sculpture, Graphic Arts, Decorative Arts.*

In the introduction to the catalogue, Johansson writes primarily about the Nordic Art Association, the work selection process, previous exhibitions, and the aspiration to feature individual artists rather than representing the art scene of an entire country. On the other hand, he made no attempt to characterize the distinctive attributes of Nordic art.

Till de rent nonfigurativa bildexemplen i katalogen hör Helge Ernst, Sam Vanni, Hjörleifur Sigurdsson, Sverrir Haraldsson, Inger Sitter, Jörgen Fogelqvist, Edgar Funch, Ásmundur Sveinsson, Sigurjón Ólofsson, Arne Jones, Ernst Mether-Borgström och Alf Olsson. Den relativt stora mängden nonfigurativa verk visar att detta formspråk inte längre kunde anses vara en smal inriktning eller kontinental företeelse, utan nu utgjorde en bred strömning i den nordiska konsten.

PERUANSKA MÅLARE, 14 JANUARI–2 FEBRUARI 1958

Peruanska målare ordnades i samverkan med Instituto de arte contemporáneo Lima, Peru och visades på Göteborgs konstmuseum 1958. I utställningen deltog 23 konstnärer varav 6 kvinnor.

Av de fem målningar som avbildas i katalogen visar fyra av dem, utförda av Fernando de Szyszlo, Alberto Dávila, Enrique Kleiser och Benjamín Moncloa, prov på en långtgående abstraktion med landskap, figurer eller rum som underliggande motiv. Det är bilder som karaktäriseras av enfärgade ytor avgränsade av diagonala och vertikala linjer. Några av målningarna har en mjukare, mer upplöst penselföring medan en präglas av strikt geometri och skarpa kanter i konkretismens anda.

En femte avbildad målning av Alfredo Ruiz Rosas, *Födelse på fältet*, karaktäriseras istället av ett arkaiserande, naivistiskt berättande bildspråk. De kraftiga, förenklade figurerna fyller det kompakta, kvadratiske bildrummet och spelar ut sina känslolagda gester inför dramat med en kvinna som fött ett barn ute i det bergiga landskapet och nu ligger avsvimmad, kanske redan död, på marken. Stilen kan påminna om Diego Riveras muralmålari. Även detta formspråk måste betecknas som modernistiskt och kan relateras till en europeisk konstnär som italienaren Renato Guttuso. Icke desto mindre är det till sin karaktär omisskännligt latinamerikanskt.

Katalogtexten av Alfred Westholm präglas av en tidstypisk sammanbindning av konsten, nationen, landskapet och historien när han skriver:

Each artist contributed between three and six pieces. The participating painters from Sweden were Torsten Andersson, Olle Bonniér, Sven Erixon, Jörgen Fogelqvist, Felix Hatz, Birgitta Liljebladh, Per Lindekrantz, Sixten Lundbohm, Lennart Rodhe, and Isabella Wrangel. The sculpture category included Swedes Asmund Arle, Liss Eriksson, Martin Holmgren, Arne Jones, Knut-Erik Lindberg, Ivar Lindekrantz, John Lundqvist, Sven Lundqvist, Egon Möller-Nielsen, Gustaf Nordahl, and Edvin Öhrström.

Most of these names are well known in the history of Swedish art, but several have also been forgotten. The dominance of male artists was typical of the era; however, two female painters contributed – Liljebladh and Wrangel. Both are on the fringe or outside the canon of Swedish art, though Liljebladh has been included in several later art history surveys.³⁸

Among the purely non-figurative works in the catalogue were pictures by Helge Ernst, Sam Vanni, Hjörleifur Sigurdsson, Sverrir Haraldsson, Inger Sitter, Jörgen Fogelqvist, Edgar Funch, Ásmundur Sveinsson, Sigurjón Ólofsson, Arne Jones, Ernst Mether-Borgström, and Alf Olsson. The relatively large proportion of non-figurative work indicates that abstract art could no longer be considered a narrow trend or a continental phenomenon, but now constituted a broad movement in Nordic art.

PERUVIAN PAINTERS, 14 JANUARY–2 FEBRUARY 1958

Peruvian Painters was organized in collaboration with the Institute of Contemporary Art in Lima, Peru and shown at Gothenburg Museum of Art in 1958. The exhibition featured the work of twenty-three artists, six of whom were women.

Of the five paintings that were reproduced in the catalogue, four of them – painted by Fernando de Szyszlo, Alberto Dávila, Enrique Kleiser, and Benjamín Moncloa – were examples of advanced abstraction in landscapes, figures, or spaces as the underlying motif. These pictures were characterized by monochromatic surfaces delineated by diagonal and vertical lines. Some of the paintings had softer, more diffuse brushwork, while one was characterized by strict geometry and sharp edges in the spirit of concretism.

Vid ett närmare studium av den nutida peruanska konsten blir det påfallande hur den har en egen stilvilja och en karaktär, präglad av en modern vitalitet och samtidigt av traditioner från länge sedan svunna epoker, men framför allt av det fantastiska landets skönhet, som varierar från kustlandets bruna öknar över Andernas tusentals meter höga bergskedjor till de östliga delarnas tropiska urskogar. I ornament och människoframställning har även den indianska folkkonsten spelat en roll och steget är i Peru inte långt från den äkta primitiva konsten till dess imitationer och omskrivningar, som sedan länge normalt ingått i många från Paris inspirerade riktningar.³⁹

Återigen påtalas å ena sidan förankringen i en inhemsk tradition, kultur och natur, å andra sidan influenserna från modernismens västeuropeiska centra. Vad gäller Latinamerika i allmänhet tillkommer den koloniala problematiken och urinvånarnas ställning. Denna berörs dock inte i katalogens texter.

Katalogen innehåller även en text av den peruanske kritikern och poeten Sebastián Salazar Bondy. Han räknar Peru till Västerlandet och ser en allmän förändring i väst, där konstnären som hantverkare ersatts av en mer intellektuell konstnärsroll. Varje konstnär måste i sin konst ge uttryck för sin teori, om det så är socialt engagerad realism eller geometrisk abstraktion. Författaren tänker sig att utställningen för en skandinavisk publik uppvisar ”hur universell nutidens konstnärliga oro är och i huru hög grad hela världen enats i sitt sökande efter fulländning”.⁴⁰ Trots det universella i dessa strävanden ser han likväl särdrag i den samtida peruanska konsten som grundar sig i att peruanerna ”är ett ungt folk, en smältdegel för olika raser och kulturer, en fortsättning på Västerlandet och samtidigt arvtagare till de gamla amerikanska kulturerna”.⁴¹ Återigen framträder intressanta glidningar mellan föreställningar om konsten som universell respektive nationell.

TORSTEN RENQVIST, KONSTHALLEN, 22 FEBRUARI–9 MARS 1958

Torsten Rengqvist hade en intressant roll i svenskt konstliv under perioden. Han framträdde som ett av de centrala namnen inom nyexpressionismen. Till skillnad från flertalet svenska modernister

The fifth painting included in the catalogue, Alfredo Ruiz Rosa's *Birth in the Field*, was instead characterized by an archaistic, naïvistic, narrative style. Heavy, simplified figures fill a compact, quadratic picture space, gesticulating emotionally before the drama of a woman who has given birth to a baby out in the rocky landscape and now lies unconscious, perhaps already dead, on the ground. The style may recall the wall murals of Diego Rivera. This too must be considered a modernist idiom, and can be related to European artists such as the Italian Renato Guttuso; nevertheless the character is unmistakably Latin American.

A catalogue essay by Alfred Westholm links art, nationality, landscape, and history in a way that is typical of the day:

A closer study of contemporary Peruvian art reveals a notable desire to establish a distinctive style and a character marked both by modern vitality and by ancient traditions from a past long since vanished, but above all by the country's spectacular beauty, which varies from the brown deserts of the coastal region to the mountains of the Andes range, thousands of meters high, to the ancient tropical forests in the east. The ornamentation and depiction of the human form have also been influenced by Indian folk art, and in Peru it is but a small step from authentic primitive art to the imitations and paraphrases that have long been a feature of many of the art movements inspired by Paris.³⁹

Once again the author was remarking on the artists' connection to the tradition, culture, and nature of their homeland on the one hand and to influences from Western European centres of modernism on the other. An additional factor when it comes to Latin America is the problem of colonialism and the status of the region's original inhabitants, but this was not addressed in the catalogue texts.

The catalogue also includes an essay by Peruvian critic and poet Sebastián Salazar Bondy. He identifies Peru as part of the West, where he sees a general transition underway in which the artist as craftsman is being replaced by one with a more intellectual role. Artists needed to express their theory in their work, whether it be socially engaged realism or geometric abstraction. The author imagines that the exhibition for a Scandinavian audience would demonstrate 'how universal today's artistic unrest is, and to what a great extent the world is united in its search for perfection'.⁴⁰ Despite the universal in these aspirations, Salazar Bondy nevertheless identifies distinctive traits in the country's contemporary art

hämtade han inte sin huvudsakliga inspiration från Frankrike utan från England och senare också från polsk folkkonst. Han gjorde framstående insatser inom grafiken och belönades för detta med ett pris på Venedigbiennalen 1964. Under femtiotalet utvecklade han ett abstrakt formspråk som har drag av såväl expressionism som kubism, konkretism och informellt måleri. Han förhåller sig ofta till naturen, vars former abstraheras till självständiga bilder. Ofta använder han olika stilistiska grepp i varje bild, på ett sätt som kan jämföras med Paul Klee.

Renqvist har en koppling till Göteborg då han 1955–1958 var föreståndare för Valands konstskola. Utställningen på Konsthallen utgjorde en sammanfattning av hans arbeten från slutet av fyrtiotalet fram till 1958 och innehöll 81 målningar samt därutöver teckningar och grafik. Nästan alla verk i katalogen har titlar som antyder naturmotiv.

Renqvist bildspråk rör sig hemtam i modernismen. Likväl uttryckte han upprepade gånger under perioden tvivel på konsekvenserna av avantgardismens dominans som konstnärlig norm, hur den osynliggjorde andra möjligheter. 1967 lämnade Renqvist abrupt måleriet för figurativa träskulpturer. I en rad texter ifrågasatte han avantgardets ideologi, bland annat i en artikel i *Paletten* 1959 där han skriver: ”Myten säger att den radikale är den ende konstnären.”⁴² Men att ständigt gå längre och överbjuda myten leder konstnären mot botten av en strut, fortsätter Renqvist. I radikalismens myt är formen Gud. Men i själva verket är formen utbytbar mot något annat, vilket visade sig under sextiotalet. Kravet på att fortsätta abstraktionen är en förblindande myt: ”Efter femtio års radikalism är vi så förblindade av formens krav, att verk som bryter sig ur oundvikligen kommer att förefalla oss vara *sämre form* än det vi hade. Vi blir besvikna på bilder som har ett ärende. Vi tycker de är orena.”⁴³

Så kan situationen i det sena femtiotalet sammanfattas från synvinkeln av en konstnär med en vilja att gå sin egen väg, misstänksam mot tendenser som vill låsa in och begränsa hans uttrycksmöjligheter. En osäkerhet infinner sig, rentav ett tvivel på avantgardet. Är det bara en myt? Vad kommer i så fall att ersätta den? I konstnärernas bristande tilltro ser Renqvist ett hopp, ”början till slutet på de självhärliga ismerna, manierismernas död”⁴⁴

owing to the fact that Peruvians ‘are a young people, a melting pot of different races and cultures, a continuation of the Western world and at the same time inheritors of the legacy of the ancient cultures of the Americas’.⁴¹ It is yet another example of interesting juxtapositions between differing conceptions of art as either universal or national.

TORSTEN RENQVIST, GOTHENBURG ART GALLERY, 22 FEBRUARY–9 MARCH 1958

Torsten Renqvist played an interesting role in the Swedish art scene of the fifties. He emerged as one of the central figures in the neo-expressionist movement. Unlike most modernists in Sweden, Renqvist took most of his inspiration not from France but from England, and later also from Polish folk art. He made prominent contributions in the field of graphic arts, and was recognized for it with an award at the Venice Biennale of 1964. During the fifties he developed an abstract style that had attributes of expressionism as well as cubism, concretism, and informal painting. Renqvist’s motifs were often related to the natural world, its forms abstracted into independent compositions. He often relied on different stylistic concepts in a single picture in a way that can be compared to Paul Klee.

Renqvist had a connection to Gothenburg, having served as Dean of Valand School of Art between 1955 and 1958. The exhibition at Gothenburg Art Gallery constituted a retrospective of his work from the late forties until 1958. It included eighty-one paintings in addition to several drawings and graphic prints. Almost all the work reproduced in the catalogue has titles that suggest nature motifs.

Stylistically, Renqvist felt quite at home within the modernist idiom. Nevertheless, he repeatedly expressed doubt during this period about the consequences of avant-gardism’s dominance as an artistic norm – how it tended to obscure all other possibilities. In 1967 Renqvist abruptly abandoned painting for figurative wooden sculpture carving. He questioned the avant-garde ideology in a series of essays, including a 1959 article in *Paletten* in which he writes, ‘The myth says that only a radical can be a true artist’.⁴² But the need to be ever more extreme and to trump the myth lures the artist into a downward spiral. In the myth of radicalism, form

Renqvists kritik av avantgardets mentalitet, dess tendenser till likriktning och dogmatism, bottnar i att modernismens mytskapande stänger in konstnären i ett allt snävare arbetsfält. Redan under femtiotalet kan vi alltså se tecken på att tilltron till avantgardeprojektets befriande kraft börjat svikta.

TVÅ KATALANER. ANTONI CLAVÉ, LUIS MARIA SAUMELLS, 3 JUNI–4 JULI 1958

Utställningen *Two Catalans. Antoni Clavé, Luis Maria Saumells* visades på Göteborgs konstmuseum 1958. De båda konstnärerna presenteras här inte som representanter för sin nation (Spanien) utan för sin region (Katalonien). Den regionala identiteten är stark i Katalonien, då regionen har ett eget språk och uttalad självständighetssträvan. Katalogen innehåller två korta biografier med verklista och två bilder men ingen text som motiverar varför dessa konstnärer ställs ut tillsammans.

Grafikern Clavé arbetar i en abstraherande stil med paralleller till Picasso och Klee. Saumells bronsreliefer visar utdragna figurer med uppvända långsmala ansikten och spretande långa fingrar, ett formspråk som kan leda tankarna till utsmyckningar i gotiska katedraler. Här framträder hur modernismen ofta knyter an till den medeltida konsten snarare än den klassiska traditionen.

NUTIDA KONST I ISRAEL, 12 SEPTEMBER–5 OKTOBER 1958

Ett intressant exempel på en utställning med modern konst från ett annat land är *Nutida konst i Israel* (1958) med konstnärer från en då endast tioårig nation. Att döma av bildmaterialet i katalogen innehöll utställningen företrädesvis modernt abstrakt måleri med figurativ grund, där abstraktionen i något fall är driven så långt att måleriet

is God. But in reality form can be exchanged with something else, which became apparent during the sixties. The demand to keep taking abstraction to greater lengths is a blinding myth: 'After fifty years of radicalism we are so blinded by the demands of form that works that break away are inevitably going to strike us as *worse form* than what we had before. We become disappointed with pictures that have any kind of agenda. We think they are impure'.⁴³

The situation in the late fifties, then, from the point of view of an artist with a desire to go his own way, can be summarized as wary of tendencies that want to lock in and limit his freedom of expression. An uncertainty emerges, in fact a doubt about the avant-garde. Is it just a myth? If so, what will take its place? In the imperfect faith of artists Renqvist saw hope – 'the beginning of the end of the self-satisfied isms, the death of mannerism'.⁴⁴

Renqvist's criticism of the mentality of the avant-garde, its tendencies toward uniformity and dogmatism, comes down to the charge that modernism's myth-creating boxes the artist into an increasingly constrained field in which to work. As early as the fifties, then, we can already see signs that faith in the liberating power of the avant-garde project had begun to wane.

TWO CATALANS: ANTONI CLAVÉ, LUIS MARIA SAUMELLS, 3 JUNE–4 JULY 1958

The exhibition *Two Catalans: Antoni Clavé, Luis Maria Saumells* was shown at Gothenburg Museum of Art in 1958. The two artists were presented here not as representatives of their country (Spain) but rather of their region (Catalonia). Regional identity is strong in Catalonia, which has its own language and explicit independence movement. The exhibition catalogue includes two short biographies with a list of works and two pictures, but no text to explain why these artists were being shown together.

Clavé was a graphic artist who worked in an abstracted style with parallels to Picasso and Klee. Saumells's bronze reliefs showed elongated figures with upturned, oblong faces and long, splayed fingers, a formal language reminiscent of the decorative sculptures of medieval Gothic cathedrals. Here it becomes apparent how modernism often ties into medieval art rather than the classical tradition.

närmar sig det nonfigurativa, som i Israel Paldi's *Matta*. Utställningens 26 konstnärer var representerade med tre verk vardera. Man kan notera att priser på verken står utsatta i katalogen, vilket förekommer på en del utställningar vid denna tid. Vem som arrangerat utställningen framgår inte men troligen står katalogtextförfattaren, Karl Katz, tf. direktör för Bazalel-museet i Jerusalem, bakom urvalet.

I sin text skriver Katz att det med tanke på nationens ålder är "alldeles för tidigt att tala om att en nationell konst existerar".⁴⁵ Den nationella israeliska konsten kan inte bygga på en lokal tradition, hävdar han:

Hos de få målare med judisk bakgrund, inom det nittonde århundradets europeiska konst, som blev berömda, visar ingenting speciellt på, att de var judar. [...] Men inom det tjugonde århundradets judiska konst finns det ett bestämt drag, som när allt kommer omkring möjligen representerar något för judarna karaktäristiskt.⁴⁶

Detta karaktäristiska drag förbinder Katz med expressionismen. Han nämner konstnärer som "Pascin, Chagall, Soutine, Segal, Weber, Lipchitz, Shahn, Rattner, Kisling, Levine, Menkes (och möjligen Modigliani och Epstein)".⁴⁷ Till detta förhållande ger Katz en psykologisk förklaring: "Det verkar som om expressionismens antiintellektuella, subjektiva uttryckssätt skulle tilltala den ensamme, splittrade, plågade och undertryckte, därför att det ger konstnären möjlighet att klargöra sina problem som individ."⁴⁸

Psykologiserande förklaringar som denna var vanligt förekommande i mitten av 1900-talet. Inte bara individens utan också folkets val tolkas utifrån psykologiska mekanismer. Frågeställningen griper in i en debatt om huruvida konsten är ett uttryck för universella eller individuella och kulturspecifika erfarenheter. Det visar sig problematiskt att frikoppla modernismens "universella" uttryck från kulturspecifika traditioner. Den lokala, nationella, etniska eller religiösa identiteten flätas samman med det internationella. Så även i katalogtexten där betydelsen av utställningar i Israel med icke-judiska expressionister betonas.

Om de influenser utifrån, som kommer genom att israeliska konstnärer börjat studera utomlands, skriver Katz: "redan 1948 bildades en grupp, 'New Horizons', som inom Israels konstliv ville väcka intresse för abstrakt konst och andra moderna strömningar".⁴⁹

CONTEMPORARY ART IN ISRAEL, 12 SEPTEMBER–5 OCTOBER 1958

An interesting example of an exhibition of modern art from another country is *Contemporary Art in Israel*, held in 1958 when the nation was only ten years old. Judging by the pictures in the catalogue, the exhibition featured primarily modern abstract painting with a figurative basis, in some cases with such extreme abstraction that the work approached the non-figurative, as in Israel Paldi's *Rug*. The twenty-six artists featured in the exhibition were represented by three works each. It is worth noting that a price for each piece was indicated in the catalogue, which happened in some exhibitions at that time. It is not clear who arranged the exhibition, but the author of the essay in the catalogue, Karl Katz, the Director of the Bezalel National Museum in Jerusalem, selected the works.

Given the young age of the nation, Katz writes, it was 'far too early to speak of the existence of a national art'.⁴⁵ The Israeli national art could not be built upon local tradition, he asserts:

Among the few painters of Jewish heritage in nineteenth-century European art who became famous, there is nothing in particular to indicate that they were Jews. [...] But in twentieth-century Jewish art there is one decided attribute, come to think of it, that might possibly represent something characteristic of the Jews.⁴⁶

That characteristic attribute is linked by Katz with expressionism. He names artists such as 'Pascin, Chagall, Soutine, Segal, Weber, Lipchitz, Shahn, Rattner, Kisling, Levine, Menkes (and possibly Modigliani and Epstein)'.⁴⁷ Katz offers a psychological explanation for this relationship: 'It seems as if expressionism's anti-intellectual, subjective form of expression would appeal to the lonely, conflicted, persecuted, and oppressed artist because it gives him an opportunity to clarify his problems as an individual'.⁴⁸

Psychological explanations such as this were common in the middle of the twentieth century. The choices of an individual, but those of a nation as well, were understood in terms of psychological mechanisms. The matter ties into the debate on whether art is an expression of universal or individual and culturally specific experiences. It turns out to be problematic to disconnect modernism's 'universal' expression from

Trots dessa influenser från internationella stilar betonas landskapets och den judiska identitetens betydelse för det samtida modernistiska måleriet i Israel:

Det är tydligt, att det orientaliska landskapet – 'Bibels land' – har varit en betydelsefull faktor. Det bleka, torra, brännande men strålande ljuset tycks ha lett till ett friare bruk av vitt i måleriet. De zionistiska drömmarnas gradvisa uppfyllelse uttrycks ibland i en Rousseau-liknande primitivism. Mystiska element, associerade med landets historia, blir många konstverks bärande idé.⁵⁰

Det är naturligt att landskapets karaktär sätter sitt avtryck i den konst som avbildar det. Men hur är det med abstrakt konst? Kan man i långt abstraherade bilder fortfarande göra denna koppling till naturens karaktär? Vi kan konstatera att detta sker i citatet ovan, liksom i texter om bland annat spansk modernism. Men denna identifiering ligger på tolkningens plan. Det är ett associativt betraktande som inte bara förbinder bilden med ett motiv utan också ser naturen och landskapet som en källa för konsten, även när konstnärerna inte målar av det. Landskapet finns i deras medvetande.

Viljan att föra vidare diasporans anda kommer till uttryck i en viss konservatism och de inhemska konstnärerna har ofta ringa kontakt med internationella konstcentra, konstaterar författaren. Han skriver vidare att Israel "gör slut på tvåtusen års förskingringskänslor" men sammansmältningen av internationella moderna riktningar och lokal tradition har inte fullbordats.⁵¹

Av katalogen att döma är det svårt att skilja ut denna konst som israelisk, bortsett från att det i någon målning förekommer hebreiska tecken. Måleriet har stora likheter med europeisk och amerikansk modernism. Katz försöker likväl ge en ganska djupgående karaktäristik av de olika element som ingår i den samtida israeliska konsten.

Intressant att notera för denna undersöknings vidkommande är försöket att ge en nationell karaktäristik, trots att nationen är så ung och trots att författaren själv hävdar att en nationell konst knappast kan ha hunnit utbildas. Sökandet efter något gemensamt, en judisk eller israelisk identitet, präglar texten medan andra identiteter som kön, etnicitet och politisk åskådning inte berörs. Det förefaller som om den nationella identiteten, i detta fall starkt sammanflätad med den religiösa, vid denna tidpunkt av förklarliga historiska skäl var överordnad.

culturally specific traditions. Local, national, ethnic, or religious identities are woven together with the international. We see it in the catalogue essay, which emphasized the significance of exhibitions in Israel of non-Jewish expressionists.

By this time Israeli artists had begun to study abroad, and they were bringing home foreign influences. Katz writes, 'as early as 1948 a group called "New Horizons" was formed, aiming to awaken interest in the Israeli scene for abstract art and other modern trends'.⁴⁹ In spite of these influences from international styles, he emphasizes the importance of the landscape and the Jewish identity in contemporary modernist painting in Israel:

It is clear that the Oriental landscape – 'the land of the Bible' – has been an important factor. The pale, dry, burning but radiant light seems to have led to a more liberal use of white in painting. The gradual fulfilment of Zionist dreams is sometimes expressed in a Rousseau-like primitivism. Mythical elements associated with the nation's history become the fundamental idea of many works of art.⁵⁰

It is only natural that the character of the landscape should make an impression on the art that depicts it. But what about with abstract art? In highly abstracted pictures, can one still make that connection to the character of the natural environment? We can conclude that Katz makes that connection in the quotation above, and we can see it in others as well, including texts on Spanish modernism. But this identification exists on the level of interpretation. It was an associative observation that not only links the picture with a motif, but also sees nature and the landscape as sources for art even when artists do not paint them. The landscape stays with them in their consciousness.

The will to carry forward the spirit of the diaspora finds expression in a certain conservatism, Katz asserts, and Israeli artists often has negligible contact with international centres of art. He writes that Israel 'is putting an end to two thousand years of feeling misappropriated' but that the melding together of international modern tendencies with local tradition has not yet been accomplished.⁵¹

Judging from the catalogue it is hard to identify this art as Israeli, apart from the Hebraic letters that appeared in a painting here and there. These paintings have great similarities with European and American modernism. Nevertheless, Katz strove to give a rather deep characterization of the different elements that made up contemporary Israeli art.

Fokuset på nationell identitet är inbyggt i utställningens titel och utformning. Katz beskrivning av Israels som konstnation utgår från ett synsätt där landets konstnärer kan bygga en israelisk identitet i relation till den specifika miljön utifrån sina erfarenheter av diasporan. För att göra detta kan de hämta inspiration från konst i andra delar av världen. Den nationella identiteten är alltså inte på förhand given utan något som skapas i dialog med omvärlden, men den är å andra sidan inte heller utbytbar. Något som inte berörs är andra folkgruppers och religioners plats inom den israeliska staten och konsten.

ENDRE NEMES, KONSTHALLEN, 8-23 NOVEMBER 1958

Endre Nemes är troligen den konstnär som exponerats flest gånger på Göteborgs konstmuseum och Konsthallen Göteborg under perioden, med utställningar 1948, 1958, 1963 och 1968. Denna gång redovisades hans utveckling från surrealism mot abstraktion. Det är ett färgstarkt nonfigurativt måleri med former dynamiskt grupperade över ytan, ibland inringade eller sammanbundna av mörka konturer. Bildspråket karaktäriseras av en utpräglad rytm med former som rör sig i varierande riktningar. Nemes abstrakta måleri kan relateras till konkretismen såväl som till de informella.

**8 DANSKAR. UR INGMAR OCH RIGMOR HAMBERGS SAMLING,
13 FEBRUARI-1 MARS 1959**

Ännu en utställning med konst från ett nordiskt grannland var *8 danskar. Ur Ingmar och Rigmor Hambergs samling*, som visades på Göteborgs konstmuseum 1959 med Nils Ryndel som kommissarie. Inför utställningen donerade paret Hamberg nio representativa verk

In regard to this study it is interesting to note the attempt to identify a national character – in spite of how young the nation was and even though the author himself asserts that there have not been time for a national art to develop. The essay is permeated with a search for something shared, for a Jewish or Israeli identity, while other identities such as gender, race, and political views are not addressed. It appears that national identity, which in this case was so powerfully interwoven with religious identity, was dominant at this point in time, and for understandable historical reasons.

The focus on national identity is built into the exhibition's title and design. Katz's description of Israel as an art nation is based on the view that the country's artists could build an Israeli identity in relation to the specific environment based on their own experiences of the diaspora. To do that they can gather inspiration from art in other parts of the world. National identity, therefore, is not given from the outset, but must instead be created in dialogue with the surrounding world. On the other hand, one national identity cannot simply be exchanged for another. Katz's essay does not address the role of other communities and other religions in the Israeli state and art scene.

ENDRE NEMES, GOTHENBURG ART GALLERY, 8-23 NOVEMBER 1958

Endre Nemes was probably featured more often than any other artist at Gothenburg Museum of Art and Gothenburg Art Gallery during this period, with exhibitions in 1948, 1958, 1963, and 1968. In 1958 the show featured his development from surrealism toward abstraction. The paintings were colourful and non-figurative, with shapes grouped dynamically across the canvas, sometimes surrounded or linked together by dark contours. They were characterized by a distinct rhythm of shapes that move in various directions. Nemes's abstract painting can be related to concretism as well as to informalism.

ur samlingen med modern dansk konst till Göteborgs konstmuseum. Av de åtta utställande konstnärerna var en kvinna, Else Alfelt. Till de mer kända namnen hör Asger Jorn, Richard Mortensen och Carl-Henning Pedersen. Katalogens reproducerade verk präglas av abstraherad figuration.

Alfred Westholm påtalar i katalogtexten att Norden saknar konstnärer som i samtiden fått internationellt genomslag, med undantag av danskarna Jorn och Mortensen: ”De tillhör en grupp avantgardistiska konstnärer med förankring i den parisiska konstmiljön.”⁵² Av Westholms beskrivning att döma förefaller en sådan närvaro i konstvärldens centrum vara en förutsättning för konstnärer i den nordiska periferin att nå ett internationellt genomslag.

Westholm skriver vidare: ”En strävan till abstraktion var tidigt utmärkande för dessa konstnärer liksom ett oförskräckt expressionistiskt drag, kanske en reaktion mot vissa stillsammare tendenser i tidigare dansk konst.”⁵³ Å ena sidan är vissa danska konstnärer en del av ett internationellt avantgarde och i den meningen kosmopoliter, å andra sidan framställs deras modernistiska uttryck som reaktioner på den inhemska konsten. Det nationella och internationella är sammanflätat. En dansk konstnär med närvaro på den internationella scenen tolkas likväl i relation till dansk konsthistoria.

UNGA NORRMÄN, 10 APRIL–3 MAJ 1959

Ett annat exempel på en utställning som sonderade konsten från ett nordiskt grannland är *Unga norrmän* som visades på Göteborgs konstmuseum 1959 och därefter på Lunds konsthall. De verk som avbildas i katalogen domineras av informellt måleri. Formspråket är abstrakt, i några fall anas ett landskap. Därutöver återfinns konkret måleri av Gunnar S. Gundersen och Odd Tandberg och en abstraherad figurativ skulptur av Ramon Isern. Utställningen visar abstraktionens dominerande ställning bland uppmärksammade yngre konstnärer i Norge. Av nio deltagande konstnärer var två kvinnor.

8 DANES: FROM THE INGMAR AND RIGMOR HAMBERG COLLECTION, 13 FEBRUARY–1 MARCH 1959

Yet another exhibition of art from a neighbouring Nordic country was 8 *Danes: From the Ingmar and Rigmor Hamberg Collection*, which was shown at Gothenburg Museum of Art in 1959 with Nils Ryndel as commissioner. In preparation for the exhibition, the Hambergs donated nine representative works from their collection of modern Danish art to the museum. Of the eight artists featured only one was a woman – Else Alfelt. Some of the more well known among them are Asger Jorn, Richard Mortensen, and Carl-Henning Pedersen. The works reproduced in the catalogue are characterized by abstract figuration.

In his essay for the catalogue, Alfred Westholm notes the dearth of contemporary Nordic artists who have achieved international recognition apart from the Danes Jorn and Mortensen: ‘They belong to a group of avant-garde artists with roots in the Parisian art milieu’.⁵² Judging by Westholm’s description, it appears that such a presence in centre of the art world is a precondition for artists on the Nordic periphery who wants to break through internationally.

Westholm goes on to write, ‘A striving for abstraction was distinctive for these artists from early on, along with fearlessly expressionistic attributes, perhaps as a reaction to certain more serene tendencies in earlier Danish art’.⁵³ On the one hand, certain Danish artists belonged to an international avant-garde and were in that sense cosmopolitans, and on the other hand their modernist styles were portrayed by Westholm as reactions to the art of their home country. The national and international were woven together. A Danish artist with a presence on the international scene was nevertheless interpreted in relation to Danish art history.

Alfred Westholm skriver i katalogförordet om de så kallade Rådhusmålarna i Oslo: "Vi möter här ett nytt och friskt måleri, i nära kontakt med den internationella Pariskonsten, men ändå med en intressant, norsk inspiration."⁵⁴ Föreställningen om Paris som konstnärligt centrum ställs mot Norge som periferi. För att bli angelägna måste de norska konstnärerna å ena sidan hålla sig à jour med vad som händer i kontinentens konstmetropol, å andra sidan bevara ett nationellt särdrag.

Den norske konsthistorikern Peter Anker skriver om abstraktionen: "Idag er den abstrakte kunsten, som overalt ellers, akseptert som et naturlig innslag i bildet, selvom den ikke er enerådende."⁵⁵ Han skriver också om konstnärernas gemensamma grundinställning, trots olika formspråk: "Først og fremst hva jeg vil kalle en disiplinert spontanitet, motet til å ta sjangsen på at bildet skal 'gå opp' til slutt."⁵⁶ I kombination av spontanitet och rationalitet kan något levande uppstå, en bild som går upp, det vill säga fungerar över hela ytan.

KRING SPONTANISMEN, KONSTHALLEN, 5–21 JUNI 1959

På Konsthallen Göteborg visade Göteborgs konstmuseum utställningen *Kring spontanismen* (1959), en vandringsutställning från Riksförbundet för bildande konst som tidigare visats på Konstakademien och som även besökte Malmö. Deltagande svenska konstnärer var Torsten Andersson, Inger Ekdahl, Öyvind Fahlström, Rune Hagberg, C.O. Hultén, Roland Kempe, Leif Knudsen, Bengt Lindström, Britt Lundbohm-Reutersvärd, Evert Lundquist, Bengt Olson, Carl Fredrik Reutersvärd, Wiking Svensson och Lambert Werner, inte i alla avseenden vad man vanligtvis brukar beteckna som spontanister. De utländska konstnärerna var nästan uteslutande europeiska namn: Karel Appel, François Arnal, Bram Bogart, Alberto Burri, Camille Bryen, Gianni Dova, Jean Dubuffet, Hans Hartung, Felix Hatz, Olof Hellström, Olivier Herdies, Asger Jorn, Tadeusz Kantor, André Marfaing, Maryan S. Maryan, André Masson, Georges Mathieu, Henri Michaux, Joan Miró, Jean Pellotier, Marcel

YOUNG NORWEGIANS, 10 APRIL–3 MAY 1959

Another example of an exhibition that probed art from a neighbouring Nordic country is *Young Norwegians*, which was shown at Gothenburg Museum of Art in 1959 and thereafter at the Lund Art Gallery (Lunds Konsthall). Among the works reproduced for the exhibition catalogue, informalist painting dominates. The style is abstract, though in a few cases one can sense a landscape. In addition to these there are concrete paintings by Gunnar S. Gundersen and Odd Tandberg, and an abstracted figurative sculpture by Ramon Isern. The exhibition reveals abstraction's dominant status among the younger Norwegian artists who were attracting attention. Of the nine participating artists two were women.

In the foreword to the catalogue, Alfred Westholm writes about the so-called City Hall Painters in Oslo: 'We find here a new and fresh painting with close ties to the international art of Paris, but with an interesting Norwegian inspiration.'⁵⁴ Here the conception of Paris as the centre of the art world is contrasted with Norway on the periphery. To be relevant, Norwegian artists have to stay up-to-date with what is happening in the continent's artistic metropolis, and at the same time maintain a distinctively national character.

Norwegian art historian Peter Anker writes of abstraction: 'Today abstract art is accepted, as it is everywhere else, as a natural element in the picture, even if it is not the dominant feature.'⁵⁵ He also writes of how the artists in the show share a fundamental approach despite having differing styles: 'First and foremost what I want to call a disciplined spontaneity, the courage to take a chance that the picture will ultimately "work out".'⁵⁶ From this combination of spontaneity and rationality something vital can emerge, a picture that works out – that is, one that works over the entire canvas.

SURROUNDING ACTION PAINTING, GOTHENBURG ART GALLERY, 5–21 JUNE 1959

In 1959 Gothenburg Museum of Art showed *Surrounding Action Painting* at Gothenburg Art Gallery, a travelling exhibition produced by the National

Pouget, Jean-Paul Riopelle, Knut Rumohr, Celso Salgveiro, Toti Scialoja, K.R.H. Sonerborg, Kumi Sugai, Antoni Tàpies, Tal Coat och Zao Wou-Ki.

Utställningskatalogen innehåller ett förord och en text med rubriken "Trädet, muren och tecknet" av utställningskommisarien Lars Erik Åström. Öyvind Fahlström har bidragit med essän "Form och betydelse". Därutöver publiceras utdrag ur texter av Jackson Pollock, Dubuffet, Mark Tobey (om Mathieu), Wols, Michaux, Carl Fredrik Reuterswärd, Hagberg och Michel Tapié. I katalogen avbildas verk av Michaux, Appel, Kantor, Dubuffet, Mathieu och Tàpies, vilka deltog i utställningen, samt därutöver bilder av Pollock i aktion tillsammans med verk av Franz Kline och Wols. De tre sistnämnde önskade Åström inkludera i utställningen för att ge rättvisa åt begreppet spontanism, men det visade sig inte möjligt. Spontanism är den skandinaviska termen för internationella riktningar som tachism och action painting.

Åström skriver om ambitionen med utställningen att dokumentera en strömning inom konsten som under kort tid blommat upp. Utställningstiteln "Kring spontanismen" förklarar han med att alla de konstnärer som visas inte ska betecknas som spontanister, men alla har beröringspunkter med riktningen. Det handlar om konst som i lägre grad är viljestyrd, som lämnar plats för slumpen. Michel Tapiés skrift *Un art autre* (1952) lyfts fram som en viktig källa; ett utdrag ur boken finns också återtryckt i katalogen. Åström betonar den "vegetativa och livsnära stämningen, den poetiska mystiken och den suggestiva naturlikheten" i riktningen men varnar också för konsekvenserna av en vulgärspontanism.⁵⁷

Öyvind Fahlström närmar sig spontanismen utifrån ett bildspråkligt perspektiv för att utreda riktningens möjligheter. "Det är alltså fråga om ett måleri där vi åter måste räkna med tiden", skriver han och syftar både på skapandets tid och betraktarens avläsning av skeenden i bilden.⁵⁸ Rune Hagberg skriver istället om sitt tuschmåleri som ett försök att lämna utrymme för penselrörelser med "lägre grad av viljedirigering, tvärs igenom vilka dock medveten vilja kan göra sig gällande, t.ex. i form av överlagringar i förbindelse med mera obestämt preciserade syftemål".⁵⁹ Han beskriver detta som en aktivitet med "en mer 'primitiv' karaktär med sin grund i den *instinktiva gesten, uttrycksrörelsen eller driftrörelsen*".⁶⁰ Hagberg föreställer sig alltså att det

Federation of Fine Arts Societies that had previously been shown at the Royal Academy of Fine Arts in Stockholm as well as visiting Malmö. The participating artists from Sweden were Torsten Andersson, Inger Ekdahl, Öyvind Fahlström, Rune Hagberg, C. O. Hultén, Roland Kempe, Leif Knudsen, Bengt Lindström, Britt Lundbohm-Reuterswärd, Evert Lundquist, Bengt Olson, Carl Fredrik Reuterswärd, Wiking Svensson, and Lambert Werner – not all of whom were usually considered action painters. The foreign artists in the show were almost exclusively Europeans: Karel Appel, François Arnal, Bram Bogart, Alberto Burri, Camille Bryen, Gianni Dova, Jean Dubuffet, Hans Hartung, Felix Hatz, Olof Hellström, Olivier Herdies, Asger Jorn, Tadeusz Kantor, André Marfaing, Maryan S. Maryan, André Masson, Georges Mathieu, Henri Michaux, Joan Miró, Jean Pellotier, Marcel Pouget, Jean-Paul Riopelle, Knut Rumohr, Celso Salgveiro, Toti Scialoja, K. R. H. Sonerborg, Kumi Sugai, Antoni Tàpies, Tal Coat, and Zao Wou-Ki.

The exhibition catalogue includes a foreword and the essay 'The Tree, the Wall, and the Sign' by the show's commissioner, Lars Erik Åström. Öyvind Fahlström contributed another essay entitled 'Form and Meaning'. In addition the catalogue includes reprints of excerpts from essays by Jackson Pollock, Dubuffet, Mark Tobey (on Mathieu), Wols, Michaux, Carl Fredrik Reuterswärd, Hagberg, and Michel Tapié. It also reproduces works by Michaux, Appel, Kantor, Dubuffet, Mathieu, and Tàpies, who all contributed to the exhibition, and additional pictures of Pollock in action along with works by Franz Kline and Wols. Åström, the exhibition commissioner, wanted to include the latter three in order to do justice to the concept of action painting, but ultimately it was not possible.

Åström writes in his essay of the show's ambition to document a movement within art that had quickly blossomed up. He explains the title of the exhibition, *Surrounding Action Painting*, by acknowledging that not all of the featured artists should be considered action painters, but that they all had points in common with the movement. The show is about art that was less driven by individual will, art that left room for accident. Åström identifies Michel Tapiés's *Un art autre* (1952) as an important source, and an excerpt from the book is reprinted in the catalogue. Åström emphasizes the 'vegetative and nurturing mood, the poetic mystique and the suggestive naturalism' of the movement, but also cautions about the consequences of a vulgar form of action painting.⁵⁷

omedvetna, instinkt och drifter, ska komma till uttryck i det spontana målnings sättet. Fahlström motsatte sig denna tro på att det spontana målnings sättet skulle ställa oss i förbindelse med djuppsykologiska skikt. En debatt dem emellan utspelade sig i en rad artiklar i såväl *Konstrevy* som *Paletten*.⁶¹

Debatter som denna synliggör ofta diskursen på ett belysande sätt. Meningskiljaktigheter kan blottlägga, inte bara vad kombattanterna strider om, utan också vad de har gemensamt. Vari består meningskiljaktigheten i detta fall? Dels handlar det om kvalitetskriterier. I grunden finns också fysiologiska, psykologiska och filosofiska frågeställningar om konstskapandets villkor, seende och tolkning.

Hagberg företräder en hållning som är mer romantisk-expressiv, där konstnären bör sträva efter ett direkt och spontant uttryck för att nå djupare skikt av personligheten. Fahlström närmar sig istället semiotikens tolkningsmodell, där betydelser skapas genom tecknens inbördes relation. I semiotiken läggs mindre vikt vid upphovsmanen och mer vid sammanhang. Betydelse är något som skapas i tolkningen, inte något som finns inneboende i verket, enligt semiotiken.

Vad har de gemensamt? Ingen av konstnärerna ifrågasätter måleriets eller abstraktionens giltighet, något som skulle ske genom politiseringen av konstdiskussionen kring 1968, och senare under debatten om postmodernismen 1987. Såväl Hagberg som Fahlström bottnar i den modernistiska avantgardismen och ståndpunkten att konsten bör utforska nya områden och formspråk. Att detta är konstens uppgift tas för givet. Där Hagberg ser potential till något nytt och levande i det spontana arbetssättet ser Fahlström det snarare i en laboration av bildtecken.

Kring spontanismen fick stor uppmärksamhet i media. Inför utställningen gjordes ett inslag i tv-programmet "Prisma" där Fahlström demonstrerade hur man utför en spontanistisk målning.⁶² Omdiskuterad blev även den använda palett av masonit som Fahlström nyttjat som emballage och som curatorn Lars Erik Åström, i tron att det var en målning, av misstag inkluderade i utställningen. Detta upptäckte konstnären då han två veckor in på utställningen återvände från Paris.⁶³ Det föranledde en diskussion om vad som är konst och om spontanismen kan betraktas som ett skämt. Diskussionen om spontanismens trovärdighet som konst blossade upp på nytt i Göteborg 1964, efter att en gallerist inkluderade verk av "den franske spontanisten Pierre

Öyvind Fahlström approaches action painting from a visual language perspective in order to investigate the movement's potential. 'Thus what we have here is painting in which we must once again consider time', he writes, referring both to the time involved in creating the painting and to the viewer's reading of the events in the picture.⁵⁸ On the other hand, Rune Hagberg writes about his ink wash paintings as an attempt to leave room for brush movements with 'a lesser degree of wilful directing, although conscious will can begin to exert itself throughout in the form of, for example, painting over without a precisely determined purpose'.⁵⁹ He describes this as an activity with 'a more "primitive" character that is based on the *instinctive gesture, the expressive movement, or the visceral movement*'.⁶⁰ Hagberg's idea, then, is that the subconscious, our instincts and urges, should find expression in the spontaneous way of painting. Fahlström opposed this belief that spontaneous painting could connect us with the deeper levels of the human psyche. A debate between the two played out in a series of articles in the Swedish art magazines *Konstrevy* and *Paletten*.⁶¹

Debates like this can often shed light on the underlying discourse. Differences of opinion can be exposed, and we can see not only what the two opponents were arguing over but also what they have in common. What constitutes the difference of opinion in this case? In part it is about quality criteria. There are also fundamental physiological, psychological, and philosophical questions about the conditions, viewing, and interpretation of artistic creations.

Hagberg represents an approach that is more romantic-expressive, in which the artist ought to strive for a direct and spontaneous expression in order to reach down into deeper layers of his or her personality. Fahlström is instead taking an approach closer to the interpretive model of semiotics, in which meanings are created through the internal relationships among symbols. According to semiotics, meaning is something created through interpretation, not something that exists inherently in the work of art.

What did the two artists have in common? Neither of them questioned the legitimacy of painting or abstraction, which others would during the politicization of the art discourse in the years around 1968, and later in the 1987 debate over postmodernism. Both Hagberg and Fahlström based their thinking in the modernist avant-garde and the standpoint that art ought to explore new realms and new idioms. They took for granted that this is the role of art. In spontaneity as a working

Brassau” på en utställning. Efter att konstkritikern Rolf Anderberg berömmade skrivit ”att hans penseldrag vrider sig med en vildsint kräsenhet”, avslöjades Brassau vara en chimpanse från Borås djurpark.⁶⁴

Dessa båda ”skandaler” säger något om spontanismens problem. Strävan efter det ursprungliga och spontana upphäver statusen av det traditionella hantverkskunnandet. När slumpmetoder trädde in i måleriet uppstod en problematik kring upphovsmannaskap. Om bilden är tillkommen av en slump, vad krävs det då för konstnärlig kompetens?

På *Kring spontanismen* köptes verk av Kumi Sugai och Jean-Paul Riopelle till museets samling.

ARKITEKTUR OCH BILDKONST I SAMSPEL, KONSTHALLEN, 3 JULI–9 AUGUSTI 1959

På *Arkitektur och bildkonst i samspel*, som närmast kom från Kunstnernes hus i Oslo, uppmärksammades bildkonstens roll i den moderna arkitekturen på Konsthallen Göteborg 1959. *Arkitektur och bildkonst i samspel* var en vandringsutställning med den franska avantgardetidskriften *Architecture d’Aujourd’hui* som initiativtagare. Den visade på förbindelser mellan funktionalistisk arkitektur och bildkonst genom vad som då kallades dekorativ konst. Även den moderna arkitekturens konstnärliga och skulpturala egenskaper uppmärksammades.

Katalogen innehåller en text av den franske författaren och konstkritikern Pierre Gueguen. Här framträder en tydlig modernistisk hållning som avvisar traditionell utsmyckning till förmån för en funktionell integrering av konst och arkitektur:

I formkunstens verden kan og bør kunstens integrasjon være fullstendig. En slik integrasjon blir til og med en moralisk intergrasjon [sic.], da det må være en æressak for det moderne menneske, uansett hvilken innstilling det har till svundne tiders stilarter, ikke å la seg føre på villspor av antikk, romantikk og av historisk krims-krams.⁶⁵

Var tid har sin stil och den moderna arkitekturen och konsten måste vara modern, det vill säga funktionalistisk respektive abstrakt.

method Hagberg saw the potential to create something new and vital, whereas Fahlström found that potential instead in experimenting with the picture’s symbolic content.

The *Surrounding Action Painting* exhibition garnered widespread attention in the media. The show was preceded by a segment on the television programme ‘Prisma’ in which Fahlström demonstrated how one makes a spontaneous painting.⁶² There was also a great deal of discussion over one of Fahlström’s masonite paint palettes, which he had used in crating another work and which the curator, Lars Erik Åström, had mistaken for a painting and accidentally hung with the exhibition. The artist did not discover this until he returned from Paris two weeks into the exhibition.⁶³ It led to a discussion about what constitutes art and whether action painting could be considered merely a joke. The discussion about action painting’s credibility as art blew up again in Gothenburg in 1964, after a gallerist included works by ‘the French action painter Pierre Brassau’ in an exhibition. After art critic Rolf Anderberg had gushed that ‘his brushstrokes twist with a wild fastidiousness’ it was revealed that Brassau was a chimpanzee from a zoo in Borås.⁶⁴

Both of these ‘scandals’ say something about the problem of action painting. Striving for the immediate and spontaneous upends the status of the artist’s traditional expertise in crafting his or her art. When methods of painting based on chance entered the scene, a complex of problems arose surrounding the idea of authorship. If the picture is generated by chance, wherein lies the artist’s skill?

In conjunction with *Surrounding Action Painting*, Gothenburg Museum of Art acquired works by Kumi Sugai and Jean-Paul Riopelle for its collection.

ARCHITECTURE AND VISUAL ARTS IN INTERACTION, GOTHENBURG ART GALLERY, 3 JULY–9 AUGUST 1959

The 1959 exhibition *Architecture and Visual Arts in Interaction*, which came to Gothenburg Art Gallery after a stint at Kunstnernes Hus in Oslo, explored the role of the visual arts in modern architecture. It was a travelling

Gueguen talar om en moralisk integration av konst och arkitektur som skalar bort all romantik och ornamentik. Den goda formen ska skapa en bättre värld. Föraktet för ornamentiken, detta enligt modernismen så förhatliga utanpåverk som enbart döljer formen, genljuder av Adolf Loos stridsskrift "Ornament und Verbrechen" (1908).⁶⁶ Konsten måste vara riktad mot framtiden, skriver Gueguen: "Smak og god vilje er ikke nok, heller ikke deatljkunnskap. Det som trengs er de hovedtanker og ledertanker som ligger latent i tiden, og som gjør det mulig for kunstnerne å våge det store sprang."⁶⁷

Att olika medier som måleri, skulptur, mattor, mosaik och glas-måleri var representerade på utställningen förklaras med att konstgenrer närmat sig varandra: "De fire kunstgrener har oppnådd en enhet ved å delta i århundradets viktigste strømning, den abstrakte, som har lagt bak seg den nødvendige opposisjonsperiode ovenfor naturen og det figurative."⁶⁸ Abstraktionen har nu passerat sin revolutionära fas och kan gå in i verkställandets tid.

Vad är då abstraktion? Gueguen refererar till Platons idélära och förknippar abstraktionen med idéernas absoluta och sanna värld, i kontrast till avbildningens ofullkomliga representation av ofullkomliga sinnesförmåelser:

I følge Platons lære nekter abstraksjonen å imitere gjenstandene. Den anser det viktigst å uttrykke det essensielle ved tingene, og vil oppnå dette ved indirekte å formidle en naturverden ved hjelp av de rene geometriske figurer, fri for det banale og det anekdotiske, eller gjerne også ved de primitive flekkeeffekter.⁶⁹

Det banala, anekdotiska och primitivt effektsökande framställs som önskat: det är de rena, geometriska formerna som står för den sanna abstraktionen.

Texten är tidstypisk i sin framställning av det moderna som liktydigt med abstrakt, en avskalning av uttrycket där det berättande och dekor avlägsnas för den rena formen. Liksom funktionalismen avvisar det dekorativa utanpåverket i arkitekturen, gör abstraktionen motstånd mot romantik, det sentimentala, banala och anekdotiska, enligt Gueguen. Abstraktionen ger arkitekturen en ny storhetstid, fortsätter författaren som också argumenterar mot måleri som djupillusion och för det ytmässiga. Detta nya måleri kan i samverkan med arkitekturen skapa nya moderna rum.

show produced by the avant-garde French journal *Architecture d'Aujourd'hui*. It demonstrated the links between functionalist architecture and visual arts through public art, and also examined the artistic and sculptural attributes of modern architecture.

The exhibition catalogue includes an essay by the French author and art critic Pierre Gueguen. The text displays a clearly modernist approach that scorns decoration in favour of a functional integration of art and architecture:

In the design world, the integration of art can and should be complete. Such integration is even a moral integration, because it must be a matter of honour for the modern man, regardless of what attitude he has toward the styles of bygone eras, not merely to lie down on the tracks of antiquity, romanticism, and historic frippery.⁶⁵

Each era has its own style, and modern architecture and modern art ought to be modern – that is, functionalist and abstract, respectively. Gueguen writes of a moral integration of art and architecture that will strip away romanticism and ornamentation. Good design will create a better world. This contempt for ornamentation, this – according to modernism – deplorable facade that merely hides the form, is an echo of Adolf Loos's strident 'Ornament and Crime' (1908).⁶⁶ Art needs to aim for the future, writes Gueguen: 'Taste and good intentions are not enough, nor is detailed knowledge. What is needed are the principal ideas, the leading ideas that lie latent in the times, and that make it possible for artists to dare to take great leaps forward'.⁶⁷

The fact that various media – painting, sculpture, rugs, mosaics, and glass painting – were featured in the exhibition is explained by the confluence of different genres of art: 'the four branches of art have achieved a unity by participating in the century's most important tendency – abstraction, which has now moved beyond the necessary period of opposition from nature and the figurative'.⁶⁸ Having passed the revolutionary phase, abstraction was now ready to enter into the age of fulfilment.

What then is abstraction? Gueguen refers to Plato's theory of forms and associates abstraction with the absolute and true world of ideas, in contrast to a picture's imperfect representation of imperfect sensory impressions:

Även om han rör sig inom tidens konstnärliga idédebatt ter sig Gueguens ståndpunkt dogmatisk i jämförelse med exempelvis Ulf Lindes försvar för de informella. Det abstrakta framställs inte som ett alternativ eller en mångfald utan som det enda språk (den geometriska abstraktionen) som lämpar sig för att uttrycka det moderna och formge det moderna samhället.

Vid denna tidpunkt befann sig abstraktionen och funktionalismen på sin höjdpunkt. Gueguen lyfter följdriktigt fram abstraktionen som 1900-talets viktigaste strömning. Vad texten inte berör är allt det som utesluts ur detta ideal, som den föreställande eller realistiska konsten, surrealism liksom andra former av abstraktion som inte passar in i Gueguens snäva definition.

En diskursiv utgångspunkt för texten är att abstraktionen är synonym med modernism. Detta behöver knappast sägas. Likväl är det just för att abstraktionen uppfattas som modern som den vinner sin största legitimitet. Utvecklingen beskrivs närmast som naturgiven. Abstraktionen är det naturliga svaret på det moderna, en sorts reningsprocess, en tillnyktring jämförbar med upplysning och vetenskap. Vad som här framträder är en utopisk men också tämligen auktoritär vision om abstraktionens möjligheter som modernt språk.

PARIS 1959, 24 OKTOBER–15 NOVEMBER 1959

Paris 1959 presenterade den franska samtida konstscenen i Paris för en svensk publik på Galerie Blanche i Stockholm och Göteborgs konstmuseum 1959. Utställningen anordnades i samarbete med en rad gallerier: Galerie Eriel, Galerie de France, Galerie Le Gendre och Galerie Stadler i Paris samt Galerie Benador i Genève. Sju konstnärer var representerade: Pierre Alechinsky, François Arbal, Albert Bitran, Corneille, Jacques Doucet, Roger Edgar Gillet och Antonio Saura. Några av de största namnen tillhör konstnärer födda utanför Frankrike, som Alechinsky (Belgien), Corneille (Nederländerna) och Saura (Spanien), men samtliga var vid tidpunkten verksamma i Paris.

In keeping with Plato's theory, abstraction refuses to imitate objects. It considers it most important to express about each thing the essential, and intends to achieve this by indirectly conveying the natural world with the help of pure geometrical figures, free of the banal and the anecdotal, or even by using primitive drip techniques.⁶⁹

The banal, the anecdotal, and the primitive spectacle are portrayed as undesirable: it is the pure, geometrical forms that stands for the true abstraction.

Gueguen's essay is typical of the day in its equating the modern with the abstract, a stripping down of the expression in which the messages and décor are removed to reveal pure form. Just as functionalism dismisses the decorative facade in architecture, according to Gueguen, abstraction opposes the romantic, the sentimental, the banal, and the anecdotal. Abstraction has opened the door to a new great age in architecture, the author continues, while arguing against painting as a deep illusion and in favour of the superficial. This new painting, in concert with architecture, can create new, modern spaces.

Although he is writing within the framework of that era's artistic ideological debate, Gueguen's viewpoint seems dogmatic in comparison to, for example, Ulf Linde's defence of informalism. For Gueguen, the abstract is not just one alternative or part of a diverse landscape of possibilities; instead geometric abstraction is the only language appropriate for expressing the modern and for designing a modern society.

At this point in time abstraction and functionalism were reaching the height of their influence. Consequently Gueguen identifies abstraction as the most important current in the art of the twentieth century. What his essay does not address is what is excluded from this ideal, such as representational or realistic art, surrealism, and other forms of abstraction that do not fit into Gueguen's narrow definition.

A rhetorical point of departure for the essay is the assumption that abstraction is synonymous with modernism. It hardly needs to be stated. Nevertheless, the fact that abstraction is perceived as modern is precisely what lends it the most legitimacy. This development is described as almost an inevitable fact of nature. Abstraction is the natural answer to the modern – a kind of purification process, a sobering up comparable to enlightenment and science. What emerges here is an almost utopian but also quite authoritarian vision of abstraction's potential as a modern language.

Katalogtexten är författad av Ulf Linde, som då sedan några år var konstkritiker för *Dagens Nyheter*. De informella står i fokus för texten. Linde tar sin utgångspunkt i de motstridiga ismernas sanningsanspråk i den tidiga modernismen. Linde ser en öppnare, mindre dogmatisk attityd. Metoden växer fram under arbetets gång: ”De lever i öppenhet endast förlitande sig på det som i deras egen situation ter sig levande och nödvändigt, må det komma varifrån det än kommer.”⁷⁰

I Lindes upphöjande av det odogmatiska kan man ana en trötthet vid modernismens utopiska projekt. Kanske idealiserar Linde den informella abstraktionen när han ser den som öppen och skeptisk. Den kan visserligen ses som ett uttryck för en sorts ideologisk nollpunkt efter andra världskrigets aldrig tidigare skådade förstörelse. De informella målade existentiellt laddade bilder som erbjöd sår och tomrum som metaforer istället för utopiska modeller och abstraktioner.

Utställningen ägde rum strax före utgivningen av Lindes uppmärksammade bok *Spejare. En essä om konst* (1960), som behandlar modernismen från Matisse och Duchamp till den informella konsten och den abstrakta expressionismen.⁷¹ Med *Spejare* gjorde Linde ett inflytelserikt inlägg i konstdiskussionen där han ifrågasatte strävan efter sanning i konsten och uppmärksammade betraktarens medskapande roll i konstverket. Detta perspektiv försvarade han även i den stora konstdebatten två år senare.⁷² Avsnitten om de informella i *Spejare* bygger uppenbart på katalogtexten till *Paris 1959*.

13 BRITTISKA GRAFIKER, 21 NOVEMBER–6 DECEMBER 1959

Utställningen *13 brittiska grafiker* visades på Göteborgs konstmuseum 1959 och året därpå på Lunds konsthall och Värmlands Museum. Den illustrerade utställningskatalogen är redigerad av Nils Ryndel. Urvalet gjordes av Robert Erskine, ledare för St George's Gallery i London. Katalogens avbildade grafiska blad kan alla beskrivas som abstrakta, från det nonfigurativa till abstraherade motiv som figurer, landskap, stadsbilder och mariner. Av de tretton utställande grafikerna var samtliga män.

PARIS 1959, 24 OCTOBER–15 NOVEMBER 1959

Paris 1959 presented the contemporary art scene in Paris for Swedish audiences at Galerie Blanche in Stockholm and Gothenburg Museum of Art in 1959. The exhibition was arranged in collaboration with a number of galleries: Galerie Eriel, Galerie de France, Galerie Le Gendre, and Galerie Stadler in Paris and Galerie Benador in Geneva. It featured seven artists: Pierre Alechinsky, François Arbal, Albert Bitran, Corneille, Jacques Doucet, Roger Edgar Gillet, and Antonio Saura. Some of the more prominent among these were born outside of France, such as Alechinsky (Belgium), Corneille (the Netherlands), and Saura (Spain), but at the time of the show all were working in Paris.

Ulf Linde, who for years had been an art critic for the national daily *Dagens Nyheter*, wrote an essay for the exhibition catalogue. His point of departure is the contentious claims to the truth among the various *isms* during the early modern era. Linde identified a more open, less dogmatic attitude in which the artist's method emerges during the process of painting: "They live in openness, relying only on what seems vital and necessary in their own situations, regardless of where the impulse may come from."⁷⁰

In Linde's elevation of the undogmatic we can detect a certain weariness with modernism's utopian project. Perhaps Linde was idealizing informalist abstraction when he characterized it as open and sceptical. It could certainly be seen as an expression for a kind of ideological ground zero following the unprecedented destruction of the Second World War. The informalists painted existentially loaded pictures that offered open wounds and empty voids as metaphors rather than utopian models and abstractions.

The exhibition took place just before the publication of Linde's widely acclaimed book *Spejare: En essä om konst* (1960), which treats modernism from Matisse and Duchamp to informalist art and abstract expressionism.⁷¹ With *Spejare* Linde made an influential contribution to the art discourse by questioning the quest for truth in art and by calling attention to the viewer's role as co-creator of a work of art. He defended this perspective again two years later in the great art debate in Sweden.⁷² The chapter in *Spejare* on informalism was obviously based on Linde's essay for the *Paris 1959* catalogue.

I katalogförordet tar Alfred Westholm avstamp i det växande intresset för grafik i Sverige och England.⁷³ Han nämner att en mer experimenterande grafisk konst framträtt i England, där en traditionsbunden grafik annars haft en stark ställning. Grafikutställningar är vanligt förekommande under hela undersökningsperioden. Inte sällan handlar det som här om samlingsutställningar med grafik från ett annat land inom ett bilateralt kulturutbyte. Ett liknande exempel är utställningen *Portugisisk grafik. Konstnärgruppen Gravura*, som visades på Göteborgs konstmuseum 26 juni–27 juli 1958.

UNGA SPANSKA MÅLARE, KONSTHALLEN, 9–31 JANUARI 1960

Göteborgs konstmuseum och Göteborgs Konstförening visade *Unga spanska målare* på Konsthallen Göteborg 1960. Utställningen ordnades av Spanska utrikesministeriets Generaldirektion för kulturella förbindelser i Madrid. Urvalet gjordes av kommissarie Luis González Robles och utställningen hade året innan visats i Paris, Fribourg, Basel och München.

Unga spanska målare visade verk av Eduardo Alcoy, Rafael Canogar, Modesto Cuixart, Francisco Ferreras, Luis Feito, José Guinovart, Cesar Manrique, Alfonso Mier, Manolo Millares, Lucio Muñoz, Enrique Planasdurá, Manuel Rivera, Gerardo Rueda, Antonio Suárez, Juan José Tharrats, Vicente Vela, Manuel Viola och Fernando Zóbel. De är uteslutande manliga, abstrakta, i flertalet fall också nonfigurativa, målare med ett organiskt formspråk i jordfärger.

I katalogen skriver Alfred Westholm: ”Det har blivit klart att en ny, mycket ung generation spanska målare åter ryckt till sig ett centralt intresse i dagens konstdiskussion.”⁷⁴ Westholm relaterar dessa samtida spanska målare till den internationella konsten men också till en specifikt spansk miljö: ”Det internationella, nonfigurativa konstspråk, vi under 1950-talet lärt oss förstå, talas här med en mörkare, strävare, kraftfullare, och kanske mera övertygande dialekt än vi varit vana vid.”⁷⁵

THIRTEEN BRITISH GRAPHIC ARTISTS, 21 NOVEMBER–6 DECEMBER 1959

The exhibition *Thirteen British Graphic Artists* was shown at Gothenburg Museum of Art in 1959, and again the following year at Lund Art Gallery (Lunds Konsthall) and Värmlands Museum. The illustrated catalogue for the show was edited by Nils Ryndel. The selection of works was made by Robert Erskine, director of St George’s Gallery in London. The graphic prints reproduced in the catalogue can all be described as abstract, from the non-figurative to abstracted figures, landscapes, urban and seascapes. All of the thirteen artists featured were men.

In the foreword to the catalogue, Alfred Westholm begins with the growing interest in graphic arts in both Sweden and England.⁷³ He notes that a more experimental graphic art has emerged in England, where tradition-bound graphics had otherwise enjoyed a strong position. Graphic arts exhibitions were common events throughout the period of our study. These shows were not infrequently comprehensive exhibitions of graphic arts from another country as part of a bilateral cultural exchange. A similar example is the exhibition *Portuguese Graphic Arts: The Gravura Artists’ Group*, which was shown at Gothenburg Museum of Art 26 June–27 July 1958.

YOUNG SPANISH PAINTERS, GOTHENBURG ART GALLERY, 9–31 JANUARI 1960

Gothenburg Museum of Art and Gothenburg Art Association presented *Young Spanish Painters* at Gothenburg Art Gallery in 1960. The exhibition was arranged by the Spanish Foreign Ministry’s Directorate General for Cultural Exchange in Madrid. Its Commissioner, Luis González Robles, selected the works for the exhibition, which had been shown the previous year in Paris, Fribourg, Basel, and Munich.

Young Spanish Painters featured works by Eduardo Alcoy, Rafael Canogar, Modesto Cuixart, Francisco Ferreras, Luis Feito, José Guinovart, Cesar Manrique, Alfonso Mier, Manolo Millares, Lucio Muñoz, Enrique Planasdurá, Manuel Rivera, Gerardo Rueda, Antonio Suárez, Juan José

Den abstrakta konsten förstås som ett internationellt språk, och de spanska målarnas uttryck som en dialekt av detta språk, en ton färgad av nationens tillstånd, nationella erfarenheter av inbördeskrig och diktatur, av historia och kultur. Denna visuella dialekt relateras också till landets konsthistoria: ”Samtidigt känner vi igen de sparsamma uttrycksmedlen från gångna epokers spanska konst, och vi ser häri ett tecken på äktheten och ursprungligheten hos de unga spanska konstnärer, som nu presenteras.”⁷⁶ Trots att de arbetar i ett väsensskilt formspråk ses de unga spanska målarna av idag som förvaltare av en lång tradition. Genom att förvalta det inhemska visar de prov på sin äkthet – de är inte bara flöjlar för internationella vindar.

Den terracottafärgad katalogen innehåller också en text av José Miguel Ruiz Morales, Generaldirektör för spanska utrikesministeriets avdelning för kulturella förbindelser. Han berör där konstnärsgруппerna *Dau Al Set* (Tärningens sjunde sida) i Barcelona och *El Paso* (Steget) i Madrid, som båda fick ett definitivt internationellt genombrott på Venedigbiennalen 1958. Morales skriver:

Det är kritikernas sak att undersöka den nya spanska skolans särdrag. Eduardo Cirlot anför följande karakteristika: stränghet, asketism, spänningssymlad relation till det förgångna, dragnig till metafysik. Bland andra egenskaper betecknande för spanskt väsen frapperar dessa målningar genom stilens enkelhet, känslan för det tragiska – som Unamuno påpekat – intuition som medel för kunskap och den plötsliga flykten, nästan utan övergång, mot det transcendentala.⁷⁷

Texten ger uttryck för att det finns en gemensam anda, ett visst uttryck som de spanska konstnärerna delar genom sin bakgrund. Att på detta sätt sammanföra spanska konstnärer, med olika formspråk och regional identitet, under ett ramverk hänger förstås samman med det kulturpolitiska projektet men tendensen märks även på annat håll. Den samtida spanska konsten förbinds inte bara med spansk konsthistoria, utan också med en särskild spansk karaktär.

En särskild tyngdpunkt kom att läggas vid den spanska efterkrigstidens konst, inte bara i utställningsverksamheten utan också i förvärven. Westholm skriver i årstrycket för 1956–1966: ”På en stor utställning (se nedan), som museet inbjudit till, inköptes målningar av Luis Feito (f. 1919), Rafael Canogar (f. 1934) och Lucio Muñoz (f. 1929). Dessutom har man i konsthandeln förvärvat målningar av

Tharrats, Vicente Vela, Manuel Viola, and Fernando Zóbel. All were abstract and in most cases non-figurative painters with an organic style using earth tones.

In the catalogue Alfred Westholm writes, ‘It has become clear that a new, very young generation of Spanish painters has once again grabbed the spotlight in today’s art discussion.’⁷⁴ He related these contemporary Spanish painters to international art, but also to a specifically Spanish environment: ‘The international, non-figurative language of art we learned to understand in the 1950s is spoken here with a darker, coarser, more powerful, and perhaps more convincing dialect than we have been used to.’⁷⁵

Westholm understood abstract art as an international language, and the Spanish painters’ style as a dialect of that language, a tone coloured by national conditions, by national experiences of civil war and dictatorship, and by history and culture. He also related that visual dialect to the country’s art history: ‘At the same time, we recognize the restrained means of expression from the Spanish art of bygone eras, and in it we see signs of authenticity and fidelity to their origins among the Spanish artists presented here.’⁷⁶ Even though they were working in a fundamentally different idiom, the young Spanish painters of the day were seen as stewards of a long tradition. In caring for this heritage they demonstrated their authenticity – they were not merely weathervanes that went whichever way the international winds blew.

The terracotta-coloured catalogue also includes an essay by José Miguel Ruiz Morales, the Director General of the Spanish Foreign Ministry’s Department of Cultural Exchange. In it he touches on two artists’ groups, *Dau Al Set* (the Seventh Side of the Dice) in Barcelona and *El Paso* (the Step) in Madrid, both of which achieved decisive international breakthroughs at the Venice Biennale of 1958. Morales writes:

It is up to the critics to examine the new Spanish school’s distinctive traits. Eduardo Cirlot suggests the following characteristics: severity, asceticism, a tension-filled relationship to the past, leanings toward metaphysics. Among other attributes characteristic of the Spanish essence, these paintings are astonishing for their stylistic simplicity, their sense of the tragic – as Unamuno has noted – intuition as a means of learning and the sudden flight, almost without transition, toward the transcendental.⁷⁷

Morales’s essay expresses the belief that there exists a common spirit, a certain style that Spanish artists share through their background. To thus

Antonio Tapiés (f. 1923) och Antonio Saura (f. 1930).⁷⁸ Samlingen utökades senare med ytterligare namn. Tillsammans med brittisk och italiensk skulptur kom därför det spanska moderna måleriet att tillhör det mest välrepresenterade när det gäller efterkrigstidens konst.

HENRI MICHAUX. GOUACHER, AKVARELLER, TECKNINGAR, 5–20 MARS 1960

Med *Henri Michaux. Gouacher, akvareller, teckningar* (1960) presenterades ett aktuellt internationellt namn på Göteborgs konstmuseum. Den franske författaren och konstnären Henri Michaux spontanistiska måleri var i ropet även i Sverige. Ulf Linde uppmärksammade det i sin essäbok *Spejare* samma år. Utställningskatalogen innehåller en kort biografi, katalog och två kortare texter av konstnären.

Michaux är känd för sina teckningar gjorda under ruset av den hallucinogena drogen mescaline. Om dessa skriver han att han målar för att ”hämta upp de häftigaste rytmerna och (om det är möjligt, och det är möjligt i mescalinet) svängningarna i anden själv”.⁷⁹ Michaux strävar efter självutplåning av den del av egot som är namn, identitet och aktning: ”När bölden att vara någon är borta ska jag på nytt dricka av den närande rymden.”⁸⁰ Michaux beskriver med andra ord det konstnärliga skapandets förutsättning som jagutplåning, vilket förbinder honom med romantikernas strävanden.

Det finns ett romantiskt arv också i efterkrigstidens abstrakta modernism. Michaux metoder har sina rötter i surrealismens automatiska skrift, som även den närs av en romantisk dröm om gränsöverskridande jagupplösning i en specifik mening av att undkomma överjagtes och kulturens kontroll och censur för en mer autentisk existens. Hos Michaux är det fråga om ett abstrakt bildspråk som inte i första hand definieras utifrån sina färg- och formrelationer, utan genom processen och skapandets relation till medvetandet.

Michaux läses här inte utifrån sin nationalitet som fransman utan lyfts fram som en nyskapande modernistisk konstnär. Samtidigt befinner han sig i kölvattnet av den franska modernismens riktningar som surrealism och art informel.

gather all of Spain’s artists, with their various styles and regional identities, under a single framework was of course related to a cultural political agenda, but the tendency was also noted in other areas. Here Morales is linking contemporary Spanish art not only with Spanish art history but also with a particular Spanish character.

Gothenburg Museum of Art came to give particular emphasis to post-war art in Spain, in terms of both its exhibitions and its acquisitions. Westholm writes in the annual report for 1956–66: ‘At a large exhibition (see below) to which the museum was invited, paintings by Luis Feito (b. 1919), Rafael Canogar (b. 1934), and Lucio Muñoz (b. 1929) were acquired. It acquired additional paintings on the art market by Antonio Tapiés (b. 1923), and Antonio Saura (b. 1930).⁷⁸ The collection was later expanded with work by a few other artists. Along with British and Italian sculpture, modern Spanish painting therefore came to be among the most well represented in the museum in terms of post-war art.

HENRI MICHAUX: GOUACHES, WATERCOLOURS, DRAWINGS, 5–20 MARCH 1960

The exhibition *Henri Michaux: Gouaches, Watercolours, Drawings* (1960) featured works of a leading international artist of the moment at Gothenburg Museum of Art. French author and artist Henri Michaux’s informal paintings were in great demand even in Sweden – Ulf Linde said as much in his book *Spejare* that same year. The exhibition catalogue included a brief biography, a list of works, and two short essays by the artist himself.

Michaux is known for the drawings he made under the influence of the hallucinogenic drug mescaline. He wrote that he made these to ‘gather up the most intense rhythms and (if possible, and it is possible with mescaline) the swing of the soul itself’.⁷⁹ Michaux strove to wipe out the part of his own ego that was name, identity, and esteem: ‘When the cyst of being somebody has been removed, I will once again drink in the nourishing space’.⁸⁰ In other words, he was calling elimination of the self a precondition for artistic creation, which links him with the strivings of the romantics.

There is also a romantic legacy in the abstract modernism of the post-war period. Michaux’s methods were rooted in surrealism’s automatic

Fransk konst av idag. Akvareller, gouacher och pasteller (1960) är ytterligare ett exempel på en utställning med samtida fransk konst. Katalogen är redigerad av Nils Ryndel och innehåller, förutom ett förord av Alfred Westholm, en text av Bernard Dorival, Conservateur du Musée National d'Art Moderne i Paris, som sammanställde utställningen.

I utställningen deltog 44 konstnärer varav en kvinna: Anita de Caro. Till de mer kända namnen hör Jean Bazaine, Roger Bissière, Hans Hartung, Alfred Manessier, Georges Mathieu, Edouard Pignon, Serge Poliakoff, Jean-Paul Riopelle, Pierre Soulages och Victor Vasarely. Av konstnärsnamnen och avbildningarna i katalogen att döma, präglades utställningen av nonfigurativ konst eller långt driven abstraktion.

I katalogtexten skriver Westholm att det franska nutidsmåleriets klassiker redan är välkända i Sverige, varför utställningen visar en yngre generation. Fokus ligger på akvarell, gouache och pastell eftersom dessa är direkta och snabba tekniker som låter betraktaren komma nära konstnären. Detta synsätt ligger i linje med modernismens höga värdering av skissen för den inblick i den konstnärliga processen som den erbjuder. I utkastet finns det väsentliga redan etablerat.

Dorival beskriver utställningens konstnärer som arvtagare till expressionismen. Han påtalar en skillnad mellan de abstrakta och nonfigurativa målarna, där de förra har en större närhet till naturen medan de senare är formbyggare eller subjektivist. Dorival lyfter fram Vasarely som ett exempel på en geometrisk nonfigurativ målare men nämner även tachisterna: "För dessa, t. ex. Mathieu, Michaux och Riopelle, består målandet framförallt i gesten, en gest som inte saknar förbindelser med den automatiska skriften".⁸¹ Automatisk skrift är en metod för fritt skrivande som ska undgå överjagets kontroll och därmed låta det omedvetna framträda. Metoden utvecklades av surrealisterna och förbinder därmed den samtida franska konsten med arvet efter tjugotalets surrealistiska rörelse.

Om de informella skriver författaren: "Dessa konstnärer, Atlan, Soulages, Estève, Hartung, Schneider, Uzac m. fl., är visserligen

writing, it too nurtured by a romantic dream of boundary-defying dissolution of the self in the specific sense of getting away from the superego and the culture's control and censure to achieve a more authentic existence. For Michaux it was about an abstract pictorial language that was not primarily defined by its relationships of colours and shapes, but instead through the process and the relationship between creation and consciousness.

Michaux is not to be read here based on his nationality as a Frenchman, but rather as an innovative modern artist. At the same time he was working in the wake of French modernist movements such as surrealism and art informel.

FRENCH ART OF TODAY: WATERCOLOURS, GOUACHES, AND PASTELS,

15 MARCH–10 APRIL 1960

French Art of Today: Watercolours, Gouaches, and Pastels (1960) was yet another example of an exhibition of contemporary French art. The catalogue was edited by Nils Ryndel and included, in addition to a foreword by Alfred Westholm, an essay by Bernard Dorival, Conservator of the Musée National d'Art Moderne in Paris, which put together the exhibition.

Forty-four artists participated, of which only one was a woman: Anita de Caro. Among the others, some of the better-known artists included Jean Bazaine, Roger Bissière, Hans Hartung, Alfred Manessier, Georges Mathieu, Edouard Pignon, Serge Poliakoff, Jean-Paul Riopelle, Pierre Soulages, and Victor Vasarely. Judging by the names of the artists and works reproduced in the catalogue, the exhibition was characterized by non-figurative and highly abstract art.

In his essay for the catalogue, Westholm writes that the icons of contemporary French painting is already well known in Sweden, which is why the exhibition features the younger generation instead. The focus was on watercolours, gouaches, and pastels because these are direct and quick techniques that allow the viewer to get close to the artist. This approach was in line with the high value modernism placed on sketches because of the insight they offer into the artistic process. The essential is already established in the sketch.

varandra mycket olika men förenas av samma strävan till ett måleriskt förverkligande, vars äkthet och övertygande uttryck bottnar i känslan.”⁸² Därav släktskapet med expressionismen.

Dorival argumenterar vidare för en mindre strikt uppdelning mellan abstrakt och figurativt: ”Abstrakta, figurativa: kan man nöja sig med denna lättvindiga uppdelning av dagens konstnärer i två fientliga skaror skilda åt av en tydlig gräns? Granskningen av den nonfigurativa gruppen har redan kommit oss att nyansera denna förenklade syn på de faktiska förhållandena.”⁸³ Det nonfigurativa är svårt att urskilja som en egen kategori då det ofta är resultatet av en abstraktionsprocess. Måleriets njutning och konstnärernas otvungna öppenhet betonas avslutningsvis av författaren.

**HENRI MATISSE UR THEODOR AHRENBERGS SAMLING,
KONSTHALLEN, 16 MARS–10 APRIL 1960**

Konsthallen Göteborg visade utställningen *Henri Matisse ur Theodor Ahrenbergs samling* (1960). Matisse var vid tidpunkten en modern klassiker, vid sidan av Picasso det kanske största namnet i modernismen. Katalogen innehåller endast en målning men ett stort antal collage, teckningar, grafiska blad och skulpturer. Jean Cassou, Conservateur en Chef de Musée d’Art Moderne i Paris, betonar konstnärens genialitet och ger uttryck för den moderna konstnärsmymten när han skriver:

Matisse’ genealitet [sic.] var så överväldigande och omfattande, att han kunde uttrycka sig i vilken teknik som helst. [...] Ty det som utmärker en ande av Matisse’ format är den oändliga variationen i hans kunnande, detta att inget var omöjligt för honom. [...] I allt vad han sysslar med bekräftar han sin överlägsenhet. Han är alltid och allestädes Matisse.⁸⁴

Med andra ord: Matisse är ett stort konstnärsgeni som inte bara behärskar alla tekniker utan gör mästerverk i varje medium och genre. Detta är den moderna konstnärsmymten i ett nötskal. Geniet överskrider alla gränser och begränsningar enligt en föreställning som går tillbaka till romantiken. I ljuset av detta är det logiskt att

Dorival’s essay describes the artists in the exhibition as inheritors of the legacy of expressionism. He points out the difference between abstract and non-figurative painters – the former with a closer relationship to nature, the latter either form-builders or subjectivists. Dorival highlights Vasarely as an example of a geometric non-figurative painter, but also mentions the tachists: ‘For these artists, such as Mathieu, Michaux, and Riopelle, painting is primarily about the gesture – a gesture that is not unrelated to automatic writing’.⁸¹ Automatic writing is a method of free composition which intends to get around the control of the superego in order to allow the subconscious to emerge. The method was developed by the surrealists, and thereby links the French art of the day with the legacy of the surrealist movement of the twenties.

About informalism Dorival writes, ‘These artists – Atlan, Soulages, Estève, Hartung, Schneider, Ubac, et al. – are certainly quite different from one another, but they are united by a common striving for actualisation through painting, its authenticity and compelling expression rooted in feeling’.⁸² Here we see the kinship between informalism and expressionism.

Dorival further argues for a less strict differentiation between abstract and figurative: ‘Abstract, figurative: can we be satisfied with this casual division of today’s artists into two opposing camps faced off across a clearly marked border? A closer look at the non-figurative group has already caused us to give further nuance to this simplified view of the actual conditions’.⁸³ The non-figurative is difficult to distinguish as a category of its own because it is often the result of a process of abstraction. In conclusion Dorival emphasizes our enjoyment of painting and the unforced openness of the artists.

**HENRI MATISSE FROM THEODOR AHRENBERG’S COLLECTION,
GOTHENBURG ART GALLERY, 16 MARCH–10 APRIL 1960**

In 1960 Gothenburg Art Gallery showed an exhibition entitled *Henri Matisse from Theodor Ahrenberg’s Collection*. Matisse was by then a modernist icon – next to Picasso perhaps modernism’s greatest figure. The exhibition catalogue includes only one painting but a large number of collages, drawings, graphic prints, and sculptures. In his essay for the catalogue, Jean Cassou,

Matisse's ursprung och nationalitet inte ens berörs, liksom inte heller hans skolning eller influenser. I den kortfattade katalogtexten framstår Matisse därför som en "oskapad skapare" med Bourdieus terminologi. Förvisso var Matisse en unik begåvning som bröt ny mark och skapande nyskapande verk, men han var också delaktig i en riktning, fauvismen, som i sin tur var en del av en stor och vittförgrenad modernistisk rörelse som växte fram under specifika historiska, sociala och kulturella villkor.

MODERNT AMERIKANSKT MÅLERI 1932–1958, KONSTHALLEN, 15 JULI–7 AUGUSTI 1960

1960 visade Göteborgs konstmuseum utställningen *Modernt amerikanskt måleri 1932–1958* på Konsthallen. För utställningens urval svarade William N. Eisendrath Jr., Assistant Director, City Art Museum of St. Louis. Utställningen förmedlades av U.S. Information Service i Göteborg. Det är alltså inte en egenproducerad utställning, även om katalogen redigerats av intendent Nils Ryndel. Katalogtexten är författad av Dorothy Adlow, konstkritiker i *Christian Science Monitor*. De flesta stora namnen i amerikansk 1900-talskonst är företrädde bland de 29 utställande konstnärerna. På utställningen visade både modern abstraktion och exempel på den realistiska tradition som löper genom hela det amerikanska 1900-talet. Värt att notera är också att den abstrakta expressionismen här fick en första större presentation i Sverige, även om ett par av konstnärerna visats på Liljevalchs konsthalls utställning med amerikansk konst redan 1953.

Bland de abstrakta expressionisterna på utställningen återfanns Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Philip Guston, Willem De Kooning, Jackson Pollock och Mark Rothko. Av europeiska influenser från kubism, surrealism och abstraktion formade de en egen stil i bilder som med enkla, storslagna kompositioner syftar till att väcka stora känslor och knyta an till något ursprungligt och autentiskt. Den abstrakta expressionismen gav amerikansk konst en ny självsäkerhet.

Nationell i ett helt annat avseende är den realism som representeras av konstnärer som Charles Burchfield, Edward Hopper, Charles

the Head Conservator of the City of Paris Museum of Modern Art, emphasizes the artist's genius and describes the myth of the modern artist:

Matisse's genius was so overwhelming and comprehensive that he could express himself in any technique whatsoever. [...] For what distinguishes a soul of Matisse's magnitude is the infinite variation in his expertise, the fact that nothing was impossible for him. [...] In everything he takes up he confirms his superiority. He is always and everywhere Matisse.⁸⁴

In other words, Matisse is a great artistic genius who not only masters all the techniques but makes masterpieces in every medium and genre. This is the myth of the modern artist in a nutshell. The genius transcends all boundaries and limitations, according to a conception that goes back to the Romantic era. In light of this myth, it is logical that Cassou does not even touch on Matisse's origins or nationality, or on his education or influences. Thus in his brief catalogue essay he portrays Matisse as, to use Bourdieu's terminology, the 'uncreated creator'. Matisse was unquestionably a great talent who broke new ground and created a body of innovative work, but he was also part of a style, fauvism, which in turn was part of the broad and highly bifurcated modern movement that emerged under specific historical, social, and cultural conditions.

**MODERN AMERICAN PAINTINGS 1932–1958, GOTHENBURG ART GALLERY,
15 JULY–7 AUGUST 1960**

In 1960 Gothenburg Museum of Art presented an exhibition entitled *Modern American Paintings 1932–1958* at Gothenburg Art Gallery. The works for the show were selected by William N. Eisendrath Jr., Assistant Director of the City Art Museum of St. Louis. The exhibition was arranged by the United States Information Service in Gothenburg. In other words, it was not produced by the museum, although the catalogue was edited by curator Nils Ryndel. The catalogue text is written by Dorothy Adlow, art critic for *The Christian Science Monitor*. The twenty-nine featured artists included most of the most prominent figures in twentieth-century

Sheeler och Andrew Wyeth. Mer naivistiska eller figurativt berättande är Reginald Marsh och Ben Shan. Det rör sig om en inhemsk realistisk måleritradition med rötterna hos Thomas Eakins och Winslow Homer, emellanåt med regionalistiska företecken, i andra fall med direkta influenser från abstrakt måleri i sättet att komponera. Då Wyeth skildrade landsbygden målade Hopper och Sheeler det moderna Amerika, storstäderna, industrier, vägar och järnvägar som skär genom landskapet. Med inflytande från den franska impressionismen utvecklade amerikanerna ett eget realistiskt måleri i tonalismen och the Ash Can School, en tradition som visserligen utmanades av den europeiska modernismens inflytande men aldrig utplånades.

Som brygga mellan abstraktionen och realismen kan den växling mellan det figurativa och abstrakta som man finner hos Richard Diebenkorn och Georgia O'Keeffe framhållas. De visar att figurativt och abstrakt inte behöver stå mot varandra utan tvärtom kan berika varandra och förenas i ett nytt språk.

Adlow urskiljer två huvudsakliga stiltendenser, den realistiska figurativa och den abstrakta eller nonfigurativa. Hon relaterar den amerikanska konsten till den europeiska modernismen: "Bland de amerikanska målarna kan man finna paralleller till snart sagt alla europeiska pionjärer i den moderna konsten", men Adlow påtalar också hur de amerikanska konstnärerna försökt frigöra sig från europeiska förebilder.⁸⁵ Intressant att notera är hur hon knyter dessa uttryck till frågan om nationell identitet: "Dessa målare (de realistiska) är knutna till landet och folket och deras målningar bygger på en uppfattning av verkligheten som de delar med sina medmänniskor. Den andra gruppen förvandlar den påtagliga verkligheten till en vision, en dröm eller ett intellektuellt schema."⁸⁶ Båda förhåller sig till den omgivande verkligheten, men realisterna är starkast knutna till landet och folket.

De abstrakta expressionisterna beskrivs som inåtvända, som litande till instinkten: "Flera av dessa konstnärer målar i avskildhet och skär avsiktligt av alla förbindelser utåt, avstår från ett godtagat språk och från ömsesidig förståelse."⁸⁷ Beskrivningen av New Yorkskolan som inåtvänd är anmärkningsvärd då de bildat grupperingar, stridit om konstlivets statuspositioner och lanserats av gallerister och press. Hon nämner att deras konst setts som "ett speciellt amerikanskt bidrag".⁸⁸ Avslutningsvis skriver Adlow: "Vill man ha en rättvisande bild av amerikansk nutidskonst är det nödvändigt att följa många

American art. The exhibition showed both modern abstraction and examples of the realistic tradition that ran through the entire twentieth century in the United States. It is also worth noting that this was the first larger presentation of abstract expressionism in Sweden, although a couple of pieces had been shown at Liljevalchs Art Gallery's exhibition of American art as early as 1953.

Among the abstract expressionists in the exhibition were Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Philip Guston, Willem De Kooning, Jackson Pollock, and Mark Rothko. With influences from European cubism, surrealism, and abstraction they formed a style of their own in pictures that used simple, bold compositions intended to awaken strong emotions and connect with something primal and authentic. Abstract expressionism gave American art a newfound self-confidence.

The realism represented by artists such as Charles Burchfield, Edward Hopper, Charles Sheeler, and Andrew Wyeth was national in a completely different respect. More naïvistic or figuratively narrative was the work of Reginald Marsh and Ben Shan. They belonged to an indigenous tradition of realistic painting extending back to Thomas Eakins and Winslow Homer, sometimes with a regional signature, other times with direct influences from abstract painting in the method of composition. While Wyeth depicted country scenes, Hopper and Sheeler painted the modern America, with its big cities, industries, highways, and railroads that cut through the landscape. With influences from French impressionism, American painters developed a realistic painting style of their own – tonalism and the Ash Can school, a tradition that endured despite being challenged by European modernism's influence.

The oscillation between the figurative and the abstract found in the work of Richard Diebenkorn and Georgia O'Keeffe can be seen as a bridge between abstraction and realism. They showed that figurative and abstract do not have to be in opposition, but instead can enrich each other and be joined to form a new language.

Adlow articulates two principle stylistic tendencies: the realistic figurative and the abstract or non-figurative. She relates American art to European modernism – 'Among American painters we can find parallels with essentially all of the European pioneers of modern art' – but she also points out how American artists tries to liberate themselves from European precedents.⁸⁵ It is interesting to note how she links these styles to the question of national identity: 'These painters (the realistic ones)

linjer mellan de ytterligheter som å ena sidan består av en utpräglad realism, å den andra av en häftig och fri fantasikonst.”⁸⁹

Utställningen är ett av få exempel som ger abstraktion och traditionell realism plats sida vid sida. Detta kan beskrivas som ett resultat av amerikanskt konstliv, där realismen haft en starkare ställning vid sidan av abstrakta riktningar under 1900-talet jämfört med situationen i Europa – även om konstnärer som Wyeth haft svårt att vinna acceptans i New Yorks konstvärld. Av de 29 konstnärer som var representerade på utställningen var en kvinna (O’Keefe). Noteras kan också Jacob Lawrence närvaro som företrädare för landets afroamerikanska befolkning.⁹⁰ Att Lawrence i katalogtexten lyfts fram som en representant för denna grupp är ett tecken på att det är något ovanligt med svarta konstnärer i prestigefyllda nationella sammanhang som detta.

MED DANNEBROGEN I TOPP, KONSTHALLEN, 24 SEPTEMBER–9 OKTOBER 1960

Med Dannebrogen i topp, som visades på Konsthallen Göteborg 1960, var en turnerande utställning från Folkrorelsernas Konstfrämjande. Utställningen, som även visades på Liljevalchs konsthall, presenterade dansk konst under 1900-talet i medier som grafik och måleri. Av bildmaterialet dominerar olika former av abstraherad figurativ konst med drag av expressionism, kubism eller naivism men även nonfigurativa uttryck förekommer, som Robert Jacobsens *Komposition i svart-grått*. Valet av konstnärer gjordes i samråd med Erik Petersen från Kunstkredsen for grafik og skulptur och Henning S. Møller, redaktör för tidskriften *Kunst*.

Katalogen innehåller förord av Bror Ejve, Konstfrämjandet och Henning S. Møller. Den sistnämnde skriver:

Sett i stora drag dominerar vår konst av två huvudriktningar: den nationella med rötter i traditionen omkring Köbke och Eckersberg – och den franska, som pekar tillbaka mot Cézanne och dennes arvtagare. Men en sak hoppas vi är gemensam för de danska bilderna, nämligen den lilla gnista av särart, som skulle skilja oss från de många andra medlemmarna av den internationella konstens stora orkester.⁹¹

are tied to the land and its people, and their paintings are built on a conception of reality that they share with their fellow man. The other group transforms tangible reality into a vision, a dream, or an intellectual schema’.⁸⁶ Both groups relate to the surrounding reality, but the realists are more strongly tied to the land and the people.

Adlow describes the abstract expressionists as introspective, as relying on instinct: ‘Several of these artists paint in isolation, and intentionally cut off all ties with the outside world, disdaining an accepted language and mutual understanding’.⁸⁷ Her description of the New York school as introspective is noteworthy because they had formed various groups, quarrelled over positions of status in the art world, and were promoted by gallerists and press agents. She mentions that their art was seen as ‘a special American contribution’.⁸⁸ In conclusion Adlow writes, ‘If we want an accurate picture of contemporary American art, it is necessary to follow many lines between the extremes represented on the one hand by a pronounced realism and on the other by an intense and free imaginative art’.⁸⁹

This exhibition is one of the few examples that hung abstraction and traditional realism side by side. This can be described as a result of the art scene in the USA, where throughout the twentieth century realism had enjoyed a stronger position alongside abstract tendencies than in Europe – although artists such as Wyeth had struggled for acceptance in the New York art world. Of the twenty-nine artists represented in the exhibition only one (O’Keefe) was a woman. We can also note Jacob Lawrence’s presence as a representative of the country’s African-American community.⁹⁰ The fact that Lawrence was highlighted in the text of the catalogue as a representative of this group is an indication of how unusual it was to see black artists in such a prestigious national context.

**WITH THE DANISH FLAG FLYING, GOTHENBURG ART GALLERY,
24 SEPTEMBER–9 OCTOBER 1960**

With the Danish Flag Flying, which was shown at Gothenburg Art Gallery in 1960, was a travelling exhibition produced by the People’s Movements for Art Promotion. The exhibition was also shown at Liljevalchs Art

Den franska konsten framställs som synonym med den internationella. Det är i Frankrike som modernismen skapats, det är därifrån utvecklingen drivits. Kommentaren griper in i den föreställt problematiska relationen mellan den moderna internationella konsten och den nationella traditionen. De danska konstnärerna vill delta i den internationella konstens riktningar, utgående från Paris, men med något av sin särart i behåll. Följdriktigt kan man se internationella riktningar som kubism, surrealism och konkretism företrädda i dansk konst samtidigt som motiven ofta har en lokal bestämning.

Som ett intressant exempel kan Oluf Høsts gårdsbilder anföras, koloristiskt finstämda och långt abstraherade bilder av en kringbyggd dansk lantgård. Här förenas abstraktionens internationella språk med en jordnära förankring i landskapet och bondekulturen. Det synsätt som ligger under texten utmärks av tanken att konstnärer bör vara receptiva för internationella strömningar. Endast så kan de bli moderna. Men de bör också bevara något av den lokala och nationella traditionen för att inte reduceras till osjälvständiga epigoner.

REG BUTLER, 29 OKTOBER–20 NOVEMBER 1960

Den brittiske skulptören Reg Butler presenterades på en utställning på Göteborgs konstmuseum 1960 med skulpturer, litografier och teckningar. I samband med utställningen köptes skulpturen *Studie för flicka med tröja* (1959) in till samlingen. Butler var vid tiden en internationellt uppmärksam skulptör vars uttryck karaktäriseras av abstraherade figurer, ibland inskrivna i konstruktiva rum eller ställningar. Utställningen, som tidigare hade visats på Gummesons Konstgalleri i Stockholm, är ett exempel på Göteborgs konstmuseums intresse för brittisk konst under perioden. Till utställningen fanns dels en katalogfolder, dels en engelskspråkig utställningskatalog med bilder och en kort biografi.

Liksom Marino Marini är Reg Butler förankrad i en lång västerländsk figurativ skulpturtradition. I bakgrunden finns den klassiska

Gallery in Stockholm, and featured Danish art of the twentieth century in media such as graphic arts and painting. The pictures were dominated by different forms of abstracted figurative art with attributes of expressionism, cubism, or naïvism, but some non-figurative work also appeared, such as Robert Jacobsen's *Composition in Black-Grey*. The choice of artists had been made in consultation with Erik Petersen from Kunstkredsen for Grafik og Skulptur (the Art Association for Graphic Arts and Sculpture) and with Henning S. Møller, editor of the journal *Kunst*.

The exhibition catalogue included forewords by both Møller and Bror Ejve of the People's Movements for Art Promotion. Møller wrote:

From a broad perspective, our art is dominated by two primary currents: the national, rooted in tradition surrounding Købke and Eckersberg, and the French, which looks back to Cézanne and his heirs. But one thing we hope is common to all of these Danish pictures is a little spark of individuality, which would distinguish us from the other members of the grand orchestra that is international art.⁹¹

Here Møller was equating French art with international art. Modernism was created in France, and its development was driven from there. This view played into what we have identified as the problematic relationship between international modern art and national traditions. Danish artists wanted to participate in the international art movements coming out of Paris, but they wanted to maintain something of their own character too. Consequently one could observe international movements such as cubism, surrealism, and concretism represented in Danish art in pictures whose motifs were often locally determined.

An interesting example of this phenomenon might be Oluf Høst's pictures of farmsteads – finely balanced colour compositions and highly abstracted pictures of a group of farm buildings in rural Denmark. Here abstraction's international language was united with down-to-earth roots in the landscape and the local farming culture. The point of view that underlies Møller's essay is distinguished by the idea that artists should be receptive to international currents – only then can they be modern. But they ought to preserve something of the local and national tradition to prevent being reduced to derivative followers.

och arkaiska grekiska skulpturen liksom den medeltida och utomeuropeiska skulpturkonsten. Butlers figurer är abstraherade, ofta utan fötter, ibland med förstörade huvuden. Den mänskliga figuren är ändå utgångspunkten. Ofta befinner den sig i rörelse, slungad genom rymden. Istället för att förstöra eller ta avstånd från traditionen vidareutvecklar och omtolkar Butler den i en ny tid.

I *Figure in Space (Catapult)* (1959) slungas en kvinnofigur genom luften, buren av stålstänger fästa i en sockel. Kroppen är grovt modellerad. Ena benet saknar fot, det andra underben. En arm utan underarm och hand sträcks fram i luften. Ändå är kroppens hållning och rörelse träffsäkert fångade.

Denna förenkling är betecknande för tidens modernistiska konstsyn där det inte var det färdiga, detaljerade och realistiska utförandet som räknades utan uttryckskraften. Genom abstrahering och utlämnande av detaljer betonar Butler kroppens grundformer, vilket öppnar för tolkningar av skulpturerna som sargade och stympade kroppar. Samtidigt kan de läsas som bilder av frihet.

KENNETH ARMITAGE, LYNN CHADWICK, KONSTHALLEN, 15 JANUARI–5 FEBRUARI 1961

De brittiska skulptörerna Kenneth Armitage och Lynn Chadwick presenterades på Konsthallen Göteborg 1961 på en utställning sammanställd av Marlborough Fine Art Ltd i London. Liksom den tidigare behandlade skulptören Reg Butler arbetade Armitage och Chadwick i en modern tolkning av en figurativ tradition, men deras uttryck är än mer abstraherat. Då Armitages figurer eller figurgrupper är arkaiserande, rundade med stora kroppar och smala ben, är Chadwicks formspråk kantigare, mer aggressivt med betonade diagonaler och trekantiga former. Armitages figurer har ett släktskap med Henry Moores kvinnoskulpturer men är mer högresta. Chadwick bygger sina former mer arkitektoniskt, på ett svetsat järnskelett som fylls med cement till former som liknar fladdermusvingar. Liksom Reg Butler är Chadwick utbildad arkitekt. Chadwick vann Venedigbiennalens stora skulpturpris 1956.

REG BUTLER, 29 OCTOBER–20 NOVEMBER 1960

British sculptor Reg Butler was featured in an exhibition at Gothenburg Museum of Art in 1960 with sculptures, lithographs, and drawings. In conjunction with the show, the museum acquired the sculpture *Study for Girl with Vest* (1959) for its permanent collection. At the time Butler was an internationally acclaimed sculptor whose style was characterized by abstracted figures, sometimes inscribed into constructed spaces or frameworks. The exhibition, which had previously been shown at Gummesons Konstgalleri in Stockholm, is an example of Gothenburg Museum of Art's interest in British art during this period. It was accompanied by a catalogue brochure as well as an English-language exhibition catalogue with pictures and a short biography.

Like Marino Marini, Reg Butler was rooted in a long Western tradition of figurative sculpture. In the background was classical and ancient Greek sculpture, as well as medieval and non-European sculptural arts. Butler's figures were abstracted, often without feet, and sometimes with oversized heads. The point of departure, nevertheless, was the human figure, often depicted in movement, hurtling through space. Rather than destroying or rejecting tradition, Butler further developed and reinterpreted it for a new era.

In Butler's *Figure in Space (Catapult)* (1959) the figure of a woman is flung through the air, borne aloft by steel rods anchored in a base. The body is roughly modelled: one leg lacks a foot, the other the entire lower leg; one arm with no forearm or hand stretches out into the air. Nevertheless, the figure's posture and movement are deftly captured.

This kind of simplification was characteristic for that era's modernist view of art, in which what mattered was not the finished, detailed, and realistic execution but rather the expressive force. Through abstraction and elimination of details, Butler emphasized the body's basic forms, which opens the door to interpretations of the sculptures as mangled and truncated bodies. At the same time they can be read as images of freedom.

Till utställningen producerades en katalog med text av Folke Edwards, vid tidpunkten konstkritiker och redaktör för *Paletten*. Han skriver: "Vid sidan av Reg Butler, som 1953 vann den internationella tävlingen om ett monument över den okände politiske fången, är Chadwick och Armitage förgrundsfigurerna i den generation av engelska skulptörer, som bröt fram efter krigsslutet 1945."⁹² Edwards beskriver dessa skulptörer som upptagna av organiskt växande former:

Som skulptörer har de gjort ett val: de har inte – som flera av sina kontinentala kollegor – givit sig i kast med en totalt abstrakt conception. De försöker inte göra plastiska ekvivalenser till organiska elementärformer eller matematiska förhållanden. Skulptur är för dem inte facit av ett spekulativt tänkande, den växer naturligt ur sinnena och fantasin. Därför har de hållit fast vid figuren.⁹³

Det är enligt Edwards inte fråga om abstraktion som abstrakt koncept utan som en form som växer fram i mötet mellan sinneserfarenhet och fantasi. Edwards pekar ut en skillnad, då Armitages skapande är mer intuitivt och intimt är Chadwicks skulpturer konstruktiva och arkitektoniska. Båda arbetar dock med figurer eller figurgrupper.

Edwards ser dem som utlöpare av en humanistisk tradition, då de gestaltar mänsklig utsatthet. Båda skulptörerna präglades av erfarenheter under kriget och fick sitt internationella genombrott under femtiotalet. De är representanter för en modern, abstraherad men fortfarande figurativ brittisk skulptur under efterkrigstiden.

En skulptur och en teckning av Chadwick hade förvärvats redan 1956 på utställningen *Yngre brittiska skulptörer*. Armitages skulptur *Liggande kvinna* köptes däremot in på utställningen 1961.

C-E HAMMARÉN, PALLE PERNEVI, KONSTHALLEN, 8–23 APRIL 1961

Konsthallen Göteborg gjorde 1961 en utställning med två i Göteborg verksamma konstnärer, målaren Carl-Erik Hammarén och skulptören Palle Pernevi. Hammarén räknas till Göteborgsmålarna men är utbildad vid Konstakademien, vid sidan av Valand. Hammarén ersatte

KENNETH ARMITAGE, LYNN CHADWICK, GOTHENBURG ART GALLERY, 15 JANUARY–5 FEBRUARY 1961

The British sculptors Kenneth Armitage and Lynn Chadwick were featured by Gothenburg Art Gallery in a 1961 exhibition produced by Marlborough Fine Art in London. Like Reg Butler, addressed above, Armitage and Chadwick worked in a modern interpretation of the figurative tradition, but their style was even more abstracted. While Armitage's figures or groups of figures are archaic, with rounded large bodies and slender legs, Chadwick's style is more angular, more aggressive, with emphasis on the diagonals and triangular forms. Armitage's figures has a kinship with Henry Moore's sculptures of female forms, but the poses are more upright. Chadwick's forms are more architecturally composed, on a welded steel skeleton filled with concrete to make forms like bat wings. Like Reg Butler, Chadwick was educated to be an architect. He won the Venice Biennale's international Sculpture Prize of 1956.

A catalogue was produced for the exhibition with an essay by Folke Edwards, then the art critic and editor of *Paletten* magazine. He writes, 'Alongside Reg Butler, who in 1953 won the international competition for a monument to the unknown political prisoner, Chadwick and Armitage are leading figures of a generation of English sculptors who broke through after the end of the war in 1945'.⁹² Edwards described these sculptors as preoccupied with organically growing forms:

As sculptors they have made a choice: unlike many of their continental colleagues, they have not given themselves over to a totally abstract conception. They do not try to make plastic equivalents of organic elementary forms or mathematical conditions. For them sculpture is not an answer to a speculative hypothesizing; it grows naturally out of the senses and the imagination. Therefore they have held onto the figure.⁹³

According to Edwards, it is not a question of abstraction as abstract concept but rather as a form that emerges from the meeting between sensory experience and imagination. Edwards points out a difference in that Armitage's creations are more intuitive and intimate, while Chadwick's sculptures are constructive and architectonic. However, both works with figures or groups of figures.

i september samma år Rudolf Flink som intendent för Konsthallen. Vid denna tid var det vanligt att konsthallsintendenten rekryterades bland verksamma konstnärer.⁹⁴ Pernevi var bland annat utbildad i München och vid Konstakademien i Stockholm och var Valands konstskolas första skulpturlärare 1950–1953. Katalogen innehåller två bilder av respektive konstnär, katalogdel och texter författade av Folke Edwards.

Båda konstnärerna arbetade med ett abstrakt uttryck med bas i det figurativa. Pernevi, som representeras med studier till det offentliga verket *Fina fisken* på Doktor Fries torg på Guldheden i Göteborg, är den som gått längst i abstrakt riktning. Fisken har förvandlats till en rytmiskt buktande form med öppningar och trianglar som leder tankarna till en fisk i sprattlande rörelse. Den bearbetade blanka plåten påminner om fiskfjäll, särskilt då den besprutas med vatten.

Hammarén arbetade på ett plan med ett mer klassiskt figurativt måleri i genrer som självporträtt, porträtt och landskap, men ofta får den måleriska penselskriften och koloristiska bearbetningen formerna att nästan försvinna i färgmassornas grälla konvulsioner.

Edwards skriver om Hammarén: "Bilderna verkar inte byggda utan målade, inte planerade utan undfångna. Detta impulsiva, omedelbara, nordiska, utmärker honom."⁹⁵ Det karaktäriserade konstnärstemperamentet förbinds med "det nordiska", som inte närmare definieras. Av beskrivningen att döma kan man anta att vad som avses är det spontana och impulsiva, det sökande och expressiva, som också är särskilt betecknande för den koloristiska tradition som Hammarén förvaltade. Samtidigt är hans strävan mot abstraktion starkare än Göteborgskoloristernas.

Edwards karaktäriserar Pernevi som en "spirituell uppfinnare som fabulerar om formens och rörelsens förvandling, med graciös ironi eller ettrig aggressivitet".⁹⁶ Detta formspråk ges en öppnare geografisk bestämning: "Palle Pernevis orientering är internationell. De romanska kyrkoportalerna i Poitiers och Vezelay och de imponerande bärkonstruktionerna för moderna högspänningsledningarna är två väsentliga impulskällor för hans skulptur."⁹⁷ Edwards relaterar Pernevis konst till historien såväl som till samtidens industriella landskap.

Pernevis abstrakta formspråk ses, till skillnad från Hammaréns "nordiska" figurativa måleri, som internationellt. Båda arbetar dock med en form av abstraherad figuration.

Edwards sees the two as offshoots of a humanistic tradition, since they capture the vulnerability of human existence. Both sculptors were affected by their experiences during the war, and made their international breakthroughs during the fifties. They are representatives of modern and abstracted but still figurative sculpture in Britain during the post-war period.

Both sculptors eventually came to be represented in the permanent collection of Gothenburg Museum of Art. One sculpture and one drawing by Chadwick had already been acquired by the museum in 1956 during the exhibition *Young British Sculptors*. Armitage's sculpture *Reclining Woman*, on the other hand, was purchased in conjunction with the 1961 exhibition.

C-E HAMMARÉN, PALLE PERNEVI, GOTHENBURG ART GALLERY, 8–23 APRIL 1961

In 1961 Gothenburg Art Gallery arranged an exhibition of two Gothenburg-based artists, painter Carl-Erik Hammarén and sculptor Palle Pernevi. Hammarén is considered a Gothenburg painter though he was educated at the Royal Academy of Fine Arts in Stockholm as well as at the Valand Academy in Gothenburg. In September of that year he replaced Rudolf Flink as Gothenburg Art Gallery's curator. At the time it was common to recruit a practicing artist to be the museum's curator.⁹⁴ Pernevi was educated in Munich and at the Art Academy in Stockholm, and between 1950 and 1953 was the Valand Academy's first sculpture instructor. The exhibition catalogue includes two pictures of works by each artist, a list of works, and essays written by Folke Edwards.

Both artists worked in an abstract style with a foundation in the figurative. The one who took abstraction furthest was Pernevi, whose work was represented in the show by studies for *The Fine Fish*, a public sculpture for Doktor Fries Torg, a plaza in the Guldheden neighbourhood of Gothenburg. Here the fish was transformed into a rhythmically billowing form with openings and triangles that suggest the flopping movements of a fish out of water. The polished finish of the metal surface is reminiscent of fish scales, particularly when it is being splashed with the water of the fountain from which it rises.

Den danske skulptören Robert Jacobsen uppmärksammades med en utställning på Konsthallen Göteborg 1961. Utställningen visades även i SDS-hallen i Malmö, Kunstnerernes kunsthandel i Köpenhamn och Gummesons konstgalleri i Stockholm. Utställningskatalogen innehåller en text av den svenske konstkritikern Kristian Romare.

Jacobsens uttryck kan beskrivas som abstraherat med bas i figurationen. Vissa skulpturer är tydligt figurativa, andra nonfigurativa. Stilistiskt är de besläktade med Pablo Picassos och Julio Gonzálezs uttryck. Liksom Picasso använder Jacobsen ibland färdiga element i ett nytt sammanhang när han svetsar sina järnsulpturer.

Romare kallar Jacobsens skulpturer för ”rymdteckningar” som upphäver materialiteten: ”Robert Jacobsen diktar om det okända rummet utanför oss – liksom de afrikanska Dogonskulpturerna i sina besvärjelser av universum.”⁹⁸ Jacobsens modernistiska skulptur förbinds med folkkonst av Dogonfolket i Mali enligt ett bekant mönster.

Texten skiljer sig från flera andra behandlade katalogessäer i det att Romare varken relaterar Jacobsen till den samtida internationella konstvärlden eller till en nationell tradition. Den enda nationella referenser är att konstnärens far var sotare ute på danska slätten. Istället görs en mer poetisk och filosofisk reflektion kring konstnärskapet.

ITALIENSK KULTUR IDAG, 21 JUNI–23 JULI 1961

Italiensk kultur idag, som visades på Göteborgs konstmuseum 1961, är en av flera utställningar på museet som under femtio- och sextiotalet uppmärksammade italiensk konst. Just denna presentation hade ett bredare anslag, då den vid sidan av konst även inkluderade konsthantverk. Måleri och skulptur dominerar katalogen som också innehåller bilder på arkitektur. Utställningen visades i Skulpturhallen samt på Götaplatsen, där Berto Larderas tre meter

Hammarén worked with a more classical figurative painting in genres such as self-portraits, portraits, and landscapes, but often the painterly brushwork and the colouristic treatment make the forms almost disappear in masses of garish, convulsing colour.

Edwards writes of Hammarén, ‘The picture seems not built but painted, not planned but received. This impulsive, immediate, Nordic, sets him apart.’⁹⁵ Here the author links the characterizing temperament of the artist with ‘the Nordic’, which he did not further define. Judging from this description, one can assume he was referring to the spontaneous and impulsive, the searching and the expressive, which were also particularly characteristic for the colourist tradition of which Hammarén was part. At the same time, he strove more toward abstraction than did the Gothenburg colourists.

Edwards characterizes Pernevi as a ‘spiritual inventor that contrives fables of the transformation of form and movement, with graceful irony or hot-tempered aggression’.⁹⁶ The author gave this idiom a more open geographic determination: ‘Palle Pernevi’s orientation is international. The Romanesque church doors in Poitiers and Vezelay and the impressive load-bearing structures for modern high-tension power lines are two essential sources of inspiration for his sculptures’.⁹⁷ Edwards thus relates Pernevi’s art to history as well as to the contemporary industrial landscape.

He interprets Pernevi’s abstract style, in contrast to Hammarén’s ‘Nordic’ figurative painting, as international. However, both artists worked with a form of abstracted figuration.

ROBERT JACOBSEN, GOTHENBURG ART GALLERY, 13–28 MAY 1961

The Danish sculptor Robert Jacobsen was recognized with an exhibition at Gothenburg Art Gallery in 1961. It was also shown at the SDS Hall in Malmö, Kunstnerernes Kunsthandel in Copenhagen, and Gummesons Konstgalleri in Stockholm. The exhibition catalogue includes an essay by the Swedish art critic Kristian Romare.

Jacobsen’s style can be described as abstracted with a foundation in figuration. Certain of his sculptures are clearly figurative, others non-figurative. Stylistically they are related to the work of Pablo Picasso and

höga *Skulptur* (1952) placerats, bestående av utskurna järnplåtar vinklade i nittio grader mot varandra, vilka tillsammans bildar en komplex abstrakt form.

I utställningskommittén återfinns en rad italienska professorer, ambassadörer och museichefer. Utställningen visades även på Louisiana i Danmark, som förmedlade den till Göteborgs konstmuseum. Katalogen innehåller 141 nummer av måleri och skulptur, medan grafik, arkitektur, konsthantverk och industriell formgivning presenterades endast med etiketter i utställningen. Av katalogens reproducerade konstverk dominerar abstraktionen helt. Det enda verk som har ett mer klassiskt, om än stiliserat, figurativt uttryck är Giacomo Manzús skulptur *Kardinal*. Övriga konstnärer vars verk reproduceras är Roberto Crippa, Gió Pomodoro, Mario Negri, Umberto Milani, Quinto Ghermandi, Alberto Burri, Giuseppe Ajmone, Gianni Dova, Emilio Vedova, Emilio Scanavino, Giuseppe Capogrossi, Renato Volpini och Sergio Mascaro.

Katalogens bildexempel andas modernism; en ofta dynamisk och elegant esteticism, från arkitekturens organiskt välvda betongformer till Ghermandis bevingade skulpturer. Liksom Minguzzis sex figurer tycks Ghermandis ängel på väg att lyfta. Det är konst som präglas av rörelse, rytm och luft. Burris uttryck är mer informellt, sargat, med brända hål i den uppspända plasten, men likväl estetiskt raffinerat. Vedovas expressiva ”sammanstötning” närmar sig de amerikanska abstrakta expressionisterna Willem de Kooning och Franz Kline. Scanavino är mer österländsk och tachistisk i sitt uttryck med stora tomma ytor, kalligrafiska tecken och skrapningar i förtätade partier. Capogrossi är med sina klara färger och skarpa kanter grafisk på ett annat sätt i ett måleri där abstrakta tecken upprepas och bildar konstellationer.

Alfred Westholms förord beskriver den italienska kulturens stora betydelse och det klassiska arvets starka närvaro i samtiden. Men efter kriget har gamla värden raserats: ”De yttersta konsekvenserna av de nedrivande krafterna kan studeras på många konstverk i vår utställning, där konstnärerna med frenesi tycks ha befriat sig från sekler av tidlös klassisk skönhet.”⁹⁹ Westholm beskriver hur italienska konstnärer visserligen är en del av en internationell strömning men att revolten mot det klassiska har särskilda förtecken i Italien:

Julio González. Like Picasso, Jacobsen sometimes incorporates finished elements into new contexts in welding together his steel sculptures.

Romare calls Jacobsen’s sculptures ‘space drawings’ that transcended materiality: ‘Robert Jacobsen dreams about the unknown space outside of us – like the African Dogon sculptures in their incantations about the universe’.⁹⁸ Modernist sculpture is linked to the folk art of the Dogon people of Mali according to a familiar pattern.

Romare’s text differs from many of the other catalogue essays I have considered in that he relates Jacobsen neither to the contemporary international art world nor to a national tradition. The only national reference he makes is to note that the artist worked as a chimney sweep out on the Danish plains. Instead he writes a more poetic and philosophical reflection about the artist’s work.

ITALIAN CULTURE TODAY, 21 JUNE–23 JULY 1961

Italian Culture Today, shown at Gothenburg Museum of Art in 1961, was one of several exhibitions at the museum during the fifties and sixties featuring Italian artists. This presentation had a particularly broad scope, incorporating applied arts alongside fine art. Painting and sculpture dominates the catalogue, which also includes pictures of architecture. The exhibition was shown in the museum’s Sculpture Hall as well as in Götaplatsen, the plaza outside, where Berto Lardera’s three-meter-high *Sculpture* (1952) was placed, a composition of cut-out steel plates arranged at right angles to one another to form a complex, abstract form.

The exhibition committee included a number of Italian professors, ambassadors, and museum directors. It was also shown in Denmark at the Louisiana Museum of Modern Art, which then passed it along to Gothenburg Museum of Art. The exhibition catalogue lists 141 numbered paintings and sculptures, while graphic arts, architecture, applied arts, and industrial design had no numbers in the catalogue. Among the works reproduced in the catalogue, abstraction dominates entirely. The only piece that has a more classical, though stylized, figurative style is Giacomo Manzú’s sculpture *Cardinal*. Other artists whose work is featured

Styrkan i den gamla traditionen har gjort reaktionen så mycket mer dynamisk. Den antika traditionens fasta förankring i det okomplicerade mänskliga har släppt. I stället känner vi hur de nya motiven, som ofta förs tillbaka på abstrakta begrepp, lett fram till en rotlöshet, som inte bara gör sig gällande i den nya yttre formen. Det är kanske något, som just nu gäller alla västerländska konstområden. Men det blir särskilt påfallande i Italien.¹⁰⁰

Man finner här slutsatser om orsak och verkan, där dagens konst ses som en produkt av å ena sidan påverkan utifrån, å den andra ett särskilt förhållande till den nationella kulturhistorien. Trots den beskrivna rotlösheten anser Westholm att de italienska konstnärerna inte helt kunnat frigöra sig från den klassiska andan: ”Den finns där på ett karaktäristiskt sätt. Den retoriska gesten, de djärva, storslagna intentionerna, briljansen och elegansen vid genomförandet av dessa drag, som vi känner från tidigare perioders Italien.”¹⁰¹ Så förbinds dagens abstrakta konst med historien. Kontinuiteten är obruten, trots uppror och stilbrott.

På utställningen köptes ett grafiskt blad av Nunzio Gulino.

8 EMALJMÅLARE, KONSTHALLEN, 1–17 SEPTEMBER 1961

Vandringsutställningen *8 emaljmalare* visades på Konsthallen Göteborg 1961. Utställningen omfattade verk av åtta i Sverige verksamma konstnärer som arbetat med emaljmåleri – en gammal teknik som utvecklats för industriellt bruk under 1800-talet och som under femtio- och sextiotalet blev populär för offentlig konst, inte minst i Sverige.

Deltagande konstnärer var Sven Erixson, C.O. Hultén, Stig Lindberg, Lage Lindell, Egon Möller-Nielsen, Endre Nemes, Acke Oldenburg och Eje Öberg. Bakom utställningen stod Malmö museum i samarbete med AB Gustavsbergs Fabriker, som gett konstnärerna möjlighet att arbeta i emaljfabriken.

Samtliga verk som avbildas i katalogen har ett abstrakt formspråk, även de som utförts av konstnärer som tidigare förknippats med ett mer föreställande måleri, som Sven Erixson och Endre Nemes. Möjligen bör Egon Möller-Nielsens målning, föreställande

in the catalogue include Roberto Crippa, Giò Pomodoro, Mario Negri, Umberto Milani, Quinto Ghermandi, Alberto Burri, Giuseppe Ajmone, Gianni Dova, Emilio Vedova, Emilio Scanavino, Giuseppe Capogrossi, Renato Volpini, and Sergio Mascaro.

The pictures of works in the catalogue are steeped in modernism – often a dynamic and elegant aestheticism, from the organic, vaulted concrete forms of the architecture to Ghermandi’s winged sculptures. Like Minguzzi’s six figures, Ghermandi’s angel seems on the verge of lifting off. The art is characterized by movement, rhythm, and air. Burri’s style is more informalist, wounded, with holes burned through stretched plastic, but just as aesthetically refined. Vedova’s expressive ‘collision’ approaches the work of the American abstract expressionists Willem de Kooning and Franz Kline. Scanavino is more Eastern and tachistic in his style, with large empty surfaces, calligraphic signs, and scrapings through densely painted areas. With his bright colours and hard edges, Capogrossi’s painting is graphic in a different way, with abstract signs repeated to form constellations.

Alfred Westholm’s foreword describes the Italian culture’s great importance and the classical legacy’s powerful presence in the contemporary world. But after the war the old values had collapsed: ‘The ultimate consequences of the subversive destructive forces can be studied in many works of art in our exhibition in which frenzied artists seem to have liberated themselves from centuries of timeless classical beauty.’⁹⁹ Westholm described how these Italian artists are certainly part of an international movement, but that their revolt against the classical has distinctive characteristics in Italy:

The strength of the old tradition has made the reaction so much more dynamic. The tradition of antiquity’s firm roots in the uncomplicatedly human have been pulled up. Instead we can feel how these new motifs, which often refer back to abstract concepts, have led to a rootlessness that does not just make itself felt in the new outward form. That is perhaps something that at the moment applies to all areas of Western art. But it is particularly tangible in Italy.¹⁰⁰

Here Westholm is drawing conclusions of cause and effect in which he sees the art of the day as a product on the one hand of influences from the outside and on the other of the particular conditions of the nation’s cultural history. Despite the rootlessness he describes, Westholm believes that Italian

en trappa som vrider sig genom bildrummet, betecknas som surrealistiskt. I Nemes fall kom han att arbeta i en mer abstrakt inriktning under femtio- och sextiotalet jämfört med hans figurativa surrealism från tidigare år. Emaljtekniken kan också ha spelat in då den lämpar sig väl för abstrakta uttryck och experiment. Det är tydligt att flera av konstnärerna experimenterat med olika effekter, som rinnande färg och schabloner.

Till katalogen med färgbilder finns ett förord av Nils Lindhagen, intendent vid Malmö museum, en text om emaljmåleriets material och teknik av Arthur Hald, konstnärlig ledare vid AB Gustavsbergs Fabriker, och en text om emaljmåleriets vid Gustavsberg av konstkritikern Eugen Wretholm.

Lindhagen skriver att emalj som industriell metod för bruksprodukter också kan användas för konstnärliga syften:

Ett material som ger målaren tillfälle att renodla sin dyrkan av färgen som ett absolut uttrycksvärde och ger honom fritt spel att följa sina spontanaste impulser och som samtidigt fyller de anspråk på beständighet, solitt festlig materialverkan och avståndseffekt som rimligen kan ställas på konstverk för monumentalutsmyckning, utom- eller inomhus.¹⁰²

Här betonas emaljen som ett modernt medium, där de moderna krav konstnären ställer inte bara handlar om hållfasthet utan också spontanitet. Lindhagen sticker inte under stol med att utställningen propagerar för användning av tekniken i offentliga utsmyckningar.

Wretholm skriver att det ”finns en marginal för slumpen i emaljmåleriets, en lockande omständighet i den informella konstens tid, då den medvetet utnyttjade slumpeffekten blivit doktrin”.¹⁰³ Tekniken anses lämpa sig särskilt bra för spontana experiment. Wretholm betonar samtidigt behovet av kontroll och jämför emaljmåleriets med japanskt måleri och akvarell. Plåten måste ligga horisontellt för att färgen inte ska rinna av. Tekniken lyfts fram som betydelsefull för det konstnärliga uttrycket. En viss teknik kommer till sin rätt genom arbetssätt som utnyttjar dess särart.

artists had not entirely succeeded in liberating themselves from the classical spirit: ‘it is still there, in a characteristic way. The rhetorical gesture, the bold, grand intentions, the brilliance and the elegance in the execution of these attributes that we know from earlier eras in Italy’.¹⁰¹ The author thus links contemporary abstract art with history. The continuity was unbroken despite the rebellion and the breach of style.

In conjunction with the exhibition the museum acquired a graphic print by Nunzio Gulino.

8 ENAMEL PAINTERS, GOTHENBURG ART GALLERY, 1–17 SEPTEMBER 1961

The travelling exhibition *8 Enamel Painters* was shown at Gothenburg Art Gallery in 1961. It featured eight Sweden-based artists who worked in enamel painting, an old technique developed for industrial use during the nineteenth century that became popular for public art in Sweden during the fifties and sixties.

The participating artists were Sven Erixson, C. O. Hultén, Stig Lindberg, Lage Lindell, Egon Möller-Nielsen, Endre Nemes, Acke Oldenburg, and Eje Öberg. The exhibition was produced by Malmö Museum in collaboration with Gustavsbergs Fabriker, a porcelain factory that had given the artists an opportunity to work in their facilities.

All of the pieces reproduced in the exhibition catalogue has an abstract style – even those made by artists such as Sven Erixson and Endre Nemes who had previously been associated with a more representational painting. Egon Möller-Nielsen’s painting of a staircase that rotates through the picture space should perhaps be categorized as surrealist. Nemes came to work in a more abstract style during the fifties and sixties compared with the figurative surrealism of his earlier career. The enamel technique may also have factored in, since it is well suited to abstract motifs and experiments. It is clear that many of the artists has experimented with various effects, including dripping paint and stencils.

The colour pictures in the catalogue are accompanied by a foreword by Nils Lindhagen, curator at Malmö Museum; an essay on the materials and techniques of enamel painting by Arthur Hald, Artistic Director at

Den svenske nyexpressionisten Staffan Hallström ingick i Saltsjö-Duvnäs-gruppen och är mest känd för målningssviten *Ingens hundar*. 1961 visade Konsthallen Göteborg en separatutställning med konstnären, sammanställd i samarbete med Gummesons Konstgalleri i Stockholm. Katalogen innehåller såväl svartvita bilder som färgbilder, en katalogdel och en essä av konstnärskollegan Torsten Renqvist.¹⁰⁴

I sin text "Till Staffan Hallström" skriver Renqvist om måleriets problematik i samtiden, där nya stilar snabbt avlöser varandra och en generation endast är aktuell i några år. Han påminner om konstnärer som fortsätter trots att teckentydarna "hävdar att det är slut med bildkonsten".¹⁰⁵ Renqvist föreslår två sätt att förhålla sig till känslan av att vara passerad: att kliva av konsten eller att framhärda. Avantgardets logik ses som en fälla, ett alltmer avsmalnande verksamhetsområde begränsat till konstlivets modeväxlingar. Författaren är skeptisk till avantgardets autenticitet och ställer istället sin tilltro till det passerade.

Detta måste sägas vara en avvikande position i det tidiga sextio-talets framtidsoptimistiska tidevarv, då modernismen befann sig i en fas av närmast total dominans i konstlivet. Men hur relaterar den till Hallström? Renqvist lämnar den frågan öppen till läsaren. En tolkning som ligger nära tillhands är att Renqvist ser Hallström som en sådan passerad målare som skapar bilder mot strömmen. Kanske baseras detta på att Hallström inte arbetar i någon av de senaste trenderna som spontanism, informellt måleri eller liknande. Hallström har ett eget uttryck där den gula färgen på ett egensinnigt sätt är mycket framträdande. Detta "utanför historien", som Renqvist talar om, befinner sig ändå innanför modernismen. Hallströms berättande måleri kan leda tankarna till Goya men uttrycket karaktäriseras också av ett abstraherat, grovt formspråk med strakt uppdrivna färger.

Renqvist är en röst som går motströms, som avvisar avantgardet men som likväl befinner sig inom det modernistiska paradigmet. Vad han söker visa på är en större frihet bortom ett allt snävare avantgarde i en konst som kan hämta erfarenheter från både nuet och historien. Om konsten hela tiden måste förändras men förändringen

Gustavsberg Factories; and an essay on enamel painting at Gustavsberg by art critic Eugen Wretholm.

Lindhagen writes that the industrial method of enamel painting developed for utilitarian objects could also be used for artistic purposes:

A material that offers the painter an opportunity to refine his adoration of colour as an absolute expressive value and that gives him free reign to follow his most spontaneous impulses while simultaneously satisfying all the expectations for durability, solidly festive materiality, and depth effects one could reasonably have of artwork for monumental public commissions, indoors or out.¹⁰²

Here Lindhagen emphasizes enamel as a modern medium, where an artist's modern demands are not only about durability but also spontaneity. He is not shy about the fact that the exhibition is advocating for the use of the technique in public art commissions.

Wretholm writes that there 'is some margin for chance in enamel painting, an attractive condition in the era of informal art, when the conscious exploitation of effects of chance has become a matter of doctrine'.¹⁰³ The technique was considered particularly well suited for spontaneous experiments. At the same time, Wretholm emphasizes the need for control, comparing enamel painting with Japanese painting and watercolour. The metal plate has to lie horizontal to prevent the paint from running off. He notes that the technique was important to the artistic expression: a particular technique is only at its best when the working method takes advantage of its distinctive attributes.

STAFFAN HALLSTRÖM, GOTHENBURG ART GALLERY, 4–19 NOVEMBER 1961

The Swedish neoexpressionist Staffan Hallström was a member of the Saltsjö-Duvnäs Group, and is best known for a suite of paintings entitled *No One's Dogs*. In 1961 Gothenburg Art Gallery showed a solo exhibition of Hallström's work, arranged in collaboration with Gummesons Konstgalleri in Stockholm. The exhibition catalogue includes both black-and-white pictures and an essay by fellow artist Torsten Renqvist.¹⁰⁴

bara accepteras om den sker i en på förhand given riktning mot ett allt smalare område, hur kan då något genuint nytt och äkta formuleras? Renqvist synliggör den modernistiska konstdiskursens absurda begränsningar. Samtidigt förefaller han oförmögen att se bortom modernismen. Abstraktionen uppfattas som ett nödvändigt inslag medan en rent avbildande realism avfärdas. Att konsten snart var på väg att återgå till en figurativ realism genom popkonsten och fotorealismen verkar Renqvist helt oförberedd på.

ELIS ERIKSSON, P.O. ULTVEDT, KONSTHALLEN, 13 JANUARI–28 FEBRUARI 1962

De svenska konstnärerna Elis Eriksson och P.O. Ultvedt presenterades i en utställning på Göteborgs Konstförening Konsthallen 1962. Katalogen kan läsas från två håll, om Eriksson från ena hållet och om Ultvedt från det andra. Båda konstnärerna presenteras med bilder på tidigare och nya verk samt bilder på konstnären. Formen med två konstnärer som ställer ut tillsammans är återkommande under perioden.

Född 1906 tillhör Eriksson en äldre generation än Ultvedt som var född 1927. Likväl delade de vid tidpunkten en inriktning mot en nydadaistisk, medieöverskridande och lekfull konst som var inflytelserik under första halvan av sextiotalet. I början av sin karriär arbetade Eriksson med en mer traditionell men ändå modernistisk figurativ skulptur. Han vände sig dock mot konstbegreppet och kallade hellre sina verk för alster. I slutet av femtiotalet övergav han den traditionella skulpturen för collage och assemblage med språkliga element. I dessa bilddikter märks ett intresse för ordlekar och talspråk, ett gatans språk och lekens bildbyggande på tvärs mot det korrekta. Även om Eriksson inte arbetade med rörliga skulpturer är hans bilder och assemblage fyllda av lekfullhet och dynamik.

Även Ultvedts skulpturer utmanar det traditionella skulpturbegreppet genom att anta skepnad av rörliga konstruktioner, ibland i form av rumsliga installationer. Han har också arbetat med abstrakta filmverk. Ultvedt uppmärksammades på den omtalade utställningen

In 'To Staffan Hallström' Renqvist writes of the problematic of painting in contemporary society, when one new style replaces another in rapid succession and a 'generation' of artists spans only a few years. He reminded us that artists continue their work even though the tealeaf readers 'claim that visual art is over'.¹⁰⁵ Renqvist proposes two ways to relate to the feeling of having been passed by: to give up on art or to persevere. He sees the logic of the avant-garde as a trap, an increasingly narrowing field to work in bounded by the shifting fashions of the art world. The author is sceptical of the avant-garde's authenticity and puts his faith instead in those who had been passed by.

It must be noted that this was a divergent opinion in the early sixties, an era of great optimism for the future, when modernism was in a phase of near total dominance of the art world. But how did it relate to Hallström? Renqvist lets that remain an open question for the reader. One convenient interpretation is that Renqvist sees Hallström as one of those passed-by painters who create pictures against the current. Perhaps that assessment is based on the fact that Hallström does not work in any of the latest trends, such as action painting or informalism. Hallström has a style of his own in which the colour yellow in a peculiar way is highly prominent. This 'outside of history', as Renqvist calls it, was nevertheless inside of modernism. Hallström's storytelling paintings can lead to thoughts of Goya, but the expression is also characterized by an abstracted, rugged style with sharply mustered colours.

Renqvist is a voice against the din, dismissing the avant-garde but staying within the modernist paradigm all the same. What he tries to demonstrate is that beyond the increasingly constricted avant-garde lays a greater freedom in an art that can gather experiences from both the present and the past. If art must always be changing but that change is only acceptable if it happens in a predetermined direction toward a constantly narrowing area, how then can anything genuinely new and authentic be conceived? Renqvist makes visible the modernist art discourse's absurd boundaries. At the same time he appears to be unable to see beyond modernism. He perceives abstraction as a necessary component while rejecting purely representational realism. Art was about to turn back toward figurative realism through pop art and photorealism, and Renqvist seems to have been entirely unprepared for it.

Rörelse i konsten på Moderna Museet 1961 och deltog även i *Hon – en katedral* fem år senare.

I Konsthallens entréhall fanns en gemensam skulptur, en parafra på Carl Milles *Poseidon* på Götaplatsen. När besökare öppnade porten stampade den med foten medan fisken som havsguden höll i ett fast grepp, viftade på stjärten.¹⁰⁶

Liksom *Rörelse i konsten* väckte utställningen i Göteborg starka publikreaktioner. En välbesökt debatt om det utvidgade konstbegreppet, där Ulf Linde närvarade, hölls i Konsthallen den 26 januari.¹⁰⁷ Kan vad som helst vara konst? Debatten fortsatte i pressen under året i vad som kallats den stora konstdebatten, föranledd av Moderna Museets kritiserade inköp.¹⁰⁸ I relation till denna diskussion är ett citat av Hippolyte Taine i katalogens försättsblad talande: ”Ett konstverk bestäms av sammanhanget med sin omgivning, och denna omgivning är det rådande allmänna tillståndet i sederna och det andliga livet.”¹⁰⁹

Hur förhåller sig denna utställning till abstraktionen som dominerat så starkt under femtiotalet? Eriksson och Ultvedt har varken lämnat abstraktionen eller modernismen bakom sig. Deras formspråk har en abstrakt karaktär. Ändå kan det uttryck de här framträdde med beskrivas som nytt.

Istället för att överge modernismen vände de tillbaka till tiotalets dada och förde fram en mer lekfull sida av modernismen, en anti-konst som riktar en kritisk udd mot det borgerliga konstbegreppet. Hos Eriksson och Ultvedt finns samma smak för det bortkastade, skräp och objekt som fogas samman i nya sammanhang, ett folkligt språk, collage och assemblage. Deras arbete är påfallande rumsligt och verken tycks splittrade och utspridda, närmast kaotiska i sitt formspråk. Det är förstås en form av abstrakt konst men förhållningssättet handlar inte om färg och form som självändamål. Snarare syftar verkets element till att sätta något i rörelse, rent konkret i rummet men också i betraktarens föreställningsvärld. Det gränsöverskridande och provokativa är en del av detta konstbegrepp.

Att dada, istället för den mediums specifika abstraktionen, togs upp under femtiotalet och i början av sextiotalet är betecknande för att en viss tolkning av modernismens historia höll på att förlora sin legitimitet. Är Erikssons och Ultvedts verk postmoderna? De öppnar modernismen för nya uttryckssätt och influenser men samtidigt arbetar de i ett abstrakt formspråk.

ELIS ERIKSSON, P. O. ULTVEDT, GOTHENBURG ART GALLERY,
13 JANUARY–28 FEBRUARY 1962

Swedish artists Elis Eriksson and P. O. Ultvedt were featured at Gothenburg Art Gallery in 1962. The exhibition catalogue can be read from two directions, about Eriksson from one side and about Ultvedt from the other. It includes pictures of new and earlier work by both artists as well as photos of the artists themselves. This exhibition with two artists showing their work together was a recurring form during the investigated time-period of this study.

Born in 1906, Eriksson belongs to an older generation than Ultvedt, who was born in 1927. Nevertheless, in the early sixties they shared a tendency toward a playful, neo-dadaist art for any media that was influential during the first half of the decade. In the early part of his career, Eriksson worked with a more traditional yet modernist figurative sculpture. However, he turned against the concept of art, and preferred to call his works ‘outputs’. In the late fifties he abandoned traditional sculpture for collage and assemblage with linguistic elements. In these picture poems we can detect an interest in puns and colloquialisms, the language of the street, and making a game of composing the picture in contravention of the correct. Eriksson may not have worked with moving sculptures, but his pictures and assemblages are filled with playfulness and dynamism.

Ultvedt’s sculptures too challenges the traditional conception of sculpture by taking the form of moving constructions, sometimes as spatial installations. He also worked with abstract film. Ultvedt gained attention at the renowned *Movement in Art* exhibition at Moderna Museet in 1961, and also participated five years later in *She – A Cathedral*.

Gothenburg Art Gallery’s entrance hall featured a sculpture made by Eriksson and Ultvedt together, a paraphrase of the Carl Milles’ sculpture *Poseidon* that stands on Götaplatsen, the plaza outside. When visitors opened the door, the figure of the sea god stamped its foot while the fish he held tight flapped its tail.¹⁰⁶

Like *Movement in Art*, the Gothenburg exhibition sparked an impassioned reaction from the public. A well-attended debate on the expanded concept of art, which included Ulf Linde, was held at Gothenburg Art Gallery on January 26.¹⁰⁷ Can anything be art? The debate continued

Katalogen saknar en text som sätter utställningen i ett tidssammanhang. Av debatten att döma var det en utställning som bröt med etablerade uppfattningar om konst. Men man ska då minnas att detta element av provokation, gränsöverträdelse och ständig förnyelse är en del av modernismen, dess historia och självförståelse, vilken sammanfattas i begreppet *avantgarde*.

LUCIANO MINGUZZI, 3–25 FEBRUARI 1962

1962 visade Göteborgs konstmuseum en utställning med den italienske skulptören Luciano Minguzzi. Utställningen turnerade därefter vidare till Gummesons Konstgalleri i Stockholm, Lunds konsthall och Louisiana i Danmark. Utställningskommissarie var Nils Ryndel och utställningen producerades av Göteborgs konstmuseum i samarbete med övriga institutioner och gallerier. Utställningskatalogen innehåller, förutom svartvita bilder och katalogdel, ett förord av Alfred Westholm och en text av den italienske konstkritikern Franco Russoli. Utställningen är ett exempel på museets uppmärksammande av modern italiensk konst i allmänhet och skulptur i synnerhet. Den utgör därmed en uppföljning av *Marino Marini* (1953) och *Italiensk kultur idag* (1961).

Westholm beskriver Minguzzis skulpturer som tyngdpunkter på den sistnämnda utställningen. Formspråket med vingliknande former och insektslika gestalter är onekligen abstraherat men i botten finns ett motiv. Russoli hävdar följaktligen att Minguzzi är en skulptör med en stark förbindelse med verkligheten:

Alla dessa fullgångna bilder, präglade av ett poetiskt formsökande, sprunget ur en verklighetssituation, vars synupplevelse i sig bar på ett spirituellt innehåll. Samma säkra känsla behärskar formen på dess höga, svävande flykt mot den fria rymden, där dess inneboende rörelse kan nå slutlig vila i tyngdlös jämvikt. En avsikt som nås utan att konstnären förfaller till abstrakt lek eller låter formen förlora sig i tomma mönster.¹¹⁰

Det abstrakta är inget mål i sig och borde inte heller vara det enligt Russoli som istället betonar förankringen i erfarenheten, men också

in the press throughout the year in what has been called the Great Art Debate, brought on by some highly criticized acquisitions by Moderna Museet.¹⁰⁸ A quotation of Hippolyte Taine printed on the catalogue flyleaf provides a revealing perspective on the discussion: 'A work of art is determined by the context of its surroundings, and these surroundings are the state of the dominant public mores and spiritual life'.¹⁰⁹

How does this exhibition relate to the abstraction that was so thoroughly dominant during the fifties? Eriksson and Ultvedt had left neither abstraction nor modernism behind. Their style has an abstract character, and yet the expression they offered here can be described as something new.

Instead of abandoning modernism, they turned back to the dadaism of the teens and advanced a more playful side of modernism – an anti-art that directed a critical barb at the conservative concept of art. In Eriksson and Ultvedt we find the same taste for the discarded, for junk and objects that could be joined together in new contexts, a vernacular language of collage and assemblage. Their work is strikingly spatial, and the pieces seem splintered and spread out, almost chaotic. It is of course a form of abstract art, but the approach dealt not with colour and form as ends in themselves; instead the elements of the piece aims to put something in motion, literally moving in the space but also shaking up the viewer's conceptual world. The unbounded and provocative are part of this new concept of art.

The fact that the two artists took up dada instead of medium-specific abstraction in the fifties and early sixties suggests that a certain interpretation of modernism's history was about to lose its legitimacy. Is Eriksson and Ultvedt's work postmodern? They opened the door for new forms of expression and new influences in modernism, but at the same time they were working in an abstract style.

The catalogue has no essay to put the exhibition in a contemporary context. Judging from the debate that surrounded it, the show countered the established conceptions of art. However, we should remember that this element of provocation, violating boundaries, and continual renewal was essential to modernism, its history and its self-image, all of which is captured by the term *avant-garde*.

frihetssträvan. Häri ingår abstraktionen som ett centralt, lekfullt moment. Minguzzis skulptur söker med ett koncentrerat uttryck fånga en rörelse eller känsla mer än att mimetiskt avbilda verkligheten. Han har en fot i en klassisk-arkaisk skulpturtradition men befinner sig likväl tydligt inom modernismens formspråk.

Katalogessän är ett exempel på en text som försöker fånga in konstnärskapet med poetiska formuleringar utan att relatera det till samtida strömningar eller andra konstnärer. Därmed framstår konstnären som en solitär, unik och egen, med ett uttryck som i första hand kommer inifrån men utvecklas och frigörs i samspel med den närmsta omgivningen.

På utställningen köptes *Skiss III för Eko* (1959) till samlingen.

SKULPTUR I TYSKLAND EFTER 1950. SKULPTUR, STUDIER, TECKNINGAR, GRAFIK,
9–25 MARS 1962

Tysk konst från efterkrigstiden visades på utställningen *Skulptur i Tyskland efter 1950. Skulptur, studier, teckningar, grafik* på Göteborgs konstmuseum 1962. Utställningen kom från Deutscher Kunstrat och turnerande i Sverige till Stockholm, Göteborg, Malmö, Västerås, Norrköping och Helsingborg genom Riksförbundet för bildande konst. Katalogtexten är författad av den tyske konsthistorikern Eduard Trier. Uttrycken utgörs av en blandning av abstraherade figurer och helt nonfigurativa kompositioner. En del är arkaiserande, andra expressiva och konstruktiva till sin karaktär. Katalogen innehåller 149 nummer av 55 konstnärer, däribland E.R. Neles bronshäst som tycks söndersprängd och Alexander Gondas bronsköld av staplade rätblock.

Trier betonar att den tyska skulpturen är en del av den europeiska, därav titeln ”Skulptur i Tyskland” istället för ”Tysk skulptur”. Det finns idag en medvetenhet om vad som görs i Paris och på andra ställen. Det finns inte längre provinsiella skillnader men konsten är utspridd och saknar ett givet centrum. Tidigare starka förebilder som Ernst Barlach och Wilhelm Lehmbruck har inte samma betydelse

LUCIANO MINGUZZI, 3–25 FEBRUARY 1962

In 1962 Gothenburg Museum of Art presented the work of Italian sculptor Luciano Minguzzi. The exhibition later travelled on to Gummesons Konstgalleri in Stockholm, Lund Art Gallery, and the Louisiana Museum of Modern Art in Denmark. It was commissioned by Nils Ryndel and produced by Gothenburg Museum of Art in collaboration with the other institutions and galleries. The catalogue included, in addition to black-and-white illustrations and a list of works, a foreword by Alfred Westholm and an essay by Italian art critic Franco Russoli. The exhibition was an example of the museum’s attention to modern Italian art in general and to sculpture in particular. It was thus a follow-up to *Marino Marini* (1953) and *Italian Culture Today* (1961).

Westholm describes Minguzzi’s sculptures as the anchors of the *Italian Culture Today* show. With their wing shapes and insect-like figures, the style is undeniably abstract, though with an underlying figurative motif. Consequently Russoli asserts that Minguzzi was a sculptor with a strong connection to reality:

All these fully developed pictures, permeated with a poetic search for form, sprung from a real situation, whose sensory experience in itself carries a spiritual content. The same assured feeling masters the form in its lofty, hovering flight toward free space, where its inherent movement can ultimately come to rest in a weightless balance. That objective is achieved without the artist resorting to abstract games or allowing the form to lose its empty pattern.¹¹⁰

The abstract is not a goal in itself, according to Russoli, nor should it be; instead he emphasizes the importance of anchoring in experience, but also the striving for freedom. In this abstraction plays a central, playful role. Minguzzi’s sculpture strive with a concentrated expression to capture a movement or a feeling more than to imitatingly portray reality. He has one foot in a classical-archaic sculpture tradition, but nevertheless remains fully within the idiom of modernism.

The essay for the exhibition catalogue is an example of a text that attempts to capture an artist’s work with poetic language without relating it to contemporary currents or to other artists. The artist thereby

för de yngre, skriver Trier: ”Å den ena sidan den djärva förnyelsen, den nästan chockerande uppfinningsförmågan och utnyttjandet av dagens material och teknik, å den andra sidan förvaltandet av de ned-ärvda bilduppgifterna – så kan man i förenklade drag karaktärisera bildhuggarkonstens nuvarande situation.”¹¹¹

Troligen delvis av historiska skäl betonas den tyska efterkrigstidens nationella särdrag inte så mycket som i andra nationella utställningar. Men de tyska skulptörerna är också, som andra länders konstnärer, delaktiga i en internationell strömning. Mångfalden betonas och ses som en styrka. Avsaknaden av allmängiltiga idéer har ersatts av rikedom och mångsidighet. Det tunga och stabila samsas med det svävande viktlösa. Parallella teman presenteras istället för historiska utvecklingslinjer. Här återfinns också en blandning mellan föreställande och abstrakt.

NUTIDA KONST FRÅN ARGENTINA, KONSTHALLEN, 7–23 APRIL 1962

Nutida konst från Argentina visades på Konsthallen Göteborg 1962. Utställningen sammanställdes för The Arts Council of Great Britain av Rafael Squirru, direktör för Moderna Museet i Buenos Aires, och förmedlades till Sverige av Riksförbundet för bildande konst. I Sverige visades utställningen i Norrköping, Lund, Göteborg, Halmstad och Stockholm. Katalogen innehåller ett förord av konstkritikern Lars Erik Åström och texter av Javier T. Gallac och Rafael Squirru.

Kunskapen om sydamerikansk konst är högst bristfällig i Norden, konstaterar Åström. Samtliga utställande konstnärer är obekanta på den svenska konstscenen. Verk av Luis Barragan, Mario Mollari, Noemi Gerstein, Raul Russo och Pablo Caratella återges i katalogen. Samtliga avbildade verk har en utpräglat abstrakt eller nonfigurativ karaktär, med undantag av Mollari, vars arkaiserande, berättande målning är mer typisk för ett latinamerikanskt figurativt måleri. Detta utgår från Picasso men har utvecklats i nya former i Syd- och Mellanamerika, inte minst inom muralmaleriet av företrädare som

comes across as a solitary, unique, and independent individual with a style that comes primarily from within but has been developed and liberated through his interactions with his immediate surroundings.

In conjunction with the exhibition the museum acquired *Sketch III for Echo* (1959) for its collection.

SCULPTURE IN GERMANY SINCE 1950: SCULPTURE, DRAWING STUDIES, GRAPHIC ARTS, 9–25 MARCH 1962

German art of the post-war period was featured at Gothenburg Museum of Art in the 1962 exhibition *Sculpture in Germany Since 1950: Sculpture, Drawing Studies, Graphic Arts*. It was produced by Deutscher Kunstrat (the German Fine Arts Council) and travelled in Sweden to Stockholm, Gothenburg, Malmö, Västerås, Norrköping, and Helsingborg through support from the National Federation of Fine Arts Societies. The catalogue essay is written by the German art historian Eduard Trier. The works in the show were a mixture of abstracted figures and completely non-figurative compositions. Some were archaic in character, others expressive and constructive. The catalogue includes 149 works by 55 artists, among them a bronze horse by E. R. Nele that looks blown apart and a bronze shield by Alexander Gonda made from stacked rectangular blocks.

Trier emphasizes that German sculpture is part of European sculpture, thus the title *Sculpture in Germany* rather than *German Sculpture*. He writes that there is now an awareness of what is happening in Paris and other places. There are no longer provincial differences, and art has instead become dispersed and without a given centre. Formerly influential predecessors such as Ernst Barlach and Wilhelm Lehmbruck no longer has the same importance for younger artists. Trier writes, ‘On the one hand this bold renewal, the almost shocking inventive ability and exploitation of today’s materials and techniques, on the other the continuance of the inherited objectives of the picture – this in simplistic terms characterizes the current state of the art of picture carving’.¹¹¹

Trier puts less emphasis on the distinctively national attributes of the German post-war period than we have seen in other national exhibitions,

Diego Rivera. Trots att det är figurativt befinner sig detta måleri inom modernismen, då det verkar genom ett abstraherat formspråk med arkaiserande drag – grova, förenklade figurer arrangerade till detaljrika scener.

Gallac beskriver hur den argentinska konsten följt europeiska strömningar men sedan utvecklat något eget: ”Det lyriska och de stora vidderna förenas i en rymdkänsla som kännetecknar de yngre generationerna och tar sig uttryck i experiment av konstruktiv och informalistisk karaktär.”¹¹² Squirru berör i sin text frågan om den argentinska konstens relation till den europeiska traditionen och förväntningar på att argentinsk konst ska vara annorlunda.

Texten ger en intressant inblick tidens synsätt på konstens relation till nationalitet. Att denna relation är viktig tycks underförstått. Att det finns ett direkt samband mellan konstnärligt uttryck och nationalitet verkar också tas för givet, men Squirru ifrågasätter förväntningarna på argentinsk konst som provinsiell: ”Det faktum att vi bär europén inom oss har alltid vållat missförstånd. Vid konfrontationen med argentinsk konst är kritikerna benägna att höja en aning på ögonbrynen, man motsätter sig tanken på att vi inte är mer pittoreska.”¹¹³ Argentinarna efterapar inte Europa, de är européer, hävdar Squirru:

Vi tillhör den västerländska kulturen, även om det inte står så i böckerna, även om vi är annorlunda – det hoppas vi vara – en nyans annorlunda, även om vårt blod delvis härrör från de atlanter som först befolkade kontinenten. Kan vi inte tillväxa utan att införliva vår mark och våra stjärnor med vårt väsen, kan vi inte heller göra det om vi förnekar vårt blod, och det är Europa vi har i ådrorna. För oss är Paris och Madrid, Florens och Rom inte exotiska platser: de byggdes av våra förfäder och vi gör anspråk på dem såsom del av oss själva. Att inte förstå detta är att neka att förstå vår konst.¹¹⁴

Ur ett postkolonialt perspektiv kan ursprungsbefolkningens begränsade plats i denna beskrivning ifrågasättas, även om de numerärt endast utgör ett fåtal procent. Verkligheten är mer komplex än den exotiserande bilden. Argentina, Sydamerikas andra största land med högst BNP per capita, var på stark ekonomisk frammarsch under sextiotalet. Man kan i texten ana en vilja att bli tagen på allvar som modern kulturnation samtidigt som landets konstnärer och kritiker vårdar det nationellt särskiljande.

probably at least in part for historical reasons. But German sculptors, like those in other countries, are also part of an international movement. The author emphasizes the variety among them, seeing it as a strength. The absence of universal ideas had now been replaced by abundance and versatility. The heavy and stable are brought together with the hovering and weightless. Parallel themes were presented rather than historical lines of development. We also find here a mixture of representational and abstract.

CONTEMPORARY ART FROM ARGENTINA, GOTHENBURG ART GALLERY,
7–23 APRIL 1962

Contemporary Art from Argentina was shown at Gothenburg Art Gallery in 1962. The exhibition was produced for the Arts Council of Great Britain by Rafael Squirru, Director of the Buenos Aires Museum of Modern Art, and brought to Sweden by the National Federation of Fine Arts Societies. In Sweden the exhibition appeared in Norrköping, Lund, Gothenburg, Halmstad, and Stockholm. The catalogue includes a foreword by art critic Lars Erik Åström and essays by Javier T. Gallac and Rafael Squirru.

Knowledge of South American art was extremely inadequate in the Nordic countries, Åström asserted. All of the artists in the show were unknown in the Swedish art community. Works by Luis Barragan, Mario Mollari, Noemi Gerstein, Raul Russo, and Pablo Caratella are reproduced for the catalogue. All of the pieces included has an overtly abstract or non-figurative character, with the exception of Mollari's archaic, narrative painting, which is more typical of Latin American figurative painting. That tradition is based on Picasso but has developed new forms in South and Central America, such as the mural paintings represented by Diego Rivera. Although they are figurative, these paintings belong to modernism, acting through an abstracted style with archaic features – rough, simplified figures arranged into scenes full of details.

Gallac describes how Argentine art has followed European currents before developing into something of its own: “The lyrical and the broad views are united in a feeling of space that characterizes the younger generations and finds expression in experiments of constructive and informalist character.”¹¹²

Isamarbete med Svensk-Franska Konstgalleriet anordnade Göteborgs Konstförening utställningen *Konst från Paris* på Konsthallen Göteborg 1962. Verk av en lång rad konstnärer som var aktuella i konstdiskussionen, flertalet associerade med de informella, visades. Katalogen saknar bilder och text men konstnärsnamnen säger desto mer om inriktningen. Till de mer kända hör François Arnal, Arman, Jean Dubuffet, Maurice Estève, Jean Fautrier, Lucio Fontana, Sam Francis, Hans Hartung, Alfred Manessier, Henri Michaux, Joan Mitchell, Pablo Picasso, Serge Poliakoff, Jean-Paul Riopelle, Larry Rivers, Antoni Tàpies, Jean Tinguely och Wols.

Utställningen innehöll även grafik av ytterligare en rad konstnärer som Karel Appel, Jean Arp, Corneille, Dubuffet, Max Ernst, Estève, Francis, Hartung, Asger Jorn, André Lansky, Manessier, Poliakoff, Vieira da Silva, K.R.H. Sonderborg, Pierre Soulages, Tàpies och Mark Tobey.

Konstnärskapen spänner från moderna klassiker som Picasso, Braque och Léger till de informella och en representant för *nouveau réalisme* som Arman. Även om fokus ligger på Parisscenen återfinns några amerikanska namn, som de abstrakta expressionisterna Francis och Mitchell, den kalligrafiske abstrakte målaren Tobey och popkonstnären Rivers. Trots Arman och Rivers visar utställning på en total dominans av abstrakta och nonfigurativa uttryck. Man kan notera att endast en kvinnlig konstnär, Joan Mitchell, var representerad.

TOBEY, 11 JANUARI–2 FEBRUARI 1963

Måleri av amerikanen Mark Tobey visades på Göteborgs konstmuseum 1963. Utställningen, som tidigare visats på Konstsalongen Samlaren i Stockholm, ordades i samarbete med Musée des Arts décoratifs i Paris.

Squirru's essay touched on the question of Argentine art's relationship to the European tradition and the expectations that it should be different.

Squirru provided an interesting insight into the era's view of the relationship between art and nationality. He seems to have taken for granted that this relationship is important, and that there is a direct connection between artistic expression and nationality. But Squirru questions the expectations for Argentine art as provincial: 'The fact that we carry the European within us has always caused misunderstanding. When confronted with Argentine art the critics are wont to raise their eyebrows a little, resisting the idea that we are no longer picturesque'.¹¹³ Argentines do not copy Europeans, they *are* Europeans, he asserts:

We are part of Western culture, even if it does not say that in the books, even if we are different – we hope that we are – a nuance different, even if the blood in our veins comes in part from the Atlantic peoples who first populated this continent. If we cannot grow without incorporating our land and our stars into our essence, then we cannot either grow if we deny our own blood, and it is Europe we have in our veins. For us Paris and Madrid, Florence and Rome are not exotic places: they were built by our ancestors and we claim them as part of ourselves. To not understand this is to refuse to understand our art.¹¹⁴

From a postcolonial perspective, the limited role of the indigenous peoples in this description can be questioned, even if they numerically constituted a small percentage of the population. The reality is more complex than Squirru's exotic picture. Argentina, the second largest country in South America with the highest per capita GDP, was in the midst of a great economic expansion during the sixties. In this essay we can detect a desire to be taken seriously as a modern cultural nation at the same time the country's artists and critics were protective of the distinctively national.

ART FROM PARIS, GOTHENBURG ART GALLERY, 12–28 OCTOBER 1962

In collaboration with Svensk-Franska Konstgalleriet (the Swedish-French Art Gallery), Gothenburg Art Association arranged the exhibition *Art*

Tobeys måleri karaktäriseras av en kalligrafisk penselskrift som ofta täcker hela ytan i genomlysta skikt. Det är ett bildspråk som har beröringspunkter med såväl de informella i Europa som den abstrakta expressionismen i USA. Inför utställningen förvärvade Göteborgs konstmuseum två teckningar av konstnären.

Katalogen innehåller en text av François Mathey, Conservateur vid Musée des Arts décoratifs, den franske konstkritikern Julien Alvard, texter av konstnären och en biografi, samtliga på franska. Katalogens upplägg hänger samman med att material ur den hämtats från katalogen till den stora retrospektiva Tobey-utställningen på Louvren 1961. Därutöver återfinns ett tillägg av Alfred Westholm på svenska.

Westholm skriver om penselskriften som tecken på konstnärens temperament och karaktär. Han betonar linjens sensibilitet och relaterar Tobeys konst till Orienten: "Orienten är sedan århundraden den abstrakta konstens hemland och aldrig har där dess konstnärliga möjligheter uttömts."¹¹⁵ Det var i mötet med denna bildtradition som Tobeys mogna språk utvecklades. "Hans konst kräver inga stora format eller straka färg effekter. Den är i stället inåtvänd, med drag av mysticism och stark suggestion", skriver Westholm.¹¹⁶

Tobey framställs här å ena sidan som modern och med internationellt inflytande, "hans nuvarande världsberömmelse", "den amerikanska västkustens obestridligt ledande gestalt".¹¹⁷ Å andra sidan beskrivs hans konst som "klassiskt ren och måttfull", och det abstrakta språk han utvecklat sägs ha fötts i mötet med Orientens gamla bildtraditioner.¹¹⁸ Det abstrakta är visserligen karaktäristiskt för den moderna konsten, men Westholm vill samtidigt betona att det abstrakta finns även i äldre bildtraditioner, inte minst i den islamiska och den Bortre Orientens konst.

Konsekvensen av detta resonemang är att äldre kulturers stilar uppfattas som tämligen statiska medan en modern konstnär som Tobey rör sig fritt och låter sig influeras av andra kulturer, utan att bli mindre modern. Dekorativa uttryck har funnits i alla tider men det är först med modernismen som de blir "abstrakta", det vill säga som de skrivs in i abstraktionens överskridande av den akademiska realismens normsystem. Abstraktionen inom modernismen är ett moment i den västerländska konsthistorien medan det icke-föreställnade i andra kulturers bildtraditioner har andra förtecken. Den västerländska

from Paris at Gothenburg Art Gallery in 1962. It featured the work of a long series of artists who figured in the current art discourse, several of them associated with informalism. The exhibition catalogue has no pictures or text, but the names of the artists included give a good indication of the direction of the show. Among the more well-known are François Arnal, Arman, Jean Dubuffet, Maurice Estève, Jean Fautrier, Lucio Fontana, Sam Francis, Hans Hartung, Alfred Manessier, Henri Michaux, Joan Mitchell, Pablo Picasso, Serge Poliakoff, Jean-Paul Riopelle, Larry Rivers, Georges Rouault, Antoni Tàpies, Jean Tinguely, and Wols.

The exhibition also included graphic art by yet another series of artists such as Karel Appel, Jean Arp, Corneille, Dubuffet, Max Ernst, Estève, Sam Francis, Hartung, Asger Jorn, André Lansky, Manessier, Poliakoff, Vieira da Silva, K. R. H. Sonderborg, Pierre Soulages, Tàpies, and Mark Tobey.

The featured artists spanned from modern icons such as Picasso, Braque, and Léger to informalists and Arman, a representative of *nouveau réalisme*. Even though the focus was on the Paris scene, a few Americans were included, such as the abstract expressionists Francis and Mitchell, the calligraphic abstract painter Tobey, and the pop artist Rivers. Notwithstanding Arman and Rivers, the exhibition was totally dominated by abstract and non-figurative styles. One can note that only one woman artist, Joan Mitchell, was represented.

TOBEY, 11 JANUARY–2 FEBRUARY 1963

Paintings by the American artist Mark Tobey were featured at Gothenburg Museum of Art in 1963. The exhibition, which had previously appeared at Konstsalongen Samlaren in Stockholm, was organized in collaboration with the Musée des Arts Décoratifs in Paris.

Tobey's work is characterized by calligraphic brushwork that often covers the entire surface in translucent layers. It is a visual language that has points of commonality with both European informalism and American abstract expressionism. In advance of the exhibition Gothenburg Museum of Art acquired two drawings by the artist.

modernismen låter sig dock inspireras av dessa utomeuropeiska kulturer. Omvänt kan man se att den västerländska modernismen tas upp i länder utanför Europa och ibland förenas med inhemska bildtraditioner.

POETISK ABSTRAKTION. LEIF KNUDSEN, JAN STENVINKEL, LARS-ERIK STRÖM,
KONSTHALLEN, 2-17 FEBRUARI 1963

Ordet abstraktion är uttalat i titeln till utställningen *Poetisk abstraktion*. Leif Knudsen, Jan Stenvinkel, Lars-Erik Ström på Göteborgs Konstförening, Konsthallen 1963. Katalogtexterna är, förutom av konstnärerna själva, skrivna av konstkritikern Ludvig Rasmusson och konstnären Bengt Olson.

Om Stenvinkel skriver Rasmusson att konstnären utvecklat ett formspråk som fungerar som ett slags annotationssystem med vilket han gestaltar upplevelser: "Denna stil är en sorts nordisk tachism, som rent konsthistoriskt har sina rötter i Monet och Kandinsky och till vars övriga företrädare i Sverige bland annat Fogelqvist, Torsten Andersson och Gösta Werner hör."¹¹⁹ Detta så kallade annotationssystem är ett rörligt, teckenartat uttryck för känslor och sinneserfarenhet.

Rasmusson betonar i sin text Knudsens internationella hemmahörighet: "Den stil med vilken han uttrycker sig är den informella. Han har upplevt den inifrån och inte kastat den över sin konst som en slöja. Denna informalism utövar han helt utan provinsiella krumbukter."¹²⁰ Anmärkningsvärt är att det internationella associeras med Europa (Spanien och Paris) medan Norden mer associeras med det provinsiella. Amerika finns inte på kartan.

Omsvängningen i Knudsens skapande behandlas av konstnärskamraten Bengt Olson: "Det var i samband med den tendens som blommade upp i, i stort sett, hela världen inom det moderna måleriet. Ett slags arbete med stoffigare material."¹²¹ Efter att ha tagit intryck av denna tendens har Knudsen gått in i en ny fas: "Han arbetar närmast i en impressionistisk anda, eller kanske ännu mer som en

The catalogue includes essays by Conservateur of the Musée des Arts Décoratifs François Mathey, French art critic Julien Alvard, and the artist, as well as a biography, all in French. The disposition of the catalogue is related to the fact that some of the material in it was taken from the catalogue for a comprehensive retrospective of Tobey's work at the Louvre in 1961. In addition it includes a foreword from Alfred Westholm in Swedish.

Westholm writes about the artist's brushwork as a sign of his temperament and character. He emphasizes the sensibility of the line and relates Tobey's art to that of Asia: 'The Orient has for centuries been the home of abstract art, and its artistic potential has never been exhausted.'¹¹⁵ It was in contact with this pictorial tradition that Tobey's mature visual language developed. 'His art demands no large format or bold colour effects', writes Westholm. 'Instead it is introspective, with attributes of mysticism and the power of suggestion.'¹¹⁶

Westholm portrays Tobey here on the one hand as modern and internationally influential, referring to 'his current world fame' and 'the American West Coast's undeniably leading figure'.¹¹⁷ On the other hand he describes the artist's work as 'classically clean and sober', and claims the abstract language Tobey developed had been born of the encounter with the old pictorial traditions of the Orient.¹¹⁸ Abstraction is certainly characteristic for modern art, but at the same time Westholm also wants to emphasize that abstraction may be found in older pictorial traditions, not least those of Islamic and Far Eastern art.

The consequences of this reasoning is that the styles of older cultures are perceived as rather static, while a modern artist like Tobey moves freely and allows himself to be influenced by other cultures – without that making him less modern. Decorative expressions can be found in every era, but not until modernism did they become 'abstract' – that is, inscribed into abstraction's infringement on the normative system of academic realism. Abstraction in modernism is one phase in the history of Western art, while abstraction has a different place in other cultures' pictorial traditions. However, Western modernism allows itself to be inspired by these non-European cultures. Conversely we can see how Western modernism has been taken up in countries outside of Europe and sometimes integrated with local pictorial traditions.

nordens [sic.] Turner. Färgskalan har blivit blond och blåögd, den har blivit lyrisk, vårlig.”¹²²

Färgen tillskrivs nationella karaktäristika. Ljusa, klara färger be-tecknas som nordiska – de associeras med nordisk natur, midsom-marljuset et cetera, men här också med de nordbor för vilka den blonda hårfärgen och den blå ögonfärgen anses typisk.¹²³ Här sker en associativ glidning mellan det icke-föreställande måleriet och en rad föreställningar om det nordiska som knyts till detta uttryck. En internationell abstrakt stil förbinds utifrån ett konstnärskap på detta sätt till en viss region, kanske som utslag av ett behov att särskilja Knudsen från kontinental abstraktion. I modernismen får konsten inte vara helt provinsial men inte heller osjälvständigt efterhärma det som skapas i centrum. Den måste bearbeta influenser på ett självständigt sätt utifrån en egen identitet som ofta förbinds med nationella traditioner och konsthistoria.

Olson hävdar att Knudsen slutat briljera och att detta gör att hans bilder uttrycker ett djupare engagemang: ”Han döljer sin kunnighet för att finna djupare mänskligt engagemang.”¹²⁴ Denna tankefigur faller också väl in i den modernistiska konstsynen. Realism saknar de uttrycksmöjligheter som finns i abstraktionen. Att uppvisa sitt kunnande leder till ytlighet. Med abstraktion uttrycks något djupare medan realism passivt reproducerar verkligheten.

Om Lars-Erik Ström skriver Rasmusson: ”i dessa tavlor är inte utseendet något väsentligt, det är bara något oundvikligt.”¹²⁵ Det handlar om att offra yttre skönhet för något djupare. Även denna iakttagelse stämmer väl in på modernismens konstsyn. Ströms ofärdiga, sökande bildspråk beskriv som motsatsen till design. Men också detta informella språk blev ett utseende, en stil till vilken det knöts föreställningar om konsten som autentiskt uttryck. Med Bourdieu skulle man kunna säga att det som har att göra med stil, design, det dekorativa och konventionella måste misskännas för att målningarna ska framstå som autentiska konstverk skapade direkt och oförmedlat.

Texterna om dessa tre konstnärskap ger tydliga exempel på romantiska föreställningar som ofta uttrycks i relation till så kallad lyrisk abstrakt konst under perioden.

POETIC ABSTRACTION: LEIF KNUDSEN, JAN STENVINKEL, LARS-ERIK STRÖM,
GOTHENBURG ART GALLERY, 2-17 FEBRUARY 1963

The word *abstraction* is clearly stated in the title of the exhibition *Poetic Abstraction: Leif Knudsen, Jan Stenvinkel, Lars-Erik Ström*, which was held at Gothenburg Art Gallery in 1963. The exhibition catalogue includes essays by the artists themselves and by art critic Ludvig Rasmusson and artist Bengt Olson.

Rasmusson writes of Stenvinkel that the artist has developed a style that works as a kind of system of annotation with which he could give expression to experiences: ‘This style is a sort of Nordic tachism, which purely in terms of art history has its roots in Monet and Kandinsky, and whose other representatives in Sweden include Fogelqvist, Torsten Andersson, and Gösta Werner.’¹¹⁹ This so-called annotation system is a mobile, symbol-like tool for expressing feelings and sensory experiences.

Rasmusson’s essay emphasizes how at home Knudsen was in the international art scene: ‘The style with which he expresses himself is that of informalism. He has experienced it from the inside, not wrapped it around his art like a veil. He practices this informalism with no provincial circumlocutions whatsoever.’¹²⁰ It is worth noting that Rasmusson associates internationalism with Europe (Spain and Paris) and provincialism with the Nordic region, and the United States is not even on his map.

The turnabout in Knudsen’s work is explored by Bengt Olson, a fellow artist: ‘It was in connection with a tendency that blossomed up, essentially all over the world, within modern painting – a kind of work with more substantial materials.’¹²¹ After having been influenced by this current, Knudsen entered into a new phase: ‘He works in an almost impressionistic spirit, or perhaps more accurately like a Nordic Turner. The colour palette has become blonde and blue-eyed – it has become lyrical, vernal.’¹²²

Here Olson assigns national characteristics to Knudsen’s colours. Bright colours are considered Nordic – they are associated with Nordic nature, the Midsummer light, and so forth, but also with the people of the Nordic region, for whom blonde hair and blue eyes are considered typical.¹²³ There is an associative shift between non-representational painting and a series of preconceptions about the Nordic that are linked to it. An

Konsthallen Göteborgs visade 1963 en utställning med Jackson Pollock, den ledande målaren i den abstrakta expressionismen och företrädare för action painting. Pollock var då död sedan knappt sju år men fortfarande aktuell på konstscenen – i Europa som inspiratör för spontanismen och de informella. För första gången presenterades Pollock nu i stort format för en svensk publik på en utställning som tidigare visats på Moderna Museet. Utställningen förmedlades av Marlborough Fine Art och innehöll verk från trettio- till femtiotalet ur änkan Lee Krasners samling.

Katalogen, med sidor i kraftig kartong, pryds av Hans Namuths berömda bilder av Pollock i hans ateljé 1946, på framsidan en sekvens med sex fotografier som visar Pollock i arbete med den på golvet utlagda duken, droppande färg med pinnar och penslar ur stora färgburkar. På baksidan återges ett porträttfotografi av den röande konstnären med allvarlig blick och pannan i djupa veck. Det är en välbekant typ av konstnärsporträtt. Konstnären som person och hans arbetsmetod lyfts fram.

På första uppslaget finns en närbild av en droppmålning. Katalogen innehåller i övrigt verk från trettioalet fram till femtiotalet, några av dem reproducerade i färg. I längre citat berättar Pollock om sin konstnärliga utveckling, sin syn på amerikansk konst och sin arbetsprocess. Citaten är bland annat hämtade ur den film som Namuth och Paul Falkenberg gjorde om konstnären 1951. Ett av dem lyder:

Den idé om ett isolerat amerikanskt måleri som var så populär på 30-talet tycks mig absurd på samma sätt som idén att försöka skapa en amerikansk matematik eller fysik... Å andra sidan, problemet existerar egentligen inte; eller, om det hade gjort det så skulle det lösa sig av sig självt. En amerikan är en amerikan och hans måleri är naturligtvis beroende av detta faktum, vare sig han vill eller inte. Men de grundläggande problemen inom det samtida måleriet är oberoende av var det skapas.¹²⁶

Även om han inte förnekar att det kan finnas nationella karaktärsdrag, gör sig Pollock här till uttolkare för en inflytelserik uppfattning inom modernismen, den universalistiska. All konst värd namnet sysslar med

international abstract style is associated with a certain region based on one artist's work, perhaps the result of a need to distinguish Knudsen from continental abstraction. In modernism, art is not allowed to be entirely provincial, but nor can it sequaciously imitate what was being created in the centre of the art world. It has to modulate influences in an independent way based on an identity of its own that is often linked to a nation's traditions and art history.

Olson asserts that Knudsen has stopped showing off, and that as a result his pictures express a deeper engagement: 'He hides his expertise in order to find a deeper human engagement'.¹²⁴ This intellectual construct is also right in line with the modernistic view of art: realism lacks the expressive potential that abstraction holds. Showing off your expertise leads to superficiality. With abstraction something deeper is expressed, while realism passively reproduces reality.

On Lars-Erik Ström Rasmusson writes, 'In these pictures the appearance is not something essential, it is just something unavoidable'.¹²⁵ It is a matter of sacrificing external beauty for something deeper. This observation too agrees with modernism's view of art. He describes Ström's incomplete, searching style as the opposite of design. But even this informal language becomes an appearance, a style with which is associated preconceptions of art as authentic expression. In Bourdieu's terms one could say that what has to do with style, design, the decorative, and conventional must be viewed with suspicion if the painting is to come across as an authentic work of art, a direct and unmediated creation.

The texts on these three artists' work provides clear examples of the romantic conceptions that were often expressed in relation to so-called lyrical abstract art during the period in question.

JACKSON POLLOCK, GOTHENBURG ART GALLERY, 20 APRIL–26 MAY 1963

In 1963 Gothenburg Art Gallery held an exhibition of Jackson Pollock, the leading painter in the abstract expressionist movement and the front man for action painting. Pollock had been dead for seven years but was still topical on the art scene – in Europe as a source of inspiration

universella värden. Konst överskrider nationsgränserna. Det är det universella som garanterar konstens kvalitet, inte det kulturspecifika. Måleriets problem är alltså internationella men konstnären finns alltid i en kulturmiljö, enligt Pollock.

I sin katalogtext skriver K.G. Hultén om 1900-talet som seklet då konstnärerna utforskade rumskänsla och rymd. Han ser Mondrian och Pollock som två olika exempel på detta.

”Mondrian representerar den längst möjligt drivna rationalistiska ambitionen, konstruktivismen och purismen och Pollock den poetiska förvirringen, tilltron till livet, slumpen och människornas obegränsade och outnyttjade möjligheter, spontaniteten och det undermedvetnas gåvor.”¹²⁷

Däriigenom skrivs amerikanen Pollock in i en europeisk konsthistoria, ett europeiskt avantgarde. Detta kan ses som ett sätt att legitimera och upphöja Pollocks konst. Det är dock inte fråga om att flytta Pollock från en amerikansk kontext till en europeisk. I det amerikanska konstliv där Pollock verkade diskuterades den europeiska modernismen intensivt. Många av de europeiska modernisterna flydde till USA under kriget och Pollock tog djupa intryck av såväl Picasso som surrealismen. Samtidigt är Pollock genom uppväxten i Arizona och Kalifornien, och som tidigare elev till Thomas Hart Benton, förankrad i det amerikanska.

Pollock som specifikt amerikansk konstnär betonas inte, snarare avtecknar han sig mot den europeiska modernismens horisont. Som ofta med de största namnen i konsthistorien, blir frågan om nationalitet mindre framträdande. Ändå är frågan om det finns ett amerikanskt måleri, som på allvar kan mäta sig med ett europeiskt, högst närvarande. Man kan formulera det på ett annat sätt: Är Pollock tillräckligt bra för att kunna räknas som en stor internationell konstnär eller är han enbart en provinsial amerikan?

Pollock kan betraktas som ett exempel på en modern klassiker, vilket också uttrycks i katalogen: ”Det är ännu inte sju år sedan Pollock dog, 44 år gammal, men märkligt nog tänker man på honom och talar om honom som man talar om en klassiker, som man talar om Matisse eller Picasso.”¹²⁸ Myten om det självförbrännande geniet Pollock manifesteras i fotografierna på omslaget och biografien som för året 1952 anger följande: ”Han plågas av ångest och tvivel på sitt måleri men skapar några av sina mest avspända och storslagna målningar.”¹²⁹

for informalism. The show had already been to Moderna Museet in Stockholm, the first time Pollock was presented in large format for a Swedish audience. The exhibition was arranged through Marlborough Fine Art and included works from the thirties through the fifties from the collection of the artist's widow, Lee Krasner.

The catalogue, printed on heavy card stock, is adorned with Hans Namuth's famous pictures of Pollock in his studio in 1946. On the cover is a sequence of six photographs that shows Pollock at work on a canvas spread out on the floor, dripping paint with sticks and brushes from big buckets. On the back is a portrait photo of the artist smoking with a serious look in his eyes and a deeply furrowed brow. It is a familiar type of artist portrait. It sheds light on the artist as a person and on his working method.

The first spread in the catalogue features a close-up picture of a drip painting. The rest of the catalogue includes works from the thirties to the fifties, several of them reproduced in colour. There are long quotations of Pollock describing his development as an artist, his view of American art, and his working process. Some of the quotations are taken from the film that Namuth and Paul Falkenberg made about the artist in 1951. In one of them he says:

The idea of an isolated American painting, so popular in this country during the thirties, seems absurd to me, just as the idea of creating a purely American mathematics or physics would seem absurd.... And in another sense, the problem doesn't exist at all; or, if it did, would solve itself. An American is an American and his painting would naturally be qualified by that fact, whether he wills it or not. But the basic problems of contemporary painting are independent of any one country.¹²⁶

Even if he did not deny that there could be national character traits, Pollock here becomes an exponent for an influential paradigm within modernism – the universalist. All art worth the name deals with universal values, according to Pollock. Art transcends national borders. It is the universal, not the culturally specific, that guarantees the quality of art. Painting's problems are thus international, but the artist always exists within a cultural environment.

In his essay for the catalogue, K. G. Hultén writes of the twentieth century as the century when artists explored the sense of space. He points to Mondrian and Pollock as two different examples:

Hultén skriver vidare om Pollocks utnyttjande av slumpen. Pollocks måleri är ett bevis på att ett surrealistiskt måleri är möjligt, skriver Hultén som också ser en renhet och kraft i uttrycket. I katalogen återges citat där Pollock talar om sin arbetsprocess, om hur han arbetar med duken spikad på golvet, vilket låter honom gå runt och vara inne i målningen. Detta relaterar han till sandmålarna i Amerikas ursprungsbefolkning. Pollock säger också att han föredrar okonventionella målarverktyg och att han droppar färgen och blandar i olika material. Beskrivning av arbetet påminner om dansens och musikens rytmiska flöde:

När jag är inne i min målning är jag inte medveten om vad jag gör. Det är först efter ett slags 'bli-bekant-med' period som jag börjar kunna se vad jag har hållit på med. Jag är inte rädd för att göra ändringar, förstöra bilden etc., därför att målningen har ett eget liv. Jag försöker låta det komma fram. Det är bara när jag förlorar kontakten med målningen som resultatet blir misslyckat. Annars är det ren harmoni, ett lätt ge och ta och målningen blir bra.¹³⁰

Ulf Linde har jämfört detta med jazzmusikerns improvisation.¹³¹ Paralleller finns onekligen. Det är ett spontant arbetssätt öppet för det oplanerade men som samtidigt tillåter kontroll av färgen i varje rörelse. Pollock säger i Namuths film: "Jag kan kontrollera färgens flöde; det finns ingen slump, lika lite som det finns början eller slut."¹³² Improvisation ter sig därför som en bättre beteckning än slump. Hela kroppen är med och rörelsen kommer automatiskt. I den meningen är den spontan.

KONST EFTER 1945 UR MUSEETS SAMLINGAR, KONSTHALLEN,

10 JUNI–1 SEPTEMBER 1963

1963 visade Göteborgs konstmuseum utställningen *Konst efter 1945 ur museets samlingar* i Konsthallen Göteborg med kompletterande inlån från Göteborgs konstnämnd. Konstnärerna är listade i den utvikbara broschyren. Ungefär en femtedel av verken utgörs av skulpturer, resten är måleri. I katalogen reproduceras verk av Jean-Paul Riopelle,

Mondrian represents the rationalist ambition driven to its furthest possible extreme; constructivism and purism and Pollock represents poetic confusion, faith in life, chance and people's unlimited and untapped potential, spontaneity and the gifts of the subconscious.¹²⁷

Hultén thereby writes the American Pollock into a European history of art, a European avant-garde. It can be seen as a way of legitimizing and elevating Pollock's work. However, it is not a matter of relocating Pollock from an American context to a European one. In the American art scene where Pollock worked, European modernism was being discussed intensively. Many of the European modernists fled to the USA during the war and Pollock was deeply influenced by Picasso as well as the surrealists. At the same time, Pollock, having grown up in Arizona and California, and having studied under Thomas Hart Benton, was deeply rooted in the American experience.

Hultén does not treat Pollock as a specifically American artist, but rather defines him against the background of European modernism. As so often with the greatest names in the history of art, the issue of nationality is less prominent. Nevertheless, the question remains as to whether there was something one can call American painting, something that can be seriously measured against European painting. We might also formulate it in another way: Is Pollock good enough to be counted a great international artist, or is he just a provincial American?

Pollock can be seen as one example of a modern icon, and he was so recognized in the catalogue: 'It is not even seven years since Pollock died, at the age of forty-four, but remarkably enough we are already thinking about him and talking about him as an icon, the way we talk about Matisse or Picasso.'¹²⁸ The myth of Pollock as a self-destructive, combustible genius is manifested in the photographs on the cover and the biography inside, which includes the following note for the year 1952: 'He suffered from angst and doubt about his painting, but created some of his most relaxed and extraordinary paintings'.¹²⁹

Hultén goes on to write about Pollock's use of chance. His painting is evidence that a surrealist painting is possible, writes Hultén, who also sees a purity and power in the style. The catalogue includes quotations of Pollock speaking about his working process, about how he works with the canvas nailed to the floor, which allows him to walk around and get inside the painting. This he related to the sand painters among the native

Jean Bazaine, Alf Lindberg, Evert Lundquist, Staffan Hallström, Kumi Sugai, S. Brandon Kearn, Luis Feito, Carl-Henning Pedersen, Asger Jorn, Lynn Chadwick, Palle Pernevi, Ivon Hitchens, Henry Moore och Luciano Minguzzi. Urvalet håller sig inom modernismens riktmärken. Det är abstraherade uttryck med figuren eller landskapet som grund. Abstraktionen är allenarådande och broschyrens läsare måste dra slutsatsen att konst efter 1945 är liktydig med abstraktion.

SKULPTUR. BO BOUSTEDTS SAMLING, 26 AUGUSTI–6 OKTOBER 1963

Ytterligare ett exempel på en utställning med en privatsamling är *Skulptur. Bo Bousteds samling*, som visades på Göteborgs konstmuseum 1963. Bo Boustedt är arkitekt och samlare av skulpturkonst. Som arkitekt står han bland annat bakom Skövde kulturhus 1963–1964. Han var också verksam som skulpturfotograf.

Utställningen visade modern samtida skulptur som präglas av olika grad av abstraktion, från det expressivt figurativa till det non-figurativa. Flera av den moderna skulpturens stora namn, som Alberto Giacometti, Marino Marini, Henry Moore och Germaine Richier, var representerade på utställningen som senare turnerade ut i Europa.

Katalogen innehåller ett rikt bildmaterial fotograferat av Boustedt, ett förord av Alfred Westholm och en text av Per Palme om samlingen och skulpturens moderna historia. Palme skriver bland annat om Moores relation till djuppsykologi och om Marinis ridande figurer som symboler för ångesten inför samtiden. I det internationella konstlivet har Palme, vid sidan av konstruktivismens utopiska språk, mött skulptörer ”som liksom arkeologer gräver sig ned mot det förflutna” för att gestalta vår tids trauma.¹³³ I ett tidigare stycke skriver han om dagens konstnärer: ”De känner ingen annan Nike än den som segrade vid Hiroshima.”¹³⁴

Här framställs den moderna skulpturkonsten som ett internationellt men tidsbestämt språk: modernismens. Detta moderna språk har utvecklats för att ge uttryck för händelser i tiden, som andra världskrigets fasor, däribland atombomben. Vid sidan av

peoples of the American Southwest. Pollock also says that he prefers unconventional painting tools and describes how he drips paint and mixes in various other materials. His description of the work is reminiscent of the rhythmic flow of dance or music:

When I am *in* my painting, I'm not aware of what I'm doing. It is only after a sort of 'get acquainted' period that I see what I have been about. I have no fears about making changes, destroying the image, etc., because the painting has a life of its own. I try to let it come through. It is only when I lose contact with the painting that the result is a mess. Otherwise there is pure harmony, an easy give and take, and the painting turns out well.¹³⁰

Ulf Linde has compared this with the improvisation of jazz music.¹³¹ There are undeniable parallels. It is a spontaneous way of working that was open to the unplanned but at the same time always allows control over the paint in every movement. In Namuth's film Pollock says, 'I can control the flow of the paint. There's no chance, any more than there's a beginning or an end'.¹³² Thus improvisation appears to be a better label than chance. The whole body is involved, and the movement comes automatically. In that sense it is spontaneous.

ART SINCE 1945 FROM THE MUSEUM'S COLLECTION, GOTHENBURG ART GALLERY, 10 JUNE–1 SEPTEMBER 1963

In 1963 Gothenburg Museum of Art showed an exhibition at Gothenburg Art Gallery entitled *Art Since 1945 from the Museum's Collection*, though it included a number of complementary works on loan from the Gothenburg Art Committee (Göteborgs Konstnämnd). The participating artists are listed in a foldout brochure. Approximately one-fifth of the pieces in the show were sculptures, the rest paintings. The catalogue includes reproductions of works by Jean-Paul Riopelle, Jean Bazaine, Alf Lindberg, Evert Lundquist, Staffan Hallström, Kumi Sugai, S. Brandon Kearn, Luis Feito, Carl-Henning Pedersen, Asger Jorn, Lynn Chadwick, Palle Pernevi, Ivon Hitchens, Henry Moore, and Luciano Minguzzi. The works selected are

konstruktivismens utopiska och abstrakta språk finns en typ av skulptur som skildrar erfarenheter men som också tar intryck från äldre kulturer. Modernismen beskrivs ofta som ett bejakande av det moderna, en revolutionär, destruktiv kraft i förhållande till det gamla. Här framträder en annan bild där modernismen snarare söker sig till en tidigare konsthistoria för att möta nutiden. Den utopiska tilltron till nya formspråk lyser med sin frånvaro.

Året efter utställningen erhöll museet *Krigare* av den amerikansk-holländske skulptören Shinkichi Tajiri i gåva från Boustedt, och kom därmed att utöka samlingen av modern internationell skulptur. Museet köpte även två skulpturer av Palle Pernevi av samlaren 1969.

TAGE TÖRNING, ULF TROTZIG, KONSTHALLEN, 28 SEPTEMBER–13 OKTOBER 1963

Två konstnärer utbildade vid Valands konstskola presenterades på utställningen *Tage Törning, Ulf Trotzig* på Konsthallen Göteborg 1963. Båda arbetade då i abstrakt riktning, även om Törning är tydligt förankrad i det figurativa. I det verk som avbildas i katalogen är en figur som böjer sig fram tydligt avläsbar, även om måleriet präglas av en fri, expressiv formverkan. Av Trotzig reproduceras en nonfigurativ etsning med streck i olika grupperingar och riktningar. Katalogtexten har skrivits av konstkritikern och konstnären Torsten Bergmark, en kritiker som favoriserar det mänskliga och existentiella framför det konstruerade.

Bergmarks text uppehåller sig vid det tvång som den nya valfriheten innebär för konstnären, ”han måste välja bland alla de ’aktuella’ stilar och uttrycksätt som han ser bredas ut framför sig”.¹³⁵ I äldre tider tog adepterna vid där mästaren lämnat dem och de kunde ostört ägna sig åt konstnärliga problem, skriver Bergmark. Enligt honom gör detta att konstnärskap idag tar längre tid på sig att mogna. Det gäller även Törning och Trotzig: ”De startade i en kris- och brytnings-tid, som dessutom, lokalt i Göteborg, var ovanligt problemfylld.”¹³⁶ Bergmark syftar här på deras studier för Nemes, som var kontroversiell i Göteborg. Författaren ser hur deras utveckling ”gått i knyckar och kast”.¹³⁷ Törning har från en abstrakt period återvänt till det

all within the established boundaries of modernism. There are abstracted styles with the figure or the landscape as a basis. Abstraction is ubiquitous and the brochure’s readers could only conclude that art since 1945 is synonymous with abstraction.

SCULPTURE: BO BOUSTEDT’S COLLECTION, 26 AUGUST–6 OCTOBER 1963

Yet another example of an exhibition of a private collection is *Sculpture: Bo Boustedt’s Collection*, shown at Gothenburg Museum of Art in 1963. Bo Boustedt was an architect and collector of sculptural art. As an architect his work included the Skövde Cultural Centre (1963–4). He also worked as a sculpture photographer.

The exhibition featured modern contemporary sculpture characterized by varying degrees of abstraction, from the expressively figurative to the non-figurative. Several of the leading figures of modern sculpture, including Alberto Giacometti, Marino Marini, Henry Moore, and Germaine Richier, were represented in the exhibition, which went on to tour around Europe.

The catalogue includes a wealth of pictures photographed by Boustedt, a foreword by Alfred Westholm, and an essay by Per Palme on the collection and the modern history of sculpture. Palme writes about Moore’s relationship to deep psychology and about Marini’s equestrian figures as symbols of anxiety about contemporary life, among other topics. Palme had met sculptors on the international art scene who speak the utopian language of constructivism, but others as well who ‘like archaeologists dig down into the past’ in order to give form to the trauma of our times.¹³³ In a previous piece he had written of the sculptors of the day, ‘They know no other Nike than the one who claimed victory in Hiroshima’.¹³⁴

Here Palme portrays the modern art of sculpture as an international but time-dependent language: the language of modernism. This modern language had been developed to give expression to the events of the time, such as the horrors of the Second World War, including the atomic bomb. In addition to constructivism’s utopian and abstract language there is a kind of sculpture that portrays experiences but also incorporates

figurativa medan den i Paris bosatte Trotzig gått i motsatt riktning.

Bergmark ställer detta i relation till det inhemska respektive internationella: ”Törning har vunnit sin frihet i anknytning till en äldre tradition, kanske t o m av inhemsk art, Trotzig i en internationell och rörligare miljö i anknytning till samtida exempel.”¹³⁸ Även här framträder en spänning mellan det nationella och internationella. Samtidens ström av internationella stilar framställs som något konstnären måste förhålla sig kritiskt till för att inte gå förlorad i osjälvständigt epigoneri.

6 ITALIENARE. AFRO, BURRI, CAPOGROSSI, DORAZIO, FONTANA, TURCATO,
KONSTHALLEN, 19 OKTOBER–3 NOVEMBER 1963

Utställningen *6 italienare. Afro, Burri, Capogrossi, Dorazio, Fontana, Turcato*, som visades på Konsthallen Göteborg 1963, är ett exempel på en utställning som belyser den samtida konsten i ett visst land. Katalogomslaget är indelat i tre fält: grönt, vitt och rött som den italienska flaggan. Utställningen, som organiserades i samarbete med Marlborough Fine Art i London, visades även på Moderna Museet senare samma år under titeln *6 italienska målare*.

I katalogförordet betonar Carl-Erik Hammarén aktualiteten. Utställningen visar ”det bästa” och det senaste av den italienska konsten.¹³⁹ Det korta förordet pekar inte ut något gemensamt hos konstnärerna; bilderna får tala för sig själva. Samtliga verk som reproduceras i katalogen kan betecknas som nonfigurativa. Flertalet titlar pekar också i den riktningen, till exempel ”Komposition”, även om det finns andra titlar som antyder motiv.

Mest typisk för ett informellt måleri är Afro. Alberto Burri arbetar i okonventionella material som järn och bränd plast i gränslandet mellan måleri och skulptur. Verken har dock alltid en dynamisk komposition som förhåller sig till ytan. Giuseppe Capogrossi laborerar med teckenartade former som upprepas och varieras över bildytan. Piero Dorazios måleri kan betecknas som *all over* – det vill säga att ytan komponeras som en tapet. Av Lucio Fontana avbildas två av

influences from other cultures. Modernism is often described as an affirmation of the modern – a revolutionary, destructive force in relation to the old. In Palme’s essay, however, another picture of modernism appears that looks instead to the earlier history of art in order to address the present. The utopian faith in new idioms is conspicuously absent.

The year after the exhibition the museum expanded its collection of modern international sculpture when it acquired *Warrior*, a piece by American-Dutch sculptor Shinkichi Tajiri, as a gift from Boustedt. In 1969 the museum bought from the collector two more sculptures by Swedish sculptor Palle Pernevi.

TAGE TÖRNING, ULF TROTZIG, GOTHENBURG ART GALLERY,
28 SEPTEMBER–13 OCTOBER 1963

Two artists educated at the Valand School of Art were featured in the exhibition *Tage Törning, Ulf Trotzig* at Gothenburg Art Gallery in 1963. Both were then working in abstract styles, although Törning was firmly rooted in the figurative. In Törning’s piece that is reproduced in the catalogue, we can clearly discern a figure that bends forward, even if the painting is characterized by a free, expressive design. Representing Trotzig’s work in the catalogue is a non-figurative etching composed of strokes in various groupings and orientations. There is also an essay written by the art critic and artist Torsten Bergmark, a critic who favoured the human and existential over the constructed.

Bergmark’s essay explores the obligation that came with artists’ newfound freedom of choice – ‘he must choose among all the “current” styles and means of expression he sees laid out before him’.¹³⁵ In former days the apprentices took over where the master left off, Bergmark writes, and they could devote themselves to artistic problems without disturbance. The result is that today an artist takes longer to mature, and that is true of Törning and Trotzig too: ‘They started in a time of crisis and transition that was, locally in Gothenburg, unusually problematic’.¹³⁶ Here Bergmark is referring to their studies under Nemes, who was controversial in Gothenburg. The author notes how their development ‘went in fits

hans *Rymdbegrepp*, målningar där ytan perforerats bakifrån och byggts upp till en kraterliknande form omgiven av linjer som ringar på vattnet. Giulio Turcatos bilder består av bearbetade ytor med utspridda spretiga former som med titelns hjälp kan tolkas som gräshoppor.

Utställningen är typisk för hur den moderna samtida konsten återkommande behandlas. Intresset riktas mot vad som händer just nu. Vad gör de ledande italienska konstnärerna? Konstmarknaden i Italien genomgick under sextioalet en högkonjunktur som resultat av den snabba ekonomiska utvecklingen och industrialiseringen av landet efter kriget. Rom, men även Milano och Turin, flyttade fram sina positioner i det internationella konstlivet. Mellan den radikala konsten och den radikala designen, eller "antidesign" som den kallades, fanns nära band. Blandningen skapade en kreativ atmosfär som behandlats i utställningen *Tid & Plats. Milano/Turin 1958–1968* på Moderna Museet 2008. Designhistorikern Alberto Bassi skriver i utställningskatalogen till *Tid & Plats* om föreningen mellan näringsliv och kulturliv, där privata stiftelser stödde kulturlivet och skapade förutsättningar för ett blomstrande avantgarde, inte minst på designområdet.¹⁴⁰

Detta överskridande mellan konst och design är inte representerat på utställningen *6 italianiare*, även om Burri och Fontana är konstnärer som arbetade tredimensionellt i nya material. Här är det istället det abstrakta måleriet i Rom som står i fokus. Kopplingen till London uppenbaras genom samarbetet med Marlborough Fine Art, men det fanns också täta kopplingar mellan framför allt Milano och Paris under perioden. Italienska konstnärer ställde dessutom frekvent ut i New York under dessa år.

Även om den italienska konsten var delaktig i det internationella konstlivet, uppfattades Rom och Milano inte som lika viktiga konstcentra som Paris och New York. Italienska kritiker har dock påtalat att Robert Rauschenberg började arbeta med assemblage efter att han, tillsammans med Cy Twombly, besökt Alberto Burris ateljé i Rom. Burri arbetade då med okonventionella material som säckväv. Burri kan ha gett impulsen till Rauschenbergs utforskning av nya material.¹⁴¹

I "The Empty Canvas" (2012) skriver Nicholas Cullinan om Roma Forma-rörelsen 1947, inkluderande Carla Accardi, Giulio Turcato, Pietro Consagra och Piero Dorazio, alltså flera av de konstnärer som medverkade på *6 italianiare*. Cullinan relaterar deras uttryck

and starts'.¹³⁷ After going through a period of abstraction, Törning had just returned to the figurative, while Trotzig, who was living in Paris, had gone in the opposite direction.

Bergmark puts all this in relation to domestic versus international: 'Törning has won his freedom in affiliation with an older tradition, perhaps even a vernacular one, while Trotzig did it in an international and more mobile environment in affiliation with contemporary examples'.¹³⁸ Here too emerges a tension between the national and the international. Bergmark portrays the contemporary current of international styles as something to which the artist must relate critically in order not to lose himself in derivative plagiarism.

**6 ITALIANS: AFRO, BURRI, CAPOGROSSI, DORAZIO, FONTANA, TURCATO,
GOTHENBURG ART GALLERY, 19 OCTOBER–3 NOVEMBER 1963**

The exhibition *6 Italians: Afro, Burri, Capogrossi, Dorazio, Fontana, Turcato*, held at Gothenburg Art Gallery in 1963, is an example of a show that illuminates the contemporary art of a particular country. The cover of the catalogue is divided into three fields – green, white, and red, like the Italian flag. The exhibition, which was organized in collaboration with Marlborough Fine Art in London, was also shown at Moderna Museet later the same year under the title *Six Italian Painters*.

In the foreword to the catalogue, Carl-Erik Hammarén emphasizes how topical the show is. The exhibition features 'the best' and the latest in Italian art.¹³⁹ This brief foreword does not point out anything the artists has in common, allowing the pictures to speak for themselves. All of the pieces reproduced for the catalogue can be labelled as non-figurative. Most of the titles indicates that direction – *Composition*, for example – although there were others that suggested motifs.

The artist most typical of art informel is Afro. Alberto Burri works in unconventional materials such as iron and burned plastic, in the borderland between painting and sculpture. However, these pieces always has a dynamic composition that relates to the picture plane. Giuseppe Capogrossi experiments with symbol-like shapes repeated and varied

till den särskilda historiska kontexten i Italien och de italienska konstnärernas behov av att frigöra sig från det fascistiska arvet: "Whilst declaring themselves staunch Marxists, the members of Forma equated emancipation from Fascism with liberation from the representational art that had been championed under Mussolini's regime."¹⁴² Konsten blev ett medel att bearbeta traumat och erfarenheten från fascistdiktaturen och krigsåren. Därav de återkommande sargade bilderna. Det abstrakta förbinds här med kommunism och politik, medan det i andra sammanhang konnoterade västerländsk kapitalism och det apolitiska. Det bör dock framhållas att många av de italienska modernisterna arbetade för Mussolinis fascistregim, vilken aldrig motarbetade modernismen på samma sätt som de tyska nazisterna. Denna figurativa officiella konst med drag av både futurism och klassicism ersattes efter kriget av abstraktionens internationella språk.

JEAN FAUTRIER. MÅLNINGAR 1921–1963, KONSTHALLEN,
30 NOVEMBER–15 DECEMBER 1963

Målningar från perioden 1921–1963 av den franske informelle målaren Jean Fautrier visades på Konsthallen Göteborg 1963. Fautrier är känd för sina pastost uppbyggda, svävande abstrakta former. Utställningen, som tidigare visats på Moderna Museet, innehöll verk i konstnärens ägo liksom från samlare och konsthandlare. Katalogen innehåller färgbilder och en text av den franske essäisten och poeten Francis Ponges, som skriver om sviten *Gisslan* och dess gestaltning av tortyr och våld under kriget. Ponges jämför med Michelangelos slavar och ser samma njutbara harmoni trots det fasansfulla ämnet.

Här närmar vi oss en problematik som inte berörs i texten: Hur kan abstrakt måleri gestalta ett politiskt, historiskt eller mänskligt ämne när motivet inte låter sig avbildas? I *Gisslan* kan antydda ansikten förvisso urskiljas men tortyrtemat ligger främst i titeln. Bilderna i denna utställningskatalog är än mer abstrakta. Färgval, textur och penselskrift tolkas som uttryck för smärta, mörker, aggression, ömhet, sorg et cetera.

across the surface. Piero Dorazio's painting can be categorized as *all over* – that is, the surface is composed like wallpaper. Two of Lucio Fontana's *Space Concepts* were reproduced in the catalogue, paintings whose surfaces are perforated from the back and built up into a crater-like forms surrounded by lines like rings on a water surface. Giulio Turcato's pictures are composed of worked surfaces with dispersed, jagged forms that can be interpreted (with a little help from the title) as grasshoppers.

This exhibition is typical of how modern contemporary art repeatedly was treated. The interest is focused on what is happening at the moment. What are the leading Italian artists doing? The art market in Italy was flourishing in the sixties as a result of rapid economic development and the industrialization of the country after the war. Rome, but also Milan and Turin, moved up in the ranks of the international art world. Between radical art and radical design, or 'anti-design' as it was known, there were close ties. The mixture created a creative atmosphere that was showcased by Moderna Museet in its 2008 exhibition *Time & Place: Milan/Turin 1958–68*. In the exhibition catalogue for that show, design historian Alberto Bassi writes about the union between business and culture, when private foundations supported cultural events and created the conditions for a burgeoning avant-garde, not least in the field of design.¹⁴⁰

This overlapping between art and design is not represented in the *6 Italians* exhibition, even though Burri and Fontana were artists who worked three-dimensionally in new materials. In this case the focus was instead on abstract painting in Rome. The link to London is revealed through the collaboration with Marlborough Fine Art, but at the time there were also close connections between Milan and Paris in particular. In addition, Italian artists were frequently being shown in New York in those years.

Even if Italian art was part of the international art scene, Rome and Milan were not considered as important as centres of art as Paris or New York. Italian critics, however, have noted that Robert Rauschenberg began working with assemblage after he and Cy Twombly visited Alberto Burri's studio in Rome together. Burri was then working with unconventional materials such as burlap, and may well have provided the inspiration for Rauschenberg's exploration of new materials.¹⁴¹

In his article 'The Empty Canvas' (2012), Nicholas Cullinan writes about the Roma Forma movement of 1947, which included Carla Accardi, Giulio Turcato, Pietro Consagra, and Piero Dorazio – several of the same artists featured in *6 Italians*. Cullinan relates their styles to the particular

Ponges skriver att ”det finns en så stark nödvändighet i alla hans dukar, han grips varje gång av en sådan lidelse, ett sådant uttryckets ursinne... [...] Egentligen målar han vissa konflikter och vissa obehag”.¹⁴³ Den modernistiska synen på detta problem är vanligen att konstnären måste hitta nya sätt att gestalta svåra ämnen. Att avbilda anses inte adekvat, det är illustration och illustration är inte konst. Konst måste närma sig ämnet från en annan vinkel: den abstrakta. Men abstrakt konst kan se ut på olika sätt, från konkretism till lyrisk abstraktion. Även om måleriet är nonfigurativt kan det ändå uttrycka rörelse, kraft, tomhet och sorg genom färgval, materialitet, tyngd eller lätthet, rörelse eller stillhet och så vidare.

Man kan jämföra Fautrier med den amerikanske abstrakte expressionisten Robert Motherwells bildsvit *Elegier till den spanska republiken*, skapade från 1948 och framåt. I ett abstrakt formspråk, med runda, mörka former som tycks hänga i luften mot en ljus bakgrund, gestaltar Motherwell det spanska inbördeskrigets trauma. En av de tidiga målningarna i serien har titeln *Klockan fem på eftermiddagen*, vilket refererar till Federico García Lorcás dikt till en spansk matador, ”Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”, matadoren som blev dödligt sårad av en tjur i augusti 1934, ”klockan fem på eftermiddagen”. Lorca, som var uttalad socialist och dessutom homosexuell, avrättades av nationalister 1936.¹⁴⁴

Hur uttrycks allt detta i Motherwells målningar? Utan titelns hänvisning till dikten skulle en sådan koppling inte vara avläsbar. Motherwell svarar på tragedin med en bild stämd i sorgeton, med dämpade färger och mörka tunga former. Så föreställs den abstrakta konsten kunna svara på tragedin utan att illustrera händelsen. Liksom Fautrier undviker Motherwell det illustrativa och berättande. Kvar blir ett område där måleriet antyder, skapar stämning eller erbjuder ett symboliskt uttryck.

I relation till verkligt svåra ämnen som Förintelsen eller andra katastrofer verkar en figurativ representation alltmer uppfattas som problematisk under 1900-talet. Abstraktionens sargade bilder av Burri, Fautrier, Wols med flera gestaltar erfarenheter av andra världskriget utan att avbilda slagfält, bombade städer, förintelseläger eller tortyrkammare.¹⁴⁵ Så undviks också att förvandla den mänskliga förlusten till förljungen heroism som i diktaturernas uppbyggliga konst. Konsten håller såret öppet.

historical context in Italy and the Italian artists' need to liberate themselves from the legacy of Fascism: 'Whilst declaring themselves staunch Marxists, the members of Forma equated emancipation from Fascism with liberation from the representational art that had been championed under Mussolini's regime'.¹⁴² Art became a means of working through the trauma and experiences of years of fascist dictatorship and war – thus the recurrence of mangled scenes. Here the abstract was linked with communism and politics, while in other contexts it was associated with Western capitalism and the apolitical. However, it should be added that many of the Italian modernists had worked with the fascist regime. This figurative official art, with attributes of both futurism and classicism, was replaced after the war by the international language of abstraction.

JEAN FAUTRIER: PAINTINGS 1921–1963, GOTHENBURG ART GALLERY,
30 NOVEMBER–15 DECEMBER 1963

Paintings from the period 1921–63 by the French informalist painter Jean Fautrier were featured at Gothenburg Art Gallery in 1963. Fautrier was known for his impastos built up of hovering abstract shapes. The exhibition, which had previously been shown at Moderna Museet, included works owned by the artist and loaned from collectors and art dealers. The catalogue had colour pictures and a text by the French essayist and poet Francis Ponges, who wrote about a suite of paintings called *Hostages* that captured the torture and violence that had occurred during the war. Ponges compared Fautrier's suite to Michelangelo's *Slaves*, and found the same exquisite harmony in spite of the horrific subject matter.

There is one problematic aspect here that Ponges does not address in his text: how can abstract painting convey a political, historical, or human subject when it cannot portray the motif? In *Hostages* we may be able to distinguish suggestions of faces, but the theme of torture lies mostly in the title. The pictures in the exhibition catalogue are even more abstract. The choice of colours, the texture, and the brushwork are interpreted by Ponges as expressive of pain, darkness, aggression, vulnerability, grief, and so forth.

Den danske målaren Carl-Henning Pedersen presenterades med en separatutställning på Konsthallen Göteborg 1964. Utställningen hade tidigare visats på Den frie udstillings byggnad i Köpenhamn föregående år. Pedersen associeras med Cobra-gruppen och ett abstraherat, expressivt måleri med figurer och ansikten. Hans bilder kan påminna om såväl Picassos mogna stil som surrealism och barnteckningar.

I katalogen till den retrospektiva utställningen skriver den belgiske poeten och målaren Christian Dotremont, som myntade namnet och skrev Cobragruppens manifest 1948: ”Man vet jo, at en styrke hos den moderne kunst har været, at den kunne vende tilbage til fortiden, det vil sige friskheden”.¹⁴⁶ Den moderna konsten överbryggar tidsavstånden och återknyter till något ursprungligt som kan förstås både som forntid, i betydelsen före civilisationen, och som barndom, tiden före vuxenblivandet.

Pedersen skriver in sig i en expressionistisk konstteori där barns, mentalsjuka och utomeuropeiska kulturers bilder föreställs ställa oss i närmare kontakt med vårt ursprung, med lekfullhet och det omedvetna, begär och känslor som förtrycks av civilisationen.¹⁴⁷ Vurmen för det frigörande bildspråket grundar sig i psykoanalysen men får en politisk innebörd. Människan är civilisationens fånge och skapandet kan frigöra henne från samhällets och överjagets förtryck.

JEAN BAZAINE, 29 APRIL–24 MAJ 1964

Jean Bazaine var en av de mer uppmärksammade målarna under femtotalet. Hans måleri visades på en utställning på Göteborgs konstmuseum 1964, producerad av Galerie Blanche i Stockholm. Katalogen innehåller texter av den svenske galleristen Gustaf Engwall, som startade Galerie Blanche 1947, och den norske konstnären Alf-Jørgen Aas.¹⁴⁸ Utställningen är ett exempel på tongivande svenska galleriers

Ponges writes that ‘there is such a strong urgency in all of his canvases – he is gripped each time by such suffering, such an expression of rage. [...] Actually he paints certain conflicts and certain troubles’.¹⁴³ The modernist view of this problem is usually that the artist must find new ways to express difficult subjects. To depict the subject is not considered adequate; that is illustration, and illustration is not art. But abstract art can look a lot of different ways, from concretism to lyrical abstraction. Even when painting is non-figurative it can still express movement, power, emptiness, and grief through the choice of colour, materiality, weight or lightness, movement or stillness, and so forth.

One can compare Fautrier’s work with American abstract expressionist Robert Motherwell’s suite *Elegy to the Spanish Republic*, which he began creating in 1948. In an abstract style with rounded, dark forms that seem to hang in the air against a bright background, Motherwell gave form to the trauma of the Spanish Civil War. One of the early paintings in the series is titled *At Five in the Afternoon*, which refers to Federico García Lorca’s ‘Lament for Ignacio Sánchez Mejías’, a poem for a Spanish matador who was fatally wounded by a bull in August of 1934 ‘at five in the afternoon’. Lorca, who was an outspoken socialist and a homosexual besides, was executed by nationalists in 1936.¹⁴⁴

How is all of this expressed in Motherwell’s paintings? Without the title’s reference to the poem, no such connection would be discernable. The artist responded to the tragedy with a picture steeped in grieving, with muted colours and dark, heavy shapes. Here abstract art is entrusted to respond to the tragedy without illustrating the events. Like Fautrier, Motherwell avoids illustration and storytelling. What is left is an area in which painting can be intimate, create a mood, or offer a symbolic expression.

In relation to truly difficult subjects such as the Holocaust or other catastrophes, figurative representation seems increasingly over the course of the twentieth century to have been perceived as problematic. The mangled, abstract pictures of Burri, Fautrier, Wols, and others gave expression to the experiences of the Second World War without portraying battlefields, bombed-out cities, extermination camps, or torture chambers.¹⁴⁵ This also prevented the transformation of human suffering into the false heroism seen in the propagandizing art of dictatorships. Art leaves the wound open.

stora inflytande över museilivet vad gäller introduktionen av utländska, inte minsta franska, konstnärskap för en svensk publik. En del verk lånades från svenska samlingar, andra från Henie och Niels Onstads samling i Norge.

Bazaines måleri kan förefalla nonfigurativt men med vetskap om bakgrunden till bilderna kan man ana antydning till naturmotiv. Engwall skriver att ”största delen av de utställda målningarna har anknytning till Bretagnes atlantkust, det landskap som han sedan unga år ständigt återvänt till”.¹⁴⁹ Med denna naturiakttagelse som grund skapade Bazaine sina abstraherade bilder, målade med utgångspunkt i minnet snarare än den direkta iakttagelsen.

Alf-Jörgen Aas skriver om Bazaine som en stor fransk målare, en modern klassiker och representant för konstutvecklingen i hans tid och land. Samtidigt föreställs Bazaines konst ha en så hög kvalitet att den når bortom den egna epoken och skulle ha uppfattats som lika välklingande i vilken tid som helst. Här måste man invända att abstrakt konst av detta slag knappast skulle ha accepterats som konst före 1900-talet. Ändå finns en andemening om att Bazaine talar ett universellt språk som alla är i stånd att förstå. Ett sätt att motivera påståendet om Bazaines tidlöshet vore att säga att de inre kvaliteterna i detta måleri är de samma som i alla tiders konst men detta är svårt att belägga. Den abstrakta konsten bygger på en västerländsk och historiskt situerad modell där bilden uppfattas som en avgränsad helhet, ett fönster mot en fiktiv värld. I exempelvis Kina och Egypten återfinns helt andra visuella system.

Aas ser hur Bazaine renodlat det nödvändiga och lämnat det andra åt sidan. Vad detta nödvändiga är förklaras inte, men det handlar underförstått om ett konstnärligt språk som gestaltar en naturupplevelse utan att avbilda och illustrera:

Likesom sine store landsmenn Cézanne og Bonnard er han opptatt av naturopplevelsen, og som dem konsentrerer han seg om det kunstneriske sprogs muligheter. [...] Resultatet ligner ikke naturen i ytre forstand, for det Bazaine søker er ikke naturens døde anatomi, men dens levende pulsslag, dens rytme og de enkle almene dormer som lever i denne rytme.¹⁵⁰

Det är inte naturens yttre ”döda” former som avbildas. Snarare skapar Bazaine med förebild i naturens krafter och processer. Utforskningen av bildspråket är parallellt med naturen, hämtar inspiration från den,

CARL-HENNING PEDERSEN, GOTHENBURG ART GALLERY, 9–23 FEBRUARY 1964

The Danish painter Carl-Henning Pedersen was featured in a solo show at Gothenburg Art Gallery in 1964. The exhibition had been shown the previous year at The Free Exhibition (Den Frie Udstilling's) in Copenhagen. Pedersen was associated with the Cobra group and with abstract, expressive painting with figures and faces. His pictures can be reminiscent of Picasso's mature style as well as surrealism and children's drawings.

In the catalogue for this retrospective exhibition, the Belgian poet and painter Christian Dotremont, who came up with the Cobra group's name and wrote its manifesto in 1948, writes: 'Of course we know that one of the strengths of modern art has been that it can turn back to the past – that is, return to health'.¹⁴⁶ Modern art bridges over gaps in time and reconnects with something primal that can be understood both as primeval (in the sense of before civilization) and as childlike (from the time before adulthood).

Pedersen writes himself into an expressionistic theory of art in which the cultures of children, the mentally ill, and non-Europeans are portrayed as bringing us into closer contact with our origins, with playfulness and the subconscious, desires and feelings that are suppressed by civilization.¹⁴⁷ This obsession with a liberating visual language is based in psychoanalysis but has political implications as well. It portrays man as a prisoner of civilization and sees in creativity the potential to free him from the repression of society and the superego.

JEAN BAZAINE, 29 APRIL–24 MAY 1964

Jean Bazaine was one of the more widely recognized painters of the fifties. His paintings were featured in a 1964 exhibition at Gothenburg Museum of Art produced by Galerie Blanche in Stockholm. The catalogue includes essays by the Swedish gallerist Gustaf Engwall, who founded Galerie Blanche in 1947, and by Norwegian artist Alf-Jörgen Aas.¹⁴⁸ The exhibition is an

men avbildar den inte. Aas skriver också om Bazaines egentliga motiv som en inre värld:

I dem [arbetena från de sista åren] har Bazaine utviklet fölsomheten til den mest forfinede grad av mottaglighet, ja til gjennomtrengelighet, og han har derfor ikke lenger bruk for å stilisere eller abstrahere for å gi tilskueren bevissthet om den indre verden som er det egentlige motiv for hans bilder.¹⁵¹

Målningarna har ofta titlar som anspelar på naturen eller platser. Men istället för en yttre natur är det konstnärens vision om naturen som kommer till uttryck i bilderna. Inspirerad av naturen föreställs Bazaine skapa ett självständigt, levande verk. Denna tolkning kan sägas vara typisk för texter om den lyriska abstraktionen. Om konkretismen beskrivs som en helt autonom och ren konst, beskrivs den lyriska abstraktionen ofta med analogier till naturen.

ANTONIO SAURA, KONSTHALLEN, 3–25 OKTOBER 1964

En omfattande retrospektiv utställning med målningar, akvareller, teckningar och collage av den spanske konstnären Antonio Saura visades på Konsthallen Göteborg 1964 som enda plats i Skandinavien. Utställningen hade sammanställts av Stedelijk Museum i Amsterdam i samarbete med Galerie Stadler i Paris. Saura var under femtio- och sextiotalet ett av de mer uppmärksammade spanska namnen på den internationella konstscenen. Saura föddes i Huesca men var under första halvan av femtiotalet bosatt i Paris. Han var en av grundarna av konstnärgruppen El Paso (Steget) i Madrid 1957.

Med sina energifyllda, expressiva bilder av korsfästelsescener, kvinnor, imaginära porträtt, människomassor, Veronicas svetteduk, cocktailpartyn, erotica, katedraler, präster med mera, för Saura vidare arvet från den spanska konsthistoriens mästare från Velázquez till Goya och Picasso. Till skillnad från flera av de spanska modernisterna i sin generation, arbetade Saura figurativt även om uttrycket är abstraherat till streckgubbar eller karikatyrer som

example of the powerful influence leading Swedish galleries have had on museums in introducing foreign, and particularly French, artists to the Swedish public. Some of the pieces in the show were borrowed from Swedish collections, others from Henie and Niels Onstad's collection in Norway.

Bazaine's painting can appear non-figurative, but knowing the background of the pictures allows us to detect the suggestion of nature motifs. Engwall writes that 'most of the exhibited paintings are associated with the Atlantic coast of Brittany, the landscape to which he has continually returned since his youth'.¹⁴⁹ Bazaine uses these nature observations as a foundation to create his abstract pictures, painting with memory rather than direct observation as the point of departure.

AlfJörgen Aas writes of Bazaine as a great French painter, a modern icon and representative of the development of art in his time and his country. At the same time he portrays Bazaine's art as of such high quality that it reaches beyond his own era and would be just as resonant in any era. Here we must interject, however, that abstract art of this kind would hardly have been accepted as art prior to the twentieth century. Nevertheless there is a spiritual meaning in Aas's assertion – that Bazaine speaks a universal language that anyone is in a position to understand. One way to support the assertion of Bazaine's timelessness would be to say that the core qualities of his painting are the same as those of art in any age, but this would be difficult to demonstrate. Abstract art builds on a Western and historically rooted model in which the picture is perceived as a delineated whole, a window into a fictive world. In China or Egypt, for example, there are other entirely different visual systems.

Aas notes how Bazaine had refined the essential and left out the rest. What that essential is he does not explain, but it goes without saying that it is an artistic language that expresses an experience of nature without portraying and illustrating:

Like his great countrymen Cézanne and Bonnard, he is preoccupied with the experience of nature, and like them he concentrates the potential of the language of art. [...] The result lies not in superficial understanding, because Bazaine is searching not for nature's dead anatomy, but for its living pulse, its rhythm and the simple universal forms that live in that rhythm.¹⁵⁰

It is not nature's 'dead' forms Bazaine is portraying; instead he is simply creating with nature's forces and processes as models. His exploration of

närmar sig abstrakt expressionism. Den måleriska gesten står i fokus. Färgerna är de för den spanska konsten typiska dämpade jordtonerna med inslag av rött. Under en period på femtiotalet målade Saura enbart i svartvitt.

Konsthallen Göteborg var ensam om att visa Saura i Sverige under undersökningsperioden. Detta stora spanska namn har aldrig presenterats på Moderna Museet, dock med en större utställning på Malmö Konsthall 1997. Verk av Saura visades även på utställningarna *Paris 1959* (1959) och *12 spanjorer* (1970), båda på Göteborgs konstmuseum. På den förstnämnda förvärvades målningen *Blanca* (1956) från Sauras svartvita period. Därutöver äger museet fyra grafiska blad av Saura. (Moderna Museet äger målningen *Pozo* från 1957 och tre grafiska blad.)

7 UNGA FRÅN PARIS, 18 NOVEMBER–13 DECEMBER 1964

7 unga från Paris var en utställning förmedlad av Galerie Mathias Fels i Paris. Förutom på Göteborgs konstmuseum 1964 visades den även på Gummesons Konstgalleri i Stockholm, Norrköpings museum och Galerie Leger i Malmö året därpå. Även om en del verk på utställningen präglas av abstrakta formspråk som påminner om en del av det informella måleriet så är motiven ofta framträdande. Det är lekfulla bilder med bildtecken utspridda över ytan. Utställningen pekar mot aktuella tendenser som figuration narrative och arte povera – den förstnämnda påverkad av popkonsten, den andra präglad av enkla material.

I förordet skriver Alfred Westholm: ”Under de senaste decennierna har en lång rad franska konstutställningar visats i vårt land och man kan nog säga att publiken här ganska väl känner många av de franska konstnärer som nu hunnit upp i 50-årsåldern eller däröver. – Nu är det emellertid fråga om en helt ny generation.”¹⁵²

I katalogen, som redigerats av Nils Ryndel, återfinns också en essä av poeten Lasse Söderberg, som var väl förtrogen med konstscenen i Paris. Söderberg tecknar bilden av en kris i konstlivet i Paris, där måleriet kört fast i gamla söndersmulade formspråk och

the visual language runs parallel to nature, and took inspiration from nature, but does not portray nature. Aas also writes about Bazaine’s actual motif being an inner world:

In [his works of recent years] Bazaine has developed a sensitivity to the most refined degree of receptivity, even to the point of permeability, and he therefore no longer has use for stylising or abstracting to give definitive evidence of the inner world that is the actual motif for his pictures.¹⁵¹

The paintings often have titles that suggest nature or places. But instead of the exterior of the natural world, what is being expressed in these pictures is the artist’s inner vision of nature. Aas sees Bazaine as inspired by nature but creating independent, living works of art. This interpretation can be considered typical of writing on lyrical abstraction. If concretism is described as a completely autonomous and pure art, lyrical abstraction is often described with analogies to nature.

ANTONIO SAURA, GOTHENBURG ART GALLERY, 3–25 OCTOBER 1964

A comprehensive retrospective exhibition of paintings, watercolours, drawings, and collages by the Spanish artist Antonio Saura came in 1964 to Gothenburg Art Gallery, the only place in Scandinavia. The exhibition had been put together by Stedelijk Museum in Amsterdam in collaboration with Galerie Stadler in Paris. In the fifties and sixties Saura was one of the most prominent Spaniards on the international art scene. He was born in Huesca but lived in Paris during the first half of the fifties. He was one of the founders of the artists’ group El Paso (The Step) in Madrid in 1957.

With his energetic, expressive pictures of crucifixion scenes, women, imaginary portraits, crowds of people, the veil of Veronica, cocktail parties, erotica, cathedrals, priests, and more, Saura continued the legacy of the masters of Spanish art history from Velázquez to Goya and Picasso. Unlike most of the Spanish modernists of his generation, Saura worked figuratively, even if the style was abstracted to stick figures or caricatures that verged on abstract expressionism. The focus was on the painterly

specialisering, metafysiska förvillelser och villrådighet. Bland de yngre ser han tecken till förnyelse med konstnärer som öppnat sig mot vardagen: ”Gemensamt för dem är beroendet av en yttre, urban verklighet. [...] De utsätter sig för stadsmiljöns alla provokationer och laddar sina bilder med vulgärrealistiska inslag utan att följa någon annan logik än samtidigthetens.”¹⁵³ Abstraktionen ger vika för en ny form av realism.

Konstlivet kopplar ofta strömningar och skiften till generationer. Här presenteras en ny generation som förväntas tillföra något nytt. Söderberg ger uttryck för en trötthet vid de informellas metafysiska allvar och ser hos de yngre ett behov av att öppna sig mot en omgivande verklighet, det som utestängts ur konsten genom insisterandet på det nonfigurativa.

På utställningen förvärvade Göteborgs konstmuseum verk av René Bertholo, Samuel Buri, Hervé Télémaque och Jan Voss.

KAREL APPEL, WESSEL COUZIJN, KONSTHALLEN, 6–21 FEBRUARI 1965

De nederländska konstnärerna, målaren Karel Appel och skulptören Wessel Couzijn, presenterades på Konsthallen Göteborg 1965. Utställningen utformades i samarbete med American Art Gallery i Köpenhamn. Appel associeras med konstnärsgruppen Cobra och arbetade med expressiva målningar i klara färger. Couzijn skapade abstraherade figurer i bland annat brons.

Den tunna utställningskatalogen, formgiven av Anders Carlberg, utstrålar modernitet. Omslaget domineras av konstnärernas efternamn i svart och vitt mot röd grund. Katalogen, som är redigerad av Carl-Erik Hammarén, innehåller ett förord av Willem Sandberg, f.d. direktör för Stedelijk Museum, Amsterdam. Han skriver:

holland
korsväg mellan nord-syd, öst-väst
blev efter naziokupationens dödsångest
ett centrum där en ny generation

gesture. The colours were typical for Spanish art, in subdued earth tones with flourishes of red. During one period in the fifties Saura painted exclusively in black and white.

Gothenburg Art Gallery was alone in showing Saura in Sweden during the period of this study. He was included in a more recent (1997) large exhibition at Malmö Art Gallery (Malmö Konsthall), but this great name of Spanish art has never been featured by Moderna Museet. Gothenburg Museum of Art included his work in two other exhibitions as well: *Paris 1959* (1959) and *Twelve Spaniards* (1970). In conjunction with the first of these, the museum acquired a painting from Saura's black-and-white period called *Blanca* (1956), and in addition the museum owns four graphic prints by the artist. (Moderna Museet owns the painting *Pozo* of 1957 as well as three graphic prints.)

SEVEN YOUNG ARTISTS FROM PARIS, 18 NOVEMBER–13 DECEMBER 1964

Seven Young Artists from Paris was an exhibition arranged by Galerie Mathias Fels in Paris. It was shown at Gothenburg Museum of Art in 1964, and at Gummesons Konstgalleri in Stockholm, Norrköpings Museum, and Galerie Leger in Malmö the following year. Although a number of the pieces in the show are characterized by an abstract style similar to some informalist painting, here the motifs are more prominent. They are playful pictures with pictographs spread out across the canvas. The exhibition points toward contemporary trends such as narrative figuration and arte povera, the first influenced by pop art and the second characterized by simple materials.

In the catalogue foreword, Alfred Westholm writes:

In recent decades a long list of French art exhibitions have been shown in our country, and one can probably say that the audience here knows quite well many of the French artists who are now in their fifties and older. Here, on the other hand, they meet an entirely new generation.¹⁵²

The catalogue, which was edited by Nils Ryndel, includes an essay by the poet Lasse Söderberg, who was well acquainted with the Parisian

Här ges den abstrakta konsten tydlig förankring i specifikt holländska erfarenheter från andra världskriget. De moderna konstnärerna reagerade mot nazismens förtryck.

AUSTRALISKT MÅLERI AV IDAG, KONSTHALLEN, 14 JUNI–25 JULI 1965

Göteborgs konstmuseum visade 1965 utställningen *Australiskt måleri av idag* (i årstrycket benämnd *Nutidsmåleri från Australien*) på Konsthallen. Utställningen hade turnerat i Australien innan den kom till Europa.¹⁵⁵ De verk som reproduceras i katalogen faller tydligt inom modernismens strävan mot abstraktion. Utmärkande är referenser till natur och djurliv, liksom naivistiska och primitiva drag. Bland konstnärerna finns Arthur Boyd och Sidney Nolan.

I sin text berör den i Australien födde konstkritikern Robert Hughes den australiensiska konstens avskildhet:

Ingen australisk målare har lyckats följa upp den s.k. modeströmningen så som Nicholas de Staël gjorde några år före sin död, ingen konstnär har märkbart påverkat denna strömning. Dessutom uppskattas de flesta australiensare som gjort sig kända i England just för deras avståndstagande från modeströmningarna.¹⁵⁶

Vi har tidigare sett hur skribenter hävdade att konsten måste vara aktuell och internationell, samtidigt som den måste förhålla sig självständigt till internationella stilar. Detta problem gäller främst konst från periferin, som föreställs ligga efter konsten i centrum. Den australiensiska konsten möter andra förväntningar än avantgardet i Paris. Den uppskattas inte för sin internationalism, utan tvärtom för sin särart. Denna frånvaro av skuldkomplex för hur konsten borde se ut ser Hughes som dess styrka.

Hughes skriver vidare att det inte finns någon australisk skola, ingen gemensam idé men ett vidare experimentfält. Han motsätter

art world. Söderberg describes a scene of crisis in the arts community in Paris, where painting has gotten stuck in crumbling old styles and specialization, metaphysical deviations, and hesitation. But in the younger generation he finds signs of renewal among artists who have opened themselves to the everyday: 'They have in common a reliance on the external, urban reality. [...] They expose themselves to all the provocations of the urban environment, and charge their pictures with vulgar, realistic features without following any logic other than that of simultaneity'.¹⁵³ Abstraction has given way to a new form of realism.

The art world often links artistic movements and transitions to generations. This exhibition presented a new generation that was expected to contribute something new. Söderberg thus expresses weariness with the informalists' metaphysical gravity and finds in the younger artists a need to open themselves up to the reality that surrounds them – the reality that had been excluded from art by the insistence on non-figurative expression.

In conjunction with the exhibition Gothenburg Museum of Art acquired works by René Bertholo, Samuel Buri, Hervé Télémaque, and Jan Voss.

KAREL APPEL, WESSEL COUZIJN, GOTHENBURG ART GALLERY, 6–21 FEBRUARY 1965

Two Dutch artists, painter Karel Appel and sculptor Wessel Couzijn, were featured in 1965 by Gothenburg Art Gallery. The exhibition was produced in collaboration with the American Art Gallery in Copenhagen. Appel is associated with the Cobra group of artists and worked with expressive paintings in bright colours. Couzijn created abstracted figures in bronze and other materials.

The slender exhibition catalogue, designed by Anders Carlberg, excludes modernity. The cover is dominated by the artists' surnames in black and white against a red background. Edited by Carl-Erik Hammarén, it includes a foreword by Willem Sandberg, the former director of the Stedelijk Museum in Amsterdam. He writes:

sig tidigare tolkningar av australiensisk konst som förbunden med 1800-talets nybyggare som sliter i solens hetta. Denna karikatyr fångar inte mångfalden av stilar, hävdar Hughes. Likväl gör han ett försök till karaktäristik:

Dagens måleri i Australien har en märkbart rotad stadga utan särpräglat avantgarde, men man kan för den skull inte säga att konsten är mer stillastående än experimentell. [...] Inte desto mindre bärs nästan all australisk konst upp av ett intensivt engagemang i det själv-upplevda, och landskap återkommer i målning efter målning, obönhörligt, nästan som en nödvändighet.¹⁵⁷

Relationen till samtida strömningar är inte oproblematisk. Hughes skriver att framträdandet av stora begåvningar bara gjort situationen mer problematisk, med krav på att uppnå internationell standard: ”Australiensarna betecknar ännu konsten som ett dokument över striden mellan det abstrakta och det figurativa, det förra i Sydney, det senare i Melbourne. Det är en långt överdriven konflikt, och utställningen visar att det snarare är en skenbar sådan.”¹⁵⁸ Hughes hävdar att avantgardismen saknar jordmån i Australien. De australiska abstrakta målarnas verk är inte så abstrakta. Han talar därför hellre om metamorfiska bilder. De australiensiska målarna vill uttrycka sina inre upplevelser och omstöper dem i konstnärlig form.

Intressant nog nämner Hughes inte relationen mellan vita och aboriginer – som utgjort en konfliktyta och ett utbyte som inte minst kommer till uttryck i dagens australiensiska konst.¹⁵⁹ Hughes kritiserar karikatyrbilder samtidigt som han själv ser konsten som uttryck för en specifik australiensisk erfarenhet, präglad av en stark relation till landskapet där de internationella stilarna förvisso påverkar men i liten utsträckning och anpassade till Australiens särskilda villkor.

SUGAI, KONSTHALLEN, 6–21 NOVEMBER 1965

Den japanske målaren Kumi Sugai presenterades på Konsthallen Göteborg 1965 med måleri, grafik, gouacher och teckningar.

Holland

crossroads between north and south, east and west

became after the dread of death under Nazi occupation

a centre where a new generation

– musicians poets painters sculptors –

in violent reaction to the post-war era found new ways of expressing themselves¹⁵⁴

Here Sandberg clearly anchors abstract art in the specifically Dutch experiences of the Second World War. Modern artists reacts to the oppression of Nazism.

AUSTRALIAN PAINTING TODAY, GOTHENBURG ART GALLERY,

14 JUNE–25 JULY 1965

In 1965 Gothenburg Museum of Art showed an exhibition at Gothenburg Art Gallery called *Australian Painting Today* (in the annual report it was referred to as *Contemporary Painting from Australia*). The show had toured in Australia before coming to Europe.¹⁵⁵ The works that are reproduced in the catalogue clearly conform to modernism’s striving for abstraction. They are remarkable for their references to nature and animal life, and for their naïvistic and primitive attributes. Arthur Boyd and Sidney Nolan are among the featured artists.

In his essay, Australian-born art critic Robert Hughes touches on the distinctiveness of Australian art:

No Australian painter has succeeded in following the so-called fashion trend like Nicholas de Staël did several years before his death, no artist has noticeably influenced that trend. What is more, most of the Australians who have made names for themselves in England are appreciated specifically for their scorn of fashion trends.¹⁵⁶

We have already seen writers assert that art must be topical and international, and at the same time must maintain an independent relationship

Katalogen innehåller en text på franska av André Pieyre de Mandigues från Le Musée de Poche och en på engelska av Georges Boudaille, samt reproduktioner i svartvitt och två färgbilder.

Sugaï föddes i Kobe 1919. Han studerade konst i Osaka och utforskade såväl traditionell japansk kalligrafi som västerländska tekniker. Under fyrtioalet upptäckte han den europeiska modernismen. Han flyttade till Paris 1952 för att studera vid Académie de la grand chaumière. Tio år senare rörde han sig bort från det informella, kalligrafiska uttryck han tidigare arbetet med mot ett geometriskt måleri av enkla former målade med skarpa kanter.

I båda katalogtexterna berörs det japanska draget i Sugaïs bilder. de Mandigues talar om en blomstring av uttrycket, lika naturlig som under inflytande av regn och sol.¹⁶⁰ Boudaille skriver om Sugaïs framgångar på Venedigbiennalen 1962. Sugaïs bidrag till den internationella modernismen ligger i behandling, originalitet, medvetande och exotism, hävdar Boudaille: "If his style reflects a deep Orientalism without ever having incurred the epithet of 'Japonizing', it is because Sugaï has never thought of denying his race, his inheritance and his nationality."¹⁶¹

Det japanska är alltså inget val utan något som Sugaï av nödvändighet bär med sig. Sugaï har flyttat till Paris och anammat ett västerländskt abstrakt måleri men för en västerländsk betraktare tycks hans bilder likväl ha ett japanskt drag. Vari detta består förklaras inte men i de enkla kompositionerna och klara färgerna kan man känna igen en estetik från japanska träsnitt, japanskt måleri (*nihonga*), japansk trädgårdskonst, arkitektur och formgivning. Det är förstås också möjligt att det "japanska" i hans verk är mer av en projektion från betraktarens sida, då parallellerna till det samtida informella måleriet i Europa är starka.

Några förvärv gjordes inte i samband med utställningen, då museet redan 1959 köpt målningen *Svart sol* (1958) på utställningen *Kring spontanismen*.

to international styles. This problem primarily applies to art on the periphery, which the writers conceive as behind the art of the great centres. Australian art faces different expectations than the avant-garde art of Paris did. It is not appreciated for its internationalism, but rather for its distinctiveness. Hughes sees this lack of guilt complex for how art ought to look as its strength.

He goes on to write that there was no Australian school, no shared idea, but a broader field of experimentation. Hughes contradicts earlier interpretations of Australian art as linked with nineteenth-century pioneers labouring in the hot sun. This caricature can not capture the diversity of styles, he asserts. Nevertheless, he does make an attempt to describe the national characteristics:

Today's painting in Australia has a markedly rooted underpinning without a distinctive avant-garde, but that does not mean that art is more static than experimental. [...] Nonetheless, almost all Australian art is characterized by an intensive engagement in personal experience, and landscape recurs in painting after painting, inexorably, almost as a necessity.¹⁵⁷

The relationship to contemporary trends is not without its problems. Hughes writes that the emergence of great talents has only made the situation more problematic, with the demand to achieve international standards: 'Australians still see art as a document of the battle between the abstract and the figurative, the former Sydney and the latter Melbourne. It is a greatly exaggerated conflict, and this exhibition shows that it is more of an illusory one'.¹⁵⁸ Hughes asserts that there is no fertile soil for avant-gardism in Australia. The Australian abstract painters' works are not really so abstract. Therefore he speaks instead of metaphorical pictures: Australian painters want to express their inner experiences and recast them in artistic form.

Interestingly enough Hughes does not mention the relationship between whites and Aborigines, though it has been a point of conflict and an exchange that finds expression in contemporary Australian art.¹⁵⁹ He criticizes caricature images at the same time he himself sees art as an expression for a specific Australian experience characterized by a strong relationship to the landscape, an expression that was certainly influenced by international styles but only to a limited extent, and one that was adapted to the particular conditions of Australia.

Den första stora separatutställningen i Sverige med den danske målaren Asger Jorn visades på Konsthallen Göteborg 1966 i samarbete med Lunds konsthall och Galerie Birch i Köpenhamn. Jorn var vid tiden en internationellt uppmärksammad konstnär, associerad med Cobra och situationisterna. Jorns måleri karaktäriseras av ursinniga färgexplosioner, ett söndertrasat bildspråk med figurer och ansikten som motiv i en stil inspirerad av barns bilder. Katalogen innehåller fyra färgproduktioner och sju i svartvitt.

I utställningskatalogen återfinns ett citat av konstnären där han talar om att tränga in i en kosmisk ordning av rytmer och krafter. På detta citat följer ett förord av Carl-Erik Hammarén och Eje Högstedt. Katalogen innehåller därutöver ett utdrag ur Virtus Schades bok om konstnären där författaren skriver om hur Jorn målar för att bli människa, hur han i måleriet reagerar på sina upplevelser och ger utlopp för sin lidelse. Schade ger därmed uttryck för den romantiska konstuppfattning som ser konstverket som en arena där konstnären uttrycker sitt själsliv. Texten innehåller också en intervju med Jorn där han påtalar sin skepsis för ismer, även Cobra och situationismen. Även detta ligger i linje med den romantisk-modernistiske konstnärens position som outsider och behov av att markera sin självständighet.

SEX SEPARATA. GÖSTA GIEROW, K.E. HÄGGBLAD, SIGVARD OLSSON, PHILIP VON SCHANTZ, NILS G. STENQVIST OCH BO SWENSSON, KONSTHALLEN, 5–20 MARS 1966

Sex separata var en utställning på Konsthallen Göteborg 1966 med konstnärerna Gösta Gierow, K.E. Häggblad, Sigvard Olsson, Philip von Schantz, Nils G. Stenqvist och Bo Swensson. Utställningen visades på Liljevalchs konsthall 1965 med tillhörande katalog. Till utställningen i Göteborg gjordes en folder med förord av Carl-Erik

SUGAI, GOTHENBURG ART GALLERY, 6–21 NOVEMBER 1965

Japanese painter Kumi Sugai was featured at Gothenburg Art Gallery in 1965 in an exhibition of paintings, graphic art, gouaches, and drawings. The catalogue includes an essay in French by André Pieyre de Mandigues from the Musée de Poche and another in English by Georges Boudaille, along with reproductions, all but two in black and white.

Sugai was born in Kobe in 1919. He studied art in Osaka and explored both traditional Japanese calligraphy and Western techniques. During the forties he discovered European modernism. He moved to Paris in 1952 to study at the Académie de la Grand Chaumière. Ten years later he moved away from the informalist, calligraphic style he had been working with and toward a geometric composition of simple forms painted with sharp edges.

Both catalogue essays touch on the Japanese character of Sugai's pictures. De Mandigues writes of a flowering of expression, just as natural as under the influence of rain and sun.¹⁶⁰ Boudaille writes of Sugai's success at the Venice Biennale of 1962. Sugai's contribution to international modernism lays in the treatment, the originality, the consciousness, and exoticism, Boudaille asserts: 'If his style reflects a deep Orientalism without ever having incurred the epithet of "Japonizing", it is because Sugai has never thought of denying his race, his inheritance, and his nationality'.¹⁶¹

Thus the Japanese legacy is not a choice but something Sugai carried with him of necessity. He had moved to Paris and adopted Western abstract painting, but for a Western observer his pictures nevertheless seem to have Japanese traits. De Mandigues does not specify exactly what these traits are, but in the artist's simple compositions and bright colours one can recognize the aesthetic of Japanese woodblock prints, paintings (*nihonga*), garden arts, architecture, and design. Of course it is also possible that the 'Japanese' we sense in his work is more of a projection by the viewer, since the parallels to contemporary informalist painting in Europe are strong.

No work was acquired in conjunction with the exhibition, though the museum had already purchased the painting *Black Sun* (1958) in 1959 at the exhibition *Surrounding Action Painting*.

Hammarén. Konstnärerna beskrivs som självständiga individer som tillsammans ändå ger en representativ bild av aktuella strömningar i svensk konst.

Utställningen karaktäriseras av en blandning av abstrakta och figurativa uttryck. Där von Schantz arbetar i en form av nyrealism med både traditionella och abstrakta förtecken, står Olsson och Häggblad för ett nonfigurativt uttryck. Gierow arbetar figurativt, Stenqvist och Swenson med en form av naturabstraktion.

Den mer omfattande katalogen till utställningen på Liljevalchs konsthall har en katalogtext av Folke Holmér. Han skriver bland annat om konstnärernas samhällsengagemang och lyfter fram Sigvard Olssons utställning om Spanien.

Sigvard Olsson är intressant eftersom han övergick från ett informellt måleri till andra uttrycksformer. Från att ha arbetat med abstrakta målningar med språkliga påskrifter med politisk laddning, mer eller mindre övermålade, började han arbeta med fotocollage av pressbilder från populärkultur och sport, liksom från konfliktzoner som Spanien och Vietnam.

I katalogen visas just ett sådant montage av bilder från popkonserter, fotbollsmatcher och krigshändelser. Ett par målningar berör Vietnamkriget, en med påskriften *Dien Bien Phu*, en annan föreställande risfält. Ett avsnitt behandlar spanska inbördeskriget. Målningen *There's a valley in Spain called Jarama* har starka paralleller till Robert Motherwells svit *Elegi till den spanska republiken* från 1948 och framåt. Sobert svarta former, liksom hängande i luften mot en ljus grund, fick hos Motherwell symbolisera tragiken i den spanska republikens fall. På ett liknande sätt försökte Olsson skapa en bild av en tragisk situation. I målningarna infogas inte bara ord genom titelns ledning utan också genom påskrifter. Vid denna tidpunkt verkar Olsson ha uppfattat måleriet som otillräckligt för att få ut sitt budskap, då han under sextiotalet alltmer började använda text och tidningsfotografier. Olssons förändrade uttryck illustrerar den abstrakta konstens problem att behålla sin relevans i relation till kravet på att behandla samhällsfrågor och ta politisk ställning några år in på sextiotalet.

ASGER JORN, GOTHENBURG ART GALLERY, 12-27 FEBRUARY 1966

The first large solo exhibition in Sweden of the Danish painter Asger Jorn was at Gothenburg Art Gallery in 1966, a collaboration with Lund Art Gallery and Galerie Birch in Copenhagen. At the time Jorn was an internationally renowned artist who was associated with Cobra and the situationists. Jorn's work was characterized by wild explosions of colour, a tattered and torn visual language of figures and faces as motifs in a style inspired by children's drawings. The exhibition catalogue includes four reproductions in colour and seven in black and white.

The catalogue also includes a quotation of the artist speaking about squeezing into a cosmic order of rhythms and forces. It precedes a foreword by Carl-Erik Hammarén and Eje Högstedt. Then there is an excerpt from Virtus Schade's book about the artist in which he describes how Jorn is painting to become human – how his painting is a reaction to his experiences and an outlet for his suffering. Schade is thus articulating the romantic conception of art that sees the work as an arena in which the artist can express his spiritual life. His essay also includes an interview with Jorn in which the artist expresses his scepticism over the *isms* in art, including Cobra and the situationists. This too is in line with the romantic-modernist artist's role as an outsider who needs to articulate his independence.

SIX SOLOS: GÖSTA GIEROW, K. E. HÄGGBLAD, SIGVARD OLSSON, PHILIP VON SCHANTZ, NILS G. STENQVIST, AND BO SWENSSON,
GOTHENBURG ART GALLERY, 5-20 MARCH 1966

Six Solos was an exhibition at Gothenburg Art Gallery in 1966 featuring artists Gösta Gierow, K. E. Häggblad, Sigvard Olsson, Philip von Schantz, Nils G. Stenqvist, and Bo Swensson. It was shown first at Liljevalchs Art Gallery in 1965, and a catalogue was produced at that time. For the exhibition in Gothenburg a folder was printed that included a new foreword

Popkonsten och den abstrakta opkonsten fick sin första manifestation på Göteborgs konstmuseum 1966 med *Op & pop. Aktuell engelsk konst*, en vandringsutställning från Riksförbundet för bildande konst och Samarbetsnämnden för konstföreningar i Stockholm med omnejd (SAN).¹⁶² Utställningen genomfördes i samarbete med The Fine Arts Department vid British Council samt en rad Londongallerier: Kasmin Limited, Robert Frazer Gallery, Rowan Gallery, Arthur Tooth & Sons, Hamilton Galleries, Marlborough New London Gallery och Editions Alecto.

Deltagande konstnärer var Gillian Ayres, Derek Boshier, Harold Cohen, Antony Donaldson, Garth Evans, Richard Hamilton, David Hockney, Howard Hodgkin, John Hoyland, Paul Huxley, Tess Jaray, Allen Jones, Ronald B. Kitaj, Jeremy Moon, Eduardo Paolozzi, Peter Phillips och Joe Tilson. Utställningen presenterade uteslutande brittiska konstnärer varav en kvinna. Av Hamilton, Hockney, Kitaj och Paolozzi visades enbart grafik. De flesta kända namnen inom den brittiska popkonsten är representerade, med undantag av Peter Blake. I det kompletterande bildmaterialet till katalogens texter finns däremot reproduktioner av verk av Peter Blake, de amerikanska popkonstnärerna Roy Lichtenstein och Andy Warhol samt filmer och serier.

Även om exempelvis Donaldson, Phillips och Tilsons verk är typiska för popkonstens av massmedier inspirerade bildspråk, återfinns förhållandevis många abstrakta bilder på utställningen. I katalogen reproduceras en abstraherad modellstudie av Hodgkin, senare känd som abstrakt målare. Även Jones, Moons, Evans, Cohens och Ayres bilder kan beskrivas som abstrakta. Av dessa är Moon och Evans representanter för opkonsten med dess geometriska och kliniska uttryck. I övrigt är det fråga om en annan form av abstraktion än den som varit gällande inom exempelvis det informella måleriet. Måleriet saknar ofta personlig penselskrift. Klara färger målas i enhetliga fält. Ayres bild kan leda tankarna till Matisse's collage eller Jean Arps reliefer.

Utställningstiteln är tryckt i neonrosa på det vita katalogomslagens fram- och baksida. Inlagans textsidor är tryckt på brunt papper medan bildsidorna är tryckta i svartvitt på blankare mintgrönt och

by Carl-Erik Hammarén. In it he describes the artists as independent individuals who nevertheless together provides a representative picture of contemporary currents in Swedish art.

The exhibition was characterized by a mixture of abstract and figurative styles. Whereas von Schantz worked in a form of neo-realism with both traditional and abstract features, Olsson and Häggblad stood for a non-figurative style. Gierow worked figuratively, Stenqvist and Swenson in a form of nature abstraction.

The more comprehensive catalogue for the show at Liljevalchs Art Gallery included an essay by Folke Holmér. He writes about the artists' social activism and highlights Sigvard Olsson's exhibition about Spain.

Olsson is interesting because he transitioned from informalist painting to other forms of expression. After having worked with abstract paintings with politically charged messages written on them and more or less painted over, he began working with collages of photographs from popular culture and sports journalism sources as well as military conflicts in Spain and Vietnam.

The catalogue features one of these collages with pictures from pop music concerts, football matches, and war. There is also a pair of paintings that touches on the Vietnam War, one of them with the words 'Dien Bien Phu', another representing rice fields. One part of the catalogue deals with the Spanish Civil War. The painting *There's a Valley in Spain Called Jarama* closely parallels Robert Motherwell's suite *Elegy to the Spanish Republic* from 1948 and later. In Motherwell's piece, sober black shapes set of against a bright background, as though hanging in the air, symbolizes the tragedy of the fall of the Spanish Republic. In a similar way Olsson tried to create an image of a tragic situation, incorporating words not only suggested by the title but also written across the surface. At that time Olsson seems to have decided that painting alone was not enough to convey his message, and during the sixties he had begun increasingly to make use of text and photos from newspapers and magazines. Olsson's change of style illustrates the problem abstract art had by the mid-sixties in maintaining its relevance in relation to the demands of addressing societal issues and taking a political stand.

ljusgult papper. Katalogen innehåller en essä av Leif Nylén, konstnärbiografier samt ett efterord av Einar Nylén från SAN och Lars-Erik Åström från Riksförbundet för bildande konst.

Independent Group vid ICA i London, med Lawrence Alloway, Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi med flera, lyfts av Leif Nylén fram som betydelsefull för framväxten av den brittiska popkonsten. Konstkritikern Alloway beskrivs som talesman för popkonsten.

Med utgångspunkt i Alloways idéer lyfter Nylén fram populärkulturens, inte minst popmusikens, betydelse: i popen finns en formriktighet som överträffar den traditionella konsten. Popen är vår tids masskultur och måste därför analyseras, hävdar Alloway. Därmed utmanar popen konstens exklusivitet. Nylén nämner även John Cage som en viktig inspiratör för de brittiska popkonstnärerna men skriver att deras synsätt är närmast motsatt varandras. Istället för kommunikation förordar Cage en total uppmärksamhet mot världen utan kategorier. Denna faktainställning och antisymbolism återkommer i popkonsten, särskilt den amerikanska, skriver Nylén: "Den amerikanska popkonsten avtecknar en livskänsla utan centrum, motiv eller riktningar, ett nästan desperat försök att återupprätta de unika tingen i en värld av fetischer."¹⁶³ Citat, exakta avbildningar och uppförstoringar är typiskt för den amerikanska popen medan den engelska är influerad av Alloways attityd. I essän framträder popkonsten som ett nytt fenomen som utmanar rådande hierarkier och föreställningar om konst. Nylén utgår från inflytelserika talespersoner men visar också på skillnaden mellan den brittiska och amerikanska varianten av popkonst.

Termen pop art myntades i London redan under femtiotalet men popkonsten fick sitt genombrott först omkring 1962. Många museer var dock avvaktande inför riktningen. Moderna Museet visade tidigt neodada, med bland andra Robert Rauschenberg, och det var just ur neodadas återupptagande av dadaismens antikonst som popkonsten utvecklades.

Opkonst, en förkortning för optisk konst, betecknar istället en abstrakt konstriktning som utgår från optiska fenomen, till exempel visuella mönster som förvillar perceptionen. Termen myntades 1964 men det var med utställningen *The Responsive Eye* i New York 1965 som riktningen blev känd i bredare kretsar. Som konströrelse blev opkonsten kortlivad men den fick stora återverkningar inom mode

Pop art and abstract op art were manifested for the first time at Gothenburg Museum of Art in 1966 with the *Op & Pop: Current English Art*, a travelling exhibition initiated by the National Federation of Fine Arts Societies and the Collaboration Committee for Art Associations in Stockholm and Its Surroundings (Samarbetsnämnden för Konstföreningar i Stockholm med Omnejd, SAN).¹⁶² The exhibition was produced in collaboration with the Fine Arts Department of the British Council and a number of London galleries: Kasmin Limited, Robert Frazer Gallery, Rowan Gallery, Arthur Tooth & Sons, Hamilton Galleries, Marlborough New London Gallery, and Editions Alecto.

The participating artists were Gillian Ayres, Derek Boshier, Harold Cohen, Antony Donaldson, Garth Evans, Richard Hamilton, David Hockney, Howard Hodgkin, John Hoyland, Paul Huxley, Tess Jaray, Allen Jones, Ronald B. Kitaj, Jeremy Moon, Eduardo Paolozzi, Peter Phillips, and Joe Tilson. The exhibition featured exclusively British artists, of which one was a woman. Hamilton, Hockney, Kitaj, and Paolozzi showed only graphic art. Most of the well-known names in British pop art were represented, with the exception of Peter Blake. The images that accompanies the catalogue texts, however, include reproductions of works by Blake and by American pop artists Roy Lichtenstein and Andy Warhol, as well as films and comic strips.

Although the work of Donaldson, Phillips, and Tilson, for example, was typical of pop art's mass media-inspired style, there were still a relatively large number of abstract pictures in the exhibition. The catalogue includes a reproduction of an abstracted model study by Hodgkin, who later became known as an abstract painter, and works by Jones, Moons, Evans, Cohens, and Ayres that can be described as abstract. Of these, Moon and Evans represent op art, with its geometrical and clinical style. For the remainder of the work in the show, it is another kind of abstraction than had been prevalent, for example, in informalist painting. These paintings often lack personal brushstrokes. They are characterized by uniform fields of bright colours. Ayres's picture might recall Matisse's collages or Jean Arp's reliefs.

The title of the exhibition is printed in neon pink on the front and back of the white cover of the catalogue. The text portions of the book are printed on

och reklam. Bland pionjärerna finns Josef Albers och Victor Vasarely. Ett av stilens mer framträdande namn är Bridget Riley. Hon var dock inte representerad i utställningen i Göteborg.

Popkonsten måste betecknas som ett uppror mot den konstsyn som ligger till grund för den abstrakta konsten. Istället för inomkonstnärliga problem omfattar popkonstnärerna det moderna samhällets rika visuella värld, bestående av bland annat konsumtionsföremål, reklam och populärkultur. Allt detta lyser inte bara med sin frånvaro i den abstrakta konsten, det definierades också som konstens motsats av kritiker som Adorno och Greenberg och avfärdades av såväl estetiska som politiska skäl. Masskulturen är enligt dessa kritiker falsk och manipulativ.

Opkonsten kan ytligt betraktad te sig som ett mindre radikalt avsteg från abstraktionens konstsyn. Till skillnad från traditionellt abstrakt måleri är opkonsten helt inriktad mot visuella fenomen, exempelvis starka komplementfärger eller många parallella linjer som tycks byta plats med varandra medan man betraktar dem. Opkonsten ansluter sig till en då aktuell diskussion inom gestaltpsykologin om hur människan uppfattar former och färger.

Opkonstnärerna saknar intresse för det spontana och uttrycksfulla, som odlades så starkt i rörelser som art informel och den abstrakta expressionismen. Då är likheten större med konkretismens geometriska bildspråk. Men det är inte bildens färg- och formrelationer i klassisk mening som står i fokus, utan de perceptionsfenomen som bilden ger upphov till. Som en följd av detta kan opkonstnärer lika gärna arbeta med andra medier och material. Såväl popkonsten som opkonsten bryter med en romantisk syn på det konstnärliga skapandet som en akt där konstnären arbetar med formen eller uttrycker något inre och individuellt. Pop- och opkonstnärerna arbetar med större distans och närmar sig andra yrkesfält som reklam och vetenskap.

På utställningen är denna skiljelinje mellan abstraktionens expressiva formarbete och op-/popkonstens mer distanserade estetik inte så tydlig. Hos vissa konstnärer finns också en flödig, nästan expressiv penselföring, som hos Hodgkin. Utmärkande är ändå en mer distanserad och ironisk hållning, samt en inriktning mot visuella effekter som vore otänkbar för de informella.

Inga verk förvärvades på utställningen, men en skulptur av Joe Tilson köptes 1968.

brown paper, while the images are printed in black and white on glossy mint-green or pale yellow stock. The catalogue includes an essay by Leif Nylén, the artist's biographies, and an afterword by Einar Nylén of SAN together with Lars-Erik Åström of the National Federation of Fine Arts Societies.

Leif Nylén highlights the Independent Group, which met at the Institute of Contemporary Arts in London and included artists such as Lawrence Alloway, Richard Hamilton, and Eduardo Paolozzi, as important to the emergence of British pop art. Alloway was an art critic, a spokesman for pop art.

With Alloway's ideas as the point of departure, Nylén raises the importance of popular culture, and pop music in particular: in pop there is a wealth of form that surpasses traditional art. Alloway claims that pop is the mass culture of the day, and therefore demands to be analysed. Thus pop challenges art's exclusivity. Nylén also names John Cage as an important source of inspiration for British pop artists even though their viewpoints, he writes, are practically opposite. Instead of communication, Cage prescribes a total, uncategorical awareness of the world. This fact-based approach and anti-symbolism recurs in pop art, particularly in the United States, writes Nylén: 'American pop art articulates a sense of life without a centre, motifs, or directions – an almost desperate attempt to re-establish the unique in a world of fetishes'.¹⁶³ Quotations, precise reproductions, and enlargements are typical of pop art in America, while in England it is influenced by Alloway's attitude. In Nylén's essay pop art comes across as a new phenomenon that challenges the established hierarchies and conceptions about art. He bases his thinking on influential spokespeople but also demonstrates the difference between the British and American versions of pop art.

The term pop art was coined in London as early as the fifties, while the style did not break through until about 1962. Even then many museums were hesitant to embrace the pop art movement. Moderna Museet was early in showing neo-dada, including among others Robert Rauschenberg, and it was precisely neo-dada's resurrection of dada's anti-art attitude that pop art developed.

The term op art, which is an abbreviation of optical art, indicates instead an abstract movement in art that is based on optical phenomena, such as visual patterns that create optical illusions. The term was coined in 1964, but it was at the exhibition *The Responsive Eye* in New York in 1965 that the movement became known in wider circles. Op art was short-lived

1966 visade Konsthallen Göteborg en mönstring av den finländska samtidskonsten kallad *Nutidskonst från Finland*. Utställningen gjordes i samarbete med Samfundet Sverige–Finland och Föreningen Nykytaide – Nutidskonst, Helsingfors. På utställningen, som även visades på Lunds konsthall och Konstakademien i Stockholm, deltog sex skulptörer, sex målare och åtta grafiker. Bland konstnärerna återfinns Mauno Hartman och Sam Vanni. Abstrakta formspråk dominerar helt, från det informella till konkretism och expressionism, med undantag av grafiken där realistiska uttryck är mer framträdande.

Utställningskatalogen innehåller, förutom producenternas förord, en essä av författaren Göran Schildt. Han beskriver där den finska konstens särskilda villkor men också betydelsen av utländska influenser: ”Vad vi valt och vad vi avstått från har inte så mycket dikterats av kvalitetshänsyn som av vår önskan att med några exempel illustrera den tjällossning som håller på att ske i Finlands länge alltför isolerade och efterblivna konstliv.”¹⁶⁴ Den finska konsten torkar ut till akademism och nationalism om inte kontakter kan knytas med det internationella konstlivet.

BRAM BOGART, WIKING SVENSSON, KONSTHALLEN, 2–24 SEPTEMBER 1967

En utställning med den belgisk-holländske målaren Bram Bogart och svenske Wiking Svensson visades på Konsthallen Göteborg 1967. Till den tvådelade utställningen producerades två separata kataloger.

Bram Bogarts måleri karaktäriseras av enkla former som cirklar eller kvadrater spacklade till skulpturala objekt med en extremt pastos färgpåläggning, ibland fristående i rummet på ett stativ. Jean Dyrpréau, doktor i juridik, belgisk författare, konstnär och konstkritiker, beskriver i sin katalogtext Bogart som en utforskare: ”Det är därför varje duk alltid har varit för honom ett utkast, ett tillfälle till

as a movement, but it had profound impacts in the fields of fashion and advertising. Among its pioneers were Josef Albers and Victor Vasarely, both represented in the 1966 exhibition at Gothenburg Museum of Art. Bridget Riley was not included, though she was one of the most prominent figures of the style.

Pop art must be defined as a revolt against the particular view of art that provided the basis of abstract art. Instead of focusing on problems within art itself, pop artists embraced modern society's rich visual world, with its consumer goods, advertising, and popular culture. Not only is all of this noticeably absent from abstract art, it was defined as the opposite of art by critics such as Adorno and Greenberg and dismissed on aesthetic as well as political grounds. According to these critics, mass culture is false and manipulative.

On the surface op art can appear to be a less radical departure from abstraction's view of art. It is still abstract painting. Unlike traditional abstract painting, op art is entirely focused on visual phenomena, such as boldly complementary colours or multiple parallel lines that seem to change places with one another as we look. Op art engaged in the ongoing discussion in the field of Gestalt psychology, about how man perceives forms and colours.

Op artists shows no interest in the spontaneous and expressive, which had been so enthusiastically cultivated in movements such as art informel and abstract expressionism. In this way op art had more in common with concretism's geometrical visual language. The focus is not on the colour and shape relationships in the picture in the traditional sense, but rather on the perceptual phenomena it gives rise to. Consequently op artists are more than happy to work in media and materials other than painting. Pop art and op art both refuted the romantic view of artistic creation as an act in which the artist works with form or expresses something internal and individual. Pop and op artists maintains more distance to their subjects, and are more closely related to other fields such as advertising and science.

In Gothenburg Museum of Art's exhibition the dividing line between abstraction's expressive work with shapes and pop and op art's more distanced aesthetic is not so clear. Some of the pieces in the show have flowing, almost expressive brushwork, as in Hodgkin's work. However, there is still a distinctively distanced and ironic approach, and a focus on visual effects that would have been unthinkable for the informalists.

None of the works in the exhibition were acquired at the time, but a sculpture by Joe Tilson was purchased in 1968.

upptäckt, platsen för en skapelse.”¹⁶⁵ Författaren ansluter därmed till en romantisk idé om konsten som utforskande av det okända som är central i det modernistiska avantgardet.

Dypréau diskuterar Bogarts respons på abstraktionens förändrade ställning i konstlivet:

Det är sant att det abstrakta måleriets verksamhetsfält sedan länge har upphört att vara de vidsträckta fantasiernas arbetsområde, som man lät vara obrukat och där en försiktig nyansering utfördes, då varje målare hängav sig åt sitt lilla område, förberedde sitt resultat av kännetecken och bedrifter, fick utföra sitt arbete på ackord och efter egen fantasi.¹⁶⁶

Detta paradiset av obegränsade möjligheter inom ett begränsat fält har nu plötsligt gått förlorat. ”En kraftig vind uppstod som störtade omkull många stafflier. Emellertid höll vissa stånd mot stormen (och varje ny våg påstår sig framkalla en ny) såsom Bram Bogart.”¹⁶⁷ Vad Dypréau talar om är hur den abstrakta konstens tolkningsföreträdare som det samtida uttryckssättet kom att omkullkastats genom inträdet av bland annat neodada och popkonst. Bogart framställs som närmast heroisk, då han håller sin linje trots stormarna.

Wiking Svensson arbetar pastost med mer eller mindre abstraherade motiv som figurer eller slättlandskap. Den värmländske konstnären studerade för André Lhote och Fernand Legér i Paris. Hans målningar är stämde i dämpade kulörer och ter sig ofta mörka med ett frambrytande ljus vid horisonten. Uttrycket kan påminna om Evert Lundquist men är mer reducerat och abstraherat till stora ytor. Katalogen saknar presenterande och tolkande text men innehåller flera färgbilder.

TJECKOSLOVAKISK NUTIDSKONST, 3–27 MARS 1967

1967, alltså bara något år före Pragvåren 1968, visade Göteborgs konstmuseum en turnerande utställning från Riksförbundet för bildande konst med titeln *Tjeckoslovakisk nutidskonst*. Bilderna i katalogen har till övervägande del en abstrakt karaktär. Undantag är

CONTEMPORARY ART FROM FINLAND, GOTHENBURG ART GALLERY, 4–20 NOVEMBER 1966

In 1966 Gothenburg Art Gallery held an exhibition called *Contemporary Art from Finland*. It was produced in collaboration with the Sweden-Finland Society and the Contemporary Art Association in Helsinki. Six sculptors, six painters, and eight graphic artists contributed to the exhibition, which was also shown at Lund Art Gallery and the Royal Academy of Fine Arts in Stockholm. Among the artists were Mauno Hartman and Sam Vanni. The show was completely dominated by abstract styles, from informalism to concretism and expressionism, except in the graphic arts, where realistic styles were more prominent.

The exhibition catalogue includes a foreword by the producers and an essay by the author Göran Schildt. Schildt describes the unique conditions of Finnish art and also the importance of foreign influences on it: ‘What we have chosen and what we have eschewed has been dictated not so much by consideration for quality, but rather by our desire to illustrate with a few examples the thawing that is underway in Finland’s long too isolated and backward art scene.’¹⁶⁴ Finnish art would dry up into academism and nationalism if contacts could not be established with the international art world.

BRAM BOGART, WIKING SVENSSON, GOTHENBURG ART GALLERY, 2–24 SEPTEMBER 1967

An exhibition of the Belgian-Dutch painter Bram Bogart and Swedish artist Wiking Svensson was shown at Gothenburg Art Gallery in 1967. For the bifurcated exhibition two separate catalogues were produced.

Bram Bogart’s painting was characterized by simple shapes like circles or squares spackled into sculptural objects with an extreme impasto application of paint, sometimes freestanding in the room on a tripod. In his essay for the catalogue Jean Dypréau, the Belgian lawyer, author, artist,

Jaroslav Vožniaks målning och assemblage *The Beatles* (1966), som går i riktning mot popkonst och nyrealism, liksom Kamil Lhotaks målning *Landskap med bil* (1963), som har karaktär av saklighet och naivism. Övriga avbildade verk är informella till sin karaktär, närmande sig en abstrakt surrealism, som hos Bedřich Dlouhý och Vincent Hložník, eller abstrakt expressionism, som hos Fantišek Jiroudek. Andra är mer tydligt figurativa, som Fantišek Ronovský och Fantišek Gross.

Katalogen innehåller en introduktion av Jiří Kotalík samt biografier om respektive konstnär. Kotalík skriver om den tjeckoslovakiska konstens särart:

Även om urvalet är koncentrerat till dagens konst är det kanske ändå möjligt att förnimma den underton av obruten tradition, som kännetecknar Tjeckoslovariens moderna konst sedan början av 1900-talet med expressionism, kubism och surrealism i historisk följd, där verklighetssynen, den abstraherande konstruktionen och den visionära fantasin slagit ut i kontrast eller smält samman.¹⁶⁸

Kotalík talar om en konstnärlig mångfald efter 1945. Vid sidan av klassiska metoder präglas landets konst av sökande efter nya uttrycksformer. Artikelförfattaren noterar en kluvenhet mellan tjeckiska och slovakiska konstnärer. Där de tjeckiska karaktäriseras av lyriska uttryck eller nykter saklighet utmärker sig de slovakiska med engagerat patos. Om den tjeckiska konstens relation till det internationella skriver Kotalík: "Den tjeckiska och slovakiska konsten utgör en organisk del av utvecklingens aktuella strömningar i världen."¹⁶⁹ Den ses alltså som en del av det internationella men har ändå sin särart.

Kotalík ser hur de tjeckoslovakiska konstnärerna tagit sig an uppgiften att tolka verkligheten, att ge objektiva uttryck för subjektiva upplevelser. Deras konst präglas av socialt ansvar och ett humanistiskt budskap. Just det sociala och humanistiska betonas här mer än vad som ofta var fallet med den abstrakta konsten i väst. Tjeckoslovariens delaktighet i modernismen understryks.

Utställningen är ett exempel på svenska konstmuseers intresse för Öst- och Centraleuropa under sextio- och sjuttioalet. I samband med utställningen förvärvades Jiří Kolárs abstrakta collage på spånplatta *Den gåtfulla ön* (1965).

and art critic, describes Bogart as an explorer: 'That is why every canvas has always been for him a draft, an opportunity for discovery, a place for creation'.¹⁶⁵ Dypréau thus took up the romantic idea about art as an exploration of the unknown that was central to the modernist avant-garde.

He discusses Bogart's response to abstraction's changing status in the art world:

It is true that abstract painting's field of work has long since ceased to be that of the sweeping fantasy, which was left unused and where careful nuances developed, where each painter committed himself to his little area, preparing for the results of his traits and talents, and could execute his work for a fair price and after his own imagination.¹⁶⁶

This paradise of unlimited opportunity within a limited field had now suddenly been lost. 'A powerful wind blew up and overturned a great many easels. Meanwhile some put up resistance against the storm (and every new wave claims to bring on a new one), like Bram Bogart'.¹⁶⁷ Dypréau is talking about how abstract art's interpretative prerogative as *the* contemporary means of expression came to be upended with the appearance of phenomena such as neo-dada and pop art. He portrays Bogart as practically heroic for holding the line against this storm.

Wiking Svensson painted impastos with more or less abstracted motifs such as figures or landscapes of open plains. He was from Värmland, but studied under André Lhote and Fernand Léger in Paris. His paintings are balanced compositions of muted colours that often seem dark with an emerging light on the horizon. The style may recall Evert Lundquist but is more reduced and abstracted with large surface areas. The exhibition catalogue has no introductory or interpretative texts, but does include several colour reproductions.

CONTEMPORARY CZECHOSLOVAKIAN ART, 3–27 MARCH 1967

In 1967, hardly a year before the Prague Spring of 1968, Gothenburg Museum of Art hosted a travelling exhibition produced by the National Federation of Fine Arts Societies entitled *Contemporary Czechoslovakian Art*.

Utställningen *Louisiana besöker Göteborgs konstmuseum* (1968) invigde tillbyggnaden Falkhallen (nuvarande Stenahallen) och Etagerna på baksidan av Göteborgs konstmuseums huvudbyggnad. Katalogen innehåller ett förord av Alfred Westholm och en text av Louisianagrundaren Knud W. Jensen där han berättar om hur Louisiana utvecklats sedan starten 1958.¹⁷⁰ Utställningen föregicks av en motsvarande utställning i Danmark: *Göteborgs Konstmuseum besöker Louisiana* (1966).

Med utställningen fick Göteborgs konstmuseum tillfälle att visa dansk modernism men även tongivande modernistisk konst från Västeuropa och USA med tyngdpunkt på abstrakta uttryck. Popkonst är inte representerad i urvalet. En popkonstutställning hade tidigare visats på Louisiana med *Amerikansk popkonst* (1964) och senare kom popkonst att utgöra en betydande del av samlingen.

Den övervägande delen av de utställda verken är skapade av danska konstnärer. Den internationella samling som visades i Göteborg bestod av verk av Karel Appel, Alexander Calder, Lucio Fontana, Alberto Giacometti, Auguste Herbin, Hundertwasser, Yves Klein, Jean Ipoustéguy, Martial Raysse, K. R. H. Sonderborg, Shinkichi Tajiri och Victor Vasarely. Dessa namn representerar alla en modernistisk linje med mer eller mindre abstraherade uttryck men här finns också öppningar mot nouveau réalisme (Klein, Raysse). Av dessa konstnärer är hälften representerade i Göteborgs konstmuseum (Appel, Fontana, Herbin, Sonderborg, Tajiri och Vasarely). Det visar att Louisiana och Göteborgs konstmuseums värdering av den sena modernismen i hög utsträckning sammanfaller.

Tyngdpunkten i den danska samlingen ligger på Cobragruppen men även andra danska modernister som Harald Giersing, Oluf Høst, Karl Isakson, Vilhelm Lundstrøm, Richard Mortensen och Edvard Weie är rikligt representerade.

The pictures in the catalogue are predominantly of abstract character. Among the exceptions are Jaroslav Vožniak's painting and assemblage *The Beatles* (1966), which is more in line with pop art and neo-realism, and Kamil Lhotak's painting *Landscape with Car* (1963), which has a character of objectivity and naïvism. Other pieces reproduced in the catalogue are informalist, approaching a kind of abstract surrealism, as in the work of Bedřich Dlouhý and Vincent Hložník, or abstract expressionism, as in that of Fantišek Jiroudek. Still others are more clearly figurative, exemplified by artists Fantišek Ronovský and Fantišek Gross.

The catalogue included an introduction by Jiří Kotalík and a biography of each artist. Kotalík writes about the distinctive attributes of Czechoslovakian art:

Although the selections are concentrated to today's art, it is perhaps still possible to sense an undertone of the unbroken tradition that characterizes Czechoslovakia's modern art since the beginning of the twentieth century, with expressionism, cubism, and surrealism in historical succession, and the view of reality, abstracting construction, and visionary fantasy either unfolding in contrast or melting together.¹⁶⁸

Kotalík writes of the artistic diversity in the country since 1945. Alongside classical methods, Czechoslovakian art has been characterized by a search for new forms of expression. The author notes a rift between Czech and Slovakian artists: where the Czechs are characterized by lyrical style or sober objectivity, the Slovaks are distinguished by their dedicated pathos. Of the relationship between nation's art and international art scene, Kotalík writes that 'Czech and Slovakian art form an organic part of the development of current trends in the world'.¹⁶⁹ Thus he sees them as integral with international art, yet they maintain distinctive local identities.

Kotalík observes how Czechoslovakian artists has taken on the challenge of interpreting reality, of giving objective expression to subjective experiences. Their work is characterized by social responsibility and a humanist message, and here the social and humanist are given more emphasis than is often the case with Western abstract art. He underscores Czechoslovakia's participation in the modern movement.

This exhibition is an example of Swedish art museums' interest in Eastern and Central Europe during the sixties and seventies. In conjunction with the show the museum acquired Jiri Kolár's *The Mysterious Island* (1965), an abstract collage on particleboard.

Den chilenske konstnären Roberto Matta presenterades på Göteborgs konstmuseum 1968 på en utställning producerad i samarbete med Galerie Alexandre Iolas i Paris. Matta var under perioden en av de mest uppmärksammade informella målarna: ”MATTA en av de verkligt centrala målarna i vår tid”, skriver Alfred Westholm i katalogen, vars omslag lyser i neongrönt.¹⁷¹

Matta arbetade med en form av abstrakt surrealism med figurativa, fantasifulle och associativa element. Han är representerad i samlingen med målningen *Håll gudarna öppna*, som köptes 1964. Hans komplexa nationella identitet som chilensare verksam i Europa och USA berörs inte närmare i detta sammanhang. Matta fullföljer modernismens abstrakta inriktning men förefaller fortsatt relevant under sextioalet genom sitt surrealistiska bildspråk som kan leda tankarna till science fiction.

JOAN MIRÓ, KONSTHALLEN, 5–27 OKTOBER 1968

Till kategorin moderna klassiker kan spanjoren Joan Miró räknas, presenterad på Konsthallen Göteborg 1968. Utställningen, som skapades i samarbete med Konstsalongen Samlaren i Stockholm, omfattade målningar och grafik. Den tunna katalogen har konstnärens signatur tryckt i röda bokstäver på grått papper på omslaget. Katalogen innehåller några grafiska bilder i svartvitt.

”Miró vidrör oss sekundsnabbt med sin magiska bildglädje och strax kan han föra oss över bråddjup av grymhet och förintelse utan att vi blir skrämde”, skriver Nils Ryndel i katalogförordet.¹⁷² Mirós beskrivs som konstnärlig magiker och ekvilibrist. Däremot berörs inte hans nationalitet som spanjor. Miró framstår som en del av ett internationellt avantgarde, en av de stora modernisterna. Till skillnad från flertalet av pionjörerna för modernismen fortsatte Mirós konst att te sig aktuell efter kriget, då han närmade sig spontanismen.

LOUISIANA VISITS GOTHENBURG MUSEUM OF ART, 24 MARCH–28 APRIL 1968

The 1968 exhibition *Louisiana Visits Gothenburg Museum of Art* inaugurated the addition of the Falk Hall (now known as the Stena Hall) and the Etages at the rear of Gothenburg Museum of Art’s main building. The catalogue includes a foreword by Alfred Westholm and an essay by the founder of the Louisiana Museum of Modern Art, Knud W. Jensen, in which he describes how the Danish museum has developed since it opened in 1958.¹⁷⁰ The exhibition was preceded in 1966 by a corresponding show in Denmark called *Gothenburg Museum of Art Visits Louisiana*.

It was an opportunity for Gothenburg Museum of Art to feature Danish modernism as well as the leading modernist artists of Western Europe and the United States, with an emphasis on abstract styles. Pop art was not represented in the selection of works, although the style had previously been shown at Louisiana with the 1964 exhibition *American Pop Art*, and later came to account for a significant portion of the museum’s collection.

The predominant proportion of the work exhibited was created by Danish artists. The international collection shown in Gothenburg comprised pieces by Karel Appel, Alexander Calder, Lucio Fontana, Alberto Giacometti, Auguste Herbin, Hundertwasser, Yves Klein, Jean Ipoustéguy, Martial Raysse, K. R. H. Sonderborg, Shinkichi Tajiri, and Victor Vasarely. These names represent all of the modernist lines of more or less abstract styles, but the selection also offers an opening to nouveau réalisme in the work of Klein and Raysse. Of these artists, half – Appel, Fontana, Herbin, Sonderborg, Tajiri, and Vasarely – are represented in the permanent collection of Gothenburg Museum of Art. It is an indication of how closely aligned the Louisiana and Gothenburg museums were in their evaluation of late modernism.

The emphasis in the Danish collection is on the Cobra group, but other Danish modernists such as Harald Giersing, Oluf Høst, Karl Isakson, Vilhelm Lundstrøm, Richard Mortensen, and Edvard Weie are well represented.

En av Sveriges mer etablerade konstnärer vid tidpunkten, C.O. Hultén, presenterades med en retrospektiv utställning på Konsthallen Göteborg 1968. Utställningen visades även på Lunds konsthall och Konstakademien i Stockholm. Imaginistgruppen, som Hultén var medlem i, visades på Konsthallen 1952 och Hultén hade en separatutställning där 1959. Utställningen 1968 var alltså hans andra separatutställning på samma institution inom en tioårsperiod.

Med sin retrospektiva karaktär spände utställningen över flera stilar, från de mer Cobra-influerade arbetena och imaginismen på fyrtioalet till femtio- och sextioalets abstrakta bilder och de sena drömlika landskapsscenerna. De senare pekar i riktning mot nyrealismens fotobaserade måleri och montageestetik, även om de också förvaltar imaginismen.

Katalogskribenternas tunga artilleri består av Christian Dotremont, Folke Edwards, Gunnar Ekelöf, Ingemar Leckius, Göran Printz-Påhlson och Sven Sandström. Edwards menar att Hultén genom hela sin karriär förblivit trogen det credo om fantasins irrationella frihet som formulerades i imaginistgruppen: ”Mediet växlar men målet förblir detsamma: en mångtydig poetisk suggestion, en provocerande lek som bryter sönder våra klichéer och hindrar oss att stelna.”¹⁷³ Det är avantgardismens konstsyn som här kommer till uttryck, kravet på konsten att bryta ny mark, att utmana och frigöra.

Hultén har inte nöjt sig med att förbli i det provinsiella, han har sökt sig ut och ändå fortsatt att vara sig själv, skriver Edwards: ”Han är en experimentator, mångfrestare och sökare som lärt av Picasso på 30-talet, av Max Ernst, Freud och surrealismen på 40-talet, som tangerat Carl Henning Pedersen, Cobra och den abstrakta expressionismen på 50-talet och ... på 60-talet och som ändå lyckats bevara ’friheten att vara sig själv’.”¹⁷⁴ Edwards lyfter också fram Hulténs roll som introduktör av internationella strömningar som förläggare, redaktör och gallerist. Att Hultén låtit sig influeras av en rad stilar inom det internationella avantgardet uppfattas som positivt.

Christian Dotremont skriver: ”C. O. Hulténs konst nöjer sig inte med att spegla Norden: den är till sitt djupaste väsen ett med

ROBERTO MATTA, 20 APRIL–19 MAY 1968

Chilean artist Roberto Matta was featured at Gothenburg Museum of Art in a 1968 exhibition produced in collaboration with Galerie Alexandre Iolas in Paris. During one period Matta was one of the most well known informalist painters: ‘MATTA one of the truly central painters of our time’, writes Alfred Westholm in the fluorescent-green-covered catalogue.¹⁷¹

Matta worked in a form of abstract surrealism with figurative, imaginative, and associative elements. He is represented in the collection with the painting *Keep the Gods Open*, which was purchased in 1964. His complex national identity as a Chilean working in Europe and the United States was not addressed in detail in this instance. Matta carried on modernism’s abstract orientation during the sixties but appears to have remained relevant with a surrealist style reminiscent of science fiction.

JOAN MIRÓ, GOTHENBURG ART GALLERY, 5–27 OCTOBER 1968

The Spaniard Joan Miró belongs in the category of the icons of modernism, and his work was featured at Gothenburg Art Gallery in 1968. The exhibition, which was produced in collaboration with Konstsalongen Samlaren in Stockholm, included both painting and graphic arts. The slender catalogue’s cover has the artist’s signature printed in red letters on a grey paper background. It includes several graphic prints in black and white.

‘Miró touches us instantly with his magical visual exuberance, and he can quickly carry us over the precipice of cruelty and annihilation without frightening us’, writes Nils Ryndel in his foreword to the catalogue.¹⁷² He describes Miró as an artistic magician and equilibrist; on the other hand, he does not touch on the artist’s nationality as a Spaniard. He sees Miró as belonging to the international avant-garde, one of the great modernists. Unlike most of the pioneers of modernism, Miró continued to be germane after the war, when he embraced action painting.

Norden.”¹⁷⁵ Denna identifiering av ett nordiskt drag är kanske förvånande med tanke på Hulténs kontakter med kontinenten, Paris, Cobra och resor till Afrika och Serbien. Spänningen däremellan karakteriserar författaren på följande sätt: ”Problemet var således att få den universella konstens material att sammanfalla med den nordiska verklighetsfabeln.”¹⁷⁶ Detta menar Dotremont att Hultén uppnått genom ”en sökande spontanitet som rör sig med tusen och en olika hastigheter”.¹⁷⁷ Dotremont skriver vidare att natten är Skandinaviens specialitet. Ett måleri som står i kontakt med strömningar på kontinenten uppfattas likväl som ”nordiskt” – något ingen av de svenska kritikerna berört. Konsten ses som en produkt av konstnärens ursprung och miljö. Nordens klimat och natur framkallar en viss sensibilitet. Karaktäriseringen hemfaller åt en romantisk föreställning som inte är ovanlig under perioden.

Flera av texterna i katalogen karaktäriseras av ett fantasifullt, poetiskt språk, ett par är också utformade som dikter. Mer konstvetenskaplig är Sven Sandströms text som behandlar Hulténs senare produktion. Den relateras till den samtida situationen, som Sandström beskriver på följande sätt:

De senaste åren har kravet på engagemang i konsten drivits med enorm intensitet. Svaren från konstnärernas sida har kommit med alla grader av bejakande, från sådana som uttryckt lättnad över anbudet om en självklar uppgift för verksamheten, till dem som känt tvånget att lämna intima angelägenheter för att fullgöra en plikt i opinionsbildning mot tiden akuta plågor.¹⁷⁸

Utställningen ägde rum 1968, året för studentrevolten. Det är denna, tillsammans med en allmän vänstervridning av kulturlivet, som Sandström åsyftar. I detta sammanhang har Hultén trätt in i en ny kreativ period utan att verka följa tendensen i tiden, konstaterar författaren.

Hulténs mångsidighet och föränderlighet har resulterat i ett brett spektrum av tolkningar som alla på sitt sätt försöker redogöra för betydelsen av hans visuella språk och kulturella kosmopolitism. Hur ska Hulténs abstraktion förstås? Den kan tolkas som ett resultat av hans kontakt med Cobra och Paris – han är en delaktig i den internationella konsten. Samtidigt är han med om att formulera en svensk variant av surrealismen i Malmö med imaginistgruppen.

C. O. HULTÉN: WORKS 1938–1968, GOTHENBURG ART GALLERY,
2–24 NOVEMBER 1968

In 1968 one of Sweden’s more established artists of the day, C. O. Hultén, was featured in a retrospective exhibition at Gothenburg Art Gallery. It was also shown at Lund Art Gallery and at the Royal Academy of Fine Arts in Stockholm. Gothenburg Art Gallery had featured the Imaginists group, of which Hultén was a member, in 1952, and had given Hultén a solo show in 1959. The 1968 exhibition was thus his second solo show at the same institution in a decade.

With its retrospective format the exhibition spanned several different styles, from imaginism and the more Cobra-influenced work of the forties to the abstract pictures of the fifties and sixties and the recent dreamlike landscapes. These landscapes pointed toward neo-realism’s photo-based painting and montage aesthetic, although they also carried imaginism forward.

The texts of the catalogue are authored by some heavyweights of art criticism – Christian Dotremont, Folke Edwards, Gunnar Ekelöf, Ingemar Leckius, Göran Printz-Påhlson, and Sven Sandström. Edwards asserted that Hultén has remained faithful throughout his entire career to the credo of the imagination’s irrational freedom as formulated by the Imaginist group: ‘The medium changes but the objective remains the same – a multifaceted poetic suggestion, a provocative game that breaks apart our clichés and keeps us from becoming rigid’.¹⁷³ This is the avant-garde view of art, the demand that art break new ground to challenge and to liberate.

Hultén was not satisfied with staying in his provincial environment, Edwards writes. He went out into the world and yet remained true to himself: ‘He is an experimenter, a versatile seeker who learned about Picasso in the 1930s and about Max Ernst, Freud and surrealism in the 40s, who paralleled Carl Henning Pedersen, Cobra, and the abstract expressionists in the 50s and [...] 60s, and yet succeeded in preserving “the freedom to be himself”’.¹⁷⁴ Edwards also highlights Hultén’s role as an introducer of international currents as a publisher, editor, and gallerist. He sees it as positive that Hultén has allowed himself to be influenced by a series of different styles among the international avant-garde.

Imaginismens bildspråk återkommer också i senare verk genom intresset för det irrationella och drömlika, exotiska och förunderliga.

Hultén laborerar tidvis med figurativa bildelement som om de vore färger och former i en abstrakt komposition. Det är ett arbetssätt som påminner om collage. Hultén är i detta avseende ett intressant exempel på när gränsen mellan figurativt och abstrakt överskrids. Hans abstraktion har rötterna i surrealismen. Hultén är aldrig abstrakt i betydelsen absolut. Hans konst är alltid motsägelsefull, invaderad av stämningar. Verklighet och dröm blandas samman. Detta är också något som gjorde hans konstnärskap fortsatt relevant även efter att abstraktionen förlorat sin ledande ställning.

RYMD, SOMMAREN 1969

Inför den första bemannade månlandningen den 20 juli 1969 gjorde Göteborgs konstmuseum en utställning på temat rymd. Utställningskommisarie var dåvarande amanuens Björn Fredlund (senare museichef i två omgångar).¹⁷⁹ Utställningen innehöll till största delen verk ur samlingen med inlån från Göteborgs Konstnämnd (nuvarande Göteborgs konst). Från konstmuseets samling visades äldre grafik på temat. Från konstmuseet och konstnämnden visades abstrakt konst som gestaltar rymd men också neodada, popkonst och nyrealism samt några äldre verk. Fotografier av amerikanska rymdfärder visades i ett särskilt rum med bandupptagningar av radiokällor i universum som ljudillustration. Ett annat inslag var meteoriter lånade från Göteborgs Naturhistoriska museum.

Till utställningen gjordes en utvikbar folder med bilder på ena sidan och katalog på den andra. På katalogbladet, som formgivits av Manfred Soeder, återfinns en text av museichefen Alfred Westholm, vinklad 45 grader så att den tycks sväva. De avbildade konstverken är skapade av Shinkichi Tajiri, Walter Bengtsson, Roberto Matta, Luis Feito, Kumi Sugai, Erland Brand, Paul van Hoeydonck och Hendrick Goltzius. Det sistnämnda är ett kopparstick från 1589 föreställande Faethon, en gestalt ur den grekiska mytologin, som faller

Christian Dotremont writes that ‘C. O. Hultén’s art is not satisfied with reflecting the North: it is, in its deepest essence, one with the Nordic region’.¹⁷⁵ This identification of a Nordic character is perhaps surprising considering Hultén’s connections with the continent, and with Paris and Cobra in particular, and considering his travels in Africa and Serbia. The tension between the Nordic and the international is characterized by Dotremont: ‘The problem was thus about getting the material of universal art to coincide with the Nordic fable of reality’.¹⁷⁶ He holds that Hultén has succeeded in this through ‘a seeking spontaneity that moves at a thousand and one different speeds’.¹⁷⁷ Dotremont goes on to write that the night is Scandinavia’s specialty. Painting that maintains contacts with trends on the continent is nevertheless perceived as ‘Nordic’ – something none of the Swedish critics touches on. Dotremont sees art as a product of the artist’s origins and environment. The Nordic climate and nature calls forth a certain sensibility. The author’s characterization is shaped by a romantic conception that was not unusual during that period.

Several of the essays in the catalogue are characterized by imaginative, poetic language, a couple of them even taking the form of poems. Sven Sandström’s contribution is a more scientific treatment of Hultén’s later work. He relates it to the contemporary context, which he describes as follows:

In recent years the demand for engagement in art has been driven on with enormous intensity. The answer from artists has come with every degree of affirmation, from those who express relief when commissioned for the kind of assignment that anyone gets to those who feel obligated to neglect their personal lives in order to fulfil their duty of influencing the public opinion against the torment of the present time.¹⁷⁸

The exhibition took place in 1968, the year before the major student uprisings. This is what Sandström is referring to, along with the general shift to the left in cultural circles. Within this context, he concludes, Hultén had entered into a new creative period without seeming to follow the latest trend.

Hultén’s versatility and changeability has resulted in a broad spectrum of interpretations, all of which have attempted in one way or another to explain the significance of his visual language and cultural cosmopolitanism. How are we to understand Hultén’s abstraction? It can be interpreted as a result of his contact with Cobra and Paris – he is part of the

genom rymden, slagen av en blixtnedfall från Zeus efter sin katastrofala färd över himlen med fadern Helios solvagn. Tajiris skulptur framställer en astronaut i svetsat järn. Bengtssons relief *Rymdkalas* (1967) är en utsmyckning till Kannebäckskolan i Göteborg. Målningar av Matta, Feito och Sugaï suggererar obestämda rum med svävande figurer, former eller klot. De ligger i linje med efterkrigstidens informella måleri eller abstrakta expressionism. Brands *Blå horisont* (1965–1966) framställer ett landskap med himmel, förvandlad till svävande klot eller bubblor, påminnande om bilderna av jorden sedd från rymden, medan van Hoeydoncks relief från 1965 skildrar Daidalos som begråter Ikaros döda kropp.

I sin text konstaterar Westholm att intresset för rymden inte är något nytt fenomen i konsten; i alla tider har rymden satt fantasin i rörelse med dess okända väsen och himlakroppar. Denna motivkrets har fått ny aktualitet för dagens konstnärer, anser författaren: ”Ett mycket stort antal av dem dras oemotståndligt på olika sätt till denna urgamla motivkrets, som nu direkt påverkas av den moderna rymdforskningen.”¹⁸⁰ Allt som rör rymden var aktuellt under femtio- och sextiotalets rymdkapplöpning mellan USA och Sovjetunionen, vilket avspeglas i konst såväl som populärkultur. Här görs ett försök att förbinda de samtida uttrycken i bland annat abstrakt måleri med konsthistoriens gestaltningar av rymden. Att som Westholm jämföra konstens utforskningar med den moderna rymdforskningen är typiskt för tidens höga värdering av vetenskapliga framsteg.

Trots inslag av nyrealism präglas utställningens samtida del av en stark övervikt på abstrakta verk, vilket också återspeglar museets och konstnämndens inköp under det föregående decenniet.

MODERN IRISH PAINTING, 25 OKTOBER–16 NOVEMBER 1969

Modern Irish Painting, som visades på Göteborgs konstmuseum 1969, var producerad av The Arts Council (An Chomhairle Ealaíon) på Irland och turnerade till Finland, Sverige och Danmark. Av de tretton konstnärer som presenteras i katalogen arbetar alla i ett modernistiskt

international art scene. At the same time, he contributes to the formulation of a Swedish variation of surrealism in Malmö with the Imaginists group. Imaginism's pictorial language also recurs in later works through the artist's interest in the irrational and dreamlike, exotic, and miraculous.

Hultén experimented from time to time with figurative visual elements as though they were colours and shapes in an abstract composition. It is a working method that recalled collage. In this regard Hultén is an interesting example of when the boundary between figurative and abstract is breached. His abstraction has roots in surrealism. Hultén is never abstract in the absolute sense. His art is always full of contradiction, invaded by moods. Reality and dream blend together. This is also something that helped his art remain relevant even after abstraction had lost its leading status.

SPACE, SUMMER 1969

In advance of the first manned moon landing on 20 July 1969, Gothenburg Museum of Art held an exhibition on the theme of space. The show's commissioner was the administrative assistant Björn Fredlund (who later became Director of the museum twice over).¹⁷⁹ The exhibition included mostly works from the permanent collection complemented with some pieces on loan from the Gothenburg Arts Commission (Göteborgs konstnämnd, now Göteborg Konst). From the museum's collection several older graphic prints on the topic were featured. There was abstract art from both the museum and the arts commission that depicted space, but also neo-dada, pop art, and neo-realism as well as several older pieces. Photographs of American space missions were shown in a special room with recordings of radio sources in the universe as a sound illustration. Another element was meteorites on loan from the Gothenburg Museum of Natural History.

In conjunction with the exhibition a foldout pamphlet was produced with pictures on one side and a list of works on the other. The text side, which was designed by Manfred Soeder, included an essay by Museum Director Alfred Westholm that was rotated forty-five degrees so that

abstraherat formspråk, några figurativt men flertalet nonfigurativt, alltifrån abstrakt expressionism till geometrisk abstraktion.

Katalogtexten av James Johnson Sweeney beskriver den irländska konstens situation idag och dess bakgrund i politisk och kulturell historia.¹⁸¹ Sweeneys försök att karaktärisera den irländska konsten utgår från antagandet att konstnärerna, genom sin gemensamma hemvist i landet har något konstnärligt gemensamt. Sweeney jämför den irländska kulturens utveckling med hur amerikanska konstnärer försökte skapa en amerikansk konst efter andra världskriget, inspirerade av europeiska konstnärer som flytt kriget till USA. Öppenhet för influenser utifrån har skapat den irländska kulturen, och detta ses av skribenten som nödvändigt också idag:

To-day, with mass communication so highly developed as they are, Ireland is no longer an isolated corner of the world any more than is Paris, New York, or Tokyo. Its art cannot look to a regionalism for its individuality. It must achieve, through itself, an individualism which will one day be associated with those artists who have worked in Ireland.¹⁸²

Internationalism lyfts fram som en förutsättning för konstens utveckling. Men denna internationalism förstås inte som likriktning utan som individualism. Det är genom kontakten med omvärlden som de irländska konstnärerna ska finna sin särart. Irland är inte längre isolerat utan står i förbindelse med centrum. Man kan här rentav se en förutsägelse av centrumets upplösning. Slutsatsen är något paradoxal: i mötet med internationella trender ska irländska konstnärer bli mer individuella, utan att söka denna individualitet i regionalism.

AKTUELLA TENDENSER I FRANSK GRAFIK, NOVEMBER–DECEMBER 1969

Aktuella tendenser i fransk grafik visades på Göteborgs konstmuseum 1969 och året därpå på Nationalmuseum. Utställningen, som producerats av Comité National de la Gravure Française, innehåller grafik av välkända moderna klassiker som Marc Chagall, Jean Dubuffet, Max Ernst, Jean Fautrier, André Masson, Joan Miró och Pablo Picasso.

it seemed to hover. The artworks reproduced on the other side are by Shinkichi Tajiri, Walter Bengtsson, Roberto Matta, Luis Feito, Kumi Sugai, Erland Brand, Paul van Hoeydonck, and Hendrick Goltzius. The Goltzius piece is a copperplate print from 1589 representing Phaethon, a figure from Greek mythology who falls through space, having been struck by a bolt of lightning from Zeus after a catastrophic journey across the heavens in his father Helios's chariot of the sun. Tajiri's represents an astronaut welded of steel. Bengtsson's relief *Space Party* (1967) is a decorative piece made for the Kannebäck School in Gothenburg. Paintings by Matta, Feito, and Sugai suggests indeterminate spaces with floating figures, shapes, or spheres. These are in line with the informalism or abstract expressionism of the post-war era. Brand's *Blue Horizon* (1965–6) depicts a landscape seen from the sky, transformed into floating globes or bubbles, that is reminiscent of pictures of the earth as seen from space, while van Hoeydonck's relief of 1965 portrays Daedalus crying over the body of his dead son Icarus.

In his essay Westholm concludes that the current interest in space is not a new phenomenon in art. In every age space has set the human imagination in motion with its unknown essence and its heavenly bodies. This circle of motifs has become topical among the artists of the day, according to Westholm: 'A huge number of them is drawn irresistibly in various ways toward this primordial circle of motifs, which is now directly affected by modern space exploration'.¹⁸⁰ Everything related to space was in vogue the fifties and sixties during the space race between the United States and the Soviet Union, which was reflected in art as well as popular culture. Here the author is attempting to link contemporary expressions in abstract painting, for example, with older portrayals of space from the history of art. Comparing artistic exploration with modern space exploration as Westholm does here is typical for that era's high estimation of scientific progress.

Notwithstanding elements of neo-realism, the exhibition's contemporary portion is characterized by a strong emphasis on abstract pieces, which also reflects the acquisitions made by the museum and the Arts Commission during the preceding decade.

Till de något yngre men väl etablerade konstnärer som arbetade abstrakt hör Henri-Georges Adam, Pierre Alechinsky, Hans Hartung, Pierre Soulages, Kumi Sugai och Victor Vasarely.

Utställningen påvisar abstraktionens fortsatta närvaro. Den är också ett exempel på ett ökat intresse för grafik. Förvisso tenderar grafiken att förändras något långsammare än måleriet men i katalogen framställs snarast en ny vår för grafiken. François Adam-Woimant skriver: "Sedan 'multikonst' blivit ett begrepp på modet bör grafiken kunna återvinna den ställning den ursprungligen och de senaste fyra seklen har haft."¹⁸³ Han refererar här till en rörelse som vill sprida den samtida konsten till större grupper genom mångfaldigade verk. Utställningens producenter säger sig också vilja lägga tyngdpunkten vid de nyaste tendenserna inom grafiken. Författaren lyfter fram tekniska experiment, monumentalgrafik, geometri och grafiker som "efter en period av abstraktion tar upp figurationens problem".¹⁸⁴ Perioden då abstraktionen dominerade uppfattas alltså som förbi.

I en av konstnärsbeskrivningarna framträder en vanlig tankefigur, att samtida abstrakt konst förbinds med de gamla mästarna. Trots att de moderna konstnärerna arbetar nonfigurativt ses de som de sanna arvtagarna till konsthistoriens mästare: "Rembrandt och Goya var de mästare som Hartung beundrade i sin ungdom. Med sin naturliga känsla för grafik förstod han, liksom de, att linjen och det svart-vita konstituerar 'de stora ögonblicken' i denna konst."¹⁸⁵

Liksom på många liknande samlingsutställningar är dominansen av manliga konstnärer i det närmaste total men ett par kvinnliga konstnärskap lyfts fram: Sonja Hopf, även verksam som skämttecknare, och Barbara Kwasniewska. Som den kulturella smältdegel som Frankrike och framför allt Paris utgör, innehåller utställningen blad av konstnärer från andra länder, som exempelvis japanen Ado, algeriern Fiorini, tysken Johnny Friedlaender, rumänen Etienne Hajdu, tysken Hartung, engelsmannen Stanley William Hayter, argentinarer Rodolfo Krasno, polskan Kwasniewska, israelen Zwy Milshtein, brasilianaren Arthur Luiz Piza, japanen Sugai och ungraren Vasarely. Trots utställningstiteln handlar det inte så mycket om det franska, i betydelsen franskfödda konstnärer, som om Parisscenens internationella avantgarde.

MODERN IRISH PAINTING, 25 OCTOBER–16 NOVEMBER 1969

Modern Irish Painting, an exhibition at Gothenburg Museum of Art in 1969, was produced by the Arts Council (An Chomhairle Ealaíon) of Ireland and travelled throughout Finland, Sweden, and Denmark. Of the thirteen artists featured in the catalogue, all but one worked in modernistic, abstract styles, several of them figurative but most non-figurative, ranging from abstract expressionism to geometric abstraction.

In his essay for the exhibition catalogue, James Johnson Sweeney describes the current state of Irish art and its background in political and cultural history.¹⁸¹ Sweeney's attempt to characterize the country's art is based on the assumption that the artists had something artistic in common simply by virtue of sharing a common homeland. Sweeney compares the development of Irish culture with how American artists tried to create an American art after the Second World War, inspired by European artists who had immigrated to escape the war. An openness to influences from abroad has created the Irish culture, the author asserted, and that quality is still necessary:

To-day, with mass communication so highly developed as they are, Ireland is no longer an isolated corner of the world any more than is Paris, New York, or Tokyo. Its art cannot look to a regionalism for its individuality. It must achieve, through itself, an individualism which will one day be associated with those artists who have worked in Ireland.¹⁸²

Here internationalism is identified as a condition for the development of art; however, Sweeney understands this internationalism not as uniformity but as individualism. Irish artists need to use their contact with the outside world to find their own distinctive identities. Ireland is no longer isolated, but is now linked to the centre. Here we can actually discern a prediction that the centre was about to dissolve. The conclusion is somewhat paradoxical: Irish artists are expected to find individualism through encounters with international trends, rather than searching for it in regionalism.

1970 var det dags för en ny generalmönstring av den spanska konsten på Göteborgs konstmuseum med utställningen *12 spanjorer* i samarbete med Spanska museet för abstrakt konst i Cuenca och Galería Juana Mordó i Madrid. Denna gång var de deltagande konstnärerna Jaime Burguillos, Rafael Canogar, José Guerro, Manolo Millares, Manuel Mompó, Lucio Muñoz, Manuel Rivera, Gerardo Rueda, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Gustavo Torner och Fernando Zóbel.

Det rör sig delvis om bekanta namn. Sex av konstnärerna visades redan på *Unga spanska målare* tio år tidigare: Canogar, Millares, Muñoz, Rivera, Rueda och Zóbel. Saura visades dessutom separat på Konsthallen 1964. På föregångaren framträdde Canogar som informell expressionist. På *12 spanjorer* visades istället hans nyrealistiska, delvis tredimensionella arbeten i svartvitt. Övriga återkommande konstnärer har fortsatt på det informella uttryck som dominerar utställningen. Några experimenterar med nya material och tredimensionella objekt i gränslandet mellan måleri och skulptur, som Millares, Muñoz och Rivera. Mompós, Torners och Zóbels måleri är mer minimalistiskt och distanserat till sin karaktär.

Nils Ryndel återkallar minnet av den tidigare utställningen *Unga spanska målare*: ”Glöden och hettan under det askgrå och sotsvar-ta, strävheten och allvaret gav utställningen en verkan utöver det vanliga.”¹⁸⁶ Om den nya utställningen skriver han att det är en åldersmässigt homogen grupp men: ”Den konstnärliga målsättningen varierar i hög grad bland dessa tolv spanjorer.”¹⁸⁷ Till skillnad från utställningen 1960 betonas skillnaderna konstnärerna emellan i högre grad den här gången, trots att de har Madrid som gemensam bas och tillhör samma generation, medan *Unga spanska målare* innehöll både fler konstnärer och konstnärer från olika regioner.

Sempere arbetar i en geometrisk inriktning som ligger i linje med op-konsten. Om honom står det i katalogtexten: ”Den variant av op-konst som Sempere representerar har spanska kännetecken: sträng slutenhet, respekt för hantverket.”¹⁸⁸ Även här pekas nationella särdrag ut, förbundna med en viss typ av uttryck. På förra utställningen

CURRENT TRENDS IN FRENCH GRAPHIC ARTS, NOVEMBER–DECEMBER 1969

Current Trends in French Graphic Arts was shown at Gothenburg Museum of Art in 1969 and again the following year at Nationalmuseum in Stockholm. Produced by Comité National de la Gravure Française, the show featured graphic arts by well-known modern icons such as Marc Chagall, Jean Dubuffet, Max Ernst, Jean Fautrier, André Masson, Joan Miró, and Pablo Picasso. There were also younger but well-established artists working in an abstract style: Henri-Georges Adam, Pierre Alechinsky, Hans Hartung, Pierre Soulages, Kumi Sugaï, and Victor Vasarely.

The exhibition demonstrated the continued relevance of abstraction. It also exemplified an increased interest in graphic arts. Graphic arts do tend to evolve somewhat slower than painting, but the catalogue portrays what is essentially a new springtime for graphics. François Adam-Woimant writes, ‘Since “multi-art” has become a fashionable term, graphic arts should be able to reclaim the status they enjoyed originally and have had during the last four decades.’¹⁸³ Here he is referring to a movement that aimed to spread contemporary art to a wider audience through a greater diversity of works. The exhibition’s producers claims to want to emphasize the latest trends in graphic art. Adam-Woimant highlights technical experiments, monumental graphic works, geometry, and graphic artists who ‘after a period of abstraction are taking up the problems of figuration’.¹⁸⁴ Thus he considered the period of abstraction’s domination to be over.

In one of the descriptions of the artists, a common intellectual construct appears – that contemporary abstract art is linked to the old masters. Although modern artists works non-figuratively, Adam-Woimant sees them as true heirs to the masters of art history: ‘Rembrandt and Goya are the masters Hartung admired in his youth. With his natural feeling for graphics he understands, as they did, that the line and the black-and-white constitute “the great moments” in this art form’.¹⁸⁵

As in many other survey exhibitions, there is an almost complete dominance of male artists, although a pair of women were highlighted: Sonja Hopf, who also worked as a comic artist, and Barbara Kwasniewska. With France being such a melting pot, and Paris in particular, the exhibition included prints by artists from other countries as well, such as

betonades det sträva allvaret, här den stränga slutenheten. Det silverglänsande katalogomslaget signalerar något mer samtida och modernt än det terracottafärgade omslaget till föregångaren. Spanskt måleri relateras likväl fortsatt till det spanska landskapet och den spanska konsthistorien.

Hela 18 verk förvärvades i samband med utställningen. Ett av inköpen är Canogars *Marschen*, en folkmassa avbildad som huvudlösa mörka gestalter mot vit bakgrund, varav en skulpterad mansfigur tar ett kliv ut i rummet. Från Spanska museet för abstrakt konst i Cuenca skänktes två verk: Ruedas skulptur *Röd manchego* (1970) och Torners målning *Janus* (1970). Av konstnärerna skänktes sex litografier från 1967 av Guerrero samt två skisser och målningen *Den smala gatan, jul-tid* (1969) av Zóbel. Förutom Canogars assemblage köptes Mompos målning *Folk som går över en gräns* (1969), Riveras skulpturala objekt *Spegel för en eftermiddag* (1969), en serigrafier ur sviten *Diversaurio* (1962) och tre etsningar ur sviten *Novisaurias* (1969) av Saura. Tillsammans med tidigare förvärv innebar detta att den spanska efterkrigstidens abstrakta modernism blev osedvanligt väl representerad i museet.

DISKUSSION

Göteborgs konstmuseums och Konsthallen Göteborgs utställningshistorik under perioden uppvisar en stor bredd och ett internationellt anslag. Även om svensk och nordisk konst återkommande visades, gjordes påfallande många utställningar med konst från andra länder, både inom och utanför Europa.

Axel L. Romdahl, museets mångåriga intendent under första halvan av 1900-talet, lade fokus på den nordiska såväl som den franska modernismen men lyckades med donatorers hjälp också bygga upp en betydande samling äldre europeisk konst. Under Alfred Westholms tid kom även efterkrigstidens avantgarde att få en framskjuten plats i museet. Det gäller inte minst den abstrakta konsten som under perioden 1945–1970 var starkt dominerande i såväl utställningar som förvärv.

Ado (from Japan), Fiorini (Algeria), Johnny Friedlaender (Germany), Etienne Hajdu (Romania), Hartung (Germany), Stanley William Hayter (England), Rodolfo Krasno (Argentina), Kwasniewska (Poland), Zwy Milshtein (Israel), Arthur Luiz Piza (Brazil), Sugai (Japan), and Vasarely (Hungary). Despite the exhibition's title, it was not so much about the French, in the sense of French-born artists, as about the international avant-garde of the Paris art scene.

12 SPANIARDS, 14 MARCH–19 APRIL 1970

In 1970 it was time for a new survey of Spanish art at Gothenburg Museum of Art with *12 Spaniards*, an exhibition produced in collaboration with the Museum of Spanish Abstract Art in Cuenca and Galería Juana Mordó in Madrid. This time the participating artists were Jaime Burguillos, Rafael Canogar, José Guerro, Manolo Millares, Manuel Mompó, Lucio Muñoz, Manuel Rivera, Gerardo Rueda, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Gustavo Torner, and Fernando Zóbel.

Some of the featured artists were already familiar names. Saura had been featured in a solo show at Gothenburg Art Gallery in 1964, and six others had been included ten years earlier in *Young Spanish Painters*: Canogar, Millares, Muñoz, Rivera, Rueda, and Zóbel. Of these six, Canogar appeared to be an informalist expressionist, but *12 Spaniards* featured instead his neorealistic, partially three-dimensional work in black and white. The other recurring artists had continued in the prior informalist style, which dominated the exhibition. Some experimented with new materials and three-dimensional objects on the border between painting and sculpture, such as Millares, Muñoz, and Rivera. Mompó, Torner, and Zóbel showed paintings that were more minimalist and distanced in character.

In an essay for the catalogue, Nils Ryndel recalls the memory of the previous exhibition *Young Spanish Painters*: 'The smouldering heat under the ash-grey and soot-black, the harshness and severity made the exhibition more impactful than the usual'.¹⁸⁶ Of the new show he writes that it is a homogeneous group in terms of age, but 'the artistic objectives vary greatly among these twelve Spaniards'.¹⁸⁷ In contrast to the 1960

Utställningarna på Göteborgs konstmuseum och Konsthallen Göteborg kan delas in i några kategorier. I lokala utställningar visades främst unga västsvenska konstnärer, antingen i form av elevutställningar med Valands konstskola eller andra grupputställningar. En annan kategori är grupputställningar med samtida svenska eller nordiska konstnärer. Vidare gjordes historiska utställningar med äldre konst, ofta med utgångspunkt i de egna samlingarna. Även moderna klassiker visades återkommande. Grupputställningar med samtida konst från olika länder runt om i världen är vanliga under perioden.

Abstraktionen dominerar utställningarna på både konstmuseet och Konsthallen under fyrtio- och femtiotalet, inledningsvis främst i form av en figurativ, abstraherad modernism. Under femtiotalet gjordes allt fler utställningar med nonfigurativ konst. Abstraktionens ställning var fortsatt stark på de båda institutionerna men utmanades under sextiotalet av neodada, popkonst och nyrealism.

Neodada har ingen framträdande plats i Göteborgs konstmuseums och Konsthallen Göteborgs utställningsprogram. Elis Erikssons och Per Olof Ultvedts utställning på Konsthallen 1962 karaktäriseras av rörelse i konsten i nydadaistisk anda men med kvardröjande abstrakt estetik. Op- och popkonst visades 1966 på en utställning från Riksförbundet för bildande konst, varefter abstraktionens särställning utmanades i utställningsprogrammet. Runt 1970 gjordes ett flertal utställningar med nyrealism på Göteborgs konstmuseum och Konsthallen, i vissa fall med samhällsdiskuterande inriktning.

Under Alfred Westholms ledning 1947–1969 övergav Göteborgs konstmuseum tillfälligt sin nordiska profil för att tävla med Moderna Museet om internationella utställningar och förvärv. På så sätt kom många av efterkrigstidens stora namn att bli representerade i både utställningar och samling. Det samma gäller Konsthallen Göteborg som under hela undersökningsperioden var internationellt orienterad. Samarbeten med utländska kulturinstitut, museer och gallerier genomfördes i stor omfattning trots begränsade resurser.

Trots andan av internationalism präglas dessa utställningar av en stark betoning av nationalitet. De tillkom ofta genom utbyte med ambassader och kulturråd, eller i samarbete med gallerier och museer. Med exportutställningar marknadsförs landets konst och

exhibition, Ryndel notes, the new one emphasized the differences among the artists – even though they were all based in Madrid and belonged to the same generation, while *Young Spanish Painters* had featured a greater number of artists and represented a variety of regions.

Sempere worked in a geometric style that was in line with op art. The catalogue text notes that ‘the variation of op art that Sempere represents has Spanish attributes: stern reserve, respect for the craft’.¹⁸⁸ Here too national traits are identified and linked to a certain style of expression. The prior exhibition emphasized the harsh severity, this one the stern reserve. The glossy silver cover of the catalogue signals something more contemporary and modern than the terracotta-toned cover of the previous one. The text, however, still relates Spanish painting to the local landscape and to the nation’s art history.

As many as eighteen works were acquired in conjunction with the exhibition. One of the acquisitions was Canogar’s *The March*, a crowd portrayed as headless, dark figures against a white background, with one sculpted male figure stepping out into the room. From the Museum of Spanish Abstract Art in Cuenca two pieces were donated: Rueda’s sculpture *Red Manchego* (1970) and Torner’s painting *Janus* (1970). The artists also donated works: six 1967 lithographs from Guerrero, and two sketches and the painting *The Narrow Street, Christmastime* (1969) by Zóbel. In addition to Canogar’s assemblage, the museum purchased Mompó’s painting *People Walking Across a Border* (1969), Rivera’s sculptural object *Mirror for an Afternoon* (1969), and by Saura a serigraph from the *Diversaurio* suite (1962) and three etchings from the *Novisaurias* suite (1969). Together with previous acquisitions, these additions to the collection meant that Spanish post-war abstract modernism had become very well represented in the museum.

DISCUSSION

The exhibition history of Gothenburg Museum of Art and Gothenburg Art Gallery from this period shows great breadth and an international approach. Although Swedish and Nordic art were recurrently featured,

kultur. Exempel på sådana utställningar är *Mexikansk grafik* (1951), *Tolv samtida irländska konstnärer* (1952), *Tysk färggrafik efter 1945* (1953), *Nutida grekisk konst* (1955), *Fyra unga österrikiskor* (1956), *Peruanska målare* (1958), *Portugisisk grafik. Konstnärgruppen Gravura* (1958), *Nutida konst i Israel* (1958), *Polsk grafik och bokkonst* (1959), *Skulptur i Tyskland efter 1950* (1962), *Nutida konst från Argentina* (1962), *Nutida polsk grafik* (1964), *Australiskt måleri av idag* (1965), *Tjeckoslovakisk nutidskonst* (1967) och *Modern Irish Painting* (1969). Titlarna betonar återkommande nationaliteten men också mediet, det moderna, nuet och samtiden. I några fall motsvarades de av presentationer av svensk konst i utlandet.¹⁸⁹

Modern konst från de nordiska länderna visades återkommande på utställningar som *Norsk konst. Rolf Stenersens samling* (1946), *Ungnorsk konst* (1947), *Dansk konst. Balleblomsten, Decembristerne, Kammeraterne* (1948), *Dansk konst. "Høstudstillingen" och "koloristerne"* (1950), *Ungnorsk konst* (1950), *Oktobergruppen* (1951, finsk konst), *Norsk nutidskonst* (1952), *Dansk nutidskonst* (1953), *Ung finsk konst. Måleri – grafik* (1954), *Nordisk färggrafik* (1955), *Dansk konst 1955* (1955), *Nutida dansk konst* (1957), *Nordisk konst 1947–1957. Måleri, Skulptur, Grafik, Dekorativ konst* (1957), *8 danskar. Ur Ingmar och Rigmor Hambergs samling* (1959), *Unga norrmän* (1959), *Med Dannebrogen i topp* (1960), *Nordisk konst 1962* (1962), *Nordisk nutidskonst* (1963) och *Nutidskonst från Finland* (1966). Med andra ord visades nordisk konst så gott som årligen från 1945 fram till några år in på sextioalet då dessa mönstringar upphörde.

Bortsett från de nordiska länderna dominerar Frankrike starkt utställningshistoriken med utställningar som *Fransk konst. Utställning till förmån för Frankrikes barn* (1946), *Peintres de Paris* (1947), *Fransk konst* (1949), *Fransk konst* (1951), *Fransmän och Paris-svenskar* (1952), *Fransk konst* (1953), *Fransk grafisk konst* (1954), *Fransk konst* (1955), *Svensk och fransk konst* (1956), *Fransk grafik från sekelskiftet till våra dagar* (1958), *Paris 1959* (1959), *Fransk konst av idag. Akvareller, gouacher och pasteller* (1960), *Konst från Paris* (1962), *Franskt måleri och grafik* (1964) och *7 unga från Paris* (1964). Därutöver visades franska mästare som Fernand Léger (1954), Henri Michaux (1960), Henri Matisse (1960), Jean Fautrier (1963) och Jean Bazaine (1964). Denna dominans förklaras av Paris ställning som konstvärldens centrum men också av den franska konstens starka inflytande över svensk konst.

there were a striking number of exhibitions of art from other countries both inside and outside of Europe.

Axel L. Romdahl, the museum's curator for many years during the first half of the twentieth century, had focused on Nordic and French modernism, but with the help of some donors he also succeeded in building up a significant collection of older European art. During Alfred Westholm's time the avant-garde art of the post-war period also came to occupy a prominent place in the museum – not least the abstract art of the period 1945–70, which clearly dominated the museum's exhibitions as well as its acquisitions.

The exhibitions at Gothenburg Museum of Art and Gothenburg Art Gallery can be divided into several categories. There were local shows that featured primarily young artists from western Sweden, either in the form of student exhibitions from the Valand Art Academy or other group shows. Another category is group exhibitions of contemporary Swedish or Nordic artists. Then there were historical exhibitions of older art, often based on the museum's own permanent collection. There were also recurring exhibitions of work by modernist icons. Lastly, group shows of contemporary art from various countries around the world constitute a final category of commonly recurring exhibitions during the period of study.

Abstraction dominated the exhibitions both at Gothenburg Museum of Art and at Gothenburg Art Gallery during the forties and fifties, at first primarily in the form of a figurative, abstracted modernism. During the fifties exhibitions of non-figurative art became increasingly common. Abstraction's status continued to be strong at both institutions but was challenged during the sixties by neo-dada, pop art, and neo-realism.

Neo-dada does not have a prominent place in the exhibition history of either Gothenburg Museum of Art or Gothenburg Art Gallery. The 1962 exhibition of Elis Eriksson and Per Olof Ultvedt at Gothenburg Art Gallery could be characterized by movement in art in the spirit of neo-dada, but with a lingering abstract aesthetic. Op and pop art were featured in 1966 in an exhibition produced by the National Federation of Fine Arts Societies, after which abstraction's unique status was challenged in the exhibition programming at the two institutions.

Under Alfred Westholm's leadership (1947–69), Gothenburg Museum of Art temporarily abandoned its Nordic profile to compete with Moderna Museet on international exhibitions and acquisitions. In this way many of the post-war era's greatest artists came to be represented in both its shows

Amerikansk konst visades med *Amerikansk grafik* (1954), *Modernt amerikanskt måleri 1932–1958* (1960), *Moderna amerikanska teckningar* (1962), *Modern amerikansk grafik* (1966) och *Warmwind. Amerikanska realister* (1970). Därutöver visades separatutställningar med S. Brandon Kearl (1951), Mark Tobey (1963) och Jackson Pollock (1963). *Nutida indianmålningar från USA* (1955) visade ursprungsbefolkningens konst.

Även Storbritannien är välrepresenterat i utställningsverksamheten. Förutom gruppställningarna *Ung engelsk konst* (1947), *Tio engelska målare* (1953), *Yngre brittiska skulptörer* (1956), *13 brittiska grafiker* (1959), *Brittiska 1900-talskonstnärer* (1961), *Op & pop. Aktuell engelsk konst* (1966) och *Stockwell Depot. 8 engelska skulptörer från London* (1970), visades enskilda brittiska konstnärer på *Henry Moore. Skulpturer, teckningar* (1952), *Cliff Holden, Folke Truedsson* (1960), *Reg Butler* (1960), *Kenneth Armitage, Lynn Chadwick* (1961) och *Roland Piché, skulptör, Jack Smith, målare* (1968).

Italienska skulptörer presenterades separat med *Marino Marini* (1953) och *Luciano Minguzzi* (1962). Italiensk konst visades också på *Nutida italiensk konst* (1951), *Italiensk grafik av idag* (1956), *Två triestinare* (Celo Pertot och Luigi Spacal, 1957), *Italiensk kultur idag* (1961) och *6 italienare. Afro, Burri, Capogrossi, Dorazio, Fontana, Turcato* (1963). Den spanska efterkrigstidens modernism presenterades med *Två katalaner. Antoni Clavé, Luis Maria Saumells* (1958), *Unga spanska målare* (1960), *Antonio Saura* (1964) och *12 spanjorer* (1970).

Under fyrtio- och femtiotalet dominerar olika former av abstraherad figurativ eller helt nonfigurativ konst utställningsprogrammet. Konkretisterna presenterades på utställningen *Ny realitet* (1949). En betydelsefull utställning med abstrakt konst var också *Kring spontanismen* (1959), som visade det nya informella måleriet. Den abstrakta konsten var också självskriven på utställningar om konst och arkitektur, offentlig konst och nya material som *Arkitektur och bildkonst i samspel* (1959) och *8 emaljmalare* (1961).

Till i utställningarna producerades ofta modernt formgivna publikationer av varierande omfång och format. I utställningskatalogerna beskrivs abstraktionen ofta som internationell, ett språk som kan tas emot och uppskattas överallt i världen. Samtidigt betonas, med en viss motsägelsefullhet, förankringen i inhemska traditioner, landskapet, naturen och kulturhistorien. Trots att det abstrakta formspråket blivit internationellt finns det likväl variationer i hur det används och

and its collection. The same was true of Gothenburg Art Gallery, which was internationally oriented throughout the period of this study. In spite of its limited resources, Gothenburg Art Gallery managed to collaborate extensively with foreign cultural institutes, museums, and galleries.

Despite the spirit of internationalism, these exhibitions were characterized by a strong emphasis on nationality. They often came about with exchanges through embassies and cultural ministries, or in collaboration with galleries and museums. Export exhibitions were used to market the country's art and culture. Examples of such shows are *Mexican Graphic Arts* (1951), *Twelve Contemporary Irish Artists* (1952), *German Colour Graphics Since 1945* (1953), *Contemporary Greek Art* (1955), *Four Young Austrians* (1956), *Peruvian Painters* (1958), *Portuguese Graphic Arts: The Gravura Artists' Group* (1958), *Contemporary Art in Israel* (1958), *Polish Graphic Arts and Book Art* (1959), *Sculpture in Germany Since 1950* (1962), *Contemporary Art from Argentina* (1962), *Contemporary Polish Graphic Arts* (1964), *Australian Painting Today* (1965), *Czechoslovakian Contemporary Art* (1967), and *Modern Irish Painting* (1969). The titles repeatedly emphasizes nationality, but also the medium, the modern, the present, and the contemporary. In a few cases these exhibitions coincided with corresponding presentations of Swedish art in other countries.¹⁸⁹

Modern art from the Nordic countries was featured repeatedly in exhibitions such as *Norwegian Art: Rolf Stenersen's Collection* (1946), *Young Norwegian Art* (1947), *Danish Art: Bølleblomsten, Decembristerne, Kammeraterne* (1948), *Danish Art: 'The Fall Exhibition' and 'The Colourists'* (1950), *Young Norwegian Art* (1950), *The October Group* (1951, Finnish art), *Norwegian Contemporary Art* (1952), *Danish Contemporary Art* (1953), *Young Finnish Art: Painting – Graphic Arts* (1954), *Nordic Colour Graphics* (1955), *Danish Art 1955* (1955), *Contemporary Danish Art* (1957), *Nordic Art 1947–1957: Painting, Sculpture, Graphic Arts, Decorative Arts* (1957), *8 Danes: From the Ingmar and Rigmor Hambers Collection* (1959), *Young Norwegians* (1959), *With the Danish Flag Flying* (1960), *Nordic Art 1962* (1962), *Nordisk Nordic Contemporary Art* (1963), and *Contemporary Art from Finland* (1966). In other words, Nordic art was featured almost annually from 1945 through the mid-sixties, when such shows ceased.

Apart from the Nordic countries, France has clearly dominated the history of exhibitions at the two institutions, with shows such as *French Art: Exhibition to Benefit the Children of France* (1946), *Peintres de Paris* (1947), *French Art* (1949), *French Art* (1951), *Frenchmen and Parisian Swedes* (1952),

vad det föreställs uttrycka. Här finns en intressant glidning mellan *det universella* (anspråket på universell giltighet och humanism) och *det kulturspecifika* (den nationella särarten som återkommande beskrivs som avläsbar i konsten). Denna glidning problematiseras eller diskuteras inte i materialet. Därmed kan man misstänka att det tas för givet att konsten å ena sidan föreställs vara universell i sitt syfte och samtidigt omisskännligt nationell i sitt uttryck. Abstraktionen är ett universellt språk men det talas med olika dialekter.

Man kan notera att nationella särdrag betonas starkare i utställningar från länder eller regioner i konstvärldens marginaler som Argentina, Australien, Irland, Israel, Japan, Katalonien, Mexiko, Peru, Polen, Tjeckoslovakien och Österrike men även de nordiska länderna, medan "det franska" i konst på utställningar från Paris sällan diskuteras. Paris var en mötesplats där många konstnärer från andra länder verkade. Konsten i Paris framställs följaktligen som mer internationell än fransk. Konsten i konstvärldens centra uppfattas underförstått också som mer universell än den från periferin, som beskrivs som förankrad i lokala och nationella traditioner, även när konstnärerna arbetar med ett abstrakt modernistiskt formspråk.

Även om New York alltmer kom att etableras som konstvärldens centrum så är *det amerikanska* inte lika för givet taget som *det franska*. Det har att göra med den amerikanska konstens sökande efter en egen identitet i relation till Europa. Även i relation till brittiska konstnärer betonas den nationella identiteten mer än hos de franska. En förklaring till detta kan vara att många av de "franska" konstnärerna hade sitt ursprung i andra länder.

Konst från gamla kulturnationer som Grekland, Italien och Spanien relateras ofta till såväl landskap och folkkaraktär som landets konsthistoria. Så läses den grekiska modernismen mot antiken, italiensk abstraktion mot renässansen och det spanska avantgardet mot Velázquez och Goya. Återkommande skildras konstnärernas bindning vid traditionen som ett problem i relation till modernismens krav på förnyelse. Då den spanska abstrakta konsten beskrivs som sträng och känslös framhålls den italienska som raffinerad, med en överhängande risk att bli för elegant.

Ytterligare en kategori är vad man kan kalla moderna klassiker, utställningar med modernismens pionjärer och stora namn, konstnärskap som föreställs ligga till grund för den samtida konsten.

French Art (1953), *French Graphic Arts* (1954), *French Art* (1955), *Swedish and French Art* (1956), *French Graphic Arts from the Turn of the Century to Our Own Day* (1958), *Paris 1959* (1959), *French Art Today: Watercolours, Gouaches, and Pastels* (1960), *Art from Paris* (1962), *French Painting and Graphic Arts* (1964), and *Seven Young Artists from Paris* (1964). In addition there were also shows featuring French masters such as Fernand Léger (1954), Henri Michaux (1960), Henri Matisse (1960), Jean Fautrier (1963), and Jean Bazaine (1964). This dominance may be explained by Paris's strong status as the centre of the art world, but also by French art's powerful influence on Swedish art.

American art was featured in *American Graphic Arts* (1954), *Modern American Painting 1932–1958* (1960), *Modern American Drawing* (1962), *Modern American Graphic Arts* (1966), and *Warmwind: American Realists* (1970). In addition there were solo shows of S. Brandon Kears (1951), Mark Tobey (1963), and Jackson Pollock (1963). *Contemporary Indian Paintings from the USA* (1955) featured the arts of the country's original populations.

Great Britain has also been well represented in the exhibitions. There were the group shows *Young English Art* (1947), *Ten English Painters* (1953), *Young British Sculptors* (1956), *Thirteen British Graphic Artists* (1959), *British Twentieth-Century Painters* (1961), *Op & Pop: Current English Art* (1966), and *Stockwell Depot: Eight English Sculptors from London* (1970), as well as the solo shows *Henry Moore: Sculptures, Drawings* (1952), *Cliff Holden, Folke Truedsson* (1960), *Reg Butler* (1960), *Kenneth Armitage, Lynn Chadwick* (1961), and *Roland Piché, Sculptor, Jack Smith, Painter* (1968).

Italian sculptors were featured in two solo shows: *Marino Marini* (1953) and *Luciano Minguzzi* (1962). Italian art was also featured in *Contemporary Italian Art* (1951), *Italian Graphic Arts Today* (1956), *Two from Trieste* (Celo Pertot and Luigi Spacal, 1957), *Italian Culture Today* (1961), and *6 Italians: Afro, Burri, Capogrossi, Dorazio, Fontana, Turcato* (1963). Spanish post-war modernism was presented in *Two Catalans: Antoni Clavé, Luis Maria Saumells* (1958), *Young Spanish Painters* (1960), *Antonio Saura* (1964), and *12 Spaniards* (1970).

During the forties and fifties, exhibition programming was dominated by various forms of abstracted figurative or entirely non-figurative art. The concretists were featured in the exhibition *New Reality* (1949). Another important exhibition of abstract art was *Surrounding Action Painting* (1959), which featured the new informalist painting. Abstract art was also inevitably included in exhibitions on art and architecture, public art, and

Exempel på detta är *Paul Klee i Rolf Stenersens samling* (1958), *Henri Matisse ur Theodor Ahrenbergs samling* (1960), *Paul Klee* (1965), *I Picassos ateljé* (1968), *Joan Miró* (1968), *Vincent van Gogh* (1946, 1958 och 1966). I relation till dessa moderna mästare betonas nationaliteten vanligen i mindre utsträckning. Matisse beskrivs som helt igenom Matisse snarare än fransman.

Många utställningar har producerats av Göteborgs konstmuseum respektive Konsthallen Göteborg, andra av Nationalmuseum, Riksförbundet för bildande konst, Konstfrämjandet eller av utländska kulturinstitut, museer eller gallerier. En typ av utställningar som visades under femtio- och sextioalet är utställningar med privata samlingar. Exempel på detta är *Ur Henry Pihls samling* (1959), *Nutidskonst ur Samling Sonja Heine, Niels Onstad* (1961), *Anna och Kresten Krestensens samling – Köpenhamn* (1962), *Skulptur. Bo Bousteds samling* (1963) och *Ur Grace och Philip Sandbloms samling. Från Delacroix till de Satél* (1964). Här är det samlarens gärning och smak som står i fokus. Genom konstmuseets begränsade resurser möjliggjorde dessa samlingar utställningar med moderna klassiker såväl som nyare internationell modernism. Flertalet samlingar har fokus på Norden och Frankrike.

Sammanfattningsvis kan sägas att den abstrakta konsten har en stark ställning i utställningsverksamheten på Göteborgs konstmuseum och Konsthallen Göteborg. Under fyrtio- och femtioalet var den dominerande, så till den grad att i stort sett all samtida konst som visades i någon mån var abstrakt, det vill säga ägde en mer eller mindre framträdande betoning av bildplanet eller formen. Nysaklighet, naivism och surrealism utgör undantag. Av dessa riktningar är surrealismen den mest frekvent visade under perioden. Den nonfigurativa konstens synlighet kulminerade kring 1960 men det nonfigurativa var ändå aldrig allenaådande. Från mitten av sextioalet minskade frekvensen av utställningar med abstrakt konst medan neodada, popkonst, nyrealism och surrealism stärkte sina positioner.

Utställningsprogrammet är internationellt till sin karaktär med en hög frekvens av utställningar från många länder runt om i världen. Vid sidan av Norden dominerar Frankrike starkt men även England, Italien och Spanien har en framträdande ställning. Under sextioalet riktades större uppmärksamhet mot USA och Östeuropa medan Paris position försvagades. Göteborgs konstmuseum och Konsthallen Göteborg framträder som aktörer i ett internationellt

new materials such *Architecture and Pictorial Art in Harmony* (1959) and *8 Enamel Painters* (1961).

For these exhibitions, publications were often produced with modern graphic design and varying scope and formats. The exhibition catalogues often describes abstraction as international, a language that can be received and appreciated everywhere in the world. At the same time they emphasize, with a certain degree of self-contradiction, the artists' roots in the local traditions, landscape, natural environment, and cultural history. Even though the abstract idiom has become international, there are nevertheless variations in how it is used and what it is understood to express. Here there is an interesting disconnect between *the universal* (its claim to universal validity and humanism) and *the culturally specific* (the distinctive national character that is repeatedly described as discernable in the art). This disconnect was not problematized or discussed in the material studied. Thus we can suspect that it was taken for granted that art is perceived on the one hand as universal in its purpose and at the same time unmistakably national in its expression. Abstraction is a universal language, but it is spoken in a variety of dialects.

One can note that national attributes are emphasized more strongly in exhibitions from countries or regions on the periphery of the art world, such as Argentina, Australia, Ireland, Israel, Japan, Catalonia, Mexico, Peru, Poland, Czechoslovakia, and Austria, but from the Nordic countries as well, while the French attributes of the work in exhibitions of Parisian art are seldom discussed. Paris was a meeting place where many artists from other countries worked. Art in Paris is consequently portrayed as more international than French. Art from the centres of the art world is also implicitly understood to be more universal than that of the periphery, which was described as rooted in local and national traditions even when the artists are working in an abstract, modernist idiom.

Although New York came increasingly to be regarded as the centre of the art world, *the American* is not taken for granted as much as *the French*. This is in part due to American art's search for an identity of its own in relation to Europe. British artists' national identity is also emphasized more than that of the French. One explanation could be that many of those we call 'French' artists were originally from other countries.

Art from older cultural nations such as Greece, Italy, and Spain is often related to the nation's landscape, folk character, and art history. Thus Greek modernism is interpreted in contrast to antiquity, Italian

konstliv, med ett livaktigt utbyte med utländska kulturinstitut, museer och gallerier. Precis som den svenska konsten var delaktig i ett internationellt avantgarde, deltog Göteborgs konstmuseum och Konsthallen Göteborg i det internationella konstlivet. Detta medförde att nya riktningar fångades upp, om inte alltid med den snabbhet som skedde i gallerilivet och på biennialerna. Perioden är den mest internationellt orienterade i museets historia. Denna prioritering har sin grund i synen på den relevanta samtida modernismen som per definition internationell.

abstraction alongside the Renaissance, and the Spanish avant-garde in comparison with Velázquez and Goya. The catalogues repeatedly portrayed the artists' ties to tradition as a problem in relation to modernism's demand for renewal. Whereas Spanish abstract art is described as harsh and emotional, the Italian version of the same is presented as refined, with an imminent risk of becoming too elegant.

Another category of exhibition featured what might be called modern icons – shows of modernism's pioneers and great names, the art that is seen as providing the foundation for contemporary art. Examples include *Paul Klee in the Rolf Stenersen Collection* (1958), *Henri Matisse from Theodor Ahrenberg's Collection* (1960), *Paul Klee* (1965), *In Picasso's Studio* (1968), *Joan Miró* (1968), and *Vincent van Gogh* (1946, 1958, and 1966). In discussing the work of these great modern masters, their nationality is generally not a point of emphasis. Matisse is described as being Matisse from head to toe rather than a Frenchman.

Many of the exhibitions were produced by Gothenburg Museum of Art or by Gothenburg Art Gallery, others by Nationalmuseum, the National Federation of Fine Arts Societies, the People's Movements for Art Promotion, or by foreign cultural institutions, museums, or galleries. One form of exhibition that recurred during the fifties and sixties was the exhibition of a private collection. Examples include *From Henry Pihl's Collection* (1959), *Contemporary Art from the Collection of Sonja Heine, Niels Onstad* (1961), *Anna and Kresten Krestensen's Collection: Copenhagen* (1962), *Sculpture: Bo Boustedt's Collection* (1963), and *From Grace and Philip Sandblom's Collection: From Delacroix to de Satël* (1964). In these cases the focus was on the collector's achievement and taste. These collections made it possible, in spite of the art museum's limited resources, to exhibit icons of modern art as well as examples of newer international modernism. Most of these collections have focused on art from the Nordic region and France.

In summary we can conclude that abstract art has enjoyed a prominent position in the exhibition program of Gothenburg Museum of Art and Gothenburg Art Gallery. During the forties and fifties it was so dominant that essentially all the contemporary art that was shown was to some extent abstract – that is, it more or less emphasized the picture plane or the form. The exceptions are new objectivity, naïvism, and surrealism. Of these movements, surrealism was shown most frequently during the period of our study. The visibility of non-figurative art culminated around 1960, but even then it was never universally prevalent. Starting

1. Axel L. Romdahl, *Pieter Brueghel der Ältere und sein Kunstschaffen*, diss. Wien 1905.
2. Alfred Westholm, *The Temples of Soli. Studies on Cypriote Art during Hellenistic and Roman Periods*, diss. Stockholms högskola 1936, The Swedish Cyprus expedition, Stockholm 1936.
3. Alfred Westholm, "Utställningsverksamhet", *Göteborgs Konstmuseum. Årstryck 1956–1966*, Göteborgs Konstmuseum, Göteborg 1969a, s. 73.
4. Alfred Westholm, "Målerisamlingen", *Göteborgs konstmuseum. Årstryck 1956–1966*, Göteborgs konstmuseum, Göteborg 1969b, s. 34.
5. Westholm 1969b, s. 34.
6. Tor Bjurström, *Fransk konst. Utställning till förmån för Frankrikes barn*, Göteborgs Konstförening, Konsthallen, Göteborg 1946, opaginerad.
7. Axel L. Romdahl, *Peintres de Paris*, Göteborgs Konstförening, Konsthallen, Göteborg 1947, opaginerad.
8. Romdahl 1947, opaginerad.
9. Jfr. Martin Gustavsson, *Färg och Form. I centrum för ett klass- och smakkrig*, <http://www.modernamuseet.se/stockholm/sv/utställningar/co-bror-hjorths-hus/i-centrum-for-ett-klass-och-smakkrig-text-av-martin-gustavsson/>, hämtad 2016-12-21. Se även: Martin Gustavsson, *Makt och konstsmak. Sociala och politiska motsättningar på den svenska konstmarknaden 1920–1960*, diss. Stockholms universitet 2002, Stockholm 2002, s. 64–66 och 133–151.
10. Giulio Carlo Argan, *Nutida italiensk konst*, Göteborgs Konstförening, Konsthallen, Göteborg 1951, s. 3.
11. Argan 1951, s. 3.
12. Argan 1951, s. 4.
13. Alfred Westholm, *Mexikansk grafik*, Göteborgs konstmuseum, Göteborg 1951, opaginerad.
14. Bo Setterlind, "Skulptur", *S. Brandon Kears*, Göteborgs konstmuseum, Göteborg 1951, opaginerad.
15. James White, "Inledning", *Tolv samtida irländska konstnärer*, Göteborgs konstmuseum och Konstakademien, Göteborg och Stockholm 1952.
16. Utställningskommisarie för presentationen av Göteborgskonst i Dublin var Ingrid Mesterton. Alfred Westholm, "Konstmuseet. Berättelse för 1950 och 1951. Utställningsverksamhet", *Årstryck 1951/1952. Göteborgs konstmuseum*, Göteborgs konstmuseum, Göteborg 1952, s. 211.
17. White 1952, s. 7.
18. White 1952, s. 9.
19. White 1952, s. 9.
20. Christian Faerber, *Marino Marini*, Göteborgs konstmuseum, Göteborg 1953, opaginerad.
21. Faerber 1953, opaginerad.
22. Alfred Westholm, "Skulptursamlingen", *Göteborgs konstmuseum. Årstryck 1956–1966*, Göteborgs konstmuseum, Göteborg 1969c, s. 52.
23. "Berättelse för 1953, Utställningsverksamhet", *Göteborgs konstmuseum. Årstryck 1954*, Göteborgs konstmuseum, Göteborg 1954, s. 18.
24. "Berättelse för 1953, Utställningsverksamhet" 1954, s. 19.
25. Michael Middleton, "Tio engelska målare", *Tio engelska målare*, Riksförbundet för bildande konst, Stockholm 1953, s. 5.
26. Middleton, s. 6.
27. Fritz H. Eriksson och Bror Ejve, *Dansk nutidskonst*, Riksförbundet för bildande konst, Folkrorelsernas konstfrämjande, Stockholm 1953, s. 3.
28. Åke Gulin, *Ung finsk konst. Måleri – grafik*, Göteborgs Konstförening Konsthallen, Göteborg 1954, s. 3.
29. Alfred Westholm, *Nutida grekisk konst*, Göteborgs konstmuseum, Göteborg 1955, opaginerad.
30. Marinos Kalligas, *Nutida grekisk konst*, Göteborgs konstmuseum, Göteborg 1955, opaginerad.
31. Kalligas 1955, opaginerad.
32. Kalligas 1955, opaginerad.
33. Kalligas 1955, opaginerad.
34. Kalligas 1955, opaginerad.
35. Carlo Alberto Petrucci, *Italiensk grafik av idag*, Nationalmuseum, Stockholm 1955, s. 5.

in the mid-sixties, the frequency of exhibitions of abstract art declined, while neo-dada, pop art, neo-realism, and surrealism grew increasingly prominent.

The history of exhibitions at these two institutions during the period in question is international in character, with a high frequency of shows from many other countries around the world. Alongside the Nordic region, France clearly dominated, although England, Italy, and Spain also figured prominently. During the sixties the attention shifted increasingly toward the United States and Eastern Europe, while Paris's status as the centre of the art world declined. Gothenburg Museum of Art and Gothenburg Art Gallery are shown in our study to have been significant actors in the international art world, maintaining a vigorous exchange with foreign cultural institutions, museums, and galleries. Just as Swedish art is active in the international avant-garde, Gothenburg Museum of Art and Gothenburg Art Gallery have been active in the international art world. The result is that new movements have been assimilated, though perhaps not always as quickly as they are in the gallery scene or at the biennials. The period 1945–70 was the most internationally oriented in the museum's history. The basis for that prioritization was the notion that relevant contemporary modernism was by definition international.

TRANSLATED FROM SWEDISH
BY JOHN KRAUSE

36. Westholm 1969a, s. 67.
37. Westholm 1969c, s. 52.
38. Yvonne Eriksson och Bia Mankell, "1950–2000", *Konst och visuell kultur i Sverige 1810–2000*, red. Lena Johannesson, Bokförlagets Signum, Stockholm 2007, s. 233; Thomas Millroth, "Bildkonsten", *Signums svenska konsthistoria. Konsten 1950–1975*, bokförlaget Signum, Lund 2005, s. 110–111.
39. Alfred Westholm, *Peruanska målare*, Göteborgs konstmuseum, Göteborg 1957, opaginerad.
40. Sebastián Salazar Bondy, *Peruanska målare*, Göteborgs konstmuseum, Göteborg 1957, opaginerad.
41. Bondy 1957, opaginerad.
42. Torsten Renqvist, "Om det radikala i konsten", *Paletten* nr 3 1959, s. 66.
43. Renqvist 1959, s. 91.
44. Renqvist 1959, s. 91.
45. Karl Katz, "Om konst i Israel", *Nutida konst i Israel*, Göteborgs konstmuseum, Göteborg 1958, s. 3.
46. Katz 1958, s. 4.
47. Katz 1958, s. 4.
48. Katz 1958, s. 4.
49. Katz 1958, s. 5.
50. Katz 1958, s. 5.
51. Katz 1958, s. 6.
52. Alfred Westholm, *8 danskar. Ur Ingmar och Rigmor Hambergs samling*, Göteborgs konstmuseum, Göteborg 1959a, opaginerad.
53. Westholm 1959a, opaginerad.
54. Alfred Westholm, *Unga normän*, red. Nils Ryndel, Göteborgs konstmuseum, Göteborg 1959b, opaginerad.
55. Peter Anker, *Unga normän*, red. Nils Ryndel, Göteborgs konstmuseum, Göteborg 1959, opaginerad.
56. Anker 1959, opaginerad.
57. Lars Erik Åström, "Trädet, muren och tecknet", *Kring spontanismen*, Riksförbundet för bildande konst, Stockholm 1959, opaginerad.
58. Öyvind Fahlström, *Kring spontanismen*, Riksförbundet för bildande konst, Stockholm 1959, opaginerad.
59. Rune Hagberg, "Form och betydelse", *Kring spontanismen*, Riksförbundet för bildande konst, Stockholm 1959, opaginerad.
60. Hagberg 1959, opaginerad.
61. Öyvind Fahlström, "Ny abstrakt konst", *Paletten* nr 4 1954; Rune Hagberg, Öyvind Fahlström, "Spontanismen", *Paletten* nr 3 1958; Rune Hagberg, "Om det nya arbetssättet i konsten", *Konstrevy* årg. XXXV häfte 5–6 1959; Öyvind Fahlström, "Levande tecken", *Konstrevy* årg. XXXVII häfte 2 1961; Rune Hagberg, "Automatism, kalligrafi, tuschmåleri. Frågor till Rune Hagberg", *Konstrevy* årg. XXXVIII häfte 1 1962.
62. "Prisma", *Sveriges Radio* 1959-03-19; David Rynell Åhlén, *Samtida konst på bästa sändningstid. Konst i svensk television 1956–1969*, diss. Stockholms universitet 2016, Mediehistoriskt arkiv nr 31, Mediehistoria, Lunds universitet, Lund 2016, s. 117.
63. Rynell 2016, s. 75.
64. Rolf Anderberg, "Landskapsvisioner", *Göteborgs-Posten* 1964-02-06; Tord Bäckström, "Galerie Christinae. Samlingsutställning", *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 1964-02-06; Managers för Peter: Åke Axelsson och Fleming Schütz, "Här är konstnären!", *Göteborgs-Tidningen* 1964-02-09; Ulla Wallin, "Så arbetar Peter", *Göteborgs-Tidningen* 1964-02-09; "Brassau skakar konstvärlden", *Göteborgs-Posten* 1964-02-09; "Peter gör succé! Tavla såld för 450 kronor", *Göteborgs-Tidningen* 1964-02-10; "Göteborgskritiker bemöter avslöjandet", *Göteborgs-Tidningen* 1964-02-10.
65. Pierre Gueguen, "Kunstens integrasjon i arkitekturen", *Arkitektur og billedkunst i samspill*, Kunstnernes hus, Oslo 1959, s. 4.
66. Adolf Loos, "Ornament and Crime" ("Ornament und Verbrechen" 1908), *Ornament and Crime. Selected Essays*, red. Adolf Opel, övers. Michael Mitchell, Ariadne Press, Riverside, Kalifornien 1997.
67. Gueguen 1959, s. 4.
68. Gueguen 1959, s. 5.
69. Gueguen 1959, s. 5.
70. Ulf Linde, *Paris 1959*, Galerie Blanche katalog nr 113, Stockholm 1959, opaginerad.
71. Ulf Linde, *Spejare. En essä om konst*, Bonniers, Stockholm 1960.

NOTES

1. Axel L. Romdahl, *Pieter Brueghel der Ältere und sein Kunstschaffen*, diss. Vienna 1905.
2. Alfred Westholm, *The Temples of Soli: Studies on Cypriote Art During Hellenistic and Roman Periods*, diss. Stockholms högskola 1936, The Swedish Cyprus Expedition, Stockholm 1936.
3. Alfred Westholm, 'Utställningsverksamhet', *Göteborgs Konstmuseum: Årstryck 1956–1966*, Gothenburg Museum of Art, Gothenburg 1969a, p. 73.
4. Alfred Westholm, 'Målerisamlingen', *Göteborgs konstmuseum: Årstryck 1956–1966*, Gothenburg Museum of Art, Gothenburg 1969b, p. 34.
5. Westholm 1969b, p. 34.
6. Tor Bjurström, *Fransk konst: Utställning till förmån för Frankrikes barn*, Gothenburg Art Association, Gothenburg Art Gallery, Gothenburg 1946, unpaginated.
7. Axel L. Romdahl, *Peintres de Paris*, Gothenburg Art Association, Gothenburg Art Gallery, Gothenburg 1947, unpaginated.
8. Romdahl 1947, unpaginated.
9. Cf. Martin Gustavsson, *Färg och Form: I centrum för ett klass- och smakkrig*, <http://www.modernamuseet.se/stockholm/sv/utställningar/co-bror-hjorths-hus/i-centrum-for-ett-klass-och-smakkrig-text-av-martin-gustavsson/>, accessed 21 December 2016. See also: Martin Gustavsson, *Makt och konstmak: Sociala och politiska motsättningar på den svenska konstmarknaden 1920–1960*, diss. Stockholm University 2002, Stockholm 2002, pp. 64–66, 133–151.
10. Giulio Carlo Argan, *Nutida italiensk konst*, Gothenburg Art Association, Gothenburg Art Gallery, Gothenburg 1951, p. 3.
11. Argan 1951, p. 3.
12. Argan 1951, p. 4.
13. Alfred Westholm, *Mexikansk grafik*, Gothenburg Museum of Art, Gothenburg 1951, unpaginated.
14. Bo Setterlind, 'Skulptur', *S. Brandon Kearnl*, Gothenburg Museum of Art, Gothenburg 1951, unpaginated.
15. James White, 'Inledning', *Toto samtida irländska konstnärer*, Gothenburg Museum of Art and the Royal Art Academy, Gothenburg and Stockholm 1952.
16. The exhibition commissioner for the show of Gothenburg art in Dublin was Ingrid Mesterton. Alfred Westholm, 'Konstmuseet: Berättelse för 1950 och 1951: Utställningsverksamhet', *Årstryck 1951/1952: Göteborgs konstmuseum*, Gothenburg Museum of Art, Gothenburg 1952, p. 211.
17. White 1952, p. 7.
18. White 1952, p. 9.
19. White 1952, p. 9.
20. Christian Faerber, *Marino Marini*, Gothenburg Museum of Art, Gothenburg 1953, unpaginated.
21. Faerber 1953, unpaginated.
22. Alfred Westholm, 'Skulptursamlingen', *Göteborgs Konstmuseum: Årstryck 1956–1966*, Gothenburg Museum of Art, Gothenburg 1969c, p. 52.
23. 'Berättelse för 1953, Utställningsverksamhet', *Göteborgs konstmuseum: Årstryck 1954*, Gothenburg Museum of Art, Gothenburg 1954, p. 18.
24. 'Berättelse för 1953, Utställningsverksamhet', 1954, p. 19.
25. Michael Middleton, 'Tio engelska målare', *Tio engelska målare*, Riksförbundet för bildande konst, Stockholm 1953, p. 5.
26. Middleton, p. 6.
27. Fritz H. Eriksson and Bror Ejve, *Dansk nutidskonst*, Riksförbundet för bildande konst, Folkrorelsernas konstfrämjande, Stockholm 1953, p. 3.

72. *Är allting konst? Inlägg i den stora konstdebatten*, red. Hans Hederberg, Tribunserien, Bonniers, Stockholm 1963.
73. Alfred Westholm, *13 brittiska grafiker*, Göteborgs konstmuseum, Göteborg 1959d, opaginerad.
74. Alfred Westholm, *Unga spanska målare*, red. Nils Ryndel, Konsthallen Göteborg, Göteborgs konstmuseum och Göteborgs Konstförening, Göteborg 1960, opaginerad.
75. Westholm 1960, opaginerad.
76. Westholm 1960, opaginerad.
77. José Miguel Ruiz Morales, *Unga spanska målare*, red. Nils Ryndel, Konsthallen Göteborg, Göteborgs konstmuseum och Göteborgs Konstförening, Göteborg 1960, opaginerad.
78. Westholm 1969b, s. 35.
79. Henri Michaux, "Om mitt måleri", *Henri Michaux. Gouacher, akvareller, teckningar*, Galerie Blanche, katalog nr 116, Stockholm 1960, opaginerad.
80. Henri Michaux, "Clown" (ur *19 moderna franska poeter* 1948), *Henri Michaux. Gouacher, akvareller, teckningar*, Galerie Blanche, katalog nr 116, Stockholm 1960, opaginerad.
81. M. Bernard Dorival, *Fransk konst av idag. Akvareller, gouacher och pasteller*, red. Nils Ryndel, Göteborgs konstmuseum, Göteborg 1960, opaginerad.
82. Dorival 1960, opaginerad.
83. Dorival 1960, opaginerad.
84. Jean Cassou, *Henri Matisse ur Theodor Ahrenbergs samling*, Konsthallen Göteborg, Göteborg 1960, opaginerad.
85. Dorothy Adlow, "Inledning", *Modern amerikanskt måleri 1932–1958*, red. Nils Ryndel, Göteborgs konstmuseum, Göteborg 1960, opaginerad.
86. Adlow 1960, opaginerad.
87. Adlow 1960, opaginerad.
88. Adlow 1960, opaginerad.
89. Adlow 1960, opaginerad.
90. *Modern amerikanskt måleri 1932–1958*, Göteborgs konstmuseum, Göteborg 1960, opaginerad.
91. Henning S. Möller, *Med Damnebrogen i topp*, Liljevalchs konsthall, Stockholm 1961, opaginerad.
92. Folke Edwards, *Kenneth Armitage, Lynn Chadwick*, Göteborgs Konstförening, Konsthallen Göteborg, Göteborg 1961, opaginerad.
93. Edwards 1961, opaginerad.
94. Charlotta Hanner Nordstrand, "Tillbakablick – Göteborgs Konstförening 1954–2003", *Göteborgs Konstförening 150 år*, red. Manfred Soeder, Fleur Privin-Palmé och Bengt Ellison, Göteborgs Konstförening, Göteborg 2004, s. 115.
95. Folke Edwards, "Carl-Erik Hammarén", *C-E Hammarén, P Pernevi*, Göteborgs Konstförening, Konsthallen Göteborg, Göteborg 1961a, opaginerad.
96. Folke Edwards, "Palle Pernevi", *C-E Hammarén, P Pernevi*, Göteborgs Konstförening, Konsthallen Göteborg, Göteborg 1961b, opaginerad.
97. Edwards 1961b, opaginerad.
98. Kristian Romare, *Robert Jacobsen*, SDS-hallen, Malmö, Kunstnerernes kunsthandel och Gummesons konstgalleri, Köpenhamn och Stockholm 1961.
99. Alfred Westholm, *Italiensk kultur idag*, red. Nils Ryndel, Göteborgs konstmuseum, Göteborg 1961b, s. 7.
100. Westholm 1961b, s. 9.
101. Westholm 1961b, s. 9.
102. Nils Lindhagen, *8 emaljmalare*, Malmö museum, Malmö 1961, opaginerad.
103. Eugene Wretholm, *8 emaljmalare*, Malmö museum, Malmö 1961, opaginerad.
104. Efternamnet är felaktigt stavat Renquist.
105. Torsten Renqvist, "Till Staffan Hallström", *Staffan Hallström*, Göteborgs Konstförening Konsthallen, Göteborg 1961, opaginerad.
106. Kristoffer Arvidsson, "Från Eutopia till Dystopia", *Skiascope 2. Upp med rullgardinerna! Konsten i Göteborg under 1960- och 1970-talet*, red. Kristofer Arvidsson och Jeff Werner, Göteborgs konstmuseums skriftserie, Göteborg 2009, s. 298.
107. Kristoffer Arvidsson, "Inledning", *Skiascope 2. Upp med rullgardinerna! Konsten i Göteborg under 1960- och 1970-talet*, red. Kristofer Arvidsson och Jeff Werner, Göteborgs konstmuseums skriftserie, Göteborg 2009, s. 40.
108. Hederberg 1963.

28. Åke Gulin, *Ung finsk konst. Måleri – grafik*, Gothenburg Art Association, Gothenburg Art Gallery, Gothenburg 1954, p. 3.
29. Alfred Westholm, *Nutida grekisk konst*, Gothenburg Museum of Art, Gothenburg 1955, unpaginated.
30. Marinos Kalligas, *Nutida grekisk konst*, Gothenburg Museum of Art, Gothenburg 1955, unpaginated.
31. Kalligas 1955, unpaginated.
32. Kalligas 1955, unpaginated.
33. Kalligas 1955, unpaginated.
34. Kalligas 1955, unpaginated.
35. Carlo Alberto Petrucci, *Italiensk grafik av idag*, Nationalmuseum, Stockholm 1955, p. 5.
36. Westholm 1969a, p. 67.
37. Westholm 1969c, p. 52.
38. Yvonne Eriksson and Bia Mankell, '1950–2000', *Konst och visuell kultur i Sverige 1810–2000*, ed. Lena Johannesson, Bokförlagets Signum, Stockholm 2007, p. 233; Thomas Millroth, 'Bildkonsten', *Signums svenska konsthistoria: Konsten 1950–1975*, bokförlaget Signum, Lund 2005, pp. 110–11.
39. Alfred Westholm, *Peruanska målare*, Gothenburg Museum of Art, Gothenburg 1957, unpaginated.
40. Sebastián Salazar Bondy, *Peruanska målare*, Gothenburg Museum of Art, Gothenburg 1957, unpaginated.
41. Bondy 1957, unpaginated.
42. Torsten Renqvist, 'Om det radikala i konsten', *Paletten* no. 3 1959, p. 66.
43. Renqvist 1959, p. 91.
44. Renqvist 1959, p. 91.
45. Karl Katz, 'Om konst i Israel', *Nutida konst i Israel*, Gothenburg Museum of Art, Gothenburg 1958, p. 3.
46. Katz 1958, p. 4.
47. Katz 1958, p. 4.
48. Katz 1958, p. 4.
49. Katz 1958, p. 5.
50. Katz 1958, p. 5.
51. Katz 1958, p. 6.
52. Alfred Westholm, *8 danskar. Ur Ingmar och Rigmor Hambergs samling*, Gothenburg Museum of Art, Gothenburg 1959a, unpaginated.
53. Westholm 1959a, unpaginated.
54. Alfred Westholm, *Unga norrmän*, ed. Nils Ryndel, Gothenburg Museum of Art, Gothenburg 1959b, unpaginated.
55. Peter Anker, *Unga norrmän*, ed. Nils Ryndel, Gothenburg Museum of Art, Gothenburg 1959, unpaginated.
56. Anker 1959, unpaginated.
57. Lars Erik Åström, 'Trädet, muren och tecknet', *Kring spontanismen*, Riksförbundet för bildande konst, Stockholm 1959, unpaginated.
58. Öyvind Fahlström, *Kring spontanismen*, Riksförbundet för bildande konst, Stockholm 1959, unpaginated.
59. Rune Hagberg, "Form och betydelse", *Kring spontanismen*, Riksförbundet för bildande konst, Stockholm 1959, unpaginated.
60. Hagberg 1959, unpaginated.
61. Öyvind Fahlström, 'Ny abstrakt konst', *Paletten* no. 4 1954; Rune Hagberg, Öyvind Fahlström, 'Spontanismen', *Paletten* no. 3 1958; Rune Hagberg, 'Om det nya arbetssättet i konsten', *Konstrevy* vol. XXXV issue 5–6 1959; Öyvind Fahlström, 'Levande tecken',

109. Hippolyte Taine, citerad i *Elis Eriksson, P. O. Ultvedt*, Göteborgs Konstförening, Konsthallen, Göteborg 1962, opagerad.
110. Franco Russoli, *Luciano Minguzzi*, Göteborgs konstmuseum, Göteborg 1962.
111. Eduard Trier, *Skulptur i Tyskland efter 1950. Skulptur, studier teckningar, grafik*, Riksförbundet för bildande konst, Stockholm 1962, opagerad.
112. Javier T. Gallac, *Nutida konst från Argentina*, Riksförbundet för bildande konst, Stockholm 1962, s. 5.
113. Rafael Squirru, *Nutida konst från Argentina*, Riksförbundet för bildande konst, Stockholm 1962, s. 7.
114. Squirru 1962, s. 7.
115. Alfred Westholm, "Penselskriften hos de stora", *Tobey*, Konstsalongen Samlaren och Göteborgs konstmuseum, Stockholm och Göteborg 1962b, opagerad.
116. Westholm 1962b, opagerad.
117. Westholm 1962b, opagerad.
118. Westholm 1962b, opagerad.
119. Ludvig Rasmusson, "Jan Stenvinkel", *Poetisk abstraktion. Leif Knudsen, Stenvinkel, Ström*, Göteborgs Konstförening, Konsthallen, Göteborg 1963, s. 3.
120. Ludvig Rasmusson, "Leif Knudsen", *Poetisk abstraktion. Leif Knudsen, Stenvinkel, Ström*, Göteborgs Konstförening, Konsthallen, Göteborg 1963, s. 15.
121. Bengt Olson, "Ett kamratporträtt", *Poetisk abstraktion. Leif Knudsen, Stenvinkel, Ström*, Göteborgs Konstförening, Konsthallen, Göteborg 1963, s. 29.
122. Olson 1963, s. 29.
123. I sin studie *Blond och blåögd. Vitthet, svenskhet och visuell kultur* (2014) blottlägger Jeff Werner en diskurs kring det blonda och blåögda som svenska karaktäristika som förts vidare in i 1900-talet i begrepp som "blond design", som syftar på ljusa träslag men som också konnoterar blonda människor och nordiskt ljus, en idé om Sverige eller Skandinavien. Ännu 1963 kan alltså detta "blonda och blåögda" användas som en positiv karaktärisering i ett sammanhang som abstrakt konst. Jeff Werner, *Skiascope 6. Blond och blåögd. Vitthet, svenskhet och visuell kultur*, Göteborgs konstmuseums skriftserie, Göteborg 2014, s. 180–232.
124. Olson 1963, s. 29.
125. Ludvig Rasmusson, "Lars-Erik Ström", *Poetisk abstraktion. Leif Knudsen, Jan Stenvinkel, Lars-Erik Ström*, Göteborgs Konstförening, Konsthallen, Göteborg 1963, s. 38.
126. Ur svaret på ett av Jackson Pollock besvarat frågeformulär publicerat i *Arts and Architecture* februari 1944, *Jackson Pollock*, Göteborgs Konstförening och Moderna Museet, Göteborg och Stockholm 1963, opagerad.
127. K.G. Hultén, *Jackson Pollock*, Göteborgs Konstförening och Moderna Museet, Göteborg och Stockholm 1963, opagerad.
128. Hultén 1963, opagerad.
129. "1912–1956", *Jackson Pollock*, Göteborgs Konstförening och Moderna Museet, Göteborg och Stockholm 1963, opagerad.
130. Jackson Pollock, "Mina målningar" (*Possibilities* vintern 1947–1948), *Jackson Pollock*, Göteborgs Konstförening och Moderna Museet, Göteborg och Stockholm 1963, opagerad.
131. Linde 1960, s. 136.
132. Jackson Pollock intervjuad av Hans Namuth och Paul Falkenberg 1951, *Jackson Pollock*, Göteborgs Konstförening och Moderna Museet, Göteborg och Stockholm 1962, opagerad.
133. Per Palme, *Skulptur. Bo Bousteds samlning*, Göteborgs konstmuseum, Göteborg 1963, s. 15.
134. Palme 1963, s. 15.
135. Torsten Bergmark, *Tage Törnning, Ulf Trotzig*, Göteborgs Konstförening, Konsthallen, Göteborg 1963, opagerad.
136. Bergmark 1963, opagerad.
137. Bergmark 1963, opagerad.
138. Bergmark 1963, opagerad.
139. Carl-Erik Hammarén, *6 italienare. Afro, Burri, Capogrossi, Dorazio, Fontana, Turcato*, Göteborgs Konstförening, Konsthallen, Göteborg 1963, opagerad.
140. Alberto Bassi, "En ny idé om formgivning: Radikal design i Milano och Turin", övers. Olov Hyllienmark, *Tid & Plats. Milano/Turin 1958–1968*, red. Luca Massimo Barbero och Cecilia Widenheim, Moderna Museet, Stockholm 2008.
141. Nicholas Cullinan, "The Empty Canvas", *Destroy the Picture. Painting the Void, 1949–1962*, red. Paul Schimmel, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Skira Rizzoli, New York 2012, s. 228.

- Konstrevy* vol. XXXVII issue 2 1961; Rune Hagberg, 'Automatism, kalligrafi, tuschmåleri. Frågor till Rune Hagberg', *Konstrevy* vol. XXXVIII issue 1 1962.
62. 'Prisma', *Sveriges Radio* 19 March 1959. David Rynell Åhlén, *Samtida konst på bästa sändningstid: Konst i svensk television 1956–1969*, diss. Stockholm University 2016, Mediehistoriskt arkiv nr 31, Mediehistoria, Lund University, Lund 2016, p. 117.
63. Rynell 2016, p. 75.
64. Rolf Anderberg, 'Landskapsvisioner', *Göteborgs-Posten* 6 February 1964; Tord Bäckström, 'Galerie Christina: Samlingsutställning', *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 6 February 1964; Managers for Peter: Åke Axelsson and Fleming Schütz, 'Här är konstnären!', *Göteborgs-Tidningen* 9 February 1964; Ulla Wallin, 'Så arbetar Peter', *Göteborgs-Tidningen* 9 February 1964; 'Brassau skakar konstvärlden', *Göteborgs-Posten* 9 February 1964; 'Peter Gör succé! Tavla såld för 450 kronor', *Göteborgs-Tidningen* 10 February 1964; 'Göteborgskritiker bemöter avslöjandet', *Göteborgs-Tidningen* 10 February 1964.
65. Pierre Gueguen, 'Kunstens integrasjon i arkitekturen', *Arkitektur og billedkunst i samspill*, Kunstnernes Hus, Oslo 1959, p. 4.
66. Adolf Loos, 'Ornament and Crime' ('Ornament und Verbrechen', 1908), *Ornament and Crime: Selected Essays*, ed. Adolf Opel, trans. Michael Mitchell, Ariadne Press, Riverside, California 1997.
67. Gueguen 1959, p. 4.
68. Gueguen 1959, p. 5.
69. Gueguen 1959, p. 5.
70. Ulf Linde, *Paris 1959*, Galerie Blanche catalogue no. 113, Stockholm 1959, unpaginated.
71. Ulf Linde, *Spejare: En essä om konst*, Bonniers, Stockholm 1960.
72. Är allting konst? Inlägg i den stora konstdebatten, ed. Hans Hederberg, Tribunserien, Bonniers, Stockholm 1963.
73. Alfred Westholm, *13 brittiska grafiker*, Gothenburg Museum of Art, Gothenburg 1959d, unpaginated.
74. Alfred Westholm, *Unga spanska målare*, ed. Nils Ryndel, Gothenburg Art Gallery, Gothenburg Museum of Art and Gothenburg Art Association, Gothenburg 1960, unpaginated.
75. Westholm 1960, unpaginated.
76. Westholm 1960, unpaginated.
77. José Miguel Ruiz Morales, *Unga spanska målare*, ed. Nils Ryndel, Gothenburg Art Gallery, Gothenburg Museum of Art and Gothenburg Art Association, Gothenburg 1960, unpaginated.
78. Westholm 1969b, p. 35.
79. Henri Michaux, 'Om mitt måleri', *Henri Michaux: Gouacher, akvareller, teckningar*, Galerie Blanche, catalogue no. 116, Stockholm 1960, unpaginated.
80. Henri Michaux, 'Clown' (from *19 moderna franska poeter* 1948), *Henri Michaux: Gouacher, akvareller, teckningar*, Galerie Blanche, catalogue no. 116, Stockholm 1960, unpaginated.
81. M. Bernard Dorival, *Fransk konst av idag: Akvareller, gouacher och pasteller*, ed. Nils Ryndel, Gothenburg Museum of Art, Gothenburg 1960, unpaginated.
82. Dorival 1960, unpaginated.
83. Dorival 1960, unpaginated.
84. Jean Cassou, *Henri Matisse ur Theodor Ahrenbergs samlning*, Gothenburg Art Gallery, Gothenburg 1960, unpaginated.
85. Dorothy Adlow, 'Inledning', *Modernt amerikanskt måleri 1932–1958*, ed. Nils Ryndel, Gothenburg Museum of Art, Gothenburg 1960, unpaginated.
86. Adlow 1960, unpaginated.
87. Adlow 1960, unpaginated.
88. Adlow 1960, unpaginated.
89. Adlow 1960, unpaginated.

142. Cullinan 2012, s. 232.
143. Francis Ponges, "Anteckningar angående Gisslan, en svit målningar av Jean Fautrier" (ur *Notes sur les Otages, peintures de Fautrier*), övers. Erik och Karin Lindegren, *Jean Fautrier. Målningar 1921–1963*, red. Karin Bergqvist Lindegren, Göteborgs Konstförening, Konsthallen och Moderna Museet, Göteborg och Stockholm 1963, s. 9.
144. Federico García Lorcas, "Klagosång över en tjurfäktares död" ("Llanto por Ignacio Sánchez Mejías"), övers. Artur Lundkvist, i Federico García Lorca och Pablo Neruda, *Vistelse på jorden*, Bonnier, Stockholm 1950.
145. Se: Robert Storr, "Burnt Holes, Bloody Holes, Black Holes. Art After Catastrophe", *Destroy the Picture. Painting the Void, 1949–1962*, red. Paul Schimmel, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Skira Rizzoli, New York 2012.
146. Christian Dotremont, *Carl-Henning Pedersen. Retrospektiv utställning 1963*, Den frie udstilling, Köpenhamn 1963, opaginerad.
147. Om detta idégoods, med rötter i psykoanalys, och dess betydelse för idéer om samlingskap under modernismen, se: Per Dahlström, *Samlingskap och konstnärsmyt. En text- och begreppsanalys inom den moderna konst- och kunskapsteorin*, diss. Göteborgs universitet 2003, Acta Universitatis Gothoburgensis, Göteborg 2002.
148. *Jean Bazaine*, Galerie Blanche, Stockholm 1964.
149. Gustaf Engwall, *Jean Bazaine*, Galerie Blanche, Stockholm 1964, opaginerad.
150. Alf-Jörgen Aas, *Jean Bazaine*, Galerie Blanche, Stockholm 1964, opaginerad.
151. Aas 1964, opaginerad.
152. Alfred Westholm, *7 unga från Paris*, Göteborgs konstmuseum, Göteborg 1964b, opaginerad.
153. Lasse Söderberg, *7 unga från Paris*, Göteborgs konstmuseum, Göteborg 1964, opaginerad.
154. Willem Sandberg, *Karel Appel, Wessel Couzijn*, Konsthallen Göteborg, Göteborg 1965, opaginerad.
155. Westholm 1969a, s. 70.
156. Robert Hughes, "Inledning", *Australiskt måleri av idag*, Göteborgs konstmuseum, Göteborg och Stockholm 1965, opaginerad.
157. Hughes 1965, opaginerad.
158. Hughes 1965, opaginerad.
159. Om relationen mellan vita och aboriginer i australiensisk konst se: Beatrice Persson, *In-between: Contemporary Art in Australia. Cross-Culture, Contemporaneity, Globalization*, diss. Göteborgs universitet 2011, Acta Universitatis Gothoburgensis, Gothenburg Studies in Art and Architecture nr 33, Göteborg 2011.
160. André Pieyre de Mandiargues, *Sugai*, Konsthallen Göteborg, Göteborg 1965, opaginerad.
161. Georges Boudaille, *Sugai*, Konsthallen Göteborg, Göteborg 1965, opaginerad.
162. Riksförbundet för bildande konst följde upp *Op & pop* med en grafikutställning med den missvisande titeln *Pop och Op från USA*, då den även innehöll brittiska konstnärer. Denna utställning, som var sammanställd av Galerie Burén, turnerade i Europa, Nord- och Sydamerika och Australien. Katalogen till *Op & pop* har nummer 282 och är tryckt 1965, *Pop och Op från USA* har nummer 293 och är tryckt 1966.
163. Leif Nylén, *Op & pop. Aktuell engelsk konst*, Riksförbundet för bildande konst och SAN, katalog nr 282, Stockholm 1965, opaginerad.
164. Göran Schildt, "Den finländska konstens kraftfält", *Nutidskonst från Finland*, Konsthallen Göteborg, Göteborg 1966, s. 12.
165. Jean Dypreau, *Bram Bogart*, Konsthallen Göteborg, Göteborg 1967, opaginerad.
166. Dypreau 1967, opaginerad.
167. Dypreau 1967, opaginerad.
168. Jiří Kotalík, *Tjeckoslovakisk nutidskonst*, Riksförbundet för bildande konst, Vandringsutställning nr 302, Sveagalleriet, Stockholm 1967, s. 3.
169. Kotalík 1967, s. 3–4.
170. Knud W. Jensen, "Louisiana – en rapport", *Lousiana besöker Göteborgs konstmuseum*, red. Knud W. Jensen och Knud Mühlhausen, Louisiana, Humlebæk 1968.
171. Alfred Westholm, *Matta*, Göteborgs konstmuseum, Göteborg 1968.
172. Nils Ryndel, *Joan Miró*, red. Nils Ryndel, Konsthallen, Göteborg, Göteborg 1968, opaginerad.
173. Folke Edwards, "En imaginär frihet", *C.O. Hultén. Arbeten 1938–1968*, Lunds konsthall, Konsthallen Göteborg och Konstakademien, Lund, Göteborg och Stockholm 1968, opaginerad.
174. Edwards 1968, opaginerad.
90. *Modernt amerikanskt måleri 1932–1958*, Gothenburg Museum of Art, Gothenburg 1960, unpaginated.
91. Henning S. Möller, *Med Dannebrogen i topp*, Liljevalchs Art Gallery, Stockholm 1961, unpaginated.
92. Folke Edwards, *Kenneth Armitage, Lynn Chadwick*, Gothenburg Art Association, Gothenburg Art Gallery, Gothenburg 1961, unpaginated.
93. Edwards 1961, unpaginated.
94. Charlotta Hanner Nordstrand, 'Tillbakablick – Göteborgs Konstförening 1954–2003', *Göteborgs Konstförening 150 år*, ed. Manfred Soeder, Fleur Privin-Palmé, Bengt Ellison, Gothenburg Art Association, Gothenburg 2004, p. 115.
95. Folke Edwards, 'Carl-Erik Hammarén', *C-E Hammarén, P Pernevi*, Gothenburg Art Association, Gothenburg Art Gallery, Gothenburg 1961a, unpaginated.
96. Folke Edwards, 'Palle Pernevi', *C-E Hammarén, P Pernevi*, Gothenburg Art Association, Gothenburg Art Gallery, Gothenburg 1961b, unpaginated.
97. Edwards 1961b, unpaginated.
98. Kristian Romare, *Robert Jacobsen*, SDS-hallen, Malmö, Kunstnerernes kunsthandel and Gummesons konstgalleri, Copenhagen and Stockholm 1961.
99. Alfred Westholm, *Italiensk kultur idag*, ed. Nils Ryndel, Gothenburg Art Gallery, Gothenburg 1961b, p. 7.
100. Westholm 1961b, p. 9.
101. Westholm 1961b, p. 9.
102. Nils Lindhagen, *8 emaljmalare*, Malmö Museum, Malmö 1961, unpaginated.
103. Eugene Wretholm, *8 emaljmalare*, Malmö Museum, Malmö 1961, unpaginated.
104. His surname was spelled incorrectly as 'Renquist'.
105. Torsten Renqvist, 'Till Staffan Hallström', *Staffan Hallström*, Gothenburg Art Association, Gothenburg Art Gallery, Gothenburg 1961, unpaginated.
106. Kristoffer Arvidsson, 'From Eutopia till Dystopia', *Skiascope 2: Open the Shades! Art in Gothenburg during the 1960s and 1970s*, eds. Kristofer Arvidsson and Jeff Werner, Gothenburg Museum of Art Publication Series, Gothenburg 2009, pp. 299–301.
107. Kristoffer Arvidsson, 'Introduction', *Skiascope 2: Open the Shades! Art in Gothenburg during the 1960s and 1970s*, eds. Kristoffer Arvidsson and Jeff Werner, Gothenburg Museum of Art Publication Series, Gothenburg 2009, p. 43.
108. Hederberg 1963.
109. Hippolyte Taine, quoted in *Elis Eriksson, P. O. Ultvedt*, Gothenburg Art Association, Gothenburg Art Gallery, Gothenburg 1962, unpaginated.
110. Franco Russoli, *Luciano Minguzzi*, Gothenburg Museum of Art, Gothenburg 1962.
111. Eduard Trier, *Skulptur i Tyskland efter 1950. Skulptur, studier, teckningar, grafik*, Riksförbundet för bildande konst, Stockholm 1962, unpaginated.
112. Javier T. Gallac, *Nutida konst från Argentina*, Riksförbundet för bildande konst, Stockholm 1962, p. 5.
113. Rafael Squirru, *Nutida konst från Argentina*, Riksförbundet för bildande konst, Stockholm 1962, p. 7.
114. Squirru 1962, p. 7.
115. Alfred Westholm, 'Penselskriften hos de stora', *Tóbej*, Konstsalongen Samlaren and Gothenburg Museum of Art, Stockholm and Gothenburg 1962b, unpaginated.
116. Westholm 1962b, unpaginated.
117. Westholm 1962b, unpaginated.
118. Westholm 1962b, unpaginated.
119. Ludvig Rasmusson, 'Jan Stenvinkel', *Poetisk abstraktion: Leif Knudsen, Stenvinkel, Ström*, Gothenburg Art Association, Gothenburg Art Gallery, Gothenburg 1963, p. 3.
120. Ludvig Rasmusson, 'Leif Knudsen', *Poetisk abstraktion: Leif Knudsen, Stenvinkel, Ström*, Gothenburg Art Association, Gothenburg Art Gallery, Gothenburg 1963, p. 15.

175. Christian Dotremont, "Utan att undertrycka natten" (1962), *C.O. Hultén. Arbeten 1938–1968*, Lunds konsthall, Konsthallen Göteborg och Konstakademien, Lund, Göteborg och Stockholm 1968, opaginerad.
176. Dotremont 1968, opaginerad.
177. Dotremont 1968, opaginerad.
178. Sven Sandström, "Konstverket är ett foster", *C.O. Hultén. Arbeten 1938–1968*, Lunds konsthall, Konsthallen Göteborg och Konstakademien, Lund, Göteborg och Stockholm 1968, opaginerad.
179. Fredlund var museichef 1982–1990 och 1996–2003. Han disputerade på en avhandling om Rubens: Björn Fredlund, *Arkitektur i Rubens måleri. Form och funktion*, diss. Göteborgs universitet 1975, Göteborg 1974.
180. Alfred Westholm, *Rymd*, Göteborgs konstmuseum, Göteborg 1969, blad.
181. James Johnson Sweeney, "Introduction", *Modern Irish Painting*, Göteborgs konstmuseum, Göteborg 1969, s. 4.
182. Johnson Sweeney 1969, s. 5.
183. François Adam-Woimant, "Inledning", *Aktuella tendenser i fransk grafik*, Göteborgs konstmuseum, Göteborg 1969, opaginerad.
184. Adam-Woimant 1969, opaginerad.
185. François Adam-Woimant, "Hans Hartung", *Aktuella tendenser i fransk grafik*, Göteborgs konstmuseum, Göteborg 1969, opaginerad.
186. Nils Ryndel, *12 spanjorer*, red. Nils Ryndel, Göteborgs konstmuseum, Göteborg 1970, opaginerad.
187. Ryndel 1970, opaginerad.
188. Ryndel 1970, opaginerad.
189. Göteborgs konstmuseum gjorde sådana utställningar men från 1965 även det statliga organet NUNSKU, Nämnden för utställningar av nutida svensk konst i utlandet. Sophie Allgårdh, *Svensk konst i världen*, Carlsson, Stockholm 2000.
121. Bengt Olson, 'Ett kamratporträtt', *Poetisk abstraktion: Leif Knudsen, Stenwinkel, Ström*, Gothenburg Art Association, Gothenburg Art Gallery, Gothenburg 1963, s. 29.
122. Olson 1963, p. 29.
123. In his study *Blond and Blue-Eyed: Whiteness, Swedishness, and Visual Culture* (2014) Jeff Werner reveals a discourse around blond hair and blue eyes as Swedish characteristics that well into the twentieth century was infusing concepts such as 'blond design', which refers to pale wood species but also connotes blond people and Nordic light, an idea about Sweden or Scandinavia. In 1963 this 'blond and blue-eyed' could thus still be used as a positive characterization in a context such as abstract art. Jeff Werner, *Skiascope 6: Blond and Blue-Eyed: Whiteness, Swedishness, and Visual Culture*, eds. Kristoffer Arvidsson and Jeff Werner, Gothenburg Museum of Art Publication Series, Gothenburg 2014, pp. 180–232.
124. Olson 1963, p. 29.
125. Ludvig Rasmusson, 'Lars-Erik Ström', *Poetisk abstraktion: Leif Knudsen, Jan Stenwinkel, Lars-Erik Ström*, Gothenburg Art Association, Gothenburg Art Gallery, Gothenburg 1963, p. 38.
126. Jackson Pollock, 'Answers to a Questionnaire' (*Arts and Architecture* LXI Februari 1944), *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*, eds. Charles Harrison and Paul Wood, Blackwell Publishing, Oxford 2003, p. 570.
127. K.G. Hultén, *Jackson Pollock*, Gothenburg Art Association and Moderna Museet, Gothenburg and Stockholm 1963, unpaginated.
128. Hultén 1963, unpaginated.
129. '1912–1956', *Jackson Pollock*, Gothenburg Art Association and Moderna Museet, Gothenburg and Stockholm 1963, unpaginated.
130. Jackson Pollock, 'Two Statements' (1947), *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*, eds. Charles Harrison and Paul Wood, Blackwell Publishing, Oxford 2003, p. 571.
131. Linde 1960, p. 136.
132. Jackson Pollock interviewed by Hans Namuth and Paul Falkenberg 1951, *Jackson Pollock*, Gothenburg Art Association and Moderna Museet, Gothenburg and Stockholm 1962, unpaginated.
133. Per Palme, *Skulptur: Bo Bousteds samling*, Gothenburg Museum of Art, Gothenburg 1963, p. 15.
134. Palme 1963, p. 15.
135. Torsten Bergmark, *Tage Törning, Ulf Trotzig*, Gothenburg Art Association, Gothenburg Art Gallery, Gothenburg 1963, unpaginated.
136. Bergmark 1963, unpaginated.
137. Bergmark 1963, unpaginated.
138. Bergmark 1963, unpaginated.
139. Carl-Erik Hammarén, *6 italiennare: Afro, Burri, Capogrossi, Dorazio, Fontana, Turcato*, Gothenburg Art Association, Gothenburg Art Gallery, Gothenburg 1963, unpaginated.
140. Alberto Bassi, 'En ny idé om formgivning: Radikal design i Milano och Turin', trans. Olov Hyllienmark, *Tid & Place: Milano/Turin 1958–1968*, eds. Luca Massimo Barbero and Cecilia Widenheim, Moderna Museet, Stockholm 2008.
141. Nicholas Cullinan, 'The Empty Canvas', *Destroy the Picture: Painting the Void, 1949–1962*, ed. Paul Schimmel, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Skira Rizzoli, New York 2012, p. 228.
142. Cullinan 2012, p. 232.
143. Francis Ponges, 'Anteckningar angående Gisslan, en svit målningar av Jean Fautrier' (from *Notes sur les Otages, peintures de Fautrier*), trans. Erik and Karin Lindegren, *Jean Fautrier: Målningar 1921–1963*, ed. Karin Bergqvist Lindegren, Gothenburg Art Association, Gothenburg Art Gallery and Moderna Museet, Gothenburg and Stockholm 1963, p. 9.
144. Federico García Lorcas, 'Klagosång över en tjurfäktares död' ('Llanto por Ignacio Sánchez Mejías'), trans. Artur Lundkvist, in Federico García Lorca and Pablo Neruda, *Vistelse på jorden*, Bonnier, Stockholm 1950.

-
145. See: Robert Storr, 'Burnt Holes, Bloody Holes, Black Holes: Art After Catastrophe', *Destroy the Picture: Painting the Void, 1949–1962*, ed. Paul Schimmel, the Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Skira Rizzoli, New York 2012.
146. Christian Dotremont, *Carl-Henning Pedersen: Retrospektiv utstilling 1963*, Den frie udstilling, Copenhagen 1963, unpaginated.
147. For more on this idea, its roots in psychoanalysis, and its significance for ideas about outsider identity in modernism, see (in Swedish): Per Dahlström, *Säringskap och konstnärsmyt: En text- och begreppsanalys inom den moderna konst- och kunskapsteori*, diss. University of Gothenburg 2003, Acta Universitatis Gothoburgensis, Gothenburg 2002.
148. *Jean Bazaine*, Galerie Blanche, Stockholm 1964.
149. Gustaf Engwall, *Jean Bazaine*, Galerie Blanche, Stockholm 1964, unpaginated.
150. AlfJörgen Aas, *Jean Bazaine*, Galerie Blanche, Stockholm 1964, unpaginated.
151. Aas 1964, unpaginated.
152. Alfred Westholm, *7 unga från Paris*, Gothenburg Museum of Art, Gothenburg 1964b, unpaginated.
153. Lasse Söderberg, *7 unga från Paris*, Gothenburg Museum of Art, Gothenburg 1964, unpaginated.
154. Willem Sandberg, *Karel Appel, Wessel Couzijn*, Gothenburg Art Gallery, Gothenburg 1965, unpaginated.
155. Westholm 1969a, p. 70.
156. Robert Hughes, 'Inledning', *Australiskt måleri av idag*, Gothenburg Museum of Art, Gothenburg and Stockholm 1965, unpaginated.
157. Hughes 1965, unpaginated.
158. Hughes 1965, unpaginated.
159. On the relationship between whites and aborigines in Australian art, see: Beatrice Persson, *In-Between: Contemporary Art in Australia: Cross-Culture, Contemporaneity, Globalization*, diss. University of Gothenburg 2011, Acta Universitatis Gothoburgensis, Gothenburg Studies in Art and Architecture no. 33, Gothenburg 2011.
160. André Pieyre de Mandiargues, *Sugai*, Gothenburg Art Gallery, Gothenburg 1965, unpaginated.
161. Georges Boudaille, *Sugai*, Gothenburg Art Gallery, Gothenburg 1965, unpaginated.
162. The National Federation of Fine Arts Societies followed up *Op & Pop* with a graphic arts exhibition with *Pop and Op from the USA*, a misleading title since the show included British artists as well. It was put together by Galerie Burén, and travelled in Europe, North and South America, and Australia. The catalogue for *Op & Pop* was numbered 282 and printed in 1965; the one for *Pop and Op from the USA* is number 293 and was printed in 1966.
163. Leif Nylén, *Op & pop: Aktuell engelsk konst*, Riksförbundet för bildande konst and SAN, catalogue no. 282, Stockholm 1965, unpaginated.
164. Göran Schildt, 'Den finländska konstens kraftfält', *Nutidskonst från Finland*, Gothenburg Art Gallery, Gothenburg 1966, p. 12.
165. Jean Dypreau, *Bram Bogart*, Gothenburg Art Gallery, Gothenburg 1967, unpaginated.
166. Dypreau 1967, unpaginated.
167. Dypreau 1967, unpaginated.
168. Jiří Kotalík, *Tjeckoslovakisk nutidskonst*, Riksförbundet för bildande konst, Travelling exhibition no. 302, Sveagalleriet, Stockholm 1967, p. 3.
169. Kotalík 1967, pp. 3–4.
170. Knud W. Jensen, 'Louisiana – en rapport', *Louisiana besöker Göteborgs konstmuseum*, eds. Knud W. Jensen and Knud Mühlhausen, Louisiana, Humlebæk 1968.
171. Alfred Westholm, *Matta*, Gothenburg Museum of Art, Gothenburg 1968.
172. Nils Ryndel, *Joan Miró*, ed. Nils Ryndel, Gothenburg Art Gallery, Gothenburg 1968, unpaginated.
-

-
173. Folke Edwards, 'En imaginär frihet', *C. O. Hultén: Arbeten 1938–1968*, Lund Art Gallery, Gothenburg Art Gallery, and the Royal Academy of Fine Arts, Lund, Gothenburg, and Stockholm 1968, unpaginated.
 174. Edwards 1968, unpaginated.
 175. Christian Dotremont, 'Utan att undertrycka natten' (1962), *C. O. Hultén. Arbeten 1938–1968*, Lunds konsthall, Gothenburg Art Gallery, and the Royal Academy of Fine Arts, Lund, Gothenburg and Stockholm 1968, unpaginated.
 176. Dotremont 1968, unpaginated.
 177. Dotremont 1968, unpaginated.
 178. Sven Sandström, 'Konstverket är ett foster', *C. O. Hultén: Arbeten 1938–1968*, Lund Art Gallery, Gothenburg Art Gallery, and the Royal Academy of Fine Arts, Lund, Gothenburg and Stockholm 1968, unpaginated.
 179. Fredlund was museum director 1982–90 and 1996–2003. He defended his doctor's thesis on Rubens in 1975: Björn Fredlund, *Arkitektur i Rubens måleri: Form och funktion*, diss. University of Gothenburg 1975, Gothenburg 1974.
 180. Alfred Westholm, *Rymd*, Gothenburg Museum of Art, Gothenburg 1969, sheet.
 181. James Johnson Sweeney, 'Introduction', *Modern Irish Painting*, Gothenburg Museum of Art, Gothenburg 1969, p. 4.
 182. Johnson Sweeney 1969, p. 5.
 183. François Adam-Woimant, 'Inledning', *Aktuella tendenser i fransk grafik*, Gothenburg Museum of Art, Gothenburg 1969, unpaginated.
 184. Adam-Woimant 1969, unpaginated.
 185. François Adam-Woimant, 'Hans Hartung', *Aktuella tendenser i fransk grafik*, Gothenburg Museum of Art, Gothenburg 1969, unpaginated.
 186. Nils Ryndel, *12 spanjorer*, ed. Nils Ryndel, Gothenburg Museum of Art, Gothenburg 1970, unpaginated.
 187. Ryndel 1970, unpaginated.
 188. Ryndel 1970, unpaginated.
 189. Gothenburg Museum of Art undertook such exhibitions, but starting in 1965 so did the governmental agency the Committee for Exhibitions of Contemporary Swedish Art Abroad (NUNSKU, Nämnden för Utställningar av Nutida Svensk Konst i Utlandet). Sophie Allgårdh, *Svensk konst i världen*, Carlsson, Stockholm 2000.

I detta kapitel behandlas ett urval av Moderna Museets utställningar med abstrakt konst 1958–1970. Flera av utställningarna med abstrakt konst på Moderna Museet visades även i Göteborg och har då behandlats i föregående avsnitt. Då utställningskatalogen ofta är identisk nöjer jag mig här med att omnämna utställningen om inga anmärkningsvärda skillnader finns. Eftersom Moderna Museet öppnade först 1958 tar genomgången sin början då istället för 1945.

Man kan nämna att en betydelsefull utställning gjordes redan 1956 i Flottans före detta exercishus på Skeppsholmen, som senare inhyste Moderna Museet. Mellan den 19 oktober och 12 december visades Pablo Picassos *Guernica* (1937) i lokalen. Det innebar en unik chans att i Sverige få se detta portalverk i modernismens historia, även om det tidigare visats på Liljevalchs konsthall 1938. Picasso var vid denna tid mycket betydelsefull för den svenska modernismen, särskilt konkretismen. Picasso och kubismen utmanade Cézanne och Matisse som den svenska konstens högsta ideal.

Otte Sköld (1894–1958), överintendent på Nationalmuseum 1950–1958, fick 1950 i uppdrag att skapa ett museum över modern konst i Sverige. Ursprungligen var tanken ett genomgångsmuseum där den förvärvade konsten efter en viss tid skulle övergå till Nationalmuseums historiska samlingar. Så blev aldrig fallet. Moderna Museet blev istället ett växande museum över modernismen, en

In this chapter I look at a selection of exhibitions of abstract art held at Moderna Museet between 1958 and 1970. Several of these were also shown in Gothenburg, in which case they are dealt with in the preceding section. As the exhibition catalogues were often identical, I opted to reference these exhibitions only in cases where there were notable variations. As Moderna Museet only opened in 1958, this is the starting point of this survey rather than 1945.

One might mention that an important exhibition was held earlier, in 1956, in what was previously the Naval drill hall on Skeppsholmen and later became Moderna Museet. Between 19 October and 12 December, Pablo Picasso's *Guernica* (1937) was put on display there. This was a unique opportunity in Sweden to see this seminal work in the history of modernism, even though it had already been shown at Liljevalchs Art Gallery in 1938. At this time, Picasso was highly influential in Swedish modernism, particularly in relation to concrete art. Picasso and cubism challenged Cézanne and Matisse as the highest ideal of Swedish art.

Otte Sköld (1894–1958), chief curator of Nationalmuseum 1950–8, was assigned in 1950 with creating a museum of modern art in Sweden. The original idea had been one of a transitional museum where newly acquired art, after a certain amount of time, would be passed into the historical collections of Nationalmuseum. This never took place. Instead, Moderna Museet became an expansive museum of modernism, a leading institution with its own strong identity, often in conflict with its maternal institution. Eventually the dividing line was drawn with Henri Matisse and the Swedish

spjutspetsinstitution med stark egen identitet, ibland i konflikt med moderinstitutionen. Gränsen kom att dras vid Henri Matisse och 1909 års män; allt före hamnade i Nationalmuseum, allt efter i Moderna Museet, undantaget design, konsthantverk och i vissa fall grafik och porträtt som fortsatt samlas av Nationalmuseum.¹

Sköld var museets första intendent när det öppnade 1958. Efter att han hastigt gått bort samma år tillträdde Bo Wennberg (1912–2006), som två år senare efterträddes av Pontus Hultén (1924–2006). Hultén kallade sig då Karl-Gustaf och hans namns skrivs i det följande på det sätt som anges i respektive utställningskatalog. Formellt tillträdde Hultén posten som museichef först 1963 men han blev ansvarig intendent redan tre år tidigare. Hultén stannade på posten till 1973, då han fick i uppdrag att bygga upp kulturhuset Centre Georges Pompidou i Paris.²

Moderna Museet hade en aktiv vänförening, Moderna Museets Vänner (MMV), som bildades 1953 ur Föreningen för Nutida Konst och Föreningen för Konst. Genom sitt oavlönade arbete i vänföreningen kom konstkritikern Ulf Linde (1929–2013) att få stort inflytande över Moderna Museets verksamhet. Trots att Linde formellt inte var intendent på museet var han curator för en rad utställningar och var även aktiv i förvärv och som författare till katalogtexter, samtidigt som han hade uppdrag som konstkritiker för *Dagens Nyheter*. Framför allt sammanställde Linde merparten av utställningarna med svensk konst, då Hulténs intresse för denna var begränsat. Vänföreningen donerade verk till museet och förvärvsbesluten fattades främst av förläggaren och konstsamlaren Gerard Bonnier (1917–1987), ordförande i vänföreningen, Linde och Hultén. Linde hade en nära relation till Bonnier, som senare testamentarade sin samling till Moderna Museet.³ Först under åren 1973–1976 kom Linde att inneha en tjänst som intendent på museet.

Vid sidan av Linde var intendenten och konstpedagogen Carlo Derkert (1915–1994) en framträdande aktör, både genom sina uppskattade visningar på museet och sitt arbete med utställningar. Derkert anställdes 1959 och arbetade vid museet fram till sjuttioalet.⁴

Moderna Museets inriktning skiljer sig från Göteborgs konstmuseum på flera punkter. Då Göteborgs konstmuseum är ett kommunalt museum är Moderna Museet ett statligt central- och ansvarsmuseum som ska bevaka hela landets konst. I praktiken har samlingen av svensk konst främst byggts upp genom inköp på galleriscenen i

modernists who made their debut in 1909; everything before ended up in Nationalmuseum, and all that came after in Moderna Museet, with the exception of design, arts and crafts, and, in certain cases, graphics and portraits, which on an ongoing basis are collected by Nationalmuseum.¹

Sköld was the museum's first Director General when it opened in 1958. After abruptly passing away in the same year, he was replaced by Bo Wennberg (1912–2006), who was followed two years later by Pontus Hultén (1924–2006). At this time Hultén went by the name of Karl-Gustaf and in this study his name is given as referred to in the respective exhibition catalogues. Formally, Hultén was only accredited as director of the museum from 1963 but he had taken on the duties as the director three years earlier. Hultén remained in the position until 1973, when he took on the role of building up the cultural institute, the Centre Georges Pompidou Paris.²

Moderna Museet had an active society of supporters, the Friends of Moderna Museet (Moderna Museets Vänner, MMV), formed in 1953 from the Association for Contemporary Art (Föreningen för Nutida Konst) and the Art Association (Föreningen för Konst). Through his unpaid contribution to the Friends of Moderna Museet, the art critic Ulf Linde (1929–2013) gained significant influence over the activities of Moderna Museet. In spite of the fact that Linde was not in any formal sense a curator at the museum, he curated a series of exhibitions and was also active in the area of acquisitions and as the author of catalogue texts, while at the same time being employed as an art critic at *Dagens Nyheter*. In particular, Linde put together most of the exhibitions of Swedish art, in which Hultén was less interested. The Friends of Moderna Museet donated works of art to the museum, with decisions on acquisitions primarily made by the publisher and art collector Gerard Bonnier (1917–87), chairman in the Friends of Moderna Museet, Linde, and Hultén. Linde had a close relationship to Bonnier, who later bequeathed his collection to Moderna Museet.³ Only in the years 1973–6 was Linde eventually hired as a curator at the museum.

Alongside Linde, the curator and art educator Carlo Derkert (1915–94) had a prominent role, both through his popular lectures at the museum and his contribution to the exhibitions. Derkert was employed in 1959 and worked at the museum until the sventies.⁴

The focus of Moderna Museet differs in several ways from that of Gothenburg Museum of Art. Whereas Gothenburg Museum of Art is

Stockholm. Göteborgs konstmuseum är vidare ett konsthistoriskt museum vars samling spänner över en tidsperiod från 1400-tal till nutid, medan Moderna Museet är ett modernt museum med samlingar från tidigt 1900-tal till nutid. Båda har dock såväl utländska som svenska samlingar.

Vad gäller utländsk modernism så är Moderna Museets samling större och mer betydande, särskilt gällande amerikanskt femtio- och sextiotal och den internationella konsten därefter. Fram till 1958 förvärvades till det blivande Moderna Museet främst fransk och nordisk konst, därefter i hög grad amerikansk vid sidan av svensk.⁵ Vad gäller europeisk modernism står Göteborgs konstmuseum inte långt efter i kvalitet och bredd, men amerikansk abstrakt expressionism, neodada, popkonst, minimalism och konceptkonst är knappast alls representerad i Göteborg medan Moderna Museet förfogar över en internationellt högt ansedd samling på detta område. Dessa skillnader märks också i utställningshistoriken där Göteborgs konstmuseum även gör konsthistoriska utställningar med äldre konst, eller kombinerar modern och äldre konst i sina utställningar, medan Moderna Museet enbart visar moderna eller nutida utställningar.

LE CORBUSIER. ARKITEKTUR, MÅLNINGAR, SKULPTURER, GOBELÄNGER, TECKNINGAR, 29 AUGUSTI–28 SEPTEMBER 1958

Öppningsåret 1958 visade Moderna Museet en utställning med den schweizisk-franske arkitekten Le Corbusier, som förutom arkitektur innehöll målningar, skulpturer, gobelänger och teckningar. Det var den första utställningen i museet efter att det invigts tidigare under våren.

Framför allt som arkitekt och den främste företrädaren för L'Esprit Nouveau, funktionalism och brutalism, hör Le Corbusier till de stora namnen inom modernismen. Utställningen visade Le Corbusiers mångsidighet och inflytande på ett flertal områden, däribland som bildkonstnär. Som målare betecknade han sig som purist.

Den purism som Le Corbusier stod för tillsammans med Amédée Ozenfant kännetecknas av en abstrahering av motivet till enfärgade

a local authority museum, Moderna Museet is a state institution and a central node entrusted with monitoring art across the whole country. In practice, the collection of Swedish art has largely been assembled by means of purchases from Stockholm's galleries. In addition, Gothenburg Museum of Art is a museum of art history, its collections spanning a period from the 1400s to the present, while Moderna Museet is a modern museum with collections from the early 1900s to the present. However, both institutions feature both foreign and Swedish collections.

In terms of foreign modernism, Moderna Museet has a larger and more important collection, especially when it comes to America in the fifties and sixties, and international art thereafter. Until 1958, acquisitions for what would become Moderna Museet were primarily of French and Nordic art, and after that largely American and Swedish.⁵ When it comes to European modernism, Gothenburg Museum of Art is not far behind in quality and breadth of scope, but American abstract expressionism, neo-dada, pop art, minimalism, and concept art are hardly at all represented in Gothenburg, whereas Moderna Museet has a highly regarded collection at its disposal in these areas. These differences are also apparent in the history of the exhibitions, from which it can be seen that Gothenburg Museum of Art also put on art historical exhibitions featuring older art, whereas Moderna Museet only showed modern or contemporary works.

LE CORBUSIER: ARCHITECTURE, PAINTINGS, SCULPTURES, TAPESTRIES, DRAWINGS, 29 AUGUST–28 SEPTEMBER, 1958

In its inaugural year of 1958, Moderna Museet featured an exhibition of the Swiss-French architect, Le Corbusier, which in addition to his architecture, also presented paintings, sculptures, tapestries, and drawings. It was the first exhibition to be held in the museum after its opening earlier in the spring.

Above all as an architect and the foremost proponent of L'Esprit Nouveau, functionalism, and brutalism, Le Corbusier is one of the big names of modernism. The exhibition demonstrated the many different

geometriska former i ytplanet. Exemplet Le Corbusier visar att funktionalismen och abstraktionen går hand i hand som uttryck för den moderna tiden. Arkitekternas bortskalande av ornament inom funktionalismen har sin motsvarighet i abstraktionens avlägsnande av detaljerad realism i måleriet. Anmärkningsvärt är ändå att puristerna höll fast vid motivet, till skillnad från konstnärer inom De Stijl.

Utställningen komponerades av arkitekterna Willy Boesiger och Ello Katzenstein. Katalogen innehåller ett förord av Carl Nordenfalk, överintendent på Nationalmuseum, och Ebbe Borg, ordförande i Svenska arkitekters riksförbund. Vidare återfinns texter av Hakon Ahlberg, Gotthard Johansson och Le Corbusier. Katalogen har starkast fokus på arkitektur men fyra målningar, en gobeläng och en skulptur är avbildade.

Nordenfalk och Borg skriver om Le Corbusiers bildkonst: ”Han gjorde en betydelsefull insats i det skede av det konstruktivistiska måleriet, som kallas purismen. Hans teckningar och skulpturer, som kan uppvisa en viss själsfrändskap med både Picasso och Henry Moore präglas av en tung och mäktig formvilja.”⁶ Begreppet formvilja syftar på ambitionen att frigöra bilden från dess avbildande funktion för att ge formen en ökad grad av autonomi. Men det är framför allt som arkitekt som Le Corbusiers betydelse ligger enligt författarna: ”Hans tes ’En ny epok har just börjat, en stor epok är född’ har visserligen sina rötter i 1800-talets framstegstro, men han slungar åter ut den i den första efterkrigsvärlden med en kraft och visionär fantasi, som har den tveklöse profetens övertygande både naivitet och klarsyn.”⁷ Le Corbusier framställs som urbilden av det modernistiska geniet, nyskapande, naiv och radikal.

SEBASTIAN MATTA. 15 FORMER AV TVIVEL, 24 OKTOBER–22 NOVEMBER 1959

Den chilenske målaren Roberto Sebastián Matta presenterades med en separatutställning 1959 med undertiteln *15 former av tvivel*. (Ofta används tilltalsnamnet Roberto om konstnären men här används istället hans andra förnamn Sebastián.) Matta reste i Europa under

sides of Le Corbusier and his influence in a number of areas, including as a visual artist. As a painter, he described himself as an advocate of Purism.

The Purism which Le Corbusier stood for, alongside that of Amédée Ozenfant, is characterized by an abstraction of the motif into monotone geometrical forms on a spatial plane. The example of Le Corbusier shows that functionalism and abstraction go hand-in-hand as expressions of the modern era. The stripping of ornament by functionalist architects has its counterpart in abstraction, and the removal of detailed realism in painting. Nonetheless it is notable that the purists retained the motif, unlike artists working within De Stijl.

The exhibition was devised by the architects Willy Boesiger and Ello Katzenstein. The catalogue has a foreword written by Carl Nordenfalk, the Director General of Nationalmuseum, and Ebbe Borg, chairman of the National Association of Swedish Architects. There are also further texts by Hakon Ahlberg, Gotthard Johansson, and Le Corbusier. The primary focus of the catalogue is on architecture, but it includes illustrations of four paintings, one tapestry, and a sculptural work.

Nordenfalk and Borg write of Le Corbusier’s works in the visual arts: ‘He made a significant contribution during that stage of Constructivist painting known as Purism. His drawings and sculptures, which have a certain spiritual affinity with both Picasso and Henry Moore, are characterized by a heavy and powerful impulse of form.’⁶ The concept, ‘impulse of form’, refers to the ambition of freeing the picture from its representational function in order to provide a greater level of autonomy for form. However, Le Corbusier’s importance lies above all in his work as an architect, according to the writers: ‘His thesis, “A new epoch has just begun, a great epoch is born” admittedly has its roots in 1800s optimism about the future, yet he hurls out this message once again in the post-war world, with power and a visionary sense of imagination, which encapsulate both the naivety and clear-sightedness of this undoubted prophet.’⁷ Le Corbusier is portrayed as an absolute emanation of modernist genius, wholly original, naïve, and radical.

trettioalet och flyttade till USA omkring 1938, där han levde under tio år. Under senare delen av sitt liv var han verksam i Paris, Rom och Sydamerika. Matta hör till en av efterkrigstidens mest uppmärksammade målare inom surrealismen med ett uttryck besläktat med den abstrakta expressionismen.

Katalogen innehåller texter på svenska och engelska av Matta, K.G. Hultén, Ingemar Gustafson och Göran Printz-Påhlson. Hultén konstaterar att även om surrealismen är död så lever dess idéer vidare. Han beskriver Matta som en oberoende surrealist. Det som gör Mattas konst angelägen i nuet är enligt Hultén att han abstraherat surrealismens språk: "Han har, hur egendomligt det än kan låta, aktiviserat och individualiserat surrealismen. Från att ha varit 'handmålade fotografier av drömmar' har bilderna hos honom blivit verktyg, verktyg som bearbetar en värld, som om och omigen ältar dess innehåll, som försöker gripa dess innehåll, tolka det, inte avbilda det."⁸ Surrealismen upplevs alltså som passerad som historisk stil, men genom att abstrahera den har Matta gjort den relevant för en ny tid. Den abstraherade bilden uppfattas som i högre grad aktiv och individuell än den realistiska. Det förefaller viktigt för Hultén att betona att målningarna inte är avbilder av verkligheten eller ens drömmar. För att vara bra, angelägen och aktuell räcker det inte att avbilda, konstnären måste gestalta och för att gestalta används formarbete, eller med andra ord abstraktion.

Även om Mattas måleri kan te sig expressionistiskt avvisar Hultén tolkningen av det som individuellt uttryck för något inre personligt. Istället ser författaren det som en experimenterande utforskning jämförbar med vetenskapen:

Måleriet är för Matta framför allt ett medel till kunskap, ett sätt att tvivla, mer än ett uttrycksmedel eller ett medel för moraliska ställningstaganden. Han är om man så vill en vetenskapsman i konstnärens situation. Man kan mycket väl tänka sig att han når det mått av kunskap att han anser sig kunna sluta måla.⁹

Bilden är inget mål i sig utan ett verktyg. När det konsten strävar efter, exempelvis politisk revolution eller drömmarnas frigörelse, uppnått, har konsten spelat ut sin roll och bör följaktligen lämnas.

Vetenskap är under perioden ett positivt laddat begrepp. Samtidigt öppnar Hultén för mer romantiska tolkningar. I "den självförtärande

SEBASTIAN MATTA: 15 FORMS OF DOUBT, 24 OCTOBER–22 NOVEMBER 1959

The Chilean painter Roberto Sebastián Matta was given a solo exhibition in 1959 under the heading of *15 Forms of Doubt*. (The artist is often known by the name of Roberto, but here he is referred to by his other first name, Sebastián.) Matta travelled in Europe during the thirties and moved to the USA in about 1938, where he lived for ten years. In the latter part of his life he was active in Paris, Rome, and South America. Matta is one of the most important post-war painters, a surrealist with a thematic connection to abstract expressionism.

The catalogue offers texts in both Swedish and English by Matta, K. G. Hultén, Ingemar Gustafson, and Göran Printz-Påhlson. Hultén affirms that even if surrealism is dead, its ideas live on. He describes Matta as an independent surrealist. The relevance of Matta's art in the contemporary moment, according to Hultén, is his way of abstracting the language of surrealism: 'However strange it may sound, he has activated and individualized surrealism. Having once been 'hand-painted photographs of dreams', his images have become tools, tools that work upon a world, repeatedly going over its material, attempting to grasp it rather than merely reproducing it.'⁸ In other words, surrealism is viewed as a historical style that is no longer contemporary, yet by means of its abstraction Matta has made it relevant in the new time. The abstracted image is regarded as energetic to a higher degree, and more individualized, than its realistic counterpart. It seems important for Hultén to emphasize that the paintings are not depictions of reality or even of dreams. To be good, relevant, and contemporary, it is not enough to reproduce; artists must give form to their subject, and the giving of form relies upon conception, in other words abstraction.

Although Matta's painting may appear expressionistic, Hultén dismisses any interpretation of it as an individual expression of something inward and personal. Instead, the author views it as a form of experimentation comparable to science:

Painting is for Matta above all a means of getting to knowledge, a way of expressing doubt, more than a mode of expression or a construct for reaching moral standpoints. He is, one might say, a scientist in the position of an artist. One might very well postulate that he will reach a level of knowledge that makes him feel he is in a position to stop painting.⁹

hettan” ser han en eruptiv vulkan – en romantisk symbol som tycks motsäga bilden av Matta som vetenskapsman.¹⁰ De två bilderna är möjliga att förena då Matta framställs som utforskare av det okända, som någon som utvecklar ett nytt språk. Även denna beskrivning är starkt präglad av en modernistisk konstförståelse som uppvärderar avantgardets utforskning och utvidgning men nedvärderar avbildning. Den bild av vetenskapen som framträder är faustisk snarare än rationell. Liksom konsten och politiken ska den förändra världen.

Även Ingemar Gustafson betonar i sin text Mattas kunskaper i ”aktuella vetenskaper” men beskriver honom samtidigt som kritisk till modern teknologi. Men ”vetenskapens värld är en realitet som vi måste konfronteras med”, konstaterar författaren, och det är just detta som Matta gör.¹¹

En av de saker som gör Matta intressant för denna undersökning är att han förenar ett abstrakt uttryck med samhällskritik. Gustafson skriver: ”Matta utmanar den konvention som förbjuder konstnärerna att syssla med annat än neutralt formspel och han tar risken att stämplas som ’litterär’ – i så hög grad att han under vissa perioder vårdslösar sin teknik. Det enda som betyder något är visionerna.”¹² Abstraktion, eller ”neutralt formspel”, ställs här mot engagerad och berättande konst där det ”litterära” hotar att överskugga bildens formverkan.

Man kan notera att Matta skrivs in i olika diskurser. För det första skrivs han in i avantgardets diskurs om det gränsöverskridande och ett utforskande som lämnar måleriet bakom sig, trots att Matta höll fast vid måleriets avgränsade medium. För det andra skrivs han in i den politiska konstens diskurs. Det är genom det i viss mån berättande måleriet som det politiska framträder i Mattas konst. Detta motsäger föreställningen att modern konst av sagt sig det föreställande. Matta förenar istället det abstrakta med det figurativa, utforskandet av materialet med det visionärt berättande, vilket placerar honom någonstans mellan surrealism och abstrakt expressionism.

A painting is not a goal in itself, but an instrument. Once the goal, towards which art struggles, has been achieved, for instance by political revolution or the liberation of dreams, then art has played its hand and should consequently be abandoned.

Science is a positively charged concept in this period. At the same time, Hultén is open to more romantic interpretations. In ‘the self-destroying heat’ he sees an active volcano – a romantic symbol that seems to contradict the image of him as a scientist.¹⁰ It is possible to merge these two perceptions, as Matta is presented as a researcher of the unknown, someone who is developing a new language. Even this description is strongly influenced by a modernistic understanding of art, elevating and broadening avant-garde research, while downgrading mimesis. The view of science that emerges is Faustian rather than rational. Like art and politics, it is going to change the world.

Also Ingemar Gustafson attaches weight in his text to Matta’s knowledge of ‘current sciences’ while at the same time describing him as critical of modern technology. Yet, ‘the world of science is a reality, with which we must confront ourselves,’ the writer affirms, explaining that this is precisely what Matta does.¹¹

One of the aspects that makes Matta interesting in this study is that he unites abstract expression with social critique. Gustafson goes on: ‘Matta challenges the convention that prohibits artists from being engaged with anything but neutral games of form, and he accepts the risk of being stamped as ‘literary’ – to such an extent that in certain periods he is careless with his technique. All that has any meaning to him are his visions.’¹² Abstraction, or ‘neutral games of form’, are placed here in opposition to socially committed or narrative art, in which the ‘literary’ threatens to overshadow the impact of form in the image.

One notes that Matta is inserted into various discourses. Firstly, he is entered into the avant-garde discourse on the crossing of boundaries, and research overtaking the idea of painting in its own right, despite Matta’s firm adherence to painting as a distinct medium. Secondly, he is included in the discourse on political art. To some extent, the political aspects of Matta’s art make their appearance in his narrative painting. This contradicts the notion that modern art has superseded the latter. If anything, Matta unifies the abstract with the figurative, and the researching of the material with the visionary telling of it, which places him somewhere between surrealism and abstract expressionism.

Skulpturer av den danske konstnären Robert Jacobsen visades 1960 på en utställning som tidigare besökt Louisiana i Danmark. I katalogbladets förord skriver K.G. Hultén om dessa ”dockor” i svetsat järn: ”De avlas i skrothögarnas asociala virrvarr. De föds på svetsbordet i den blå hettan från svetslågan. De är fria, de lever på skoj och bara för full maskin.”¹³ Hultén lyfter fram det lekfulla och fria. Uttrycket är besläktat med Picassos skulpturer, där upphittade föremål ges nya betydelser i nya sammanhang. Formspråket är också abstrakt – men snarare än det formella betonas här infallet, det spontana och lekfulla i linje med Moderna Museets profil som neoavantgardistiskt samtidsmuseum.

JACQUES VILLON. MÅLERI OCH GRAFIK 1902–1959, 2 MARS–3 APRIL 1960

Den franske kubisten Jacques Villon presenterades på Moderna Museet 1960 med en retrospektiv utställning. Jacques Villon (född Gaston Duchamp) var äldre bror till skulptören Raymond Duchamp-Villon, dadaisten Marcel Duchamp och målaren Suzanne Duchamp-Crotti. Han antog pseudonymen Jacques Villon för att skilja sin konstnärliga verksamhet från sina studier i juridik. Villon höll fast vid kubismens formspråk efter att dess skapare, Braque och Picasso, övergett det. Villons kolorit är ofta ljus och klar, ibland uppdriven som i fauvismen men i flertalet verk mer dämpad. Formspråket präglas av en fasettkubism med många diagonala linjer som bryter upp bilden i prismalikhande former. Det finns drag av futurismens rörelseverkan men motiven är klassiska: människor, porträtt, stilleben, landskap och stadsvyer.

Utställningskatalogen innehåller texter av Carl Nordenfalk, överintendent på Nationalmuseum, och K.G. Hultén, ett samtal mellan Jacques Villon och Yvon Taillandier samt en dikt av Paul Eluard.

ROBERT JACOBSEN'S DOLLS AT MODERNA MUSEET, 5–31 JANUARY 1960

Sculptures by the Danish artist Robert Jacobsen were shown in 1960, an exhibition that had previously been put on at Louisiana Museum of Modern Art in Denmark. In the foreword of the catalogue, K. G. Hultén writes as follows on these ‘dolls’ of welded iron: ‘They are engendered in the asocial whirl of the scrap heap. They are born on the welding table in the blue flame of the blowtorch. They are free, they live for fun and are always charging full steam ahead.’¹³ Hultén emphasizes their playfulness and freedom. Their expression is closely related to Picasso’s sculptures, where found objects are given new significance in new contexts. The language of their form is also abstract – but in place of formality, the accentuated aspect here is the impulse, the spontaneous and playful, very much in line with profile of Moderna Museet as a contemporary museum of the neo-avant-garde.

JACQUES VILLON: PAINTING AND GRAPHIC ART 1902–1959,
2 MARCH–3 APRIL, 1960

The French cubist, Jacques Villon, was presented in 1960 with a retrospective exhibition. Jacques Villon (born Gaston Duchamp) was the elder brother of the sculptor Raymond Duchamp-Villon, the dadaist Marcel Duchamp, and the painter Suzanne Duchamp-Crotti. He assumed the pseudonym of Jacques Villon in order to separate his artistic activities from his law studies. Villon retained his cubist idea of form after its creators, Braque and Picasso, had abandoned it. Villon’s colouring is often bright and clear, sometimes intensified as in Fauvism but in a number of works more muted in tone. His sense of form is defined by a faceted cubism, with many diagonal lines breaking up the motif into prismatic forms. There are elements of the sense of movement inherent in Futurism, but the motifs are classical: people, portraits, still lives, landscapes, and cityscapes.

Nordenfalk skriver att Villon förenar impressionismens färg med kubismens form. På detta sätt överbryggar Villon glappet mellan den tidiga och sena modernismen.

Hultén skriver om bröderna Duchamp: ”man märker mycket tydligt att de tre bröderna i sin konst utgår från en gemensam rot. De har en intellektuell redighet och en precision i uttrycket som man om man så vill kallar fransk eller nordfransk.”¹⁴ Det klassiska och rationella betecknas ofta på detta sätt som franskt. Hultén kallar bröderna för rationalistiska drömmare. Jacques Villon beskrivs som mer klassisk än den estetiskt revolutionäre brodern Marcel. Själv betonar Villon teckningens betydelse som grund för måleriet, och särskilt då att teckna efter naturen. Han säger sig arbeta i flera steg för att ge teckningen en formenlighet som anpassas till kompositionen. Abstraktionen kan här beskrivas som en bearbetning av intrycket för att förvandla det till en fungerande bild.

Villon uppfattades som betydelsefull i konsthistorien och i samtiden. Han lyftes återkommande fram under decennierna efter kriget men står idag i skuggan av brodern Marcel Duchamp, som betraktas som central för konceptkonsten och postmodernismen. Villon är istället förknippad med modernismens numera långt mer marginaliserade abstrakta bildspråk.

SIRI DERKERT, 27 APRIL–6 JUNI 1960

En av de mest betydande svenska modernisterna, Siri Derkert, presenterades med en separatutställning 1960, anordnad av Moderna Museets Vänner. Utställningskommisarie var Ulf Linde, som också var katalogredaktör tillsammans med Carlo Derkert, K.G. Hultén och Lennart Rodhe. Den retrospektiva utställningen visade verk i ett flertal material som måleri, teckning, skulptur och ristad betong. Utställningen bidrog till att etablera Siri Derkerts nuvarande position som en förgrundsgestalt i den svenska modernismen.¹⁵ Derkerts separatutställning på Moderna Museet var museets första med en kvinnlig konstnär men den följdes av *Anna Casparsson. Broderier*

The exhibition catalogue features texts by Carl Nordenfalk and K. G. Hultén, a conversation between Jacques Villon and Yvon Taillandier, and a poem by Paul Eluard. Nordenfalk writes of Villon's unification of the colours of impressionism with the forms of cubism. In this way, Villon is transitional between early and late modernism.

Hultén writes of the Duchamp brothers: ‘One apprehends very clearly that the three brothers proceeded in their art from a common root. They have an intellectual stringency and a precision in their expression which, if one so wishes, might be termed French or northern French.’¹⁴ The classical and rational are often described in these terms as being French. Hultén refers to the brothers as rationalist dreamers. Jacques Villon is described as somewhat more classical than his aesthetically revolutionary brother Marcel. Villon himself emphasizes the significance of drawing as a basis of painting and especially life drawing. He describes how he works through several steps in order to give a drawing integrity of form, which is then adapted into the composition. Abstraction here might be described as a manipulation of the impression, in order to turn it into a functional image.

Villon was regarded as important in art history and contemporary art. He was repeatedly highlighted in the decades following the war, but today he is very much overshadowed by his brother Marcel Duchamp, generally viewed now as central to conceptual art and postmodernism. Villon is rather associated with a far more marginalized aspect of modernism, namely its abstract visual language.

SIRI DERKERT, 27 APRIL–6 JUNE 1960

One of the most important Swedish modernists, Siri Derkert, was presented in a solo exhibition in 1960, organized by the Friends of Moderna Museet. The chief curator, Ulf Linde, was also the editor of the catalogue with Carlo Derkert, K.G. Hultén, and Lennart Rodhe. The retrospective exhibition showed artworks in a range of materials, such as paintings, drawings, sculptures, and engraved concrete. The exhibition contributed to the establishment of Siri Derkert as a founding figure in Swedish modernism.¹⁵

samma år. Året efter utställningen påbörjade Derkert arbetet med den uppmärksammade utsmyckningen av Östermalmstorgs tunnelbanestation med referenser till freds-, kvinno- och miljörelse.

Derkerts formspråk skiftade genom åren. På tiotalet influerades hon starkt av kubismen i Paris. På tjugotalet tog hon upp en mer realistisk stil och under trettioalet förändrades hennes uttryck i riktning mot expressionism. Helt nonfigurativ blev hennes konst aldrig, men uttrycket abstraherades med tiden till ett slags fragmentariska bilder, ofta baserade på enkla linjeskisser.

I sin katalogtext talar konstnären om att verket är en följd av skapelse, att färgen och linjerna är en upplevelse. Derkert betonar behovet av rörelse i alla riktningar, att aldrig upprepa eller kedja fast, för att komma bort ifrån schabloner: ”Att alltid göra och tänka det olika”.¹⁶ Att våga göra det nya fastän det är svårt, att inte låta sig matas in i spåren av det ”tydda”, att inte låta sig snärjas. Det är ställningstagande som faller in i en modernistisk retorik om uppbrott och förändring, oberoende och fritt skapande. Det är avantgardismens projekt om frigörelse och revolt som här försvaras.

I sin katalogtext skriver Linde om Derkerts febriga produktivitet, en strid ström av arbeten som fyller konstnärens hus. Han ser hennes verk som ”obegripliga och självklara på samma gång – som naturen”.¹⁷ Linde ifrågasätter relevansen av stilbeteckningar som kubism och expressionism på Derkerts konst, för honom är de mer individuella, produkter av en naturkraft.

Idén om konstnären som en sorts eruptiv naturkraft som skapar ur sitt inre i en strid ström, som Linde här ger uttryck för, är typiskt för en modernistisk konstförståelse. I själva verket kan man tydligt se hur Derkert ansluter sig till olika stilar som kubism och expressionism men efterhand frigör sig från dem. Linde fokuserar på det existentiella uttrycket och är mindre upptagen av att placera in henne stilistiskt eller i sammanhang där hon verkat.

Derkert's solo exhibition at Moderna Museet was the first one featuring a woman artist, but it was followed by *Anna Casparsson: Embroideries* in the same year. In the year after the exhibition, Derkert began her well-known decoration of Östermalmstorg's metro station, referencing the movements for peace, women's rights, and environmental preservation.

Derkert's style changed over the years. In the second decade of the 1900s she was strongly influenced by cubism in Paris. In the twenties she took up a more realistic idiom, and in the thirties her mode of expression shifted towards expressionism. Her art never became entirely non-figurative, but over time her work was abstracted into fragmentary images, often based on simple line drawings.

In her catalogue text, the artist describes how each work is a consequence of creation, and that the colours and lines are experiential. Derkert highlights the need for movement in all directions – never repeating or chaining anything down – in order to get away from clichés. ‘To always do and think what is different’.¹⁶ In other words to opt for the new despite the difficulties, not letting oneself be fed into the trail of the ‘already interpreted’ or allowing oneself to become entangled. This concept falls readily into a modernistic rhetoric about departure and change, independence and free creativity. It is the avant-gardist project of liberation and revolt that is being defended here.

In his catalogue text, Linde makes mention of Derkert's febrile productivity, the torrent of works in progress that fill the artist's house. He sees her works as ‘incomprehensible and self-evident at the same time – much like nature.’¹⁷ Linde questions the relevance of stylistic descriptions such as cubism and expressionism in relation to Derkert's art, which, for him, is more a product of the power of nature.

The idea of the artist as a sort of eruptive force of nature, creating out of an inner stream, to which Linde gives expression here, is typical of the modernist understanding of art. In actual fact one can see clearly how Derkert enters into various styles such as cubism and Expressionism, and later frees herself of them. Linde focuses on the existential expression of her art and is less consumed with placing her stylistically or in the contexts in which she was working.

Den amerikanske nonfigurative målaren Sam Francis presenterades med en separatutställning 1960. Han brukar räknas till de abstrakta expressionisterna men tillhörde en yngre generation än de målare i New York-skolan som slog igenom på fyrtioalet. Dessutom härstammar Francis från Kalifornien, där han också bodde, bortsett från perioder i Paris, södra Frankrike, Mexico City, Bern och New York på femtioalet och i Tokyo på sjuttioalet. Francis färgstarka men lätta och luftiga abstrakta måleri är strakt influerat av zenbuddhismen. Målningarna är färgrika med fläckar som rytmiskt sprids ut över bildytan samtidigt som färgen tillåtits rinna. Tomma ytor ges stor betydelse. Vid tillfället för utställningen stod Francis inför sitt internationella genombrott.

Utställningskatalogens omslag pryds av K.G. Hulténs fotografi av en affisch med texten "Sweetbeat", nedsänkt i vattnet i ett badkar. Omslagsbilden har egentligen inget med konstnären att skaffa men får antas syfta till att ge associationer till Francis estetik och sensibilitet, till något nytt och spännande, liksom till den amerikanska västkusten. De inledande och avslutande sidorna är tryckt på ett tunt grågrönt papper, till skillnad från resten av inlagan som är tryckt på vitt papper. Bilderna saknar bildtext. Katalogen innehåller ett förord av Hultén där han beskriver Francis i lyriska termer, utan något försök till analys eller att placera in konstnären i ett konsthistoriskt sammanhang. Övriga texter är författade av poeter och vänner som Brion Gysin, Sinclair Beiles och Yoshiaki Tono. Katalogen avslutas av biografi och verkförteckning.¹⁸ Konstnären är rikligt representerad i Moderna Museets samling, bland annat med den monumentala målningen *Över gult II* (1958–1960), som köptes in 1961.

SAM FRANCIS, 19 SEPTEMBER–30 OCTOBER 1960

The American non-figurative painter Sam Francis was introduced with a solo exhibition in 1960. He is usually counted among the abstract expressionists but belonged to a younger generation than the painters in the New York school who broke through in the forties. Furthermore, Francis came from California, where he also lived, apart from periods in Paris, the south of France, Mexico City, Bern, and New York in the fifties, and Tokyo in the seventies. Francis' colourful but light and airy painting is strongly influenced by Zen Buddhism. The paintings are rich in colour, with spots rhythmically spreading out across the spatial surface at the same time as the paint is permitted to run. Empty spaces are given great significance. At the time of the exhibition, Francis' international breakthrough was imminent.

The cover of the exhibition catalogue featured a photograph by K. G. Hultén of a poster with the text 'Sweetbeat' on it, submerged into the water of a bathtub. In actual fact, the cover has nothing to do with the artist, but it must be assumed that the idea here was to create associations to Francis' aesthetic outlook and sensibility, which was new and exciting, and also to the American West coast. The introductory and concluding pages are printed on fine, grey-green paper, unlike the rest of the contents, which are printed on white paper. The images do not have accompanying captions. The catalogue includes a foreword by Hultén, where he describes Francis in lyrical terms, without any attempt to analyse or place the artist in an art historical context. The remaining texts are composed by poets and friends, such as Brion Gysin, Sinclair Beiles, and Yoshiaki Tono. The catalogue is concluded with a biographical section and a register of works.¹⁸ The artist is lavishly represented in the collection of Moderna Museet, for instance with the monumental painting *Over Yellow II* (1958–60), acquired in 1961.

Den moderna klassikern Paul Klee presenterades 1961. Katalogen består av en mapp med en tunn katalog och en utvikbar affisch. Textförfattare är K.G. Hultén, Ingemar Gustafson, Eivor Burbeck, Birgitta Trotzig, Folke Isaksson, Axel Lifner och konstnären. Flera av bidragen är dikter. På mappens insida finns ett citat av Klee från 1920: "Konst återger ej det vi ser utan gör att vi ser".¹⁹ Citatet är typiskt för en modernistisk konstsyn där konst handlar om att lära sig att se verkligheten på nya sätt.

Klee beskrivs av Hultén som en stor modern klassiker. Intresset för honom 1961 kontrasteras mot ointresset då han levde. Klee är aktuell i samtiden. Ändå lyfter Trotzig fram det ursprungliga hos Klee i sin essä: "Klee återför oss till ett estetiskt förhållningssätt som man uppfattar som elementärt riktigt, som det ursprungliga och egentliga sättet att förhålla sig bildmässigt, sättet före alla ismer. Bilden som tecken: bilden som 'naivt' renodlat, konkret sinnlig uttryck för ett verklighetsförhållandes totalitet".²⁰ Klees bilder förstås alltså som universella. Trotzig skriver om att bevara sin förundran inför verklighetens och existensens gåta, liksom om ett drag av naivitet och oskuld. Det handlar om att se med egna ögon, att försöka se i en tid när seendet ersatts av en rundgång av bilder. Detta synsätt faller väl in i modernismens autenticitetssträvan, bort från civilisationens förfall och förfalskning mot något ursprungligt och äkta. Förebilder för ett sådant seende finner de modernistiska konstnärerna i utomeuropeiska kulturer, i mentalsjukas bilder eller som i Klees fall i barns bilder.

Abstraktionen handlar i Klees fall inte om att skapa nonfigurativa bilder. Han arbetar med bilden som tecken snarare än som avbildning. I detta finns paralleller till barnteckningar men också till östasiatisk bildkonst. Klee använder olika sorters språk i olika bilder. Det är ett dekorativt och fantasirikt bildspråk fullt av metaforer. Konstnärskapet har beröringspunkter med såväl kubism och surrealism som den nonfigurativa konsten men kan inte placeras in i någon av dessa riktningar. Han är i den meningen en modernistisk solitär.

The modern classic, Paul Klee, was shown in 1961. The catalogue consists of a folder, containing a thin booklet and a pull-out poster. The authors of the texts are K. G. Hultén, Ingemar Gustafson, Eivor Burbeck, Birgitta Trotzig, Folke Isaksson, Axel Lifner, and the artist himself. Several of the contributions take the form of poems. On the inside of the folder is a quotation from Klee in 1920: 'Art does not render what we see, in fact it makes us see'.¹⁹ The quotation is typical of a modernistic perspective on art, where art is about learning to see reality in new ways.

Klee is described by Hultén as a great modern classic. The level of interest for him in 1961 stands in contrast to the lack of interest while he was still alive. Klee is relevant in the contemporary world. Yet Trotzig highlights Klee's primary aspects in her essay: 'Klee takes us back to an aesthetic approach that one recognizes as elementally right, the primary and actual way of relating pictorially, before the advent of all the "isms.'" The image as sign: the picture as something "naively" purist, a tangible emotional representation of a totality of reality'.²⁰ In other words, Klee's pictures are regarded as universal. Trotzig writes about the preservation of one's sense of wonder, faced with the riddle of reality and existence, also certain elements of naivety and innocence. It is all about seeing with one's own eyes, exerting oneself to keep seeing in a time when the act of seeing has been replaced with a barrage of images. This perspective falls in very well with the striving for authenticity that is an integral part of modernism, rejecting the decay of civilization and duplication and taking aim at something primary and unadulterated. Models for such a way of seeing are sourced by modernist artists in non-European cultures, in the pictures of psychiatric patients in asylums, or, as in the case of Klee, in pictures made by children.

In Klee's case, abstraction was not about the creation of non-figurative images. He worked with the image as a sign rather than a representation. In this there are parallels with children's drawings, but also to the art of the Far East. Klee uses different languages in different pictures. His is a decorative and highly imaginative visual language, rich in metaphor. His artistry has points of reference to both cubism and surrealism and the

Paul Klee visades även på ett par utställningar på Göteborgs konstmuseum: *Paul Klee i Rolf Stenersens samling* (1958) och *Paul Klee* (1965).

RÖRELSE I KONSTEN, 17 MAJ–3 SEPTEMBER 1961

Rörelse i konsten (1961) är en av Moderna Museets mest omskrivna utställningar. Den förbinds starkt med museets unge och relativt ny-tillträdde intendent K.G. Hultén. Ofta sägs *Rörelse i konsten* ha fört in en mer lekfull estetik i svensk konst och ses därför som inledningen till det omstörtande, experimentella och rörliga sextioalet.²¹ ”Den utställning på Moderna Museet som mer än någon annan lade grunden för 1960-talets konstnärliga aktivism var *Rörelse i konsten* 1961”, skriver Beate Sydhoff.²² ”60-talets startsignal”, är Leif Nyléns epitet på utställningen.²³ Folke Edwards konstaterar: ”Detroniseringen av idealismens sakrosanta [sic.] konstsyn blev nu ett etablerat faktum.”²⁴ Då somliga hälsade den som en befrielse såg andra att konsten förvandlats till spektakel.

Rörelse i konsten öppnade visserligen först på Stedelijk Museum i Amsterdam innan den turnerade vidare till Stockholm, men Pontus Hultén var i högsta grad delaktig i att utforma utställningen redan från start. Den hade en föregångare i *Le Mouvement* på Galerie Denise René i Paris 1955, som Hultén skapade i samarbete med galleristen Denise René, med ursprung i en idé från galleriets tongivande konstnär Victor Vasarely.²⁵ Även om *Rörelse i konsten* ursprungligen var tänkt att visas först på Moderna Museet kom den, troligen av strategiska och praktiska skäl, att först visas i Amsterdam.²⁶

På Stedelijk Museum visades utställningen under titeln *Bewogen Beweging* tidigare samma vår. Som arbetskommitté listades då K.G. Hultén, museichef Willem Sandberg, Daniel Spoerri och Jean Tinguely medan Hultén anges som katalogredaktör. Den historiska skrivning kring rörelse i konsten som redovisades i katalogen hade han sammanställt redan för *Le Mouvement*.²⁷

Stockholmsversionen var större med 233 verk av 84 konstnärer mot 222 verk av 72 konstnärer i Amsterdam.²⁸ Den svenska

non-figurative school, but it cannot squarely be placed with any one of them. In this sense he is a true solitary modernist.

Paul Klee was also shown at a couple of exhibitions at Gothenburg Museum of Art: *Paul Klee in Rolf Stenersen's collection* (1958) and *Paul Klee* (1965).

MOVEMENT IN ART, 17 MAY–3 SEPTEMBER 1961

Movement in Art (1961) is one of Moderna Museet's best-known exhibitions, giving rise to a great deal of comment. It is strongly associated with the young and fairly recently acceded museum director, K. G. Hultén. *Movement in Art* is often credited with having introduced a more playful aesthetic into Swedish art, and is therefore seen as an opening move in the subversive, experimental, and dynamic sixties.²¹ 'The exhibition at Moderna Museet which more than any other laid down the foundations for the artistic activism of the 1960s, was *Movement in Art* in 1961,' writes Beate Sydhoff.²² 'The starter's gun of the 60s,' was Leif Nylén's epithet of the exhibition.²³ Folke Edwards states: 'The toppling of the throne of sacrosanct idealism in how we perceive art now became established fact.'²⁴ While some applauded this as a liberation, others believed that art had been turned into a spectacle.

Admittedly *Movement in Art* opened at Stedelijk Museum in Amsterdam before it moved on to Stockholm, but Pontus Hultén was to a very great extent involved in the composition of the exhibition from the very start. It had a forerunner in *Le Mouvement* in Galerie Denise René, Paris, in 1955, which Hultén created in collaboration with the gallerist, Denise René, its point of origin being an idea from its defining artist Victor Vasarely.²⁵ Although *Movement in Art* was originally conceived as an exhibition that would first be shown at Moderna Museet, it was probably for strategic and practical reasons first put on in Amsterdam.²⁶

Stedelijk Museum put on the exhibition under the name of *Bewogen Beweging* earlier that same spring. The working committee lists K. G. Hultén, museum director Willem Sandberg, Daniel Spoerri, and Jean Tinguely, while Hultén is named as the editor of the catalogue. The

versionen vandrade sedan vidare till Louisiana i Danmark. I den svenskspråkiga katalogen redovisas en arbetskommitté bestående av Carlo Derkert, K.G. Hultén, Daniel Spoerri och Billy Klüver.

Rörelse i konsten var viktig för Moderna Museet av flera skäl. Den gav plats åt den experimentella konsten och bjöd in publiken till deltagande på ett nytt sätt. Två betydelsefulla verk kom dessutom in i samlingen i samband med utställningen. Det ena var Alexander Calders utomhusmobil, som producerades till utställningen och sedan förblev placerad utanför museet. Det andra var den av konstnären auktoriserade rekonstruktion av Marcel Duchamps så kallade stora glas, *Bruden avklädd av sina ungar, t.o.m.* (1915–1923), som Ulf Linde och Per Olof Ultvedt tillverkade inför utställningen och som kommit att bli ett centralt verk i museets samling. Duchamp hade vid tidpunkten börjat uppmärksammas inom neodada i England och USA. Kopian av glaset blev inledningen till en lång historia där museets starkt förknippats med och lyft fram Duchamp som en central gestalt i modernismen.

Liksom den senare utställningen *Implosion – ett postmodernt perspektiv* (1987) var *Rörelse i konsten* inte bara en utställning med samtida konst, utan också en framställning av den samtida konstens historiska källor. Den hade alltså en historieskrivande ambition. Med historiska exempel i såväl utställning som katalog presenterade den en alternativ historieskrivning av modernismen som betonade det experimentella avantgardet – rörelse och dynamik, dadaism, konstruktivism, happening och nouveau réalisme framför den etablerade bilden av modernismen som enbart abstraktion av formspråk inom måleri och skulptur.

Inte bara utställningen har blivit klassisk utan även katalogen med sitt ovanligt höga och smala format (57 x 11 cm).²⁹ På kolofonsidan anges att formatet var redaktörens (Hultén) och boktryckaren Hubert Johanssons idé. På omslaget finns i svart mot vit botten Duchamps cykelhjul placerat på en pall och tio upprepade koncentriska cirklar som påminner om Duchamps snurrande skivor.

Katalogen inleds med citat av filosofer, konstnärer och arkitekter som formulerat sig kring rörelse i konsten, hämtade från bland andra Gottfried Wilhelm von Leibniz, Filippo Tommaso Marinetti och Ludwig Wittgenstein men också konstnärer som Naum Gabo, Fernand Léger och Piet Mondrian. Dessa följs av ett lexikon över konstnärer

historical ideas on movement in art, which were outlined in the catalogue, he had already put together for *Le Mouvement*.²⁷

The Stockholm exhibition was larger, with 233 works by 84 artists, as compared to 222 works by 72 artists in Amsterdam.²⁸ The Swedish version of the exhibition later transferred to Louisiana in Denmark. In the Swedish-language catalogue, a working committee is presented, which consists of Carlo Derkert, K. G. Hultén, Daniel Spoerri, and Billy Klüver.

Movement in Art was important for Moderna Museet for a number of reasons. It gave a platform to experimental art and invited the general public to participate in a new way. Two important works were also acquired for the collection as a direct consequence of the exhibition. One of these was Alexander Calder's outdoor mobile, produced for the exhibition and later permanently installed outside the museum. The other was the reconstruction, approved by the artist, Marcel Duchamp, of his so-called 'The Large Glass', *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even* (1915–23), made by Ulf Linde and Per Olof Ultvedt on behalf of the exhibition, and thereafter a pivotal work in the museum's collection. Duchamp had by this time begun to be noticed in neo-dada circles in England and the USA. The copy of 'The Large Glass' was the opening shot of a long history of the museum's strong association with and highlighting of Duchamp as a central figure in modernism.

Much as the later exhibition, *Implosion – A Postmodern Perspective* (1987), *Movement in Art* was not only an exhibition of contemporary art but also a presentation of the historical sources of the contemporary scene. In other words, it had historiographical ambitions. By means of historical examples in both the exhibition itself and the catalogue, it presented an alternative historiography of modernism, emphasizing the experimental avant-garde – movement and dynamic, dadaism, constructivism, happening, and nouveau réalisme rather than the established idea of modernism, which only spoke of the abstraction of the visual language within painting and sculpture.

Not only the exhibition has become classic, but also the catalogue, with its unusually elongated, narrow format (57 x 11 cm).²⁹ On the colophon page it is stated that the format was the idea of the editor (Hultén) and the book printer, Hubert Johansson. The cover shows, in black against a white background, Duchamp's bicycle tyre placed on a stool, with ten repeated concentric circles, reminiscent of Duchamp's rotating disks.

som arbetet med rörelse, följt av artiklar och biografiska notiser om konstnärer samt verksreproduktioner. I slutet av katalogen finns ett dragspelsutvik med Hulténs essä om rörelse i konsten, tryckt i blått på båda sidor, med referenser till Marcel Duchamp, rysk konstruktivism och senare tiders kinetiska skulpturer.

Till det som lyfts fram i katalogen hör futurismen, Bugattis bilar, Eadweard Muybridges rörelsestudier, konstnärer associerade med Bauhaus, Alexander Calders mobiler, experimentfilm, Jackson Pollock, kompositören John Cage och konstnären Jean Tinguely med sina maskiner, med andra ord inte enbart exempel inom konst utan också från industridesign, fotografi, film och musik.

I katalogens texter betonas den kinetiska konstens omstörtande drag. Den beskrivs som obunden, fri, rentav amoralisk och anarkistisk, med potential att omforma samhället:

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

Denna konst exemplifierar en ren anarki när den är som vackrast. Den är så vitt man kan se ett stycke rent liv som lyckats att slingra sig bortom gott och ont, rätt och fel, skönt och fult. Den är ett stycke ren existens, evigt föränderlig, som ingenting behöver betyda och inte syftar på någonting. Men man tar miste om man tror att den är ofarlig. Den är ett latent attentat mot etablerad ordning.³⁰

Texten har en ton av anarkistisk berusning. Metaforiken är militant. Det annars vanliga försöket att kategorisera konsten stilistiskt lyser med sin frånvaro. Här betonas istället hur den står utanför alla system, överskrider gränser och är sant anarkistisk. I efterhand framstår kanske istället hur mycket den är en produkt av sin tid och hur nära besläktade konstnärernas arbete är till uttryck och form – en sorts efterkrigsabstraktion förenad med neodada. Den kinetiska konsten är idag en riktning bland andra men sågs då som något revolutionerande. Katalogtextens betoning på det fria och anarkistiska motsägs å andra sidan av behovet att förankra detta uttryck i konsthistorien. *Rörelse i konsten* legitimeras också genom referenser till filosofi. Vidare kan det internationella anslaget noteras, där konstnärer från Sverige, Europa och USA förs samman och ses som del av samma rörelse.

The catalogue begins with quotations from philosophers, artists, and architects, addressing the concept of movement in art, including Gottfried Wilhelm von Leibniz, Filippo Tommaso Marinetti, and Ludwig Wittgenstein, but also artists such as Naum Gabo, Fernand Léger, and Piet Mondrian. This is followed by a lexicon of the artists working with kinetic art, followed by articles and biographical items on the artists and reproductions of their works of art. At the end of the catalogue is a concertina fold-out section featuring Hultén's essay on movement in art, printed two-sided in blue, with references to Marcel Duchamp, Russian Constructivism, and latter-day kinetic sculptures.

Highlighted in the catalogue are references drawn from Futurism, Bugatti's cars, Eadweard Muybridge's motion studies, artists associated with Bauhaus, Alexander Calder's mobiles, experimental film, Jackson Pollock, the composer John Cage, and the artist Jean Tinguely with his machines, in other words not merely examples from the world of art but also from industrial design, photography, film, and music.

The catalogue text places due emphasis on the subversive characteristics of kinetic art. It is described as unbounded, free, even amoral and anarchic, with the potential of reforming society:

Art is about to become active and dynamic. It leaves behind the old forms, which belong with a static image of the world and in a society striving for stability. These new creatures of art live in an enviable state of freedom. They exist beyond all laws, unbounded by all systems. They represent a freedom, which, without them, would not exist.

This art exemplifies a pure anarchy at its most beautiful. As far as one can see it is a piece of pure life, that has managed to wriggle its way beyond good and evil, right and wrong, beauty and ugliness. It is a piece of pure existence, ever changeable, without any need to signify or refer to anything. One is mistaken if one believes it is not dangerous. It is a latent attack on the established order.³⁰

The text has a tone of anarchic intoxication. The metaphors employed are militant. The otherwise commonplace attempt to categorize art stylistically is utterly absent here. Instead, it is emphasized that art exists beyond all systems, crosses all boundaries, and is truly anarchic. In retrospect, what emerges is possibly just how much art is a product of its own time, and how closely allied the artists' works are in expression and form – a sort of post-war abstraction wedded to dadaism. Kinetic art today is one direction of many, but at the time it was considered as something revolutionary. The

Mindre än att vara representanter för sin nation är de företrädare för en ny typ av internationell avantgardism. I förordet framställer Hultén den kinetiska konsten som en vital kraft:

Den nutida konsten är ofta pessimistisk, defaitistisk och passiv; helt naturligt kan man mena. Men det finns också en annan typ av modern konst. Det är något av den som utställningen vill visa (dynamisk, konstruktiv, glädjefylld, förvirrande, ironisk, kritisk, skämtsam, aggressiv...). Den är säkert också typisk för vår tid.³¹

Den pessimistiska, defaitistiska och passiva konst Hultén här refererar till är troligen efterkrigstidens abstrakta konst: de informella som sökt sig mot ett nolläge, den rena nonfigurativa bilden. Man kan fråga sig om de informellas bilder verkligen är mer defaitistiska och pessimistiska än de rörliga verken på utställningen. I bearbetningen och utvecklandet av nya formspråk, även abstrakta sådana, finns en aktiv, nyskapande komponent som Hultén förbiser. Samtidigt inkluderar Hultén Pollock i historiken till rörelse i konsten.

I kontrast till informalism med mera framstår *Rörelse i konsten* som mindre allvarlig. Inbyggt i den finns en föreställning om att konsten måste utmana, överskrida och till slut överge den traditionella konstens medium och område för att träda ut i verkligheten. En utmaning riktas mot uppfattningen att konstnären uttrycker något individuellt i verket. Genom att låna, reproducera och skämta ifrågasätter neodadaisterna idén om konstnärligt upphovsmannaskap, även om de alltid är noga med att sätta sina namn under provokationerna. Här finns inledningen till den strömkantring av konsten och konstbegreppet som kallats för postmodernism. Ändå är abstraktionens närvaro påfallande i nästan alla verk på utställningen. Det är därför svårt att dra den gräns mellan en pessimistisk inåtvänd abstrakt konst och en optimistisk utåtriktad rörlig konst som Hultén vill göra.

Texten är full av värdeladdade ord och bygger upp kontraster mellan det statiska och det rörliga. Det nationella betonas inte men väl det internationella och samtida liksom närheten till vetenskapen. De deltagande konstnärerna kommer från olika länder och generationer. Av de svenska konstnärer som medverkar – Viking Eggeling, Hans Hellström, Einar Höste, Eric H. Olson och Per Olof Ultvedt – ingick åtminstone Eggeling och Ultvedt i ett internationellt nätverk.

emphasis in the catalogue text on the free and anarchic is contradicted, on the other hand, by the need to position this mode of expression into the art historical firmament. *Movement in art* is also legitimized by references to philosophy. Further, the international dimension is noted, with artists from Sweden, Europe, and the USA brought together and viewed as members of the same movement. Rather than representatives of their nations they are the proponents of a new kind of international avant-gardism. In his foreword, Hultén portrays kinetic art as a vital force:

The art of today is often pessimistic, defeatist, and passive; which is quite natural, one may feel. But there is also another kind of modern art. It is something of this that the exhibition wants to show (dynamic, constructive, joyful, confusing, ironic, critical, jokey, aggressive...) It is certainly also typical of our time.³¹

The pessimistic, defeatist, and passive art that Hultén refers to here is probably post-war abstract art: informal painters, who have sought a state of pure zero, the absolutely non-figurative picture. One might question whether art informel is really any more defeatist and pessimistic than the dynamic works of the exhibition. In the processing and development of new visual languages, even abstract ones, there is an active component of new creativity, which Hultén overlooks. Still, Hultén includes Pollock in the history of movement in art.

In contrast to art informel and its associated movements, *Movement in Art* seems less serious. Integral to it is a conception that art must challenge, supercede, and ultimately abandon the medium and preoccupation of traditional art in order to emerge into reality. A challenge is also issued to the idea that the artist expresses something individualistic in a work. By borrowing, reproducing, and joking, neo-dada calls into question any notion of artistic copyright, although its practitioners are always scrupulous about signing their names to their provocations. Herein lies the beginning of the capsizing of art and the artistic concept that has been called post-modernism. And yet, the presence of abstraction is striking in almost all of the works included in the exhibition. For this reason it is difficult to draw a line between a pessimistic, introspective art, and an optimistic, extrovert art, as Hultén wishes to do.

The text is full of emotive words as it builds up the contrasts between the static and the dynamic. There is little emphasis placed on the national, but certainly the international and contemporary is taken note of, as well

Endast 8 av 233 verk var gjorda av kvinnor, vilket på tidstypiskt sätt inte kommenteras.³² I detta avseende var *Rörelse i konsten* inte revolutionerande.

Utställningen speglar Hulténs tidigare aktiviteter, då han var involverad i utställningen *Le Mouvement* på Galerie Denise René i Paris. Han gjorde även en utställning med Jean Tinguely på Samlaren i Stockholm 1955, ett av de mest framträdande namnen på *Rörelse i konsten*. Andan i utställningen kom han att föra vidare i en rad andra projekt.

Verken på utställningen kan i de flesta fall betecknas som abstrakta, men det är inte det väsentliga här. Abstraktionen kan sägas ligga till grund för den kinetiska konsten men den senare lämnar det mediums specifika för olika former av hybrider. Rörelsen och det mediumöverskridande skapar nya kategorier. Kinetisk konst kan anta olika skepnad beroende på om den har bakgrund i konkretismen eller dadaismen. Båda var representerade på utställningen men den neodadaistiska inriktningen är den som getts störst utrymme i det som skrivits om utställningen.

Rörelse i konsten förkroppsligar bilden av ett öppet, lekfullt, icke-hierarkiskt, experimentellt museum i avantgardets framkant som syftar till att ”återförening Konsten och Folket”, som Hultén citerar Guillaume Apollinaire.³³ Ett annat sätt att formulera det är att säga att museet vill avskaffa konsten som vi tidigare förstätt den. Här finns en öppning mot att instrumentalisera konsten i politikens tjänst, ett krav som fick starkt inflytande kring 1968, men också en försmak av postmodernismens utvidgade och relativiserade konståbegrepp, inkluderande mediala händelser, politisk kritik och konstnärlig forskning. Konsten är inte längre knuten till specifika medier och traditioner utan till ett institutionellt och socialt rum: konstvärlden.³⁴ Konsten förändras från ett konstnärligt objekt, tolkat utifrån mediets historia och gränser, till en social situation.

Moderna Museets inriktning mot neodada och ett utvidgat konståbegrepp följdes under sextiotalet upp i utställningar som *Hon – en katedral* (1966) och *Modellen. En modell för ett kvalitativt samhälle* (1968).

as a proximity to science. The participating artists came from various countries and different generations. Of the Swedish artists that took part – Viking Eggeling, Hans Hellström, Einar Höste, Eric H. Olson, and Per Olof Ultvedt – at least Eggeling and Ultvedt were involved in an international network. Only 8 of 233 works were by women, which, in accordance with the time, was not commented upon.³² In this sense *Movement in Art* was not revolutionary.

The exhibition reflects Hultén’s earlier activities, as he was also involved in the exhibition known as *Le Mouvement* at the Galerie Denise René in Paris. He also created an exhibition with Jean Tinguely at Samlaren in Stockholm in 1955, one of the most prominent names featured in *Movement in Art*. He went on to represent the spirit of the exhibition in a series of other projects.

The works included in the exhibition can in most cases be described as abstract, yet this is not the significant thing to take note of here. Abstraction might be said to form the basis for kinetic art, but the latter abandons media specificity to go into various hybrid forms. Movement and the crossing of media boundaries creates new categories. Kinetic art can assume different guises depending on whether its background is rooted in concretism or dada. Both of these were represented at the exhibition, although the neo-dada works were those attracting most of the focus in what was written about the exhibition.

Movement in Art embodies the image of an open, playful, non-hierarchical, experimental museum at the forefront of the avant-garde, the purpose of which is to ‘reunite Art and the People,’ as Hultén says, quoting Guillaume Apollinaire.³³ Another way of formulating it is to say that the museum wanted to make art, as we previously understood it, outmoded. Here was an opening towards instrumentalizing art in the service of politics, a requirement that became highly influential in around 1968, a precursor to the broadened and relativist concept of art in postmodernism, which included media events, political critique, and artistic research. Art was no longer tied to specific media and traditions, but rather to an institutional and social space: the art world.³⁴ Art was redefined from being an aesthetic object, interpreted on the basis of the parameters and history of the medium, into a social situation.

Moderna Museet’s predisposition for neo-dada and a broadened idea of art was followed up in exhibitions such as *She – A Cathedral* (1966) and *The Model: A Model for a Qualitative Society* (1968).

Den nära kontakten mellan Moderna Museet och Stedelijk Museum, som kom till uttryck i samarbetet med *Rörelse i konsten*, manifesterades också i utställningen *Stedelijk Museum Amsterdam besöker Moderna Museet* (1961–1962). En liknande utställning visades tidigare på Louisiana under titeln *Stedelijk Museum, Amsterdam besøger Louisiana*.

Ikatalogen skriver K.G. Hultén om museichefen Willem Sandberg och museets verksamhet. En text av den tysk-holländske konsthistorikern och museimannen Hans L.C. Jaffé behandlar De Stijl och den holländske journalisten Gerrit Kouwenaar beskriver Cobras relation till Amsterdam. Jaffé är även författare till en exposé över femtio år av holländskt måleri medan museimannen Jos de Gruyter skriver om konstnären, typografen och tryckaren H.N. Werkman. Det är modernismen under det tidiga 1900-talet som står i fokus, Vincent van Gogh, Ernst Ludwig Kirchner, kubismen, Pablo Picasso, De Stijl och Fernand Léger samt därutöver Cobra och ett antal holländska konstnärer som förhåller sig till och deltar i modernismens stilutveckling.

Hultén beskriver Stedelijk och dess museichef som avantgarde, i framkanten, ständigt i rörelse, vilket ligger i linje med hans egna ambitioner för Moderna Museet: "Sandberg är en man inriktad på framtiden. Han är helt och hållet revolutionär. 'Att anpassa sig till det förgångna är den långsamma döden, att anpassa sig till framtiden, det är livet', har han skrivit i den katekes för levande kultur som han kallat *nu*."³⁵ Liksom i katalogen till *Rörelse i konsten* hyllas det progressiva, gränsöverskridande och normupplösande, en sorts konstnärlig anarkism.

Utställningen om Stedelijk är en utställning om den moderna konsten och behovet av förnyelse, en uppmaning att välkomna det nya och radikala. Nederländernas historia och konsthistoria skrivs fram som en bakgrund. Landets konstnärer är delaktiga i den internationella konstutvecklingen men har sina egna versioner av modernism, som De Stijl och Cobra. Hultén skriver också om Sandberg som typograf och psykolog och ser denna bakgrund som en tillgång: "Det kanske fordras en typografs utåtriktade intresse för vad som är gångbart och effektivt och en psykologs kunskaper om vad som

The close collaboration between Moderna Museet and Stedelijk Museum, as exemplified by *Movement in Art*, was also manifested in the exhibition *Stedelijk Museum Amsterdam Visits Moderna Museet* (1961–2). A similar exhibition had earlier been shown at Louisiana, under the title, *Stedelijk Museum, Amsterdam Visits Louisiana*.

K. G. Hultén writes in the catalogue about the head of the museum, Willem Sandberg, and Stedelijk Museum's various activities. One text by the German-Dutch art historian and museum curator Hans L. C. Jaffé looks at De Stijl, and the Dutch journalist Gerrit Kouwenaar describes Cobra's relationship to Amsterdam. Jaffé is also the author of an exposé of fifty years of Dutch painting, while the museum curator Jos de Gruyter writes about the artist, typographer, and printer, H. N. Werkman. The focus is on modernism in the early 1900s: Vincent van Gogh, Ernst Ludwig Kirchner, cubism, Pablo Picasso, De Stijl, and Fernand Léger, as well as Cobra and a number of Dutch artists taking a position on, and partaking in, the stylistic development of modernism.

Hultén describes Stedelijk and its chief curator as avant-garde, at the forefront, constantly in motion, all of which are entirely in line with his own ambitions for Moderna Museet: 'Sandberg is a man focused on the future. He is entirely revolutionary. "Adapting oneself to the past is a slow death, to adapt oneself to the future, that is what life is," he has written in his catechism for a living culture, which he has entitled *now*."³⁵ As in the catalogue of *Movement in Art*, the progressive, the ground-breaking, and the dissolution of norms are celebrated, a sort of artistic anarchism.

The exhibition about Stedelijk is an exhibition about modern art and the need for renewal, an exhortation to welcome the new and radical. The history and art history of the Netherlands is used as a backdrop. The country's artists are a part of the international development of art, but they have their own version of modernism, for instance De Stijl and Cobra. Hultén also writes about Sandberg as a typographer and psychologist and regards his background as an asset: 'Maybe what is required is a typographer's extroverted interest in what is viable and effective, and a psychologist's knowledge about what is missing in large

saknas i moderna stora städer för att helhjärtat gå in för att genomföra denna idé, det nya, moderna museet.”³⁶

Återigen vill Hultén bort från det traditionella konsthistoriska upplägget för att se potentialerna i ett ”levande” museum, öppet mot det omgivande samhället. Den konsthistoriska kompetensens relevans skjuts i bakgrunden för andra erfarenheter. I ljuset av detta kan man läsa Hulténs beskrivning av Sandbergs insats: ”Sandberg har genomfört en museets ’demokratisering’, museet har blivit angeläget för alla samhällsklasser på ett sätt som det inte var förr.”³⁷ Det var just detta Hultén försökte göra med Moderna Museet.

Det paradoxala är att denna demokratisering sammanfaller med den senaste avantgardekonsten – avantgardet som annars ofta uppfattas, och ofta uppfattar sig självt, som elitistiskt. I det tidiga sextio-talet sammanföll dock avantgardet med en sorts populism. Konsten klev ner från piedestalen och tog skepnad av lättsam underhållning i syfte att förändra samhället och människan. Abstraktionen har sin givna plats i detta avantgarde men mer som en station på vägen än som ett slutmål. Abstraktionen bidrog till att bryta ner 1800-talets akademiska konstsyn men ersätts i samtiden av upphävandet av konsten i en social rörelse.

Utställningen *Stedelijk Museum Amsterdam besöker Moderna Museet* har en tydlig parallell i *Louisiana besöker Göteborgs konstmuseum* (1968). I båda fallen handlar det om museer i olika länder med liknande samlingar (åtminstone på vissa områden). Göteborgs konstmuseum spänner över en större tidsperiod medan de övriga är museer över den moderna konsten. *Stedelijk Museum* och *Moderna Museet* är de som går längst i riktning mot ett utvidgat konstbegrepp.

4 AMERIKANARE: JASPER JOHNS, ALFRED LESLIE, ROBERT RAUSCHENBERG,
RICHARD STANKIEWICZ, 17 MARS–6 MAJ 1962

Utställningen *4 amerikanare: Jasper Johns, Alfred Leslie, Robert Rauschenberg, Richard Stankiewicz*, som visades 1962, introducerade fyra amerikanska konstnärskap vilka alla står för ett neodadaistiskt

cities, to wholeheartedly implement this new idea of the new, modern museum.”³⁶

Again, Hultén wants to distance himself from the traditional art historical setup, in order to see the potential of a ‘living’ museum, open to the surrounding society. Expertise in the history of art is sidelined as a necessary competence, in favour of other kinds of experience. Hultén’s description of Sandberg’s achievement can be read in the light of this: ‘Sandberg has carried out a ‘democratization’ of the museum, and the museum has become relevant to all social classes in a way that it never was before.’³⁷ This was precisely what Hultén tried to do with Moderna Museet.

The paradox is that this democratization coincided with the latest avant-garde art – the avant-garde, usually perceived and perceiving itself too as elitist. However, in the early sixties the avant-garde corresponded to a sort of populism. Art stepped down from the pedestal and took the form of light-hearted entertainment, for the purpose of changing society and the human being. Abstraction had its given place in this avant-garde, but more as a station along the line than the final destination. Abstraction contributed to the breaking down of the academician’s view of art belonging to the turn of the century, but in the contemporary era it was replaced by the annulment of art in a social movement.

The exhibition *Stedelijk Museum Amsterdam Visits Moderna Museet* has a clear parallel in *Louisiana Visits Gothenburg Museum of Art* (1968). In both cases we are looking at museums in different countries, with similar collections (at least in certain areas). Gothenburg Museum of Art holds art from a broader timespan, while the others are museums of modern art. *Stedelijk Museum* and *Moderna Museet* went further in the attempt to expand the definition of art.

4 AMERICANS: JASPER JOHNS, ALFRED LESLIE, ROBERT RAUSCHENBERG,
RICHARD STANKIEWICZ, 17 MARCH–6 MAY 1962

The exhibition *4 Americans: Jasper Johns, Alfred Leslie, Robert Rauschenberg, Richard Stankiewicz*, shown in 1962, introduced four American artists, all of a neo-dada approach. Johns and Rauschenberg are most emphatically

förhållningssätt. Johns och Rauschenberg är de som är starkast förknippade med neodada med sina försåtligt föreställande målningar, screentryck och assemblage. Leslies måleri är snarare att beteckna som abstrakt expressionism även om det under sextiotalet fick mer kontrollerade inslag, påminnande om grafisk form eller reklamskyltar. Stankiewicz gör svetsades skrotskulpturer.

Katalogen innehåller förutom K.G. Hulténs förord texter av John Cage, Robert Rosenblum, Jasper Johns, Pierre Restany, André Parinaud, Robert Rauschenberg, Alfred Leslie, Grace Hartigan, Chell Buffington, Fairfield Porter, Harriet och Rudi Blesh samt Richard Stankiewicz.

I förordet frågar Hultén om det är det hantverksmässiga som så länge hållit den amerikanska konsten kvar i den europeiska traditionens grepp men konstaterar också att det inte längre är så. Den amerikanska konsten har blivit fri. I övrigt diskuteras inte nationalitet i nämnvärd utsträckning, men tanken om den amerikanska bundenheten vid europeiska förebilder som hämmande är återkommande i materialet. Samtidigt har även denna påstådda frigörelse europeiska rötter. Hulténs ganska föraktfulla syn på det hantverksmässiga lyser här igenom: konsten bör överskrida sina begränsningar och inte nöja sig med att framställa hantverksprodukter som uppskattas av publiken. Den bör utveckla nya språk och bidra till förändring.

Om Leslie skriver Hultén: "Leslie är den av de fyra utställarna som ligger närmast Pollock, spontaniteten och *action painting*. Hans målningar för vidare det som är konstruktion, byggnad och fast bildstruktur i det spontanistiska måleriet och han finner där mer att ta vara på än man först skulle trott."³⁸

Istället för abstraktion är det här en ny attityd som står i fokus, blandningar av abstrakt och föreställande, högt och lågt. Hultén ifrågasätter beteckningen nydadaism. Eftersom dada är ett synsätt som fortfarande är giltigt behövs inte prefixet "ny-", anser han. Rauschenberg vill få oss att se estetiskt på föremål omkring oss på ett sätt som genljuder av John Cages antihierarkiska syn på ljud. Själv säger Rauschenberg att han gör assemblage, att hans verk är en aktualitet, en omgivning.³⁹

Rosenblum skriver om Johns: "Vid en tidpunkt då nästan allt betydande måleri har avvisat varje bestämbar förbindelse med en verklighet utanför sig självt, återupplivar Jasper Johns inom måleriet

associated with neo-dada, given their insidiously representational paintings, screen prints, and assemblage. Leslie's painting should rather be characterized as abstract expressionism, although in the sixties it took on a more controlled aspect, reminiscent of graphic forms or advertising hoardings. Stankiewicz makes sculptures of welded junk.

In addition to the foreword by K. G. Hultén, the catalogue contains texts by John Cage, Robert Rosenblum, Jasper Johns, Pierre Restany, André Parinaud, Robert Rauschenberg, Alfred Leslie, Grace Hartigan, Chell Buffington, Fairfield Porter, Harriet and Rudi Blesh, and Richard Stankiewicz.

In the foreword, Hultén poses the question whether it is the artisanal that for so long has held American art within the grip of the European tradition, but also goes on to state that, if so, this is no longer the case. American art has become free. Apart from this, nationality is not discussed to any significant extent. Yet American ties to the European model, and the inhibiting effect of this, is a recurring theme in the material. At the same time, this alleged liberation also has European roots. Hultén's fairly disdainful perspective on the artisanal perspective shines through here: art should exceed its limitations and not be satisfied with merely producing crafted products, which are appreciated by the audience. Instead it should develop new languages and make a contribution to change.

Of Leslie, Hultén has the following to say: 'Leslie is the one of the four exhibitors who comes closest to Pollock, with his sheer spontaneity and action painting. His paintings advance construction, building, and fixed image structure in the spontaneous school of painting, and he finds more to nurture in this approach than one might first have thought.'³⁸

Instead of abstraction there is a new attitude in focus here, a blending of abstract and figurative, high and low. Hultén challenges the term new dadaism. Given that dada is a form of perception that is still relevant, there is no need for the prefix of 'new,' in his view. Rauschenberg wants us to look aesthetically at objects around us in a way that resonates with John Cage's anti-hierarchical perspective on sound. Rauschenberg himself claims that he is making assemblage, that his work is an actuality, a surround.³⁹

Rosenblum writes about Johns: 'At a point in time when almost all significant art has dismissed any tangible reference to a reality outside of itself, Jasper Johns resuscitates in painting the existence of the most prosaic objects and, even more, does so in a way that is as unexpected as it is

existensen av de mest prosaiska föremål och dessutom på ett sätt som är lika oväntat som avväpnande logiskt.”⁴⁰ Det föreställande återvänder till konsten i ny form som enkla, dubbeltydiga motiv. I Chell Buffingtons text ”Om Alfred Leslies ateljé” finns en tidstypisk referens till zenbuddhism, en andlig inriktning som också upptog Cage.⁴¹

4 *amerikanare* placerar sig mitt i den samtida konstdiskussionen. En av utställningens framträdande konstnärer, Rauschenberg, tilldelades det stora priset på Venedigbiennalen 1964. Utställningen ingår i Moderna Museets profilering mot nedoadada och en mer lekfull estetik som senare följdes upp med bland annat *Fem New York-kvällar* 8–14 september 1964, där Rauschenberg deltog. I samband med utställningen gjordes visningar med samtida amerikansk experimentfilm och John Cage höll ett föredrag vid museet den 25 april under rubriken ”Ny amerikansk musik och poesi”.

Även om Leslies verk har ett abstrakt uttryck nära New Yorkskolans så markerar utställningen i sin helhet att den abstrakta expressionismen är något passerat. Nu söker konsten nya former bortom det abstrakta, med nya öppningar mot såväl motivet som mot rummet. Leslies måleri befinner sig i en gränstrakt även om likheterna med framför allt Willem de Koonings abstrakta expressionism rent visuellt är stora. Formaten är grandiosa. Skarpa kanter ställs mot spontana färgstänk på ett sätt som ter sig effektivt beräknande mer än expressivt. Senare övergick han till en mer klassisk figurativ realism.

JEAN ARP, 15 SEPTEMBER–28 OKTOBER 1962

Jean Arp, som presenterades med en separatutställning 1962, kan beskrivas som en modern klassiker. Jean (Hans) Arp hade tyskt ursprung men var främst verksam i Paris från 1904 men omväxlande också i Tyskland och Schweiz. Utställningen innehöll måleri, skulptur, reliefer, collage och textil. K.G. Hultén är författare till ett poetiskt exalterat förord till utställningskatalogen, som även innehåller dikter och texter av konstnären.

disarmingly logical.⁴⁰ The figurative comes back to art in a new form as simple, equivocal motifs. In Chell Buffington’s text, ‘On Alfred Leslie’s Studio’ there is a reference, very topical at the time, to Zen Buddhism, a spiritual direction that was also occupying Cage.⁴¹

4 *Americans* takes a position right at the centre of the ongoing discussion of art. One of the prominent artists of the exhibition, Rauschenberg, was awarded the grand prize at the Venice Biennale in 1964. The exhibition is a part of Moderna Museet’s profiling towards neo-dada and a more playful aesthetic, which was later followed up by, among others, *Five New York Evenings*, 8–14 September 1964, in which Rauschenberg participated. Alongside the exhibition there were screenings of contemporary American experimental film, and John Cage held a lecture at the museum on 25 April, which was entitled, ‘New American Music and Poetry.’

Even though Leslie’s work has an abstract character that comes close to the New York school, the exhibition as a whole underlines that abstract expressionism is over. Art now is seeking new forms beyond the abstract, with new paths opening both spatially and towards the motif. Leslie’s painting exists between the boundaries of both, despite its great visual similarities with, above all, Willem de Kooning’s abstract expressionism. The format of his works is grandiose. Sharp edges are counterpoised against spontaneously spattered colours in a way that seems more calculated for impact than expressive in its own right. Later he moved into a more classic, figurative realism.

JEAN ARP, 15 SEPTEMBER–28 OCTOBER 1962

Jean Arp, shown in a solo exhibition in 1962, can be described as a modern classic. Jean (Hans) Arp had German origins but was mainly active in Paris from 1904, with spells in Germany and Switzerland. The exhibition featured paintings, sculpture, reliefs, collage, and textiles. K. G. Hultén authored a poetically exultant foreword to the exhibition catalogue, which also contained poems and texts by the artist.

The catalogue shows some of Arp’s organic marble sculptures and punched-out reliefs. All these are made in a non-figurative visual

I katalogen återges Arps organiska marmorskulpturer och utstansade reliefer. Allt är utfört i ett nonfigurativt formspråk, även om det ibland i både former och titlar finns öppningar till att se motiv som en kropp, ett moln eller en teater. Det är likväl som en av pionjörerna för den abstrakta konsten som Arp har sin plats i konsthistorien, men också som en av grundarna av dada i Zürich och som surrealist. Arp har därför en självklar plats på Moderna Museet men kanske mer som en del av modernismens historia än av dess framtid året 1962.

JACKSON POLLOCK, 27 FEBRUARI–15 APRIL 1963

Efter att ha visats på Moderna Museet turnerade utställningen vidare till Konsthallen Göteborg och behandlas därför i tidigare avsnitt. Katalogen är identisk, med undantag av titelsida och förord, som i Moderna Museets fall författats av K.G. Hultén.

3 ÅRS INKÖP, 20 APRIL–16 JUNI 1963

Förvärv från de senaste tre åren visades 1963 på en utställning med tillhörande katalog. Allt som förvärvats inom denna tidsperiod rör sig inom modernismens ramar, om än med vissa variationer.

Förutom att berätta om förutsättningarna för museets förvärv, skriver K.G. Hultén också om de mer estetiska utgångspunkterna och positionerar sig åter mot en konservativ konstsyn som enligt Hultén tidigare rått vid museerna:

I äldre tider stod museerna traditionellt på publikens och de bestämmande klassernas sida, avvaktande och misstroga mot den nyskapande konsten. ”Den goda smaken” fällde utslaget. Museerna försökte skydda det bestående och se till att de bestämmandes intressen inte blev trampade på tårna. Naturligtvis kunde detta inte hindra konstens utveckling, men

language, although at times, both in the forms and the titles, there are suggestions of motifs such as a body, a cloud, or a theatre. After all, Arp's place in the history of art is as one of the pioneers of abstract art, but also as one of the founders of dada in Zürich, and a surrealist. For these reasons Arp's presence in Moderna Museet is self-evident, although possibly in 1962 he was there more as a figure in the history of modernism than its future.

JACKSON POLLOCK, 27 FEBRUARY–15 APRIL 1963

After being shown at Moderna Museet, the exhibition went on tour to Gothenburg Art Gallery, and is therefore discussed in an earlier section. The catalogues are identical, with the exception of the title page and the foreword, which in the case of Moderna Museet was written by K. G. Hultén.

3 YEARS OF ACQUISITIONS, 20 APRIL–16 JUNE 1963

Acquisitions from the last three years were shown in 1963, in an exhibition with an associated catalogue. All acquired works in this period fall within the parameters of modernism, with certain variables.

Apart from talking about the prerequisites for the museum's acquisitions, K. G. Hultén also writes about the more aesthetic points of departure, and once again takes a position against a conservative view of art, which, he claims, has been dominant in museums in the past:

In previous times the museums were traditionally positioned on the side of the general public and the defining classes, hesitant and dubious about the new art. 'Good taste' was the decisive factor. The museums tried to protect the existing state of things, and ensure that the interests of the decision-makers were not flouted. Obviously this could not prevent the development of art, yet the museums placed themselves in a ludicrous

museerna försatte sig i en löjeväckande situation, självpåtaget blinda. Den moderna konstens historia är full av exempel på hur ”den goda smaken” ständigt tvingats att anpassa sig till konstens positioner. Man behöver bara ett ögonblick tänka på van Goghs eller Eggelings levnadsöden. Ett modernt museum har större glädje av att stå på konstnärernas sida och inte på publikens, och med nyfikenhet iakttar vad som skapas i konsten, inte med misstrogenhet. I första hand försöka förstå, i andra hand vara kritisk.⁴²

Hultén argumenterar för att Moderna Museet ska inta en avantgardeposition och stödja den experimentella konsten. Det är anmärkningsvärt att Hultén här ställer den nyskapande konsten och konstnärerna mot publiken, då Hulténs gärning vid Moderna Museet är strakt förknippad med en popularisering där publiken bjuds in att delta. Museet är enligt Hultén till för avantgardet, inte för publiken. Formulerat på ett annat sätt är det museets uppgift att ge plats åt det nyskapande i förhoppning om att publiken och den allmänna smaken senare ska följa efter. Hållningen är tydligt elitistisk. En underliggande motsägelse anas, då Hultén i andra sammanhang talar sig varm för museets ”demokratisering”.

Paradoxalt nog anklagades Hultén under de här åren för att förvandla Moderna Museet till populistisk nöjespark. Torsten Bergmark ansåg att inriktningen var för ensidig och att publikframgången hade köpts till ett för högt pris. ”Man har fått en publik som väntar sig att alltid finna något som är ’kul’, uppseendeväckande, något som det är ståhej omkring. [...] Det är dominansen av vad man kunde kalla bludder- och blandarmentaliteten i Moderna museets verksamhet som jag anser vara oförsvarlig.”⁴³

Med *Rörelse i konsten* gav Moderna Museet plats åt en konst som var lekfull och inbjudande men som fortfarande ansågs ligga i modernismens framkant. Museet öppnades för nya publikgrupper och publiken blev delaktig i konsten på ett nytt sätt. Hulténs så kallade demokratisering betyder således inte att allmänheten ges inflytande över museet eller konsten, utan att museet arbetar experimentellt och ger plats åt nya former av publikdeltagande verk.

situation, voluntarily blinding themselves. The history of modern art is full of examples of how ‘good taste’ was constantly being forced to adapt to positions taken by this art. One need only reflect for a moment on the fate of van Gogh or Eggeling. A modern museum has the pleasure of taking the side of the artists and not the general public, and of watching, with curiosity rather than scepticism, the artistic works that are being created. Firstly trying to understand, and secondly being critical.⁴²

Hultén argues that Moderna Museet should assume an avant-garde position and be supportive of experimental art. It is striking that Hultén here pitches the ground-breaking new art and artists against the general public, when his doings at Moderna Museet were strongly associated with a popularization, in which the public was invited to take part. As Hultén saw it, the museum was there for the sake of the avant-garde, not the public. Put in another way, the task of the museum was to create a space for new works in the hope that the public and general taste would later fall into line. The approach is clearly elitist. An underlying contradiction can be sensed, as Hultén on other occasions spoke warmly of the ‘democratization’ of the museum.

Paradoxically, Hultén was accused during these years of transforming Moderna Museet into a populist funfair. Torsten Bergmark took the view that the approach had been excessively one-sided, and that the high attendance figures had been bought at too high a price. ‘One has gained an audience that always expects to find something “fun,” sensational, something with a lot of noise around it. [...] It is the rule of what might be described as the muddle-and-mix mentality in the activities of Moderna museet, which, in my view, are indefensible.’⁴³

With *Movement in Art*, Moderna Museet was creating a space for art that was playful and inviting, yet nonetheless considered to be at the very forefront of modernism. The museum was opened to attract new segments of the public, and the public participated in the art in a new way. Hultén’s so-called democratization did not imply that the general public was conferred to any influence over the museum or its art, rather that the museum should work experimentally and provide a platform for new forms of popularly participative works.

Jean Fautrier. Målningar 1921–1963 får betecknas som en utställning med en modern klassiker inom måleriet även om Fautrier blev känd först efter andra världskriget. Utställningen visades först på Moderna Museet och därefter i Göteborg. Katalogen med sitt violetta omslag är näst intill identisk mellan Moderna Museet och Konsthallen Göteborg, endast förordet skiljer.

SKULPTUR. BO BOUSTEDTS SAMLING, 19 OKTOBER–1 DECEMBER 1963

Utställningen *Skulptur. Bo Bousteds samling* visades även på Göteborgs konstmuseum. Utställningskatalogen till samma utställning på Moderna Museet 1963 är identisk med undantag av förordet, som här författats av K.G. Hultén. Han talar där om Bousteds gärning som skulpturfotograf och samlare, med ”en lidelse för skulptur av ovanliga mått”.⁴⁴

6 ITALIENSKA MÅLARE. AFRO, ALBERTO BURRI, GIUSEPPE CAPOGROSSI,
PIERO DORAZIO, LUCIO FONTANA, GIULIO TURCATO, 4–15 DECEMBER 1963

Afro, Alberto Burri, Giuseppe Capogrossi, Piero Dorazio, Lucio Fontana och Giulio Turcato presenterades på en utställning med titeln *6 italienska målare* 1963. Utställningen hade tidigare visats på Konsthallen Göteborg under titeln *6 italienare* med en annan katalog. Moderna Museets katalog är formad som ett utvik med utställningstiteln på en röd rektangel som klistrats på ena sidan av utviket. På den andra sidan presenteras konstnärerna med kort biografi, katalog och ett avbildat konstverk vardera.

JEAN FAUTRIER: PAINTINGS 1921–1963, 6 SEPTEMBER–13 OCTOBER 1963

Jean Fautrier: Paintings 1921–1963 should be denoted as an exhibition of a modern classic painter, although Fautrier only came to general prominence after the First World War. The exhibition was first shown at Moderna Museet and thereafter in Gothenburg. The catalogue, with its violet cover, is almost identical at Moderna Museet and Gothenburg Art Gallery, with only some differences in the forewords.

SCULPTURE: BO BOUSTEDT'S COLLECTION, 19 OCTOBER–1 DECEMBER 1963

The exhibition, *Sculpture: Bo Boustedt's Collection* was also shown at Gothenburg Museum of Art. The exhibition catalogue for the same exhibition at Moderna Museet in 1963 is identical, apart from the foreword, which is written by K. G. Hultén. In it, he refers to Boustedt's achievement as a sculptural photographer and collector, with 'a passion for sculpture of unusual dimensions'.⁴⁴

6 ITALIAN PAINTERS: AFRO, ALBERTO BURRI, GIUSEPPE CAPOGROSSI,
PIERO DORAZIO, LUCIO FONTANA, GIULIO TURCATO, 4–15 DECEMBER 1963

Afro, Alberto Burri, Giuseppe Capogrossi, Piero Dorazio, Lucio Fontana, and Giulio Turcato were presented at an exhibition entitled *6 Italian Painters* in 1963. The exhibition had previously been shown at Gothenburg Art Gallery as *6 Italians*, with a different catalogue. Moderna Museet's catalogue is formed as a foldout with the name of the exhibition printed on a red rectangle glued onto one side of the foldout. On the other side, the artists are presented with short biographies, their listed works, and one image each of their art works.

Visserligen saknas katalogtext men ett antal citat är återgivna i foldern. I anslutning till Afros presentation citeras den italienske konstkritikern Lionello Venturi, som 1952 skrev om konstnärgruppen Grupp 8: ”De är inte och vill inte vara abstrakta: de är inte och vill inte vara realister; de har föresatt sig att ta sig ut ur denna motsägelse som hotar att omvandla abstraktionen i en ny manierism...”⁴⁵ Farhågan att abstraktionen ska förvandlas till en tom stil uttalas återkommande genom modernismens historia och är särskilt frekvent vid denna tidpunkt. Konstnärerna måste hitta ett sätt att vitalisera språket, ställa det i relation till uppgifter i tiden. Motsättningen mellan abstraktion och realism uppfattas inte längre som giltig. Detta skrevs alltså 1952 men ägde en än mer brännande aktualitet 1963, när abstraktionens ställning försvagats betänkligt.

Till Dorazio finns detta citat ur konstnärgruppen Continuitàs katalogförord till en utställning i Milano 1962: ”Är varje nytt förslag värt vår uppmärksamhet? Kan vi fortsätta på detta sätt utan att ’återgå till ordningen’? Och utan att åter lita till fasta referenspunkter? Måste vi för alltid vara avant-garde till avant-gardet?”⁴⁶ Även denna fråga, som knappast ställdes under modernismens mest heroiska fas, är nu påkallad. Har avantgardet fastnat i upprepningstvång? Kan det fortsätta? Citatet visar ett begynnande tvivel på det modernistiska narrativet.

Om Capogrossi finns ett citat av Öyvind Fahlström, där denne talar om funktionell organisering av former.⁴⁷ Om Fontana, den kanske ledande italienske konstnären efter kriget, finns följande citat ur hans manifest från 1946: ”Den nya konsten tar sina element ur naturen. – – – Existens, natur och material är en fulländad enhet och utvecklas i tiden och rummet. – – – Förändringen är den väsentliga dimensionen i vår existens.”⁴⁸ Fontana betonar behovet av förändring och rörelse i konsten. Den får inte stelna. Detta synsätt kan beskrivas som romantiskt-modernistiskt i linje med avantgardets idealisering av förnyelse.

Den nationella tematik som är själva utgångspunkten och rubriken för utställningen, betonas inte i dessa citat. Underförstått ses den italienska konsten som delaktig i ett internationellt avantgarde. De italienska konstnärerna gör insatser på konstens internationella forskningsfält. Frågan handlar här mer om abstraktionen fortsatt kan uppfylla kraven för att kallas avantgarde, om avantgardet är möjligt och om det fortfarande fyller sin uppgift, än huruvida dessa konstnärer representerar något italienskt.

Admittedly there is no catalogue text but a number of quotations are given in the folder. In relation to Afro's presentation, the Italian art critic Lionello Venturi is cited, who in 1952 wrote of the artist's group known as Group 8: 'They are not, and they do not want to be, abstract: they are not, and they do not want to be, realists; they have determined that they will extricate themselves from this contradiction, which threatens to transform abstraction into a new Mannerism...' ⁴⁵ The danger of abstraction being turned into an empty style is one that is frequently brought up through the history of modernism, and with especial frequency at this point in time. Artists have to find a way of revitalizing the language, positioning it in relation to the tasks it performs in its time. The opposition between abstraction and realism is no longer perceived as valid. Although the quotation is from 1952, it possessed even more piquancy in 1963, by which time the position of abstraction had considerably weakened.

With Dorazio the following quotation is given from the catalogue foreword to an exhibition put on in Milano in 1962 of the artists' group Continuitàs: 'Is every new suggestion worthy of our attention? Can we go on like this without 'coming back to order'? Without once again putting our faith in fixed points of reference? Must we forever be the avant-garde of the avant-garde?' ⁴⁶ This question, which was hardly being asked at one of the most heroic stages of modernism, now seems more necessary. Has the avant-garde become entangled in the necessity of repetition? Can it go on? The quotation points to the beginnings of a sense of doubt about the modernist narrative.

For Capogrossi there is a quotation from Öyvind Fahlström, in which he speaks of the functional organization of forms.⁴⁷ With Fontana, perhaps the leading post-war Italian artist, there is the following quotation from his manifesto of 1946: 'The new art takes its elements from nature. – – – Existence, nature and matter are a perfected unity developed in time and space. – – – The significant dimension of our existence is change.'⁴⁸ Fontana emphasizes the need for change and movement in art. It must not solidify. This perception might be described as romantic-modernist, wholly in line with the idealization of renewal by the avant-garde.

The national theme, which is the very starting point and name of the exhibition, is not highlighted in these quotations. The implicit understanding is that this Italian art is being seen as a part of the international avant-garde, and that these Italian artists are making a contribution on

Önskemuseet, anordnad av Moderna Museets Vänner 1963–1964, är ett av museets mest framgångsrika projekt. Utställningen sammanställdes för att visa vad extra inköpsmedel skulle kunna ge i form av betydande verk till samlingen. Tack vare goda kontakter med eklektiskdepartementet hörsammades Hulténs begäran och Moderna Museet tilldelades 5 miljoner kronor till konstinköp, vilket måste sägas vara ett väsentligt tillskott med tidens penningvärde, även om önskemålet låg på 18–20 miljoner.⁴⁹ Initiativet gjorde det möjligt att köpa verk som ännu var överkomliga i pris men som redan några år senare stigit betydligt i värde.⁵⁰

Det uttalade syftet med utställningen var att stärka samlingen och fylla luckor, att förvärva verk av yttersta kvalitet av de största mästarna. Av detta skäl är det naturligt att den domineras av moderna klassiker. Utställningen sträcker sig från pionjärer som Matisse och Picasso till samtida konstnärer som Francis Bacon, Alberto Giacometti och Yves Klein.

Hultén skriver i utställningskatalogens förord: ”Det blir allt tydligare att den moderna konsten är en av de viktigaste bärarna av vår tids myter, av allt det innehåll i tiden som inte låter sig förklaras eller entydigt formuleras, av det som är tiden själv.”⁵¹ Det är hög tid att bygga upp en internationell representativ samling. Saknas vissa konstnärskap och rörelser blir det luckor. Hultén ger här uttryck för en idé om en tämligen fixerad kanon, en utarbetad bild av vad en representativ samling över den moderna konsten bör innehålla, som går emot hans annars ofta uttryckta önskan om ett rörligt, anarkistiskt modernt museum som stöder experiment och det ännu inte etablerade. Spänningen mellan experimentellt avantgardemuseum och internationellt prestigemuseum kommer här till uttryck. Även om Hultén gärna profilerade Moderna Museet som anarkistiskt försatte han inte tillfället att med statligt stöd bygga en samling med internationellt renommé.

Önskemuseet sammanställdes av Ulf Linde, aktiv i vänföreningen, men hans namn stod inte utskrivet som utställningskommisarie, däremot som författare till katalogens texter.⁵²

the international research arena. The question here is more about abstraction, and whether it can continue to fulfil the requirements to merit its inclusion in the avant-garde, or whether the avant-garde is even possible or continuing to perform its function, than the notion of whether these artists represent anything Italian.

THE MUSEUM OF OUR WISHES, 26 DECEMBER 1963–16 FEBRUARY 1964

The Museum of Our Wishes, organized by the Friends of Moderna Museet 1963–4, has been one of the museum’s most successful projects. The exhibition was put on in order to show what extra financial means would lead to, in terms of adding significant works to the collection. Thanks to good contacts with the Ministry of Education and Ecclesiastic Affairs, Hultén’s request was heeded and Moderna Museet was apportioned 5 million Swedish kronor for art acquisitions, which, it must be said, was a significant boost in the existing monetary value of the day, even though the required amount was actually 18–20 million.⁴⁹ The initiative made it possible to purchase works that were still affordable, but a few years later had already risen considerably in value.⁵⁰

The express purpose of the exhibition was to consolidate the collection and fill some gaps, acquiring works of the very highest quality by the great masters. For this reason, it is quite natural that it was dominated by modern classics. The exhibition spanned a range of pioneers from Matisse and Picasso to contemporary artists such as Francis Bacon, Alberto Giacometti, and Yves Klein.

Hultén writes in the foreword of the exhibition catalogue: ‘It is becoming increasingly clear that modern art is one of the most important bearers of the myths of our time, all the content in time that does not lend itself to explanation or unequivocal formulation, in fact the very matter of time itself.’⁵¹ It was high time to build an internationally representative collection. If certain artists or movements were missing, gaps would form. Here, Hultén gives expression to an idea of a fairly fixed canon, an elaborated idea of what a representative collection of modern art should contain, which runs counter to his often expressed wish for a dynamic,

I dessa ger Ulf Linde pedagogiska ingångar till modernismens olika riktningar som fauvism, expressionism, kubism, futurism, dada och abstraktion. Han förklarar rörelsernas ursprung och agenda på ett enkelt men inträngande sätt. Kubismen beskrivs exempelvis som en strävan mot realism men realism i ett annat avseende än att fånga ett yttre sken. Kubisterna ville måla tingen som de är, inte som de syns, hävdar Linde.⁵³

Linde skriver om Mondrian: ”Mondrian tycks ha känt att den [kubismen] inte var abstrakt nog – eller inte realistisk nog, vilket hur paradoxalt det än låter var samma sak för honom.”⁵⁴ Mondrian såg vad han kallade ”den rena verkligheten”, det universella, som abstraktionens slutgiltiga mål. Här framträder abstraktionen inte som ett steg bort från verkligheten, utan närmare den sanna verkligheten i platonisk mening.

Linde beskriver efterkrigstidens situation genom att urskilja fyra tendenser: en öppnare kubism med större naturanknytning (Bissière, Bazaine, Estève, Manessier, de Staël), en sträng abstraktion (Arp, Herbin, Magnelli, Vasarely, Mortensen, Poliakoff, Dewasne), ett informellt måleri (Dubuffet, Wols, Fautrier, Michaux, Pollock, de Kooning), samt en ny realism (Tinguely, Klein, Rauschenberg, Johns). Då den första bygger på kubismen tar den andra vid efter Mondrian, Malevitj och Kandinsky. Det informella bygger tekniskt på Klee och Max Ernst medan den nya realismen utgår från Schwitters och Duchamp, skriver Linde.

Skribenten ser här hur modernismen övergår i något obestämt: ”Vad man möter hos ’informella’, ’action-painters’ och ’nyrealister’ är en upplösning av modernismens traditioner. Pionjäreernas tro på den formala magin tycks ha falnat, och de unga kan heller inte uppfatta konsten som ett redskap att nå förborgade sanningar.”⁵⁵ Här griper katalogtexten in i den samtida konstdiskussionen. Historie-skrivningen över modernismen bildar upptakten till samtiden. Hur den ska tolkas är öppet, men liksom i tidigare exempel finns en underförstådd övertygelse om att modernismen inte kan upprepa gamla former. Det ligger i dess natur att förändras.

anarchic modern museum, offering support to experimentation and the not yet established. What is seen here, then, is the tension between the experimental museum of the avant-garde and the international prestige museum. While Hultén liked to profile Moderna Museet as anarchic he did not overlook the opportunity to use public funds to build a collection of international standing.

The Museum of Our Wishes was put together by Ulf Linde, an active member of the Friends of Moderna Museet, despite his name not being given as that of the curator, although he is credited with writing the catalogue texts.⁵² In these, Linde makes pedagogical inroads into the various strands of modernism, including fauvism, expressionism, cubism, futurism, dada, and abstraction. He explains the origins of the movements and their agenda in a simple but penetrating way. For instance, cubism is described as a striving for realism – realism in another sense than the capture of an outward resemblance. Cubists want to paint things as they are, not as they appear, Linde claims.⁵³

Equally, when Linde writes of Mondrian, he says that, ‘Mondrian seems to have felt that it [cubism] was not abstract enough – or not realistic enough, which, however paradoxical it may sound, was the same thing for him.’⁵⁴ Mondrian saw what he referred to as ‘the pure reality,’ the universal, which was the ultimate goal of abstraction. Here, abstraction does not present itself as a step away from reality, but rather as true reality in a Platonic sense.

Linde describes the post-war scene by distinguishing between four tendencies: a more open cubism with a strong connection to nature (Bissière, Bazaine, Estève, Manessier, de Staël), a strict abstraction (Arp, Herbin, Magnelli, Vasarely, Mortensen, Poliakoff, Dewasne), art informel (Dubuffet, Wols, Fautrier, Michaux, Pollock, de Kooning), as well as a new realism (Tinguely, Klein, Rauschenberg, Johns). As the first is based on cubism, the second picks up in the wake of Mondrian, Malevich, and Kandinsky. Art informel is technically based on Klee and Max Ernst, while the neo-realism proceeds from Schwitters and Duchamp, according to Linde.

The writer notes how modernism is transitioning into something indeterminate: ‘What one comes into contact with, in relation to “informals”, “action painters”, and “new realists” is the dissolution of the traditions of modernism. The belief among the pioneers in a formal magic seems to have faded, nor are the young able to perceive art as an instrument for

Konst i betong (1964) uppmärksammade ett modernt material och dess möjligheter främst i relation till den offentliga konsten. Utställningen tillkom i samarbete med Svenska Väg- och vattenbyggares Riksförbund. Med sin inriktning mot ett visst material skiljer den ut sig från det övriga utställningsprogrammet. En parallell finns i Konsthallen Göteborgs utställning *8 emaljmalare* (1961), som också uppmärksammade ett modernt material som ansågs lämpa sig särskilt väl för utsmyckningar.

I förordet talas om materialens demokratisering: ”Inget material är numera à priori finare än något annat.”⁵⁶ Betongens fördelar framhävs, att den är billig och tillgänglig. Dess svårigheter är man på väg att överkomma. Betong beskrivs vidare av den norske skulptören, målaren och grafikern Carl Nesjar som vår tids viktigaste byggmaterial, rikare och finare än de flesta anar. Le Corbusiers nya konstruktiva och estetiska användning av betongen lyfts fram medan materialets historia härleds tillbaka till romarna.⁵⁷

De konstnärer som redovisas i katalogen är Christian Berg, Siri Derkert, Lars Englund, Aston Forsberg och Birger Forsberg, Sven Holmström, Einar Höste, Arne Jones och Clas Amfhelm, Piotr Kowalski, Carl Nesjar, Pablo Picasso, Per Thorlin, Inger Sitter, Christer Sjögren, Kai Fjell och Odd Tandberg. Karl-Axel Pehrson medverkade inte i utställningen men nämns i katalogen. Samtliga reproducerade verk kan beskrivas som nonfigurativa eller starkt abstraherade. Olika typer av reliefer är vanligt förekommande. Det är kompositioner som förhåller sig till en hel väggyta. Det abstrakta diskuteras inte närmare utan ses som det naturliga formspråket för konst i offentlig miljö som ska samspela med arkitekturen. Den abstrakta konsten och funktionalismen förenas i uppgiften att skapa tilltalande och funktionella miljöer för den moderna människan.

attaining bourgeois truths.⁵⁵ Here, the catalogue text grasps at the contemporary discussion on art. The historical description of modernism is the lead-in to the contemporary situation. The way in which it should be interpreted is open to discussion, but as in earlier given examples there is an unwritten understanding that modernism cannot repeat old forms. Change lies in its very nature.

ART IN CONCRETE, 23 MAY–17 JUNE 1964

Art in Concrete (1964) highlighted a modern material and its possibilities especially in relation to public art. The exhibition came into being as a collaboration with SVR, the Swedish Association of Road and Waterway Constructors. Its focus on a particular material sets it apart from the rest of the exhibition programme. There is a parallel with the exhibition at Gothenburg Art Gallery, *8 Enamel Painters* (1961), which also paid attention to a modern material which was deemed especially suitable for public art.

The foreword refers to the democratizing effect of the material: No one material is à priori more elevated than another.⁵⁶ The advantages of concrete are emphasized, its cheapness and availability. The inherent difficulties of the material are being overcome. Concrete is further described by the Norwegian sculptor, painter, and graphic artist, Carl Nesjar, as the most important construction material of our time, richer and finer than most people realize. Le Corbusier's new way of construction and aesthetic use of concrete is highlighted, also that the material can be traced back to the Romans.⁵⁷

The artists discussed in the catalogue are Christian Berg, Siri Derkert, Lars Englund, Aston Forsberg and Birger Forsberg, Sven Holmström, Einar Höste, Arne Jones and Clas Amfhelm, Piotr Kowalski, Carl Nesjar, Pablo Picasso, Per Thorlin, Inger Sitter, Christer Sjögren, Kai Fjell, and Odd Tandberg. Karl-Axel Pehrson did not take part in the exhibition but is mentioned in the catalogue. All of the works in reproduction could be described as non-figurative or strongly abstracted. Various kinds of reliefs are a common feature of the exhibition. There are compositions relating to an entire wall surface. The abstract is not closely discussed, rather it is

Moderna Museet visade den moderna klassikern Fernand Léger 1964. Utställningskommitté och katalogredaktion bestod av Karin Bergqvist Lindegren, Carlo Derkert och K.G. Hultén. Kommissarier var de två förstnämnda och verken hade lånats från en rad långivare. Katalogen innehåller texter av Hultén, Ragnar Hoppe, Otto G. Carlsund, Ulf Linde, Carl Fredrik Reuterswärd, Fernand Léger och Paul Eluard. Utdrag ur Hoppes och Carlsunds texter från katalogen till Léger-utställningen på Göteborgs konstmuseum och Galerie Moderne 1934 återtrycktes. Katalogomslaget är silverfärgat med utstansade hål som bildar namnet LEGER, varigenom en reproducerad målning skymtar. Liksom Légers konstnärskap utstrålar omslaget maskinålder och modernitet.

I förordet skriver Hultén: ”Léger framstår allt tydligare som en av den moderna konstens centralgestalter.”⁵⁸ Och vidare: ”Knappast någon har som Léger lyckats att på ett så självklart sätt förena allt det viktigaste i måleriet från första hälften av 1900-talet.”⁵⁹ Léger framställs alltså som en centralgestalt i modernismen. I hans konstnärskap sammanstrålar kubism, futurism, abstraktion, maskinålder men också surrealism och popkonst. Det är en konstnär som hållit sig kvar i avantgardets framkant.

Hultén ser hur Léger bevarat ”den kubistiska optiken” i en tid som lämnat den för andra former av abstraktion.⁶⁰ Samtidigt tolkar han Légers konstnärskap i politiska termer: ”Léger är den ende målaren i Europa som lyckats ge en konstnärlig mening åt det socialrealistiska programmet.”⁶¹ I Légers konst förenas alltså kubism – som förknippas med abstraktion – med socialrealism. Denna tolkning är möjlig om man erkänner kubismens realistiska ambitioner att beskriva världen på ett nytt sätt och samtidigt accepterar att abstrakta formspråk kan inkluderas i socialrealismen. I Latinamerika finns förstås Diego Rivera och andra som i muralmåleri skapat ett modernt, realistiskt och socialt engagerat måleri.

Hultén ser även Léger som popkonstnär före popkonsten och som surrealist. Han betonar vidare Légers betydelse för den svenska konsten genom sin insats som lärare, då flera svenska konstnärer

seen as a natural language of form for art in the public space, in interaction with architecture. Abstract art and functionalism are brought together for the purpose of creating appealing and functional environments for the modern human being.

FERNAND LÉGER, 23 OCTOBER–29 NOVEMBER 1964

Moderna Museet exhibited the modern classic Fernand Léger in 1964. The exhibition committee and catalogue editorial group was made up of Karin Bergqvist Lindegren, Carlo Derkert, and K. G. Hultén. The curators were the first two of these, and the works were borrowed from a number of collectors. The catalogue includes texts by Hultén, Ragnar Hoppe, Otto G. Carlsund, Ulf Linde, Carl Fredrik Reuterswärd, Fernand Léger, and Paul Eluard. Excerpts from Hoppe and Carlsund’s texts from the catalogue accompanying the Léger exhibition at Gothenburg Museum of Art and Galerie Moderne in 1934 were used. The catalogue cover is silver-coloured, with punched holes forming the name LEGER, through which a reproduction of a painting can be glimpsed. Much like Léger’s artistry, the cover emanates a feeling of machine age and modernity.

Hultén writes in the foreword: ‘Léger is emerging with increasing clarity as one of the central figures of modern art.’⁵⁸ And he goes on: ‘Almost no one else has succeeded in such an undeniable way as Léger in bringing together all the most important elements of painting in the first half of the 1900s.’⁵⁹ In other words, Léger is portrayed as a central figure of modernism. Cubism, futurism, abstraction, the machine age but also surrealism and pop art have converged in his artistic output. He is an artist who has remained at the leading edge of the avant-garde.

Hultén notes how Léger has preserved ‘the cubist optic’ in a time that has abandoned it for other forms of abstraction.⁶⁰ At the same time he interprets Léger’s artistic expression in political terms: ‘Léger is the only painter in Europe who has succeeded in giving artistic meaning to the social realistic programme.’⁶¹ In other words, in Léger’s art we see a convergence between cubism – which is associated with abstraction – and social realism. This interpretation is feasible if one recognizes cubism’s

studerat för honom i Paris. Liksom flera stora namn i konsthistorien låter sig Légers konst lånas till olika tolkningar, vilket gör konstnärskapet mindre känsligt för trendskiften. Léger verkar ha överlevt abstraktionens tillbakagång och popkonstens uppsegling.

BARBARA HEPWORTH, 20 NOVEMBER–27 DECEMBER 1964

Barbara Hepworths abstrakta skulpturer visades på en separatutställning 1964. Utställningskatalogen är en blå folder med verkskatalog och en text av den tjeckoslovakisk-brittiske konsthistorikern Josef Paul Hodin. Hepworth är en av 1900-talets stora brittiska skulptörer, den ledande vid sidan av Henry Moore, som hon inspirerades av och hade utbyte med. Till skillnad från Moores skulpturer är Hepworths i regel nonfigurativa. Hon var utbildad vid Leeds School of Art och Royal College of Art i London men arbetade från 1950 i St Ives i Cornwall. Hennes arbeten i polerad sten eller brons karaktäriseras av abstrakta, ofta runda former med håligheter.

”I Barbara Hepworths ande och konst har vår tids formprinciper och den klassiska traditionen, vetenskapen och skönheten format en unik syntes”, skriver Hodin.⁶² Här sammanstrålar alltså klassicism och modern vetenskap i ett abstrakt uttryck. Hodin för också ett resonemang om abstraktionen som en konsekvens av vetenskapens framsteg och utbredning:

Vår tid domineras på gott och ont av vetenskapen, och den måste därför, som en odiskutabel realitet, påverka också konsten. Därav abstraktionen. Det betyder inte att abstraktionen är ett mål i sig själv, men genom abstraktionen kan vi frigöra oss från det traditionella formspråket och öppna vägen för ett formspråk, som gäller här och nu.⁶³

Hur språnget mellan vetenskap och abstraktion går till förklaras inte. Konsten ska inte illustrera vetenskapens upptäckter, men liksom vetenskapen ska konsten utforska det okända. Hodin tar för givet att denna utforskning av det okända på konstens område sker i abstraktionen och inte någon annanstans. Hepworth citeras: ”Nu har dessa abstrakta

realistic ambitions of describing the world in a new way, and at the same time accepts that an abstracted visual language can be included within the parameters of social realism. In Latin America, obviously, we have Diego Rivera and other mural painters, who have created a modern, realistic, and socially engaged mode of painting.

Hultén also sees Léger as a pop artist before pop art and as a surrealist. He further emphasizes Léger’s influence on Swedish art through his activities as a teacher, a number of Swedish artists having studied under him in Paris. Like many other big names in the history of art, Léger’s lends itself to a broad variety of interpretations, which makes his output less susceptible to changing trends. Léger seems to have survived the retreat of abstraction and the emergence of pop art.

BARBARA HEPWORTH, 20 NOVEMBER–27 DECEMBER 1964

Barbara Hepworth’s abstract sculptures were shown at a solo show in 1964. The exhibition catalogue is a blue folder with a compendium of works and a text by the Czech-British art historian, Josef Paul Hodin. Hepworth is one of the great British sculptors of the 1900s, a leading figure alongside Henry Moore, by whom she was inspired and with whom she exchanged ideas. Unlike Moore’s sculptures, Hepworth’s are as a rule non-figurative. Trained at the Leeds School of Art and the Royal College of Art in London, from 1950 she worked in St Ives in Cornwall. Her works in polished stone or bronze are characterized by abstract, often round forms with cavities.

‘In Barbara Hepworth’s spirit and art, the principles of form in our time and the classical tradition, science, and beauty, have been aligned into a unique synthesis’, writes Hodin.⁶² This, in other words, is a convergence of classicism and modern science in an abstract expression. Hodin also presents an argument on abstraction as a consequence of the ubiquitous presence of scientific progress:

For good or ill, our time is dominated by science, and for this reason it must also, indubitably, have an effect on art. Out of this comes abstraction. This does not mean

formelement blivit våra tankar, vår tro, i vårt vakna liv och i våra drömmar – de kan innebära lösningen på livet och sättet att leva...⁶⁴

Hodin skriver vidare att värdet i Hepworths konst ligger i att den personliga stil som hon utvecklat är allmängiltig: ”konsten behöver experiment, men i grunden är konst och ande identiska.”⁶⁵ Genom att vara personlig blir Hepworth allmängiltig. Hon har utvecklat ett nytt språk för en ny tid, i samklang med den moderna vetenskapen. Men detta moderna språk grundar sig samtidigt i en upptäckt av ett förmodernt, primitivt kulturarv. Dessa till synes motsägelsefulla källor förenas i den moderna konstens universella strävan.

Hodin hävdar att Hepworth ger uttryck för ”människans värdighet och hennes önskan att betvinga kaos, att ingjuta mening och skönhet i naturens krafter, att förmänskliga livet”.⁶⁶ Konstnärskapet förstås alltså som en existentiell mission att anpassa naturen till människan, eller hjälpa människan att handskas med naturen. Det nationella berörs inte, däremot konstens förhållande till sin tids upptäckter. Konsten ses som en del i en mänsklig strävan. Den stora konsten saknar nationsgränser och Hepworth framställs i katalogtexterna just som en sådan stor, modern, gränsöverskridande konstnär.

FRANCIS BACON. MÅLNINGAR 1945–1964, 27 FEBRUARI–4 APRIL 1965

Trots sitt figurativa formspråk räknas Francis Bacon som en av portalgestalerna i modernismen. En separatutställning med konstnären visades 1965. Redaktör för utställningskatalogen var Karin Bergqvist Lindegren. Katalogen, som formgivits av Melin & Österlin, hade ett omslag med ett vykort instuckat i stansade springor. Omslagsbilden är det dubbelporätt av konstnärsvännerna Lucian Freud och Frank Auerbach från 1964 som köptes in till museet två år efter utställningen.

Francis Bacon, född på Irland men verksam i London, var en av 1900-talets mest inflytelserika målare. Påverkad av Picasso utvecklade han en säregen form av figurativ expressionism med deformerade figurer i slutna rum. Det är ett måleri som Bacon själv såg som realistiskt, inte som en illustration av verkligheten utan som en realism

that abstraction is a goal in its own right, however, through abstraction we can liberate ourselves from traditional form and open the way to a visual language that is relevant to the here and now.⁶³

The mechanics of this leap from science to abstraction is not explained. Art is not supposed to illustrate the discoveries of science, but, much like science, it must explore the unknown. Hodin assumes that this exploration of the unknown in the realm of art takes place in abstraction and nowhere else. Hepworth is quoted: ‘Now these abstract elements of form have become our thoughts, our beliefs, in our waking life and in our dreams – they can imply a solution to life and our way of living it...’⁶⁴

Hodin goes on to say that the value of Hepworth’s art lies in that its personal style, which she has developed, is universal: ‘art needs experimentation, but fundamentally art and spirit are identical.’⁶⁵ By being personal, Hepworth becomes universal. She has developed a new language for a new time, which chimes with modern science. But at the same time this modern language is based on the discovery of a pre-modern, primitive cultural inheritance. These apparently contradictory sources are united in the universal striving of modern art.

Hodin maintains that Hepworth gives expression to ‘human dignity in her desire to subjugate chaos, to infuse meaning and beauty into the power of nature, to humanize life’.⁶⁶ In other words her art should be understood as an existential mission to adapt nature to the human being, or help people in their approach to nature. Nationality is not touched upon, however, the relationship of art to the discoveries of its time are in focus. Art is viewed as a part of human endeavour. Great art lacks national boundaries, and Hepworth is portrayed in the catalogue texts as precisely one of the great, modern, ground-breaking artists.

FRANCIS BACON: PAINTINGS 1945–1964, 27 FEBRUARY–4 APRIL 1965

Despite his figurative visual language, Francis Bacon is counted as one of the preeminent figures of modernism. A solo exhibition of the artist’s work was held in 1965. The editor of the exhibition catalogue was Karin

med andra medel.⁶⁷ Han hämtade influenser från såväl konsthistorien som film och fotografi.

Genom sitt figurativa måleri framstår Bacon som ett särfall i den modernistiska konsthistorieskrivning som domineras av abstraktionen. I själva verket är han del av en brittisk figurativ tradition som löper genom hela 1900-talet som tidigare inte fått så stort utrymme i den internationella konsthistorieskrivningen.

Det figurativa måleriet har en starkare ställning i Storbritannien än i exempelvis Frankrike, från postimpressionisterna i The Camden Town Group i London på tiotalet till efterkrigstidens realister, expressionister och surrealisterna som Frank Auerbach, David Bomberg, Dora Carrington, Lucian Freud, Leon Kossoff, Dorothy Mead, Stanley Spencer, Graham Sutherland och Euan Uglow, även om det i England också fanns abstrakta konstnärer som Barbara Hepworth, Henry Moore och Ben Nicholson. Detta sammanhang uppmärksammades inte på utställningen; i katalogen framställs Bacon enbart som en av 1900-talets betydande konstnärer. Bacon lyfts upp som en konstnär som gestaltar människans utsatthet i ett modernt formspråk.

I sammanhanget kan det vara intressant att nämna Bacons eget ointresse för abstrakt konst. I en intervju med David Sylvester säger han:

Ett av skälen till att jag inte tycker om abstrakt måleri, eller till att det inte intresserar mig, är att jag uppfattar måleri som något tvåfaldigt, medan det abstrakta måleriet uteslutande handlar om estetik. Det håller sig alltid på ett och samma plan, intresserar sig egentligen bara för skönheten i mönster och form. De flesta människor och i synnerhet konstnärer rymmer ju fonder av obehärskade känslor, och jag tror att de konstnärer som målar abstrakt anser att de fångar alla dessa olika känslor i de fläckar som de gör. Men i mina ögon blir känslorna alltför bleka för att uttrycka något om de fångas på det viset.⁶⁸

Bacon pekar här ut den problematik som följt abstraktionen och då särskilt den nonfigurativa bilden. När relationen till ett motiv bryts, hur kan då bilden fås att bli något annat än ren estetik, ren dekoration? Hur kan den förmedla innehåll och känslor?

Bergqvist Lindegren. The catalogue, designed by Melin & Österlin, had a cover consisting of a post card inserted into slits. The cover image is the double portrait of the friends of the artists, Lucian Freud and Frank Auerbach from 1964, which was acquired by the museum two years after the exhibition.

Francis Bacon, born in Ireland but based in London, was one of the most influential painters of the twentieth century. Influenced by Picasso, he developed an idiosyncratic form of figurative expressionism with deformed figures in enclosed spatial settings. Bacon himself regarded his painting as realistic, not as an illustration of reality but rather a reality employing other means.⁶⁷ He sourced his influences both in art history as well as film and photography.

Through his figurative painting, Bacon emerges as a unique case in a modern art history that is dominated by abstraction. In actual fact he is a part of a British figurative tradition, a vein of which runs through the entire 1900s, although it has not held much prominence in modern, international art historiography.

Figurative painting has a stronger position in Britain than, for instance, France, going back to the time of the post-impressionists in the Camden Town Group in the decade from 1910 to the post-war realists, expressionists, and surrealists – such as Frank Auerbach, David Bomberg, Dora Carrington, Lucian Freud, Leon Kossoff, Dorothy Mead, Stanley Spencer, Graham Sutherland, and Euan Uglow, although there were also in England abstract artists as Barbara Hepworth, Henry Moore, and Ben Nicholson. This context was not taken note of in the exhibition, at which Bacon was merely portrayed as one of the most important artists of the twentieth century, an artist who gave form to the vulnerability of the human being in a modern visual language.

It may be of interest here to mention Bacon's own lack of interest in abstract art. In an interview with David Sylvester, he says:

One of the reasons why I don't like abstract painting, or why it doesn't interest me, is that I think painting is a duality, and that abstract painting is an entirely aesthetic thing. It always remains on one level. It is only interested in the beauty of its patterns or its shapes. We know that most people, especially artists, have large areas of undisciplined emotion, and I think that abstract artists believe that in these marks they're making they are catching all these sorts of emotions. But I think that, caught in that way, they are too weak to convey anything.⁶⁸

En separatutställning med Wassily Kandinsky, en av den nonfigurativa konstens pionjärer, visades 1965. Kandinsky brukar lyftas fram som den som 1910 skapade den första helt abstrakta bilden inom den modernistiska konsten, även om detta är omdiskuterat. Kandinsky var också en av grundarna av den tyska expressionistgruppen Der Blaue Reiter 1911 och senare en av ledarna för den modernistiska Bauhausskolan.

Att en av modernismens klassiker presenterades i en större utställning drygt tjugo år efter konstnärens död ligger helt i linje med Moderna Museets förankring i modernismens historia. Kandinskys sena nonfigurativa måleri hade en stor aktualitet med framträdandet av strömningar som informellt måleri, spontanism, tachism och abstrakt expressionism.

Katalogen innehåller ett förord av museichefen och två texter av konstnären. I sitt förord drar Hulténs linjerna tillbaka till tidigare Kandinskyutställningar i Sverige, på *Baltiska utställningen* i Malmö 1914 och en utställning i Stockholm 1916. ”Debatten från 1916 behandlade för första gången i svensk press den abstrakta konstens berättigande. Argumenten är oss välbekanta, därför att vi ofta möter dem igen.”⁶⁹ Den moderna, experimentella konsten möter motstånd, då som nu. Hultén ser konstnären som en del av det moderna: ”Ingen kan vara aktuellare och mer tillhörig det moderna än Kandinsky.”⁷⁰

I enlighet med avantgardets revolutionära retorik är det av stor betydelse i modernismen vem som var först. Anmärkningsvärt är hur diskussionen om modernismens pionjärer tenderar att handla mer om historieskrivning och teorier än om bilderna.

Here, Bacon pinpoints that problem that has haunted abstraction and especially the non-figurative image. When the relationship to the motif is broken, how can the picture become anything more than something purely aesthetic, purely decorative? How can it convey content and emotion?

WASSILY KANDINSKY, 10 APRIL–23 MAY 1965

A solo exhibition of Wassily Kandinsky, one of the pioneers of non-figurative art, was put on in 1965. Kandinsky is often named as the artist who, in 1910, produced the first entirely abstract picture in modern art, although this remains a subject of contention. Kandinsky was also in 1911 one of the founders of the German group of expressionists, Der Blaue Reiter, and later one of the leading figures of the modernist Bauhaus school.

That one of the giants of modernism was presented in a large exhibition some twenty years after his death was entirely in line with the focus of Moderna Museet on the history of modernism. Kandinsky's late non-figurative painting had great topicality, with the emergence of veins such as informal painting, the spontaneous school, tachism, and abstract expressionism.

The catalogue features a foreword by the chief curator of the museum and two texts by the artist. In his foreword, Hultén refers back to earlier Kandinsky exhibitions in Sweden, the *Baltic Exhibition* in Malmö in 1914 and an exhibition in Stockholm in 1916. ‘For the first time in the Swedish press, the debate from 1916 confronted the justifications for abstract art. The arguments are familiar to us, because we still frequently run into them.’⁶⁹ Modern, experimental art often meets resistance, then as much as now. Hultén regards the artist as a part of modernity: ‘No one can be more relevant and belong more to the modern than Kandinsky.’⁷⁰

In accordance with the revolutionary rhetoric of the avant-garde, it is of great consequence who was the first. What stands out is how the discussion of the pioneers of modernism tends to be more about the historiography and theories, than the actual art.

Den inre och yttre rymden. En utställning rörande universell konst (1965–1966) var en tematisk samlingsutställning kring begreppet rymd med verk av bland andra Naum Gabo, Yves Klein och Kazimir Malevitj. Totalt visades verk av 35 konstnärer som brutit med centralperspektivets rumsuppfattning från renässansen och framåt. Det är inte fråga om betoning av ytplanet utan istället om konst som bryter igenom ytan och öppnar verket mot rummet och rymden. Intressant nog lyfts ordet universell upp i titeln. Det är en visionär konst som är aktuell i samtiden samtidigt som utställningen till stor del består av historiska exempel. Återigen härleds samtidens uttryck tillbaka till den tidiga modernismen och särskilt det ryska avantgardet.

Den bultade utställningskatalogen ligger i en dokumentportfölj i papp med utställningens titel på olika språk tryckt över hela ytan. Katalogen är indelad i fyra avsnitt med olika pappersformat. Avsnittet om Malevitj inleds med en sida i vit galon, avsnittet om Gabo med en sida i genomskinlig plast och avsnittet om Klein med en sida i blått papper. Efter dessa tre biografiska avsnitt följer en översikt över utställningens övriga konstnärer. Texterna är författade av Troels Andersen, Joost Baljeu, Naum Gabo, K.G. Hultén, Yves Klein, György Ligeti, Ulf Linde, Kazimir Malevitj och Pierre Restany.⁷¹ Utställningen manifesterar Moderna Museets förankring i avantgardet.

KAREL APPEL. MÅLNINGAR 1947–1965, 26 FEBRUARI–27 MARS 1966

Karel Appels färgstarkt expressiva måleri, ofta med figurer och maskliknande ansikten som motiv, visades 1966. Utställningen sammanställdes i samarbete med Stedelijk Museum i Amsterdam. Förutom bidrag av konstnären innehåller katalogen texter av Herbert Read, Hugo Claus, Lucebert och Simon Vinkenoog.

THE INNER AND THE OUTER SPACE: AN EXHIBITION DEVOTED TO
UNIVERSAL ART, 26 DECEMBER 1965–20 FEBRUARY 1966

The Inner and the Outer Space: An Exhibition Devoted to Universal Art (1965–6) was a thematic joint exhibition on the concept of space, featuring works among others by Naum Gabo, Yves Klein, and Kazimir Malevich. In total, works by 35 artists were shown, all of which had made a break with the spatial sense of the central perspective, from the time of the Renaissance and on. It is not a question of emphasizing the spatial surface but, rather, of looking at art that breaks through the surface and opens itself spatially and to the universe. Interestingly enough, the word 'universal' features in the title of the exhibition. This is visionary art, which is of interest in the contemporary scene, at the same time as the art exhibited here consists primarily of historical examples. Once again, the expression of contemporary ideas is being referred back to early modernism, in particular the Russian avant-garde.

The riveted exhibition catalogue is placed in a cardboard document folder, with the name of the exhibition in various languages printed all over the cover. The catalogue is divided into four sections, with different paper formats. The section on Malevich is fronted by a page in white PVC, and the section on Klein with a page of blue paper. After these three biographical passages follows a general section on the other artists in the exhibition. The texts are written by Troels Andersen, Joost Baljeu, Naum Gabo, K. G. Hultén, Yves Klein, György Ligeti, Ulf Linde, Kazimir Malevich, and Pierre Restany.⁷¹ The exhibition manifests the foundations of Moderna Museet in the avant-garde.

KAREL APPEL: PAINTINGS 1947–1965, 26 FEBRUARY–27 MARCH 1966

Karel Appel's colourful, expressive painting, often with figures or mask-like faces as their motif, was shown in 1966. The exhibition was planned in collaboration with Stedelijk Museum in Amsterdam. Apart from the

Den nederländske konstnären var medlem i Cobra-gruppen, en sammanslutning som tagit sitt namn från de städer där konstnärerna hade sin hemvist: Copenhagen, Brussels, Amsterdam. Cobra ville frigöra människans fantasi i ett uppror mot normer och den etablerade smaken. Till skillnad från dada gjorde de det företrädesvis inom etablerade konstformer. Bland annat lät de sig inspireras av barns bilder i expressionistiskt och naivistiskt måleri. Cobra har också en politiskt revolutionär sida. Flera konstnärer inom gruppen hade kontakter med situationistiska internationalen, en radikal vänsterrevolutionär avantgardegruppering. Cobra är mer romantisk och propagerar för en frigörelse av människans fantasi genom konsten. I katalogen skriver Appel: ”Jag försöker aldrig göra en målning utan ett stycke liv.”⁷² Det är ett uttalande som förbinder honom med en romantisk-expressiv ådra i modernismen.

PEGGY GUGGENHEIMS SAMLING FRÅN VENEDIG,
26 NOVEMBER 1966–8 JANUARI 1967

Delar ur en betydande samling av modern konst visades 1966–1967 med *Peggy Guggenheims samling från Venedig*. På katalogens titelsida finns orden ”den mest betydande privatsamlingen av modern konst”.⁷³ I sitt förord betonar K.G. Hultén kvaliteten och bredden i samlingen: ”Att samla det bästa av den moderna konsten, oberoende av stilar, hade man tagit sig an endast på ett ställe tidigare, vid The Museum of Modern Art i New York.”⁷⁴

”Oberoende av stilar”, skriver Hultén. Frågan är förstås vad som inkluderas i den moderna konsten. Här saknas såväl realism som nysaklighet, neodada och popkonst. Surrealismen är rikligt representerad men inte dada och rysk konstruktivism. Däremot är abstrakta sovjetiska konstnärer som Alexander Archipenko, Kazimir Malevitj och Wassily Kandinsky företrädare.

I utställningskatalogen framstår modernismen som en rörelse som syftade till å ena sidan formens och färgens frigörelse i fauvismen, kubismen och den abstrakta konsten, å andra sidan

contributions by the artist, the catalogue has texts by Herbert Read, Hugo Claus, Lucebert, and Simon Vinkenoog.

The Dutch artist was a member of the Cobra group, an amalgamation that had taken its name from the cities in which the artists had their abodes: Copenhagen, Brussels, Amsterdam. Cobra sought to liberate the human imagination in an uprising against norms and established taste. Unlike in dada, the preference was to do so within established artistic forms. Among other things, they found inspiration in children’s pictures in an expressionistic and naïve style of painting. Cobra also had a politically revolutionary aspect. A number of its artists had contacts with the Situationist International, a radical left-wing avant-garde group. Cobra had a more romantic outlook and propagated for a liberation of the human imagination through art. Appel writes in the catalogue: ‘I never try to make a painting, but a piece of life.’⁷² With this statement he can be allied to a romantic-expressive vein of modernism.

PEGGY GUGGENHEIM'S VENICE COLLECTION,
26 NOVEMBER 1966–8 JANUARY 1967

Parts of an important collection of modern art was shown in 1966–7, in the form of *Peggy Guggenheim's Venice Collection*. On the title page, the following statement is given: ‘The most significant private collection of modern art’.⁷³ In his foreword, K. G. Hultén emphasizes the quality and breadth of the collection: ‘Collecting the best of modern art, irrespective of style, has only ever been undertaken in one place before, namely at The Museum of Modern Art in New York.’⁷⁴

‘Irrespective of style’, writes Hultén. The question, of course, is just what should be included under the banner of modern art. Missing here is both realism and new objectivity, as well as neo-dada and Russian constructivism. On the other hand, abstract Soviet artists such as Alexander Archipenko, Kazimir Malevich, and Wassily Kandinsky are represented.

In the exhibition catalogue, modernism is expressed as a movement which on the one hand dedicated itself to the liberation of form

medvetandets i surrealismen. Även verk av figurativa expressionister som Francis Bacon, Alberto Giacometti och Germaine Richier återfinns i samlingen. En del abstrakta målare som fick sitt genombrott efter kriget är inkluderade, som Emilio Vedova, och framför allt amerikanska abstrakta expressionister som Willem de Kooning, Sam Francis, Arshile Gorky, Robert Motherwell och Jackson Pollock. Abstraktionen har en dominerande ställning i samlingen.

WIFREDO LAM. HJÄRTATS SNÅR, VAPEN, FRUKTER, 8 APRIL–7 MAJ 1967

Moderna Museets stora presentation av den kubanske målaren Wifredo Lam (1967) innebär en vidgning mot andra kultursfärer. Lam är associerad med surrealismen men har utvecklat ett eget abstrakt formspråk. K.G. Hultén skriver i katalogen: "Wifredo Lam är en verklig världsmedborgare, lever och arbetar i hela världen."⁷⁵ Katalogen innehåller många fotografier av konstnären tillsammans med olika personligheter som André Breton, Fidel Castro och Arshile Gorky. Ett starkt fokus ligger på personen, hans bakgrund och nätverk.

Utställningskatalogens texter av konstnären, Maurice Nadeau, Ricardo Porro, Gherasim Luca, Lasse Söderberg, Ingemar Leckius, José Pierre och Alejo Carpentier refererar till fantasi, drömmar, geografi och politik i högre grad än till modern konst, även om Picasso förs på tal. Det primitiva betonas, hur Lam låter sig inspireras av regnskog, masker och traditioner. Lasse Söderberg skriver: "Han uppfattas också ofta som något av negerkonstens moderne fullföljare."⁷⁶ Ordet "neger" hade vid tidpunkten inte den negativa laddning det fått idag. Begreppet "negerkonst" gav vid tiden snarare en positiv och vid association till konstnärliga uttryck av ursprungsbefolkningen i Afrika såväl som av Amerikas slavättlingar. För Söderberg är det kopplat till negrituderörelsens upprättande av en svart identitet i frigörelsen från kolonialmakternas förtryck:

Men samtidigt som många negerpoeter i revolutionär yra har vänt kolonialisternas språk som en knivspets mot deras egna strupar kan Lam sägas ha trätt in på den västerländska

and colour in fauvism, cubism, and abstract art, while on the other it sought to free consciousness in surrealism. Also works by figurative expressionists such as Francis Bacon, Alberto Giacometti, and Germaine Richier are found in the collection. Some of the abstract artists whose breakthroughs came after the war are included, for instance Emilio Vedova, but above all there is a wealth of American abstract expressionists including Willem de Kooning, Sam Francis, Arshile Gorky, Robert Motherwell, and Jackson Pollock. Abstraction occupies a dominant position in the collection.

WIFREDO LAM: THE HEART'S THICKETS, WEAPONS, FRUITS, 8 APRIL–7 MAY 1967

Moderna Museet's grand presentation of the Cuban painter Wifredo Lam (1967) implies a broadening towards other cultural spheres. Lam is associated with surrealism but has developed his own abstract visual language. K. G. Hultén writes in the catalogue: 'Wifredo Lam is a true world citizen, living and working all over the world.'⁷⁵ The catalogue presents many photographs of the artist with a range of personalities including André Breton, Fidel Castro, and Arshile Gorky. There is a strong emphasis on his person, his background, and his networks.

The exhibition catalogue, with texts by the artist, Maurice Nadeau, Ricardo Porro, Gherasim Luca, Lasse Söderberg, Ingemar Leckius, José Pierre, and Alejo Carpentier, makes references to the imagination, dreams, geography, and politics to a much greater extent than to modern art, although Picasso is discussed. The primitive is brought to the fore – the way in which Lam is inspired by rainforests, masks, and traditions. Lasse Söderberg writes: 'He is also perceived as something of a modern adherent of negro art.'⁷⁶ The word 'negro' at this time did not have the negative connotations that it does today. The phrase 'negro art' had a positive ring to it, associated to the artistic expression of indigenous peoples in Africa as well as the American descendants of slaves. For Söderberg, it was connected to the Negritude movement and its establishment of a black identity in a liberation from the repressive colonial powers:

konstens arena, inte som en usurpator i likhet med Picasso, utan som en koloniserad den där [sic.] åter bemäktigar sig vad man en gång har rövat från honom och hans fäder.⁷⁷

Lam skrivs in i en postkolonial situation och framställs som en kosmopolit som överskridit gränserna mellan de gamla kolonierna och de västerländska metropolerna. Hans uttryck är internationellt men har samtidigt en relation till Lams ursprung, djungeln och det ”primitiva”. Här finns paralleller till chilensen Roberto Matta med den skillnaden att Lam är både svart och kuban. Matta är chilensare men vit och rörde sig självklart mellan Latinamerika, USA och Europa i en västerländsk konsttradition. Exemplet Lam visar dock att den västerländska konstscenen var potentiellt öppen för konstnärer utanför Europa och USA som talade det abstrakta språket. Förutsättningen tycks vara att de lämnar hemlandet och flyttar till konstvärldens centrum.

Även om Lam anammade ett internationellt abstrakt språk med förebild i Picasso och surrealismen, förefaller referenserna till hans ursprung betydelsefulla. Han blir en representant för en annan kultur. Likväl är det genom att bli abstrakt som Lam gjort sig relevant i ett internationellt sammanhang.

**OLLE BONNIÉR. MINOS PALATS. KOMMUNICERANDEN – SAMTIDIGT SLUTNA INOM
MÄNNISKAN OCH ÖPPNADE MOT KOSMOS, 29 APRIL–4 JUNI 1967**

En av de ledande svenska konkretisterna ställde ut på Moderna Museet 1967, men då talande nog inte med abstrakt måleri utan med ett allkonstverk. Verket skapades i samarbete med kompositören Karl-Erik Wallin och rymdfysikern Lars Block på uppdrag från rymdforskaren Hannes Alfvén till invigningen av det europeiska rymdforskningsinstitutet ESRO i Kiruna 1966, ett samarbete som påbörjats fyra år tidigare. Verket återskapades på Moderna Museet året därpå i samarbete med Riksställningar och Rikskonserter. I en mörklagd kammare spelades ljuspulser, ljud och den projicerade filmen *Teseus* upp runt åskådaren på ett gemensamt tema.⁷⁸

But at the same time as many negro poets in a revolutionary fervour have reversed the language of the colonizers, like the point of a knife blade against their throats, Lam might be said to have strolled into the arena of the Western art, not in the guise of a usurper as Picasso did, but rather as someone who was colonized and now takes charge of what was once robbed from him and his ancestors.⁷⁷

Lam is written into a post-colonial situation and described as a cosmopolitan who has superseded the boundaries between the old colonies and the Western metropolises. His mode of expression is international, but at the same time it maintains a relationship to Lam's origins, the jungle, and the 'primitive'. There are parallels here with the Chilean, Roberto Matta, with the express difference that Lam is both black and Cuban. Matta is Chilean but white and, as such, able to move unconcernedly between Latin America, the USA, and Europe, in a Western tradition of art. The instance of Lam demonstrates, however, that the Western art scene potentially lay open to artists outside of Europe and the USA, if they spoke the language of abstraction. The prerequisite seems to be that they should leave their homeland and move into the heartland of the art world.

Although Lam was an adherent of an international abstract language with Picasso as his model, as well as surrealism, the references to his origins are significant. He becomes a representative of another culture. Nonetheless it is by means of abstract art that Lam has made himself relevant in an international context.

**OLLE BONNIÉR: PALACE OF MINOS: COMMUNICATING – SIMULTANEOUSLY
CLOSED IN THE HUMAN BEING AND OPENING TO THE COSMOS,
29 APRIL–4 JUNE 1967**

One of the leading Swedish concretists was exhibited at Moderna Museet in 1967, but not in the language of abstract painting but with an audio-visual synthesis, created in collaboration with the composer Karl-Erik Wallin and the astro-physicist Lars Block, and commissioned by the astronomer Hannes Alfvén for the inauguration of the European space research institute ESRO in Kiruna in 1966. The working process began four years earlier,

Utställningen visar på Bonniers rörlighet som konstnär. Hans intresse låg alltmer i rymden än i den avgränsade formen. När en av konkretisterna ställde ut på Moderna Museet var det med ett gränsöverskridande allkonstverk. Närheten till teknik och vetenskap låg i tiden. Andra sådana samarbeten var aktuella på Moderna Museet, inte minst genom kontakten med ingenjören Billy Klöver i New York.⁷⁹

Olle Bonniér hade svenska föräldrar men föddes i Los Angeles och bodde också i vuxen ålder under en längre period i New York. Han ställde regelbundet ut utomlands och hade en internationell karriär, vilket kan ses som en tillgång i detta sammanhang. Det är inte främst som företrädare för den svenska konkretismen som Bonniér ställde ut på Moderna Museet 1967, utan som medieöverskridande konstnär i ett internationellt avantgarde. Det är anmärkningsvärt att ingen av konkretisterna presenterades på Moderna Museet under undersökningsperioden, bortsett från denna utställning och en mindre visning av Lennart Rodhes basse-lisse-vävnad *Familjen* 1966. Detta faktum ligger i linje med Moderna Museets identitet som avantgarde-museum associerat med dada, ryskt avantgarde och neodada mer än med konkretismen.

SAMLING S, 9 JUNI–16 JULI 1967

Utställningen *Samling S* (1967) utgör en presentation av en privatsamling från samlarparet Grace och Philip Sandblom. Utställningen innehåller verk av konstnärer som Paul Cézanne, Henri Matisse, Eugène Delacroix, Joan Miró och Pablo Picasso men också svenska konstnärer knutna till Färg och Form. Utställningen visade också en del senare abstrakta verk av konstnärer som Jean Bazaine, Nicolas de Staël, Antonio Tàpies och Mark Tobey liksom av svenskarna Lars Englund och Rune Jansson. Det är ett i hög grad franskorienterat urval av klassisk modern abstrakt konst som står i kontrast till Moderna Museets annars ökande betoning av den medieöverskridande neodada med centrum i New York.

and the exhibit was recreated at Moderna Museet a year after the inauguration, partnered by the Swedish Exhibition Agency (Riksställningar) and the Swedish Concerts Agency (Rikskonserter). Focusing on a common theme, there were pulses of light and sounds and the film *Theseus* was projected around the audience in a darkened chamber.⁷⁸

The exhibition demonstrates Bonniér's dynamism as an artist. His interest was always more directed at space than in the delineated form. Despite being a concrete artist, when he exhibited at Moderna Museet it was with a cross-disciplinary synthesis art piece. The proximity to technology and science is a feature of the time. Other similar collaborations were in motion at Moderna Museet, not least through contact with the engineer, Billy Klöver, in New York.⁷⁹

Olle Bonniér had Swedish parents but was born in Los Angeles and also lived as an adult for a longer period in New York. He regularly exhibited overseas and had an international career, which might be seen as an asset in this context. It was not primarily as a representative of Swedish concrete art that Bonniér was exhibited at Moderna Museet in 1967, but as an artist belonging to the international avant-garde and deconstructing the usual media boundaries. It is striking that none of the concretists were presented at Moderna Museet within the period of this study, apart from this exhibition and a smaller showing of Lennart Rodhe's basse-lisse-woven tapestry, *The Family*, in 1966. Yet, this very much concurs with the identity of Moderna Museet as an avant-garde museum associated with dada, the Russian avant-garde, and neo-dada, as opposed to concrete art.

COLLECTION S, 9 JUNE–16 JULY 1967

The exhibition *Collection S* (1967) is a presentation of a private collection by the collector couple, Grace and Philip Sandblom, containing works by artists such as Paul Cézanne, Henri Matisse, Eugène Delacroix, Joan Miró, and Pablo Picasso, but also Swedish artists allied to the Färg och Form group. In addition, the exhibition showed some later abstract works by artists such as Jean Bazaine, Nicolas de Staël, Antonio Tàpies, and Mark Tobey, as well as the Swedish artists, Lars Englund and Rune Jansson.

LUCIO FONTANA. IDÉER OM RYMDEN, 26 AUGUSTI–1 OKTOBER 1967

Italiens kanske mest kände konstnär under efterkrigstiden, Lucio Fontana, presenterades med en separatutställning 1967. Fontana föddes i Argentina 1899 men växte upp i Italien. Senare studerade han och arbetade i Argentina men återvände till Italien 1927. Under krigsåren vistades han på nytt i Argentina. När han kom tillbaka 1947 fann han sin ateljé i Milano sönderbombad. Fontana nådde sitt internationella genombrott under femtiotalet och dog i Varese 1968.

Fontana förknippas med den abstrakta konsten under efterkrigstiden men utforskar också rummet i objekt och rumsinstallationer. Samtidigt var Fontana skolad i ett klassiskt formspråk och hans tidiga arbeten är figurativa. Fontana utförde arbeten på uppdrag av fascistregimen. Parallellt med sina abstrakta arbeten utförde han under femtiotalet religiösa figurativa skulpturer, vilka är mindre kända.⁸⁰

Fontana är förknippad med sina monokroma dukar där vertikala snitt öppnar ytan mot ett mörkt rum bakom duken. Moderna Museet äger en sådan målning, *Concetto Spaziale. Attese* från 1959, inköpt 1961, mörkt brunviolett med fyra snitt. Även Göteborgs konstmuseum har en målning i samma serie, blå med fjorton snitt.

Fontana kallar ofta sina målningar för *Idéer om rymden* (*Concetto Spaziale*), som också är titeln på utställningen. Den silverfärgade utställningskatalogen är täckt av svarta prickar som påminner om de hål som perforerar Fontanas målningar och objekt. Mönstret upprepas genom katalogen.

Utställningskatalogen innehåller utdrag ur Fontanas manifest, ”Det vita manifestet” (1946) och ”Tekniska manifestet” (1951).⁸¹ I ”Det vita manifestet” skriver Fontana om upptäckten av abstraktionen via deformationen. Det är svårt att här inte läsa in ett avståndstagande från konstnärens tidiga arbete. Men abstraktionen är inte tillräcklig för Fontana: ”detta nya läge motsvarar inte längre den

It is a highly French-oriented selection of classic, abstract, modern art, in stark contrast with Moderna Museet’s otherwise increasing emphasis on cross-media neo-dada works centred on New York.

In 1964 Gothenburg Museum of Art showed *From the Collection of Grace and Philip Sandblom: From Delacroix to de Staël.*

LUCIO FONTANA: SPATIAL CONCEPT, 26 AUGUST–1 OCTOBER 1967

Italy’s perhaps best-known artist born in the post-war period, Lucio Fontana, was presented in a solo exhibition in 1967. Fontana was born in Argentina in 1899 but grew up in Italy. Later he studied and worked in Argentina but returned to Italy in 1927. He went back to spend the war years in Argentina. When he came back in 1947 he found that his Milano studio had been destroyed in a bombing raid. Fontana had his international breakthrough in the fifties, and died in Varese in 1968.

Fontana is associated with post-war abstract art but also explores space in objects or installations. At the same time, Fontana was schooled in a classical visual tradition and his early works are figurative. Fontana carried out commissions on behalf of the Fascist regime. In parallel with his abstract work in the fifties he made figurative, religious sculptures, which are less well known.⁸⁰

Fontana is associated with monochrome canvases, in which vertical slits open up the surface to a dark space beneath the canvas. Moderna Museet owns one such painting, *Concetto Spaziale: Attese* from 1959, purchased in 1961, dark violet brown with four slits. Gothenburg Museum of Art also has a painting in the same series, blue with fourteen slits.

Fontana often entitles his paintings *Spatial Concept* (*Concetto Spaziale*), which is also the name of the exhibition. The silver-coloured exhibition catalogue is covered in black spots, reminiscent of the gaps that perforate Fontana’s paintings and objects. The pattern is repeated throughout the catalogue.

The exhibition catalogue contains excerpts from Fontana’s manifesto, ‘The White Manifesto’ (1946) and ‘Technical Manifesto’ (1951).⁸¹ In ‘The White Manifesto’ Fontana writes about the discovery of abstraction

nutida människans anspråk. Man begär en förändring i anden och i formen. Man vill överskrida gränserna för måleriet, skulpturen, diktningen och musiken.”⁸²

Fontana ser den moderna konstens grundläggande drag utbildade redan under 1200-talet. Ändå framträder han här som en förespråkare för en ny konst. Den nya konsten ska överskrida gamla former i en syntes, utan gamla uppdelningar, skriver han: ”Den nya konsten kräver, att människans alla energier tas i bruk vid skapandet och interpretationen. Då uppenbarar sig tillvaron helt och fullt i sin överflödande vitalitet.”⁸³ Betoningen av rörelse och rymd finns även i Fontanas tidigare arbeten – ett arv från barocken och futurismen – men ges här en konceptuell dimension. Det är inte bara fråga om att uttrycka energier genom formen, utan också om att överskrida, genomborra och upplösa materialet för den fria rymden.

Man kan notera Fontanas avantgardistiska anspråk. Det handlar om att skapa en ny konst för en ny tid, även om denna nya konst har rötter i den äldre. Om konsten tidigare ensidigt inriktats på vissa aspekter av livet, så ska den nya vara en total konst som riktar sig till hela människan. Med dessa anspråk skriver Fontana in sig i modernismens universalistiska strävan. Det ingår i denna universalism att konstnärens nationalitet inte lyfts fram som en väsentlig omständighet för tolkningen av hans verk. Även om hans bilder kan uppfattas som abstrakta är abstrakt inget relevant begrepp för Fontana. Rymd är däremot av central betydelse för honom, vilket manifesteras i utställningstiteln.

FORMER SÖKER GEMENSAMT CENTRUM. MARTIN HOLMGREN

SKULPTURER OCH TECKNINGAR 1948–1969, 7 NOVEMBER–13 DECEMBER 1970

Utställningen var en minnesutställning över den då nyligen avlidne skulptören. Titeln ”Former söker gemensamt centrum” löper runt ryggen på utställningskatalogens omslag som pryds av ett svartvitt fotografi av en abstrakt skulptur av konstnären. Pärmens insida är grön med ett fotografi av konstnären i arbete i sin ateljé. Katalogen innehåller skisser och modeller samt fotografier på skulpturer

via deformation. It is difficult to avoid interpreting this as the artist rejecting his early work. But abstraction is not enough on its own for Fontana: ‘this new position no longer corresponds to contemporary human requirements. There is a demand for change in spirit and form. One wants to cross the boundaries of art, sculpture, poetry, and music.’⁸²

Fontana regards the basic traits of modern art as having been developed already by the thirteenth century. Yet he is presenting himself here as a proponent of new art. This new art should overwrite old forms in a synthesis, without any of the old demarcations, he writes: ‘The new art demands that all human energies are employed in the creation and interpretation. When this happens, all of existence will be revealed in its overflowing vitality.’⁸³ The emphasis on movement and space is also present in Fontana’s early works – a legacy of the Baroque and Futurism – but here it is given a conceptual dimension. It is not only a question of expressing energies through form, but also of exceeding, penetrating, and causing a disintegration of matter inhabiting the free space.

One can take note of Fontana’s claims of speaking as a member of the avant-garde. It is about creating a new art for a new time, although this art has its roots in its older forms. If art before has single-mindedly been directed at particular aspects of life, it should now become a total art that addresses the entire human being. With these claims Fontana enters himself into the universal ambition of modernism. A part of this universalism is that the nationality of the artist is not emphasized as a matter of any significance in the interpretation of his works. While his pictures could be regarded as abstract, the concept has no relevance to Fontana. On the other hand space is of central importance to him, as manifested in the name of the exhibition.

FORMS SEEK A COMMON CENTRE: MARTIN HOLMGREN: SCULPTURES AND DRAWINGS 1948–1969, 7 NOVEMBER–13 DECEMBER 1970

This exhibition was a retrospective of the sculptor who had recently passed away. The title ‘Forms Seek a Common Centre’ runs around the spine of the exhibition catalogue, the cover of which is embellished

och offentliga verk. Utställningskommissarie var Carlo Derkert medan katalogen redigerades av Derkert tillsammans med Katja Waldén. Utställningskatalogen innehåller texter av K.G. Hultén och konsthistorikern Sven Sandström samt dagboksanteckningar och aforismer av konstnären. Hultén uppfattar Holmgrens formriktighet som mänsklig. Sandström betonar relationen mellan en agerande människa och omgivningen, ”ensam eller i intensiv relation till en med/motspelare, rummet”.⁸⁴

Holmgrens skulpturer och teckningar utgår från den mänskliga figuren och mänskliga former, vilka ställs i relation till andra objekt, rytmiskt grupperade och ofta starkt abstraherade. Därmed skapas ett rumslikt sammanhang till figurerna. Här framträder abstraherade figurativa uttryck av det slag som dominerade konstlivet tio år tidigare. I en samtida kontext framträder utställningen därför som mer historisk och retrospektiv än samtida.

DISKUSSION

I kapitlets inledning pekade jag ut några skillnader mellan Göteborgs konstmuseum och Moderna Museet. Det kommunala Göteborgs konstmuseum är ett konsthistoriskt museum med nordisk profil. Det statliga Moderna Museet är ett internationellt prestigemuseum med bevakningsuppdrag visavi den svenska konsten. Skillnaderna har även satt avtryck i utställningsprogrammet. Båda har visat moderna klassiker. Båda har också en i hög grad internationell utställningsprofil under undersökningsperioden. Vidare har Göteborgs konstmuseum och Konsthallen Göteborg visat fler utställningar med samtida europeisk abstrakt konst medan Moderna Museet återkommande visat experiment och amerikansk konst.

Moderna Museet framstod under Pontus Hulténs ledning som en ung institution öppen för den nya konsten. Det var också så museet framställde sig självt. Samtidigt byggde Moderna Museet upp en samling med den moderna konstens klassiker, från Matisse och Picasso till Klee och surrealisterna. Återkommande gjordes större

with a black and white photograph of an abstract sculpture by the artist. The inside of the cover is green, with a photograph of the artist at work in his studio. The catalogue contains sketches and models as well as photographs of sculptures and public works. The exhibition was curated by Carlo Derkert, while the catalogue, edited by Derkert with Katja Waldén, featured texts by K. G. Hultén and the art historian Sven Sandström as well as journal entries and aphorisms by the artist. Hultén perceives Holmgren's rich sense of form as human in scope. Sandström emphasizes the relationship between the active human being and the surroundings, 'alone or in intensive interaction with an ally/opponent, the spatial setting'.⁸⁴

Holmgren's sculptures and drawings are based upon the human figure and human forms, which are placed in relation to other objects, rhythmically grouped and often strongly abstracted. Thereby a spatial context is created for the figures. Here, abstracted figurative expressions are created of a type that used to be dominant in art some ten years earlier. In a contemporary context, therefore, the exhibition can be seen as more historical or retrospective than of its own time.

DISCUSSION

In the introduction of this chapter I pointed out some of the differences between Gothenburg Museum of Art and Moderna Museet. Gothenburg Museum of Art is a municipal institution, an art historical museum with a Nordic profile. The state-run Moderna Museet is an international prestige museum with a monitoring function of Swedish art. These differences have put their stamp on the exhibition programmes. Both have shown modern classics. Both also to a very high degree have presented international exhibition profiles within the period of this study. Further, it can be said that Gothenburg Museum of Art and Gothenburg Art Gallery has put on several exhibitions of contemporary European abstract art, while Moderna Museet has repeatedly shown experimental exhibitions and American art.

Under Pontus Hultén's leadership, Moderna Museet emerged as a young institution open to new art. This was also how the museum

utställningar med dessa moderna mästare på museet, men också med samtidens stora namn som Roberto Matta, Lucio Fontana, Claes Oldenburg och Andy Warhol. Även en rad separatutställningar med svenska konstnärer visades.

Abstrakt konst visades på Moderna Museet inte minst genom utställningar med moderna klassiker, exempelvis *Jacques Villon. Måleri och grafik 1902–1959* (1960), *Paul Klee. Målningar, teckningar och grafiska blad* (1961), *Jackson Pollock* (1963), *Fernand Léger* (1964), *Lyonel Feiniger 1871–1956. Akvareller, teckningar, grafik* (1964) och *Wassily Kandinsky* (1965). Dessa genomfördes återkommande i samarbete med andra museer och i något fall visades de även i Göteborg, som med Jackson Pollock.

Bland de samtida abstrakta konstnärer som visades finns Roberto Matta (1959), Robert Jacobsen (1960), Siri Derkert (1960), Jean Fautrier (1963), Barbara Hepworth (1964), Karel Appel (1966), Olle Bonniér (1967), Wifredo Lam (1967) och Lucio Fontana (1967). Man kan notera en geografisk spridning vad gäller konstnärernas hemvist, från det svenska och danska till Chile, Nederländerna, Kuba och Italien.

Den nya konsten var i slutet av femtiotalet närmast liktydig med den franska konstscenen och Moderna Museet var från start starkt franskoriterat. Hultén, som vistats mycket i Paris under femtiotalet, hade nära kontakt med konstscenen där, bland annat genom Galerie Denise René. Något år in på sextiotalet började Moderna Museet också uppmärksamma andra riktningar, främst kinetisk konst, *nouveau réalisme* och neodada med bland annat *Rörelse i konsten* (1961) som hade en föregångare vid just Galerie Denise René.

Även om förankringen i det franska var fortsatt stark blev kontakterna med konstscenen i New York allt livaktigare under sextiotalet genom Öyvind Fahlströms och ingenjören Billy Klüvers förmedling. En lång rad utställningar med amerikansk neodada och popkonst följde. Här kan man också se att den abstrakta konstens ställning tidigt försvagades, vad gäller såväl samtida som historiska utställningar, i det senare fallet till förmån för konstruktivism, dada och surrealism.

Moderna Museet profilerade sig som en internationell institution. Bortsett från det franska och amerikanska, samt några av modernismens stora europeiska namn, var intresset för övriga Europa och

profiled itself. At the same time Moderna Museet built up a collection of the classics of modern art, from Matisse and Picasso to Klee and the surrealists. There were recurring exhibitions of such great modern masters at the museum, but also important contemporary names including Roberto Matta, Lucio Fontana, Claes Oldenburg, and Andy Warhol. Also a series of solo exhibitions of Swedish artists were held.

Abstract art at Moderna Museet was shown not least through exhibitions of modern classics, for instance *Jacques Villon: Paintings and Graphics 1902–1959* (1960), *Paul Klee: Paintings, Drawings, and Graphic Works* (1961), *Jackson Pollock* (1963), *Fernand Léger* (1964), *Lyonel Feiniger 1871–1956: Water Colours, Drawings, Graphics* (1964), and *Wassily Kandinsky* (1965). These were repeatedly arranged in association with other museums and in certain cases also exhibited in Gothenburg, as in the case of Jackson Pollock.

Among the contemporary abstract artists that were shown, were Roberto Matta (1959), Robert Jacobsen (1960), Siri Derkert (1960), Jean Fautrier (1963), Barbara Hepworth (1964), Karel Appel (1966), Olle Bonniér (1967), Wifredo Lam (1967), and Lucio Fontana (1967). One recognizes a geographical broadening in terms of the origins of the artists, from the Swedish and Danish to Chile, the Netherlands, Cuba, and Italy.

At the end of the fifties the new art was more or less synonymous with the French art scene, and Moderna Museet was strongly French-oriented from the very beginning. Hultén, who had spent much time in Paris in the fifties, was closely involved with the art scene there, including the Galerie Denise René. A few years into the sixties, Moderna Museet also began to take note of other movements, especially kinetic art, *nouveau réalisme*, and neo-dada, as seen in *Movement in Art* (1961) whose forerunner, in fact, had been shown at Galerie Denise René.

Even though the connection with the French scene remained strong, contacts with the New York art scene became increasingly lively in the sixties through the mediation of Öyvind Fahlström and Billy Klüver, the engineer. A long sequence of exhibitions of American neo-dada and pop art followed. Here one can also take note of how the influence of abstract art weakened over time, also in terms of the number of exhibitions of contemporary and historical art, with, in the latter case, an increasing preponderance of constructivism, dada, and surrealism.

Moderna Museet profiled itself as an international institution. Apart from France and America, however, and of some of the great names of

världen svalare. Den typ av kulturpolitiska presentationer av konst från olika länder, som så frekvent visades i Göteborg, lyser med sin frånvaro på Moderna Museet. Ett undantag är *6 italienska målare. Afro, Alberto Burri, Giuseppe Capogrossi, Piero Dorazio, Lucio Fontana, Giulio Turcato* (1963), som även visades med en annan katalog i Göteborg. Intresset för den sydeuropeiska modernismen, den östeuropeiska konstscenen och de brittiska öarna verkar också ha varit mindre. Det ryska avantgardet från tio- och tjugotalet visades däremot upprepade gånger.

Pontus Hulténs hämtade många av sina idéer och ideal från dada och den ryska konstruktivismen, idéer som återkom i neodada. Detta intresse avspeglas också i de historiska utställningarna där dada och ryskt avantgarde fick stort utrymme, exempelvis *Dada-utställningen* (1966), *John Heartfield. Fotomontör* (1967), *Raoul Hausmann* (1967) och *Vladimir Tatlin* (1968). Även delvis historiska utställningar som *Den inre och yttre rymden. En utställning rörande universell konst* (1966) förankrar museets experimentella inriktning i historiska föregångare.

Moderna Museet inte bara visade och samlade modern konst, det ägnade sig också åt att skriva modernismens historia genom bland annat utställningar och utställningskataloger. Även om modernismens abstrakta klassiker återkommande lyftes fram, pekar Moderna Museets utställningar mot en historieskrivning som uppvärderar dadaismens roll i modernismen. Genom att återkommande visa tio-talets dadaistiska antikonst och ryska avantgarde gavs den samtida neodada historisk legitimitet. Konsttraditionen utmålades till fiende, förknippad med det borgerliga samhälle som skulle attackeras.

Bland Moderna Museets neodadaistiska utställningar, som ville rasera smakhierarkier och öppna museet mot samhället på nya sätt, finns *Rörelse i konsten* (1961), *Hon – en katedral* (1966) och *Modellen. En modell för ett kvalitativt samhälle* (1968). Amerikansk neodada visades på *4 amerikanare. Jasper Johns, Alfred Leslie, Robert Rauschenberg, Richard Stankiewicz* (1962). Man kan här se en förskjutning från en i första hand estetisk inriktning till en mer samhällsorienterad diskussion. I *Rörelse i konsten* står rörliga konstobjekt i fokus med såväl historiska som nutida exempel. I *Modellen* är det barnens lek som utgör utställningen, och deras lek ska inspirera till skapandet av ett nytt samhälle. Konsten skjuts i bakgrunden. Museet erbjuder endast ramverket, i form av en klätterställning med skumgummihav att hoppa i. *Hon*

modernism, its interest in the rest of Europe and the world was lower. The sort of cultural, political representation of art from a variety of perspectives, as so frequently put on in Gothenburg, is notable by its absence at Moderna Museet. One exception is *6 Italian Painters: Afro, Alberto Burri, Giuseppe Capogrossi, Piero Dorazio, Lucio Fontana, Giulio Turcato* (1963), which was also exhibited in Gothenburg, with a different catalogue. Extant interest in southern European modernism, the eastern European art scene, and the British Isles, also seems to have been limited. The Russian avant-garde from the tens and twenties, on the other hand, was shown on a number of occasions.

Pontus Hultén sourced many of his ideas and ideals from dada and the Russian Constructivism, these ideas also recurrent in neo-dada. This was also reflected in the historical exhibitions, where dada and the Russian avant-garde were given much prominence, for instance *The Dada Exhibition* (1966), *John Heartfield: Photo-Montagist* (1967), *Raoul Hausmann* (1967), and *Vladimir Tatlin* (1968). Even partially historical exhibitions such as *The Inner and the Outer Space: An Exhibition Devoted to Universal Art* (1966) solidify the museum's experimental focus on historical precedents.

Moderna Museet was not only engaged in the showing and collecting of modern art, but also in the writing of Modernist history through its exhibitions and exhibition catalogues. Although the abstract classics of modernism were emphasized, the evolution of Moderna Museet pointed to a historical perspective in which the role of dada was greatly accentuated. The repeated exhibiting of dadaistic anti-art works and the Russian avant-garde from the tens, conferred historical legitimacy to contemporary neo-dada. Art tradition was portrayed as an enemy, associated with bourgeois society, which should be attacked.

The neo-dada exhibitions at Moderna Museet, which sought to break down the hierarchies of taste and open up the museum to society in new ways, include *Movement in Art* (1961), *She – A Cathedral* (1966), and *The Model: A Model for a Qualitative Society* (1968). American neo-dada was shown in *4 Americans: Jasper Johns, Alfred Leslie, Robert Rauschenberg, Richard Stankiewicz* (1962). Here one can take note of a displacement from a predominantly aesthetic approach to a more socially grounded discussion. In *Movement in Art*, kinetic art works are in focus, including both historical and contemporary examples. In *The Model* the attention is fixed on children's play, and their play is intended to inspire the creation of a new society. Art is pushed into the background. The museum only offers the framework, in the form of a climbing frame with a foam pit in which

– *en katedral* är ett mellanting, då den både innehåller skulpturala och visuella uttryck och mer interaktiva delar. Denna förändring kan beskrivas som en förskjutning av inriktning från konsten till samhället, från estetisk kontemplation till deltagande.

Abstraktionens plats i denna historik är inte entydig. På Moderna Museet lyftes den abstrakta konsten fram som nyskapande och radikal i sin tid. Bland de samtida utställningarna hade den en mer marginell position. Den en gång så revolutionära abstraktionen var då sedan länge etablerad och institutionaliserad, och dessutom förknippad med en estetisk konstsyn som Hultén vill ersätta med ett gränsöverskridande, samhällsorienterat, ”demokratiskt” och samtidigt elitistiskt konstbegrepp. Då abstraktionen vid sextiotalets mitt betraktades som alltmer stelrad och daterad framstod dada som uppfriskande icke-konventionell.

Popkonstnärer fick viktiga presentationer på Moderna Museet med *Amerikansk pop-konst. 106 former av kärlek och förtvivlan* (1964), *James Rosenquist. F-111* (1965), *Claes Oldenburg* (1966) och *Andy Warhol* (1968). Warhol är också en del av undergroundkulturen med experimentfilm och rockmusik, något som under perioden gavs plats på Moderna Museet även utanför utställningsprogrammet.

Bilden av Moderna Museet som experimentellt och nyskapande upprätthölls under sextioalet men tedde sig under decenniets andra hälft alltmer problematisk. Kopplingen till amerikansk konst blev en belastning i och med de växande protesterna mot USA:s krig i Vietnam och de antiamerikanska stämningar som följde i dess spår. Då amerikansk popkonst tidigare betraktats som en befriande nedbrytning av smakhierarkier, associerades den nu med amerikansk imperialism och kapitalism. Krav ställdes på konsten att ta ställning, vilket popkonsten avstod från att göra.

Utställningar som *Modellen* öppnade för publikdeltagande. Hultén propagerade tidigt för att museet ska kliva ut ur sin traditionella roll och öppna sig mot samhället och nutiden. Konstbegreppet ska omdefinieras för att överbrygga en föreställd klyfta mellan konst och liv. Genom att aktivt delta i samhällsdebatten kan konsten återknytas till verkligheten utanför museet. Konsten ska inte bara tas ner från sin piedestal, den också skapas av alla. *Poesin måste göras av alla! Förändra världen!* var den i sammanhanget talande titeln på en historisk utställning på museet (1969–1970).

to jump. *She – A Cathedral* is something in between, as it includes both sculptural and visual expressions and more interactive parts. This change might be described as a displacement of attention from art to society, from aesthetic contemplation to participation.

The place of abstraction in this historiography is ambiguous. At Moderna Museet, abstract art was highlighted as a renewing, radical movement in its time. However, among contemporary exhibitions it occupies a more marginal position. What was once revolutionary abstraction had by then long since become established and institutionalized, and it was furthermore associated with an aesthetic view of art, which Hultén wanted to replace with a ground-breaking, socially oriented, ‘democratic’, and elitist view of art. Abstraction, by the mid-sixties, was regarded as an increasingly ossified and dated form, while dada appeared refreshing and unconventional by contrast.

Pop artists were given important presentations at Moderna Museet with *American Pop Art: 106 Forms of Love and Despair* (1964), *James Rosenquist: F-111* (1965), *Claes Oldenburg* (1966), and *Andy Warhol* (1968). Warhol is also a part of the underground culture with experimental film and rock music, which during this period was also incorporated by Moderna Museet, even outside the exhibition programme.

The image of Moderna Museet as experimental and a place of original creativity was maintained during the sixties but in the second half of the decade it became more problematic. The connection with American art became cumbersome with the growing protests against America’s war in Vietnam and the anti-American mood that followed in its wake. While American Pop art had earlier been regarded as a liberating breakdown of the existing rigidities of taste, it was now associated with American imperialism and capitalism. There was a demand for art to adopt a position on this, which pop art declined to do.

Exhibitions such as *The Model* were receptive to visitor participation. Hultén advocated from an early stage that the museum should step out of its traditional role and open itself up towards society and the contemporary life. The concept of art had to be redefined, in order to bridge the conceived cleft that existed between art and life. By actively taking part in the social debate, art would be reconnected to the existing reality outside the life of the museum. Art should not only be taken down from the pedestal, it also had to be created by everyone. *Poetry Has to Be Made by Everyone! Change the World!* was the name of one historiographic exhibition

Under det tidiga sextiotalet sammanföll det experimentella avantgardet med en sorts demokratisk populism. Tidigare hade Hultén gett uttryck för en elitistisk hållning och avvisat publikens inflytande. Kring 1968 växte kravet på ett mer direkt samhällsengagemang än genom lek och experiment. Som ett svar på dessa krav inrättades en filial för samhällsdiskuterande utställningar, ledd av Per Stolpe. Politiska ämnen blev mer framträdande åren efter 1968, inte minst på filialen, men även andra utställningar hade en politisk udd. Det gäller också historiska utställningar som de redan nämnda med John Heartfield, Raoul Hausmann och Vladimir Tatlin, liksom *Revolutionens språk. Kommunistiska affischer från hela världen* (1968).

Enstaka utställningar med abstrakt konst gjordes likväl men då ofta med konstnärer vars uttryck gränsar till surrealism eller i vars verk man kan avläsa ett politiskt eller socialt engagemang, som Roberto Matta (1959) och Wifredo Lam (1967). Den svenska konkretismen lyser med sin frånvaro med ett talande undantag: Olle Bonniér. När han ställde ut 1966 var det med en multimedieföreställning i samarbete med en kompositör och en rymdfysiker, inte med konkretistiska målningar.

Den svenska nyrealismen presenterades på *Alternative Suédois/Svenskt alternativ* (1970), som också visades i Paris. Delar av nyrealismen hade en samhällskritisk inställning men lika ofta beskrev den världen på ett anonymt och distanserat sätt med en mediekritisk inställning. Moderna Museet fortsatte att göra experimentella utställningar som överskred gränser mellan medier, som utforskade ny teknik, ibland med ett politiskt och socialt anslag, ibland mer teknioptimistiskt. Fotografiutställningar visades vid flera tillfällen men blev ett stående inslag först under sjuttioalet.

Under slutet av sextiotalet utvecklades abstraktionen till distanserade, objektiva och anonyma uttryck, ofta på gränsen mellan måleri och skulptur. Det är konst som experimenterar med nya material och som på ett närmast vetenskapligt sätt utforskar perceptionen. Denna inställning manifesteras i opkonsten, som presenterades på Göteborgs konstmuseum 1966 men som inte fick någon utställning på Moderna Museet. Intresset för optiska fenomen och en mer ingenjörsmässig konst i gränsområden mellan måleri, skulptur och arkitektur kan man dock se andra exempel på som *Jean Pierre Raynaud* (1968), *Julio le Parc. Experimentplats för upplevelse av ögats, kroppens och*

held at the museum (1969–70), which has a certain pertinence in relation to this argument.

In the early sixties the experimental avant-garde coincided with a sort of democratic populism. Earlier, Hultén had expressed an elitist outlook, dismissing the influence of the general public. In around 1968 there was a growing demand for a more direct social engagement, which could not be satisfied merely through games and experiments. As a reaction to this demand, a department for socially discursive exhibitions was set up, headed by Per Stolpe. Political topics became more prevalent after 1968, not least in the new department, but also in the other exhibitions, which took on a political edge. This also held true of the historical exhibitions, such as those already mentioned featuring the works of John Heartfield, Raoul Hausmann, and Vladimir Tatlin, as well as *The Language of Revolution: Communist Posters from All Over the World* (1968).

The occasional exhibition of abstract art was still put on, but in such cases the focus was on artists whose expression was positioned close to surrealism, or in whom there was an implied political or social engagement, such as Roberto Matta (1959) and Wifredo Lam (1967). Swedish concrete art is prominent in its absence, with one telling exception: Olle Bonniér. When his work was exhibited in 1966 it was with a multimedia exhibition in collaboration with a composer and an astro-physicist, rather than with his concretist paintings.

The Swedish neo-realism was presented at *Alternative Suédois/Swedish Alternative* (1970), which was also shown in Paris. Aspects of this neo-realism had a socially critical approach but just as often it described the world in an anonymous, distant way involving a critique of the medium itself. Moderna Museet continued to arrange experimental exhibitions which crossed the boundaries between different media, explored new technology, sometimes with political and social aspects, sometimes with more technological optimism. Photographic exhibitions were shown on several occasions, but only became a regular feature in the seventies.

Towards the end of the sixties, abstraction evolved into a distanced, objective, anonymous mode of expression, often on the verge between painting and sculpture. This is an art that experiments with new materials and in a way, best described as scientific, explores perception. This approach is manifested in op art, which was presented at Gothenburg Museum of Art in 1966 but was never exhibited at Moderna Museet. However, the interest in optical phenomena and a more engineering kind

tingens rörelser (1969) och Remo Bianco. *Kemisk konst. Sephadex – ett estetiskt experiment* (1969). Piotr Kowalski's skulpturer och installationer, som visades 1970–1971, hör också till de nya uttryck som blev tongivande under denna tid.

Sammanfattningsvis kan man påtala att den abstrakta konsten har en starkare ställning på Göteborgs konstmuseum och Konsthallen Göteborg än på Moderna Museet. I Göteborg visades också fler utställningar med konst från olika länder. Frågeställningar kring abstraktionen som universellt språk kontra nationell konst är mer uttalade i kataloger till dessa utställningar än i materialet från Moderna Museet.

Moderna Museet satsar på det universella, det vill säga på konstvärldens centrum, som under perioden var liktydigt med Paris och New York. I början av sextioalet märks ett ökat intresse för New York. Med de politiska utställningarna i slutet av sextioalet väcktes ett nytt intresse för det ryska avantgardet på tio- och tjugotalet. I Moderna Museets utställningsprogram återfinns inte samma intresse för den nordiska konsten som på Göteborgs konstmuseum och Konsthallen Göteborg, men enstaka konstnärer från framför allt Danmark presenterades vid några tillfällen.

Moderna Museet ville vara ett ungt och internationellt avantgardemuseum. Detta förklarar att Moderna Museet gjorde fler experimentutställningar med deltagande eller social inriktning än Göteborgs konstmuseum som har en mer konsthistorisk identitet. Man kan i Göteborgs konstmuseums och Konsthallen Göteborgs utställningsprogram och utställningstexter inte heller se den ambition om att lämna konstbegreppet och förändra museet till ett socialt experiment, en modell för ett nytt samhälle, ett öppet och lekfullt allaktivitetshus, som återkommande uttalades av Pontus Hultén. Dock balanserade Hultén denna ambition mot en annan: den om att vara ett ledande prestigemuseum för modern konst, vilken bland annat yttrar sig i önskemål om stora förvärv av den moderna konstens mästare i Önskemuseet (1963–1964).

Termen ”salongsrevolutionär” genljuder genom avantgardismens historia och den passar väl in på Moderna Museets verksamhet. Möjligen var denna lekfull och nyskapande, men den riktade sig mer till medelklassen än till arbetarklassen. Detta var också något som hölls emot museet under den politiska radikaliserings åren

of art taking place in an intersection between painting, sculpture, and architecture, can be recognized using other examples such as *Jean Pierre Raynaud* (1968), *Julio le Parc: Experimental Place to Experience the Movement of the Eye, Body and Objects* (1969), and *Remo Bianco: Chemical Art: Sephadex – an Aesthetic Experiment* (1969). Piotr Kowalski's sculptures and installations, shown in 1970–1, also belong to the new expression that had a defining importance in this period.

By way of a conclusion, one might suggest that abstract art enjoyed a stronger position at Gothenburg Museum of Art and Gothenburg Art Gallery than at Moderna Museet. Gothenburg also showed several more exhibitions featuring art from different countries. Discussion of the question of abstraction as a universal language versus national art, is more fully expressed in the catalogues accompanying these exhibitions, than in material produced by Moderna Museet.

Moderna Museet staked its claim on the universal, in other words on the centre of the art world, that is Paris and New York. At the beginning of the sixties there was a noticeable growth in the interest in New York. The political exhibitions towards the end of the sixties rekindled interest in the Russian avant-garde of the nineteen-tens and twenties. In the programme of Moderna Museet one does not find the same level of interest in Nordic art as at Gothenburg Museum of Art and Gothenburg Art Gallery, but the odd artist from especially Denmark was shown on a couple of occasions.

Moderna Museet wanted to be a young and experimental avant-garde museum. This explains why Moderna Museet arranged more experimental exhibitions of a participative or social kind than Gothenburg Museum of Art, which has a more art historical outlook. Nor is it possible to discern, in the exhibition programme or the catalogue texts of Gothenburg Museum of Art and Gothenburg Art Gallery, any ambition to leave behind the concept of art and change the museum into a social experiment, a model for a new society, an open and playful institute of multi-diverse cultural activity, as so frequently described by Pontus Hultén. On the other hand, Hultén balances this ambition against another, this being the desire to become a leading prestige museum for modern art, as evidenced by events such as the wish to make important acquisitions by the masters of modern art in *The Museum of Our Wishes* (1963–4).

The term ‘parlour revolutionaries’ resounds through the history of avant-gardism and fits well into the scope of Moderna Museet's activities.

kring 1968. Som Jeff Werner skriver i "Fjärran speglingar. Moderna Museet i utländsk press" (2008), kände sig Hultén "klämd mellan dem som såg honom som alltför konstpolitiskt radikal och de som såg honom som alltför USA-vänlig".⁸⁵ Pontus Hultén var anarkist när det passade honom själv, en anarkist i teorin mer än i revolutionär praktik, estetiskt mer än politiskt, rebell men samtidigt pragmatiker och insider. Det är den bild som framträder i Andreas Gedins bok *Pontus Hultén, Hon & Moderna* (2016).⁸⁶ Moderna Museet blev en del i den kulturella medelklassens självbild som radikal. Hela det museala system som Hultén så framgångsrikt navigerade i verkade för att förvandla avantgardet till konst. Samtidigt bidrog Moderna Museet till en vidgning av konstbegreppet och förändrade attityder. Inte minst föreställningen om vad ett konstmuseum är och bör vara sattes under dessa år i gungning och Moderna Museet var under några år ett av de mer drivande museerna i denna riktning.⁸⁷ Den abstrakta konsten hade en viktig plats i museets samling och utställningsverksamhet, men det var framför allt som medieöverskridande kulturhus och scen för neodada och popkonst som Moderna Museet väckte uppmärksamhet. I detta utvidgade konstbegrepp låg museets identitet under sextiotalet, den period som fortfarande skrivs fram som den mest vitala i museets historia.

Possibly it was playful and creative, but in fact it was more directed at the middle class than the working class, which was also something for which the museum was criticized during the radicalization that took place around the year of 1968. As Jeff Werner comments in 'Reflections from Afar: Moderna Museet in the Foreign Press' (2008), Hultén felt 'compressed between those who saw him as too art-politically radical and those who viewed him as excessively pro-American'.⁸⁵ Pontus Hultén was an anarchist when it suited him, an anarchist more in theory than a revolutionary in practice, aesthetic more than political, a rebel but at the same time a pragmatist and an insider. This image of him also emerges in Andreas Gedin's book *Pontus Hultén, Hon & Moderna* (Pontus Hultén, She & Moderna, 2016).⁸⁶ Moderna Museet became a part of the cultural middle class's view of itself as radical. The entire museum world, in which Hultén navigated so successfully, operated to transform the avant-garde into art. At the same time, Moderna Museet contributed to a broadening of the idea of art, and in this had an effect on changing attitudes. Not least the idea of what an art museum is and should be, was brought into a state of flux, and Moderna Museet was for a few years one of the more dynamic museums in this respect.⁸⁷ Abstract art had an important place in the museum's collection and exhibition programme, but it was above all as a cultural centre crossing the normal media boundaries and a stage for neo-dada and pop art that drew attention to Moderna Museet. The identity of the museum in the sixties lay in the broadening of the concept of art, and this period is still considered as the most vital in the museum's history.

TRANSLATED FROM SWEDISH
BY HENNING KOCH

1. Maria Görts, "Rutiner och val. Framväxten av Moderna Museets samling", *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008*, red. Anna Tellgren, Moderna Museet och Steidl, Stockholm 2008, s. 11.
2. "Kronologi över Moderna Museets historia", *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008*, red. Anna Tellgren, Moderna Museet och Steidl, Stockholm 2008, s. 347–349.
3. Andreas Gedin, *Pontus Hultén, Hon & Moderna*, Langenskiöld, Stockholm 2016, s. 176.
4. Tellgren 2008, s. 347.
5. Görts 2008, s. 12.
6. Carl Nordenfalk och Ebbe Borg, "Förord", *Le Corbusier. Arkitektur, målningar, skulpturer, gobelänger, teckningar*, Moderna Museet, Stockholm 1958, s. 3.
7. Nordenfalk och Borg 1958, s. 3.
8. K.G. Hultén, *Sebastian Matta. 15 former av tvivel*, Moderna Museet, Stockholm 1959, s. 2.
9. Hultén 1959, s. 2.
10. Hultén 1959, s. 2.
11. Ingemar Gustafson, *Sebastian Matta. 15 former av tvivel*, Moderna Museet, Stockholm 1959, s. 4.
12. Gustafson 1959, s. 9.
13. K.G. Hultén, *Robert Jacobsens dockor på Moderna Museet*, Moderna Museet, Stockholm 1960, opagerad.
14. K.G. Hultén, "Bröderna Duchamp-Villon", *Jacques Villon*, Moderna Museet, Stockholm 1960, opagerad.
15. Om Siri Derkerts ställning i svenskt konstliv, se: *Att alltid göra och tänka det olika. Siri Derkert i 1900-talet*, red. Mats Rohdin och Annika Öhrner, Kungliga Biblioteket, Stockholm 2011. Se även: *Siri Derkert*, red. Annika Öhrner, Moderna Museet och Atlantis, Stockholm 2011.
16. Siri Derkert, *Siri Derkert*, red. Carlo Derkert, K.G. Hultén, Ulf Linde och Lennart Rodhe, Moderna Museet, Stockholm 1960, opagerad.
17. Ulf Linde, "Siri Derkert", *Siri Derkert*, red. Carlo Derkert, K.G. Hultén, Ulf Linde och Lennart Rodhe, Moderna Museet, Stockholm 1960, opagerad.
18. Jfr. Martin Sundberg, "Mellan experiment och vardag. Moderna Museets utställningskataloger", *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008*, red. Anna Tellgren, Moderna Museet och Steidl, Stockholm 2008, s. 301.
19. Paul Klee, *Paul Klee. Målningar, teckningar och grafiska blad*, red. Carlo Derkert, Moderna Museet, Stockholm 1961, opagerad.
20. Birgitta Trotzig, "Öppen mot djupet, öppen mot ljuset", *Paul Klee. Målningar, teckningar och grafiska blad*, red. Carlo Derkert, Moderna Museet, Stockholm 1961, opagerad.
21. Se exempelvis: Leif Nylén, *Den öppna konsten. Happonings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet*, Sveriges Allmänna Konstförening, Stockholm 1998, s. 11; Beate Sydhoff, *Sveriges konst. Del 2 1945–1975*, Sveriges Allmänna Konstförening, Stockholm 2000, s. 14 och 16; Folke Edwards, *Från modernism till postmodernism. Svensk konst 1900–2000*, Signum, Lund 2000, s. 166–167.
22. Sydhoff 2000, s. 14.
23. Nylén 1998, s. 11.
24. Edwards 2000, s. 166.
25. Gedin 2016, s. 55–73.
26. Det råder olika uppfattning om vem som var idégivare. Gedin 2016, s. 97–110.
27. Gedin 2016, s. 104.
28. Gedin 2016, s. 107.
29. Sundberg 2008, s. 316.
30. *Rörelse i konsten*, red. K.G. Hultén, Moderna Museet, Stockholm 1961, opagerad.
31. K.G. Hultén, *Rörelse i konsten*, red. K.G. Hultén, Moderna Museet, Stockholm 1961a, opagerad.
32. "50 år sedan Rörelse i konsten", Moderna Museets webbplats, 2011-06-14, <http://www.moderna-museet.se/stockholm/sv/2011/06/14/50-ar-sedan-rorelse-i-konsten/>, hämtad 2018-01-30.
33. Hultén 1961b, opagerad.
34. "Konstvärlden" är ett begrepp som myntades av filosofen och konstkritikern Arthur C. Danto

NOTES

1. Maria Görts, 'Routine and Selection: The Genesis of the Moderna Museet Collection', *The History Book: On Moderna Museet 1958–2008*, ed. Anna Tellgren, Moderna Museet and Steidl, Stockholm 2008, p. 11.
2. 'Chronology of Moderna Museet', *The History Book: On Moderna Museet 1958–2008*, ed. Anna Tellgren, Moderna Museet and Steidl, Stockholm 2008, pp. 347–9.
3. Andreas Gedin, *Pontus Hultén, Hon & Moderna*, Langenskiöld, Stockholm 2016, p. 176.
4. Tellgren 2008, p. 347.
5. Görts 2008, p. 12.
6. Carl Nordenfalk and Ebbe Borg, 'Förord', *Le Corbusier: Arkitektur, målningar, skulpturer, gobelänger, teckningar*, Moderna Museet, Stockholm 1958, p. 3.
7. Nordenfalk and Borg 1958, p. 3.
8. K. G. Hultén, *Sebastian Matta: 15 former av tvivel*, Moderna Museet, Stockholm 1959, p. 2.
9. Hultén 1959, p. 2.
10. Hultén 1959, p. 2.
11. Ingemar Gustafson, *Sebastian Matta: 15 former av tvivel*, Moderna Museet, Stockholm 1959, p. 4.
12. Gustafson 1959, p. 9.
13. K. G. Hultén, *Robert Jacobsens dockor på Moderna Museet*, Moderna Museet, Stockholm 1960, unpaginated.
14. K. G. Hultén, 'Bröderna Duchamp-Villon', *Jacques Villon*, Moderna Museet, Stockholm 1960, unpaginated.
15. For Siri Derkert's position in the Swedish art scene, see: *Att alltid göra och tänka det olika: Siri Derkert i 1900-talet*, eds. Mats Rohdin and Annika Öhrner, Kungliga Biblioteket, Stockholm 2011. See also: *Siri Derkert*, ed. Annika Öhrner, Moderna Museet and Atlantis, Stockholm 2011.
16. Siri Derkert, *Siri Derkert*, eds. Carlo Derkert, K. G. Hultén, Ulf Linde, and Lennart Rodhe, Moderna Museet, Stockholm 1960, unpaginated.
17. Ulf Linde, 'Siri Derkert', *Siri Derkert*, eds. Carlo Derkert, K. G. Hultén, Ulf Linde, and Lennart Rodhe, Moderna Museet, Stockholm 1960, unpaginated.
18. Cf. Martin Sundberg, 'Between Experiment and Everyday Life: The Exhibition Catalogues of Moderna Museet', *The History Book: On Moderna Museet 1958–2008*, ed. Anna Tellgren, Moderna Museet and Steidl, Stockholm 2008, p. 301.
19. Paul Klee, *Paul Klee: Målningar, teckningar och grafiska blad*, ed. Carlo Derkert, Moderna Museet, Stockholm 1961, unpaginated.
20. Birgitta Trotzig, 'Öppen mot djupet, öppen mot ljuset', *Paul Klee: Målningar, teckningar och grafiska blad*, ed. Carlo Derkert, Moderna Museet, Stockholm 1961, unpaginated.
21. See for instance: Leif Nylén, *Den öppna konsten: Happonings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet*, Sveriges Allmänna Konstförening, Stockholm 1998, p. 11; Beate Sydhoff, *Sveriges konst: Del 2 1945–1975*, Sveriges Allmänna Konstförening, Stockholm 2000, pp. 14 and 16; Folke Edwards, *Från modernism till postmodernism: Svensk konst 1900–2000*, Signum, Lund 2000, pp. 166–7.
22. Sydhoff 2000, p. 14.
23. Nylén 1998, p. 11.
24. Edwards 2000, p. 166.
25. Gedin 2016, pp. 55–73.
26. There are differences of opinion on who had the original idea. Gedin 2016, pp. 97–110.
27. Gedin 2016, p. 104.
28. Gedin 2016, p. 107.

- i syfte att peka ut vad som bestämmer vad som räknas som konst. Enligt Danto är detta inte en egenskap i konstverket utan ett socialt och institutionellt sammanhang av museer, gallerier, konstnärer och kritiker som han benämner konstvärlden. Det konstvärlden utnämner till konst är konst. Arthur C. Danto, "Konstvärlden" ("The Art World", *The Journal of Philosophy* LXI 1964), övers. Erik van der Heeg, *Konsten och konstbegreppet*, Skriftserien Kairos nr 1, Kungl. Konsthögskolan och Raster förlag, Stockholm 1996.
35. K.G. Hultén, "Sandberg och Stedelijk Museum", *Stedelijk Museum, Amsterdam besöker Moderna Museet, Stockholm*, red. K.G. Hultén, Moderna Museet, Stockholm 1961b, s. 5.
 36. Hultén 1961b, s. 6.
 37. Hultén 1961b, s. 6.
 38. K.G. Hultén, "Förord", *4 amerikanare: Jasper Johns, Alfred Leslie, Robert Rauschenberg, Richard Stankiewicz*, red. K.G. Hultén, Moderna Museet, Stockholm 1962, s. 5.
 39. Robert Rauschenberg, "Robert Rauschenberg intervjuad av André Parinaud", *4 amerikanare: Jasper Johns, Alfred Leslie, Robert Rauschenberg, Richard Stankiewicz*, red. K.G. Hultén, Moderna Museet, Stockholm 1962, s. 29–31.
 40. Robert Rosenblum, "Jasper Johns", *4 amerikanare: Jasper Johns, Alfred Leslie, Robert Rauschenberg, Richard Stankiewicz*, red. K.G. Hultén, Moderna Museet, Stockholm 1962, s. 9.
 41. Chell Buffington, "Om Alfred Leslies ateljé", *4 amerikanare: Jasper Johns, Alfred Leslie, Robert Rauschenberg, Richard Stankiewicz*, red. K.G. Hultén, Moderna Museet, Stockholm 1962, s. 61.
 42. K.G. Hultén, *3 års inköp*, Moderna Museet, Stockholm 1963, s. 3.
 43. Torsten Bergmark, "Torsten Bergmark svarar" (*Dagens Nyheter* 1962-09-08), *Är allting konst? Inlägg i den stora konstdebatten*, red. Hans Hederberg, Albert Bonniers förlag, Stockholm 1963, s. 28–29.
 44. K.G. Hultén, *Skulptur. Bo Bousteds samling*, red. Nils Ryndel, Moderna Museet, Stockholm 1963.
 45. "Venturi om Afros och Grupp Åttas måleri 1952", *6 italienska målare: Afro, Burri, Capogrossi, Dorazio, Fontana, Turcato*, Moderna Museet, Stockholm 1963, opaginerad.
 46. Continuità, "Ur gruppen Continuitàs katalogförord till Milano-utställningen 1962", *6 italienska målare: Afro, Burri, Capogrossi, Dorazio, Fontana, Turcato*, Moderna Museet, Stockholm 1963, opaginerad.
 47. Öyvind Fahlström, "Öyvind Fahlström om Capogrossi 1954", *6 italienska målare: Afro, Burri, Capogrossi, Dorazio, Fontana, Turcato*, Moderna Museet, Stockholm 1963, opaginerad.
 48. Lucio Fontana, "Fontana i manifesto 1946", *6 italienska målare: Afro, Burri, Capogrossi, Dorazio, Fontana, Turcato*, Moderna Museet, Stockholm 1963, opaginerad.
 49. Martin Gustavsson, "Pengar, politik och publik. Moderna Museet och staten", *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008*, red. Anna Tellgren, Moderna Museet/Steidl, Stockholm 2008, s. 42. Hultén hade personlig kontakt med Roland Pålsson, chef för kulturavdelningen på Ecklesiastikdepartementet, och fick med sig honom i ärendet. Gedin 2016, s. 185–186.
 50. *Önskemuseet*, red. Karin Bergqvist Lindegren, Olle Granath, K.G. Hultén och Ulf Linde, Moderna Museet, Stockholm, andra reviderade upplagan 1964; Gedin 2016, s. 185–186.
 51. K.G. Hultén, "Konstverket har inget pris", *Önskemuseet*, red. Karin Bergqvist Lindegren, Olle Granath, K.G. Hultén och Ulf Linde, Moderna Museet, Stockholm, andra reviderade upplagan 1964a, s. 8.
 52. Görts 2008, s. 14.
 53. Ulf Linde, "Kubismen", *Önskemuseet*, red. Karin Bergqvist Lindegren, Olle Granath, K.G. Hultén och Ulf Linde, Moderna Museet, Stockholm, andra reviderade upplagan 1964, s. 18.
 54. Ulf Linde, "Abstrakt konst – suprematism, konstruktivism De Stijl", *Önskemuseet*, red. Karin Bergqvist Lindegren, Olle Granath, K.G. Hultén och Ulf Linde, Moderna Museet, Stockholm, andra reviderade upplagan 1964, s. 42.
 55. Ulf Linde, "Efter kriget", *Önskemuseet*, red. Karin Bergqvist Lindegren, Olle Granath, K.G. Hultén och Ulf Linde, Moderna Museet, Stockholm, andra reviderade upplagan 1964, s. 63.
 56. Olle Rinman och K.G. Hultén, "Konst i betong", *Konst i betong*, Moderna Museet, Stockholm 1964, s. 5.
 57. Carl Nesjar, *Konst i betong*, Moderna Museet, Stockholm 1964, s. 7–8.
 58. K.G. Hultén, "Fernand Léger 1881–1955", *Fernand Léger*, red. Karin Bergqvist Lindegren, Carlo Derkert och K.G. Hultén, Moderna Museet Stockholm 1964b, opaginerad.
 59. Hultén 1964b, opaginerad.
 60. Hultén 1964b, opaginerad.
 61. Hultén 1964b, opaginerad.
 29. Sundberg 2008, p. 316.
 30. *Rörelse i konsten*, ed. K. G. Hultén, Moderna Museet, Stockholm 1961, unpaginated.
 31. K. G. Hultén, *Rörelse i konsten*, ed. K. G. Hultén, Moderna Museet, Stockholm 1961a, unpaginated.
 32. '50 years since Rörelse i konsten (Movement in Art), Moderna Museet's website, 14 June 2011, <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/2011/06/14/50-years-since-rorelse-konsten-movement-art/>, accessed 30 January 2018.
 33. Hultén 1961b, unpaginated.
 34. 'The art world' is a phrase coined by the philosopher and art critic, Arthur C. Danto, for the purpose of pointing out what determines what is considered as art. According to Danto this is not any attribute in the art work but rather a social and institutional context of museums, galleries, artists, and critics, whom he refers to as the art world. Whatever is denoted as art by the art world becomes art. Arthur C. Danto, 'The Art World', *The Journal of Philosophy* LXI 1964.
 35. K. G. Hultén, 'Sandberg och Stedelijk Museum', *Stedelijk Museum, Amsterdam besöker Moderna Museet, Stockholm*, ed. K. G. Hultén, Moderna Museet, Stockholm 1961b, p. 5.
 36. Hultén 1961b, p. 6.
 37. Hultén 1961b, p. 6.
 38. K. G. Hultén, 'Förord', *4 amerikanare: Jasper Johns, Alfred Leslie, Robert Rauschenberg, Richard Stankiewicz*, ed. K. G. Hultén, Moderna Museet, Stockholm 1962, p. 5.
 39. Robert Rauschenberg, 'Robert Rauschenberg intervjuad av André Parinaud', *4 amerikanare: Jasper Johns, Alfred Leslie, Robert Rauschenberg, Richard Stankiewicz*, ed. K. G. Hultén, Moderna Museet, Stockholm 1962, pp. 29–31.
 40. Robert Rosenblum, 'Jasper Johns', *4 amerikanare: Jasper Johns, Alfred Leslie, Robert Rauschenberg, Richard Stankiewicz*, ed. K. G. Hultén, Moderna Museet, Stockholm 1962, p. 9.
 41. Chell Buffington, 'Om Alfred Leslies ateljé', *4 amerikanare: Jasper Johns, Alfred Leslie, Robert Rauschenberg, Richard Stankiewicz*, ed. K. G. Hultén, Moderna Museet, Stockholm 1962, p. 61.
 42. K. G. Hultén, *3 års inköp*, Moderna Museet, Stockholm 1963, p. 3.
 43. Torsten Bergmark, 'Torsten Bergmark svarar' (*Dagens Nyheter* 8 September 1962), *Är allting konst? Inlägg i den stora konstdebatten*, ed. Hans Hederberg, Albert Bonniers förlag, Stockholm 1963, pp. 28–9.
 44. K. G. Hultén, *Skulptur: Bo Bousteds samling*, ed. Nils Ryndel, Moderna Museet, Stockholm 1963.
 45. 'Venturi om Afros och Grupp Åttas måleri 1952', *6 italienska målare: Afro, Burri, Capogrossi, Dorazio, Fontana, Turcato*, Moderna Museet, Stockholm 1963, unpaginated.
 46. Continuità, 'Ur gruppen Continuitàs katalogförord till Milano-utställningen 1962', *6 italienska målare: Afro, Burri, Capogrossi, Dorazio, Fontana, Turcato*, Moderna Museet, Stockholm 1963, unpaginated.
 47. Öyvind Fahlström, 'Öyvind Fahlström om Capogrossi 1954', *6 italienska målare: Afro, Burri, Capogrossi, Dorazio, Fontana, Turcato*, Moderna Museet, Stockholm 1963, unpaginated.
 48. Lucio Fontana, 'Fontana i manifesto 1946', *6 italienska målare: Afro, Burri, Capogrossi, Dorazio, Fontana, Turcato*, Moderna Museet, Stockholm 1963, unpaginated.
 49. Martin Gustavsson, 'Money, Politics and the Public: Moderna Museet and the Government', *The History Book: On Moderna Museet 1958–2008*, ed. Anna Tellgren, Moderna Museet and Steidl, Stockholm 2008, p. 42. Hultén had personal contact with Roland Pålsson, head of the Cultural Department of the Ministry of Education and Religious Affairs, and convinced him of the project. Gedin 2016, pp. 185–6.
 50. *Önskemuseet*, eds. Karin Bergqvist Lindegren, Olle Granath, K. G. Hultén, and Ulf Linde, Moderna Museet, Stockholm, second revised edition 1964; Gedin 2016, pp. 185–6.
 51. K. G. Hultén, 'Konstverket har inget pris', *Önskemuseet*, eds. Karin Bergqvist Lindegren, Olle Granath, K. G. Hultén, and Ulf Linde, Moderna Museet, Stockholm, second revised edition 1964a, p. 8.

62. J.P. Hodin, "Modern form och klassisk tradition", *Barbara Hepworth*, Moderna Museet, Stockholm 1964, opaginerad.
63. Hodin 1964, opaginerad.
64. Hodin 1964, opaginerad.
65. Hodin 1964, opaginerad.
66. Hodin 1964, opaginerad.
67. Francis Bacon citerad i: David Sylvester, *Samtal med Francis Bacon (Interviews with Francis Bacon 1975)*, Forum, Stockholm 1975, s. 104–105.
68. Bacon 1975, s. 58–59.
69. K.G. Hultén, "Wassily Kandinsky", *Kandinsky*, red. Carlo Derkert och K.G. Hultén, Moderna Museet, Stockholm 1965, opaginerad.
70. Hultén 1965, opaginerad.
71. Sundberg 2008, s. 319.
72. Karel Appel, *Karel Appel. Målningar 1947–1965*, Moderna Museet, Stockholm 1966, opaginerad.
73. *Guggenheims samling från Venedig*, Moderna Museet, Stockholm, s. 1.
74. K.G. Hultén, "Peggy Guggenheims samling", *Guggenheims samling från Venedig*, Moderna Museet, Stockholm 1966, s. 3.
75. K.G. Hultén, *Wifredo Lam. Hjärtats snår, vapen, frukter*, red. K.G. Hultén och Barbro Sylwan, Moderna Museet, Stockholm 1967, opaginerad.
76. Lasse Söderberg, "Wifredo Lam" (1966), *Wifredo Lam. Hjärtats snår, vapen, frukter*, red. K.G. Hultén och Barbro Sylwan, Moderna Museet, Stockholm, opaginerad.
77. Söderberg 1967, opaginerad.
78. Magnus af Petersen och Martin Sundberg, "Scenkonst. Happening och rörlig bild på Moderna Museet", *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008*, red. Anna Tellgren, Moderna Museet och Steidl, Stockholm 2008, s. 112; *Konst som rörlig bild. Från Diagonalsymfonin till Whiteout*, red. Astrid Söderbergh Widding, Sveriges Allmänna Konstförening, Stockholm 2006, s. 220.
79. Barbro Schultz Lundestam, *Teknologi för livet. Om Experiments in Art and Technology*, Schultz, Stockholm 2004.
80. Martin Gayford, "The Double Life of the First Man in Space", *The Telegraph* 1999-10-09, <http://www.telegraph.co.uk/culture/4718597/The-double-life-of-the-first-man-in-space.html>, hämtad 2017-11-02.
81. *Lucio Fontana. Idéer om rymden*, Moderna Museet, Stockholm 1967.
82. Lucio Fontana, "Det vita Manifestet 1946. Vi för konstens utveckling vidare", *Lucio Fontana. Idéer om rymden*, Moderna Museet, Stockholm 1967, opaginerad.
83. Fontana 1967, opaginerad.
84. Sven Sandström, "På vägen mot ett människolandskap", *Former söker gemensamt centrum. Martin Holmgren. Skulpturer och teckningar 1948–1969*, Moderna Museet, Stockholm 1970, opaginerad.
85. Jeff Werner, "Fjärran speglingar. Moderna Museet i utländsk press", *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008*, red. Anna Tellgren, Moderna Museet och Steidl, Stockholm 2008, s. 337.
86. Gedin 2016, s. 118–121.
87. Genomslaget internationellt var dock inte så stort som myten gjort gällande. Förhållandevis få artiklar om Moderna Museet publicerades i internationell press utanför Norden. Werner 2008, s. 331.
52. Görts 2008, p. 14.
53. Ulf Linde, 'Kubismen', *Önskemuseet*, eds. Karin Bergqvist Lindegren, Olle Granath, K. G. Hultén, and Ulf Linde, Moderna Museet, Stockholm, second revised edition 1964, p. 18.
54. Ulf Linde, 'Abstrakt konst – suprematism, konstruktivism De Stijl', *Önskemuseet*, eds. Karin Bergqvist Lindegren, Olle Granath, K. G. Hultén, and Ulf Linde, Moderna Museet, Stockholm, second revised edition 1964, p. 42.
55. Ulf Linde, 'Efter kriget', *Önskemuseet*, eds. Karin Bergqvist Lindegren, Olle Granath, K. G. Hultén, and Ulf Linde, Moderna Museet, Stockholm, second revised edition 1964, p. 63.
56. Olle Rinman and K. G. Hultén, 'Konst i betong', *Konst i betong*, Moderna Museet, Stockholm 1964, p. 5.
57. Carl Nesjar, *Konst i betong*, Moderna Museet, Stockholm 1964, pp. 7–8.
58. K. G. Hultén, 'Fernand Léger 1881–1955', *Fernand Léger*, eds. Karin Bergqvist Lindegren, Carlo Derkert, and K. G. Hultén, Moderna Museet Stockholm 1964b, unpaginated.
59. Hultén 1964b, unpaginated.
60. Hultén 1964b, unpaginated.
61. Hultén 1964b, unpaginated.
62. J. P. Hodin, 'Modern form och klassisk tradition', *Barbara Hepworth*, Moderna Museet, Stockholm 1964, unpaginated.
63. Hodin 1964, unpaginated.
64. Hodin 1964, unpaginated.
65. Hodin 1964, unpaginated.
66. Hodin 1964, unpaginated.
67. Francis Bacon quoted in: David Sylvester, *Interviews with Francis Bacon*, Thames & Hudson, London (1975) 2016, p. 122.
68. Bacon 2016, p. 67.
69. K. G. Hultén, 'Wassily Kandinsky', *Kandinsky*, eds. Carlo Derkert and K. G. Hultén, Moderna Museet, Stockholm 1965, unpaginated.
70. Hultén 1965, unpaginated.
71. Sundberg 2008, p. 319.
72. Karel Appel, *Karel Appel: Målningar 1947–1965*, Moderna Museet, Stockholm 1966, unpaginated.
73. *Guggenheims samling från Venedig*, Moderna Museet, Stockholm, p. 1.
74. K. G. Hultén, 'Peggy Guggenheims samling', *Guggenheims samling från Venedig*, Moderna Museet, Stockholm 1966, p. 3.
75. K. G. Hultén, *Wifredo Lam: Hjärtats snår, vapen, frukter*, eds. K. G. Hultén and Barbro Sylwan, Moderna Museet, Stockholm 1967, unpaginated.
76. Lasse Söderberg, 'Wifredo Lam' (1966), *Wifredo Lam: Hjärtats snår, vapen, frukter*, eds. K. G. Hultén and Barbro Sylwan, Moderna Museet, Stockholm 1967, unpaginated.
77. Söderberg 1967, unpaginated.
78. Magnus af Petersen and Martin Sundberg, 'Art on Stage: Happenings and Moving Images at Moderna Museet', *The History Book: On Moderna Museet 1958–2008*, ed. Anna Tellgren, Moderna Museet and Steidl, Stockholm 2008, p. 112; *Konst som rörlig bild. Från Diagonalsymfonin till Whiteout*, ed. Astrid Söderbergh Widding, Sveriges Allmänna Konstförening, Stockholm 2006, p. 220.
79. Barbro Schultz Lundestam, *Teknologi för livet: Om Experiments in Art and Technology*, Schultz, Stockholm 2004.
80. Martin Gayford, 'The Double Life of the First Man in Space', *The Telegraph* 9 October 1999, <http://www.telegraph.co.uk/culture/4718597/The-double-life-of-the-first-man-in-space.html>, accessed 2 November 2017.
81. *Lucio Fontana. Idéer om rymden*, Moderna Museet, Stockholm 1967.

-
82. Lucio Fontana, 'Det vita Manifestet 1946: Vi för konstens utveckling vidare', *Lucio Fontana: Idéer om rymden*, Moderna Museet, Stockholm 1967, unpaginated.
 83. Fontana 1967, unpaginated.
 84. Sven Sandström, 'På vägen mot ett människolandskap', *Former söker gemensamt centrum: Martin Holmgren: Skulpturer och teckningar 1948–1969*, Moderna Museet, Stockholm 1970, unpaginated.
 85. Jeff Werner, 'Reflections from Afar: Moderna Museet in the Foreign Press', *The History Book: On Moderna Museet 1958–2008*, ed. Anna Tellgren, Moderna Museet and Steidl, Stockholm 2008, p. 337.
 86. Gedin 2016, pp. 118–21.
 87. International renown was, however, not quite as resounding as the myth had established. Comparatively few articles on Moderna Museet were published in the international press outside of the Nordic region. Werner 2008, p. 331.

Liljevalchs konsthall tillhör Stockholms stad. Till skillnad från Moderna Museet men i likhet med Göteborgs konstmuseum och Konsthallen Göteborg är Liljevalchs inte statligt utan kommunalt. Det är dock inget museum med samling utan en konsthall inriktad på utställningsverksamhet. Då Moderna Museet renodlade en hög internationell profil är Liljevalchs, liksom Göteborgs konstmuseum och Konsthallen Göteborg, närmare knuten till den lokala och nationella konstscenen. Trots detta gjordes många internationella utställningar på institutionen under den undersökta perioden. På Liljevalchs visades även utställningar med konsthantverk, textilkonst, arkitektur och formgivning, vilka inte tas upp i detta sammanhang. Även återkommande utställningsformat som *Höstsalongen/Vårsalongen/Stockholmsalongen* har utelämnats.

Liljevalchs konsthalls upprinnelse återfinns i grosshandlare Carl Fredrik Liljevalch jr:s (1837–1909) testamentariska gåva om en halv miljon kronor till Stockholms stad 1909. Bildhuggaren Christian Eriksson påtalade då donatorns tidigare uttryckta önskan om en byggnad för framför allt den svenska konsten. För att formge konsthallen på Djurgården anlätades arkitekten Carl Bergsten som skapade en klassicerande byggnad i putsad tegel och betong. Efter tre år stod den färdig att invigas den 1 mars 1916 som den första självständiga och offentliga konsthallen för samtidskonst i Sverige.

Liljevalchs Art Gallery (Liljevalchs konsthall) is run by the city of Stockholm. Unlike Moderna Museet but exactly as Gothenburg Museum of Art and Gothenburg Art Gallery (Konsthallen Göteborg), Liljevalchs is not a state institution but owned and administered at local authority level. It is not, however, a museum with a collection, but rather a gallery dedicated to putting on exhibitions. While Moderna Museet cultivated a strong international profile, Liljevalchs much like Gothenburg Museum of Art and Gothenburg Art Gallery retained close ties to the local and national art scene. In spite of this, a large number of international exhibitions were held at the institution during the study period. Liljevalchs also arranged exhibitions of arts and crafts, textile art, architecture, and design, which are omitted from this discussion. Recurrent exhibition formats, such as the *Autumn Salon/Spring Salon/Stockholm Salon* have also been excluded.

The establishment of Liljevalchs Art Gallery goes back to an endowment of half a million Swedish kronor left in 1909 by the merchant Carl Fredrik Liljevalch Jr. (1837–1909) to the City of Stockholm. Christian Eriksson, the sculptor, affirmed the donator's clearly expressed wish for a building in which above all Swedish art should be shown. The architect Carl Bergsten was commissioned to design the art gallery on Djurgården in the form of a classically inspired building in brick and concrete with a plaster facade. Three years later, on 1 March 1916, it was inaugurated as the first independent art museum in Sweden, open to the public and showing contemporary Swedish art. In addition to fine art, the building

Förutom konst skulle byggnaden även upplåtas åt hemslöjd. Fil.dr Hans Wählin (1894–1961) var konsthallens intendent 1939–1949, under 1949–1950 tillfälligt ersatt av Gösta Selling (1900–1996) och därefter efterträdd av Folke Holmér (1904–1987), som innehade posten 1950–1969, det vill säga under större delen av undersökningsperioden. Han efterträddes av Gösta Lilja (1922–2004), med titeln överintendent för Liljevalchs konsthall 1969–1974.¹

FEM ÅR. SVENSK KONST 1939–1944

Fredsåret 1945 gjorde Liljevalchs ett flertal utställningar med svensk konst. *Fem år. Svensk konst 1939–1944* presenterade en rad svenska konstnärer, däribland Karl Andersson, Siri Derkert och Halmstadgruppen. Den svenska modernismen hade då blivit etablerad med riktningar som expressionism, kolorism och naivism. Den nonfigurativa konsten lyser dock med sin frånvaro.

NORDISK KONST UR HERMAN GOTTHARDTS SAMLING, 10 MARS–2 APRIL 1945

Samma år gjordes en utblick till våra nordiska grannländer med utställningen *Nordisk konst ur Herman Gotthardts samling*. Även här är det den figurativa modernismen som dominerar. Herman Gotthardt var född i Danmark men flyttade senare till Sverige. 1943 skänkte han en stor samling till Malmö Konstmuseum, omfattande 700 verk. Gotthardt samlade av alla riktningar inom modernismen men hade en särskild förkärlek för den figurativa expressionismen.

would also be put to use as a venue for arts and crafts exhibitions. Ph.D. Hans Wählin (1894–1961) served as curator of the gallery 1939–49, followed in 1949–50 by Gösta Selling (1900–96) in an acting position, and thereafter by Folke Holmér (1904–87), who retained the post 1950–69, in other words throughout the greater part of the study period. He was succeeded by Gösta Lilja (1922–2004), whose official title was that of Director General of Liljevalchs Art Gallery 1969–74.¹

FIVE YEARS: SWEDISH ART 1939–1944

Liljevalchs put on a number of exhibitions of Swedish art in 1945, the year of the cessation of the Second World War. *Five Years: Swedish Art 1939–1944* presented a series of Swedish artists, including Karl Andersson, Siri Derkert, and the Halmstad group. By this time Swedish modernism had been established, with streams including expressionism, colourism, and naivism. Non-figurative art was notable only by its absence.

NORDIC ART FROM HERMAN GOTTHARDT'S COLLECTION, 10 MARCH–2 APRIL 1945

In the same year, a gaze over neighbouring Nordic countries resulted in the exhibition *Nordic Art from Herman Gotthardt's Collection*. Once again, figurative modernism took on a dominant position. Herman Gotthardt was born in Denmark but later moved to Sweden. In 1943 he donated a large collection of some 700 works to Malmö Art Museum. Gotthardt collected all styles within modernism but had a special interest in figurative expressionism.

Bumerangen var en grupputställning med ung konst. I utställningen deltog endast svenska konstnärer men i nummer 1 av tidskriften *Bumerangen*, som kan sägas fungera som utställningskatalog, lyfts den brittiske skulptören och tecknaren Henry Moore fram som en stor skildrare av krigets fasor i en text av konsthistorikern Teddy Brunius. Brunius talar också om Moores konst i termer av ”formstränga abstrakta arkaiska skulpturer”.² I samma tidskriftsnummer presenteras konstkritikern och konstpedagogen Herbert Read, som förespråkade en ny skulptur med ”intima relationer till arkaisk och primitiv konst”.³

Här framträder modernismens konstsyn i relief, hur den finner sina ideal i den arkaiska grekiska konsten och den utomeuropeiska konsten snarare än i den klassiska antiken, som var idealet från renässansen till 1800-talet. Formarbetet är synonymt med det som avlägsnar sig från naturtrohet och illusionism för en betoning av formens självständighet.

DANSKA KONSTNÄRER, 19 JANUARI–10 FEBRUARI 1946

Danska konstnärer var en utställning med fyra danska målare: Olivia Holm-Møller, Holger J. Jensen, Jens Nielsen och Anna Klindt Sørensen. Man kan notera den jämna könsfördelningen, vilket hör till ovanligheten vid tiden. I förordet skriver Hans Wählin om glädjen i att åter kunna knyta kontakten till det nordiska grannlandet efter krigets avspärning, men betonar annars mest att utställningen producerats på kort tid. *Danska konstnärer* är ett exempel på återkommande utställningar med nordisk konst på Liljevalchs konsthall under undersökningsperioden.

THE BOOMERANG, 24 NOVEMBER–16 DECEMBER 1945

The Boomerang was a group exhibition of young art. Only Swedish artists took part in the exhibition, but in the first issue of the journal, *The Boomerang*, which might be described as filling the function of an exhibition catalogue, in a text by the art historian Teddy Brunius, the British sculptor and draftsman Henry Moore is highlighted as a great narrator of the horrors of war. Brunius also speaks of Moore's art in terms of 'abstract archaic sculptures in rigorous form'.² In the same issue of the journal, the art critic Herbert Read advocated a new sculpture with 'an intimate relationship to archaic and primitive art'.³

Here, the modernistic view of art appears in relief, by its ideals sourced in archaic Greek art and the non-European tradition rather than in Classical Antiquity, which had been upheld as an ideal from the time of the Renaissance to the nineteenth century. The evolution in the visual language is synonymous with a distancing from natural representation and illusionism to a greater emphasis on the autonomy of form.

DANISH ARTISTS, 19 JANUARY–10 FEBRUARY 1946

Danish Artists was an exhibition of four Danish painters: Olivia Holm-Møller, Holger J. Jensen, Jens Nielsen, and Anna Klindt Sørensen. One takes note of the equal representation of both sexes, which was unusual at this time. In the foreword, Hans Wählin writes of his pleasure at the resumption of normal ties with the neighbouring country after the ending of the war-time blockade. In addition, he points out repeatedly that the exhibition has been arranged in a very short length of time. *Danish Artists* is an example of a repeated exhibition cycle of Nordic art at Liljevalchs Art Gallery during the investigated period.

Estnisk och lettisk konst presenterades 1946. Katalogen innehåller ett förord av arkitekturhistorikern Sigurd Curman, där han skriver om behovet av att låta baltiska konstnärer, som flytt till Sverige under kriget, få visa sina verk. Trots svåra villkor beskrivs frihetstiden som en blomstringstid för den baltiska konsten: ”Den allmänna orienteringen var riktad mot Västeuropa, mot Paris, även om vissa direkta relationer till nordisk konst icke saknats. Särskilt under den senaste tiden har man kunnat urskilja särpräglade estniska och lettiska konstskolor.”⁴ Frågan om självständighet och delaktighet i ett internationellt avantgarde adresseras i texten.

Katalogen innehåller också en mer detaljerad redogörelse för den estniska konstens utveckling, författad av Sten Karling. Till de mer namnkunniga deltagande konstnärerna hör grafikern Eduard Wiiralt, med ett figurativt gåtfullt bildspråk med drag av surrealism. Wiiralt var i hög grad en europeisk konstnär, som omväxlande bodde i Tyskland, Paris, Marrakesh, Estland och Sverige. I katalogen finns också en text där Helge Kjellin skriver om den lettiska konsten och dess historia.

GÖTEBORGSKONST, OKTOBER–NOVEMBER 1947

Göteborgskonst var en betydelsefull genomlysning av Göteborgskonsten, den etablerade Göteborgskolorismen men också nästa generation kolorister, anordnad av Sveriges Allmänna Konstförening. I katalogförordet karaktäriserar Nils Palmgren några konstnärskap och använder termen abstrakt om Olle Petterson:

För de tre Ullmannlärjungarna *Alf Lindberg*, *Olle Petterson* och *Wilgot Olsson* har jag en mycket stor respekt. I Göteborgsmåleriet representera de var på sitt sätt viljan och medvetenheten: Alf Lindberg är kärv, fast och sluten, alltigenom en logiker som målare, Olle Petterson

ESTONIAN AND LATVIAN ART, 16 FEBRUARY–10 MARCH 1946

Estonian and Latvian art was presented in 1946. The catalogue contains a foreword by the architectural historian, Sigurd Curman, in which he writes of the importance of allowing Baltic artists, who fled to Sweden during the war, to exhibit their work. Despite the difficulty of prevailing circumstances, the liberation period is described as a time of flowering for Baltic art: ‘The general orientation is towards Western Europe, towards Paris, although there is no lack of direct relationships with Nordic art. Particularly in the most recent period it has become possible to recognize distinct Estonian and Latvian schools of art.’⁴ The question of independence from, and participation in, an international avant-garde is also examined.

The catalogue further contains a more detailed account of the development of Estonian art, written by Sten Karling. Among the better-known participants is the graphic artist Eduard Wiiralt, working in a figurative, mysterious visual form with a hint of surrealism. Wiiralt was to a very great extent a European artist, who lived periodically in Germany, Paris, Marrakesh, Estonia, and Sweden. There is also a text in the catalogue where Helge Kjellin writes about Latvian art and its history.

GOTHENBURG ART, OCTOBER–NOVEMBER 1947

Gothenburg Art was an important examination of art from Gothenburg, both the established Gothenburg Colourists and the next generation of colourists, organized by the Swedish Association for Art. In the catalogue foreword, Nils Palmgren outlines a few artist profiles and applies the term ‘abstract’ with reference to Olle Petterson:

I have a great deal of respect for the Ullmann apprentices, *Alf Lindberg*, *Olle Petterson*, and *Wilgot Olsson*. Each in their own way, they represent the will and consciousness of Gothenburg painting: Alf Lindberg is ascetic, fixed, and closed, altogether a logician

bygger sina kompositioner i färg, sina landskap och stilleben som en musiker bygger sina symfonier med skiftande stämningar men med en lagbunden och matematiskt beräknad grund av toner. Hans måleri står i dag på gränsen till det abstrakta. Wilgot Olsson, arbetar måhända mera somnambult men når dock fram till en mycket förfinad färgkonst.⁵

Några av modernismens ideal skrivs här fram, som integriteten i det gestaltande arbetet med färg och form. Här finns referenser till såväl matematisk logik, i relation till komposition och formuppbyggnad, som musikalitet, i relation till färgen. När Palmgren skriver att Pettersons måleri står på gränsen till det abstrakta, avses en högre grad av abstraktion än vad man vanligtvis finner i Göteborgskolorismen.

Utställningen recenserades av Gunnar Ekelöf i *Konstrevy*, där han särskilt lyfte fram Alf Lindberg: ”Vilket allvarligt, fulltonigt måleri!”⁶ Det är ett måleri som inger Ekelöf svindel, som hos mystikerna.

NORDISKA KONSTNÄRINNOR, 16 OKTOBER–7 NOVEMBER 1948

Nordiska konstnärinnor arrangerades av Föreningen Svenska konstnärinnor, som bildades 1910. Varje nordiskt land hade sin egen jury. Bland svenska konstnärer deltog bland andra Maj Bring, Anna Casparsson, Mollie Faustman, Sigrid Hjertén och Greta Knutson. Kvinnors plats i modernismen har under senare decennier varit föremål för feministiska analyser och reflektioner, men sådana lyser med sin frånvaro i katalogen. Föreningens historia och bakgrunden till utställningen beskrivs däremot. Genom de ökade utställningsmöjligheter som numera finns ser föreningen ingen anledning att ”fortsätta en svårfinansierad och svårmanövrerad utställningsverksamhet för kvinnliga konstnärer – att skilja på manliga och kvinnliga konstnärer”.⁷

in his painting. Olle Petterson builds his compositions in colour, his landscapes and still lifes are like those of a musician building his symphonies with changing moods but according to a regulatory and mathematically devised foundation of tones. His painting today is positioned on the very margins of the abstract. Wilgot Olsson, while he may possibly be more somnolent, does however achieve a highly refined use of colour.⁵

Some of the ideals of modernism are specified here, such as the integrity of the work in colour and form. There are references also to mathematical logic, in relation to composition and the structural building of forms, as well as musicality in relation to colour. When Palmgren writes that Petterson’s painting exists on the very margins of abstraction, he is indicating that this is a higher level of abstraction than usually found among the Gothenburg colourists.

The exhibition was reviewed, among others, by the Swedish poet and critic Gunnar Ekelöf in *Konstrevy*, where he placed special emphasis on Alf Lindberg: ‘What a sober, saturated tone in his painting!’⁶ This is the sort of painting that gives Ekelöf vertigo, as experienced by mystics.

NORDIC WOMEN ARTISTS, 16 OCTOBER–7 NOVEMBER 1948

Nordic Women Artists was put on by the Association of Swedish Women Artists, founded in 1910. Every Nordic country had its own jury. Featured Swedish artists included Maj Bring, Anna Casparsson, Mollie Faustman, Sigrid Hjertén, and Greta Knutson. The place of women in modernism has in later decades been the subject of feminist analyses and reflections, but there is nothing of this kind in the catalogue. On the other hand the association and its history, as well as the background of the exhibition are described. In view of existing improvements in the possibilities of exhibiting works, the association sees no reason ‘to continue the effort, which is both difficult to finance and implement, of exhibiting female painters – in other words to separate male from female artists’.⁷

Tjeckoslovakisk konst visades 1949. I utställningens arbetskommitté ingick bland andra utställningens kommissarie, kulturattaché Břetislav Mencák och Hans Wählin, intendent vid Liljevalchs konsthall. Katalogen innehåller en text om tjeckoslovakiskt måleri av A. Matějček. Jan M. Tomeš skriver om skulpturen och Jaroslav Pešina om grafiken. Av katalogens bilder framgår att uttrycket är företrädesvis modernistiskt figurativt i koloristisk eller arkaiserande anda, i något fall med kubistiska drag. Utställningen utgör ett exempel på återkommande presentationer av samtida konst från olika länder.

KUBANSKA MÅLARE, 29 OKTOBER–27 NOVEMBER 1949

Kubanska målare (1949) var ett samarbete mellan den kubanska staten och The Pan American Union of Washington Division of Music and Visual Arts. Katalogen innehåller en text från 1944 av Alfred H. Barr Jr., direktör för Museum of Modern Art i New York, med rubriken ”Moderna kubanska målare”. Utöver den finns en text av Emilio del Junco.

Uttrycken är överlag mer abstraherade än vid tidigare refererade utställningar på Liljevalchs. Bilderna är figurativa och berättande men abstraherade i kubismens anda med arkaiserande formspråk eller mörka konturlinjer. Ibland närmar sig bildspråket surrealismen, som hos Wifredo Lam, Kubas internationellt mest berömde målare under efterkrigstiden. Picasso framstår som den starkaste inspirationskällan.

CZECH ART, 17 SEPTEMBER–17 OCTOBER 1949

Czech Art was shown at Liljevalchs Art Gallery in 1949. The working committee of the exhibition included both its commissioner, the cultural attaché Břetislav Mencák, and Hans Wählin, curator of Liljevalchs Art Gallery. The catalogue contains a text by A. Matějček on Czech painting. Jan M. Tomeš writes on sculpture, and Jaroslav Pešina on graphic art. Judging by the illustrations in the catalogue, one infers that the expression tends towards a modernistic figurative form in a colourist or archaic mode, in some cases with certain cubist tendencies. The exhibition is an example of recurring presentations at the gallery of contemporary art from different countries.

CUBAN PAINTERS, 29 OCTOBER–27 NOVEMBER 1949

Cuban Painters (1949) was a collaboration between the Cuban state and The Pan American Union of Washington Division of Music and Visual Arts. The catalogue features a text from 1944 by Alfred H. Barr Jr., director of the Museum of Modern Art in New York, entitled ‘Modern Cuban Painters’. In addition there is a text by Emilio del Junco.

The tone is by and large more abstracted than in the aforementioned exhibitions at Liljevalchs Art Gallery. The paintings are figurative and narrative yet also abstracted in the spirit of cubism, with archaic forms or dark outlines. Sometimes the visual language comes close to surrealism, as in Wifredo Lam, Cuba’s internationally best-known painter in the post-war period. Picasso is prevalent as the leading source of inspiration.

Dansk dekorativ kunst 1900–1950 var en utställning arrangerad av Det danske undervisningsministeriums kunstnerkomité for udstillinger i udlandet. Katalogen innehåller ett förord av den svenske konstnären Emil Johansson-Thor och en text av den danske konstnären Erick Struckmann. Här förekommer en blandning av modernistiska uttryck med figurationen som utgångspunkt. Längst i abstrakt riktning av de återgivna exemplen går Asger Jorn. Utställningen är ett exempel på hur den offentliga konsten återkommande lyftes fram som en väsentlig del av modernismen på Liljevalchs. Inte minst ansågs den abstrakta konsten lämplig för utsmyckningar av den funktionalistiska arkitekturens moderna rum.

NORSK NUTIDSKUNST. MALERIER, SKULPTUR, TEGNINGER, GRAFIKK,
19 OKTOBER–20 NOVEMBER 1951

Utställningar med konst från våra nordiska grannländer visades vid återkommande tillfällen. Ytterligare ett exempel på detta är *Norsk Nutidskunst. Malerier, Skulptur, Tegninger, Grafikk* (1951). Katalogen innehåller förord av den svenske konstnären och museimannen Otte Sköld och den dansk-norske konstnären Ulrik Hendriksen. Figurativ modernism är det allt överskuggande inslaget. Bland de representerade konstnärerna finns Reidar Aulie, Arne Bruland, Jean Heiberg och Henrik Sørensen.

Sköld skriver: ”Ty det står glans och ryktbarhet kring norsk bildkonst, sprungen som den är ur den norska folktraditionen, där sagan och melodin gått från mun till mun genom bygderna, och där rose-maleriet så rikligt har blommat och givit den norska bildkonsten i vår tid som arv dess oräddhet för starka färgkombinationer och dess friska berättarglädje.”⁸ Nutida konstnärliga uttryck förbinds med folkliga traditioner snarare än med den internationella konstens riktningar.

DANISH DECORATIVE ART, 1900–1950, 13 NOVEMBER–10 DECEMBER 1950

Danish Decorative Art 1900–1950 was an exhibition put on by the Danish Ministry of Education’s Art Committee for Overseas Exhibitions. The catalogue contains a foreword by the Swedish artist Emil Johansson-Thor and a text by the Danish artist, Erick Struckmann, featuring a mixture of Modernist expressions based on figuration. The most abstracted work in the catalogue is that of Asger Jorn. The exhibition is an instance of how public art is repeatedly highlighted at Liljevalchs as a significant aspect of modernism. Not least, abstract art was regarded as suitable for the embellishment of the modern space of functionalist architecture.

NORWEGIAN CONTEMPORARY ART: PAINTINGS, SCULPTURE, DRAWINGS,
GRAPHICS, 19 OCTOBER–20 NOVEMBER 1951

Art exhibitions from our Nordic neighbours were shown on repeated occasions. Another example of this is *Norwegian Contemporary Art: Paintings, Sculpture, Drawings, Graphics* (1951). The catalogue contains a foreword by the Swedish artist and museum director, Otte Sköld, and the Danish-Norwegian artist Ulrik Hendriksen. Figurative modernism is the predominant influence. The artists on show included Reidar Aulie, Arne Bruland, Jean Heiberg, and Henrik Sørensen.

Sköld writes: ‘After all, there is radiance and renown around Nordic visual art, sprung as it has from the Norwegian folk tradition, in which the saga and the melody have passed from mouth to mouth through the communities, where rose-maling has flourished with such wealth, conferring on Norwegian art in our time its fearlessness in the face of strong colour combinations and also its fresh narrative exuberance.’⁸ Here, contemporary artistic expression was tied to folk tradition rather than the movements of international art.

Klar Form var en utställning med konkret konst anordnad av Galerie Denise René i Paris i samarbete med Liljevalchs konsthall och Svenska Arkitekters riksförbund samt André Bloc, M. San Lazaro, M. Léon Degand och M.R.V. Gindertael, Paris. Konstnären och konstkritikern Otto G. Carlsund hade utan framgång försökt lansera riktningen på Stockholmsutställningen 1930. En senare generation svenska konkretister fick sitt genombrott med utställningen *Ung konst* på Galleri Färg och Form i Stockholm 1947. Här var det istället den internationella konkretismen som presenterades, *art concret*, en nonfigurativ konst baserad på geometriska former.

Katalogen har en inledande text av den franske konstkritikern Léon Degand följt av en essä av den belgiske konstkritikern Roger van Gindertael med rubriken "Formens självklarhet". Listan på deltagande konstnärer omfattar 21 namn, varav flera tillhör abstraktionens mest berömda företrädare som Alexander Calder, Auguste Herbin, Robert Jacobsen, Le Corbusier, Fernand Léger, Richard Mortensen, Serge Poliakoff, Sophie Taeuber-Arp och Victor Vasarely. Av de deltagande konstnärerna var två kvinnor: schweizisk-franska Sophie Taeuber-Arp och fransyskan Marie Raymond.

Degand skriver om sökandet efter ett formspråk och behovet av en ny uttrycksform: "Vartill tjänar, frågar man sig ibland, denna oupphörliga strävan framåt, detta omätliga begär efter något nytt, då ju ändå ingen förnuftig människa vågar påstå att föregående epokers formspråk har uttömt sina möjligheter?"⁹ Som svar på den frågan vill Degand skilja på publikens ståndpunkt, som bedömer konstverken efter hur de påverkar deras känsla, och den skapande konstnären, som inte vill upprepa etablerade uttrycksformer, utan snarare "tänka i överensstämmelse med sitt eget temperament, och att anpassa det språk han tillgodogjort sig efter sin konstnärliga verksamhets nya krav".¹⁰

Den moderna konstnären kan alltså inte bara använda sig av etablerade formspråk, utan måste förändra dem för att anpassa dem till sitt temperament och sin tid. Trots det destruktiva och våldsamma i modernismen finns också konstruktiva ansatser, påpekar Degand. Man kan notera att Degand inte talar om nationell särart utan om

CLEAR FORM, 10–30 MARCH 1952

Clear Form was an exhibition of concrete art organized by Galerie Denise René in Paris, in collaboration with Liljevalchs Art Gallery and the National Association of Swedish Architects, as well as André Bloc, M. San Lazaro, M. Léon Degand, M. R. V. Gindertael, Paris. The artist and art critic Otto G. Carlsund had without success tried to pitch this idea at the Stockholm Exhibition in 1930. A later generation of Swedish concrete artists had their breakthrough with the exhibition *Young Art* at Galleri Färg och Form in Stockholm in 1947. Here the focus lay on the international concrete art, *art concret*, a non-figurative expression based on geometrical forms.

The catalogue has an introductory text by the French art critic Léon Degand, followed by an essay by the Belgian art critic Roger van Gindertael entitled 'Self-evidential Form'. The list of participating artists ran to 21 names, of which many belonged to the most famous proponents of abstraction, including Alexander Calder, Auguste Herbin, Robert Jacobsen, Le Corbusier, Fernand Léger, Richard Mortensen, Serge Poliakoff, Sophie Taeuber-Arp, and Victor Vasarely. Of the artists on show, two were women: Swiss-French Sophie Taeuber-Arp, and Marie Raymond from France.

Degand writes on the quest for a new visual language and the need for a new form of expression: 'One asks oneself, of what use is this ceaseless striving to move on, this unbounded demand for something new, when after all no rational human would dare suggest that past epochs have made full use of their possibilities?'⁹ By way of answering his own question, Degand seeks to distinguish between the perspective of the general public, which judges a work of art in terms of how it affects their emotions, and the creative artist who does not wish to repeat already established modes of expression, preferring to 'think in accordance with his own temperament, and adapt the language he has acquired in the light of the new requirements of his artistic activity'.¹⁰

In other words, the modern artist cannot simply use established visual modes, but must adapt them according to his or her own temperament and the dictates of his time. Despite the destructiveness and violence of modernism, there are also constructive aspects, Degand points out. One takes note of the fact that Degand is not speaking of

konsten som en gemensam angelägenhet. Den moderna konsten är till sin natur internationell, präglad av rörelse och förändring.

Med utgångspunkt i Henri Focillon gör Gindertael en distinktion mellan tecken och form. Formen är det otvivelaktigt mest självklara i konstverket, den äger ett självständigt värde. En ny klarhet uppstår om man accepterar att endast formen ger konstverket mening, skriver Gindertael och ansluter därmed till den formalistiska konstsyn som präglar konkretismen.

Det konkreta, färgen och formen, är det enda väsentliga i konkretismen. Motivet och det berättande innehållet är irrelevant. Genom sin betoning av den rena formen och färgen tenderar konkretismen att framställas som universell. Det är också något dess företrädare ofta betonar. Därmed frikopplas konkretismen från det kulturspecifika, till skillnad från exempelvis expressionismen och naivismen som ofta beskrivs med nationella eller regionala förtecken. Konkretismen framställs som den mest moderna riktningen i modernismen i betydelsen den föreställt mest internationella och universella. I efterhand framgår dock hur starkt förknippad den var med vissa konstcentra och kulturmiljöer under en viss historisk period.

WALDEMAR SJÖLANDER. MEXIKANSKA ARBETEN, 5–27 APRIL 1952

Utställningen *Waldemar Sjölander. Mexikanska arbeten* (1952) visade verk av den svenske konstnären som under lång tid var verksam i Mexiko. Utställningen visades även på Konsthallen Göteborg samma år. I katalogtexten skriver Folke Holmér att mexikanerna i Sjölander fann ”en konstnär som på något sätt förstod deras land inifrån och som passionerat engagerade sig i det pulserande livet och blev en av dem!”¹¹

Waldemar Sjölander är något av en doldis i svensk konsthistoria, kanske beroende på att han var bosatt i Mexico City, där han hade en framgångsrik karriär. Sjölanders formspråk är figurativt men abstraherat, emellanåt expressivt. Uttrycket kan leda tankarna till såväl Picasso som Giorgio de Chirico. Han tog även intryck av

national characteristics, rather about art as a matter of common concern. Modern art, by its very nature, is international and informed by movement and change.

With references to Henri Focillon, Gindertael makes a distinction between signs and form. Form is the unmistakably most essential part of an art work, possessing a value in its own right. A new clarity emerges if one accepts the proposition that only form gives meaning to an art work, writes Gindertael, and with this he allies himself to the formalist view of art that is characteristic of concrete art.

The tangible aspects, colour and form, are the only markers of any significance in concrete art. The motif and the narrative content are irrelevant. Through this emphasis on pure form and colour, concrete art tends to be viewed as universal, and is frequently described in such terms by its advocates. With this, concrete art is cut loose from cultural specificity, unlike for instance expressionism and naivism, which are often described in national or regional terms. Concrete art is portrayed as the most modern direction within modernism, in the sense that it has been the most international and universal. In retrospect, however, it is clear just how strongly it was associated with particular centres of art and cultural environments in a specific moment of history.

WALDEMAR SJÖLANDER: MEXICAN WORKS, 5–27 APRIL 1952

The exhibition *Waldemar Sjölander: Mexican Works* (1952) showed works by the Swedish artist, who for many years was active in Mexico. The exhibition was also shown at Gothenburg Art Gallery in the same year. Folke Holmér writes in the catalogue text that in Sjölander the Mexicans found ‘an artist who somehow understood their country from within, and passionately engaged himself in the pulsating life, and became one of them!’¹¹

Waldemar Sjölander is something of a hidden gem in the history of Swedish art, perhaps because he lived in Mexico City, where he had a successful career. Sjölander’s work is figurative but abstracted, and at times expressive. The style can lead to comparisons with Picasso as well as Giorgio de Chirico. We can also see the influence of his Mexican

den mexikanska miljön i motiv och färgskala. Sjölander tolkade den mexikanska kulturen med utgångspunkt i den koloristiska tradition han tog med sig från hemlandet. I figurkompositioner, landskap, interiörer och stilleben utvecklade han ett naivistiskt berättande måleri. Det är ett konstnärskap som överskrider nationella karaktäriseringar.

Efter att ha studerat för Tor Bjurström på Valand, rest i Europa och inlett sin karriär i Sverige, emigrerade Sjölander till Kuba 1946. Året därpå flyttade han till Mexiko, där han hade en framgångsrik karriär som konstnär och lärare. Han levde i landet fram till sin död 1988.

Sjölander är intressant att nämna som exempel på en svensk konstnär verksam i utlandet. Även om en föreställning om ”det internationella” åtnjuter hög respekt innebär det inte att framgångar utomlands automatiskt kan växlas in till framgångar i Sverige. Det gäller särskilt om konstnären verkat i en periferi i relation till Paris.

Sjölanders konst visades även på Konsthallen Göteborg 1961.

MEXIKANSK KONST FRÅN FORNTID TILL NUTID, 5 SEPTEMBER–16 NOVEMBER 1952

Även utställningar med utblickar utanför Europa förekom i Liljevalchs konsthalls utställningsprogram, som *Mexikansk konst från forntid till nutid* (1952). Utställningen kom till genom ett samarbete mellan Sveriges och Mexikos regeringar. *Mexikansk konst från forntid till nutid* beskrivs av Louise Lyberg som den stora konsthändelsen i Europa 1952. Efter att ha öppnat på Musée de l'art moderne i Paris fortsatte utställningen till Liljevalchs som enda europeisk anhalt utanför Frankrike. Utställningen, som visade 1 300 objekt från tretusen år, drog hela 213 000 besökare i Stockholm.¹²

Det ena förordet är gemensamt författat av statsminister Tage Erlander, Carl Albert Anderson och Otte Sköld, det andra av den mexikanske curatören Fernando Gamboa, betydelsefull för historiskrivning, etablering och spridning av mexikansk konst i utlandet, senare chef för museet för modern konst i Mexico City 1972–1981.¹³

Katalogen, som gavs ut på svenska, spanska och engelska, beskriver Mexikos historiska, politiska och kulturella utveckling.

environment in his motifs and colour palette. Sjölander interpreted Mexican culture with his starting point in the Colourism tradition that he brought from his home country. In compositions with figures, landscapes, interiors, and still life paintings, he developed a naïve, narrative style. His artistic expressionism is beyond national characterization.

After studying under Tor Bjurström at Valand, travelling in Europe and initiating his career in Sweden, Sjölander emigrated to Cuba in 1946. The following year he moved to Mexico, where he had a successful career as an artist and teacher. He lived in the country until his death in 1988.

Sjölander is interesting as an example of Swedish artists working abroad. Although the popular conception of ‘the international’ confers great respect in Sweden, success abroad cannot automatically be exchanged for success at home. That is particularly true if the artist has been working on the periphery, far from Paris.

Sjölander's work was also exhibited at Gothenburg Art Gallery in 1961.

MEXICAN ART FROM THE ANTIQUE TO THE CONTEMPORARY, 5 SEPTEMBER–16 NOVEMBER 1952

There were also shows that cast their eye outside of Europe in the exhibition programme of Liljevalchs Art Gallery, for instance *Mexican Art from the Antique to the Contemporary* (1952). The exhibition came about through a collaboration between the governments of Sweden and Mexico. *Mexican Art from the Antique to the Contemporary* is described by Louise Lyberg as the great art happening in Europe in 1952. After opening at the Musée de l'art moderne in Paris, the exhibition transferred to Liljevalchs as its only European stop outside of France. The exhibition, which showed some 1 300 objects from three thousand years of art, attracted all of 213 000 visitors in Stockholm.¹²

One of the forewords is co-written by the Prime Minister Tage Erlander, as well as Carl Albert Anderson and Otte Sköld, the other by Mexican curator Fernando Gamboa, an important figure in the historiography, establishment, and dissemination of Mexican art abroad, and later the head of the Museo de Arte Moderno in Mexico City 1972–81.¹³

Vad gäller den moderna konsten så presenteras bland andra Frida Kahlo, José Clemente Orozco och Diego Rivera. Uttrycken kan betecknas som abstraherade och arkaiserande men figurativa. Det är ett berättande måleri, inte sällan med surrealistiska inslag. En enhetlig stilvilja lyfts fram som kännetecknande för mexikansk konst från alla perioder.

Den mexikanska konstens säregna, primitiva, teckenartade och myllrande uttryck inspirerade även samtida svenska konstnärer. Öyvind Fahlströms sägs ha tagit intryck av utställningen, då han arbetade som vakt i den.¹⁴ Därmed är *Mexikansk konst från forntid till nutid* ett exempel på att även historiska utställningar kan ha betydelse för den samtida konstens inriktning, då de etablerar ett fönster mot historiska källor.

NUTIDA ITALIENSK KONST, 6 MARS–12 APRIL 1953

Italiensk samtidskonst presenterades på utställningen *Nutida italiensk konst* (1953), organiserad av La Biennale di Venezia på uppdrag av de italienska utrikes- och undervisningsministerierna i samarbete med utställningens svenska kommitté. Katalogen innehåller förord av Giovanni Ponti, Johan Nordenfalk och Otte Sköld. Introduktionen är författad av den italienske konstkritikern Umbro Apollonio.

Utställningen syftar till att ge en överblick över ett halvsekels italiensk konst. Landets konstklimat sägs vara rikt och mångskiftande, enligt Ponti:

Urvalet respekterar historiens väsentliga linjer, vilka alla här företräds av genuina vittnesbörd, auktoritativa bevis för att varken Italiens enskilda konstnärer eller dess konstgrupper någonsin upphört att tala ett poesins språk som inte vet av geografiska gränser utan överallt når fram för att ge människorna på denna jord ett ökat medvetande om dem själva.¹⁵

Det universella betonas framför nationella karaktärsdrag. Den italienska konsthistorien har sina utvecklingslinjer, men de springer alla ur samma uttrycksvilja.

The catalogue, which was published in Swedish, Spanish, and English, describes Mexico's historical, political, and cultural development. As for modern art, there was a presentation of, among others, Frida Kahlo, José Clemente Orozco, and Diego Rivera. Their style might be described as abstract and archaic, yet also figurative. Theirs is a narrative painting, not infrequently with surreal flourishes. A unified stylistic intention is assessed as a characteristic feature of Mexican art across all periods.

Mexican art's distinctive, primitive, signifying, and animated expression also inspired contemporary Swedish artists. Öyvind Fahlström is said to have been influenced by the exhibition, where he was working as a security guard.¹⁴ Therefore *Mexican Art from Ancient to Contemporary* is an example of how even historical exhibitions can be important for the future direction of contemporary art, through the opening of windows on historical sources.

CONTEMPORARY ITALIAN ART, 6 MARCH–12 APRIL 1953

Italian contemporary art was presented at *Contemporary Italian Art* (1953), organized by La Biennale di Venezia, and commissioned by the Italian foreign and education ministries in cooperation with the Swedish exhibition committee. The catalogue contains forewords by Giovanni Ponti, Johan Nordenfalk, and Otte Sköld. The introductory text is authored by the Italian art critic Umbro Apollonio.

The intention of the exhibition was to provide an overview of half a century of Italian art. According to Ponti, the country's production of art has been rich and multi-layered:

The selection respects the significant outlines of history, all of which are represented here by genuine witnesses, constituting authoritative evidence that neither Italy's solo artists nor its art groups have ever desisted from speaking the poetry of the earth which knows no geographical bounds but reaches everywhere in order to give the human beings of this earth an increasing awareness of themselves.¹⁵

The universal is accentuated rather than national traits. Italian art history has its particular lines of evolution, but they all spring from the same desire for expression.

Liksom i tidigare exempel på utställningar med italiensk samtidskonst framträder en problematik i förhållande till det klassiska arvet. Den moderna italienska konsten förbinds med landets klassiska arv från antiken och renässansen. Samtidigt som den förväntas föra vidare och förhålla sig till detta arv får det inte ske på ett okritiskt och underdånigt sätt. Den moderna italienska konsten måste också vara nyskapande, vilket ofta beskrivs som svårt. De italienska konstnärerna ter sig för författarna ofta alltför nära knutna till sin historia för att förmå skapa något genuint nytt.

Även Otte Sköld lyfter fram Italiens klassiska konsthistoria. Apollonio beskriver istället det moderna italienska måleriet som ”en slingrande väg, där personligheterna varit mera betydande än teorierna och gett det djupaste berättigandet åt en bildkonst som har ett stort förflutet och som vill försvara sin position också i det förvirrade nuet”.¹⁶

Utställningskatalogen innehåller både arkitektur och konsthantverk. Av konstnärerna märks bland andra futuristerna, den asketiske koloristen Giorgio Morandi, socialrealisten Renato Guttuso, nonfigurativa målare som Afro och Giuseppe Santomaso, liksom moderna skulptörer som Marino Marini och Luciano Minguzzi.

**TOLV NUTIDA AMERIKANSKA MÅLARE OCH SKULPTÖRER,
NOVEMBER–DECEMBER 1953**

Tolv nutida amerikanska målare och skulptörer (1953) var en turnerande utställning anordnad av Museum of Modern Art i New York i samarbete med Nationalmuseum och Riksförbundet för bildande konst. Otte Sköld skriver i förordet att Museum of Modern Art ”fört nutidskonstens och den moderna avantgardekonstens talan”.¹⁷ I Sverige saknades ännu ett museum för modern konst. Sköld hade som överintendent på Nationalmuseum fått i uppdrag att skapa ett sådant museum men detta invigdes först 1958.

Utställningen omfattade verk av nio målare och tre skulptörer. Abstrakt konst dominerade men en realist som Edward Hopper var också representerad. De utställande konstnärerna var, förutom

As in earlier examples of exhibitions of Italian contemporary art, a problematic aspect emerges in relation to the classical heritage. Modern Italian art is associated with the country's inheritance from the Classical era and the Renaissance. While there is an expectation that this inheritance should be held in trust and a position taken in relation to it, this must not occur in too uncritical a manner or submissively. Modern Italian art must also be radically creative, which, as is often reiterated, is extremely challenging. According to the authors, Italian artists tend to be too closely connected to their history to have the capacity for creating something genuinely new.

Also Otte Sköld emphasizes Italy's classical history of art. Apollonio chooses instead to describe modern Italian painting as 'a tortuous path, where the personalities have had more significance than the theories, imparting their deeply held belief in the pictorial arts and their important history and, while engaged in this attempt, have also defended their position in the confusion of the present'.¹⁶

The exhibition catalogue features both architects and arts and crafts. Among the artists one notes the presence among Futurists of the ascetic colourist Giorgio Morandi, the social realist Renato Guttuso, non-figurative painters such as Afro and Giuseppe Santomaso, as well as modern sculptors including Marino Marini and Luciano Minguzzi.

**TWELVE CONTEMPORARY AMERICAN PAINTERS AND SCULPTORS,
NOVEMBER–DECEMBER 1953**

Twelve Contemporary American Painters and Sculptors (1953) was a touring exhibition arranged by the Museum of Modern Art in New York in collaboration with Nationalmuseum and the National Federation of Fine Arts Societies (Riksförbundet för bildande konst). Otte Sköld writes in the foreword that the Museum of Modern Art 'has spoken on behalf of contemporary and avant-garde art'.¹⁷ In Sweden at this time there was still no museum dedicated to modern art. As the Director General at Nationalmuseum, Sköld had been assigned with creating such a museum, but it was not inaugurated until 1958.

Hopper, Ivan Le Lorraine Albright, Alexandr Calder, Stuart Davis, Arshile Gorky, Morris Graves, John Kane, John Marin, Jackson Pollock, Theodor J. Roszak, Ben Shan och David Smith. Redan 1953 kunde den svenska publiken genom denna utställning se abstrakt expressionism av Gorky och Pollock i Stockholm. Calders och Smiths skulpturer kan betecknas som nonfigurativa och centrala för den moderna skulpturens utveckling under efterkrigstiden. Av Hopper visades klassiska målningar som *Fönster i natten* (1928) och *Tidig söndagsmorgon* (1930), vilka gestaltar ensamhet och alienation i den moderna amerikanska storstaden.

Den amerikanska konsten beskrivs i katalogtexten av Andrew Carnduff Ritchie, direktör för måleri och skulptur vid Museum of Modern Art, som ”synnerligen mångskiftande och individualistisk”.¹⁸ Efter att ha presenterat de olika konstnärskapen skriver han uppfordrande: ”Visserligen är den amerikanska konsten av idag antagligen mindre beroende av inspiration från Europa än den var det för endast några år sedan, men ingen verkligt betydande amerikansk konstnär känner chauvinistiskt inför denna begynnande mognad.”¹⁹

Carnduff Ritchie pläderar för att all stor konst är stor i kraft av sin universalism. Samtidigt framgår den motsägelsefulla relationen till Europa, präglad av å ena sidan beroende och beundran, å andra sidan längtan efter frigörelse och självständighet. I slutändan finns likväl en önskan om att den nya amerikanska konsten ska bekräftas av det gamla Europa. Den i Europa turnerande utställningen kan tolkas som ett utslag av denna önskan.

CÉZANNE TILL PICASSO. FRANSK KONST I SVENSK ÄGO,

3 SEPTEMBER–10 OKTOBER 1954

1954 visades utställningen *Cézanne till Picasso. Fransk konst i svensk ägo*, arrangerad av Moderna Museets Vänner. Katalogförordet är författat av Kjell Häggglöf, ordförande i vänföreningen. Katalogen innehåller också en text av museimannen, konsthistorikern och konstkritikern Ragnar Hoppe. I utställningen visades impressionister, fauvister och

The exhibition featured works by nine painters and three sculptors. Abstract art dominated the show, but one realist, Edward Hopper, was also represented. The exhibiting artists, in addition to Hopper, were Ivan Le Lorraine Albright, Alexander Calder, Stuart Davis, Arshile Gorky, Morris Graves, John Kane, John Marin, Jackson Pollock, Theodor J. Roszak, Ben Shan, and David Smith. Already by 1953, then, as a consequence of this exhibition, the Swedish public were able to see abstract expressionist works by Gorky and Pollock in Stockholm. Calder and Smith's sculptures are denoted as non-figurative and of central importance for the post-war evolution of modern sculpture. As for Hopper, classic paintings such as *Night Windows* (1928) and *Early Sunday Morning* (1930) were shown, both of which portray the loneliness and alienation of the modern American city.

American art is described in the catalogue text by Andrew Carnduff Ritchie, curator of painting and sculpture at the Museum of Modern Art, as ‘exceedingly multi-faceted and individualistic’.¹⁸ Having presented the various artistic careers, he writes in a rather imperious tone: ‘Admittedly the American art of today is probably less dependent upon inspiration from Europe than it was only a few years ago, but no really important American artist has any chauvinist feelings about this imminent maturity.’¹⁹

Carnduff Ritchie argues that all art is great only in the capacity of its universality. At the same time one recognizes the contradictory relationship to Europe, defined on the one hand by dependence and admiration, and on the other by a longing for liberation and independence. In the final analysis, there is a wish that new American art should be recognized by old Europe. This exhibition, on tour in Europe, can be interpreted as a manifestation of that wish.

CÉZANNE TO PICASSO: FRENCH ART IN SWEDISH OWNERSHIP,

3 SEPTEMBER–10 OCTOBER 1954

In 1954 the exhibition entitled *Cézanne to Picasso: French Art in Swedish Ownership* was arranged by the Friends of Moderna Museet. The catalogue foreword is written by Kjell Häggglöf, the chairman of this support group.

kubister. Till de konstnärer som närmar sig det nonfigurativa hör Jean Bazaine, Joan Mirò och Jacques Villon. Liksom *Tolv nutida amerikanska målare och skulptörer* ger utställningen en föraning om vad slags internationell modern konst som skulle kunna samlas och visas på ett modernt museum. Det franska utgör den självklara utgångspunkten. Frankrike framstår som modernismens källa och den samtida konstens centrum. Den samling som började byggas upp till det framtida Moderna Museet hade också en tyngdpunkt på fransk modernism vid sidan av det nordiska.²⁰

KONKRET REALISM. BÆRTLING – JACOBSEN – MORTENSEN, 28 MARS–22 APRIL 1956

Konkretismen presenterades åter på Liljevalchs 1956, denna gång med utgångspunkt i tre nordiska konstnärskap på utställningen *Konkret realism. Bærtling – Jacobsen – Mortensen*, anordnad i samarbete med Galerie Denise René i Paris. Utställningskommitténs direktör var konstsamlaren Theodor Ahrenberg. I kommittén ingick även Karl G. Hultén och intendent Folke Holmér. Katalogen innehåller ett förord av Holmér samt essäer av Hultén, konsthistorikern och konstnären Oscar Reutersvärd och museimannen Rolf Söderberg.

Konstnärskapen på utställningen beskrivs av Holmér som radikala och kompromisslösa. ”Varje form av avant-garde får sin karaktär av dess företrädares moraliska integritet”, skriver han uppfordrande.²¹ Att uttrycket speglar karaktär och moraliska principer är en återkommande tanke i modernismen, där den gamla tidens stilar närmast ses som brottsliga. Exempelvis betecknade Adolf Loos ornament som en förbrytelse mot arkitekturen i ”Ornament und Verbrechen” (1908).²² På samma sätt ses den konkreta konsten som renare, mer moralisk, än den av motiv och berättande innehåll belastade figurativa konsten.

Användningen av begreppet *realism*, som ger andra associationer än *nonfigurativ*, motiveras på följande sätt av Holmér: ”De tre konstnärerna åskådliggör en inre verklighet – var för sig individuellt förnummen – i en konkret formgivning”.²³ Konkretismen är således

The catalogue also features a text by the museum curator, art historian, and art critic Ragnar Hoppe. Impressionists, fauvists, and cubists were on show. Among the artists that came close to the non-figurative were Jean Bazaine, Joan Mirò, and Jacques Villon. Much like *Twelve Contemporary American Painters and Sculptors*, the exhibition can be seen as a premonition of the sort of international modern art that could be assembled and shown at a modern museum. French art was the natural starting point. France was portrayed as the cradle of modernism and also the very epicentre of contemporary art. The collection that was beginning to take form for the future Moderna Museet also had a preponderance of its attention directed at French modernism alongside Nordic artists.²⁰

CONCRETE REALISM: BÆRTLING – JACOBSEN – MORTENSEN,
28 MARCH–22 APRIL 1956

Concrete art was once again presented at Liljevalchs in 1956, this time under the auspices of three Nordic artists, in the exhibition *Concrete Realism: Bærtling – Jacobsen – Mortensen*, organized in collaboration with Galerie Denise René in Paris. The director of the exhibition committee was the art collector Theodor Ahrenberg. The committee also included Karl G. Hultén and Folke Holmér, the curator. The catalogue contains a foreword by Holmér as well as essays by Hultén, the artist and art historian Oscar Reutersvärd, and the museum curator Rolf Söderberg.

The exhibited artists are described by Holmér as radical and free of compromise. ‘Every form within the avant-garde derives its character from the moral integrity of its practitioner’, he writes exactly.²¹ That expression reflects the fact that character and moral principles is a recurring idea in modernism, where the styles of previous ages are viewed almost as criminal. For instance, in ‘Ornament und Verbrechen’ (1908), Adolf Loos judged ornamentation to be an offence against architecture.²² In much the same way, concrete art is viewed as cleaner, more moral, than figurative art, which is loaded down with motifs and narrative content.

The utilization of the term ‘realism’, which is not readily associated with non-figurative art, is justified by Holmér as follows: ‘The three artists

både abstrakt och realistisk. Den avbildar inte den yttre verkligheten utan en abstrakt värld. Det är i det avseendet den är realistisk. Men denna värld är samtidigt konkret, en värld av färger och geometriska former. Här finns ett sanningsanspråk på att både utgöra en egen verklighet och gestalta en inre värld.

NYA VALAND, 24 OKTOBER–16 NOVEMBER 1958

Utställningen *Nya Valand* (1958) presenterade elever utbildade vid Valands konstskola under Endre Nemes (föreståndare 1947–1955), Palle Pernevi (skulptur) och Torsten Renqvist (föreståndare 1955–1958). Den visar därmed en annan sida av Göteborgskonsten än utställningen på Liljevalchs 1947, präglad av Göteborgskolorismen och dess efterföljare.

I fokus stod nu istället abstrakta uttryck i andan av efterkrigstidens internationella modernism. Det var denna Nemes förde in i undervisning under sin tid som föreståndare, då skolan också flyttade till nya modernare lokaler i stadsdelen Guldheden. Nemes betraktade inte skoltiden som en isolerad verkstad. Tvärt om arbetade han aktivt för att eleverna skulle visa sina arbeten på utställningar i Sverige men också i utlandet.

Med sitt centraleuropeiska bagage, sin konsthistoriska kunskap och intellektuella hållning betraktades Nemes av det lokala konstlivet som främmande och hans undervisningsmetoder väckte kritik. Man tyckte att det var för mycket internationella trender som inte hörde hemma i Göteborg och att eleverna alltför mycket stöptes i samma form. Efter att ha nekats inträde i Göteborgs Konstnärsklubb bildade några elever Grupp 54 som drev Galleri 54. Motståndet svet-sade dem samman.²⁴

Utställande konstnärer var Leif Ericson, Sven-Erik Johansson, Gunnar Larson, Ralph Lundquist, Lennart Lundqvist, Bertil Malmstedt, Acke Oldenburg, Bengt Olson, Lennart Ason, Leif Knudsen, Ronald Reyman, Denis Stéen, Hardy Strid, Lars-Erik Ström, Jörgen Zetterquist, Olle Zetterquist och Denice Zetterquist.

visualize an inner reality – each individually perceived – in a concrete form'.²³ Concrete art, in other words, is both abstract and realistic. It does not depict the exterior but rather an abstract world. In this sense, it is realistic. However, at the same time this world is tangible, a world of colours and geometric forms. There is a demand for truth here, both in the embodiment of a concrete reality and the forming of an inner world.

NEW VALAND, 24 OCTOBER–16 NOVEMBER 1958

The exhibition *New Valand* (1958) presented students trained at Valand School of Art under Endre Nemes (principal 1947–55), Palle Pernevi (sculpture), and Torsten Renqvist (principal 1955–8). This showed another side of the Gothenburg art scene than in the exhibition held at Liljevalchs in 1947, defined by Gothenburg Colourism and its imitators.

The focus now was on abstraction, which lay very much in the spirit of post-war international modernism. Nemes had introduced this into the teaching during his time as principal, in the same period that the school moved into new and more modern premises in the city district of Guldheden. Nemes did not regard the training years as an insulated period of activity. In fact, he worked actively for his students to exhibit their works in Sweden and abroad.

With his Central European baggage, his knowledge of art history, and his intellectual approach, Nemes was regarded as an outsider by members of the local art scene, and his teaching methods were criticized. People felt that there was too much attention paid to international trends, which had no place in Gothenburg, and that all of the students were being cast in the same mould. After having been denied membership of the Gothenburg Artists' Club, some of the students formed Group 54, which ran Galleri 54. The resistance they ran into strengthened their bond.²⁴

The exhibiting artists included Leif Ericson, Sven-Erik Johansson, Gunnar Larson, Ralph Lundquist, Lennart Lundqvist, Bertil Malmstedt, Acke Oldenburg, Bengt Olson, Lennart Ason, Leif Knudsen, Ronald Reyman, Denis Stéen, Hardy Strid, Lars-Erik Ström, Jörgen Zetterquist, Olle Zetterquist, and Denice Zetterquist.

Med Dannebrogen i topp (1961) var en turnerande utställning från Folkrorelsernas Konstfrämjande som presenterade dansk konst under 1900-talet. Utställningen hade tidigare visats på Konsthallen Göteborg och behandlas därför i tidigare avsnitt.

RICHARD MORTENSEN, 26 MAJ–11 JUNI 1961

Den danske målaren Richard Mortensen presenterades med en retrospektiv utställning 1961. Mortensen är en av Danmarks mest betydande abstrakta målare. Impulsen till abstraktionen fick han i mötet med Kandinskys måleri i Berlin på trettioalet. Efter flytten till Paris 1947 övergick han från abstraherad surrealism och expressionism till ett nonfigurativt måleri. Under femtioalet arbetade han med sin egen tolkning av konkretism med spontana former inom strikta ramar, vilket skapar en lekfull dynamik i bilden.

COLOMBIANSK KONST. FÖRSPANSK KONST – KOLONIALKONST – NUTIDA KONST,
27 APRIL–20 MAJ 1962

Utställningen *Colombiansk konst. Förspansk konst – kolonialkonst – nutida konst* (1962) hade förutom historiska delar också en avdelning med nutida konst. Katalogen innehåller ett förord av Ragnar Tomson, ordförande i Liljevalchs konsthalls styrelse, och en inledande text av den kubanske konstkritikern och författaren José Gómez-Sicre. Gómez-Sicre påtalar att han fått i uppdrag av den colombianska regeringen att sammanställa utställningen. Han skriver också att de

WITH THE DANISH FLAG FLYING, 22 APRIL–14 MAY 1961

With the Danish Flag Flying (1961) was a touring exhibition produced by the People's Movements for Art Promotion (Folkrorelsernas Konstfrämjande), featuring Danish art from the twentieth century. The exhibition had previously been shown at Gothenburg Art Gallery and is therefore dealt with in an earlier section.

RICHARD MORTENSEN, 26 MAY–11 JUNE 1961

The Danish painter Richard Mortensen was presented in a retrospective exhibition in 1961. Mortensen is one of Denmark's most important abstract painters. His original impulse towards abstraction was the result of his encounter with Kandinsky's painting in thirties Berlin. After moving to Paris in 1947 he transitioned from abstracted surrealism and expressionism to non-figurative painting. During the fifties he worked on his own interpretation of concrete art, employing spontaneous forms within strict frames, which created a playful dynamic in his paintings.

COLOMBIAN ART: PRE-HISPANIC ART – COLONIAL ART – CONTEMPORARY ART,
27 APRIL–20 MAY 1962

Colombian Art: Pre-Hispanic art – Colonial Art – Contemporary Art (1962) was an exhibition which, in addition to its historical section, also presented contemporary art. The catalogue has a foreword by Ragnar Tomson, Chairman of the Board of Liljevalchs Art Gallery, and an introductory text by the Cuban art critic and author, José Gómez-Sicre. Gómez-Sicre describes how he was commissioned by the Colombian government to

med utställningen ”vill låta det gamla Europa se hur konsten utvecklats under två tusen år i en bestämd del av Amerika”.²⁵

De nutida konstnärer vars verk reproduceras i katalogen är Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar, Enrique Grau och Edgar Negret. De arbetar alla i ett modernistiskt formspråk. Graus målning är figurativ i en naivistisk-saklig-expressiv stil medan övriga verk är nonfigurativa. Obregón och Negret beskrivs som ”de största gestalterna av internationell klass”.²⁶

I katalogtexten upprättas en relation till ”det gamla Europa”, som den nya colombianska konsten nu visas upp för, samtidigt som den knyts till en äldre förkolonial colombiansk tradition. Man anar önskan om att den colombianska samtida modernismen ska bli accepterad av Europa som en del av en internationell modernism, samtidigt som konstnärerna håller fast vid sin särart och historia. Denna inställning har paralleller i tidigare behandlade presentationer av latinamerikansk men även nordamerikansk konst.

NUTIDA KONST FRÅN ARGENTINA, 25 MAJ–8 JUNI 1962

Nutida konst från Argentina (1962) var en utställning från Riksförbundet för bildande konst. Då den även visades på Göteborgs konstmuseum behandlas den i tidigare avsnitt.

**SOVJETKONST. MÅLERI, SKULPTUR OCH GRAFIK AV UNGA KONSTNÄRER,
15 DECEMBER 1962–13 JANUARI 1963**

Sovjetkonst. Måleri, skulptur och grafik av unga konstnärer (1962–1963) presenterade sovjetisk konst i olika medier. Uttrycken präglas av den socialistiska realismens optimistiskt rosenskimrande bild av landet, Sovjetunionens officiella konststil. Utställningen var organiserad och

assemble the exhibition. He also writes that, with this exhibition, they ‘wanted to let old Europe see how art had developed over two thousand years in a particular part of America’.²⁵

The contemporary artists whose works are reproduced in the catalogue are Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar, Enrique Grau, and Edgar Negret. All were working within a modernistic visual framework. Graus’s painting is figurative, in a naïve-rational-expressive style, while the other works are non-figurative. Obregón and Negret are described as ‘the most important figures, of international class’.²⁶

The catalogue text establishes a relationship to ‘the old Europe’, to which this new Colombian art is now being exhibited, while also tied to an older, pre-colonial Colombian tradition. One senses the desire that contemporary Colombian modernism should be accepted by Europe as a part of international modernism, while at the same time the artists hold onto their distinctive character and history. This approach has parallels to earlier discussed presentations of Latin American but also North American art.

CONTEMPORARY ART FROM ARGENTINA, 25 MAY–8 JUNE 1962

Contemporary Art from Argentina (1962) was an exhibition arranged by the National Federation of Fine Arts Societies. The exhibition had previously been shown at Gothenburg Museum of Art and is therefore dealt with in an earlier section.

**SOVIET ART: PAINTING, SCULPTURE, AND GRAPHICS BY YOUNG ARTISTS,
15 DECEMBER 1962–13 JANUARY 1963**

Soviet Art: Painting, Sculpture, and Graphics by Young Artists (1962–3) presented Soviet art across various media. The general expression was defined by the optimistic, rose-tinted images of the country prescribed by socialist

utsänd av Sovjetunionens kulturministerium. Katalogen innehåller förord av Ragnar Tomson, ledamot av stadsfullmäktige i Stockholm och tidigare kulturborgarråd, och Sovjetunionens kulturministerium.

Även om det fanns åtskilliga uttalade kommunister i den svenska konstvärlden vid tiden förefaller inte Sovjetkonsten vara ett ideal, trots dess anspråk på internationalism genom den socialistiska Internationalen. Även om idéerna inom vissa kretsar sågs som progressiva uppfattades Sovjetunionens officiella konststil som konservativ och tillbakablickande, och därmed som en anakronism i modernismen. Detta till skillnad från det ryska avantgardet under och strax efter ryska revolutionen, som intar en central plats i historiskrivningen om modernismen.

Att katalogen saknar den vanliga nedvärderande kritiken av den socialistiska realismen måste ses i ljuset av att utställningen är en sovjetisk exportutställning. Den ger en unik inblick i konstnärliga uttryck från stormakten på andra sidan järnridån under den post-stalinistiska erans töväder. Därmed visar den fram ett alternativ till den abstraktion som annars fullständigt dominerade det västeuropeiska konstlivet.

**ART USA NOW. THE JOHNSON COLLECTION OF CONTEMPORARY AMERICAN PAINTINGS,
23 NOVEMBER–18 DECEMBER 1963**

Art USA Now. The Johnson Collection of Contemporary American Paintings (1963) presenterade konst från en amerikansk samling. Samlingen tillkom 1962 på initiativ av Mr. och Mrs. Johnson. Utställningen turnerade över hela världen med start i Milwaukee Art Center med Joseph B. Messing som curator. Som tillägg till den engelskspråkiga katalogen finns ett svenskspråkigt katalogblad med en introduktion av Folke Holmér.

Utställningen innehöll olika former av modernistiska uttryck men också mer traditionella. De konstnärer vars verk reproduceras i katalogen är David Aronson, Adolph Gottlieb, Karl Zerbe, Charles Sheeler, Mark Tobey, Andrew Wyeth, Robert Goodnough

realism, the official art of the Soviet Union. The exhibition was organized and implemented by the cultural ministry of the Soviet Union. The catalogue features a foreword by Ragnar Tomson, a councillor in the Stockholm City Council and previously its cultural commissioner, as well as a text from the Soviet Ministry of Culture.

Although there were a large number of professed communists in the Swedish art world at this time, Soviet art was not regarded as an ideal, despite its claims to internationalism through the Socialist International. While the ideas in some circles were regarded as progressive, the official art of the Soviet Union was seen as conservative and backward-looking, and therefore an anachronistic divergence from modernism, much unlike the Russian avant-garde during and soon after the Russian revolution, which took a central position in the historiography of modernism.

The absence of the expected derogatory criticism of socialist realism must be seen in the light of this being a Soviet export exhibition, which, nonetheless, provided a unique insight into the expression of art in the major power on the other side of the Iron Curtain in the era of post-Stalinist thaw. The exhibition demonstrated an alternative to abstraction, which was utterly dominant in the Western European art scene.

**ART USA NOW: THE JOHNSON COLLECTION OF CONTEMPORARY AMERICAN
PAINTINGS, 23 NOVEMBER–18 DECEMBER 1963**

Art USA Now: The Johnson Collection of Contemporary American Paintings (1963) presented the art of an American collection. The collection was made available in 1962 on the initiative of Mr. and Mrs. Johnson. It toured the world, beginning at the Milwaukee Art Center with Joseph B. Messing as the curator. As an addendum to the English-language catalogue, there was a pamphlet in Swedish with an introduction by Folke Holmér.

The exhibition included several forms of modernistic expression but also some of more traditional format. Artists whose works are reproduced in the catalogue include David Aronson, Adolph Gottlieb, Karl Zerbe, Charles Sheeler, Mark Tobey, Andrew Wyeth, Robert Goodnough, and Jack Levine. The selection points to two tendencies, the dominant of

och Jack Levine. Urvalet pekar mot två tendenser, varav den dominerande är den abstrakta expressionismen och den andra den figurativa realismen. Katalogen innehåller totalt 102 nummer av konstnärer som Richard Diebenkorn, Edward Hopper och Robert Motherwell.

Holmér betonar bredden i samlingen: ”Tack vare mångsidigheten i urvalet kan man därför ställa de i Europa tidigare uppmärksammade amerikanska målarna i en vidare kulturmiljö.”²⁷ Det är intressant att här se exempel på en amerikansk samlare av modernism som inte är främmande för att inkludera figurativ realism i samlingen. Den relevanta samtida konsten uppfattas som vidare än abstraktionen. Abstrakt och figurativt ställs inte mot varandra, de utgör båda viktiga delar av den samtida amerikanska konsten och kulturella identiteten.

GERT MARCUS. IMAGINARIUS, 3–6 SEPTEMBER 1965

1965 visades en separatutställning med den tysk-svenske konkretisten Gert Marcus med stort fokus på hans offentliga skulpturala arbeten. I katalogen till utställningen, som hade titeln *Gert Marcus. Imaginarius*, återges ett brev från Marcus till den belgiske konkretisten Georges Vantongerloo på franska. Marcus relation till det parisiska avantgardet betonas och han framställs som en internationell konstnär, något som bekräftas av Marcus kontakt med den berömde modernisten Vantongerloo. Marcus relation till det svenska konstlivet är i sammanhanget mindre intressant att lyfta fram. Internationalism signalerar kvalitet och status medan det lokala och nationella uppfattas som perifert. Detta gäller särskilt konkretismen som ofta framställs som en universell stil, modern och internationell till sina utgångspunkter.

which is abstract expressionism, and the other figurative realism. The catalogue lists a total of 102 works of artists such as Richard Diebenkorn, Edward Hopper, and Robert Motherwell.

Holmér emphasizes the breadth of the collection: ‘Thanks to the multiplicity of the selection, one can place these prominent American painters, subjected to much attention in Europe, in their broader cultural environment.’²⁷ It is interesting here to see examples of acquisitions by an American collector of modernism, who has not been averse to including examples of figurative realism in the collection. Relevant contemporary art is perceived as much broader than abstraction. Abstract and figurative artistic approaches are not regarded as being in opposition to one another. Both are important aspects of contemporary American art and cultural identity.

GERT MARCUS: IMAGINARIUS, 3–6 SEPTEMBER 1965

In 1965, a solo exhibition was held of the German-Swedish concretist, Gert Marcus, with primary focus on his public sculptural works. The exhibition catalogue, entitled *Gert Marcus: Imaginarius*, quotes from a letter in French from Marcus to the Belgian concretist, Georges Vantongerloo. Marcus’s relationship with the Parisian avant-garde is emphasized, and he is presented as an international artist, which is also confirmed by his contact with Vantongerloo, the famous Modernist. In this context, Marcus’s connections to the Swedish art scene are evidently judged to be of lesser interest. Internationalism is what signals quality and status, while the local and national are regarded as merely peripheral. This holds especially true of concrete art, which is often portrayed as a universal style, modern and international in its essence.

Denna gruppställningen med sex svenska konstnärer visades även på Konsthallen Göteborg och behandlas därför i tidigare avsnitt.

MEXIKANSK KONST. MÅLERI OCH GRAFIK, 21 APRIL–15 MAJ 1966

Mexikansk konst. Måleri och grafik (1966) var en utställning anordnad av Mexikos ambassad i Sverige. Det röda katalogomslaget pryds av en svartvit reproduktion av en naivistisk målning föreställande en svart panter i en djungel. Utställningen beskrivs som en uppföljning av den historiska utställningen med mexikansk konst från 1953. Här ges möjlighet att bekanta sig med den senaste utvecklingen i landets konst.

Utställningskatalogens svartvita reproduktioner uppvisar en variation av olika varianter eller blandningar av socialrealism, naivism, expressionism, kubism och surrealism samt abstrakta eller nonfigurativa uttryck. Till den senare kategorin hör målningar av Pedro Coronel, Fernando Garcia Ponce och Leonardo Nierman. Till de mer namnkunniga hör två representanter för muralmåleriet och socialrealismen: José Clemente Orozco och Diego Rivera.

I sin katalogtext framhåller den mexikanske dramatikern Rodolfo Usigli att utställningen är indelad i tre generationer för att ge en representativ bild av den mexikanska konstens utveckling under 1900-talet. Avsaknaden av utländska influenser kring sekelskiftet 1900 beskrivs som ett dödläge som bröts av konstnärer utanför akademien. Vidare berättar Usigli om hur konstnärer som Orozco studerade i Europa och förde med sig nya konstnärliga impulser tillbaka till hemlandet. Frida Kahlo karaktäriseras som företrädare för "en mycket personlig mexikansk surrealism" men är inte representerad i utställningen.²⁸ Däremot medverkade några andra kvinnliga konstnärer.

SIX SEPARATE: GÖSTA GIEROW, K. E. HÄGGBLAD, SIGVARD OLSSON,
PHILIP VON SCHANTZ, NILS G. STENQVIST, AND BO SWENSSON,
15 OCTOBER–14 NOVEMBER 1965

This group show of six Swedish artists was also shown at Gothenburg Art Gallery and is therefore discussed in earlier sections.

MEXICAN ART: PAINTING AND GRAPHICS, 21 APRIL–15 MAJ 1966

Mexican Art: Painting and Graphics (1966) was arranged by the Mexican Embassy in Sweden. The red cover of the catalogue is embellished with a black and white reproduction of a naïve painting of a black panther in a jungle. The exhibition is described as a follow-up to the historical exhibition of Mexican art from 1953. It offers the audience the opportunity of familiarizing themselves with the latest artistic developments in the country.

The black and white reproductions of the exhibition catalogue display a variation of versions or amalgams of social realism, naivism, expressionism, cubism, and surrealism, as well as abstract and non-figurative expressions. Among the latter category one would include paintings by Pedro Coronel, Fernando Garcia Ponce, and Leonardo Nierman. Some of the better-known names are representatives of mural painting and social realism: José Clemente Orozco and Diego Rivera.

In his catalogue text, the Mexican playwright Rodolfo Usigli states that the exhibition has been sub-divided into three generations, in order to provide a representative picture of the evolution of Mexican art in the twentieth century. The lack of foreign influences around the turn of the century, in 1900, is described as a deadlock that was only broken by artists outside of the Academy. Usigli further describes how artists such as Orozco studied in Europa and brought back new artistic impulses to their homeland. Frida Kahlo, characterized as a proponent of 'a highly personal Mexican surrealism', is not represented in the exhibition.²⁸ On the other hand there were other women artists participating. The exhibition provided the Swedish public with an opportunity to acquaint themselves

Utställningen gav tillfälle för den svenska publiken att bekanta sig med ett brett urval av den mexikanska konsten under 1900-talet, även om några betydande namn saknades.

NUTIDA SVENSK SKULPTUR, 16 SEPTEMBER–30 OKTOBER 1966

Utställningen *Nutida svensk skulptur* (1966) anordnades i samarbete med Sveriges Allmänna Konstförening i anslutning till konsthallens femtioårsjubileum. Några av de deltagande skulptörerna var Walter Bengtsson, Karl Olov Björk, Lasse Cederberg, Pye Engström, Liss Eriksson, Eric Grate, Bertil Helov Svensson, Martin Holmgren, Sivert Lindblom, Ivar Lindekrantz, John Lundqvist, Björn Selder, Kjartan Slettemark och Per Olof Ultvedt.

Det är konstnärer ur olika generationer, från figurativa modernister som Eriksson och Grate till mer experimenterande konstnärer, vilka gjort sig kända under sextiotalet, som Björk, Lindblom, Slettemark och Ultvedt. Abstraktionen är framträdande på utställningen, om än inte nödvändigtvis i form av nonfigurativ skulptur. Björk använder en form av popestetik medan Lindblom ger uttryck för en ny form av klassicism. Slettemark gjorde sig senare känd som performancekonstnär. Ultvedt arbetar med kinetisk konst i neodadas anda. Det visar att skulpturen inte är så tydligt avgränsad mot andra uttrycksformer som tidigare. Utställningen ger prov på en mångfald uttryck, däribland inträdet av nya material som plast och akrylglas.

NUTIDA ITALIENSK KONST, 2–24 NOVEMBER 1968

Nutida italiensk konst (1968) var en utställning anordnad av Galleria Nazionale d'Arte Moderna i Rom under beskydd av ambassadör Remigio Danilo Grillo, och visades även på Malmö museum tidigare

with a broad selection drawn from Mexican art of the 1900s, although a few significant names were missing.

CONTEMPORARY SWEDISH SCULPTURE, 16 SEPTEMBER–30 OCTOBER 1966

Contemporary Swedish Sculpture (1966) was arranged in collaboration with the Swedish Association for Art (Sveriges Allmänna Konstförening, SAK) on the occasion of the fifty-year anniversary of the art gallery. Some of the participating sculptors were Walter Bengtsson, Karl Olov Björk, Lasse Cederberg, Pye Engström, Liss Eriksson, Eric Grate, Bertil Helov Svensson, Martin Holmgren, Sivert Lindblom, Ivar Lindekrantz, John Lundqvist, Björn Selder, Kjartan Slettemark, and Per Olof Ultvedt.

Artists from different generations were put forward, from figurative modernists such as Eriksson and Grate to more experimental artists who had come to prominence in the sixties, including Björk, Lindblom, Slettemark, and Ultvedt. Abstraction held a strong position in the exhibition, though not necessarily in the form of non-figurative sculpture. Björk worked with a sort of pop aesthetic while Lindblom gave expression to a new form of classicism. Slettemark later became well-known as a performance artist. Ultvedt worked with kinetic art in the spirit of neo-dada. The exhibition demonstrated that sculpture was not so clearly separated from other artistic forms as it once had been. There was a diverse range of expression on show, including the use of new materials such as plastic and acrylic glass.

CONTEMPORARY ITALIAN ART, 2–24 NOVEMBER 1968

Contemporary Italian Art (1968) was an exhibition arranged by Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rome, in collaboration with the Ambassador, Remigio Danilo Grillo. The exhibition had also been put on at Malmö

samma år. Det var andra gången italiensk samtidskonst presenterades på Liljevalchs.

Utställningskatalogens omslags pryds av ett futuristiskt collage av Carlo Carrà. Katalogen, som är redigerad av Nils Lindhagen, innehåller ett förord av Palma Bucarelli, chef för Galleria Nazionale d'Arte Moderna i Rom. Utställningen tar sin början med futurismen, som av Bucarelli beskrivs som Italiens första avantgardistiska konstriktning. Nutiden uppvisar en stor mångfald. Bucarelli betonar den samtida italienska konstens delaktighet i den internationella konsten. Det nationella har i sig inget egenvärde om det inte samtidigt är delaktigt i denna internationella modernism, skriver hon:

Det föreföll oss nämligen vara särskilt viktigt att understryka det växande deltagandet av betydande italienska konstnärer i dagens konstriktningar, framförallt sedan den yngsta italienska generationens experimentella bidrag nyligen vunnit allmänt erkännande på Parisbiennalen. Detta konstaterande får inte på något sätt tas som ett tecken på nationell stolthet. Det enda skälet till nationell stolthet eller motiverad tillfredsställelse är den att det i vårt land äntligen utvecklats en kulturell situation som tillåter konstnärerna att på samma nivå arbeta med kollegor i andra länder. Detta faktum kan säkerligen leda till nyttiga resultat när det gäller att vidare utveckla gemensamma problem.²⁹

Avantgardet beskrivs som en gemensam angelägenhet, något som konstnärer i alla länder kan bidra till att utveckla, ungefär som naturvetenskapen som gör nya framsteg genom vetenskapliga upptäckter.

På utställningen visades verk av futurister som Giacomo Balla och metafysiska målare som Giorgio de Chirico och Giorgio Morandi, en klassicist som Giacomo Manzù och en realist som Renato Guttuso. Dessa har dock främst en historisk betydelse i sammanhanget. Mer samtida konstnärer på utställningen inkluderar namn som Alberto Burri, Piero Dorazio, Enrico Castelliani, Lucio Fontana, Jannis Kounellis, Piero Manzoni, Pino Pascali, Michelangelo Pistoletto, Salvatore Scarpitta, Giulio Turcato och Cy Twombly. Urvalet inkluderar såväl informellt måleri som arte povera, zero, konceptkonst, popkonst och nyrealism. Twombly är amerikan men var bosatt i Rom, varför även han var representerad. Avbildade abstrakta verk är skapade av Enrico Prampolini, Giuseppe Capogrossi, Emilio Vedova, Mimmo Rotella och Tancredi Parmeggiani. Även dessa varierar från mer informella och

Museum earlier that year. It was the second time that Italian contemporary art was shown at the gallery.

The cover of the exhibition catalogue is decorated with a futuristic collage by Carlo Carrà. The catalogue is edited by Nils Lindhagen and has a foreword by Palma Bucarelli, director of the Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rome. The exhibition bases its approach on futurism, which is described by Bucarelli as Italy's first avant-gardist style, although the contemporary scene offers much diversity. Bucarelli places emphasis on the participation of contemporary Italian art in the international art scene. The national ethos has no value in its own right, unless it is simultaneously a part of this international modernism, she writes:

It seemed to us of particular importance to emphasize the growing participation of significant Italian artists in the artistic movements of the day, especially the experimental contribution of the youngest Italian generation, which has recently gained general recognition at the Paris Biennial. This statement should not in any way be read as an affirmation of national pride. The only reason for national pride or a justified satisfaction would be that our country had at last developed a cultural situation that enabled our artists to work on the same level as colleagues from other countries. This fact should certainly be an incentive to achieving useful results in further developing collective problems.²⁹

The avant-garde is described as a matter of common interest, an area of collaboration between artists, its development more or less like that of natural science, where new advances are made through scientific discoveries.

The exhibition featured works by futurists, including Giacomo Balla, and metaphysical painters such as Giorgio de Chirico and Giorgio Morandi, a classicist like Giacomo Manzù, and a realist like Renato Guttuso. These, however, play a primarily historical role in the assemblage. More contemporary artists in the exhibition include names like Alberto Burri, Piero Dorazio, Enrico Castelliani, Lucio Fontana, Jannis Kounellis, Piero Manzoni, Pino Pascali, Michelangelo Pistoletto, Salvatore Scarpitta, Giulio Turcato, and Cy Twombly. The selection criteria are inclusive of both Informal painting and Arte Povera, Zero, Concept Art, pop art, and neo-realism. Twombly was an American, although resident in Rome, which was the reason for his being represented. There were abstracted works by Enrico Prampolini, Giuseppe Capogrossi, Emilio

abstrakt expressiva uttryck (Vedova) till teckenbaserad abstraktion (Capogrossi) och *décollage* (Rotella).

Man kan konstatera stora överensstämmelser med *6 italienare. Afro, Burri, Capogrossi, Dorazio, Fontana, Turcato* på Göteborgs konstmuseum och Moderna Museet (1963), då samtliga av den utställningens konstnärer är representerade på Liljevalchs. *Nutida italiensk konst* är dock bredare till sitt urval, både i nutiden och historiskt. Här finns också vissa överensstämmelser med *Italiensk kultur idag* på Göteborgs konstmuseum 1961 med bland andra Burri, Capogrossi och Vedova. På den utställningen fanns flera betydande konstnärer som inte var representerade på Liljevalchs, som Ghermandi, Marini, Minguzzi och Scanavino. Liksom på utställningen med samma titel (*Nutida italiensk konst*) på Liljevalchs 1953, visades verk av Guttuso och Morandi på utställningen 1968. På utställningen 1953 visades därutöver även Afro, Marini, Minguzzi och Santomaso.

Dessa tre utställningar med italiensk konst har stora överensstämmelser men också skillnader. Den italienska kanon visar därmed tecken på viss rörlighet. Anmärkningsvärt är att urvalet 1968 utvidgats med konstnärer inom aktuella riktningar som zero, arte povera, konceptkonst, popkonst och nyrealism, vilka utmanar den informella abstraktionens dominans och tolkningsföreträde. Den totala manliga dominansen är också framträdande i alla de omnämnda utställningarna.

KONST FRÅN RUMÄNIEN, 14 NOVEMBER–7 DECEMBER 1969

Konst från Rumänien (1969) visade målningar av den rumänske expressionisten Ion Tuculescu (1910–1962) tillsammans med folklig vävkonst och modern bildvävnad. Tuculescus färgstarka måleri har drag av expressionism, primitivism och naivism och passar på det sättet kanske bättre in det tidiga 1900-talets expressionism än efterkrigstidens internationella abstraktion. Utställningen tas här främst upp som ett exempel på Liljevalchs intresse för konst från Östeuropa. Rumänien spelade en viktig roll i den tidiga modernismen, inte minst

Vedova, Mimmo Rotella, and Tancredi Parmeggiani. Also these varied from more informal and abstract expressive works (Vedova) to signatory abstraction (Capogrossi), and *décollage* (Rotella).

One can recognize important areas in common with *6 Italians: Afro, Burri, Capogrossi, Dorazio, Fontana, Turcato* at Gothenburg Museum of Art and Moderna Museet (1963), as all of the artists represented in that exhibition were also featured at Liljevalchs. However, Contemporary Italian Art is broader in its choice of both contemporary and historical work. There are also certain correlations with Today's Italian Culture at Gothenburg Museum of Art in 1961, which exhibited, among others, Burri, Capogrossi, and Vedova. At the latter exhibition there were several important artists who were not represented at Liljevalchs, including Ghermandi, Marini, Minguzzi, and Scanavino. As in the exhibition at Liljevalchs Art Gallery in 1953 with the same title (Contemporary Italian Art), works by Guttuso and Morandi were shown in 1968. Apart from them, works by Afro, Marini, Minguzzi, and Santomaso were exhibited in the exhibition in 1953.

These three exhibitions of Italian art have great similarities but also differences. The Italian canon can thus be seen to have a certain amount of movement. It is notable that the selection in 1968 has been broadened with artists working in contemporary styles such as Zero, arte povera, conceptual art, pop art, and neo-realism, which challenged the dominance and interpretative priority of informal abstraction. The total dominance of male artists is also prominent in all the mentioned exhibitions.

ART FROM ROMANIA, 14 NOVEMBER–7 DECEMBER 1969

Art from Romania (1969) exhibited paintings by the Romanian expressionist, Ion Tuculescu (1910–62), along with folk weaving and modern tapestry. Tuculescu's strongly coloured painting has aspects of expressionism, primitivism, and naivism, and in this sense may be a better fit with the expressionism of the early 1900s than the international abstraction of the post-war period. The exhibition is brought up here mainly as an example of Liljevalchs' interest in Eastern European art. Romania played an

för dadarörelsen, men kom efter andra världskriget att hamna på andra sidan järnridån, och därmed utanför den västeuropeiska modernismens sökljus. Till utställningen gjordes en katalog.

DISKUSSION

Materialet från Liljevalchs konsthall uppvisar en starkare lokal förankring i Stockholm och den svenska konsten än Moderna Museets utställningshistorik. Vidare visade Liljevalchs under perioden inte bara utställningar med fri utan också tillämpad konst som arkitektur, formgivning och konsthantverk. Bland dessa förekommer utställningar från olika länder runt om i världen, vilka dock utelämnats på grund av undersökningens fokus på fri konst.

Utställningar med abstrakt konst visades återkommande, bland annat *Klar form* (1952) som presenterade den internationella konkretismen och *Konkret realism. Bærtling – Jacobsen – Mortensen* (1956). Abstrakt konst förekommer också som inslag i andra utställningar. Utställningsprogrammet uppvisar en relativt stor bredd av olika uttryck, från det nonfigurativa till traditionell realism i. Olika former av abstraktion är dock starkt dominerande under undersökningsperioden. Exempel på utställningar med konst från olika länder är *Estnisk och lettisk konst* (1946), *Tjeckoslovakisk konst* (1949), *Nutida italiensk konst* (1953), *Nutida italiensk konst* (1968) och *Konst från Rumänien* (1969).

Den franska konsten har inte samma dominerande ställning som på Göteborgs konstmuseum och Konsthallen Göteborg. Fransk konst visades sporadiskt på olika utställningar som *Frankrike* (1947) och *Från Cézanne till Picasso. Fransk konst i svensk ägo* (1954). Istället dominerar det svenska och nordiska. Den nordiska konst som visades på Liljevalchs karaktäriseras ofta av en form av abstraherad figuration i Cézannes, Matisse och Picassos efterföljd. Därutöver kan man notera den italienska konstens starka ställning, liksom den latinamerikanska. Konst från USA visades vid två tillfällen, *Tolv nutida amerikanska målare och skulptörer* (1953) och *Art USA Now. The Johnson Collection of Contemporary American Paintings* (1963). På båda var

important role in early modernism, not least because of the dada movement, but ended up behind the Iron Curtain after the Second World War, and was thereby no longer on the radar of Western European modernism. A catalogue was produced to accompany the exhibition.

DISCUSSION

Materials obtained from Liljevalchs Art Gallery point to stronger local ties to Stockholm and Swedish art than is evident from the exhibition history of Moderna Museet. Further, within the period of this study, Liljevalchs did not only put on exhibitions of fine art but also applied arts such as architecture, design, and arts and crafts. Among these there were exhibitions from various countries all around the world, which have been omitted because of the focus of this study on fine art.

Exhibitions featuring abstract art were shown repeatedly, among others *Clear Form* (1952) which presented the international concrete art, and *Concrete Realism: Bærtling – Jacobsen – Mortensen* (1956). Abstract art also figured as an aspect of other exhibitions. There was a relatively broad range of expression in the exhibition programme, from the non-figurative to traditional realism. However, various forms of abstraction were strongly dominant within the time period of this study. Examples of art from other countries included *Estonian and Latvian Art* (1946), *Czech Art* (1949), *Contemporary Italian Art* (1953), *Contemporary Italian Art* (1968), and *Art from Romania* (1969).

French art did not have the same dominant position as at Gothenburg Museum of Art and Gothenburg Art Gallery. French art was shown sporadically in various exhibitions, such as *France* (1947) and *From Cézanne to Picasso: French Art in Swedish Ownership* (1954). Instead, Swedish and Nordic art were prominent. Nordic art shown at Liljevalchs was often characterized by an abstracted figuration influenced by Cézanne, Matisse, and Picasso. In addition, one could take note of the strong position of Italian art, as well as that of Latin America. Art from the USA was shown on two occasions, *Twelve Contemporary American Painters and Sculptors* (1953) and *Art USA Now: The Johnson Collection of Contemporary American Paintings* (1963). In

den abstrakta expressionismen starkt representerad. Särskilt den första utställningen kan beskrivas som en viktig tidig presentation av New York-skolan i Sverige. *Sovjetkonst. Måleri, skulptur och grafik av unga konstnärer* (1962–1963) visade den socialistiska realismen. Någon motsvarande utställning visades inte på Moderna Museet eller i Göteborg.

Liksom i de tidigare kapitlen framträder i materialet en återkommande beskrivning av relationen mellan periferin och konstens centrum i Paris och New York. Den nordiska konsten uppfattas befinna sig i periferin. För stora kulturnationer som Italien, med ett rikt klassiskt kulturarv, är problematiken delvis en annan, vilket framgår av katalogen till *Nutida italiensk konst* (1953). Den samtida italienska konsten relateras till historien och de italienska konstnärerna beskrivs återkommande som alltför bundna vid sitt klassiska arv. För länder i Latinamerika är relationen till Europa färgad av det koloniala arvet. En vilja att tillhöra det internationella samtidigt som man vill slå vakt om sin särart uttrycks i katalogtexterna till *Kubanska målare* (1949), *Mexikansk konst från forntid till nutid* (1952), *Colombiansk konst. Förspansk konst – kolonialkonst – nutida konst* (1962) och *Mexikansk konst. Måleri och grafik* (1966). Den samtida konsten relateras till ett förkolonialt arv. Det gäller även den nordamerikanska konsten, där det finns en glidning mellan att betona det nationella, den nordamerikanska traditionens särart, och det universella. Trots att New York på femtiotalet var på väg att ta över Paris roll som centrum för den internationella konsten, kan man i materialet skönja en önskan att den amerikanska modernismen ska accepteras av Europa.

De utställningar där konsten lyfts fram som internationell till sin natur är framför allt de knutna till konkretismen. Dess formalistiska konstsyn fäster liten vikt vid nationella karaktärsdrag och kultur. Konkretismen kan i denna mening beskrivas som den mest moderna av alla konstriktningar som presenterades på Liljevalchs. 1900-talskonstens motsägelsefulla mångfald framträder tydligare på presentationerna av amerikansk konst, där såväl abstraktion som realism ingick. Även utställningen med sovjetisk socialistisk realism påvisar existensen av konstnärliga uttryck utanför den abstrakta modernismens normsystem.

Under sextiotalet minskade abstraktionens inflytande även på Liljevalchs, men inte lika radikalt som på Moderna Museet.

both, abstract expressionism was strongly represented. Particularly the aforementioned can be described as an important early presentation of the New York School in Sweden. *Soviet Art: Painting, Sculpture, and Graphics by Young Artists* (1962–3) was a display of socialist realism. No such corresponding exhibition was shown at Moderna Museet or in Gothenburg.

As in the earlier chapters, what emerges from the materials is a recurrent investigation of the periphery, and the centres of art in Paris and New York. Nordic art is perceived as existing on the periphery. For great cultural nations such as Italy, with a rich classical inheritance, the problem was to some extent fairly diverse, as clarified in the catalogue of *Contemporary Italian Art* (1953). Contemporary Italian art was related to history, and Italian artists were described as being too attached to their classical legacy. For countries in Latin America, the relationship to Europe was coloured by its colonial past. A desire to belong to the international scene while at the same time remaining protective of one's individuality is expressed in the catalogues of *Cuban Painters* (1949), *Mexican Art from the Antique to the Contemporary* (1952), *Colombian Art: Pre-Conquest – Colonial Art – Contemporary Art* (1962), and *Mexican Art: Painting and Graphics* (1966). Contemporary art is related to a pre-conquest inheritance. This was also true of American art, where there was a blurring between accentuating the national, the uniqueness of the American tradition, and the fundamentals of universal art. In spite of New York in the fifties being in the process of taking over from Paris as the centre of international art, it is possible to interpret from the material a desire for American modernism to be accepted by Europe.

The exhibitions where the art was emphasized as international in its nature, were especially those that dealt with concrete art. Its formalistic perception of art attached little significance to national traits and culture. Concrete art could in this sense be described as the most modern of all art movements that were presented at Liljevalchs. The contradictory diversity of art in the twentieth century was seen in an even clearer light in the presentations of American art, where both abstraction and realism were included. Even the exhibition of Soviet socialist realism pointed to the existence of artistic modes of expression outside the systemic norm of abstract modernism.

The influence of abstraction grew less pervasive at Liljevalchs during the sixties, but not as radically as at Moderna Museet. Neo-realism made an appearance in certain contexts. *The Horror* (1968), *Arman: Accumulations Renault* (1970), and *Dutch Realism 1910–1970* (1970–1) are examples of

Nyrealism förekommer i olika sammanhang. *De otäckta* (1968), *Arman. Accumulations Renault* (1970) och *Holländsk realism 1910–1970* (1970–1971) är exempel som ger utrymme åt realism, nyrealism och nouveau réalisme. Neodada och popkonst lyser annars med sin frånvaro. Det är i hög grad den abstrakta modernismen, med inslag av realism, som kännetecknar Liljevalchs utställningshistorik. Denna omfattar en bredd av uttryck från figurativ kolorism, expressionism, kubism och naivism till nonfigurativ konkretism och abstrakt expressionism.

Sammanfattningsvis kan sägas att Liljevalchs konsthall under perioden inte visade lika många utställningar med modern konst från olika länder runt om i världen som Göteborgs konstmuseum och Konsthallen Göteborg men fler än Moderna Museet. I dessa utställningar har Italien, USA och Latinamerika en framträdande ställning vid sidan av Norden.

Abstraktionen hade en stark ställning på Liljevalchs konsthall under undersökningsperioden. Abstrakt konst visades återkommande i ett sammanhang med arkitektur och formgivning. Liljevalchs har också en starkare förankring i det lokala än Moderna Museet, inte minst vad gäller representation av den bredare, mindre prestigefulla delen av konstlivet, däribland amatörkonsten.

a stage being provided for realism, neo-realism, and nouveau réalisme. Neo-dada and pop art were otherwise only prominent by their absence. Liljevalchs' exhibition history is defined by the presence of abstracted modernism with the occasional tint of realism. There is a broad range of approaches in evidence, from figurative colourism, expressionism, cubism, and naivism, to non-figurative concrete art and abstract expressionism.

By way of a conclusion one might say that Liljevalchs Art Gallery did not in the period put on as many exhibitions of modern art from different countries around the world as did Gothenburg Museum of Art and Gothenburg Art Gallery, but more than Moderna Museet. In these exhibitions, Italy, the USA, and Latin America were best represented alongside the Nordic region.

Abstraction enjoyed a strong position at Liljevalchs Art Gallery in the study period. Abstract art was also shown repeatedly in the context of architecture and design. Liljevalchs was more strongly tied to the local scene than Moderna Museet, not least in terms of the representation of the broader, less prestigious areas of artistic life, including amateur art.

TRANSLATED FROM SWEDISH
BY HENNING KOCH

1. Louise Lyberg, "Historik", *Liljevalchs konsthall 1916–1991. 75 år*, red. Bo Särnstedt, Liljevalchs konsthall, Stockholm 1991, s. 15–22.
2. Teddy Brunius, "Henry Moore. Skulptör och tecknare", *Bumerangen* nr 1, Liljevalchs konsthall, Stockholm 1945, s. 5.
3. Brunius 1945, s. 4.
4. Sigurd Curman, *Estrnisk och lettisk konst*, Liljevalchs konsthall, Stockholm 1946, s. 5–6.
5. Nils Palmgren, *Göteborgskonst*, Liljevalchs konsthall, Stockholm 1947, s. 13.
6. Gunnar Ekelöf, "Göteborgsmålare på Liljevalchs", *Konstrevy* årg. XXIII häfte 5–6 1947, s. 256.
7. Styrelsen, *Nordiska konstnärinnor*, Liljevalchs konsthall, Stockholm 1948, opaginerad.
8. Otte Sköld, *Norsk Nutidskunst. Malerier, Skulptur, Tegnninger, Grafikk*, Liljevalchs konsthall, Stockholm 1951, s. 5.
9. Léon Degand, "Klar form", *Klar Form*, Liljevalchs konsthall, Stockholm 1952, s. 3.
10. Degand 1952, s. 3.
11. Folke Holmér, *Waldemar Sjölander. Mexikanska arbeten*, Liljevalchs konsthall, Stockholm 1952, s. 5.
12. Lyberg 1991, s. 18.
13. Mauricio Marchin Álvarez, "A Brief Relation of the Production of Fernando Gamboa", Colección Cisneros, 2016-10-08, <http://www.coleccioncisneros.org/editorial/statements/brief-relation-production-fernando-gamboa>, hämtad 2017-09-28.
14. "Liljevalchs nu & då, 1950-tal", 2017.
15. Giovanni Ponti, *Nutida italiensk konst*, Liljevalchs konsthall, Stockholm 1953, s. 9.
16. Umbro Apollonio, "Introduktion", *Nutida italiensk konst*, Liljevalchs konsthall, Stockholm 1953, s. 21.
17. Otte Sköld, "Förord", *Tolv nutida amerikanska målare och skulptörer*, Liljevalchs konsthall, Stockholm 1953, s. 8.
18. Andrew Carnduff Ritchie, "Orientering", *Tolv nutida amerikanska målare och skulptörer*, Liljevalchs konsthall, Stockholm 1953, s. 9.
19. Carnduff Ritchie 1953, s. 11.
20. Maria Görts, "Rutiner och val. Framväxten av Moderna Museets samling", *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008*, red. Anna Tellgren, Moderna Museet och Steidl, Stockholm 2008, s. 12.
21. Folke Holmér, *Konkret realism. Bærtling – Jacobsen – Mortensen*, Liljevalchs konsthall, Stockholm 1956, s. 8.
22. Adolf Loos, "Ornament and Crime" ("Ornament und Verbrechen" 1908), *Ornament and Crime. Selected Essays*, red. Adolf Opel, övers. Michael Mitchell, Ariadne Press, Riverside, Kalifornien 1997.
23. Holmér 1956, s. 8.
24. Håkan Wettre, "Endre Nemes – en främling i provinsen", *Valand. Från ritkola till konsthögskola*, red. Irja Bergström, Göteborgs universitet, Göteborg 1991, s. 143.
25. José Gómez-Sicre, "Inledning", *Colombiansk konst. Förspansk konst – kolonialkonst – nutida konst*, Liljevalchs konsthall, Stockholm 1962, opaginerad.
26. Gómez-Sicre 1962, opaginerad.
27. Folke Holmér, "Svensk introduktion", *Art USA Now. The Johnson Collection of Contemporary American Paintings*, Liljevalchs konsthall, Stockholm 1963, opaginerad.
28. Rodolfo Usigli, *Mexikansk konst. Måleri och grafik*, Liljevalchs konsthall, Stockholm 1966, s. 8.
29. Palma Bucarelli, *Nutida italiensk konst*, Liljevalchs konsthall, Stockholm 1968, s. 5.

NOTES

1. Louise Lyberg, 'Historik', *Liljevalchs konsthall 1916–1991: 75 år*, ed. Bo Särnstedt, Liljevalchs Art Gallery, Stockholm 1991, pp. 15–22.
2. Teddy Brunius, 'Henry Moore: Skulptör och tecknare', *Bumerangen* no. 1, Liljevalchs Art Gallery, Stockholm 1945, p. 5.
3. Brunius 1945, p. 4.
4. Sigurd Curman, *Estrnisk och lettisk konst*, Liljevalchs Art Gallery, Stockholm 1946, pp. 5–6.
5. Nils Palmgren, *Göteborgskonst*, Liljevalchs Art Gallery, Stockholm 1947, p. 13.
6. Gunnar Ekelöf, 'Göteborgsmålare på Liljevalchs', *Konstrevy* vol. XXIII issue 5–6 1947, p. 256.
7. Styrelsen, *Nordiska konstnärinnor*, Liljevalchs Art Gallery, Stockholm 1948, unpaginated.
8. Otte Sköld, *Norsk Nutidskunst: Malerier, Skulptur, Tegnninger, Grafikk*, Liljevalchs Art Gallery, Stockholm 1951, p. 5.
9. Léon Degand, 'Klar form', *Klar Form*, Liljevalchs Art Gallery, Stockholm 1952, p. 3.
10. Degand 1952, p. 3.
11. Folke Holmér, *Waldemar Sjölander: Mexikanska arbeten*, Liljevalchs Art Gallery, Stockholm, 1952, p. 5.
12. Lyberg 1991, p. 18.
13. Mauricio Marchin Álvarez, 'A Brief Relation of the Production of Fernando Gamboa', Colección Cisneros, 8 October 2016, <http://www.coleccioncisneros.org/editorial/statements/brief-relation-production-fernando-gamboa>, accessed 28 September 2017.
14. 'Liljevalchs nu & då, 1950-tal', 2017.
15. Giovanni Ponti, *Nutida italiensk konst*, Liljevalchs Art Gallery, Stockholm 1953, p. 9.
16. Umbro Apollonio, 'Introduktion', *Nutida italiensk konst*, Liljevalchs Art Gallery, Stockholm 1953, p. 21.
17. Otte Sköld, 'Förord', *Tolv nutida amerikanska målare och skulptörer*, Liljevalchs Art Gallery, Stockholm 1953, p. 8.
18. Andrew Carnduff Ritchie, 'Orientering', *Tolv nutida amerikanska målare och skulptörer*, Liljevalchs Art Gallery, Stockholm 1953, p. 9.
19. Carnduff Ritchie 1953, p. 11.
20. Maria Görts, 'Routine and Selection: The Genesis of the Moderna Museet Collection', *The History Book: On Moderna Museet 1958–2008*, ed. Anna Tellgren, Moderna Museet and Steidl, Stockholm 2008, p. 12.
21. Folke Holmér, *Konkret realism: Bærtling – Jacobsen – Mortensen*, Liljevalchs Art Gallery, Stockholm 1956, p. 8.
22. Adolf Loos, 'Ornament and Crime' ('Ornament und Verbrechen' 1908), *Ornament and Crime: Selected Essays*, ed. Adolf Opel, trans. Michael Mitchell, Ariadne Press, Riverside, California 1997.
23. Holmér 1956, p. 8.
24. Håkan Wettre, 'Endre Nemes – en främling i provinsen', *Valand: Från ritkola till konsthögskola*, ed. Irja Bergström, University of Gothenburg, Gothenburg 1991, p. 143.
25. José Gómez-Sicre, 'Inledning', *Colombiansk konst: Förspansk konst – kolonialkonst – nutida konst*, Liljevalchs Art Gallery, Stockholm 1962, unpaginated.
26. Gómez-Sicre 1962, unpaginated.
27. Folke Holmér, 'Svensk introduktion', *Art USA Now: The Johnson Collection of Contemporary American Paintings*, Liljevalchs Art Gallery, Stockholm 1963, unpaginated.
28. Rodolfo Usigli, *Mexikansk konst: Måleri och grafik*, Liljevalchs Art Gallery, Stockholm 1966, p. 8.
29. Palma Bucarelli, *Nutida italiensk konst*, Liljevalchs Art Gallery, Stockholm 1968, p. 5.

RESULTAT OCH DISKUSSION

I detta avslutande kapitel redovisas och diskuteras resultaten av undersökningen. Slutsatserna kan delas in i två delar. Den första berör vilka föreställningar som knöts till abstraktionen, den andra hur abstraktionens ställning förändrades under undersökningsperioden. De viktigaste slutsatserna kommer först att sammanfattas och diskuteras därefter mer ingående. Slutligen förs en mer övergripande och framåtblickande diskussion om abstraktionens betydelse.

RESULTAT

Undersökningens resultat kan sammanfattas i femton punkter:

- I det undersökta materialet uppfattas abstraktionen som ett universellt och internationellt språk, ett *lingua franca* som destillerat fram essensen i all konst. Det är ett språk som överskrider såväl tid som rum. Trots att det uttrycker det moderna och är delaktigt i ett konsthistoriskt förlopp, uppfattas det likväl som tidlöst. Konstens essens föreställs vara rena färg- och formrelationer. Abstraktionen

RESULTS AND DISCUSSION

The results of the investigation are reported and discussed in this final chapter. The conclusions may be divided into two parts. The first part concerns the ideas associated with abstraction, the second how abstraction's standing changed during the investigation period. The key conclusions will first be summarized and then discussed in more detail. Finally, a more comprehensive and forward-looking discussion of abstraction's significance is conducted.

RESULTS

The investigation's results may be summarized in fifteen points:

- In the material investigated, abstraction is regarded as a universal and international language, a *lingua franca* that distils the essence of all art. It is a language that goes beyond both time and space. Although it expresses the modern and participates in the course of art history, it is nevertheless regarded as timeless. Art's essence is depicted as being pure colour and form relationships. Abstraction has revealed this by refining and excluding everything that is unnecessary and therefore hides art's true content. In this respect, abstraction embodies the idea of art for art's sake.

har uppenbart detta genom att renodla och utesluta allt det som är undgängligt och därför skymmer konstens sanna innehåll. I detta avseende förkroppsligar abstraktionen föreställningen om konst för konstens skull.

- Även om abstraktionen förstås som universell och internationell tolkas den återkommande utifrån föreställningar om nationalitet. Den nationella tillhörigheten föreställs avspeglas i färgskala, stämning, valör, kontraster et cetera, egenskaper som relateras till landets landskap och natur, liksom till folkkaraktär och kulturhistoria. Idéen om det internationella förstås som ett utbyte mellan relativt stabila nationella kulturer, vilket skiljer sig från dagens idéer om det globala som hybridisering, översättning, transkulturalism och mångkultur bortom nationella gränser. Nationella karaktärsdrag betonas i högre grad i relation till mindre kända konstnärer från periferin, medan konst skapad av moderna mästare i centrum i högre grad uppfattas som uttryck för något universellt.

- Abstraktionen uppfattas som den viktigaste aspekten av modernismen, avantgardets spjutspets och den process som leder konstens utveckling. Även om modernismen inkluderar andra yttringar föreställs abstraktionen ligga i framkant som den mest moderna riktningen inom konsten. Detta gäller fram till början av sextioalet då abstraktionens särställning utmanades av neoavantgardet, innefattande riktningar som neodada, nouveau réalisme, popkonst och happening, vars genomslag i förlängningen innebar en omtolkning av modernismens historia. Med neoavantgardets genombrott var abstraktionen inte längre synonym med avantgardet.

- Abstraktionen uppfattas som synonym med det moderna. Konst som inte är abstrakt kan inte självklart accepteras som modern. Äldre stilar har sin legitimitet men betraktas som historiska. Enligt modernismens avantgardistiska ideologi är det inte möjligt att återvända till passerade stilar. Utvecklingen går i riktning mot allt större abstraktion. Varje genombrott är oåterkalleligt. Även detta gäller fram till början av sextioalet. Då upphörde abstraktionen att vara liktydig med samtiden. Det avantgardistiska synsättet om konstens utveckling var dock fortsatt livskraftigt. Neodada, popkonst,

- Even though abstraction is understood as universal and international, it is frequently interpreted on the basis of notions of nationality. National affiliation is depicted as being reflected in colour range, mood, tone, contrasts, and so on, characteristics related to the country's landscape and nature, as well as to national character and cultural history. The concept of the international is understood as an exchange between relatively stable national cultures, which differs from today's concepts of the global as hybridization, translation, transculturalism, and multiculturalism beyond national borders. National characteristics are emphasized to a greater extent in relation to less well-known artists from the periphery, while art created by modern masters in the centre is regarded to a greater extent as an expression of something universal.

- Abstraction is regarded as the most important aspect of modernism, the spearhead of the avant-garde, and the process leading art's development. Even though modernism includes other manifestations, abstraction is depicted as being at the leading edge as the most modern movement in art. This is true until the early 1960s when abstraction's unique position was challenged by the neo-avant-garde, comprising movements such as neo-dada, nouveau réalisme, pop art, and happenings, whose impact by extension led to a reinterpretation of modernism's history. With the neo-avant-garde's breakthrough, abstraction was no longer synonymous with the avant-garde.

- Abstraction is regarded as synonymous with the modern. Art that is not abstract cannot evidently be accepted as modern. Older styles have their legitimacy but are regarded as historical. According to modernism's avant-garde ideology, it is not possible to return to past styles. Development goes in the direction of ever-increasing abstraction. Every breakthrough is irrevocable. This is valid until the early sixties when abstraction ceased to be synonymous with that period. However, the avant-garde approach to art's development remained robust. Neo-dada, pop art, neo-realism, minimalism, happenings, performance art, and other movements, rather than long-established abstraction, began then to be regarded as expressions of the period and the new, as well as of the true avant-garde.

nyrealism, minimalism, happening, performance och andra riktningar, snarare än den sedan länge etablerade abstraktionen, började då uppfattas som uttryck för samtiden och det nya, liksom för det sanna avantgardet.

- I materialet uttrycks återkommande föreställningen om en problematisk relation mellan centrum och periferi. Paris och från femtiotalets slut New York uppfattas som den internationella konstvärldens centrum. Modernismens olika riktningar skapas i och utgår från detta centrum. Konstnärer i periferin bör inte isolera sig, utan förhålla sig till det internationella avantgardet. Å andra sidan bör de inte okritiskt anamma stilar från centrum, utan tolka och förvalta dem på ett självständigt sätt, gärna i relation till inhemska traditioner, sin natur och sitt folks kynne. Det råder olika åsikter om hur stark relationen till det internationella bör vara. Vissa hävdar att all konst värd namnet är internationell medan andra tvärtom ser internationalsmen ett själlöst mode med osjälvständiga efterföljare och följaktligen anser att konsten måste utgå från det provinsiala.

- Konsthistorien föreställs som en enkelriktad, inomkonstnärlig process. Utvecklingen rör sig av inre nödvändighet framåt genom olika stilriktningar men utan ett föreställt mål. Utvecklingen sammanfaller med ökad abstraktion även om abstraktionen inte betraktas som ett självändamål. Detta innebär att det inte går att återvända till äldre stilar. Konsten befinner sig i en specifik punkt i en historisk process. Konsthistorien uppfattas som ett relativt autonomt område, som visserligen berörs av tekniska uppfinningar som kameran, vetenskapens landvinningar, samhällsutveckling och historiska händelser, men på det stora hela ändå drivs framåt av inre orsaker. Även om denna uppfattning är den dominerande i materialet finns det avvikande röster som i högre grad förstår konsten som en produkt av sociala och ekonomiska faktorer.

- Den abstrakta konstens utforskning av mediet, bildspråket, rymden eller psyket motsvarar vetenskapernas forskning på andra områden. Ofta görs analogier mellan den moderna konsten och naturvetenskapen. Rymd- och atomforskning har positiva konnotationer, särskilt under femtiotalet. Den konstnärliga utforskningen

- The idea of a problematic relationship between centre and periphery is frequently expressed in the material. Paris, and from the late fifties New York, is regarded as the centre of the international art world. Modernism's various movements are created in and originate from this centre. Artists on the periphery should not isolate themselves, but relate to the international avant-garde. On the other hand, they should not adopt styles from the centre uncritically, but interpret and manage them independently, preferably in relation to domestic traditions, their nature, and national character. There are various opinions on how strong the relationship with the international should be. Some assert that all art worth the name is international, while others on the contrary see internationalism as a soulless fashion with unoriginal imitators, and consequently consider that art must start from the provincial.

- The history of art is depicted as a one-way, intra-artistic process. Development moves forward of inner necessity through various style trends but without a depicted goal. Development coincides with increased abstraction even though abstraction is not regarded as an end in itself. This means that it is not possible to return to older styles. Art finds itself at a specific point in a historical process. The history of art is regarded as a relatively autonomous area, which certainly is affected by technical inventions such as the camera, scientific achievements, social progress, and historical events, but is nevertheless largely driven forward by inner causes. Even though this view is dominant in the material, there are dissenting voices that to a greater extent understand art as a product of social and economic factors.

- Abstract art's exploration of the medium, visual language, space or psyche corresponds to scientific research in other areas. Analogies are often made between modern art and natural science. Space and nuclear research have positive connotations, particularly in the fifties. Artistic exploration is described as parallel to that of science. Each explores the unknown in its own way.

- Abstraction has an interpretative prerogative in the art scene during the period 1945–60. Even though the existence of other artistic trends is acknowledged, abstraction is regarded as the agent leading development and the criterion against which everything else is read. This results in classical realism, for example, being regarded as anachronistic – realism

beskrivs som parallell med vetenskapens. Var och en på sitt sätt utforskar de det okända.

- Abstraktionen har ett tolkningsföretråde i konstlivet under perioden 1945–1960. Även om existensen av andra konstnärliga inriktningar erkänns, uppfattas abstraktionen som den agent som leder utvecklingen och den måttstock i förhållande till vilken allt annat läses. Detta medför att exempelvis klassisk realism uppfattas som anakronistisk – realismen har sin plats i konsthistorien men är inte ett adekvat uttryck för vår tid. Figurativ realism uppfattas dessutom som mer passiv än abstraktionens aktiva formarbete.

- Trots att många abstrakta konstnärer hade kommunistiska sympatier, förbinds abstraktionen under perioden med västerländsk demokrati, frihet och kapitalism i motsats till Sovjetunionens socialistiska realism men även nationalsocialisternas antimodernism i Tyskland. Inledningsvis accepterade den ryska revolutionen modernismen men kom sedan att ta avstånd från den. I USA var situationen den omvända. Då etablissemang inledningsvis var avvaktande eller avvisande inför modernismen och den abstrakta konsten, kom abstraktionen under trettioalet och framåt att bli omfamnad av såväl konstinstitutioner och konstmarknad som press. Men denna framgång innebar senare en belastning. Under protesterna mot Vietnamkriget och vänstervågen i kulturlivet och på universiteten i Europa, USA och andra delar av världen kring 1968, kom abstraktionens association med västerländsk kommersialism att bli en belastning. Abstrakt konst lät sig alltför lätt paketeras som på konstmarknaden säljbara varor med den personliga stilen som varumärke. Abstraktionens tidigare belastande koppling till kommunism hade bytts ut mot den nu lika belastande kopplingen till västerländsk marknadsekonomi.

- Abstraktionen började förlora sitt tolkningsföretråde efter 1960 som resultat av dess oförmåga att uppfylla avantgardets krav på permanent förändring och de nya krav på gränsöverskridande, samhällsengagemang och politiskt ställningstagande som formulerades i kölvattnet av en politiserad kulturdiskussion. Exempelvis visade Moderna Museet 1961 utställningen *Rörelse i konsten*, som inte bara förde fram en ny syn på vad abstrakt konst kan vara och vad den betyder,

has its place in the history of art but is not an adequate expression for our time. Figurative realism is moreover regarded as more passive than abstraction's active study of form.

- Although many abstract artists had Communist sympathies, abstraction during the period is associated with western democracy, freedom, and capitalism in contrast to the Soviet Union's socialist realism but even the National Socialists' anti-modernism in Germany. Initially the Russian revolution accepted modernism but later repudiated it. The situation was the reverse in the USA. Although the establishment was initially cautious or negative in its response to modernism and abstract art, abstraction was embraced by art institutions, the art market, and the press during the thirties and onwards. But this success was later a burden. During the Vietnam War protests and the left-wing movements in cultural life and at universities in Europe, the USA, and other parts of the world around 1968, abstraction's association with western commercialism came to be a burden. Abstract art let itself be packaged too easily as saleable products on the art market, with personal style as brand. Abstraction's previous burdensome connection with Communism had been exchanged for the now equally burdensome connection with western market economy.

- Abstraction began to lose its interpretative prerogative after 1960 as a result of its inability to meet the avant-garde's demands for permanent change and the new demands for transgression, social commitment, and political stance formulated in the wake of a politicized cultural debate. As an example, in 1961 Moderna Museet showed the exhibition *Movement in Art*, which presented a new view of what abstract art could be and what it meant, and also gave space to dada, neo-dada, and nouveau réalisme, movements that then became influential during the decade. Abstraction ceased to be associated with the new and no longer drove development. The concept became increasingly irrelevant during the course of the sixties, and therefore also more rarely used in art debate. Trends towards such a change can be discerned as early as the mid-fifties. When abstraction was at its most triumphant in the international art scene, voices were simultaneously heard asking whether abstraction had not come to a standstill, whether it could continue to develop. The marginalization of abstraction that began around 1960 escalated with the breakthrough of pop art and the left-wing political turn in cultural life in 1968.

utan också gav plats åt dada, neodada och nouveau réalisme, riktningar som därefter blev tongivande under decenniet. Abstraktionen upphörde att förbindas med det nya och drev inte längre utvecklingen. Begreppet blev under sextiotalets gång allt mindre relevant och därför också mer sällan använt i konstdiskussionen. Tendenser till en sådan förändring kan skönjas redan i mitten av femtiotalet. När abstraktionen var som mest segerrik i det internationella konstlivet hördes samtidigt röster som undrade om abstraktionen inte gått i stå, om den kan fortsätta att utvecklas. Den kring 1960 påbörjade marginalisering av abstraktionen eskalerade med popkonstens genombrott och den vänsterpolitiska vändningen av kulturlivet 1968.

- Abstraktionen har en starkare ställning på Göteborgs konstmuseum/Konsthallen Göteborg och Liljevalchs konsthall än på Moderna Museet. Trots att det motsatta skulle kunna förväntas, att Moderna Museet som en institution för den internationella modernismen skulle visa just internationell abstrakt modernism, visar undersökningen att abstrakt konst i högre utsträckning visades i Göteborg och på Liljevalchs. På Moderna Museet visades abstrakt konst i hög grad genom utställningar med moderna klassiker och stora internationella namn. Genom museets inriktning mot neodada, popkonst och ett utvidgat konstbegrepp har abstraktionen en svagare ställning i utställningsprogrammet än vid de övriga institutionerna i materialet.

- Paris konstscen uppfattas fram till början av sextiotalet som konstvärldens centrum. Den nya konsten förväntas uppstå där. Frankrike är det land som dominerar vad gäller utställningar från länder utanför Norden, undantaget Moderna Museet under sextiotalet där USA har en mer framträdande plats. Den amerikanska konstens ökade synlighet på framför allt Moderna Museet korresponderar med förflyttningen av modernismens huvudstad från Paris till New York.

- Konst från Sydeuropa och England, Öst- och Centraleuropa men även andra delar av världen utanför Europa och USA har en mer framträdande plats i utställningsprogrammet på Göteborgs konstmuseum, Konsthallen Göteborg och Liljevalchs konsthall än på Moderna Museet. På Göteborgs konstmuseum, Konsthallen

- Abstraction has a stronger standing at Gothenburg Museum of Art, Gothenburg Art Gallery, and Liljevalchs Art Gallery than at Moderna Museet. Although the opposite could be expected, in other words, that Moderna Museet as an institution for international modernism would exhibit precisely international abstract modernism, the investigation shows that abstract art was exhibited to a greater extent in Gothenburg and at Liljevalchs Art Gallery. Abstract art was largely shown at Moderna Museet in the form of exhibitions of modern classics and big international names. Owing to the museum's emphasis on neo-dada, pop art, and an expanded concept of art, abstraction has a weaker standing in the exhibition programme than at the other institutions in the material.

- The Paris art scene is regarded as the centre of the art world until the early sixties. New art is expected to originate there. France is the dominant country as regards exhibitions from non-Nordic countries, with the exception of Moderna Museet in the sixties where the USA has a more prominent position. American art's increased visibility at Moderna Museet in particular corresponds to the relocation of modernism's capital from Paris to New York.

- Art from southern Europe, the UK, eastern and central Europe but even other parts of the world outside Europe and the USA has a more prominent place in the exhibition programme at Gothenburg Museum of Art, Gothenburg Art Gallery, and Liljevalchs Art Gallery than at Moderna Museet. Gothenburg Museum of Art, Gothenburg Art Gallery, and Liljevalchs Art Gallery frequently showed exhibitions of abstract art from various parts of the world, often with the nation's name explicit in the exhibition title. These exhibitions often came about through cooperation with cultural institutes, museums, and embassies in the countries concerned, but also Swedish organizations such as the National Federation of Fine Arts Societies (Riksförbundet för bildande konst) and the People's Movements for Art Promotion (Folkrörelsernas Konstfrämjande). Such exhibitions were less common at Moderna Museet, which prioritizes modern classics, big contemporary names and avant-garde experiments. The museum's ambition as a high-status contemporary art institution led to an emphasis on the centres of the international art world such as Paris and New York. The Nordic also has a more prominent place at Gothenburg Museum of Art, Gothenburg Art Gallery, and Liljevalchs Art Gallery than at Moderna Museet.

Göteborg och Liljevalchs konsthall visades återkommande utställningar med abstrakt konst från olika delar av världen, ofta med nationens namn uttalad i utställningstiteln. Dessa utställningar tillkom ofta genom samarbeten med kulturinstitut, museer och ambassader i de berörda länderna men även svenska organisationer som Riksförbundet för bildande konst och Folkrorelsernas Konstfrämjande. Sådana utställningar förekom i mindre utsträckning på Moderna Museet som prioriterar moderna klassiker, stora samtida namn och avantgardistiska experiment. Moderna Museets ambition som högstatusinstitution inom den samtida konsten medförde en inriktning mot den internationella konstvärldens centra som Paris och New York. Det nordiska har också en mer framträdande plats på Göteborgs konstmuseum, Konsthallen Göteborg och Liljevalchs än på Moderna Museet.

- Abstraktionen i bildkonsten uppfattas som en motsvarighet till funktionalismen inom arkitekturen. Båda utgör de ett modernt internationellt språk för ett nytt samhälle i en ny tid. Följaktligen uppfattas abstrakt konst som mest lämpad vid utsmyckning av moderna byggnader.

- Abstraktionen och konsten i stort uppfattas som ett företrädesvis manligt område. Att mansdominansen som regel är total på flertalet utställningar och artiklar berörs aldrig i materialet. Feministiska frågeställningar fanns inte på dagordningen, inte ens i den mer politiserade diskussionen i slutet av sextiotalet. Å andra sidan lyfts kvinnliga konstnärer återkommande fram som konstnärer i egen rätt. Upphovsmannens kön uppfattas då inte som relevant, endast formspråket. Detta är ytterligare ett uttryck för att konsten under perioden uppfattades som ett universellt mänskligt uttryck.

- Abstraction in art is regarded as parallel to functionalism in architecture. Both are a modern international language for a new society in a new time. Hence abstract art is perceived as the most suitable form of decoration for modern buildings.

- Abstraction and art are generally regarded as a principally male sphere. The material never mentions the fact that male dominance is as a rule total in the majority of exhibitions and articles. Feminist issues were not on the agenda, not even in the more politicized debate in the late sixties. On the other hand, women artists are frequently highlighted as artists in their own right. The originator's gender is not then regarded as relevant, only the idiom. This is a further expression of art being regarded as a universal human expression during the period.

DISCUSSION OF THE RESULTS

The hypotheses formulated in the introduction may be said to have been confirmed by the investigation. Abstraction is regarded in the material as a universal language with various national dialects. My intuitive feeling that abstract art has a more prominent place at Gothenburg Museum of Art and Gothenburg Art Gallery than at Moderna Museet was also confirmed. It may be added that abstract art also has a prominent place in Liljevalchs Art Gallery's exhibition programme. The most striking difference is the occurrence of exhibitions of modern art from different countries, which largely took place in Gothenburg and at Liljevalchs, but very rarely at Moderna Museet.

Even the hypothesis that the marginalization of abstract art has causes stemming from changed interpretation patterns and values, associated with struggles for interpretative prerogative in the field of art, is confirmed by the investigation. The survey shows fairly precisely when this change took place, fairly synchronously in the different parts of the material.

Abstraction's influence culminated around 1960. Soon after it was challenged by neo-dada and then by pop art, happenings, neo-realism,

De i inledningen formulerade hypoteserna kan sägas ha bekräftats av undersökningen. Abstraktionen uppfattas i materialet som ett universellt språk med olika nationella dialekter. Min föräning av att den abstrakta konsten har en mer framträdande plats på Göteborgs konstmuseum och Konsthallen Göteborg än på Moderna Museet har också bekräftats. Tilläggas kan att abstrakt konst har en framträdande plats även i Liljevalchs konsthalls utställningsprogram. Den mest markanta skillnaden gäller förekomsten av utställningar med modern konst från olika länder, vilka i stor omfattning äger rum i Göteborg och på Liljevalchs men mycket sällan på Moderna Museet.

Även hypotesen att marginaliseringen av den abstrakta konsten har orsaker som bottnar i förändrade tolkningsmönster och värderingar, förbundna med strider om tolkningsföreträde på konstfältet, bekräftas av undersökningen. Genomgången visar ganska precist när denna förändring ägde rum, tämligen synkront i de olika delarna av materialet.

Abstraktionens inflytande nådde sin kulmen kring 1960. Strax därefter utmanades den av neodada och därefter av popkonst, happening, nyrealism och andra riktningar för att 1968 marginaliseras av politiska skäl. Det är då inte så mycket abstraktionen i sig som attackerades som den teori och ideologi om ren konst som knutits till den. Denna idé om ren konst ifrågasatte redan med *Rörelse i konsten* men blev definitivt obsolet med kravet på en samhällsinriktad konst kring 1968. Parallella synsätt rådde dock och styrkeförhållandet dem emellan fluktuerade. Emellanåt uppstod strider mellan olika positioner och konstsyn. Skiftet är tydligast på Moderna Museet medan abstraktionen dröjer sig kvar längre i det övriga materialet parallellt med nya riktningar.

and other movements before being marginalized for political reasons in 1968. It is then not so much abstraction itself that was attacked as the theory and ideology of pure art associated with it. This concept of pure art was already questioned in the exhibition *Movement in Art*, but became finally obsolete with the demand for a socially oriented art around 1968. However, there were parallel approaches and their relative strengths fluctuated. At times struggles arose between different positions and approaches to art. The shift is clearest at Moderna Museet, while abstraction lingers longer in the rest of the material in parallel with new movements.

UNIVERSALISM

Abstraction is not regarded as universal everywhere in the material. A dispute is in progress as to whether abstraction really constitutes a universal language or not, and if so what it means. There are shifts between emphasizing the universal and the national, as well as between the timeless and the historically specific. When abstraction's claim to universalism, or rather that of its representatives and interpreters, lost credibility, abstraction's interpretative prerogative as modernism's principal line was undermined. Nevertheless it is obvious that abstraction is frequently described as precisely a universal language. This is particularly evident in the fifties and mainly applies to the non-figurative art, which developed the legacy of abstraction's pioneers such as Wassily Kandinsky, Kazimir Malevich, and Piet Mondrian, who expressed universalist claims in relation to their art.

Abstraction is regarded as universal in several different senses. One form of universalism is associated with a Platonic notion of ideal concepts, that through abstraction art puts us in contact with eternal principles. These principles are expressed through proportions, geometric forms, and the balancing of visual elements in the composition. This approach is related to classicism's demand for perfect harmony. Examples of this universalism are found in concrete art.

Abstraction may also be depicted as putting us in contact with God or spiritual dimensions. It is then the boundlessness of the sublime that

Abstraktionen uppfattas inte som universell överallt i materialet. Det pågår en strid om huruvida abstraktionen verkligen utgör ett universellt språk eller inte och vad det i så fall betyder. Det finns glidningar mellan att betona det universella och det nationella, liksom mellan det tidlösa och det historiskt specifika. När abstraktionens, eller rättare dess företrädares och uttolkares, anspråk på universalism förlorade i trovärdighet underminerades abstraktionens tolkningsföreträde som modernismens huvudlinje. Likväl är det uppenbart att abstraktionen återkommande framställs som just ett universellt språk. Detta är särskilt påtagligt under femtiotalet och gäller främst den nonfigurativa konst som utvecklade arvet efter abstraktionens pionjärer som Wassily Kandinsky, Kazimir Malevitj och Piet Modrian, vilka uttryckte universalistiska anspråk i relation till sin konst.

Abstraktionen uppfattas som universell i några olika betydelser. En form av universalism är knuten till en platonsk föreställning om ideala idéer, att konsten genom abstraktionen ställer oss i kontakt med eviga principer. Dessa principer uttrycks genom proportioner, geometriska former och kompositionens balanserande av bildelementen. Detta synsätt är besläktat med klassicismens krav på skön harmoni. Exempel på denna universalism finner man inom konkretismen.

Abstraktionen kan också föreställas ställa oss i förbindelse med Gud eller andliga dimensioner. Det är då det sublimas gränslöshet som uppenbarar det andliga snarare än den harmoniska formen. Exempel på detta finns hos Kandinsky, Malevitj, Barnett Newman och Mark Rothko. Detta synsätt har sina rötter i romantikens expansiva, nyandliga estetik.

Ytterligare en tolkning, påverkad av psykoanalys eller existensfilosofi, är att abstraktionen ställer oss i kontakt med människans inre, det djupast mänskliga, grundläggande känslor och begär. Framför allt har det informella måleriet och den abstrakta expressionismen tolkats i denna riktning, inte minst Jackson Pollocks droppmålningar.

En delvis annorlunda förståelse av abstraktionens universalism är knuten till en tolkning av den som förbunden med en självkritisk undersökning av mediets villkor. Abstraktionen svarar på frågan

reveals the spiritual rather than the harmonious form. Examples of this are found in Kandinsky, Malevich, Barnett Newman, and Mark Rothko. This approach has its roots in Romanticism's expansive, neo-spiritual aesthetic.

A further interpretation, influenced by psychoanalysis or existentialism, is that abstraction puts us in contact with the inner man, the deepest human, basic emotions and desires. Above all art informel and action painting have been interpreted in this direction, not least Jackson Pollock's drip paintings.

A partially different understanding of abstraction's universalism is connected with an interpretation of it as associated with a self-critical investigation of the medium's conditions. Abstraction in painting answers the question: 'What is painting?' by refining that which is specific to the medium, just as modernist sculpture, drawing, and graphic art refine their qualities. The main advocate of this formalistic interpretation is the American art critic Clement Greenberg. It is also here that the historical, almost Hegelian understanding of modernism as a dialectic development of successive breakthroughs towards an ever-increasing emphasis on the picture plane, and consequent liberation of the medium, appears most clearly. However, Greenberg denied that this development has a predetermined goal and he opposed art's cessation in philosophy, which Hegel saw in his time. Nevertheless, development is understood as driven by a kind of self-preservation instinct to save progressive art in a time of mass culture's seductive but destructive kitsch.¹

Abstraction involves refinement of art's depicted essence, in painting's case the colour and surface. But this refinement must not result in a solely decorative image. Then the painting ceases to be art, it becomes handicraft. Hence modernism shuns the beautiful in favour of the sublime, which is depicted as being revealed in the void or dissonance. Concrete art goes furthest in refining the image according to a classical ideal of pure colour and form relationships. But even in concrete art a dynamic ordering of colours and forms is advocated with the aim of creating an interplay between surface and depth. For Greenberg, the flatness can never be total. A relationship of tension between surface and depth must be maintained, but not as in the Renaissance's illusionistic picture space, which violates the integrity of the picture plane too much.²

Although abstract art is depicted as being solely about colour and form relationships, it is said to create specific subjects. The key to unlocking

”Vad är måleri?” med att renodla det som är specifikt för mediet, precis som skulpturen, teckningen och grafiken renodlar sina egenskaper. Den främste företrädaren för denna formalistiska tolkning är den amerikanske konstkritikern Clement Greenberg. Det är också här som den historiska, närmast hegelianska förståelsen av modernismen som en dialektisk utveckling av successiva genombrott mot en allt större betoning av bildplanet, och därmed frigörelse av mediet, framträder som tydligast. Greenberg förnekade dock att utvecklingen har ett förutbestämt mål och han motsatte sig konstens upphävande i filosofi, som Hegel såg på sin tid. Likväl förstås utvecklingen som driven av en sorts självbevaringsdrift för att rädda den avancerade konsten i en tid av masskulturens förföriska men destruktiva kitsch.¹

Abstraktion innebär renodling av konstens föreställda essens, i måleriets fall färgen och ytan. Men denna renodling får inte resultera i en enbart dekorativ bild. Då upphör målningen att vara konst, den blir konsthantverk. Därför skyr modernismen det sköna till förmån för det sublima, som föreställs uppenbaras i tomrummet eller dissonansen. Konkretismen går längst i renodlingen av bilden enligt ett klassicistisk ideal om rena färg- och form relationer. Men även inom konkretismen förespråkas ett dynamiskt ordnande av färger och former i syfte att skapa en växelverkan mellan yta och djup. För Greenberg får ytmässigheten aldrig bli total. Ett spänningsförhållande mellan yta och djup måste upprätthållas, dock inte som i renässansens illusionistiska bildrum, som alltför mycket gör våld på bildplanet integritet.²

Trots att den abstrakta konsten föreställs handla enbart om färg- och formrelationer påstås den gestalta specifika ämnen. Nyckeln till att låsa upp denna skenbara motsägelse finns i att acceptera att den abstrakta konsten inte avbildar eller illustrerar detta ämne utan gestaltar det metaforiskt eller metonymiskt. En färg- eller formverkan kan väcka känslor som korresponderar med ämnet. Detta ämne kan vara psykiska tillstånd, historiska händelser, vetenskapliga upptäckter eller teorier. Som redan nämnts har vetenskapen starkt positiva konnotationer under perioden. Återkommande görs också analogier till musikens värld av klanger som inte avbildar något utan bara ska upplevas i egen rätt. Abstrakt konst relateras särskilt till jazzmusikens rytm och improvisation. Även konstens relation till naturen omdefinieras, exempelvis hos Jean Bazaine, som i sitt måleri efterliknar naturens processer snarare än att avbilda dess yttre manifestationer.

this apparent contradiction is found in accepting that abstract art does not portray or illustrate this subject, but creates it metaphorically or metonymically. A colour or form effect can arouse emotions that correspond to the subject. This subject may be mental states, historical events, scientific discoveries or theories. As already mentioned, science has strongly positive connotations during the period. Analogies are also frequently made to music's world of sounds, which do not portray anything but should just be experienced in their own right. Abstract art is especially related to the rhythm and improvisation of jazz. Even art's relationship to nature is redefined, as in Jean Bazaine, who imitates nature's processes in his painting rather than portraying its external manifestations.

Sometimes references are made to historical events or other subjects through titles and texts, as in Robert Motherwell and Sigvard Olsson. Abstract painting can thus address politically loaded subjects without illustrating them. In contrast to nineteenth-century historical painting, these events are not portrayed; rather abstract art creates emotionally charged responses to these events.

Art informel's often lacerated, punctured, and burnt images, which seek a zero position, have been associated with the disasters of the Second World War. These disasters are depicted as being impossible to represent in accepted illustrative visual language. Instead the artists express the disaster by being silent. Art's silence and void correspond to the war's devastation. Art's void also corresponds to the war's destruction of values, the lost faith in culture and rationality but also in modernity and modernism's utopian and universal claims.

The reluctance to portray and illustrate may be related to the concept of modern art as sublime, in Jean-François Lyotard's sense of wanting to portray the unportrayable and asking the question: 'Is it happening?'³ Illustration is a term of abuse and something both artists and critics shun. But allowing an abstract image to allude to a definite content is acceptable. The reference is then found in the title, which links the abstract and ambiguous expression to a specific subject, myth, or event. This is sufficient as long as abstraction has interpretative prerogative, but becomes problematic in the sixties when demands begin to be made on art to engage in the public debate. References and metaphors are then insufficient. Something more literal and direct is needed.

Can abstraction live up to the notion of it as a universal language? Its rapid decline in the sixties suggests that the answer to this question is

Ibland görs referenser till historiska händelser eller andra ämnen genom titlar och påskrifter, exempelvis hos Robert Motherwell och Sigvard Olsson. På detta sätt kan det abstrakta måleriet ta sig an politiskt laddade ämnen utan att illustrera dem. Till skillnad från 1800-talets historiemåleri avbildas inte dessa händelser, snarare skapar den abstrakta konsten emotionellt laddade svar på dessa händelser.

Den informella konstens ofta sargade, punkterade eller brända bilder, som söker sig mot ett nolläge, har förbundits med andra världskrigets katastrofer. Dessa katastrofer föreställs vara omöjliga att representera i sedvanligt illustrativt bildspråk. Istället uttrycker konstnärerna katastrofen genom tigan. Konstens tystnad och tomrum motsvarar krigets ödeläggelse. Konstens tomrum korresponderar också med krigets destruktion av värden, den förlorade tilltron till kulturen och rationaliteten men också till moderniteten och modernismens utopiska och universella anspråk.

Oviljan att avbilda och illustrera kan relateras till idén om den moderna konsten som sublim, i Jean-François Lyotards betydelse av att vilja framställa det oframställbara och att ställa frågan ”Sker det?”³ Illustration är ett skällsord och något både konstnärer och kritiker skyr. Men att låta en abstrakt bild alludera på ett bestämt innehåll är godtagbart. Referensen finns då i titeln som knyter det abstrakta och mångtydiga uttrycket till ett specifikt ämne, myt eller händelse. Detta är tillräckligt så länge abstraktionen har tolkningsföreträde men blir problematiskt under sextioalet då krav börjar ställas på att konsten ska engageras i samhällsdebatten. Referenser och metaforer blir då otillräckliga. Det krävs något mer bokstavligt och direkt.

Kan abstraktionen leva upp till föreställningen om den som ett universellt språk? Dess snabba nedgång under sextioalet tyder på att svaret på den frågan är nej. När bilder tolkas utifrån sina historiska omständigheter hamnar det universella i bakgrunden. Mycket av det som framställts som universellt visar sig vara kulturspecifikt. Icke desto mindre finns det vissa visuella kvaliteter som går igen i alla bilder och som korresponderar med människans sätt att se.

Inom gestaltpsykologin hos bland andra Rudolf Arnheim och Ernst H. Gombrich undersöks perceptionen som ett allmänmänskligt fenomen.⁴ Trots kulturella skillnader och inläring finns det gemensamma förutsättningar i hur människan läser av sin omgivning, hur vi uppfattar volymer, djup, avstånd, förstärker konturer, uppfattar

no. When images are interpreted on the basis of their historical circumstances, the universal ends up in the background. Much of that described as universal proves to be culturally specific. Nevertheless there are certain visual qualities that recur in all images and correspond to man's way of seeing.

In the gestalt psychology of, among others, Rudolf Arnheim and Ernst H. Gombrich, perception is investigated as a universal phenomenon.⁴ Despite cultural differences and learning, there are common conditions in how man reads his environment, how we perceive volumes, depth, distance, strengthen outlines, perceive gestalts, faces, and so on. It is about how evolution has equipped us for our survival. To the extent abstract art engages with such phenomena, it may be assumed to have universal bearing. But such an assumption would be too hasty as the reading of images is also affected by language and conventions. Even though there is a universal human component in how we perceive visual stimuli, image interpretation is at the same time highly dependent on cultural imprinting.

The image's composition, colour and form relationships, depth effect, and picture plane are active in all the visual arts, whether consciously used or not. The fact that Renaissance painting, for example, also has abstract qualities, in the sense that the artist apart from illusion has also emphasized the forms' effect in the picture plane, does not mean that this is the *actual* content of these images. The abstract qualities are one aspect among others. Different times and cultures emphasize different things. But during modernism formal aspects tended to be regarded as essential and timeless.

Abstraction's prominent standing in western art in the nineteenth and twentieth centuries must be understood in relation to the context from which it appeared, namely art's cultural, social, and economic conditions, that it had ceased to be a commissioned work and become an exhibition object and a product on a free market. The tendency to regard art's depicted development as a purely intra-artistic process in Alfred H. Barr Jr., for example, is criticized by more sociologically oriented art historians such as Meyer Shapiro, who seek socio-economic explanations for artistic changes.⁵

Universalism is a myth in the respect that abstraction is a western phenomenon, which is certainly adopted by artists in other cultural environments, but nevertheless remains associated with the western concept

gestalter, ansikten och så vidare. Det handlar om hur evolutionen utrustat oss för vår överlevnad. I den mån den abstrakta konsten sysslar med sådana fenomen kan den antas ha universell bäring. Men ett sådant antagande vore förhastat då avläsning av bilder också påverkas av språk och konventioner. Även om det finns en universell mänsklig komponent i hur vi uppfattar visuella stimuli är bildtolkning samtidigt i hög grad beroende av kulturell prägling.

Bildens komposition, färg- och formrelationer, djupverkan och bildplan är verksamma i all bildkonst, medvetet använda eller inte. Att exempelvis renässansmaleri också äger abstrakta kvaliteter, i den meningen att konstnären förutom illusion också betonat formernas verkan i ytplanet, betyder inte att detta är dessa bilders *egentliga* innehåll. De abstrakta kvaliteterna är en aspekt bland andra. Olika tider och kulturer betonar olika saker. Men under modernismen tenderade formella aspekter att betraktas som essentiella och tidlösa.

Abstraktionens framträdande ställning i den västerländska konsten under 1800- och 1900-talet måste förstås i relation till det sammanhang den framträtt ur, nämligen konstens kulturella, sociala och ekonomiska förutsättningar, att den upphört att vara en beställningsvara och blivit ett utställningsobjekt och en produkt på en fri marknad. Tendensen att uppfatta konstens föreställda utveckling som en rent inomkonstnärlig process, hos bland andra Alfred H. Barr Jr., kritiserar av mer sociologiskt inriktade konsthistoriker som Meyer Shapiro, som söker socioekonomiska förklaringar till konstnärliga förändringar.⁵

Universalismen är en myt i det avseendet att abstraktionen är ett västerländskt fenomen som visserligen anammas av konstnärer i andra kulturmiljöer men likväl förblir kopplad till det västerländska konstbegreppet och ett specifikt moment i den västerländska konstens historia. Detta omöjliggör inte ett utläsande av abstrakta kvaliteter i bilder skapade i andra kulturer. Under modernismen exporterades dessutom det västerländska konstbegreppet globalt. Detta genererar intressanta möten, blandningar eller konflikter med andra bildtraditioner.

Den vida definition av abstrakt konst som används i undersökningen inkluderar, förutom nonfigurativa stilar som konkretism, art informel, spontanism, tachism och abstrakt expressionism, även figurativa riktningar som fauvism, expressionism och kubism. Kan

of art and a specific phase in the history of western art. This does not preclude a reading of abstract qualities in images created in other cultures. During modernism the western concept of art was exported globally. This generates interesting meetings, hybrids or conflicts with other visual traditions.

The broad definition of abstract art used in this investigation includes, apart from non-figurative styles such as concrete art, art informel, action painting, tachisme, and abstract expressionism, even figurative movements such as fauvism, expressionism, and cubism. Can such different manifestations be interpreted within the same framework? There is a point in doing so. In the material we can see how different approaches to art are played off against each other, for example, concrete art against expressionism. Yet these different movements share some basic starting points that are not questioned, such as that art works in fairly delimited media, that the artwork relates consciously to this medium's conditions. The work is seen as an independent entity with an originator. Further, it must show some degree of abstraction to be accepted in modernism as a consciously created artwork. If this is lacking the work is dismissed as illustration and an expression of an unconscious relationship to reality. Avant-garde logic demands constant renewal, but this renewal is expected to occur in each medium. In this light, neo-dada's transgression of the medium specific is a contravention of the rule, which makes visible the historically specific in abstract modernism's universalist approach to art.

EXHIBITIONS

Notions of abstraction as universal and art as international are frequently expressed in the material, not least in relation to contemporary currents and canonized modern masters. Notions of nationality are more often expressed in relation to exhibitions of art from countries outside the centre of the art world, where nationality is often already explicit in the exhibition title. Such exhibitions at Gothenburg Museum of Art and Gothenburg Art Gallery include: *Modern Greek Art* (1955), *Modern Art in Israel* (1958), *Modern Art from Argentina* (1962), and *Australian Painting Today*

så olika uttryck tolkas inom samma ramverk? Det finns en poäng med att göra det. I materialet kan vi se hur olika konstsyn spelas ut mot varandra, exempelvis konkretism mot expressionism. Ändå delar dessa olika riktningar några grundläggande utgångspunkter som inte ifrågasätts, som att konsten arbetar i tämligen avgränsade medier, att konstverket förhåller sig medvetet till detta mediums villkor. Verket ses som en självständig enhet med en upphovsman. Vidare måste det uppvisa någon grad av abstraktion för att accepteras inom modernismen som ett medvetet gestaltat konstverk. Om detta saknas avfärdas verket som illustration och uttryck för en omedveten relation till verkligheten. Avantgardelogiken kräver ständig förnyelse, men denna förnyelse förväntas ske inom varje medium. I ljuset av detta utgör neodadas överskridande av det mediums specifika ett regelbrott som synliggör det historiskt specifika i den abstrakta modernismens universalistiska konstsyn.

UTSTÄLLNINGAR

Föreställningar om abstraktionen som universell och konsten som internationell uttrycks återkommande i materialet, inte minst i relation till samtida strömningar och kanoniserade moderna mästare. Föreställningar om nationalitet uttrycks oftare i relation till utställningar med konst från länder utanför konstvärldens centrum. Nationaliteten är där ofta uttalad redan i utställningstiteln. Exempel på sådana utställningar på Göteborgs konstmuseum och Konsthallen Göteborg är *Nutida grekisk konst* (1955), *Nutida konst i Israel* (1958), *Nutida konst från Argentina* (1962) och *Australiskt måleri av idag* (1965). Titlarna betonar återkommande nationaliteten men också det moderna och samtiden. Modern konst från de nordiska länderna visades återkommande, nästan årligen fram till början av sextioalet, varefter denna utställningsform upphörde.

Bortsett från de nordiska länderna dominerar Frankrike starkt utställningshistoriken med så gott som årligen återkommande utställningar fram till *7 unga från Paris* (1964), den sista utställningen

(1965). The titles frequently emphasize the nationality but also the modern and the contemporary. Modern art from the Nordic countries was regularly exhibited, almost annually until the early sixties, after which this type of exhibition ceased.

Apart from the Nordic countries, France strongly dominates the exhibition history with practically annual exhibitions up to *7 Young Artists from Paris* (1964), the last exhibition of solely French art. In addition, French masters such as Fernand Léger (1954), Henri Michaux (1960), Henri Matisse (1960), Jean Fautrier (1963), and Jean Bazaine (1964) were shown. This dominance is explained by Paris's standing as the centre of the art world, but also by French art's strong influence on Swedish art until around 1960. After that French influence declined, while the USA, but also the UK, Italy, and Spain, became more influential. Nationality is not emphasized in exhibition catalogues of French art. The art of Paris is presented as more international than French. Nationality – not least the national identity's relationship to the international – is, however, frequently discussed in relation to exhibitions from other countries.

American art was exhibited in Gothenburg at several occasions, one of them being *Modern American Painting 1932–1958* (1960). In addition, solo exhibitions by S. Brandon Kears (1951), Mark Tobey (1963), and Jackson Pollock (1963) were shown.

British art was exhibited at, among others, *Young English Art* (1947), *Ten English Painters* (1953), *Young British Sculptors* (1956), *British Twentieth-Century Artists* (1961), and *Op & Pop: Current English Art* (1966). In addition, individual British artists were exhibited at, among others, *Henry Moore: Sculptures, Drawings* (1952), *Reg Butler* (1960), and *Kenneth Armitage, Lynn Chadwick* (1961).

The Italian sculptors Marino Marini (1953) and Luciano Minguzzi (1962) had solo exhibitions. Italian art was also exhibited at among others: *Modern Italian Art* (1951), *Italian Culture Today* (1961), and *6 Italians: Afro, Burri, Capogrossi, Dorazio, Fontana, and Turcato* (1963). Spanish post-war modernism was shown at: *Two Catalans: Antoni Clavé and Luis Maria Saumells* (1958), *Young Spanish Painters* (1960), and *12 Spaniards* (1970), as well as a solo exhibition by Antonio Saura (1964).

In the forties and fifties, various forms of abstracted figurative or entirely non-figurative art dominated the exhibition programme at Gothenburg Museum of Art and Gothenburg Art Gallery. Concrete artists were presented at the exhibition *New Reality* (1949). The travelling

med enbart fransk konst. Därutöver visades franska mästare som Fernand Léger (1954), Henri Michaux (1960), Henri Matisse (1960), Jean Fautrier (1963) och Jean Bazaine (1964). Denna dominans förklaras av Paris ställning som konstvärldens centrum men också av den franska konstens starka inflytande över svensk konst fram till omkring 1960. Därefter avtog det franska inflytandet medan USA, men även England, Italien och Spanien, blev mer tongivande. Nationalitet betonas inte i utställningskataloger med fransk konst. Konsten i Paris framställs som mer internationell än fransk. Nationalitet – inte minst den nationella identitetens relation till det internationella – diskuteras däremot återkommande i relation till utställningar från andra länder.

Amerikansk konst visades i Göteborg vid uppretrade tillfällen på bland annat *Modernt amerikanskt måleri 1932–1958* (1960). Därutöver visades separatutställningar med S. Brandon Kears (1951), Mark Tobey (1963) och Jackson Pollock (1963).

Brittisk konst visades på bland andra *Ung engelsk konst* (1947), *Tio engelska målare* (1953), *Yngre brittiska skulptörer* (1956), *Brittiska 1900-talskonstnärer* (1961) och *Op & pop. Aktuell engelsk konst* (1966). Därutöver visades enskilda brittiska konstnärer på bland andra *Henry Moore. Skulpturer, teckningar* (1952), *Reg Butler* (1960) och *Kenneth Armitage, Lynn Chadwick* (1961).

Italienska skulptörer presenterades separat med *Marino Marini* (1953) och *Luciano Minguzzi* (1962). Italiensk konst visades också på bland andra *Nutida italiensk konst* (1951), *Italiensk kultur idag* (1961) och *6 italienare. Afro, Burri, Capogrossi, Dorazio, Fontana, Turcato* (1963). Den spanska efterkrigstidens modernism presenterades med *Två katalaner. Antoni Clavé, Luis Maria Saumells* (1958), *Unga spanska målare* (1960) och *12 spanjorer* (1970) samt en separatutställning med Antonio Saura (1964).

Under fyrtio- och femtiotalet dominerade olika former av abstraherad figurativ eller helt nonfigurativ konst utställningsprogrammet på Göteborgs konstmuseum och Konsthallen Göteborg. Konkretisterna presenterades på utställningen *Ny realitet* (1949). En betydelsefull utställning med abstrakt konst var också vandringsutställningen *Kring spontanismen* (1959), som visade det informella måleriet. Under sextiotalet visades alltfler utställningar med popkonst, nyrealism och surrealism på bekostnad av abstraktion.

exhibition *Surrounding Action Painting* (1959), which showed art informel, was another significant exhibition of abstract art. During the sixties, an increasing number of exhibitions of pop art, neo-realism, and surrealism were shown at the expense of abstraction.

6 Italians was also shown at Moderna Museet entitled *6 Italian Painters: Afro, Alberto Burri, Giuseppe Capogrossi, Piero Dorazio, Lucio Fontana, and Giulio Turcato* (1963). When nationality is highlighted in the title it is otherwise in relation to American art with exhibitions such as *4 Americans: Jasper Johns, Alfred Leslie, Robert Rauschenberg, and Richard Stankiewicz* (1962) and *American Pop Art: 106 Forms of Love and Despair* (1964). At Moderna Museet solo exhibitions by canonized artists such as Roberto Matta (1959), Jacques Villon (1960), Paul Klee (1961), Jackson Pollock (1963), Jean Fautrier (1963), Barbara Hepworth (1964), Wassily Kandinsky (1965), Karel Appel (1966), Wifredo Lam (1967), and Lucio Fontana (1967) dominate in preference to national collective exhibitions. Here there is a discussion of nationality, mainly in relation to artists originating from other parts of the world than western Europe and the USA, such as the Chilean Matta and the Cuban Lam, but in many cases the artists are regarded as participating in international modernism rather than as representatives of their nation.

In contrast to Gothenburg and Liljevalchs, Moderna Museet frequently staged experimental, transgressive exhibitions in an expanded concept of art such as *Movement in Art* (1961), *She – A Cathedral* (1966), and *The Model: A Model for a Qualitative Society* (1968), in which art is highlighted as international and democratic. It is transgressive with respect to aesthetics, media, and national borders. In practice the artists in these exhibitions came almost exclusively from Sweden, Denmark, France, and the USA. Nordic art has a weaker standing at Moderna Museet than at the other institutions. But exhibitions of Swedish modernism and Swedish modernists were regularly shown as in Gothenburg and at Liljevalchs.

Liljevalchs Art Gallery staged similar international exhibitions to Gothenburg Museum of Art and Gothenburg Art Gallery, including *Czechoslovakian Art* (1949), *Modern Italian Art* (1953), *Twelve Modern American Painters and Sculptors* (1953), and *Art USA Now: The Johnson Collection of Contemporary American Paintings* (1963). Remarkably many exhibitions from Latin America were shown including *Cuban Painters* (1949), *Mexican Art from Prehistoric to Present Times* (1952), *Colombian Art: Pre-Spanish Art – Colonial Art – Modern Art* (1962), and *Mexican Art: Painting and Graphic Art* (1966). French

6 italienare visades även på Moderna Museet under titeln *6 italienska målare*. Afro, Alberto Burri, Giuseppe Capogrossi, Piero Dorazio, Lucio Fontana, Giulio Turcato (1963). När nationaliteten är framlyft i titeln sker det där annars i relation till amerikansk konst med utställningar som *4 amerikanare*. Jasper Johns, Alfred Leslie, Robert Rauschenberg, Richard Stankiewicz (1962) och *Amerikansk pop-konst. 106 former av kärlek och förtvivlan* (1964). På Moderna Museet dominerar separatutställningar med kanoniserade konstnärer som Roberto Matta (1959), Jacques Villon (1960), Paul Klee (1961), Jackson Pollock (1963), Jean Fautrier (1963), Barbara Hepworth (1964), Wassily Kandinsky (1965), Karel Appel (1966), Wifredo Lam (1967) och Lucio Fontana (1967) framför nationella samlingsutställningar. Här förekommer en diskussion om nationalitet, främst i relation till konstnärer med ursprung i andra delar av världen än Västeuropa och USA, som chileneren Matta och kubanen Lam, men i många fall uppfattas konstnärerna som delaktiga i den internationella modernismen snarare än som representanter för sin nation.

Till skillnad från i Göteborg och på Liljevalchs gjordes återkommande experimentella, gränsöverskridande utställningar i ett utvidgat konstbegrepp som *Rörelse i konsten* (1961), *Hon – en katedral* (1966) och *Modellen. En modell för ett kvalitativt samhälle* (1968). Där lyftes konsten fram som internationell och demokratisk. Den är gränsöverskridande både med avseende på estetik, medier och nationsgränser. I praktiken kom konstnärerna på dessa utställningar nästan uteslutande från Sverige, Danmark, Frankrike och USA. Den nordiska konsten har en svagare ställning på Moderna Museet än på de båda andra institutionerna. Men liksom i Göteborg och på Liljevalchs visades återkommande utställningar med svensk modernism och svenska modernister.

Liljevalchs konsthall gjorde liknande internationella utställningar som Göteborgs konstmuseum och Konsthallen Göteborg, däribland *Tjeckoslovakisk konst* (1949), *Nutida italiensk konst* (1953), *Tolv nutida amerikanska målare och skulptörer* (1953) och *Art USA Now. The Johnson Collection of Contemporary American Paintings* (1963). Anmärkningsvärt många utställningar med konst från Latinamerika visades med *Kubanska målare* (1949), *Mexikansk konst från forntid till nutid* (1952), *Colombiansk konst. Förspansk konst – kolonialkonst – nutida konst* (1962) och *Mexikansk konst. Måleri och grafik* (1966). Den franska konsten har inte en lika

art does not have as prominent a standing as in Gothenburg. However, Nordic art was shown regularly just as in Gothenburg. Sometimes art was mingled with handicraft, architecture, and archaeology. Abstraction has a prominent place, more prominent than at Moderna Museet. International concrete art was presented, for example, at *Clear Form* (1952) and *Concrete Realism: Bærtling – Jacobsen – Mortensen* (1956). Liljevalchs Art Gallery has an emphasis on Swedish art, as well as on handicraft. It is therefore remarkable that the gallery showed more exhibitions of abstract art from various countries in both Europe and America than Moderna Museet.

One conceivable explanation for Moderna Museet showing fewer exhibitions of modern art from various parts of the world than Gothenburg Museum of Art, Gothenburg Art Gallery, and Liljevalchs Art Gallery could be the museum's identity as a high-status institution prioritizing on the one hand modern classics and big contemporary names, and on the other experimental exhibitions at the forefront of the avant-garde. In its identity as an avant-garde, leading-edge institution, Moderna Museet is less interested in drawing attention to distinctive national features and art created on the periphery of the art world. Attention is drawn almost exclusively to on the one hand Stockholm, and on the other the international centres of the art world, Paris and New York. Another explanation may be Moderna Museet's emphasis on neo-dada and various experimental expressions, participating in an international avant-garde that crosses national borders. A further explanation is the preferences and contacts of individual members of staff at Moderna Museet, particularly the museum director Pontus Hultén, who lived in Paris in the fifties, but also had contact with the American art scene through Öyvind Fahlström and Billy Klüver. With the exception of the Russian avant-garde of the tens and twenties, which was showcased in several exhibitions in the sixties, interest in art from other countries, besides France and the USA, seems to have been weak at Moderna Museet but strong at the other institutions.

During a short period in the early sixties, a marked avant-garde elitism coincided for Hultén and Moderna Museet with a kind of democratic populism in the will to transform the art museum into a meeting place and experimental playground. The avant-garde's leading-edge art was a public-facing provider of sensations, provocative stunts, movement, and events during this period. These are experiments aiming to break down or broaden the concept of art, as well as to redefine what an art museum should be. Hultén writes that the museum must open up to the world and

framträdande ställning som i Göteborg. Däremot visades nordisk konst återkommande precis som i Göteborg. Ibland blandades konst med konsthantverk, arkitektur och arkeologi. Abstraktionen har en framträdande plats, mer framträdande än på Moderna Museet. Den internationella konkretismens presenterades exempelvis på *Klar form* (1952) och *Konkret realism. Bærtling – Jacobsen – Mortensen* (1956). Liljevalchs konsthall har en inriktning mot den svenska konsten, liksom mot konsthantverk. Därför är det anmärkningsvärt att konsthallen visade fler utställningar med abstrakt konst från olika länder i såväl Europa som Amerika än Moderna Museet.

En tänkbar förklaring till att Moderna Museet visade färre utställningar med modern konst från olika delar av världen än Göteborgs konstmuseum, Konsthallen Göteborg och Liljevalchs konsthall kan vara museets identitet som högstatusinstitution som prioriterar å ena sidan moderna klassiker och stora samtida namn, å andra sidan experimentella utställningar i avantgardets framkant. I sin identitet som avantgardistisk spjutspetsinstitution är Moderna Museet mindre intresserat av att uppmärksamma nationella särdrag och konst skapad i konstvärldens periferi. Uppmärksamheten riktas nästan uteslutande mot å ena sidan Stockholm, å andra sidan den internationella konstvärldens centra Paris och New York. En annan förklaring kan vara Moderna Museets inriktning mot neodada och olika experimentella uttryck, delaktiga i ett internationellt avantgarde som över-skrider nationsgränser. Ytterligare en förklaring är de preferenser och kontakter som enskilda medarbetare på Moderna Museet hade, framför allt museichefen Pontus Hultén, som vistades i Paris under femtiotalet men som också hade kontakt med den amerikanska konstscenen genom Öyvind Fahlström och Billy Klüver. Med undantag av det ryska avantgardet från tio- och tjugotalet, som uppmärksammades i flera utställningar under sextiotalet, förefaller intresset för konst från andra länder, vid sidan av Frankrike och USA, svalt på Moderna Museet men starkt på de övriga institutionerna.

Under en kort period i början av sextiotalet sammanföll för Hultén och Moderna Museet en uttalad avantgardistisk elitism med en sorts demokratisk populism i viljan att omvandla konstmuseet till mötesplats och experimenterande lekstuga. Avantgardets spjutspetskonst var under denna period en publik-tillvänd tillhandahållare av sensationer, provokativa upptåg, rörelse och händelser. Det är

play a role in changing society. Moderna Museet here created alliances with individuals or institutions with a similar agenda, such as Galerie Denise René in Paris and Stedelijk Museum in Amsterdam. For Hultén, democracy means an expanded concept of art, rather than allowing the public to steer the content at Moderna Museet.

In addition to museums, art galleries, galleries, cultural institutes, and embassies, the material shows regular collaborations with two Swedish organizations: the National Federation of Fine Arts Societies and the People's Movements for Art Promotion.

The National Federation of Fine Arts Societies was founded in 1930 on the initiative of the art historian Sixten Strömbom. The idea was to create an umbrella organization for art societies, museums, institutions, and companies working with art promotion. During the period the federation was very active in producing travelling exhibitions such as *On Action Painting* (1959). The curator Lars-Erik Åström, the art educationalist Carlo Derkert, the museum officer Hans Eklund, the art critic Ulf Linde, and the art historian Bo Lindwall were also active in the federation.⁶ Another producer of travelling exhibitions was the Swedish Exhibition Agency (Riksutställningar), which produced its first exhibition in 1966. The following year saw the merger of the Swedish Exhibition Agency and the National Federation of Fine Arts Societies.⁷

The People's Movements for Art Promotion was founded in 1947 with Bror Ejve as chairman. It may be described as a popular movement, which wanted to spread good art to broader groups in society. Initially it produced travelling exhibitions for member organizations and art societies, but also museums. Graphic art from these exhibitions was sold to private individuals, workplaces, and local authorities. Activities were based on an ambition to replace third-rate art with quality art, a concept of aesthetic education that was prevalent in Sweden but came to be strongly questioned in the fifties and sixties.⁸

In the sample of exhibitions discussed in this investigation, there are nine exhibitions produced by the National Federation of Fine Arts Societies: eight were shown at Gothenburg Museum of Art and Gothenburg Art Gallery, and two at Liljevalchs Art Gallery, one of which was shown at both. Gothenburg Museum of Art showed *Ten English Painters* (1953), *Modern Danish Art* (1953), *Young British Sculptors* (1956), *Sculpture in Germany after 1950: Sculpture, Studies, Drawings, and Graphic Art* (1962), *Op & Pop: Current English Art* (1966), and *Modern Czechoslovakian Art* (1967), while

experiment som syftar till att bryta ner eller utvidga konceptet, liksom till att omdefiniera vad ett konstmuseum bör vara. Hultén skriver att museet måste öppna sig mot världen och spela en roll för att förändra samhället. Moderna Museet skapade här allianser med individer eller institutioner med liknande agenda, som Galerie Denise René i Paris och Stedelijk Museum i Amsterdam. Demokrati betyder för Hultén ett utvidgat koncept, inte att låta publiken få styra över innehållet på Moderna Museet.

Vid sidan av museer, konsthallar, gallerier, kulturinstitut och ambassader förekommer i materialet återkommande samarbeten med två svenska organisationer: Riksförbundet för bildande konst och Folkrörelsernas Konstfrämjande.

Riksförbundet för bildande konst grundades 1930 på initiativ av konsthistorikern Sixten Strömbom. Tanken var att skapa en samlad organisation för konstföreningar, museer, institutioner och företag som arbetade med konstförmedling. Under perioden var förbundet mycket aktivt med att skapa vandringsutställningar som *Kring spontanismen* (1959). Aktiva i Riksförbundet för bildande konst var även intendenten Lars-Erik Åström, konstpedagogen Carlo Derkert, museimannen Hans Eklund, konstkritikern Ulf Linde och konsthistorikern Bo Lindwall.⁶ En annan producent av vandringsutställningar var Riksutställningar, som gjorde sin första utställning 1966. Året därpå slogs Riksutställningar samman med Riksförbundet för bildande konst.⁷

Folkrörelsernas Konstfrämjande bildades 1947 med Bror Ejve som ordförande. Konstfrämjandet kan beskrivas som en folkrörelse som ville sprida god konst till bredare grupper i samhället. Inledningsvis producerades vandringsutställningar till medlemsorganisationer och konstföreningar men även museer. Utifrån dessa såldes grafisk konst till privatpersoner, arbetsplatser och kommuner. Verksamheten drevs med utgångspunkt i en ambition om att ersätta dålig hötorgskonst med kvalitetskonst, en idé om smakfostran som var mycket stark i Sverige men som kom att ifrågasättas starkt under femtio- och sextiotalet.⁸

I det urval av utställningar som behandlas i undersökningen förekommer nio utställningar från Riksförbundet för bildande konst, åtta på Göteborgs konstmuseum/Konsthallen Göteborg och två på Liljevalchs konsthall, varav en visades på båda. Dessa var på

Gothenburg Art Gallery showed *On Action Painting* (1959) and *Modern Art from Argentina* (1962). Exhibitions from the National Federation of Fine Arts Societies shown at Liljevalchs were: *Twelve Modern American Painters and Sculptors* (1953) and *Modern Art from Argentina* (1962).

The material includes three exhibitions from the People's Movements for Art Promotion: three at Gothenburg Museum of Art and Gothenburg Art Gallery, and one at Liljevalchs, which was also shown in Gothenburg. *Modern Danish Art* (1953) was shown at Gothenburg Museum of Art, and *With the Danish Flag Flying* (1960) and *Modern Polish Graphic Art* (1965) at Gothenburg Art Gallery. *With the Danish Flag Flying* (1961) was shown at Liljevalchs Art Gallery.

In the sample of exhibitions discussed in this investigation, there is no exhibition from these organizations shown at Moderna Museet. However, the museum did show externally produced exhibitions, such as *Surrealism?* (1970), which was produced by the Swedish Exhibition Agency and also shown at Gothenburg Art Gallery. The state-owned Moderna Museet generally produced its own exhibitions, while municipal museums and art galleries hosted a number of travelling exhibitions from the organizations, which were very active during the period. A number of these exhibitions had the character of presenting contemporary modern art from different countries to a Swedish public. They may also be interpreted as part of the educational initiatives and the aesthetic education on the agenda of these organizations. Activities aimed to spread quality art and knowledge of it to new groups.

ON THE NATIONAL

Although abstraction is often described as a universal language, which has distilled the essence of all art and therefore crosses both geographic and cultural boundaries, abstract art is often interpreted in national terms. In the catalogue texts for exhibitions of modern art from different countries, but also for solo exhibitions, the notion is frequently expressed that a distinctive national character is discernible in abstract art, at the same time as abstraction is regarded as part of an international avant-garde.

Göteborgs konstmuseum: *Tio engelska målare* (1953), *Dansk nutidskonst* (1953), *Yngre brittiska skulptörer* (1956), *Skulptur i Tyskland efter 1950. Skulptur, studier teckningar, grafik* (1962), *Op & pop. Aktuell engelsk konst* (1966) och *Tjeckoslovakisk nutidskonst* (1967), på Konsthallen Göteborg: *Kring spontanismen* (1959) och *Nutida konst från Argentina* (1962). Utställningar från Riksförbundet för bildande konst som visades på Liljevalchs är *Tolv nutida amerikanska målare och skulptörer* (1953) och *Nutida konst från Argentina* (1962).

I materialet förekommer tre utställningar från Folkrörelsernas Konstfrämjande, tre på Göteborgs konstmuseum, Konsthallen och en på Liljevalchs, vilken även visades i Göteborg. På Göteborgs konstmuseum visades *Dansk nutidskonst* (1953), på Konsthallen Göteborg *Med Dannebrogen i topp* (1960) och *Nutida polsk grafik* (1965). På Liljevalchs konsthall visades *Med Dannebrogen i topp* (1961).

I det urval utställningar som behandlas i undersökningen finns ingen utställning från dessa föreningar som visats på Moderna Museet. Det förekom dock att museet visade externproducerade utställningar, exempelvis *Surrealism?* (1970), som producerades av Riksutställningar och även visades på Konsthallen Göteborg. Det statliga Moderna Museet producerade i de flesta fall sina egna utställningar medan kommunala museer och konsthallar även tog emot ett flertal vandringstställningar från de under perioden mycket aktiva förbunden. Ett flertal av dessa utställningar hade karaktären av att presentera samtida modern konst från olika länder för en svensk publik. De kan också tolkas som en del i de bildningsinsatser och den estetiska fostran som dessa organisationer hade på sin agenda. Verksamheten syftade till att sprida kvalitetskonst och kunskap om den till nya grupper.

OM DET NATIONELLA

Trots att abstraktionen ofta framställs som ett universellt språk, som destillerat fram essensens i all konst och därför överskrider geografiska såväl som kulturella gränser, tolkas abstrakt konst ofta i nationella termer. I katalogtexterna till utställningar med modern

Notions of a distinctive national character are expressed to a lesser extent in relation to canonized masters, as well as in relation to art from the centre, with the exception of abstract expressionism, which is frequently described as America's first independent modern artistic style. Abstract expressionism is at the same time genuinely American and international.

Among the notions of nationality frequently expressed is the idea that abstract art is influenced by the artists' environment and landscape. Consequently, Nordic non-figurative art is depicted as having a light colour range associated with Nordic summer nights; the Israeli contains much white due to the strong light; and Spanish painting is characterized by the landscape's dry colouring of ochre, umber, and black.

Notions are also frequently expressed that national character is reflected in abstract art. For example, post-war Spanish abstract art is related to notions of a Spanish national character, comprising the ascetic, harsh, and emotional. Catalogue texts may also mention Nordic melancholy, French inclination for classicism, English romantic temperament, Italian refinement, American primitiveness, Cuban magic, Jewish inclination for expressionism, and so on.

Abstract painting is also read against the country's history of art. The Spanish abstract avant-garde is regarded as carrying on the legacy of Velázquez and Goya in both mood and colouring. Italian and Greek modernism is frequently interpreted in relation to the classical legacy. This is depicted more as a burden than an asset. Artists must liberate themselves from the magnificent history of classical antiquity and the Renaissance. Italian artists in particular are described as stuck in the classical, with an unfortunate tendency towards refinement and superficial beauty. Abstract expressionism is related to specific American experiences, although the painting builds to a great extent on European influences and was in several cases moreover created by European migrants. Barnett Newman contrasts the American with the European. He asserts that whereas European art is stuck in the Greek concept of beauty, American art is sublime and original.⁹

The post-war period was characterized by anti-nationalist and pacifist currents, which emphasized the importance of international solidarity, unity, and cooperation after the Second World War. This does not mean that national identity became irrelevant. On the contrary national affiliation, that one is the result of one's national culture, was regarded as a prerequisite for international exchange. The United Nations is an

konst från olika länder, men också till separatutställningar, uttrycks återkommande föreställningen att en nationell särart är avläsbar i den abstrakta konsten, samtidigt som abstraktionen betraktas som en del av ett internationellt avantgarde. Föreställningar om nationell särart uttrycks i mindre grad i relation till kanoniserade mästare, liksom i relation till konst från centrum, med undantag av den abstrakta expressionismen som återkommande beskrivs som Amerikas första självständiga moderna konststil. Den abstrakta expressionismen är samtidigt genuint amerikansk och internationell.

Bland de föreställningar om nationalitet som återkommande uttrycks finns tanken att abstrakt konst påverkas av konstnärens omgivning och landskap. Så föreställs den nordiska nonfigurativa konsten ha en blond färgskala som förbinds med nordiska sommarätter, den israeliska innehåller mycket vitt på grund av det starka ljuset och det spanska måleriet präglas av landskapets torra kolorit i ockra, umbra och svart.

Återkommande uttrycks också föreställningar om att folkkaraktär kommer till uttryck i abstrakt konst. Exempelvis relateras den spanska abstrakta konsten under efterkrigstiden till föreställningar om en spansk nationalkaraktär, innefattande det asketiska, kärva och känslolostarka. Katalogtexter kan också tala om nordiskt vemod, fransk dragning mot klassicism, engelskt romantiskt sinnelag, italiensk förfining, amerikansk ursprunglighet, kubansk magi, judisk dragning mot expressionism och så vidare.

Det abstrakta måleriet läses också mot landets konsthistoria. Det spanska abstrakta avantgardet uppfattas förvalta arvet från Velázquez och Goya i såväl stämning som kolorit. Den italienska och grekiska modernismen tolkas återkommande i relation till det klassiska arvet. Detta föreställs mer som en belastning än som en tillgång. Konstnärerna måste frigöra sig från antikens och renässansens storslagna historia. Särskilt italienska konstnärer beskrivs som fast i det klassiska, med en olycklig tendens till raffinemang och ytlig skönhet. Abstrakt expressionism relateras till specifikt amerikanska erfarenheter, trots att måleriet i hög grad bygger på europeiska influenser och i flera fall dessutom skapades av migranter från Europa. Barnett Newman ställer det amerikanska i motsats till det europeiska. Där den europeiska konsten är fast i det grekiska skönhetsbegreppet är den amerikanska sublim och ursprunglig, hävdar han.⁹

example of this concept of internationalism as a union of and cooperation between nation states. The fact that a type of national exhibition was staged so frequently at Gothenburg Museum of Art, Gothenburg Art Gallery, and Liljevalchs Art Gallery may be interpreted as an expression of this concept. Curiosity about the foreign stems from the sense that we have something in common; that we are all participating in modernism's historical development and speak abstraction's universal language, albeit with different dialects.

Abstraction in modernism is a phase in the history of western art, while abstraction has quite different overtones in the visual traditions of other cultures. Western modernism lets itself be inspired, however, by these non-European cultures. On the other hand, it may be seen that western modernism is adopted in non-European countries and sometimes combined with domestic visual traditions. Abstraction is a language that is saleable on the international art market, where there is also demand for artists from other cultural spheres than the West.

In these cases, a discussion is often conducted on the problems of centre-periphery and source-effect. Representatives of Argentinian art emphasize their participation in Europe; they see themselves as Europeans, while they are expected to represent something else. In other cases, the distinctive character is emphasized, as when Wifredo Lam's abstracted painting is related to magical rites in his native country Cuba. It is frequently discussed how artists on the periphery, such as in the Nordic countries, Israel, the Irish Republic, Mexico, or Australia, let themselves be inspired by international styles but without uncritically imitating these. Instead they reshape the style influences for their culturally specific purposes, merging them with domestic traditions into new expressions. More rarely does the centre let itself be inspired by these initiatives on the periphery.

One interesting example is South-East Asia, whose domestic painting and calligraphy appear as a source of inspiration for western artists in action painting and tachisme, such as Mark Tobey and Rune Hagberg. Western abstract art approaches the eastern through an increased degree of abstraction and lighter, more calligraphic brushstrokes. At the same time Japanese artists such as Kumi Sugai choose to abandon traditional Japanese painting (nihonga) for a western style (yōga).

When European artists, critics, and curators such as Michel Tapié travel to Japan, they are in search of expressions that fit their own image

Efterkrigstiden präglades av antinationalistiska och pacifistiska strömningar som efter andra världskriget betonade vikten av internationell solidaritet, samhörighet och samarbete. Detta betyder inte att den nationella identiteten blev irrelevant. Tvärtom sågs den nationella tillhörigheten, att man bottnar i sin nationella kultur, som en förutsättning för ett internationellt utbyte. Förenta Nationerna är ett exempel på denna idé om internationalism som förening av och samverkan mellan nationalstater. Att en typ av nationella utställningar gjordes med så stor frekvens på Göteborgs konstmuseum, Konsthallen Göteborg och Liljevalchs konsthall kan tolkas som ett uttryck för denna idé. Nyfikenheten på det främmande bottnar i känslan av att vi har något gemensamt, att vi alla är delaktiga i modernismens historiska utveckling och talar abstraktionens universella språk, om än med olika dialekter.

Abstraktionen inom modernismen är ett moment i den västerländska konsthistorien medan abstraktionen i andra kulturers bildtraditioner har helt andra förtecken. Den västerländska modernismen låter sig dock inspireras av dessa utomeuropeiska kulturer. Omvänt kan man se att den västerländska modernismen tas upp i länder utanför Europa och ibland förenas med inhemska bildtraditioner. Abstraktion är ett språk som är gångbart på den internationella konstmarknaden, där det också finns efterfrågan på konstnärer från andra kultursfärer än västerlandet.

I dessa fall förs ofta en diskussion om problematiken centrum-periferi och källa-påverkan. Företrädare för den argentinska konsten betonar deras delaktighet i Europa; de ser sig som européer samtidigt som det finns förväntningar på dem att representera något annat. I andra fall betonas särarten, som då Wifredo Lams abstraherade måleri relateras till magiska riter i hemlandet Kuba. Återkommande diskuteras hur konstnärer i periferin, som Norden, Israel, Irland, Mexiko eller Australien, låter sig inspireras av internationella stilar men utan att okritiskt efterhärma desamma. Istället omstöper de stilinfluenser för sina kulturspecifika syften och sammansmälter dem med inhemska traditioner till nya uttryck. Mer sällan låter sig centrum inspireras av dessa insatser i periferin.

Ett intressant exempel är Sydostasien, vars inhemska måleri och kalligrafi framstår som en inspirationskälla för västerländska konstnärer inom spontanismen och tachismen, som hos Mark Tobey och

of modernism and at the same time something specifically Japanese. Tapié sees experiments that both fit his concept of art informel and can moreover renew it. Here an interesting set of concepts appears around the international and national, which concerns geographical distances and cultural difference, but also the idea of being ahead or behind in art's linear development.

ABSTRACTION'S CHANGED STANDING

The investigation started from the observation of abstraction's major dominance in the art scene of the fifties. The survey of the material has shown how non-figurative art was established as the privileged contemporary expression, but also how it was challenged and then increasingly marginalized by other manifestations in the early sixties. The survey of the exhibition history of and exhibition catalogues from Gothenburg Museum of Art, Gothenburg Art Gallery, Moderna Museet, and Liljevalchs Art Gallery demonstrates these changes, but also reveals considerable differences between the institutions.

International abstraction was at its most influential in Sweden in the fifties, but its influence also extends over a longer period. The end of the war in 1945 saw Europe open up to artists and Paris again become an attractive destination. Exchange between countries increased and abstraction's major breakthrough was imminent. This was abstraction's second breakthrough, as cubism and the first non-figurative art had already experienced a breakthrough in the tens and twenties. Despite non-figurative art's appearance in the tens, it was not seriously established in museums until after the Second World War. It was also then that non-figurative art achieved a broader breakthrough in Sweden too, which is reflected in the exhibition programmes of the three art institutions investigated.

After the disasters of the Second World War, a kind of ideological crisis arose to which artists related. The flush of victory was turned into new political dividing lines when the Iron Curtain came down across Europe, dividing the continent into western capitalist democracy and eastern Communist dictatorship. Early modernism's claims on truth no

Rune Hagberg. Den västerländska abstrakta konsten närmar sig den österländska genom ökad grad av abstraktion och en lättare, mer kalligrafisk penselskrift. Samtidigt väljer exempelvis japanska konstnärer som Kumi Sugai att lämna det traditionella japanska måleriet (nihonga) för ett västerländskt (yōga).

När europeiska konstnärer, kritiker och curatorer som Michel Tapié reser till Japan söker de efter uttryck som passar in i deras egen bild av modernismen och samtidigt efter något specifikt japanskt. Tapié ser experiment som både passar in i hans idé om den informella konsten och dessutom kan förnya densamma. Här framträder en intressant uppsättning idéer kring det internationella och nationella som berör geografiska avstånd och kulturell skillnad men också tanken om att vara före eller efter i konstens linjära utveckling.

ABSTRAKTIONENS FÖRÄNDRADE STÄLLNING

Undersökningen tog sin utgångspunkt i iakttagelsen av abstraktionens stora dominans i konstlivet under femtiotalet. Genomgången av materialet har visat hur den nonfigurativa konsten etablerades som det privilegierade samtida uttrycket, men också hur den endast något år in på sextiotalet utmanades och sedan alltmer marginaliserades av andra uttryck. Genomgången av utställningshistorik och utställningskataloger från Göteborgs konstmuseum, Konsthallen Göteborg, Moderna Museet och Liljevalchs konsthall påvisar dessa förändringar men blottlägger väsentliga skillnader mellan institutionerna.

Den internationella abstraktionen var som mest inflytelserik i Sverige under femtiotalet men dess inflytande sträcker sig också över en längre period. Med krigsslutet 1945 öppnades Europa för konstnärer och Paris blev åter ett hägrande resmål. Utbytet länder emellan ökade och abstraktionens stora genombrott stod för dörren. Man kan här tala om abstraktionens andra genombrott, då kubismen och den första nonfigurativa konsten slagit igenom redan under tio- och tjugotalet. Trots den nonfigurativa konstens framträdande på tiotalet kom den att på allvar etableras vid museerna först efter

longer seemed credible. In this context post-war development towards the abstract was an expression of a flight from ideology.

This does not prevent ideologically coloured values from being linked to abstraction. If abstraction before the Second World War had a utopian air about it, associated with the modern and the universal, with the informal artists it came to represent a search for a language but also trauma, wounds, and a void. Art informel may be seen as an expression of a kind of ideological zero point after the disasters of the Second World War. However, concrete art's more utopian and positivist approach to art lived on in parallel. Concrete artists wanted to put art in the service of society and abstraction was often associated with science.

Abstract art's influence and scope in the institutions' exhibition programmes increased in the forties before finally culminating as the totally dominant expression in the fifties. Abstract art became so dominant that artists who did not paint or sculpt in an abstract style were regarded as old-fashioned, non-modern, and thus lacking relevance, with some interesting exceptions. Artists such as Francis Bacon and Marino Marini stuck to the figure, but their visual language has nevertheless a degree of abstraction and deformation, and therefore they could be accepted within the model.

Abstraction's success was simultaneously its weakness. It was no longer the new. On the contrary, it was considered to have stagnated in exhausted styles, which certainly continued to be saleable on the art market, but could no longer fulfil the avant-garde's demand for permanent renewal. Once art had reached total abstraction its continuation was questioned. What can follow the image's total zero point?

Abstraction may be related to Lyotard's definition of the avant-garde as sublime in its urge to testify on behalf of the indeterminate and inexpressible.¹⁰ Lyotard relates this sublime urge driving art away from its own definition to postmodernism's language games, which according to him precede every modernism, where modernism is about refinement and setting boundaries.¹¹ In Lyotard's terms, the question is then whether abstraction continues to be a postmodern avant-garde or whether it has stagnated into a delimited modernism. This question was asked in the fifties and was increasingly often answered in the negative in the early sixties.

Abstraction's decline is discernible throughout the investigation material, even though the break is particularly strong at Moderna Museet. Abstraction was challenged by neo-dada, pop art, happenings, conceptual

andra världskriget. Det var också då som den nonfigurativa konsten nådde ett bredare genombrott även i Sverige, vilket återspeglas i de tre undersökta konstinstitutionernas utställningsprogram.

Efter andra världskriget uppstod en sorts ideologisk kris som konstnärerna förhöll sig till. Segeryran förbyttes i nya politiska skiljelinjer när järnridån gick ner över Europa och delade kontinenten i västlig kapitalistisk demokrati och östlig kommunistisk diktatur. Den tidiga modernismens sanningsanspråk tedde sig inte längre trovärdiga. I denna kontext blev efterkrigstidens utveckling mot det abstrakta ett uttryck för en flykt från ideologin.

Detta hindrar inte att ideologiskt färgade värden knöts till abstraktionen. Om abstraktionen före andra världskriget haft en utopisk air omkring sig, förknippad med det moderna och universella, kom den med de informella att stå för sökande efter ett språk men också för trauma, sår och tomrum. Det informella måleriet kan ses som ett uttryck för en sorts ideologisk nollpunkt efter andra världskrigets katastrofer. Konkretismens mer utopiska och positivistiska konstsyn levde dock vidare parallellt. Konkretisterna ville ställa konsten i samhällsbyggets tjänst och abstraktionen förknippades ofta med vetenskap.

Den abstrakta konstens inflytande och utrymme i institutionernas utställningsprogram ökade under fyrtioalet för att till slut kulminera som det helt dominerande uttrycket under femtioalet. Den abstrakta konsten blev så dominerande att de konstnärer som inte målade eller skulpterade abstrakt uppfattades som otidsenliga, icke-moderna och därmed saknade relevans, med några intressanta undantag. Konstnärer som Francis Bacon och Marino Marini höll fast vid figuren, men deras bildspråk har likväl ett mått av abstraktion och deformation, varför de kunde accepteras inom modellen.

Abstraktionens framgång var samtidigt dess svaghet. Abstraktionen var inte längre det nya. Tvärtom ansågs den ha stagnerat i uttömda stilar som visserligen fortsatt var gångbara på konstmarknaden men inte längre förmådde uppfylla avantgardets krav på permanent förnyelse. När konsten nått fram till den totala abstraktionen uppstod en undran om fortsättningen. Vad kan komma efter bildens totala nolläge?

Man kan relatera abstraktionen till Lyotards definition av avantgardet som sublim i sin drift att bära vittnesbörd om det outtryckbara

art, and minimalism, movements that changed art's aesthetic norms and criteria. Faith in abstraction's promise of purity and universalism was lost. Abstraction no longer seemed to be the leading edge of the avant-garde and ceased to be synonymous with the modern.

However, abstraction continued to play an important role throughout the sixties, but disappeared into the margin around 1968. Abstract art's legitimacy in art debate was vigorously punctured by the student protests. Abstraction appeared to be far too associated with a bourgeois concept of art, which was not in tune with the new demands for social commitment. In its aestheticism abstract modernism could be regarded as elitist and socially uncommitted. The striving for purity and refinement of the medium, which had characterized areas of abstract art in the name of formalism, avant-garde, or spirituality, came under suspicion of being unworldly, false, and irrelevant. After 1968 being relevant meant being socially committed. The avant-gardist position was now found in an opening up towards society, not in the refinement of artistic expression. The previously so marginalized figurative art now experienced a renaissance, since it was seen as more relevant in relation to social progress, at least if reformulated as pop art, photo- or social realism.

In the thirties abstraction could be seen as the most important trend in modernism. In his diagram of the history of modern art of 1936, Alfred H. Barr Jr. identifies two main trends in which all modernism's isms seem to culminate: geometric and organic abstraction respectively.¹² But some of the movements that seemed peripheral from abstraction's perspective, such as constructivism, dada, and surrealism, grew in importance and attracted attention in their own right in the sixties.

In today's visual society, in which the photograph's reproduction of reality is often taken for granted, it may be difficult to understand abstraction's attraction. In the fifties it was seen as virtually necessary in art. For an image in modernism to count as art, its depictive function has to come second, while formal qualities are emphasized. Otherwise the image is solely illustration, something that during the period was considered to be outside art. During the period art shuns the illustrative and the decorative, which are regarded as belonging to other fields such as kitsch, entertainment, illustration, and handicraft. But the theoretical basis on which this rejection was formulated, such as Theodor W. Adorno's Marxist cultural theory or Clement Greenberg's formalism, came to be challenged by a changed art scene and cultural debate in the sixties.

och obestämda.¹⁰ Denna sublimes drift, som driver konsten bort från dess egen definition, relaterar Lyotard till postmodernismens språkspel som enligt honom föregår varje modernism, där modernism handlar om renodling och gränssättande.¹¹ I Lyotards termer är frågan då om abstraktionen fortsatt utgör ett postmodernt avantgarde eller om det stelnat till en avgränsad modernism. Under femtiotalet ställdes frågan och under det tidiga sextiotalet besvarades den allt oftare nekande.

Abstraktionens nedgång är avläsbar i hela undersökningsmaterialet, även om brottet är särskilt starkt på Moderna Museet. Abstraktionen utmanades av neodada, popkonst, happening, konceptkonst och minimalism, rörelser som förändrade konstens estetiska normer och kriterier. Tilltron till abstraktionens löfte om renhet och universalism gick förlorad. Abstraktionen tedde sig inte längre som avantgardets spjutspets och upphörde att vara synonym med det moderna.

Abstraktionen spelade dock fortsatt en viktig roll under sextiotalet men försvann kring 1968 ut i marginalen. Med studentrevolten skedde en kraftfull punktering av den abstrakta konstens legitimitet i konstdiskussionen. Abstraktionen framstod som alltför förknippad med ett borgerligt konstbegrepp som inte stod i samklang med de nya kraven på samhällsengagemang. I sin esteticism kunde den abstrakta modernismen uppfattas som elitistisk och samhällsfrånvärd. Den strävan mot renhet och renodling av mediet som karakteriserat delar av den abstrakta konsten i namn av formalism, avantgarde eller andlighet, misstänkliggjordes som världsfrånvärd, falsk och irrelevant. Att vara relevant betydde efter 1968 att vara samhällsengagerad. Den avantgardistiska positionen fanns nu i öppningen mot samhället, inte i renodlingen av det konstnärliga uttrycket. Den tidigare så marginaliserade figurativa konsten fick nu en renässans, eftersom den sågs som mer relevant i relation till samhällsutvecklingen, åtminstone om den omformulerades till popkonst, foto- eller socialrealism.

Under trettiotalet kunde abstraktionen ses som den viktigaste tendensen i modernismen. I sitt diagram över den moderna konstens historia från 1936 pekar Alfred H. Barr Jr. ut två huvudsakliga riktningar som modernismens alla ismer tycks kulminera i: geometrisk respektive organisk abstraktion.¹² Men några av de riktningar som utifrån abstraktionens perspektiv tedde sig perifera, som

Abstraction never really recovered from its decline in the sixties, but has nevertheless continued to form a not unimportant part of contemporary art. It is enough to mention names such as Elsworth Kelly, Brice Marden, Agnes Martin, Gerhard Richter, Bridget Riley, Robert Ryman, and in Sweden Ann Edholm and Håkan Rehnberg, to realize that abstraction still has a high status in the art world. But then abstract art also means something fundamentally different. Even though abstract art continued to be created, concepts such as 'abstract' and 'non-figurative' have lost much of their original relevance and significance since the sixties. Abstraction is no longer pure and the claims previously connected with it have been toned down. It is reformulated from a personal or universal expression into explorations of the medium in an expanded sense or different kinds of aesthetic with conceptual departure points.

WHY WAS ABSTRACTION MARGINALIZED IN THE ART SCENE AND ART HISTORIOGRAPHY?

Why did non-figurative painting disappear so rapidly from the public sphere? Several possible explanations are conceivable. One is that it fell victim to its own success. With such an enormous global success and the accompanying intensive exposure that displaced everything else, weariness arises. The public begins to long for something else.

Another explanation is that abstract art's space, as depicted by both artists and critics, became too narrow. If modernism is depicted as a development towards the abstract, in which art gradually reduces the figurative, finally ending up in a totally concrete, non-figurative image, how can painting subsequently be developed?

As an example of this narrowing, Clement Greenberg's identification of painting's remaining area may be mentioned: an abstraction that accentuates flatness but yet is not an utter flatness.¹³ The potential for variation is indeed infinite, but it seems difficult in such a limited sphere of activity to satisfy the art market's demands for sensation and novelty, as well as the artists' need for freedom. The field of activity became ever-narrower until the restriction no longer seemed meaningful. Flat abstraction

konstruktivism, dada och surrealism, kom att växa i betydelse och uppmärksammas i egen rätt under sextioalet.

I dagens bildsamhälle, där fotografiets verklighetsåtergivning ofta tas för given, kan det vara svårt att förstå abstraktionens dragningskraft. Under femtioalet sågs den som näst intill nödvändig i konsten. För att en bild inom modernismen ska räknas som konst måste dess avbildande funktion komma i andra hand samtidigt som formella kvaliteter betonas. Annars är bilden enbart illustration, något som under perioden ansågs ligga utanför konsten. Under perioden skyr konsten det illustrativa och det dekorativa, som uppfattas höra till andra fält som kitsch, underhållning, illustration och konsthantverk. Men den teoretiska grund från vilket detta avvisande formulerades, som Theodor W. Adornos marxistiska kulturteori eller Clement Greenbergs formalism, kom under sextioalet att utmanas av en förändrad konstscen och kulturdebatt.

Abstraktionen hämtade sig aldrig riktigt från nedgången under sextioalet men har likväl fortsatt att utgöra en inte oviktig del av den samtida konsten. Det räcker att nämna namn som Elsworth Kelly, Brice Marden, Agnes Martin, Gerhard Richter, Bridget Riley, Robert Ryman, och i Sverige, Ann Edholm och Håkan Rehnberg, för att inse att abstraktionen alltjämt har hög status i konstvärlden. Men då betyder abstrakt konst också något fundamentalt annorlunda. Även om abstrakt konst fortsatte att skapas har begrepp som "abstrakt" och "nonfigurativ" sedan sextioalet förlorat mycket av sin ursprungliga relevans och betydelse. Abstraktionen är inte längre ren och de anspråk som tidigare knutits till den har skruvats ner. Den omformuleras från personligt eller universellt uttryck till undersökningar av mediet i utvidgad betydelse, eller av olika sorters estetik med konceptuella utgångspunkter.

excluded too much of our visual environment. Moreover the development potential became too restricted to be able to uphold the concept of the avant-garde's permanent revolution.

One example of an artist who criticized the avant-garde's oppressive tendencies as early as the fifties is Torsten Renqvist, who considered that the avant-garde's style inflation leads us down to the bottom of a cone. He therefore chose to jump ship and look for inspiration on the periphery, in folk art and history.¹⁴

Another explanation is that abstraction was predetermined to be replaced by something else. Once abstraction was established, it lost the opportunity to preserve its self-image as the new. In the fifties abstract art had existed at least forty years. This phenomenon of being relegated to yesterday's news is not unique to abstraction. It is implicit in the modernist avant-garde's demand for renewal. For something to be launched as new and significant, the new must emphasize the distance from the present. Moreover, success brought a not always favourable image of belonging to the establishment, a position that made it impossible to credibly identify as an underdog and revolutionary, identities that were central to the avant-garde's self-image during modernism.

With regard to art historiography, impressionism, post-impressionism, cubism, dada, and tens' abstraction have acquired the status of modern classics, while post-war abstraction has not achieved the same standing as a pioneer. Rather it is seen as the dying away of modernism, which is followed by something else. Monet, Cézanne, and Picasso are certainly not of immediate interest to contemporary art, but nevertheless point forwards. Fifties' art informel does not do so in the same way, at least not as the history of late twentieth-century art has been written by leading critics.

Why has late-modernist abstract painting been marginalized? Maybe it is a question of time. Sufficient time has not elapsed for this art to be re-discovered. Maybe it is a question of the often forgotten second generation. The first generation's abstract artists are seen as pioneers and innovators, the second generation as custodians and therefore of less importance.

A further explanation is more discursively interesting. Could a struggle be in progress for interpretative prerogative in which a certain approach to art has put forward its positions at the expense of another? The leftist postmodern perspective represented by the group around the American journal *October* has, in line with contemporary artistic practices,

Varför försvann det nonfigurativa måleriet så snabbt från offentligheten? Man kan tänka sig flera tänkbara förklaringar. En är att det föll offer för sin egen framgång. Med en sådan enorm global framgång och medföljande intensiv exponering som tränger undan allt annat uppstår en trötthet. Publiken börjar längta efter något annat.

En annan förklaring är att den abstrakta konstens rum, som det ritades upp av såväl konstnärer som kritiker, blev för trångt. Om modernismen föreställs som en utveckling mot det abstrakta, där konsten steg för steg reducerar det figurativa för att till slut landa i en helt konkret, nonfigurativ bild, hur kan man därefter utveckla bildspråket?

Som exempel på denna avsmalning kan Clement Greenbergs utpekande av måleriets återstående område nämnas: en abstraktion som betonade ytmässighet men ändå inte är en total ytmässighet.¹³ Variationsmöjligheterna är visserligen oändliga, men det ter sig svårt att i ett sådant avgränsat arbetsfält tillfredsställa konstmarknadens krav på sensation och nyhet, liksom konstnärernas behov av frihet. Arbetsområdet blev allt smalare tills begränsningen inte längre tedde sig meningsfull. Den ytmässiga abstraktionen uteslöt för mycket av den visuella omgivningen. Dessutom blev utvecklingspotentialen alltför begränsad för att kunna upprätthålla idén om avantgardets permanenta revolution.

Ett exempel på en konstnär som redan under femtiotalet kritiserade avantgardets förtryckande tendenser är Torsten Renqvist, som ansåg att avantgardets stilinflation leder oss ner till botten av en strut. Han valde därför att hoppa av tåget och söka inspiration i periferin, folkkonsten och historien.¹⁴

En annan förklaring är att abstraktionen var förutbestämd att ersättas av något annat. I samma ögonblick som abstraktionen etablerats förlorade den möjligheten att upprätthålla bilden av sig själv som det nya. Under femtiotalet hade abstrakt konst funnits i åtminstone fyrtio år. Detta fenomen av att förpassas till gårdagens nyhet är inget unikt för abstraktionen. Det ligger implicit i det modernistiska

revaluated early modernist movements such as the Russian avant-garde, dada, and surrealism. These currents are described as the important ones in the twentieth century and are said to form the basis for the progressive, significant art created today: conceptual, multimedia, and critically deconstructive practices with a political agenda.

In the *October* group's major volume on twentieth-century art, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (2004), an unusually large space is devoted to this avant-gardist, multimedia art.¹⁵ The format is based on dates and events associated with them. Even though abstract expressionism is discussed, as well as an informal painter such as Jean Dubuffet, post-war abstract art is sparingly represented. Those painters nevertheless highlighted are characterized by the fact that for them the painting's visual expression is not the main thing, but the concept behind the painting, painting as action, or the painting's role in a political, social, or spatial context, as in Cobra, Gutai, and situationism. Forcing the argument, only if painting is redefined as conceptual art, performance art, or political activism is it relevant to contemporary art discourse. Other forms of abstract painting are regarded not only as dated and historical, but also as compromised by notions around modernism, such as the belief in the authentic and original, which postmodern art is said to deconstruct.¹⁶

The problem with this kind of argument is that values are not inherent in the artworks, but are always attributed to them. Abstract painting's worst enemy has perhaps been its advocates who attributed it values that were once, but no longer, current. One of these is universalism, the notion that abstraction is a universal language, which at the same time expresses art's essence and modernity. This notion has not only been left open with the postmodern pluralism of expression, it has also come under suspicion for political reasons. Universalism is associated with a colonial and patriarchal tradition, as well as with the expansion of western capitalism. Universalism is said to counteract the ability to see and understand that the world is built up of differences. Western concepts associated with enlightenment, rationality, modernity, secularism, democracy, individualism, and so on cannot be regarded as neutral but must be understood as culturally specific, according to the critics of universalism. They have been used with the aim of justifying cultural and political dominance.¹⁷

Abstract art in the decades after the Second World War was subsequently condemned, since it had been too strongly identified with a modern project that was obsolete.¹⁸ From a feminist perspective, it has moreover

avantgardets krav på förnyelse. För att något ska kunna lanseras som nytt och betydelsefullt måste det nya markera distans till det förevarande. Med framgången kom dessutom en inte alltid fördelaktig bild av att tillhöra etablissemangen, en position som gjorde det omöjligt att med trovärdighet identifiera sig som underdog och revolutionär, identiteter som under modernismen var centrala i avantgardets självbild.

Vad gäller konsthistorieskrivning så har impressionismen, postimpressionismen, kubismen, dada och tiotalets abstraktion fått status som moderna klassiker medan efterkrigstidens abstraktion inte uppnått samma ställning som föregångare. Snarare ses den som utklingandet av modernismen, vilket efterföljs av något annat. Monet, Cézanne och Picasso är visserligen inte aktuella för den samtida konsten men pekar likväl framåt. Femtiotalets informella måleri gör det inte på samma sätt, åtminstone inte som det sena 1900-talets konsthistoria skrivits av ledande kritiker.

Varför är det senmodernistiska abstrakta måleriet marginaliserat? Kanske handlar det om tid. Det har inte gått tillräckligt lång tid för denna konst att bli återupptäckt. Kanske handlar det om den ofta bortglömda andra generationen. Den första generationens abstrakta konstnärer ses som pionjärer och förnyare, den andra generationen som förvaltare och därför av mindre betydelse.

Ytterligare en förklaring är mer diskursivt intressant. Kan det vara så att det pågår en strid om tolkningsföreträde, där en viss konstsyn fört fram sina positioner på bekostnad av en annan? Det vänsterpolitiskt färgade postmoderna perspektiv som gruppen runt den amerikanska tidskriften *October* står för har, i linje med samtida konstnärliga praktiker, uppvärderat riktningar i den tidiga modernismen som ryskt avantgarde, dada och surrealism. Dessa strömningar beskrivs som de viktiga i 1900-talet och sägs ligga till grund för den avancerade och betydande konst som görs idag: konceptuella, medieöverskridande och kritisk dekonstruerande praktiker med politisk agenda.

I *October*-gruppens stora bokverk om 1900-talets konst, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (2004), får just denna avantgardistiska och medieöverskridande konst ovanligt stort utrymme.¹⁵ Upplägget utgår från årtal och händelser knutna till dessa. Även om den abstrakta expressionismen behandlas, liksom

been seen as a thoroughly male tradition. It is forgotten then that there are many prominent women in abstract art, not least in the post-war years, including Lee Bontecou, Siri Derkert, Eddie Figge, Helen Frankenthaler, Lee Krasner, Joan Mitchell, Germaine Richier, and Inger Sitter. The reason for the dominance of male artists should be sought in gender structures in the art scene and society as a whole during the period rather than in the expression or the medium. When women began in earnest to leave their mark on abstract art, the art world turned its focus elsewhere.

During the twentieth century women remained in a minority in the prestigious context of public artistic life. My investigation shows that women artists nevertheless frequently attracted attention. Male dominance was never commented on as a problem. Those women artists nevertheless given space were not highlighted as *female* artists, however, but just as artists. This is an example of how art was regarded as universally human. The originator's gender, but also sexual orientation, class, or ethnicity, was considered irrelevant. The focus was on visual language and study of form.

When women in the seventies and eighties formulated a feminist critique of the art scene, its structures and traditions, it was largely in opposition to established modernism. Painting was seen as burdened by a male history, and many artists chose other forms of expression such as textile art, performance art, photography, video art, and installation art. However, in recent years some of the most influential painters have been women. Painting is in itself neither male nor female – these are notions associated with the medium due to its history.

ABSTRACTION'S ESTABLISHMENT

The world has probably never been as modern as during the post-war period, around 1945–70. While mass media experienced a broad breakthrough, the West saw strong growth and social reforms were implemented in many countries. Welfare systems and infrastructure were expanded, not least in Sweden. Functionalism's international breakthrough in architecture was matched in art by abstraction.

en informell målare som Jean Dubuffet, är efterkrigstidens abstrakta konst sparsamt representerad. De målare som trots allt lyfts fram karaktäriseras av att det för dem inte är målningen visuella uttryck som är huvudsaken utan idén bakom målningen, måleriet som handling eller målningens roll i ett politiskt, socialt eller rumsligt sammanhang, som inom Cobra, Gutai och situationismen. För att hårdra det: bara om måleriet omdefinieras till konceptkonst, performance eller politisk aktivism blir det relevant i den samtida konstdiskursen. Andra former av abstrakt måleriet uppfattas inte bara som daterat och historiskt, utan också som komprometterat av föreställningar kring modernismen, som tron på det autentiska och originella, vilka den postmoderna konsten påstås dekonstruera.¹⁶

Problemet med den sortens resonemang är att inga värderingar ligger i konstverken utan alltid tillskrivs dem. Det abstrakta måleriets värsta fiende har kanske varit dess försvarare som tillskrivit det värden som en gång var gångbara men inte längre är det. Ett av dessa är universalism, föreställningen att abstraktionen utgör ett universellt språk som samtidigt uttrycker konstens essens och modernitet. Denna föreställning har inte bara lämnats därhän med den postmoderna pluralismen av uttryck, den har också misstänkliggjorts utifrån politiska bevekelsegrunder. Universalismen associeras med en kolonial och patriarkal tradition, liksom med expansionen av den västerländska kapitalismen. Universalismen sägs motverka förmågan att uppfatta och förstå att världen byggs upp av skillnader. De västerländska idéerna knutna till upplysning, rationalitet, modernitet, sekularism, demokrati, individualism et cetera kan inte betraktas som neutrala utan måste förstås som kulturspecifika enligt kritikerna av universalismen. De har använts i syfte att motivera kulturell och politisk dominans.¹⁷

Den abstrakta konsten under decennierna efter andra världskriget har i efterhand dömts eftersom den alltför starkt identifierats med ett modernt projekt som blivit obsolet.¹⁸ Utifrån ett feministiskt perspektiv har den dessutom framstått som en alltigenom manlig tradition. Man glömmer då att det finns många framträdande kvinnor inom den abstrakta konsten, inte minste under efterkrigsåren, däribland Lee Bontecou, Siri Derkert, Eddie Figge, Helen Frankenthaler, Lee Krasner, Joan Mitchell, Germaine Richier och Inger Sitter. Orsaken till de manliga konstnärernas dominans bör sökas i genusstrukturer

Functionalism, which was symptomatically enough termed *International Style* in English-speaking countries, transgressed national styles. Its advocates saw it as a refinement of architecture's basic elements in which all culturally determined decoration had been stripped away. Consequently, it expressed modernity and positivism. Functionalism was also adopted by the Communist states, which were competing with the West to be the most modern.

Le Corbusier could locate the same building in various places. His architecture strove for rational efficiency in which no account was taken of historic environments, as shown by his brutal urban transformation plan for Stockholm of 1933. Another example of a modern project on a gigantic scale is Brazil's new capital Brasília, which was built in 1957–60 in the Brazilian tableland. The urban plan was designed by Lúcio Costa and many of the buildings were designed by Oscar Niemeyer in a modern idiom, with either straight lines or organically billowing concrete forms.

Both Le Corbusier's and Niemeyer's architecture have their equivalent in the abstract idiom of the visual arts. Like the International Style in architecture, this abstract idiom spread across the globe. In public places around the world you can see, for example, Henry Moore's abstracted, fragmented female figures in stone or bronze, as well as Alexander Calder's monumental steel sculptures.¹⁹

The post-war period saw strong confidence in what the German philosopher and sociologist Jürgen Habermas called the modern project, characterized by rationalization processes with their roots in eighteenth-century Enlightenment ideas.²⁰ Industrialization and capitalism built prosperity that allowed expansion of communications and the public sector. Technical achievements, economic growth, and social reforms went hand in hand in the creation of a modern society. No idiom could better express this optimism for the future than the abstract – just as figurative, heroic sculptures had previously been best suited to expressing a concept of the nation represented by historical heroes. This abstract idiom seemed modern, international, and universal.

However, abstraction did not cross the boundary between East and West in the same way as functionalism in architecture and design. At first the avant-garde was allied with the Russian revolution. Constructivist artists enthusiastically accepted the challenge of building a classless society and placed their expertise at society's disposal, wherever it could be of use. But in the thirties modernism's various manifestations were replaced

i konstlivet och samhället i stort under tiden snarare än i uttrycket eller mediet. När kvinnor på allvar började göra avtryck inom den abstrakta konsten flyttade konstvärlden sitt fokus någon annanstans.

Under 1900-talet var kvinnor fortsatt i minoritet i det offentliga konstlivets prestigefulla sammanhang. Min undersökning visar att kvinnliga konstnärer likväl återkommande uppmärksammades. Mansdominansen påtalades aldrig som ett problem. De kvinnliga konstnärer som trots allt gavs utrymme lyftes dock inte fram som just *kvinnliga* konstnärer, utan bara som konstnärer. Detta är ett exempel på hur konsten uppfattades som universellt mänsklig. Upphovsmannens kön, men också sexuella läggning, klass eller etnicitet, ansågs irrelevant. Bildspråk och formarbete stod i fokus.

När kvinnor under sjuttio- och åttiotalet formulerade en feministisk kritik mot konstlivet, dess strukturer och traditioner skedde det i hög grad i opposition mot den etablerade modernismen. Måleriet sågs som belastat av en manlig historia och många konstnärer valde andra uttrycksformer som textil, performance, fotografi, video och installationer, men på senare tid har några av de mest tongivande målarna varit kvinnor. Måleriet är ju i sig varken manligt eller kvinnligt – det är föreställningar som knyts till mediet på grund av dess historia.

ABSTRAKTIONENS ETABLERING

Aldrig har väl världen varit så modern som under efterkrigsåren, omkring 1945–1970. Samtidigt som massmedierna slog igenom på bred front skedde en stark tillväxt i västvärlden och sociala reformer genomfördes i många länder. Valfärdssystem och infrastruktur byggdes ut, inte minst i Sverige. Funktionalismens internationella genombrott i arkitekturen motsvarades i konsten av abstraktionen.

Funktionalismen, som i de engelskspråkiga länderna symptomatiskt nog gick under beteckningen *International Style*, överskred nationella stilarter. Dess företrädare såg den som en renodling av arkitekturens basala element där all kulturbunden dekor skalats bort.

by socialist realism as the official style. The people's depicted common ambition, as reflected in socialist realism, was contrasted with abstraction as a symbol of the West's decadence.

Nevertheless there were considerable variations, with greater acceptance of modernist idioms in some countries in eastern Europe, including Poland, Hungary, and Czechoslovakia. Latin America saw the creation of a form of political art, which consisted of a synthesis of social realism, modernism, and domestic visual traditions. With the exception of Communist states, abstraction came to dominate modern art in large areas of the world, even outside western Europe and the USA, alongside or with elements of domestic visual traditions.

The abstract idiom appeared radical and provocative when it was launched in the tens. The culturally conservative Nazi regime in Germany associated it with mental illness, Bolshevism, and what they saw as less developed races. It was exhibited as a terrible warning in the touring exhibition *Entartete Kunst* (Degenerate Art) of 1937. In the thirties modernism was attacked from two directions: the Communist Soviet Union and Nazi Germany. Fascist Italy, like fascist Spain, was not as definite in its repudiation. Particularly in Italy, modernism had a prominent place in the social structure.

The post-war political situation paved the way for abstract art's success story in western Europe after the Second World War. Since both the Soviet Union and the Third Reich adopted classical realism as their official style, realism came to be associated with totalitarianism, while abstract art, irrespective of its original motives, was associated with western democracy and capitalism. Consequently, public opposition, which had been strong especially in the USA, turned towards greater acceptance. Abstract art even formed part of American propaganda and was supported by the CIA with the aim of winning over European intellectuals to the USA's side in the power struggle with the Soviet Union.²¹ Abstraction was presented not only as modernism's most advanced expression, but also as a symbol of artistic and political freedom. That abstract art through its dominance came to relegate other expressions to the margin, and moreover to exclude political subjects from art, was long justified by its almost Messianic role in the modernist avant-garde. However, this excluding dominance was turned against abstraction in the sixties, with the demands then advanced for a more 'democratic' art, open to different types of image as well as to a social and political reality beyond art.

Därigenom uttryckte den modernitet och positivism. Funktionalismen anammades också av de kommunistiska stater som tävlade med väst om att vara modernast.

Le Corbusier kunde placera samma byggnad på olika platser. Hans arkitektur strävade efter rationell effektivitet där ingen hänsyn togs till historiska miljöer, som hans brutala stadsomvandlingsplan för Stockholm 1933 visar. Ett annat exempel på ett modernt projekt i gigantisk skala är Brasiliens nya huvudstad Brasília, som anlades 1957–1960 mitt ute på den brasilianska högplatån. Stadsplanen utformades av Lúcio Costa och många av byggnaderna ritades av Oscar Niemayer i ett modernt formspråk med antingen raka linjer eller organiskt böljande former i betong.

Såväl Le Corbusiers som Niemeyers arkitektur har sin motsvarighet i bildkonstens abstrakta formspråk. Liksom den internationella stilen i arkitekturen spred sig det abstrakta formspråket över jordklotet. På offentliga platser runt om i världen kan man exempelvis se Henry Moores abstraherade och fragmenterade kvinnofigurer i sten eller brons, liksom Alexander Calders monumentala stålskulpturer.¹⁹

Under efterkrigstiden fanns en stark tilltro till vad den tyske filosofen och sociologen Jürgen Habermas benämnt det moderna projektet, karaktäriserat av rationaliseringsprocesser med rötterna i 1700-talets upplysningsidéer.²⁰ Industrialisering och kapitalism byggde ett välstånd som tillät expansion av kommunikationer och offentlig sektor. Tekniska landvinningar, ekonomisk tillväxt och sociala reformer gick hand i hand i skapandet av ett modernt samhälle. Inget formspråk kunde bättre uttrycka denna framtidsoptimism än det abstrakta – liksom figurativa, heroiserande skulpturer tidigare lämpat sig bäst för att ge uttryck åt en idé om nationen representerad av historiska hjältar. Det abstrakta formspråket tedde sig modernt, internationellt och universellt.

Abstraktionen kom dock inte att överskrida gränsen mellan öst och väst på samma sätt som funktionalismen inom arkitektur och formgivning. Till en början var avantgardet allierat med den ryska revolutionen. Konstnärer inom konstruktivismen antog entusiastiskt utmaningen att bygga det klasslösa samhället och ställde sitt kunande till samhällets förfogande, varhelst det kunde komma till användning. Men under trettioalet kom modernismens olika uttryck att ersättas av den socialistiska realismen som officiell stil. Folkets

From the twenties and thirties, and in earnest after the Second World War, modernism became established in art institutions. This took place not least through the construction of separate museums for modern art. The Museum of Modern Art in New York was founded in 1929. Ten years later the Museum of Non-Objective Painting opened in the same city – which later became the Solomon R. Guggenheim Museum (1959). Other museums followed all over the world. Sweden's own Moderna Museet in Stockholm opened in 1958. In the spirit of the times it was considered that modern art needed its own museum. From having been regarded as a shocking phenomenon, modernism had now become established and respected, albeit still with an element of provocation.²²

In his diagram of modernism's history of 1936, Alfred H. Barr Jr. identifies two main trends in which all modernism's isms seem to culminate: geometric and organic abstraction respectively.²³ In the thirties abstraction could be seen as the most important trend in modernism. It was almost synonymous with modern art from the late forties, with its institutionalization and breakthrough in the art market and the broader culture.

After the Second World War the art capital moved from Paris to New York. Influenced by European surrealists, who had emigrated to the USA during the war, the New York school's painters created an abstract style, which was described as America's first independent modern art movement, abstract expressionism. One of the movement's foremost representatives was Jackson Pollock, who dripped paint with sticks straight from paint tins onto the canvas lying on the floor. The critic Harold Rosenberg called the movement *action painting* since, according to him, the artists saw the canvas as an arena for action more than as an image.²⁴ Vitality and provocation were part of the movement, but also metaphysical seriousness. Abstract expressionism's breakthrough was supported by the press. In 1949 the American magazine *Life* splashed a major article on Pollock with the illustrative headline 'Is he the greatest living painter in the United States?'²⁵

The media's development helped to popularize modern art but also forced both artists and art institutions to move with the times. The avant-garde's success, the acceptance of its art by both the art establishment and the public, involved at the same time a threat to its self-understanding as subversive. Art institutions no longer wanted to be behind the times but at the leading edge. New styles were accepted by both the art market and art museums more rapidly than previously in history. The avant-garde's subversive aesthetic threatened therefore to be transformed into a safe

föreställda gemensamma strävan, som den kom till uttryck i den socialistiska realismen, ställdes mot abstraktionen som symbol för västvärldens dekadens.

Variationerna var likväl stora och i vissa länder i Östeuropa fanns större acceptans för modernistiska formspråk, däribland Polen, Ungern och Tjeckoslovakien. I Latinamerika skapades en form av politisk konst som utgjorde en syntes av socialrealism, modernism och inhemska bildtraditioner. Bortsett från i länder med kommunistiskt styre, kom abstraktionen att dominera den moderna konsten i stora delar av världen, även utanför Västeuropa och USA, vid sidan eller med inslag av inhemska bildtraditioner.

Det abstrakta formspråket framstod när det lanserades på tiotalet som radikalt och provocerande. Av den kulturkonservativa nazistregimen i Tyskland förbands det med sinnessjukdom, bolsjevism och vad de såg som lägre stående raser. Det visades upp som avskräckande exempel på den turnerande utställning *Entartete Kunst* (Degenererad konst) 1937. Modernismen attackerades under trettiotalet från två håll, det kommunistiska Sovjetunionen och det nazistiska Tyskland. Det fascistiska Italien var, liksom det fascistiska Spanien, inte lika absolut i sitt avståndstagande. Framför allt i Italien hade modernismen en framträdande plats i samhällsbygget.

Den politiska situationen efter kriget banade väg för den abstrakta konstens framgångssaga i Västeuropa efter andra världskriget. Genom såväl Sovjetunionens som Tredje rikets anammande av en klassicistisk realism som officiell stil kom realismen att förknippad med totalitarism medan den abstrakta konsten, oavsett dess ursprungliga bevekelsegrunder, associerades med västlig demokrati och kapitalism. Därmed vände det offentliga motståndet, som inte minst i USA varit starkt, till större acceptans. Den abstrakta konsten blev till och med ett led i den amerikanska propagandan och stöddes av CIA i syfte att få över europeiska intellektuella på USA:s sida i maktkampen med Sovjetunionen.²¹ Abstraktionen framställdes inte bara som modernismens mest avancerade uttryck, utan också som en symbol för frihet, konstnärligt och politiskt. Att den abstrakta konsten genom sin dominans kom att tränga ut andra uttryck i marginalen, och dessutom stänga ute politiska motiv från konsten, motiverades länge med dess närmast messianska roll i det modernistiska avantgardet. Denna utestängande dominans kom dock att vändas

avant-garde style. In modernism, art's task was depicted as being to shape its time. In order to reflect a changing time, art must also change, but this demand for renewal tends to equate art with fashion. In an increasing inflation of styles, art became a consumable with a short best before date.

Art informel may be interpreted as a reaction to this state of crisis, the crisis of modernism but also of utopias. The claims on truth that marked early modernism's projects, from Kandinsky's spiritual reality and Malevich's suprematism to Mondrian's neo-plasticism, were rejected in favour of a more inquiring visual language.

The term *art informel* was coined by the French art historian Michel Tapié in *Un art autre* (1952), which was also the title of an exhibition curated by Tapié. The book helped to establish art informel, including various forms of lyrical abstraction such as action painting and tachisme. Art informel, from French *informe*, which means unformed or formless, represented a special sensibility. With this concept Tapié tried to define a trend in post-war European painting, which he saw as a radical break with modernism's emphasis on order and composition. In this respect art informel was *un art autre*, another art. The informal artists contrasted the spontaneous and irrational with the controlled. This often non-figurative painting is characterized by tentative, calligraphic, or spontaneous expressions. A common feature in the artists Tapié included in his book was the gestural, relating them to the American equivalent in abstract expressionism but also to automatism in surrealism.

The informal artists failed to recreate confidence in modernism. In the fifties the view was frequently expressed that there was a problem in modernism, that the avant-garde had perhaps stagnated. Was it possible to continue modernism's development or must abstraction be abandoned?

Some artists thought so. With ironic playfulness, they disarmed modernism's claims, irreverently mixed abstract and figurative, and included images from the popular culture so loathed by modernist critics. They also created assemblages, environments, and mobile sculptures. They seemed to transgress all genre and medium boundaries. These artists are often called neo-dadaists, but this revolt includes everything from neo-dada to movement in art, nouveau réalisme, pop art, neo-realism, and photorealism to happenings and performance art. In their revolt against a narrowly defined modernism, the neo-dadaists turned their gaze on early modernism. In the dada movement of the tens, particularly in Marcel Duchamp, they found models for a playful and transgressive attitude.

mot abstraktionen under sextioalet med de krav som då fördes fram på en mer ”demokratisk” konst, öppen för olika bildtyper såväl som för en social och politisk verklighet utanför konsten.

Med början på tjugooch trettioalet, och på allvar först efter andra världskriget, etablerades modernismen i konstlivets institutioner. Detta skedde inte minst genom uppförandet av särskilda museer för modern konst. Museum of Modern Art i New York grundades 1929. Tio år senare öppnade Museum of Non-Objective Painting i samma stad – det som senare blev Solomon R. Guggenheim Museum (1959). Andra museer följde världen över. Vårt eget Moderna Museet i Stockholm öppnade 1958. I tidens anda ansåg man att den moderna konsten behövde sitt eget museum. Från att ha betraktats som en chockerande företeelse hade modernismen nu blivit etablerad och respekterad, om än fortfarande med ett element av provokation.²²

I sitt diagram över modernismens historia från 1936 pekar Alfred H. Barr Jr. ut två huvudsakliga riktningar som modernismens alla ismer tycks kulminera i: geometrisk respektive organisk abstraktion.²³ Under trettioalet kunde abstraktionen ses som den viktigaste tendensen i modernismen. Närmast synonym med modern konst blev abstraktionen från slutet av fyrtioalet med dess institutionalisering och genombrott på konstmarknaden och i den bredare kulturen.

Efter andra världskriget flyttade konstens huvudstad från Paris till New York. Med inflytande från europeiska surrealisterna, som emigrerat till USA undan kriget, skapade New York-skolans målare en abstrakt stil som betecknats som Amerikas första självständiga, moderna konstriktning, den abstrakta expressionismen. Bland riktningens främsta företrädare fanns Jackson Pollock, som droppade färg med träpinnar direkt ur färgburkar på den på golvet liggande duken. Kritikern Harold Rosenberg benämnde riktningen *action painting* eftersom konstnärerna enligt honom såg duken som en arena för handling mer än som en bild.²⁴ Vitalitet och provokation var en del av rörelsen, men också metafysiskt allvar. Den abstrakta expressionismens genomslag understöddes av pressen. Bildmagasinet *Life Magazine* slog 1949 upp en stor artikel om Pollock med den talade rubriken ”Is he the greatest living painter in the United States?”²⁵

Mediernas utveckling bidrog till att popularisera den moderna konsten men tvingade också både konstnärer och konstinstitutioner

This was later termed postmodernism. Rather than a break with modernism, this form of postmodernism involves a reinterpretation of what is significant in modernism’s history.

This neo-avant-garde involved a challenge to abstraction and its claims, which could not be satisfactorily met. Abstraction – at least as understood in the fifties – increasingly appeared to be a sinking ship in the sixties.

ART INFORMEL – POSTMODERNISM AVANT LA LETTRE?

In today’s art historiography there is a common view of modernism as a dogmatic project with utopian and universalist claims, which were replaced by postmodernism’s critique, hybrids, and language games from the sixties and onwards. The claims were toned down, belief was replaced by doubt.

Even though it has its relevance, this image is strongly exaggerated and rhetorically simplified. As Håkan Nilsson has shown, postmodernist critique is based on a caricature image in which Clement Greenberg represents late modernism.²⁶ Greenberg is made both more important and more dogmatic than he actually was, with the aim of having a clear opponent against whom to define oneself. Modernism was much more multi-faceted than its critique wanted to acknowledge. Neither are postmodernism’s claims smaller, just differently formulated. The claims of universalism and human expression have been replaced by the concept of deconstruction, an ambition to overthrow or at least seriously disrupt power systems and the whole capitalist social model.

My investigation shows that deep doubt about the modernist avant-garde project already existed in the mid-fifties, in other words, long before the word postmodernism was introduced in an art context. This doubt was not only formulated in neo-dada, which wanted to transgress art, subvert the concept of art, and even abolish art. It was also formulated in abstract art’s own ranks. During a panel discussion at the Venice Biennale in 1954, some panellists asserted that abstract art was a spent force, to name one example.²⁷

att följa med sin tid. Avantgardets framgång, acceptandet av dess konst både i konstvärldens etablissemang och hos publiken, innebar samtidigt ett hot mot dess självförståelse som subversivt. Konstinstitutionerna ville inte längre vara efter sin tid utan hellre ligga i framkant. Snabbare än tidigare i historien accepterades nya stilar av såväl konstmarknad som konstmuseer. Avantgardets subversiva estetik hotade därmed att förvandlas till en ofarlig avantgardestil. I modernismen föreställdes konstens uppgift vara att gestalta sin tid. För att spegla en föränderlig tid måste även konsten förändras, men detta krav på förnyelse tenderar att likställa konsten med mode. I en tilltagande inflation av stilar blev konsten en förbrukningsvara med kort bäst före datum.

Den informella konsten kan tolkas som en reaktion på detta kristillstånd, modernismens men också utopiernas kris. De sanningsanspråk som präglade den tidiga modernismens projekt, från Kandinskys andliga verklighet och Malevitjs suprematism till Mondrians neoplasticism, förkastades för ett mer sökande bildspråk.

Termen *art informel* myntades av den franske konstkritikern Michel Tapié i *Un art autre* (1952), som också var titeln på en utställning som han curerade. Boken bidrog till att etablera det informella måleriet, inkluderande olika former av lyrisk abstraktion som spontanism och tachism. Art informel, från franskans *informe*, som betyder oformad eller formlös, stod för en särskild sensibilitet. Med begreppet försökte Tapié definiera en tendens i efterkrigstidens europeiska måleri som han såg som ett radikalt brott med modernismens inriktning mot ordning och komposition. I det avseendet var det informella måleriet *un art autre*, en annan konst. Mot det kontrollerade ställde de informella det spontana och irrationella. Det ofta nonfigurativa måleriet karaktäriseras av trevande, kalligrafiska eller spontanistiska uttryck. Ett gemensamt drag hos de konstnärer Tapié tog upp i boken var det gestiska, vilket relaterar dem till den amerikanska motsvarigheten i den abstrakta expressionismen men också till automatismen i surrealismen.

De informella lyckades inte återskapa tilltron till modernismen. Under femtiotalet uttrycktes återkommande uppfattningen att det finns ett problem i modernismen, att avantgardet kanske har stagnerat. Går det att fortsätta modernismens utveckling eller måste abstraktionen överges?

One critic who expressed his doubt about the modernist narrative early on, and who saw this doubt expressed in art informel, is Ulf Linde. Ironically enough, like Greenberg, he was described in the eighties as a kind of immovable high modernist adhering to modernism's obsolete claim on truth, which had been undermined by post-structural theory.²⁸ But a reading of Linde's *Spejare: En essä om konst* (Scout: An Essay on Art) shows that as early as 1960 he rejected art's status as a truth-sayer. Comments on some passages from this book may therefore function as a perspective on the issue.

In early modernism Linde sees how different isms justify their existence by the fact that they provide a truer image of reality than earlier art movements. For Linde, however, 'the difficulty in believing that any ism should be more real or truer than any other' appears unable to be rejected.²⁹ Linde states that neither belief in a natural truth nor in the forms' own life can be upheld: 'Both hypotheses ultimately lead to absurdities and not to the high, absolute value once hoped for.'³⁰ Modernism's revolts, which rapidly succeeded each other, formed a new tradition that had reached the end of the line by 1914, according to Linde: 'Today it seems as if "modernism's" tradition is desiccated.'³¹ Its claims appear naive and ridiculous.

One sign of this desiccation of styles is the eclecticism and return to the classical that marked the twenties. But if the realization of modernism's bankruptcy had not sunk in by 1914, it had become acute in the fifties. Modernism's victory appeared unconditional but, with the lost faith in the ability of the means of expression to provide both universal truth and continued renewal, a crisis arose, which Linde describes with the following words:

A painter must paint, and *then he must choose a form element to work with* – if there is to be an image at all. And how could he work seriously if he does not believe in his element? And how could he believe when he knows from the start that his belief is only an arbitrary naivety? *That is where* I believe the real difficulty lies today.³²

Linde sees three possible responses to this situation: the first is naïvist, the second ironic, and the third silence. Examples of all these types of response are found in postmodern contemporary art. But if you want to paint seriously, how can you then continue? 'Maybe this conflict can be seen as the driving force behind images so unlike each other as those of Michaux, Dubuffet, Fautrier, Wols, and Pollock – these images called

Några konstnärer uppfattade det så. Med ironisk lekfullhet desarmerade de modernismens anspråk, blandade respektlöst abstrakt och figurativt, inkluderade bilder från den av modernistiska kritiker så avskydda populärkulturen. De skapade också assemblage, environments och rörliga skulpturer. De tycktes överskrida alla genre- och mediegränser. Dessa konstnärer benämns ofta neodadaister, men detta uppror innefattar alltifrån neodada till rörelse i konsten, nouveau réalisme, popkonst, nyrealism och fotorealism till happening och performance. I upproret mot en snävt avgränsad modernism kom neodadaisterna att rikta blicken mot den tidiga modernismen. I tioalets dadarörelse, framför allt hos Marcel Duchamp, fann de förebilder för en lekfull och gränsöverskridande attityd. Detta har i efterhand benämnts postmodernism. Snarare än ett brott med modernismen innebär denna form av postmodernism en omtolkning av vad som är betydelsefullt i modernismens historia.

Detta neoavantgarde innebar en utmaning mot abstraktionen och dess anspråk som den inte kunde svara mot på ett tillfredställande sätt. Abstraktionen – åtminstone som den uppfattats under femtioalet – framstod under sextioalet alltmer som ett sjunkande skepp.

DE INFORMELLA – POSTMODERNISM AVANT LA LETTRE?

I dagens konsthistorieskrivning finns en vanlig uppfattning om modernismen som ett dogmatiskt projekt med utopiska och universalistiska anspråk, vilket från sextioalet och framåt ersattes av postmodernismens kritik, hybrider och språkspel. Anspråken skruvades ner, tron ersattes av tvivel.

Även om den bilden har sin relevans är den starkt överdriven och retoriskt förenklad. Som Håkan Nilsson visat bygger postmodernisternas kritik på en karikerad bild där Clement Greenberg får representera senmodernismen.²⁶ Greenberg görs både mer betydelsefull och mer dogmatisk än vad han i själva verket var, i syfte att ha en tydlig motståndare att definiera sig själva emot. Modernismen var mycket mer mångfasetterad än vad kritiken av den velat erkänna.

“informal”. This “un art autre”, suggests Linde.³³ The informal artists try to express themselves in image although they have lost faith in modernism’s claim on truth. They work from themselves, from human experience, not from concepts. Hence their revolt was profound, a radical doubt, asserts Linde: ‘It was to break with “modernism’s” hectic tradition, the very driving force behind all the isms, which have been ousted one after the other over the past 100 years: *the demands for purity and truth*.’³⁴

Modernism thus ended, if not earlier then definitely with the informal artists. Consequently, Linde talks about “modernism’s” era’ as something finished.³⁵ Maybe the informal artists have not been regarded as postmodern because their interpreters interpreted them as a continuation of the avant-garde. Linde writes illuminatingly:

I am aware that my view of new painting is not shared by very many. Most people writing about the informal artists see the painters as if they were new searchers for the Absolute, as if they continued to work in “modernism’s” tradition. André Breton wants, for example, to see informalism as a victorious Surrealism. And he can cite Michel Tapié who is the new movement’s main critic – Tapié who constantly talks about the “incredible” and the “paroxystic”.³⁶

Owing to their radical doubt, there is reason to regard the informal artists as the beginning of something new, an *after* modernism rather than the culmination of modernism, a postmodernism *avant la lettre*, but in a partially different sense than the concept later acquired. The informal artists are not ironic, neither do they create meta-images, appropriate or deconstruct. They continue to express themselves, but with doubt about their means of expression.

This doubt ultimately led to a form of iconoclasm. The will to attack the image was documented in the exhibition *Destroy the Picture: Painting the Void, 1949–1962* at the Museum of Contemporary Art in Los Angeles in 2012. The crisis that abstraction ended up in after the war, a zero point where no expressions or looks seemed to have the potential to continue driving modernism’s development, led to various attempts to break out. The painting could be destroyed, and painting redefined or abandoned.

One line advocated a more scientific direction. The artist adopted the guise of a scientist and conducted experiments around perception, among other things. The personal imprint was removed in favour of anonymous, clinical surfaces. The studio was compared to a laboratory.

Postmodernismens anspråk är inte heller mindre, bara annorlunda formulerade. Anspråken på universalism och mänskligt uttryck har ersatts av begreppet dekonstruktion, en ambition om att kullkasta eller åtminstone allvarligt störa maktordningar och hela den kapitalistiska samhällsmodellen.

Min undersökning visar att ett djupgående tvivel på det modernistiska avantgardeprojektet fanns redan i mitten av femtiotalet, alltså långt före ordet postmodernism fördes in i en konstkontext. Detta tvivel formulerades inte bara inom neodada, som ville överskrida konsten, upplösa konstbegreppet och rentav upphäva konsten. Det formulerades också i den abstrakta konstens egna led. Under ett panelsamtal på Venedigbiennalen 1954 hävdade några debattörer att den abstrakta konsten var uttömd, för att nämna ett exempel.²⁷

En kritiker som tidigt uttryckte sitt tvivel på den modernistiska berättelsen, och som såg detta tvivel uttryckt i den informella konsten, är Ulf Linde. Ironiskt nog har han, liksom Greenberg, under åttiotalet blivit betecknad som en sorts orörlig högmodernist som håller fast vid modernismens obsoleta, av poststrukturalistisk teori underminerade sanningsanspråk.²⁸ Men en läsning av Lindes *Spejare. En essä om konst* visar att han redan 1960 avvisade konstens status som sanningssägare. Kommentarer till några passager ur boken kan därför fungera som ett perspektiv på problematiken.

I den tidiga modernismen ser Linde hur olika ismer motiverar sin existens med att just de ger en sannare bild av verkligheten än tidigare konstriktningar. För Linde framstår dock "svårigheten att tro att någon ism skulle var riktigare eller sannare än någon annan" som oavvislig.²⁹ Linde konstaterar att varken tron på en natursanning eller på formernas eget liv kan upprätthållas: "Båda hypoteserna leder till sist ut i absurditeter och inte upp till det höga och absoluta värde hoppet en gång gällde."³⁰ Modernismens revolter, som avlöste varandra i snabb takt, bildade en ny tradition som enligt Linde löpt linan ut redan 1914: "I dag verkar det som om 'modernismens' tradition är uttorkad."³¹ Dess anspråk framstår som naiva och löjeväckande.

Ett tecken på denna uttorkning av stilarna är den eklekticism och återgång till det klassiska som präglade tjugotalet. Men om insikten om modernismens bankrutt inte sjunkit in 1914 så hade den blivit akut under femtiotalet. Modernismens seger föreföll ovillkorlig men med den förlorade tilltron till uttrycksmedlens förmåga att

Another, closely related line is that of minimalism, mainly represented in the USA, which took its starting point in developments in abstract painting. With the colour field painting of the fifties and early sixties, a kind of paradox arose. When the painting's forms are reduced to a monochrome surface with the aim of emphasizing the picture plane, the viewer's attention is shifted from the canvas to the painting's edges. This point, which for Greenberg and Michael Fried already involved a too far-reaching reduction, was taken by the minimalists as a pretext for a step out into space to occupy a new category between painting and sculpture, what Donald Judd called specific objects.³⁷ The minimalists did not see the object as an autonomous entity but rather as one of severable variables constituting the work (Robert Morris).³⁸ The work included a larger context of space, light, and scale in relation to the viewer. This expanded situation was also expressed in land art and site-specific art.

One trend is the laceration of the image. The picture plane was punctured (Lucio Fontana), burnt (Yves Klein, Alberto Burri), or treated in other ways. Colour and tone declined in importance in favour of material and texture. Painting verged on sculpture in works with a strong relief effect. Objects also took a three-dimensional form, as in Lee Bontecou's wall-hung sculptures or Fontana's installations.

A fourth line pursued the emphasis on the painterly gesture in art informel and abstract expressionism, what Harold Rosenberg termed *action painting*. Artists not only dripped paint, walking round the canvas placed on the floor (Jackson Pollock), they executed the painting as a performance, painted using models as living brushes (Yves Klein), attacked suspended plastic sheets with acid in public (Gustav Metzger), punched the canvas with boxing gloves dipped in paint (Ushio Shinohara), walked through suspended sheets of paper (Saburo Murakami), or painted with their feet (Kazuo Shiraga).

The preceding examples show that the boundary between abstract painting and performance or conceptual art is fluid. Conceptual art grew partly from this iconoclastic abstraction, not only from dada. The shift of iconoclastic abstraction from the painting as a delimited image to processes and frameworks may be said to form the basis for various conceptual strategies in today's painting.

One example of the latter is Robert Ryman, who throughout his career has varied different ways of systematically applying white paint, as well as ways of mounting and hanging the painting on the wall. Another

tillhandahålla såväl universell sanning som fortsatt förnyelse, infann sig en kris som Linde beskriver med följande ord:

En målare måste måla, och *då måste han välja formelement att arbeta med* – om det överhuvudtaget skall bli någon bild. Och hur skall han kunna arbeta allvarligt om han inte tror på sitt element? Och hur skall han kunna tro när han från början vet att hans tro bara är en godtycklig naivitet? *Där* tror jag den verkliga svårigheten ligger idag.³²

Linde ser tre möjliga svar på denna situation. Det första är naivistiskt, det andra ironiskt, det tredje tystnad. Alla dessa typer av svar finner vi exempel på i den postmoderna samtidskonsten. Men om man vill måla allvarligt, hur kan man då fortsätta? ”Kanske kan man se denna konflikt som den drivande kraften bakom bilder så sinsemellan olika som Michaux, Dubuffet, Fautriers, Wols och Pollocks – dessa bilder som kallats ’informella’. Denna ’un art autre’”, föreslår Linde.³³ De informella försöker uttrycka sig i bild trots att de förlorat tilltron till modernismens sanningsanspråk. De arbetar utifrån sig själva, utifrån mänsklig erfarenhet, inte utifrån idéer. Just därför blev deras revolt djupgående, ett radikalt tvivel, hävdar Linde: ”Den kom att bryta med ’modernismens’ hektiska tradition, själva den drivande kraften bakom alla de ismer som en efter en detroniserats under de senaste hundra åren: *kraven på renhet och sanning*.”³⁴

Modernismen tog alltså slut, om inte tidigare så definitivt med de informella. Följaktligen talar Linde om ”modernismens’ era” som något avslutat.³⁵ Kanske har de informella inte betraktats som postmoderna på grund av att deras uttolkare tolkat dem som en fortsättning av avantgardet. Linde skriver belysande:

Jag är medveten om att denna min syn på det nya måleriet inte delas av särskilt många. De flesta som skriver om de informella ser målarna som om de vore nya forskare efter det Absoluta, som om de arbetade vidare i ’modernismens’ tradition. André Breton vill till exempel se informalismen som en segrande surrealism. Och han kan stödja sig på Michel Tapié som är den nya riktningens huvudkritiker – Tapié som ständigt talar om det ’otroliga’ och ’paroxystiska’.³⁶

Genom sitt radikala tvivel finns det skäl att betrakta de informella som början på något nytt, ett *efter* modernismen snarare än som kulmen på modernismen, en postmodernism *avant la lettre*, men i en

painter who verged on the conceptual is Agnes Martin, who created non-figurative images from a systematic, minimalist attitude. While it may be said that sixties’ minimalism, conceptual art, performance art, and feminist critique were protesting against abstract art, it may also be said that they continued certain trends in its late phase.

ABSTRACTION AFTER MODERNISM

Abstraction did not disappear with postmodernism. It continued as a considerably more marginal phenomenon, one style among others. To be relevant its presentation needed to be adapted to the new norm systems. It could with limited success be made political, as in Sigvard Olsson, or recoded as postmodern meta-art as in Peter Halley, Howard Hodgkin, and Gerhard Richter, and in Sweden in Ann Edholm, Johan Scott, and Håkan Rehnberg. In painters such as Brice Marden and Cy Twombly there are references to cultural history, while Elsworth Kelly worked with the painting’s edges and installation in the space. This has been referred to as painting in an expanded field, in which painting is not only defined in relation to the medium’s traditional boundaries.³⁹ It can expand onto walls and floor (Katharina Grosse) or incorporate industrially manufactured materials (Rudolf Stingel and Jessica Stockholder).

Abstract painting has not ceased to be created, but it is henceforth created on the basis of other conditions in an expanded field. Today an abstract painting carries an inevitable reference to the history of abstract painting. It signals not so much the present as the past. Consequently, the significance of abstract painting has changed.

Today we find ourselves on the other side of conceptual art, which preaches that art must primarily be concept based, that the expression is secondary. With this approach, the abstract becomes just one look among several possible, motivated by references to something else. Ann Edholm’s geometric abstraction is rarely ’pure’ but contains references to art history and popular culture such as Mickey Mouse, something that would be inconceivable in late modernism’s abstract art. A greater distance to the manifestation has set in. The working material is various

delvis annan betydelse än den som begreppet senare fick. De informella är inte ironiska, de gör inte metabilder, de approprierar eller dekonstruerar inte heller. De fortsätter att uttrycka sig men med tvivel på sina uttrycksmedel.

Detta tvivel ledde i sin yttersta konsekvens fram till en form av ikonoklasm. Viljan att attackera bilden dokumenterades i utställningen *Destroy the Picture. Painting the Void, 1949–1962* på Museum of Contemporary Art i Los Angeles 2012. Den kris som abstraktionen hamnade i efter kriget, en nollpunkt där inga uttryck eller utseendet tycktes ha potential att fortsätta driva modernismens utveckling, ledde fram till olika utbrytningsförsök. Målningen kunde förstöras, måleriet omdefinieras eller överges.

En linje förespråkade en mer naturvetenskaplig inriktning. Konstnären antog skepnad av vetenskapsman och utförde experiment kring bland annat perception. Det personliga avtrycket rensades bort för anonyma, kliniska ytor. Ateljén liknades vid ett laboratorium.

En annan, närbesläktad linje är minimalismens, främst företrädd i USA, som tog avstamp i utvecklingen inom det abstrakta måleriet. Med femtio- och det tidiga sextiotalets färgfältsmåleri uppstod en sorts paradox. När målningens former reduceras till en monokrom yta i syfte att betona bildplanet flyttas betraktarens uppmärksamhet från duken till målningens kanter. Denna punkt, som för Greenberg och Michael Fried redan innebar en alltför långtgående reduktion, togs av minimalisterna till intäkt för ett kliv ut i rummet för att inta en ny kategori mellan måleri och skulptur, vad Donald Judd kallade specifika objekt.³⁷ Minimalisterna såg inte objektet som en autonom enhet utan snarare som en av flera variabler som utgjorde verket (Robert Morris).³⁸ Verket inkluderade ett större sammanhang av rum, ljus och skala i relation till betraktaren. Denna utvidgade situation uttrycktes även i jordkonst och den platsbestämda konsten.

En riktning är sargandet av bilden. Bildytan punkterades (Lucio Fontana), brändes (Yves Klein, Alberto Burri) eller bearbetades på andra sätt. Färg och valör minskade i betydelse till förmån för material och textur. Måleriet närmade sig skulpturen i verk med stark reliefverkan. Objekten tog också tredimensionell form, som i Lee Bontecous vägghängda skulpturer eller Fontanas installationer.

En fjärde linje fullföljde betoningen av den måleriska gesten i spontaniteten och den abstrakta expressionismen, vad Harold

types of aesthetic. Today's abstract painting is consequently often described as meta-painting. Painting is about abstraction and refers to the history of abstract painting.

Postmodernism is marked by an unfaithfulness to styles, while style was everything in modernism. The postmodernist picks and chooses, mixes and deconstructs since identity lies not in the style but in an attitude. If a postmodern artist chooses to paint in an abstract style, it is thus with other conditions than when the modernists did so, with a smaller degree of identification and faithfulness. In postmodernism you never really know what is genuine, imitation, or critique. You can no longer judge from the style since this often deconstructed art is full of imitations. At least so we have learnt from postmodernist critics and theoreticians.

Benjamin H. D. Buchloh, one of the critics in the circle around *October*, asserted that Gerhard Richter's abstract painting is not an authentic expression, but rather should be regarded as a deconstruction of notions associated with painting, such as that of the expressive painterly gesture.⁴⁰ According to Buchloh, Richter imitates expressive brushstrokes in such a way that they appear emptied of all authenticity. Consequently, they demonstrate the absurdity of the notion of the expressive brushstroke.

But what is really the difference? If we compare Richter's so-called postmodern abstract paintings with likewise abstract paintings by, let us say, Jackson Pollock or Jean-Paul Riopelle, how can we point out these differences in the painting? Richter is said to paint with distance – his use of the squeegee gives the images a character of at least partially being created by chance. But Richter was not the first to use a squeegee. A surrealist such as Max Ernst already used such techniques. They are frequently used in art informel, where random techniques are mixed with deliberate actions and expressive brushstrokes, just as in much of Richter's painting. Even Pollock's drip technique must in that case be regarded as distanced. In much of abstract painting there is a movement away from personal brushwork towards a visual language utilizing chance. What distinguishes Richter is that he switches between different languages such as photorealism and abstraction, which seems to undermine the authenticity that is strongly associated in modernism with the artist's individual style. In modernist discourse an artist cannot have more than one style, at least not at the same time, can he? Picasso constitutes an argument against this description of modernism. He worked in several styles, sometimes in parallel.

Rosenberg benämmt *action painting*. Konstnärerna inte bara droppade färg och gick runt den på golvet placerade duken (Jackson Pollock), de utförde målningen som en performance, målade med levande modeller (Yves Klein), attackerade uppspända plasticsjok med syra inför publik (Gustav Metzger), boxade mot duken med infärgade boxhandskar (Ushio Shinohara), gick genom uppspända pappersark (Saburo Murakami) eller utförde en sorts dans med färg (Kazuo Shiraga).

De föregående exemplen visar att gränsen mellan abstrakt måleri och performance- eller konceptkonst är flytande. Den konceptuella konsten växte delvis ur denna ikonoklastiska abstraktion, inte bara från dada. Den ikonoklastiska abstraktionens förskjutning från målningen som en avgränsad bild till processer och ramverk kan sägas ligga till grund för olika konceptuella strategier i dagens måleri.

Ett exempel på det senare är Robert Ryman, som genom sin karriär varierat olika sätt att systematiskt stryka på vit färg, liksom sätten att montera och hänga upp målningen på väggen. En annan målare som närmast sig det konceptuella är Agnes Martin, som skapar nonfigurativa bilder utifrån ett systematiskt och minimalistiskt förhållningssätt. Lika mycket som att säga att sextiotalets minimalism, konceptkonst, performance och feministiska kritik reagerade mot den abstrakta konsten, kan man säga att de fullföljde vissa tendenser i dess sena fas.

ABSTRAKTION EFTER MODERNISMEN

Abstraktionen försvann inte med postmodernismen. Den fortsatte som ett betydligt mer marginellt fenomen, ett uttryck bland andra. För att bli relevant behövde dess presentation anpassas till de nya normsystemen. Den kunde med begränsad framgång göras politisk, som hos Sigvard Olsson, eller omkodas som postmodern metakunst hos Peter Halley, Howard Hodgkin och Gerhard Richter, och i Sverige hos Ann Edholm, Johan Scott och Håkan Rehnberg. Hos målare som Brice Marden och Cy Twombly finns referenser

It may be noted that Richter rejects Buchloh's interpretation. What would be the point of deconstructing the painterly gesture, he asks:

B: [...] In other words, you are making the spectacle of painting visible in its rhetoric, without practicing it.

R: What sense would that have? That would be the last thing I'd want.⁴¹

Richter does not agree that his use of large brushes involves a questioning of the artistic process. A brush is still a brush. If Richter can be said to deconstruct anything at all, it is expectations of artistry as a stylistic entity. It is in this sense, rather than in his deconstruction of the painterly sign, that Richter may be described as postmodern. He is not one artist but several, or more correctly: he accepts several different expressions in his artistry, something that was certainly possible during modernism, but perhaps not with such major breaches of style as between abstract expressionism and photorealism. But this does not mean that his art is less authentic. Maybe Richter is instead more authentic, as he is capable in his art of giving expression to differing interests and emotional states, which do not let themselves be expressed in solely one style. For the ego is not as integrated as the modern artist's signature style pretends.

Criticism of modernism's ideology can hardly be used to dismiss all abstract art. Artists' work is not identical with critics' terms; it is not even identical with artists' claims and intentions. Once postmodernist theories have faded, new ways of interpreting post-war abstract art open up. Abstraction is wrenched from the grasp in which it was held by earlier interpretations.

Postmodernism's most rabid critique of modernism seems exaggerated today. Likewise naming Richter as a deconstructive conceptual artist, against the artist's intention, seems slightly bizarre. The theoretical models are unable to capture art's ambivalence and complexity. The situation is rather that theoreticians and critics try to use art for their own purposes, based on their positions and ideological starting points. Particularly highly canonized artistry, such as that of Richter, is often the object of struggles for interpretative prerogative. It is important to rescue these artists to their own approach.

It is essential to try to see history with new eyes and not uncritically pass on condemnation formulated from ideologically loaded positions.

till kulturhistoria medan Elsworth Kelly arbetade med målningens kanter och installering i rummet. Man har talat om måleri i ett utvidgat fält, där måleriet inte enbart definieras i förhållande till mediets traditionella gränser.³⁹ Det kan expandera ut på väggar och golv (Katharina Grosse) eller inkorporera industritillverkade material (Rudolf Stingel, Jessica Stockholder).

Abstrakt måleri har inte upphört att skapas, men det skapas hädanefter utifrån andra förutsättningar i ett utvidgat arbetsfält. Idag bär en abstrakt målning en ofrånkomlig referens till det abstrakta måleriets historia. Den signalerar inte så mycket nuet som det förflutna. Det abstrakta måleriets betydelse är därmed förändrad.

Idag befinner vi oss på andra sidan konceptkonsten, som predikar att konsten först och främst måste vara idébaserad, att uttrycket är sekundärt. Det abstrakta blir med detta synsätt bara ett utseende bland flera möjliga som motiveras med referenser till något annat. Ann Edholms geometriska abstraktion är sällan ”ren” utan innehåller referenser till konsthistoria och populärkultur som Musse Pigg, något som vore otänkbart i den sena modernismens abstrakta konst. En större distans till uttrycket har inträtt. Arbetsmaterialet är olika sorters estetik. Dagens abstrakta måleri framställs följaktligen ofta som metamåleri. Måleriet *handlar om* abstraktion och *refererar till* det abstrakta måleriets historia.

Postmodernismen präglas av en trolöshet gentemot stilar medan stilen var allt i modernismen. Postmodernisten väljer och vrakar, blandar och dekonstruerar eftersom identiteten inte ligger i stilen utan i ett förhållningssätt. Om en postmodern konstnär väljer att måla abstrakt är det alltså med andra förutsättningar än när modernisterna gjorde det, med mindre mått av identifikation och trohet. I postmodernismen vet man aldrig riktigt vad som är äkta, imitation eller kritik. Man kan inte längre döma av stilen eftersom denna ofta dekonstruerande konst är full av imitationer. Åtminstone har vi av postmodernerna kritiker och teoretiker fått lära oss att det förhåller sig så.

Benjamin H.D. Buchloh, en av kritikerna i kretsen kring *October*, hävdade att Gerhard Richters abstrakta måleri inte utgör ett autentiskt uttryck utan snarare ska betraktas som en dekonstruktion av föreställningar knutna till måleri, som den om den uttrycksfulla måleriska gesten.⁴⁰ Enligt Buchloh imiterar Richter expressiva penseldrag på ett sådant sätt att de framstår som tömda på all autenticitet.

With such a critical approach to historiography, the historical material can once more be made lively and relevant. It is my view that abstract art deserves such a new look for its aesthetic value, but also because much of the art created today is based on post-war abstract art, a legacy of ideas that has largely become invisible. Art informel and closely related movements had a focus on visual qualities, which have today almost entirely been lost in art criticism in favour of a fixation with content as something immediately accessible. To escape this naive liberation of the content from the form, I believe it may be useful to study abstraction and the well-informed discussion of it. It may help us approach abstract art from a different angle.

The answer to Jean-François Lyotard's question 'Is it happening?' is perhaps: it has already happened and it continues happening. Abstraction is taking place. It changes in the small rather than in the large. With reduced claims to lead art's development, abstraction can perhaps more fairly and profoundly be experienced and judged as image. The abstract is still an area for exploration of the image's qualities, colour and form relationships, not as absolutes but seen in a historical and cultural context. Painting has thus been taken down from Plato's realm of ideas to the imperfect world of sensory experience where it belongs.

A LOST WAY OF SEEING

When talking with older artists I have felt that I was in contact with a different approach to art than today's, an approach to art in which good and bad, right and wrong, talented and untalented constitute clearly distinct and observable categories in the work. In *Right and Wrong: Memoirs* (1992), the Swedish artist Peter Dahl describes Lennart Rodhe's tuition at the Royal Academy of Fine Arts in Stockholm, which was based on teaching the art of perceiving forms, negative space, volumes, and weight in order to create a rhythmically lively image on the basis of these observations. Here there was no excuse for lax observation, disguised by refinement or naturalism. The young student who thought he was talented soon enough realized that he had to start from the beginning:

Därmed visar de på orimligheten i föreställningen om det uttrycksfulla penseldraget.

Men vad är egentligen skillnaden? Om vi jämför Richters så kallade postmoderna abstrakta målningar med likaledes abstrakta målningar av låt oss säga Jackson Pollock eller Jean-Paul Riopelle, hur kan vi i måleriet peka ut dessa skillnader? Richter påstås måla med distans – hans bruk av skrapan ger bilderna en karaktär av att vara åtminstone delvis skapade av slumpen. Men Richter var inte först med att använda skrapa. Redan en surrealist som Max Ernst använde sådana tekniker. I det informella måleriet används de återkommande. Slumptechniker blandas där med medvetna handlingar och expressiva penseldrag, precis som i mycket av Richters måleri. Även Pollocks dropptechnik måste i så fall betraktas som distanserad. I mycket av det abstrakta måleriet finns en rörelse bort från den personliga penselskriften mot ett bildspråk som utnyttjar slumpen. Vad som särskiljer Richter är att han växlar mellan olika språk som fotorealism och abstraktion, vilket tycks underminera den autenticitet som i modernismen starkt knöts till konstnärens individuella stil. I den modernistiska diskursen kan en konstnär inte ha mer än en stil, åtminstone inte samtidigt, eller? Picasso utgör ett argument mot denna beskrivning av modernismen. Han arbetade i flera stilar, ibland parallellt.

Man kan notera att Richter ställer sig främmade till Buchlohs tolkning. Vad vore poängen med att dekonstruera den måleriska gesten, frågar han:

B: [...] In other words, you are making the spectacle of painting visible in its rhetoric, without practicing it.

R: What sense would that have? That would be the last thing I'd want.⁴¹

Richter går inte med på att hans användande av stora penslar innebär ett ifrågasättande av den konstnärliga processen. En pensel är fortfarande en pensel. Om Richter över huvud taget kan sägas dekonstruera något så är det förväntningar på konstnärskapet som en stilistisk enhet. Det är i denna mening, snarare än i sin dekonstruktion av det måleriska tecknet, som Richter kan betecknas som postmodern. Han är inte en konstnär utan flera, eller rättare: han accepterar flera olika uttryck inom sitt konstnärskap, något som förvisso var möjligt

Firstly you paint too naturalistically. And what is the good of these outlines? And such displacements are totally meaningless. Nothing holds together. It must function from corner to corner! And that's not volume! Spatiality and illusion are not the same thing! If it were at least *good* illusion! And your model is floating in the air and falling! [...] And you have not got the hang of the negative spaces. [...] There is no rhythm here at all. Have you never danced? And such angularity suddenly! It's just *style!* No, no! Besides everything is just mannerism. Do you think you paint BRILLIANTLY? Ha, ha, ha. You must start again from the beginning, from the fundamentals.⁴²

Besides the passage giving an insight into Rodhe's merciless teaching style, it says a good deal about modernism's approach to art. For Rodhe, abstract was not a look. It was an understanding of the independent image's relationship to observed reality. Another student who had understood something of this principle met, however, with greater understanding:

Bill's painting had some dots here, some strokes there and some blur. Not really much to look at! But Rodhe said: Here a vertical line is glimpsed. It is necessary, a vertical line is necessary even though it is barely visible. This is the model's axis around which the whole model's movement turns. See how the line of the shoulders inclines in one direction and how this is balanced by the pelvis's line in the other direction, not only in the picture plane but also in the picture space! And see here, the neck's line from the hollow of the neck. It says everything about the head! No head is necessary! So Bill has not painted a head either! Nothing is superfluous in Bill's painting!⁴³

And the superfluous is harmful, drawing attention to the wrong things. Hence the distrust of naturalism. But for Rodhe it was not about obliterating the resemblance to nature, but about approaching it with a deeper understanding. Abstraction was a question of refinement of the essential in an image. 'It's really not at all a question of a model, of drawing an old man or woman. It's absolutely not a question of that. It's a question of rhythm, a balance, and getting the forms to work together,' he asserts.⁴⁴ Rodhe says to his students: 'Think primarily about the picture plane. That you should penetrate it and that it should at the same time remain surface, not illusion.'⁴⁵ Modernist abstract painting's sphere of activity can thus be narrowed down. Good painting works with these means, creates depth without illusion, and lets the volumes play off against negative space and rhythmically group in relation to the whole picture plane.

under modernismen men kanske inte med så stora stilbrott som mellan abstrakt expressionism och fotorealism. Men detta betyder inte att hans konst är mindre autentisk. Kanske är Richter istället mer autentisk, då han i sin konst förmår ge uttryck åt skilda intressen och känslolägen, vilka inte låter sig uttryckas i enbart en stil. För inte är jaget så sammanhållet som den moderna konstnärens signaturstil ger sken av.

Kritiken mot modernismens ideologi kan knappast användas för att avfärda all abstrakt konst. Konstnärernas arbete är inte identiskt med kritikernas beteckningar, det är inte ens identiskt med konstnärernas anspråk och intentioner. När de postmoderna teorierna bleknat öppnas för nya sätt att närma sig den abstrakta konsten från efterkrigstiden. Abstraktionen vrids ur det grepp som tidigare tolkningar hållit fast den i.

Postmodernismens mest rabiata kritik av modernismen ter sig idag överdriven. Likaså ter sig utnämmandet av Richter till dekonstruerande konceptualist, mot konstnärens intention, som lätt bisarr. De teoretiska modellerna förmår inte fånga konstens ambivalens och komplexitet. Situationen är snarare den att teoretiker och kritiker utifrån sina positioner och ideologiska utgångspunkter försöker använda konsten i egna syften. Särskilt starkt kanoniserade konstnärskap som Richters blir ofta föremål för strider om tolkningsföreträde. Det gäller att rädda över dessa konstnärer till det egna synsättet.

Det är angeläget att försöka se historien med nya ögon och inte okritiskt föra vidare fördömande som formulerats utifrån ideologiskt laddade positioner. Med en sådan kritisk syn på historieskrivning kan det historiska materialet på nytt göras levande och relevant. Det är min uppfattning att den abstrakta konsten förtjänar en sådan ny blick för dess estetiska värde men också för att mycket av den konst som görs idag bygger på efterkrigstidens abstrakta konst, ett idéarv som till stora delar är osynliggjort. Det informella måleriet och närbesläktade riktningar hade ett fokus på bildmässiga kvaliteter som idag nästan helt tappats bort i konstkritiken till förmån för en fixering vid innehållet som något omedelbart tillgängligt. För att komma ur denna naiva friställning av innehållet från formen tror jag att det kan vara till hjälp att studera den abstrakta konsten och den initierade diskussionen om den. Det kan hjälpa oss att närma oss vår egen tids konst utifrån en annorlunda infallsvinkel.

In an age of relativism, all such judgements have shifted to framework, context, theory, politics, and media. A painting is not primarily judged on the quality of painting as painting or image, but on who is painting and the question of what it means today to paint at all, how it can be justified, as well as what it means to paint with reference to a certain style, a certain subject. Abstraction has become a culturally coded look, not a method for approaching reality. This relativism has led to a loss of knowledge of materials and visual qualities. During modernism there was talk of learning the art of seeing, and today this very art is dated, neglected, and replaced by theory and politics.

Perhaps we regard the post-war discussion of the international and national as outdated. And certainly Rodhe's claim to capture the essence of seeing and the image's language may sometimes be transformed into myth creation and dogma. Is then our view the natural and true one? Are we not struck by a greater interest, a greater curiosity about the image and the act of seeing in the material I have discussed, compared with today's art debate?

The view of other countries was perhaps exoticizing, but it stemmed from a genuine interest, a curiosity, and a sense of sharing something in common. Women artists were certainly a small minority, but once given space were treated as artists. This may be contrasted with today's debate grounded in feminist, queer, and post-colonial theory, in which the originator's gender, sexuality, and ethnicity are often the focus of discussions on representation and interpretation, often with the result that artistic expressions are interpreted on the basis of identity in a reductive manner. In the investigation material art is regarded to a greater extent as a universal human expression, while today it is often seen as an expression of the individual's group affiliation or ideological position.

Here I believe we have something to learn from abstraction and the dialogue about it in the post-war decades. Artworks are not only artefacts, they are also statements in a dialogue about what art is and can be, about the world, and our place in it. Universalism and belief in the image's independence may be an illusion, but the informed discussion that took place around abstract art during the post-war period offered a platform for exchange around something in common. Without wanting to return to abstraction's blindness to the arbitrary nature of the art concept, to ideology, socio-economic conditions, and the multiplicity of styles, I believe this informed discussion on abstraction of the post-war era can help us see *our* prejudices.

Svaret på Jean-François Lyotards fråga ”Sker det?” är kanske: det har redan skett och det fortsätter att ske. Abstraktionen äger rum. Den förändrar i det lilla snarare än i det stora. Med nerskruvade anspråk på att leda konstens utveckling kanske abstraktionen mer rättvist och djupgående kan upplevas och bedömas som bild. Det abstrakta är fortfarande ett område för utforskning av bildens kvaliteter, färg- och formrelationer, men inte som renodlade sådana utan sedda i ett historiskt och kulturellt sammanhang. På detta sätt har måleriet tagits ner från Platons idévärld till sinneserfarenhetens ofullkomliga värld där det hör hemma.

ETT FÖRLORAT SEENDE

När jag talat med äldre konstnärer har jag upplevt att jag stått i kontakt med en annan konstsyn än dagens, en konstsyn där bra och dåligt, rätt och fel, begåvad och obegåvad utgör klart åtskilda och i verket iakttagbara kategorier. Peter Dahl berättar i *Rätt och fel. Memoarer* (1992) om Lennart Rodhes undervisning på Konstakademien, som byggde på att lära ut konsten att uppfatta former, mellanrum, volymer och tyngd för att med utgångspunkt i dessa iakttagelser skapa en rytmiskt levande bild. Här fanns ingen ursäkt för en slapp iakttagelse, överskyld av raffinemang eller naturalism. Den unge eleven, som trodde att han var en begåvning, insåg snart nog att han måste börja från början:

För det första målar du alltför naturalistiskt. Och vad ska de här konturerna vara bra för? Och sådana fördrivningar är helt meningslösa. Ingenting håller ju samman. Det måste fungera från hörn till hörn! Och det där är inte volym! Rumslighet och illusion är inte samma sak! Om det åtminstone vore *bra* illusion! Och din modell svävar i luften och faller! [...] Och mellanrummen har du ingen kläm på. [...] Här finns överhuvudtaget ingen rytm. Har du aldrig dansat? Och såna här kantigheter plötsligt! Det är ju bara *stil*! Nej, nej! Dessutom är alltihop bara maner. Tror du att du målar SCHENIALT? Ha, ha. Du måste börja om från början, från den allra första grunden.⁴²

Today the photograph has a hegemonic power over the act of seeing that is rarely challenged. We often believe we have access to the content of art without studying the expression. This is also an illusion. It seems particularly difficult today to handle ambivalence, images whose intention is not clearly expressed. But images are always ambivalent, open to interpretation. Abstraction can help us realize this. This is also an important consciousness-raising, just as the consciousness-raising about power structures and representation has been important in recent decades.

TRANSLATED FROM SWEDISH
BY JANET COLE

Förutom att passagen ger en inblick i Rodhes skoningslösa undervisningsstil säger den åtskilligt om modernismens konstsyn. För Rodhe var abstrakt inte ett utseende. Det var en förståelse av den självständiga bildens förhållande till den iakttagna verkligheten. En annan elev, som förstått något av principen, mötte däremot större förståelse:

Bills målning hade några prickar här, några streck där och lite sudd. Just inte mycket att titta på! Men Rodhe sa: Här skymtar man en lodlinje. Den behövs, det behövs en lodrät linje även om den knappt är skönbar. Detta är modellens riktlinje omkring vilken hela modellens rörelse vrider sig. Se hur axlarnas linje lutar åt ena hållet och hur det balanseras av bäckenets riktning åt andra hållet, inte bara i ytplanet utan även i bildrummet! Och se här, halsens riktning från halsgropen. Den säger ju allt om huvudet! Det behövs inget huvud! Därför har Bill inte heller målat något huvud! Ingenting är överflödigt i Bills målning!¹⁴³

Och det som är överflödigt är skadligt, riktar uppmärksamheten åt fel saker. Därav misstron mot naturalism. Men för Rodhe handlade det inte om att utplåna likheten med naturen, utan om att närma sig den med en djupare förståelse. Abstraktionen var en fråga om renodling av det väsentliga i en bild. ”Det är egentligen inte alls frågan om en modell, om att teckna en gubbe eller gumma. Det är det absolut inte frågan om. Det är frågan om rytm, en balans och att få formerna att fungera tillsammans”, hävdar han.⁴⁴ Rodhe säger till sina elever: ”tänk först och främst på bildytan. Att ni ska tränga igenom den och att den samtidigt ska förbli yta, inte illusion.”⁴⁵ Så kan det modernistiska abstrakta måleriets arbetsfält inringas. Bra måleri arbetar med dessa verktygsmedel, skapar djup utan illusion, låter volymerna spelas ut mot mellanrum och rytmiskt gruppera sig i förhållande till hela bildytan.

I relativismens tidsålder har alla sådana omdömen förflyttats till ramverk, kontext, teori, politik och media. En målning bedöms inte i först hand för måleriets kvalitet som måleri eller bild, utan utifrån vem som målar och frågan vad det idag betyder att måla över huvud taget, hur det kan motiveras, liksom vad det betyder att måla med referens till en viss stil, ett visst motiv. Abstraktion har blivit ett kulturellt kodat utseende, inte en metod för att närma sig till verkligheten. Denna relativism har lett fram till en kunskapsförlust om material och bildmässiga kvaliteter. Under modernismen talade man om att lära sig konsten att se, och just denna konst är idag omodern, negligerad och ersatt av teori och politik.

NOTES

1. Clement Greenberg, 'Modernist Painting', (*Voice of America* 1960), *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*, eds. Charles Harrison and Paul Wood, Blackwell Publishing, Oxford 2003.
2. Greenberg 2003, p. 777.
3. Jean-François Lyotard, 'The Sublime and the Avant-Garde', trans. Lisa Liebmann, *Artforum* April 1984, pp. 37 and 41.
4. Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, University of California Press, Berkeley 1974; Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon, London 1977.
5. Alfred H. Barr Jr., *Cubism and Abstract Art: Painting, Sculpture, Constructions, Photography, Architecture, Industrial art, Theatre, Films, Posters, Typography*, Museum of Modern Art, New York (1936) 1974; Meyer Schapiro, 'Nature of Abstract Art' (*Marxist Quarterly* January/February 1937), *Abstraction*, ed. Maria Lind, Documents of Contemporary Art, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2013, p. 36.
6. David Rynell Åhlén, *Samtida konst på bästa sändningstid: Konst i svensk television*, diss. Stockholm University 2016, Mediehistoriskt arkiv no. 31, Mediehistoria, Lund University, Lund 2016, p. 11.
7. Rynell Åhlén 2016, p. 175.
8. Konstfrämjandet's website, <http://konstframjandet.se/projekt/konstframjandet-firar-70-ar/>, accessed 17 January 2018.
9. 'modern art, caught without a sublime content, was incapable of creating a new sublime image'. Barnett Newman, 'The Sublime is Now' (*Tiger's Eye* vol. 1 no. 6 December 1948), *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*, eds. Charles Harrison and Paul Wood, Blackwell Publishing, Oxford 2003, p. 581.
10. Lyotard 1991.
11. Jean-François Lyotard, 'Answering the Question: What Is Postmodernism?' (1982), *Postmodernism: A Reader*, ed. Thomas Docherty, Harvester Wheatsheaf, New York 1993, pp. 35–46.
12. Barr 1974, cover of first edition, flyleaf of new edition.
13. 'The flatness towards which Modernist painting orients itself can never be an utter flatness.' Greenberg 2003, p. 777.
14. Torsten Renqvist, 'Om det radikala i konsten', *Paletten* no. 3 1959, p. 66.
15. Hal Foster et al., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson, London 2004.
16. Rosalind E. Krauss, one of *October's* critics, highlights a number of such myths in a collection of essays from 1985: Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1985.
17. A critique of universalism is formulated in a number of areas, including poststructuralist philosophy, feminism, postcolonial critique, and queer theory, to mention a few. Theoreticians often referred to in these contexts include Judith Butler, Jacques Derrida, Michel Foucault, and Stuart Hall.
18. The German sociologist Jürgen Habermas has argued against this critique of the Enlightenment's universalism. He considers that the modern project, despite its deficiencies and negative sides, has not had its day but remains unfinished. Jürgen Habermas, 'The Modern – An Unfinished Project', lecture in 1980 published as 'Modernity versus Postmodernity', *New German Critique* no. 22 Winter 1981.

Kan hända uppfattar vi efterkrigstidens diskussion om det internationella och nationella som förlegad. Och visst kan Rodhes anspråk på att fånga essensen av seendet och bildens språk emellanåt förvandlas till mytbildning och dogm. Är då vår uppfattning den naturliga och sanna? Kan man inte slås av ett större intresse, en större nyfikenhet inför bilden och seendet i det material som jag redovisat, jämfört med dagens konstdiskussion?

Synen på andra länder var kanske exotiserande, men den bottnade i ett genuint intresse, en nyfikenhet och en övertygelse av att dela något gemensamt. Kvinnliga konstnärer var visserligen en liten minoritet men bemöttes, när de väl fick utrymme, som konstnärer. Detta kan kontrasteras mot dagens feministiskt, queerteoretiskt och postkolonialt medvetna diskussion där upphovsmannens kön, sexualitet och etnicitet ofta står i fokus i diskussioner om representation och tolkning, ofta med resultat att konstnärliga uttryck tolkas utifrån identiteten på ett reduktivt sätt. I undersökningsmaterialet uppfattas konsten i högre grad som ett universellt mänskligt uttryck, medan den idag ofta ses som uttryck för individens grupptillhörighet eller ideologiska position.

Här tror jag att vi har något att lära av abstraktionen och samtalet om den under decennierna efter kriget. Konstverk är inte bara artefakter, de är också utsagor i ett samtal om vad konst är och kan vara, om världen och vår plats i den. Universalismen och tron på bildens självständighet må vara en illusion, men den initierade diskussion som fördes kring den abstrakta konsten under efterkrigstiden erbjöd likväl en plattform för utbyte kring något gemensamt. Utan att vilja ha tillbaka den tidens blindhet för konstbegreppets arbiträra natur, ideologi, socioekonomiska förutsättningar och stilarnas mångfald, tror jag att efterkrigstidens initierade diskussion om den abstrakta konsten kan hjälpa oss att bli varse *våra* fördomar.

Idag har fotografiet en hegemonisk makt över seendet som sällan utmanas. Vi tror oss ofta ha tillgång till innehållet i konsten utan att studera uttrycket. Det är också en illusion. Särskilt svårt verkar det idag vara att hantera ambivalens, bilder vars intention inte är tydligt uttalad. Men bilder är alltid ambivalenta, öppna för tolkning. Abstraktionen kan hjälpa oss att inse det. Det är också ett viktigt medvetandegörande, liksom medvetandegörandet om maktstrukturer och representation varit viktigt under senare decennier.

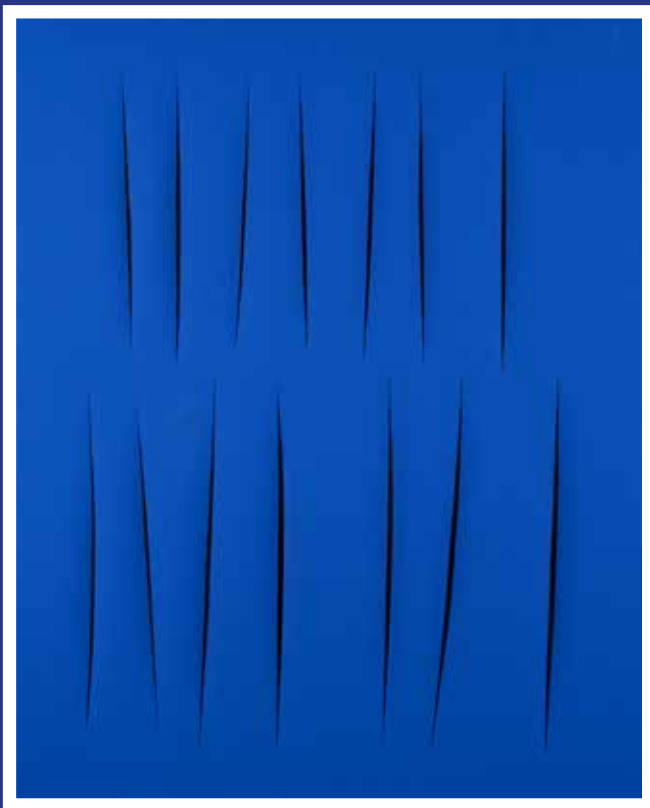
19. Both these artists were the creators of public works in Gothenburg, without having any link to the city. Henry Moore's *Two Piece Reclining Figure No. 3* (1961) had been located in Slottsskogen in Gothenburg since 1963 but was removed for security reasons in 2012, and has been shown at Gothenburg Museum of Art since 2015. Alexander Calder's steel sculpture *The Three Wings* was erected outside the art museum on Götaplatsen in 1967, but was relocated to Angered's square in 1979 as part of a political ambition to spread culture to the suburb.
20. For Habermas, the concept of the modern project is linked to his concept of bourgeois society's free exchange of ideas. Despite the downsides of the rationalization of the *Lebenswelt*, Habermas sees the modern project as incomplete rather than failed or finished. Habermas 1981.
21. Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, trans. Arthur Goldhammer, University of Chicago Press, Chicago 1983; Frances Stonor Saunders, *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*, Granta, London 1999.
22. Cf: Hans Hayden, *Modernismen som institution. Om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm*, Brutus Östlings bokförlag Symposion, Eslöv 2006.
23. Barr 1974, cover of first edition, flyleaf of new edition.
24. Harold Rosenberg, 'The American Action Painters' (*Art News* LI December 1952), *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*, eds. Charles Harrison and Paul Wood, Blackwell Publishing, Oxford 2003, p. 589.
25. 'Jackson Pollock: Is He the Greatest Living Painter in the United States?', *Life Magazine* 8 August 1949.
26. Håkan Nilsson, *Clement Greenberg och hans kritiker*, diss. Stockholm University 2000, Stockholm University, Stockholm 2000.
27. Ragna Ljungdell, 'Abstrakt och figurativt – en diskussion i Venedig', *Paletten* no. 4 1954, p. 136.
28. See my discussion of the argument between Lars O. Ericsson and Ulf Linde in the art debate of 1987 in my doctoral thesis: Kristoffer Arvidsson, *Den romantiska postmodernismen: Konstkritiken och det romantiska i 1980- och 1990-talets svenska konst*, diss. Gothenburg University 2008, Acta Universitatis Gothoburgensis, Gothenburg Studies in Art and Architecture no. 27, Gothenburg University, Gothenburg 2008, pp. 158–161.
29. Ulf Linde, *Spejare. En essä om konst*, Bonnier, Stockholm 1960, p. 11.
30. Linde 1960, p. 93.
31. Linde 1960, p. 102.
32. Linde 1960, p. 103.
33. Linde 1960, p. 108.
34. Linde 1960, p. 143.
35. Linde 1960, p. 145.
36. Linde 1960, p. 145.
37. Donald Judd, 'Specific Objects' (*Arts Yearbook* no. 8 1965), *Complete Writings 1959–1975*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax 1975.
38. Robert Morris, 'Notes on Sculpture I–II', *Artforum*, New York, February and October 1966.
39. *Painting – The Expanded Field* was the title of an exhibition of contemporary painting shown at Magasin III Museum & Foundation for Contemporary Art in Stockholm and Rooseum Center for Contemporary Art in Malmö in 1996.
40. Benjamin Buchloh, 'Interview with Gerhard Richter' (1986, in *Gerhard Richter: Paintings 1988*), *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*, eds. Charles Harrison and Paul Wood, Blackwell Publishing, Oxford 2003.
41. Buchloh 2003, p. 1155.
42. Peter Dahl, *Rätt och fel: Memoarer*, Norstedt, Stockholm 1992, p. 33.
43. Dahl 1992, pp. 31–32.

1. Clement Greenberg, "Det modernistiska måleriet" ("Modernist Painting", *Voice of America* 1960), övers. Erik van der Heeg, *Konsten och konstbegreppet*, red. Ingamaj Beck et al., Skriftserien Kairos nr 1, Kungl. Konsthögskolan och Raster förlag, Stockholm 1996.
2. Greenberg 1996, s. 34.
3. Jean-François Lyotard, "Det sublimes och avantgardet" (*L'inhumain. Causeries sur le temps* 1989), övers. Sven-Olov Wallenstein, *Avantgardet. Paletten '00*, red. Tom Sandqvist, Paletten förlag, Göteborg 2000, s. 75–77 och 86–87.
4. Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, University of California Press, Berkeley 1974; Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon, London 1977.
5. Alfred H. Barr Jr., *Cubism and Abstract Art. Painting, Sculpture, Constructions, Photography, Architecture, Industrial art, Theatre, Films, Posters, Typography*, Museum of Modern Art, New York (1936) 1974; Meyer Schapiro, "Nature of Abstract Art" (*Marxist Quarterly* januari/februari 1937), *Abstraction*, red. Maria Lind, Documents of Contemporary Art, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2013, s. 36.
6. David Rynell Åhlén, *Samtida konst på bästa sändningstid. Konst i svensk television*, diss. Stockholms universitet 2016, Mediehistoriskt arkiv nr. 31, Mediehistoria, Lunds universitet, Lund 2016, s. 11.
7. Rynell Åhlén 2016, s. 175.
8. Konstfrämjandets webbplats, <http://konstframjandet.se/projekt/konstframjandet-firar-70-ar/>, hämtad 2018-01-17.
9. Barnett Newman, "Det sublimes är nu" ("The Sublime is Now", *Tiger's Eye* vol. 1 nr 6 december 1948), övers. Daniel Birnbaum, *Kris* nr 42 1991, s. 68.
10. Lyotard 2000, s. 76 och 84.
11. Jean-François Lyotard, "Svar på frågan: Vad är det postmoderna?" (1982), övers. Zagorka Zivkovic, *Artes* nr 5 1985.
12. Barr 1974, omslag till första utgåvan, försättsblad till nyutgåvan.
13. Greenberg 1996, s. 34.
14. Torsten Renqvist, "Om det radikala i konsten", *Paletten* nr 3 1959, s. 66.
15. Hal Foster et. al, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson, London 2004.
16. Rosalind E. Krauss, en av kritikerna i *October*, lyfter fram en rad sådana myter i en essäsamling från 1985: Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1985.
17. Kritiken av universalismen formuleras inom en rad områden, däribland poststrukturalistisk filosofi, feminism, postkolonial kritik och queerteori, för att nämna några. Bland de teoretiker som ofta refereras i dessa sammanhang finns Judith Butler, Jacques Derrida, Michel Foucault och Stuart Hall.
18. Den tyske sociologen Jürgen Habermas har argumenterat mot denna kritik av upplysningens universalism. Han menar att det moderna projektet, trots dessa brister och avarter, inte är överspelat utan fortsatt ofullbordat. Jürgen Habermas, "Det moderna – ett ofullbordat projekt" (föreläsning 1980 publicerad som "Modernity Versus Postmodernity", *New German Critique* nr 22 vintern 1981), övers. Richard Matz, *Postmoderna tider?*, red. Mikael Löfgren och Anders Molander, Norstedt, Stockholm 1986.
19. Båda dessa konstnärer är upphovsmän till offentliga verk i Göteborg, utan att ha någon koppling till platsen. Sedan 1963 har Henry Moores *Vilande figur i två delar III* (1961) varit placerad i Slottsskogen i Göteborg men plockades av säkerhetsskäl bort 2012 för att från 2015 visas i Göteborgs konstmuseum. Alexander Calder's stålskulptur *De tre vingarna* sattes 1967 upp utanför konstmuseet på Götaplatsen men flyttades 1979 till Angereds torg som led i en politisk ambition att sprida kultur till förorten.
20. För Habermas är begreppet det moderna projektet kopplat till hans idé om den borgerliga offentlighetens fria utbyte av idéer. Trots avvisningar av rationaliseringen av livsvärlden ser Habermas det moderna projektet som ofullbordat snarare än misslyckat eller avslutat. Habermas 1986.
21. Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, övers. Arthur Goldhammer, University of Chicago Press, Chicago 1983; Frances Stonor Saunders, *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*, Granta, London 1999.
44. Dahl 1992, p. 32.
45. Dahl 1992, p. 37.

22. Jfr: Hans Hayden, *Modernismen som institution. Om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm*, Brutus Östlings bokförlag Symposion, Eslöv 2006.
23. Barr (1936) 1974, omslag till första utgåvan, försättsblad till nyutgåvan.
24. Harold Rosenberg, "The American Action Painters" (*Art News* LI december 1952), *Art in Theory 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas*, red. Charles Harrison och Paul Wood, Blackwell Publishing, Oxford 2003, s. 589.
25. "Jackson Pollock. Is He the Greatest Living Painter in the United States?", *Life Magazine* 1949-08-08.
26. Håkan Nilsson, *Clement Greenberg och hans kritiker*, diss. Stockholms universitet 2000, Stockholms universitet, Stockholm 2000.
27. Ragna Ljungdell, "Abstrakt och figurativt – en diskussion i Venedig", *Paletten* nr 4 1954, s. 136.
28. Se min diskussion om ordväxlingen mellan Lars O Ericsson och Ulf Linde under konstdebatten 1987 i min doktorsavhandling: Kristoffer Arvidsson, *Den romantiska postmodernismen. Konstkritiken och det romantiska i 1980- och 1990-talets svenska konst*, diss. Göteborgs universitet 2008, Acta Universitatis Gothoburgensis, Gothenburg Studies in Art and Architecture nr 27, Göteborgs universitet, Göteborg 2008, s. 158–161.
29. Ulf Linde, *Spejare. En essä om konst*, Bonnier, Stockholm 1960, s. 11.
30. Linde 1960, s. 93.
31. Linde 1960, s. 102.
32. Linde 1960, s. 103.
33. Linde 1960, s. 108.
34. Linde 1960, s. 143.
35. Linde 1960, s. 145.
36. Linde 1960, s. 145.
37. Donald Judd, "Specifika objekt" ("Specific Objects", *Arts Yearbook* nr 8 1965), övers. Sven-Olov Wallenstein, *Minimalism och postminimalism*, red. Peter Cornell et al., Skriftserien Kairos nr 10, Kungl. Konsthögskolan och Raster förlag, Stockholm.
38. Robert Morris, "Anteckningar om skulpturen" ("Notes on Sculpture I-II", *Artforum* februari och oktober 1966), övers. Sven-Olov Wallenstein, *Minimalism och postminimalism*, red. Peter Cornell et al., Skriftserien Kairos nr 10, Kungl. Konsthögskolan och Raster förlag, Stockholm.
39. *Måleri – det utvidgade fältet* var titeln på en utställning med samtida måleri som visades på Magasin 3 Stockholm Konsthall och Rooseum i Malmö 1996.
40. Benjamin Buchloh, "Interview with Gerhard Richter" (1986, i *Gerhard Richter. Paintings* 1988), *Art in Theory 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas*, red. Charles Harrison och Paul Wood, Blackwell Publishing, Oxford 2003.
41. Buchloh 2003, s. 1155.
42. Peter Dahl, *Rätt och fel. Memoarer*, Norstedt, Stockholm 1992, s. 33.
43. Dahl 1992, s. 31–32.
44. Dahl 1992, s. 32.
45. Dahl 1992, s. 37.

Bilder

Images



Lucio Fontana, italiensk 1899–1968, *Rymdbegrepp. Väntan*, ca 1958–1968, syntetiskt färg på duk, 100 x 81 cm, gåva av Föreningen Konstnarseis vännar i Göteborg 1966, GKM 1765, © Lucio Fontana/Bildupphovsrätt 2018.

Lucio Fontana, Italian 1899–1968, *Spatial Concept: Waiting*, c. 1958–68, synthetic resin paint on canvas, 100 x 81 cm, gift from the Association Friends of the Museum of Art in Gothenburg 1966, GKM 1765, © Lucio Fontana/Bildupphovsrätt 2018.

Lucio Fontana

Lucio Fontana är en centralgestalt i den italienska efterkrigstidens konst. Under krigsåren återvände Fontana till födelselandet Argentina. Tillbaka i Milano 1947 lanserade han spatialismen, en riktning som utforskade måleriets och skulpturens rumsliga aspekter. *Rymdbegrepp. Väntan* tillhör hans kanske mest berömda serie. Fjorton snitt har skurits i dukens intensivt blå monokroma yta. Snitten saboterar överenskommelse om målningen som ett fönster mot ett fiktivt rum. Samtidigt öppnar de glipor till ett mörkt rum bakom målningen, vilket kan tolkas i fysisk såväl som metafysisk mening.

Lucio Fontana is a central figure in post-war Italian art. During the war, Fontana returned to his home country Argentina. Back in Milan in 1947, he launched spatialism, a movement that explored the spatial aspects of painting and sculpture. *Spatial Concept: Waiting* belongs to his perhaps most famous series. An intense blue monochrome surface has been cut fourteen times. The cuts sabotage the agreement on painting as a window to a fictitious space. At the same time, the cuts open gaps into a dark space behind the painting, which can be interpreted in both physical and metaphysical terms.

Luciano Minguzzi, italiensk 1911–2004, *Skiss III för Eko*, 1959, brons, 58,5 x 66,4 cm, inköpt 1962, Sk 469.

Luciano Minguzzi, Italian 1911–2004, *Study III for Echo*, 1959, bronze, 58,5 x 66,4 cm, purchased 1962, Sk 469.



Luciano Minguzzi

Luciano Minguzzi studerade först hos fadern, som var skulptör, och senare på konstakademin i hemstaden Bologna. På trettioalet fick han sitt internationella genombrott. Minguzzi var med och bildade konstnärgruppen Cronache 1945. Tre år senare reste han till Paris där han kom i kontakt med bland andra Giacometti. Minguzzis mogna formspråk med insektslika gestalter och vingliknande former är abstraherat men i botten finns alltid ett motiv. Återkommande motiv är djur och människofigurer, ofta skildrade i dynamisk rörelse, här i form av uppspärade vingar.

Luciano Minguzzi first studied for his father, who was a sculptor, and later at the art academy in his hometown of Bologna. His international breakthrough came in the thirties. In 1945, Minguzzi formed the artist group Cronache. Three years later he traveled to Paris, where he came into contact with Giacometti, among others. Minguzzi's mature style with insect-like figures and wing-like shapes is abstract but always based on a real motif. Recurring subjects are animals and human figures, often depicted in dynamic movement, here in the form of spread wings.



Luis Feito

Luis Feito, spansk f. 1929, *Målning 140*, 1959, olja och sand på duk, 140 x 140 cm, inköpt 1960, GKM 1553, © Luis Feito/Bildupphovsrätt 2018.

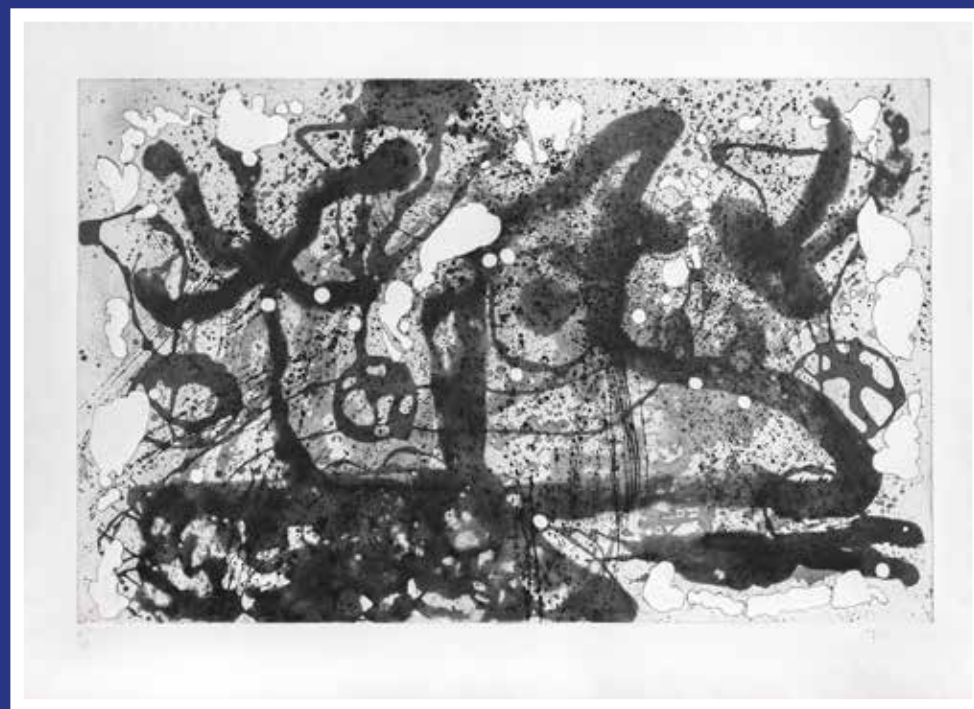
Luis Feito, Spanish b. 1929, *Painting 140*, 1959, oil and sand on canvas, 140 x 140 cm, purchased 1960, GKM 1553, © Luis Feito/Bildupphovsrätt 2018.

Luis Feito arbetade inledningsvis föreställande men övergick 1956 till ett abstrakt formspråk. Efter att ha flyttat från Madrid till Paris tog han intryck av art brut i pastosa målningar, omsorgsfullt uppbyggda med oljefärg och sand. I nedre halvan av den mörka kvadratiska duken i *Målning 140* framträder ett antal skrovliga former i svart, grått och umbra, grupperade till ett kluster som kan påminna om klippformationer. Till vänster om denna förtätning tonas ett vitt sken ut mot den grå bakgrunden. Bildrummet är öppet och obestämt.

Luis Feito initially worked in a figurative style, but in 1956 adopted an abstract idiom. Having moved from Madrid to Paris, he was influenced by art brut in thick paintings, carefully constructed in oil paint and sand. In the bottom half of the dark square of *Painting 140*, there are a number of rough shapes in black, grey, and umber, grouped into a cluster that is reminiscent of rock formations. To the left of this cluster, a bright light dissolves into the grey background. The pictorial space is open and undefined.

Joan Miró, spansk 1893–1983, *Jättarna V*, akvatintetsning, 58,5 x 91,5 cm, inköpt 1963, G 14/1963, © Joan Miró/Bildupphovsrätt 2018.

Joan Miró, Spanish 1893–1983, *The Giants V*, aquatint etching, 58,5 x 91,5 cm, purchased 1963, G 14/1963, © Joan Miró/Bildupphovsrätt 2018.



Joan Miró

Joan Miró föddes i Barcelona. På tjugotalet flyttade han till Paris men tillbringade somrarna i föräldrahemmet i katalanska Mont-roig del Camp. Miró tillhör en äldre generation än övriga spanjorer i utställningen. Han genomgick olika faser från fauvism, magisk realism och surrealism till abstraktion. Mot slutet av sitt liv arbetade Miró i stora format i olika tekniker. Hans sena abstrakta stil närmar sig det spontana målningssättet i action painting. Färgen stänker och droppar i rytmiskt virvlande former.

Joan Miró was born in Barcelona. In the twenties he moved to Paris but spent the summers in his parents' house in the Catalan village of Mont-Roig del Camp. Miró belongs to an older generation than the other Spaniards in the exhibition. He underwent several phases, moving from fauvism, magical realism, and surrealism to abstraction. Towards the end of his life, Miró worked in large formats in various techniques. His late abstract style approaches the spontaneous painting method of action painting. The paint splashes and drops in rhythmic swirling shapes.



Antonio Saura, spansk 1930–1998, *Blanca*, 1956, olja på duk, 130 x 97 cm, inköpt 1959, GKM 1547, © Succession Antonio Saura/www.antoniosaura.org/A+V Agencia de Creadores Visuales 2018.

Antonio Saura, Spanish 1930–98, *Blanca*, 1956, oil on canvas, 130 x 97 cm, purchased 1959, GKM 1547, © Succession Antonio Saura/www.antoniosaura.org/A+V Agencia de Creadores Visuales 2018.

Antonio Saura

Antonio Saura, född i Huesca, började måla och skriva i tonåren, då han på grund av sin tuberkulos tvingades vara sängliggande. Inledningsvis skapade han surrealistiska fantasilandskap men utvecklade senare en abstrakt expressiv stil. Under femtioalet bodde Saura i Paris. Från mitten av decenniet började han arbeta med de motiv som skulle följa honom resten av livet: kvinnliga nakenakter, porträtt, folksamlingar och korsfästelsescener. Från Sauras svartvita period är *Blanca*. De energifyllda penseldragen tecknar en upplöst kvinnofigur. ”Blanca” betyder vit men kan också vara ett kvinnonamn.

Antonio Saura, born in Huesca in north-eastern Spain, began painting and writing in his teens, when he was bedridden with tuberculosis. Initially, he created surreal, fantasy landscapes, but later he developed an abstract expressionist style. In the fifties, Saura lived in Paris. From the mid-fifties, he began working with the motifs that would absorb him for the rest of his life: female nudes, portraits, crowds, and crucifixion scenes. *Blanca* dates from his black and white period. The energetic brushstrokes sketch a diffuse female figure. ‘Blanca’ means white, but is also a female name.



Antoni Tàpies, Spanish 1923–2012, *Painting in Brown and Black, Black Relief*, 1960, mixed media on canvas, 130 x 97 cm, purchased 1961, GKM 1577, © Antoni Tàpies/Bildupphovsrätt 2018.

Antoni Tàpies, spansk 1923–2012, *Målning i brunt och svart, svart relief*, 1960, blandteknik på duk, 130 x 97 cm, inköpt 1961, GKM 1577, © Antoni Tàpies/Bildupphovsrätt 2018.

Antoni Tàpies

Antoni Tàpies levde och verkade i Barcelona. Tillsammans med andra katalanska konstnärer bildade han 1948 gruppen Dau al Set (Tärningens sjunde sida), som verkade i dadaismens och surrealismens efterföljd. Inspiration till sitt informella måleri fann han hos Joan Miró och Jean Dubuffet. Tàpies abstrakta måleri karaktäriseras av tjock impastoteknik i olja kombinerad med lera och marmordamm som ger en grov ytstruktur.

Antoni Tàpies lived and worked in Barcelona. In 1948, he joined other Catalan artists to form the group Dau al Set (The Seventh Face of the Dice), which followed the path laid out by dadaism and surrealism. He found the inspiration for his style of informal painting in the work of Joan Miró and Jean Dubuffet. Tàpies’s abstract paintings are characterized by heavy impasto in which the oil paint is occasionally mixed with clay or marble dust, creating a roughly textured surface.

Karel Appel, holländsk 1921–2006, *Gunga i en båt*, 1964, olja på duk, 89 x 116 cm, inköpt 1965, GKM 1735, © Karel Appel/Bildupphovsrätt 2018.

Karel Appel, Dutch 1921–2006, *Rocking in a Boat*, 1964, oil on canvas, 89 x 116 cm, purchased 1965, GKM 1735, © Karel Appel/Bildupphovsrätt 2018.



Karel Appel

Den holländske målaren, skulptören och poeten Karel Appel är en framträdande gestalt inom den informella konsten. Appel föddes i Amsterdam och studerade på Rijksakademie i hemstaden under fyrtiotalet. Han var en av grundarna av den internationella avantgardegruppen Cobra 1948. Efter att ha flyttat till Paris 1950 fick Appel sitt internationella genombrott. Hans expressiva målningar i klara färger innehåller ofta figurer påminnande om barnteckningar.

The Dutch painter, sculptor and poet Karel Appel is a prominent figure in art informel. Appel was born in Amsterdam and studied at the Rijksakademie in his hometown during the fifties. He was one of the founders of the international avant-garde movement Cobra 1948. After moving to Paris in 1950, Appel had his international breakthrough. His expressive paintings in intense colours often contain figures reminiscent of children's drawings.



Wessel Couzijn, holländsk 1912–1984, *Fjättrade känslor*, 1954/1955, brons, 203 x 50 x 90 cm, inköpt 1965, Sk 478, © Wessel Couzijn/Bildupphovsrätt 2018.

Wessel Couzijn, Dutch 1912–84, *Schackled Feelings*, 1954/5, brons, 203 x 50 x 90 cm, inköpt 1965, Sk 478, © Wessel Couzijn/Bildupphovsrätt 2018.

Wessel Couzijn

Wessel Couzijn föddes i Nederländerna men växte upp i New York. Han studerade både i New York och Amsterdam. 1940 tvingades Couzijn som judisk anti-nazist fly från Europa till USA. Efter kriget återvände han till hemlandet där han fick flera offentliga skulpturuppdrag. Couzijns skulpturer är expressiva med former som tycks söndersprängda. I *Fjättrade känslor* har sockeln avsmalnande pelform, avslutad i en utskjutande pinne, blivit ett med skulpturen. Figuren som sitter på den påminner om en fågel med utsträckta vingar.

Wessel Couzijn was born in the Netherlands, but grew up in New York. He studied both in New York and Amsterdam. As a Jewish anti-nazi, Couzijn was forced to flee from Europe to the USA in 1940. After the war he returned to his native country where he received several public sculpture commissions. Couzijn's sculptures are expressive with shapes that appear to be scattered. In *Schackled Feelings*, the tapered pillar shape of the socket, finishing in a protruding stick, has become one with the sculpture. The figure perched on it resembles a bird with extended wings.

Kenneth Armitage, brittisk 1916–2002, *Liggande kvinna*, ca 1957, bredd 65,5 cm, inköpt 1961, Sk 466, © The Kenneth Armitage Foundation 2018.

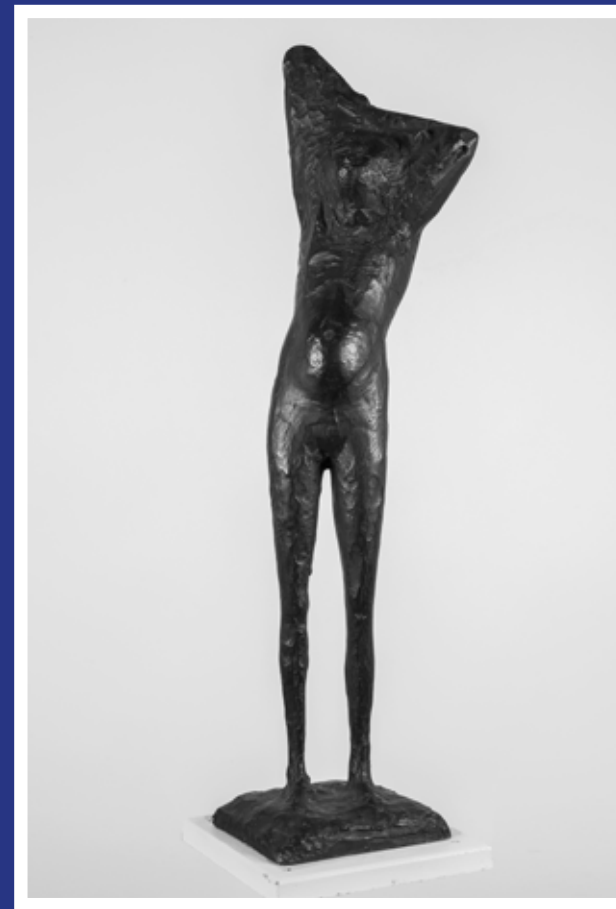
Kenneth Armitage, British 1916–2002, *Sprawling Woman*, c.1957, width 65,5 cm, purchased 1961, Sk 466, © The Kenneth Armitage Foundation 2018.



Kenneth Armitage

Kenneth Armitage föddes i Leeds där han inledde sina konststudier för att senare fortsätta i London. Efter kriget blev Armitage föreståndare för konstakademien i Bath. Han vann Venedigbiennalens pris för unga skulptörer 1958. Armitages skulpturer karaktäriseras av arkaiserande framställningar av den mänskliga kroppen, påverkade av egyptisk och kykladisk konst. Det finns ett humoristiskt drag, som i *Liggande kvinna*, med den voluminösa kvinnokroppen som sprattlar med tunna armar och ben likt en skalbagge som hamnat på rygg och inte kan komma upp.

Kenneth Armitage was born in Leeds where he began his art studies, which he subsequently continued in London. After the war, Armitage became director of the Academy of Arts in Bath. He won the Venice Biennial Prize for Young Sculptors in 1958. Armitage's sculptures are characterized by archaic representations of the human body, influenced by Egyptian and Cycladic art. There is a humorous element, as in *Sprawling Woman*, which shows a voluminous female body flailing with thin arms and legs like a beetle that has fallen on its back and cannot get up.



Reg Butler

Reg Butler, brittisk 1913–1981, *Studie för flicka med tröja*, 1959, brons, höjd 56 cm, inköpt 1960, Sk 460, © The Estate of Reg Butler 2018.

Reg Butler, British 1913–81, *Study for Girl Removing Vest*, 1959, bronze, height 56 cm, purchased 1960, Sk 460, © The Estate of Reg Butler 2018.

Reg Butler föddes i Buntingford och studerade arkitektur. Han fick sitt genombrott som skulptör då han 1953 vann tävlingen om ett monument för den okände politiske fången. Butlers uttryck karaktäriseras av abstraherade figurer, ibland inskrivna i konstruktiva rum eller ställningar. På smala ben reser sig flickans gestalt då hon drar tröjan över huvudet. Uppspänd mellan armarna bildar tröjan en sköld bakom huvudet, vilket ger figuren en abstrakt karaktär. I senare verk utvecklade Butler en mer verklighetsnära, surrealistisk stil med samma motiv.

Reg Butler was born in Buntingford and studied architecture. He had his breakthrough as a sculptor when he won a competition in 1953 to design a monument to the unknown political prisoner. Butler's style is characterized by abstracted figures, sometimes inscribed in constructive spaces or positions. On narrow legs, the girl's shape rises as she pulls her sweater over her head. Stretched between her arms, the sweater forms a shield behind her head, giving the figure an abstract character. In later works, Butler developed a more realistic, surrealist style with the same subject matter.



Lynn Chadwick, brittisk 1914–2003, *Utan titel*, 1954, järn och konststen, höjd 94 cm, inköpt 1956, Sk 448, foto: Göteborgs konstmuseum, © The Estate of Lynn Chadwick 2018.

Lynn Chadwick, British 1914–2003, *Untitled*, 1954, iron and artificial stone, height 94 cm, purchased 1956, Sk 448, photo: Gothenburg Museum of Art, © The Estate of Lynn Chadwick 2018.

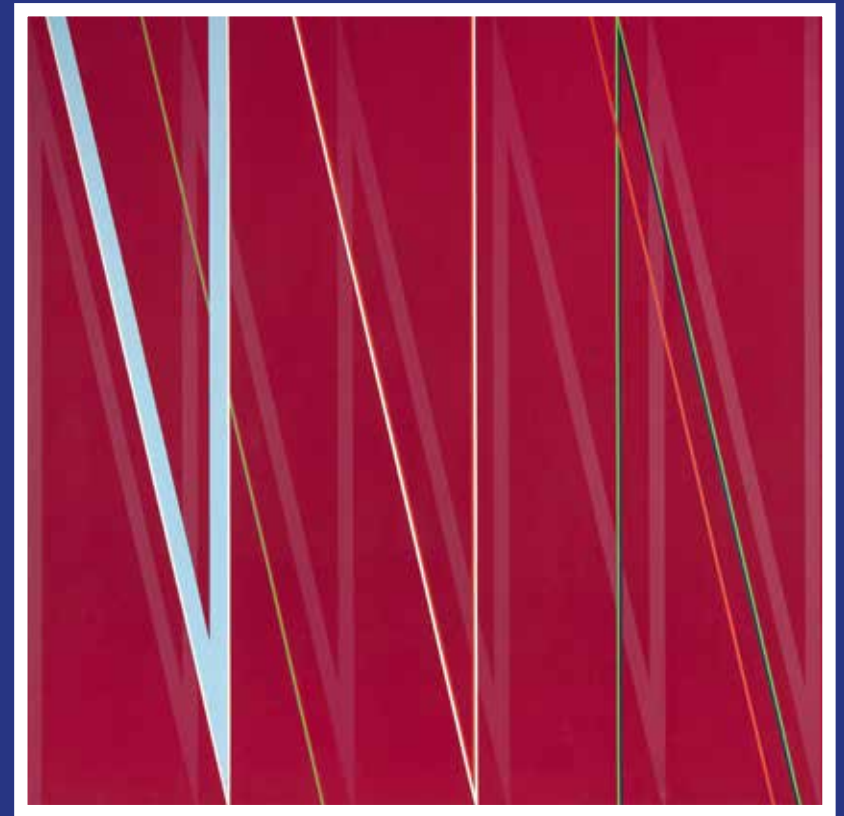
Lynn Chadwick

Lynn Chadwick föddes i London, studerade arkitektur och arbetade inledningsvis med design. 1947 flyttade han till Coberley, nära Cheltenham i Gloucestershire, där han skapade sina första skulpturer. Karriären tog fart då Chadwick bjöds in att ställa ut på Venedigbiennalen 1952. Fyra år senare representerade han Storbritannien och vann biennalens stora skulpturpris. Chadwick bygger sina former arkitektoniskt på ett svetsat järnskelett som fylls med cement till former som liknar fladdermusvingar. Han arbetade även i brons och stål, och har utfört ett flertal offentliga uppdrag i England.

Lynn Chadwick was born in London, studied architecture and initially worked with design. In 1947, he moved to Coberley, near Cheltenham, Gloucestershire, where he created his first sculptures. His career began when Chadwick was invited to exhibit at the Venice Biennial in 1952. Four years later, he represented Britain and was awarded the International Sculpture Prize. Chadwick builds his forms architecturally, filling a welded iron skeleton with cement to create shapes similar to bats. He also worked in bronze and steel, and has created several public sculptures in England.

Colin Cina, brittisk f. 1943, *MH/26*, 1971, akryl på duk, 213 x 213 cm, inköpt 1973, GKM 1898.

Colin Cina, British b. 1943, *MH/26*, 1971, acrylic on canvas, 213 x 213 cm, purchased 1973, GKM 1898.



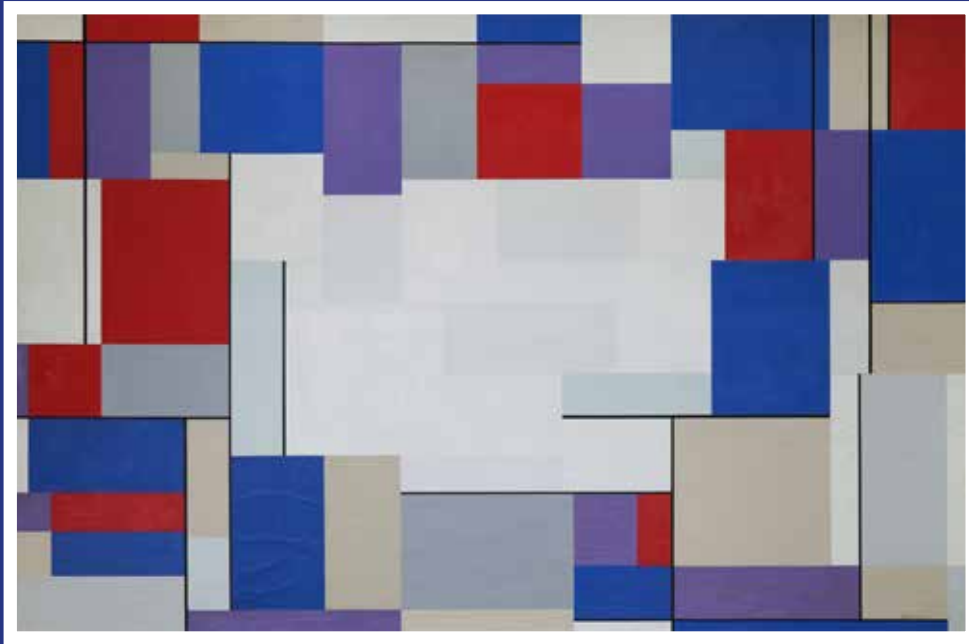
Colin Cina

Colin Cina föddes i Glasgow, Skottland, av polsk-ryska föräldrar. Han studerade vid Glasgow School of Art och The Central School of Arts & Crafts, London. Detta verk är från MH-serien, där konstnären arbetade med matta färgfält, uppskurna av rakbladsvassa vertikala eller vinklade färgade linjer. Detta sätt att komponera genererar ett rytmiskt visuellt narrativ, en färgfuga av kontrapunkter och upprepning med det uttalade syftet att skapa ”en målning som är lika mycket hyllning till dess färg och textur som den är en demonstration av linjär logik i arbete”.

Colin Cina was born in Glasgow, Scotland, of Polish-Russian parents. He studied at Glasgow School of Art and at the Central School of Arts & Crafts, London. This work is from the MH-series, in which the artist worked with matte colour fields, sliced up by razor-sharp vertical or angled coloured lines. This way of composing creates a rhythmic visual narrative, a colour fuge of counterpoints and repetition with the stated intention to produce ‘a painting which is as much a celebration of its colour and surface substances as it is a demonstration of a linear logic at work’.

Ilya Bolotowsky, amerikansk 1907–1981, *Stor arkitektonisk målning*, 1956–1957, olja på duk, 125 x 193 cm, gåva av konstnären 1964, GKM 1719, © Ilya Bolotowsky/Bildupphovsrätt 2018.

Ilya Bolotowsky, American 1907–81, *Large Architectural*, 1956–7, olja på duk, 125 x 193 cm, gift of the artist 1964, GKM 1719, © Ilya Bolotowsky/Bildupphovsrätt 2018.



Ilya Bolotowsky

Ilya Bolotowsky föddes i St Petersburg. Efter en tid i Baku och Istanbul emigrerade han till New York 1923. Bolotowsky studerade vid National Academy of Design. Påverkad av sin mentor Piet Mondrian övergick Bolotowsky 1936 till ett geometriskt måleri baserat på vertikala och horisontella linjer samt primärfärger. Samma år bildade han American Abstract Artists. Bolotowskys måleri präglas av dynamiska relationer mellan enfärgade former och linjer inom rektangulära, rombiska eller cirkulära dukar.

Ilya Bolotowsky was born in St. Petersburg. After sojourns in Baku and Istanbul, he immigrated to New York in the USA in 1923. Bolotowsky studied at the National Academy of Design. Influenced by his mentor, Piet Mondrian, Bolotowsky in 1936 turned to a geometric painting style based on vertical and horizontal lines as well as primary colours. The same year, he co-founded the American Abstract Artists. Bolotowsky's paintings are characterized by dynamic relationships between single-coloured shapes and lines in rectangular, rhombic, or circular canvases.

Sam Francis, amerikansk 1923–1994, *Hurray!*, u.å., litografi, 50,5 x 65,5 cm, inköpt 1963, G 13/1963, © Sam Francis/Bildupphovsrätt 2018.

Sam Francis, amerikansk 1923–94, *Hurray!*, undated, lithograph, 50,5 x 65,5 cm, purchased 1963, G 13/1963, © Sam Francis/Bildupphovsrätt 2018.



Sam Francis

Den amerikanske nonfigurative målaren Sam Francis bukar räknas till de abstrakta expressionisterna men tillhörde en yngre generation. Dessutom härstammar Francis från Kalifornien, där han också bodde, bortsett från perioder i utlandet. Francis färgstarka men lätta och luftiga abstrakta måleri är strakt influerat av zenbuddhismen. Målningarna är färgrika med fläckar som rytmiskt sprids ut över bildytan samtidigt som färgen tillåts rinna. Tomma ytor ges stor betydelse. Francis konst visades på en separatutställning på Moderna Museet 1960.

The American non-figurative painter Sam Francis is usually labelled an abstract expressionist but belonged to a younger generation than the New York school painters. In addition, Francis comes from California, where he also lived, apart from periods abroad. Francis's colourful yet light and airy abstract painting is strongly influenced by Zen Buddhism. His paintings are many-coloured with spots that are rhythmically spread across the surface of the image, allowing the paint to run down the canvas. Empty surfaces are given great significance. Francis's work was shown in a solo exhibition at Moderna Museet in Stockholm in 1960.

Alexander Calder, amerikansk 1898–1976, *Noir, bleu, rouge*, 1954, bemålat järn, bredd 190 cm, inköpt 1962, Sk 473, foto: Kalle Sanner, © Alexander Calder/ Bildupphovsrätt 2018.

Alexander Calder, American 1898–1976, *Noir, bleu, rouge*, 1954, painted iron, width 190 cm, purchased 1962, Sk 473, photo: Kalle Sanner, © Alexander Calder/ Bildupphovsrätt 2018.



Alexander Calder

Alexander Calder föddes i en konstnärsfamilj i Pennsylvania men studerade konst i New York. Lättheten och rörligheten i hans tidiga cirkusmotiv i ståltråd återkommer i hans mobiler från 1931 och framåt. *Noir, bleu, rouge* är ett exempel. Fästa på en rörlig ställning av böjda ståltrådar sitter målade metallplattor, vilka sätts i rörelse av luftströmmar. På ett kongenialt sätt gestaltar Calder balans, tyngdlöshet och ständig förändring. Vid sidan av mobiler arbetade Calder med större abstrakta skulpturer, vilka han för att skilja dem från mobilerna kallade för stabiler.

Alexander Calder was born in an artist family in Pennsylvania, but studied art in New York. The ease and mobility of his wire sculptures depicting the circus also characterize his mobiles from 1931 onwards – *Noir, bleu, rouge* is one example. Attached to a moving rack of bent wires, painted metal plates are suspended, set in motion by air currents. In a congenial fashion, Calder expresses balance, weightlessness, and constant change. In addition to mobiles, Calder worked with larger abstract sculptures which he, to distinguish them from the mobiles, called stabiles.



Stanley Brandon Kearl, amerikansk 1913–1998, *Nike, Hiroshima*, ca 1950, brons, 25 x 8 x 8 cm, inköpt 1952, Sk 439.

Stanley Brandon Kearl

Stanley Brandon Kearl är känd för sina bronsskulpturer, påverkade av såväl den grekiska antiken som surrealismen. Kearl visades på Göteborgs konstmuseum 1951 och *Nike, Hiroshima* köptes året därpå. Den abstrakta formen vrider och öppnar sig, söndersprängd och växande. En svävande figur med uppsträckta armar framträder, en modern version av Nike, segergudinnan med vingar och fladdrande tygstycken. I det moderna kriget finns inga segrare, bara det tragiska offret, massakrerat av atombombens förödande kraft.

Stanley Brandon Kearl is famous for his bronze sculptures, influenced by both ancient Greek sculpture and surrealism. Kearl exhibited at Gothenburg Museum of Art 1951 and *Nike, Hiroshima* was purchased the following year. The abstract shape twists and opens, is blown apart and expands. A floating figure with outstretched arms appears, a modern version of Nike, the goddess of victory with wings and fluttering fabric. In modern warfare there is no victor, only the tragic victim, massacred by the devastating power of the atomic bomb.

Stanley Brandon Kearl, American 1913–98, *Nike, Hiroshima*, ca 1950, bronze, 25 x 8 x 8 cm, purchased 1952, Sk 439.

Louise Nevelson, amerikansk 1899–1988, *Totem I*, 1959, bemålat trä, 194 x 35 x 37 cm, inköpt 1967, Sk 495, foto: Kalle Sanner, © Louise Nevelson/Bildupphovsrätt 2018.



Louise Nevelson, American 1899–1988, *Totem I*, 1959, painted wood, 194 x 35 x 37 cm, purchased 1967, Sk 495, photo: Kalle Sanner, © Louise Nevelson/Bildupphovsrätt 2018.

Louise Nevelson

Louise Nevelson kom från en judisk familj i Kejsardömet Ryssland men emigrerade med familj till USA i början av seklet. På trettioalet studerade hon vid the Art Students League i New York och debuterade 1941. Nevelson koncentrerade sig på enfärgade skulpturer, ofta skapade genom assemblage av upphittade träbitar. Kryptiska former från olika sammanhang fogas samman till en ny enhet, som i denna uppåtsträvande form som påminner om både totempålar och skyskraper. Nevelsons konst är på ett plan abstrakt men har också kopplingar till surrealism, neodada och popkonst.

Louise Nevelson was raised in a Jewish family in the Russian Empire, but emigrated with her family to America in the early part of the century. In the thirties, she studied at the Art Students League in New York and made her debut in 1941. Nevelson concentrated on monochrome sculptures, often created by assembling found pieces of wood. Cryptic shapes from different contexts are joined to make up a new entity, as in this uprising form resembling both a totem pole and a skyscraper. On one level, Nevelson's art is abstract, but it also has links to surrealism, neo-dada, and pop art.

Robert Motherwell, amerikansk 1915–1991, *Utän titel*, litografi, 56 x 76,5 cm, inköpt 1984, G 118/1984, © Robert Motherwell/Bildupphovsrätt 2018.

Robert Motherwell, American 1915–91, *Untitled*, lithograph, 56 x 76,5 cm, purchased 1984, G 118/1984, © Robert Motherwell/Bildupphovsrätt 2018.



Robert Motherwell

Robert Motherwell studerade konst vid California School of Fine Art och filosofi vid Stanford och Harvard. Efter resor i Europa flyttade han till New York 1940. Motherwell är en av de yngsta företrädarna för New York-skolan, en term han själv myntade. Han blev rörelsens främste teoretiker. Motherwells abstrakta stil karaktäriseras av stora enfärgade färgfält med enstaka gestiska penseldrag eller former. Ibland arbetar han med språkliga påskrifter eller kalligrafiska abstrakta tecken som i denna litografi.

Robert Motherwell studied art at the California School of Fine Art, and philosophy at Stanford and Harvard. After traveling in Europe, he moved to New York in 1940. Motherwell is one of the youngest representatives of the New York school, a term he himself coined. He became the main theorist of the movement. Motherwell's abstract style is characterized by large fields of colour, broken off by gestural brushstrokes or abstract shapes. Sometimes he works with linguistic inscriptions or calligraphic abstract characters, as in this lithograph.



Shinkichi Tajiri, amerikansk-holländsk 1923–2009, *Krigare*,
brons, höjd 101,5 cm, gåva av Bo Bousteadt 1964, SK 476,
foto: Kalle Samner, © Shinkichi Tajiri/Bildupphovsrätt 2018.

Shinkichi Tajiri

Shinkichi Tajiri föddes i Los Angeles som son till japanska invandrare. Familjen internerades i ett koncentrationsläger 1942, varefter Tajiri deltog som frivillig i andra världskriget. Efter kriget studerade han konst i Chicago och reste till Paris. Från 1956 levde han i Nederländerna. Erfarenheterna från kriget återspeglas i *Krigare*, en abstraherad figur på tre ben med en sköld. Den sargade, deformerade figuren har ett släktskap med samtida skulptörer. Tajiris svetsade metallskulpturer har dock ett säreget uttryck som kan leda tankarna till science fiction.

Shinkichi Tajiri was born in Los Angeles, the son of Japanese immigrants. The family was detained in a concentration camp in 1942, after which Tajiri participated as a volunteer in World War II. After the war, he studied art in Chicago and traveled to Paris. From 1956 he lived in the Netherlands. His experiences of the war are reflected in *Warrior*, an abstracted three-legged figure with a shield. The lacerated, deformed shape is reminiscent of contemporary sculptors. Tajiri's welded metal sculptures, however, have a distinctive style, which can be associated to science fiction.

Shinkichi Tajiri, American-Dutch 1923–2009, *Warrior*,
brons, height 101,5 cm, gift of Bo Bousteadt 1964, SK
476, photo: Kalle Samner, © Shinkichi Tajiri/Bildupphovsrätt
2018.



Mark Tobey, American 1890–1976, *Composition*, 1957,
Indian ink on paper, 98 x 61 cm, purchased 1963, GKM
1695, © Mark Tobey/Bildupphovsrätt 2018.

Mark Tobey

Mark Tobey föddes i Wisconsin men växte upp i Chicago där han också studerade konst. Han flyttade till New York 1911. Efter att 1922 ha träffat den kinesiske målaren Teng Kuei, började Tobey intressera sig för kinesisk kalligrafi men även arabisk och persisk skrift. Tobey's måleri karaktäriseras av en kalligrafisk penselskrift som ofta täcker hela ytan i genomlysta skikt. Det är ett bildspråk som har beröringspunkter med såväl de informella som den abstrakta expressionismen. En utställning med Mark Tobey visades på Göteborgs konstmuseum 1963.

Mark Tobey was born in Wisconsin, but grew up in Chicago where he also studied art. He moved to New York in 1911. After having met the Chinese painter Teng Kuei in 1922, Tobey became interested in Chinese calligraphy, but also Arabic and Persian writing. He lived alternately in the USA and Europe. Tobey's painting style is characterized by calligraphic brushstrokes that often cover the entire surface in transparent layers. His imagery has links to both art informel and abstract expressionism. An exhibition with Mark Tobey's work was shown at Gothenburg Museum of Art in 1963.

Mark Tobey, amerikansk 1890–1976, *Composition*, 1957,
tusch på papper, 98 x 61 cm, inköpt 1963, GKM 1695, ©
Mark Tobey/Bildupphovsrätt 2018.

Jean-Paul Riopelle, kanadensisk 1923–2002, *Ympskott*, 1958, olja på duk, 97 x 130 cm, inköpt 1959, GKM 1550, © Jean-Paul Riopelle/Bildupphovs rätt 2018.

Jean-Paul Riopelle, Canadian 1923–2002, *Grafted Shoots*, 1958, oil on canvas, 97 x 130 cm, purchased 1959, GKM 1550, © Jean-Paul Riopelle/Bildupphovs rätt 2018.



Jean-Paul Riopelle

Jean-Paul Riopelle föddes i Montreal, Quebec. Riopelle studerade teckning, teknik, arkitektur och fotografi i hemstaden. Han var under fyrtioalet medlem av Les Automatistes och signerade Le Refus global-manifestet, som riktade sig mot etablissemanget. Riopelle flyttade till Paris 1947 där han fick kontakt med surrealisterna. Under fyrtioalet övergav Riopelle surrealismen för en lyrisk abstraktion, ett söndersprängt bildrum med stjärnliknande mönster, pastost uppbyggda i olika färger. Här finns ett släktskap med såväl Jackson Pollock som de informella.

Jean-Paul Riopelle was born in Montreal, Quebec. Riopelle studied drawing, engineering, architecture, and photography in his hometown. In the forties, he was a member of Les Automatistes and signed the Le Refus global manifesto, which opposed the establishment. Riopelle moved to Paris in 1947, where he came in contact with the surrealists. During the fifties, Riopelle abandoned surrealism for lyrical abstraction, a scattered image space with star-like patterns, thickly painted in different colours. There is a kinship with Jackson Pollock as well as art informel.

Roberto Matta, chilensk 1911–2002, *Håll gudarna öppna*, olja på duk, 113,5 x 145,5 cm, inköpt 1964, GKM 1710, © Roberto Matta/Bildupphovs rätt 2018.

Roberto Matta, Chilean 1911–2002, *Keep the Gods Open*, oil on canvas, 113,5 x 145,5 cm, purchased 1964, GKM 1710, © Roberto Matta/Bildupphovs rätt 2018.



Roberto Matta

Roberto Matta föddes i Santiago de Chile där han inledde sina konststudier, vilka fortsatte i Paris från 1935. Han bodde under krigsåren i USA men återvände till Europa och levde de sista åren av sitt liv i Italien. På ett för Matta typiskt sätt arbetar han i *Håll gudarna öppna* med ett obestämt bildrum med intensiva färgaccenter och semiabstrakta bildtecken, påminnande om figurer involverade i en strid. Matta presenterades på en separatutställning på Göteborgs konstmuseum 1968.

Roberto Matta was born in Santiago de Chile where he began his art studies, which continued in Paris from 1935 onwards. During the war years he lived in the USA but returned to Europe and spent the last years of his life in Italy. Typical of the artist, *Keep the Gods Open* features an indefinite pictorial space with intense colour accents and semi-abstract imagery, similar to figures involved in a battle. Matta was presented in a solo exhibition at Gothenburg Museum of Art 1968.



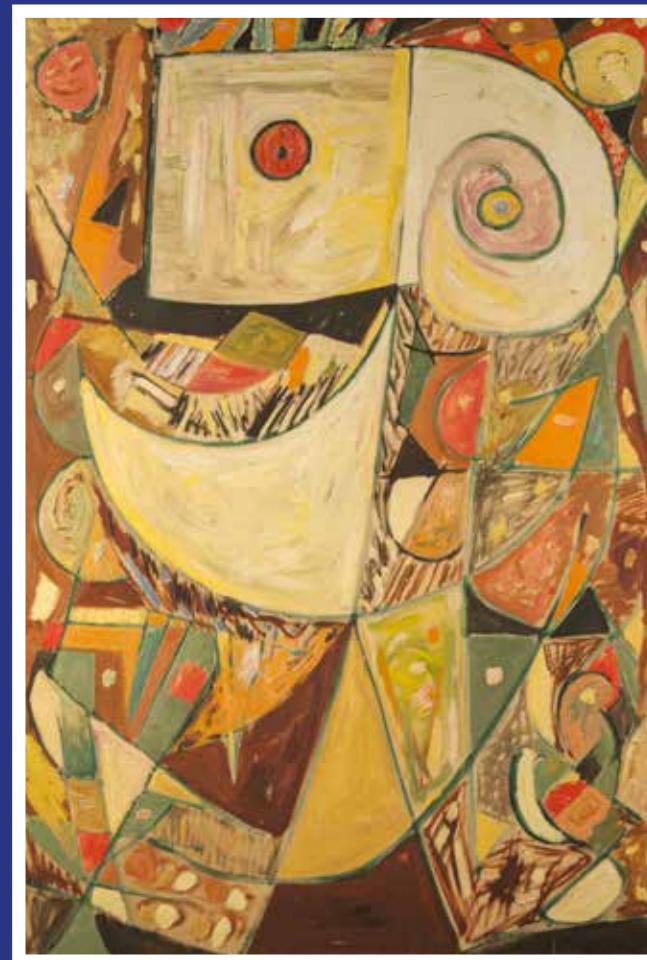
Kumi Sugai, japansk 1919–1996, *Svart sol*, ca 1958, olja och metallfolie på duk, 114 x 74 cm, inköpt 1959, GKM 1543.

Kumi Sugai, Japanese 1919–96, *Black Sun*, c. 1958, oil and metal foil on canvas, 114 x 74 cm, purchased 1959, GKM 1543.

Kumi Sugai

Kumi Sugai föddes i Kobe 1919. Han studerade konst i Osaka och utforskade såväl traditionell japansk kalligrafi som västerländska tekniker. Under fyrtioalet upptäckte han den europeiska modernismen. Han flyttade till Paris 1952 för att studera vid Académie de la Grande Chaumière. Tio år senare rörde han sig bort från det informella, kalligrafiska uttryck han tidigare arbetat med för att istället närma sig ett geometriskt måleri uppbyggt av enkla former. Sugai presenterades på Konsthallen Göteborg 1965.

Kumi Sugai was born in Kobe in 1919. He studied art in Osaka and explored traditional Japanese calligraphy as well as western techniques. In the fifties he discovered European modernism. He moved to Paris in 1952 to study at the Académie de la Grande Chaumière. Ten years later, he moved away from the informal, calligraphic style he previously had worked in, and instead took up a geometric idiom based on simple shapes painted with sharp edges. Sugai was presented at Gothenburg Art Gallery in 1965.



Egill Jacobsen, dansk 1910–1998, *Mask i brunt*, u.d., olja på duk, 150 x 101 cm, gåva av Rigmor och Ingemar Hamberg 1959, GKM 1526, © Egill Jacobsen/ Bildupphovsrätt 2018.

Egill Jacobsen, Danish 1910–98, *Mask in Brown*, undated, oil on canvas, 150 x 101 cm, gift of Rigmor and Ingemar Hamberg 1959, GKM 1526, © Egill Jacobsen/ Bildupphovsrätt 2018.

Egill Jacobsen

Egill Jacobsen föddes i Köpenhamn och utbildade sig på konstakademien i samma stad under trettioalet. Han slog igenom 1945 med ett färgstarkt abstrakt måleri med motiv påminnande om masker eller barnteckningar. Jacobsen var medlem av Cobra-gruppen. 1959–1973 var han professor vid konstakademien i Köpenhamn. Med sin maskliknande figur och rytmering av färgade ytor är *Mask i brunt* typisk för Jacobsens formspråk.

Egill Jacobsen was born in Copenhagen and studied at the Royal Danish Academy of Fine Arts in the same city in the thirties. He had his breakthrough in 1945 with colourful abstract paintings, the forms of which are reminiscent of masks or children's drawings. Jacobsen was a member of the Cobra group. In 1959–73 he became professor at the art academy in Copenhagen. With its mask-like motif and rhythmic surface of coloured segments, *Mask in Brown* is typical of Jacobsen's pictorial idiom.



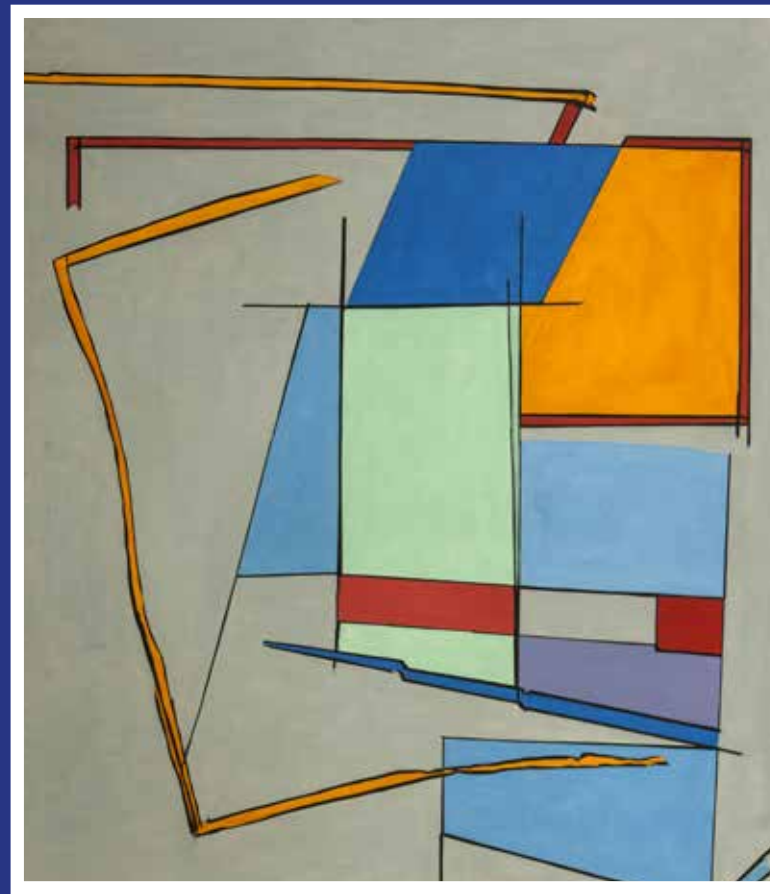
Asger Jorn, dansk 1914–1973, *Composition*, u.å., olja på duk, 130 x 97 cm, gåva av Ingemar och Rigmor Hamberg 1959, GKM 1527, © Asger Jorn/Bildupphovsrätt 2018.

Asger Jorn, Danish 1914–73, *Composition*, undated, oil on canvas, 130 x 97 cm, gift of Ingemar and Rigmor Hamberg 1959, GKM 1527, © Asger Jorn/Bildupphovsrätt 2018.

Asger Jorn

Asger Jorn är en av Danmarks internationellt mest uppmärksammade konstnärer under efterkrigstiden. Asger Jorn är artistnamn för Asger Oluf Jørgensen. Jorn studerade för Fernand Léger i Paris 1936–1937 och därefter på konstakademien i Köpenhamn. 1948–1951 ingick han i den internationella konstnärgruppen Cobra. Under sextiotalet medverkade han i den revolutionära avantgardegruppen Situationistiska Internationalen. Jorns formspråk är expressivt med figurer eller maskliknande ansikten målade i starka färger. I *Komposition* ansas två figurer, starkt abstraherade i ett trångt bildrum.

Asger Jorn is one of Denmark's most famous artists of the post-war period. Asger Jorn is the artist name for Asger Oluf Jørgensen. Jorn studied for Fernand Léger in Paris 1936–37 and then at the Royal Danish Academy of Fine Arts in Copenhagen. 1948–51 he was a member of the international artist group Cobra. During the sixties he participated in the revolutionary avant-garde group the Situationist International. Jorn's style is expressive with figures or mask-like faces painted in strong colours. In *Composition*, two strongly abstracted figures are shown in a crowded pictorial space.



Richard Mortensen, dansk 1910–1993, *Trévières*, 1951–1955, olja på duk, 146 x 114 cm, inköpt 1958, GKM 1514, © Richard Mortensen/Bildupphovsrätt 2018.

Richard Mortensen, Danish 1910–93, *Trévières*, 1951–55, oil on canvas, 146 x 114 cm, purchased 1958, GKM 1514, © Richard Mortensen/Bildupphovsrätt 2018.

Richard Mortensen

Richard Mortensen föddes i Köpenhamn och studerade vid konstakdemien i samma stad i början av trettioalet. Efter att Mortensen flyttade till Paris 1947 övergick han snart till ett nonfigurativt måleri. Under femtiotalet arbetade Richard Mortensen med en form av konkretism med mer spontana former, vilket skapar en lekfull dynamik. *Trévières* är ett bra exempel med sina ljusa färgfält mot en violett bakgrund. Titeln är hämtad från namnet på en kommun i departementet Calvados i regionen Basse-Normandie i norra Frankrike.

Richard Mortensen was born in Copenhagen and studied at the Royal Danish Academy of Fine Arts in the early thirties. After he moved to Paris in 1947, Mortensen soon turned to non-figurative painting. During the fifties, Richard Mortensen developed a form of concrete art with more spontaneous shapes, creating a playful dynamic. *Trévières* is a good example with its brightly coloured fields against a violet background. The title is taken from the name of a commune in the Calvados department in the Lower Normandy region in northwestern France.

Knut Rumohr, norsk 1916–2002, *Komposition*, 1959, tempera på duk, 100,5 x 135,5 cm, inköpt 1959, GKM 1544, © Knut Rumohr/Bildupphovsrätt 2018.

Knut Rumohr, Norwegian 1916–2002, *Composition*, 1959, tempera on canvas, 100,5 x 135,5 cm, purchased 1959, GKM 1544, © Knut Rumohr/Bildupphovsrätt 2018.



Knut Rumohr

Knut Rumohr var under femtiotalet en av Norges ledande abstrakta målare. Rumohr föddes i Leikanger på västkusten men studerade i Bergen och Oslo. Hans måleri präglas av abstraherade naturintryck. *Komposition* går i varma färger från gult, rött och orange till svart. Den varma färgskalan återspeglar möjligen konstnärens intryck från resor i Nordafrika. Ytor byggs upp till halvtransparenta vibrerande fält, ibland med skrapningar.

Knut Rumohr was one of Norway's leading abstract painters in the fifties. Rumohr was born in Leikanger on the west coast, however, he studied in Bergen and Oslo. His paintings are characterized by abstracted impressions of nature. *Composition* is painted in warm colours, from yellow, red, and orange to black. The warm colour scale may reflect the artist's impressions from traveling in North Africa. The surfaces are built up, sometimes with scratches, to form semi-transparent vibrating fields.



Inger Sitter

Inger Sitter, 1929–2015, *Svart sol*, 1965, olja på duk, 130 x 96,5 cm, inköpt 1965, GKM 1759, © Inger Sitter/Bildupphovsrätt 2018.

Inger Sitter var en av Norges ledande abstrakta målare. Hon föddes i Trondheim men växte delvis upp i Antwerpen. Sitter studerade vid konstakademin i Oslo och därefter i Antwerpen och i Paris. Från de tidiga naturimpressionerna blev Sitters konst efterhand alltmer abstrakt. Hon har utfört en rad offentliga utsmykningsuppdrag, i flera fall i samarbete med dåvarande maken Carl Nesjar. Sitter var under åttiotalet professor vid konstakademin i Oslo. Med sina inflätade färgfält av klara färger är *Svart sol* typisk för Sitters mogna stil.

Inger Sitter, 1929–2015, *Bläck Sun*, 1965, olja på canvas, 130 x 96,5 cm, purchased 1965, GKM 1759, © Inger Sitter/Bildupphovsrätt 2018.

Inger Sitter is one of Norway's leading abstract painters. She was born in Trondheim but grew up in Antwerp. Sitter studied at the Oslo National Academy of the Arts, and later in Antwerp and Paris. From the early impressions of nature, Sitter's art gradually became increasingly abstract. She has carried out a series of public assignments, in many cases in collaboration with then husband Carl Nesjar. In the eighties, Sitter was professor at the Oslo National Academy of the Arts. With its interwoven fields of strong colour, *Bläck Sun* is typical of Sitter's mature style.

Anitra Lucander, finländsk 1918–2000, *Komposition*, olja på duk, 97 x 130 cm, inköpt 1957, GKM 1502.

Anitra Lucander, Finish 1918–2000, *Composition*, oil on canvas, 97 x 130 cm, purchased 1957, GKM 1502.



Anitra Lucander

Anitra Lucander föddes i Helsingfors och studerade vid Fria Konstskolan för Sam Vanni och Unto Pusa. Lucander utgår från motiv som figurer, stilleben och landskap. Inledningsvis gestaltades dessa utifrån kubismens optik men blev efterhand alltmer abstraherade. I *Komposition* anas en by med hustak men motivet är reducerat till en konstruktiv komposition i de ljusa, brutna färger som är typiska för konstnären.

Anitra Lucander was born in Helsinki and studied at the Free Art School under Sam Vanni and Unto Pusa. Lucander's work is based on motifs such as figures, still lifes, and landscapes. Initially, these were seen through cubist optics, but gradually her paintings became increasingly abstract. In *Composition*, one can vaguely discern a city with rooftops, but the subject is reduced to a constructive composition in the light, muted colours typical of the artist.

Olle Bærtling, svensk 1911–1981, *Diagonal dynamik*, 1950, olja på duk, 193 x 92 cm, gåva av Britt och Oscar Reuterswärd 1952, GKM 1405, © Olle Bærtling/ Bildupphovsrätt 2018.

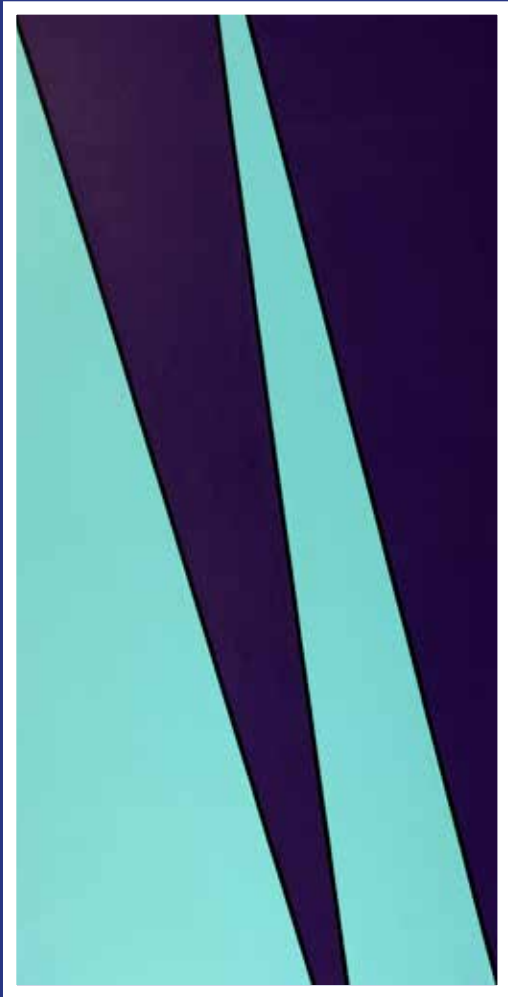


Olle Bærtling, Swedish 1911–81, *Diagonal Dynamik*, 1950, oil on canvas, 193 x 92 cm, gift of Britt and Oscar Reuterswärd 1952, GKM 1405, © Olle Bærtling/ Bildupphovsrätt 2018.

Olle Bærtling

Olle Bærtling är mest känd för sina kompositioner med diagonala svarta linjer som avgränsar jämna fält av artificiella färger. *Diagonal dynamik* är ett tidigare verk utan de typiska spetsiga vinklarna i hans sena produktion. Istället präglas kompositionen av snedställda svarta, gula, röda och vita rektanglar, avgränsade av svarta linjer. Påverkan från Piet Mondrian och Theo van Doesburg i *De Stijl* är märkbar. Bærtling söker sig bort från den iakttagna verkligheten mot ett konkret bildspråk av abstrakta former.

Olle Bærtling is most well-known for his compositions with diagonal black lines that delineate monochrome fields in artificial colours. *Diagonal Dynamik* is an earlier work, lacking the characteristic pointy angles of his later works. Instead, the composition is marked by slanting black, yellow, red, and white rectangles, contained within black lines. The influence of Piet Mondrian and Theo van Doesburg of *De Stijl* is notable. Bærtling strives to go beyond the observation of reality towards a concrete idiom of abstract forms.



Olle Bærtling, *Yui*, 1969, olja på duk, 195 x 97 cm, gåva av Theodor och Hanne Mannheimer's fond samt Otto och Charlotte Mannheimer's fond 1994, GKM 2370, © Olle Bærtling/Bildupphovsrätt 2018.

Olle Bærtling, *Yui*, 1969, oil on canvas, 195 x 97 cm, gift of the Theodor and Hanne Mannheimer Foundation and the Otto and Charlotte Mannheimer Foundation 1994, GKM 2370, © Olle Bærtling/Bildupphovsrätt 2018.

Olle Bærtling

Olle Bærtling utvecklade ett nonfigurativt bildspråk baserat på diagonaler och artificiella färger. Bærtling ville avlägsna sig långt som möjligt från naturavbildningen mot en helt konkret, artificiell bild. På detta sätt föreställde han sig att bilden skulle bli mer universell. Bærtling såg sig som en internationell konstnär och hade också kontakter med andra företrädare för den internationella riktningen art concret. Med sina diagonaler öppnade han bilden mot det oändliga.

Olle Bærtling developed a non-figurative idiom based on diagonals and artificial colours. Bærtling strove to distance himself as much as possible from the depiction of nature, seeking an entirely concrete, artificial image. In his view, the image would become more universal this way. Bærtling considered himself an international artist and had many contacts with other representatives of the international movement of concrete art. With his diagonals, he opened his images towards infinity.

Olle Bonniér, svensk 1925–2016, *Ljusspringor*, 1948, olja på duk, 83,5 x 105,5 cm, inköpt 1970, GKM 1832, © Olle Bonniér/Bildupphovsrätt 2018.

Olle Bonniér, Swedish 1925–2016, *Cracks of Light*, 1948, oil on canvas, 83,5 x 105,5 cm, purchased 1970, GKM 1832, © Olle Bonniér/Bildupphovsrätt 2018.



Olle Bonniér

Olle Bonniér tillhör de svenska konkretisterna som slog igenom på fyrtioalet. Han föddes i Los Angeles av svenska föräldrar men studerade i Stockholm vid Tekniska skolan och för Isaac Grünewald. I sitt konstnärskap intresserade han sig särskilt för rymd, rum, ljus och rytm. Med hjälp av titeln kan de vita formerna i *Ljusspringor* tolkas som öppningar i en svart vägg. Vad som är bakgrund och förgrund är inte fixerat. En spänning uppstår mellan formerna, grupperade som motvikter längs kanterna.

Olle Bonniér belongs to the Swedish concrete artists who had their international breakthroughs in the forties. He was born in Los Angeles, to Swedish parents but studied in Stockholm at the Technical School, and was apprenticed to Isaac Grünewald. In his art, Bonniér was particularly interested in space, room, light, and rhythm. With the aid of the title, the white shapes in *Cracks of Light* can be interpreted as openings in a black wall. The background and foreground are not fixed. There is a tension between the forms, gathered in counterbalancing groups along the sides.

Erland Brand, svensk f. 1922, *Blå horisont*, 1965–1966, olja på duk, 196 x 192 cm, gåva av Föreningen Konstmuseets Vänner i Göteborg 1968, GKM 1804, © Erland Brand/Bildupphovsrätt 2018.

Erland Brand, Swedish b. 1922, *Blue Horizon*, 1965–6, oil on canvas, 196 x 192 cm, gift of the Association Friends of the Museum of Art in Gothenburg 1968, GKM 1804, © Erland Brand/Bildupphovsrätt 2018.



Erland Brand

Erland Brand studerade på Valand och utvecklade tidigt ett eget visionärt formspråk. Hans motiv är självporträtt, jordklot och krökta horisonter. Motiven abstraheras, kombineras och dubbel-exponeras. Brand har arbetat med växlande material som oljemåleri, etsningar, akvareller, tuschteckningar och collage. I denna oljemålning skildras ett landskap med himmel, förvandlad till svävande klot eller bubblor, påminnande om bilderna av jorden sedd från månen. Brands bilder är ett abstrakt måleri för rymdåldern.

Erland Brand was a student at Valand School of Art. Early on, he developed his own visionary idiom. His motifs are self-portraits, globes, and curved horizons. The abstracted motifs are often combined, repeated in double exposures. Brand has alternated between different media, for instance oil painting, etchings, water colours, ink drawings, and collages. In this oil painting, he depicts a landscape with a sky, transformed into hovering spheres or bubbles, reminiscent of images of earth seen from the moon. Brand's pictures are abstract paintings for the space age.

Gudrun Eduards, svensk f. 1935, *Hommage à Goya*, u.å., brons, 41 x 42 x 50 cm, inköpt 1982, Sk 553.

Gudrun Eduards, Swedish b. 1935, *Hommage à Goya*, undated, bronze, 41 x 42 x 50 cm, purchased 1982, Sk 553.



Gudrun Eduards

Gudrun Eduards föddes i Göteborg. Efter inledande studier vid Slöjdföreningens skola i hemstaden studerade hon skulptur i Los Angeles 1952–1955 och därefter i Milano för Marino Marini. Under femtio- och sextioalet var hon verksam i Guatemala och Mexico men återvände till Sverige 1964. Här har hon utfört en rad offentliga uppdrag, bland annat *Finlandsmonumentet* i Värtahamnen i Stockholm (1984–1986).

Gudrun Eduards was born in Gothenburg. After preparatory training at the Arts and Crafts Association's School in her hometown, she studied sculpture in Los Angeles 1952–5, and then in Milan under Marino Marini. During the fifties and sixties she also worked in Guatemala and Mexico, but returned to Sweden in 1964. Here, she has created a number of public works, among others the *Finland Monument* at Värta Harbour in Stockholm (1984–6).

Elis Eriksson, svensk 1906–2006, *Oåtkomligt*, u.å. akryl på duk, 76 x 71 cm, gåva av konstnären 1996, GKM 2404.

Elis Eriksson, Swedish 1906–2006, *Inaccessible*, undated, acrylic on canvas, 76 x 71 cm, gift of the artist 1996, GKM 2404.



Elis Eriksson

Elis Eriksson föddes i en konstnärsfamilj i Stockholm. Han studerade vid Tekniska skolan och Konstakademien. I början av sin karriär arbetade Eriksson med en mer traditionell men ändå modernistisk figurativ skulptur. Han vände sig dock mot konstbegreppet och kallade sina verk för alster. I slutet av femtiotalet övergav han den traditionella skulpturen för collage och assemblage med språkliga element. *Oåtkomligt* karaktäriseras av informellt klotter, utspritt över bilden som kryptiska tecken.

Elis Eriksson was born in a family of artists in Stockholm. He studied at the Technical School and at the Royal Academy of Fine Arts. Early in his career, Eriksson worked with more traditional, yet still modernist, figurative sculptures. However, he was opposed to the concept of art, and called his works products. In the late fifties, he abandoned traditional sculpture, choosing instead to work with collage and assemblages with linguistic elements. *Inaccessible* is characterized by informal scrawls, spread out across the image like cryptic signs.



Eddie Figge

Eddie Figge, svensk 1904–2003, *Till Cervantes*, u.å. olja och plåt på duk, 144,5 cm x 77 cm, inköpt 1971, GKM 1857a, © Eddie Figge/Bildupphovsrätt 2018.

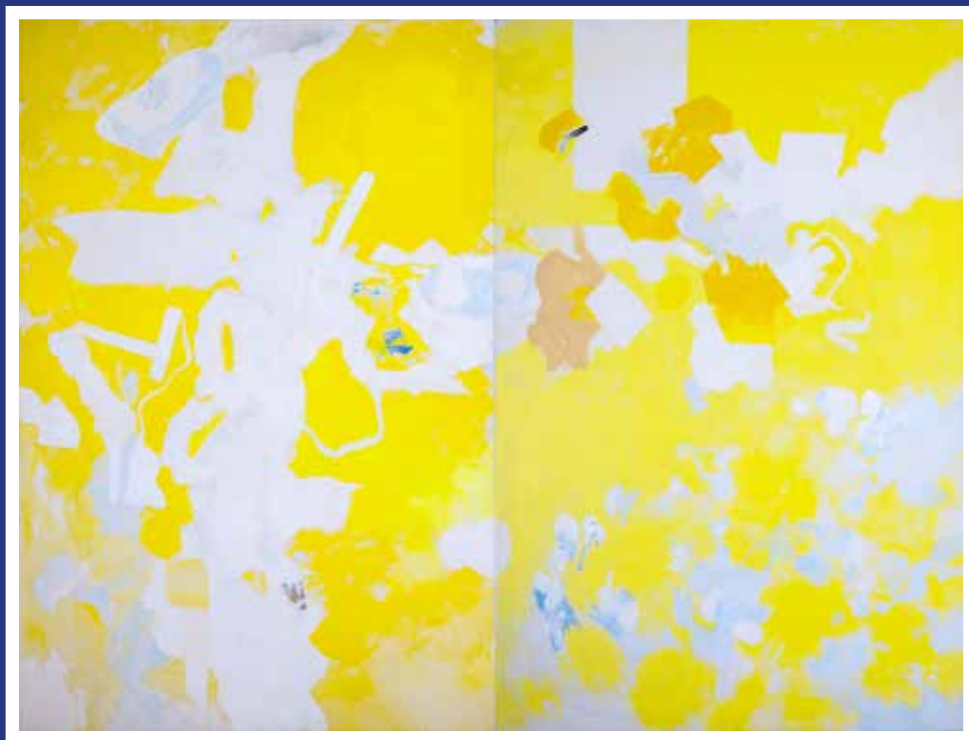
Eddie Figge utforskar rymden och tyndglösheten i ett luftigt och kalligrafiskt måleri. Enkla former sprids ut över stora tomma ytor som svävande farkoster i rymden. Ofta kombinerar hon måleri med reflekterande metallplåtar eller metallfolie som appliceras på duken. *Till Cervantes* är en hyllning till författaren till *Don Quijote*. En mask- eller sköldliknande metallform avtecknar sig mot en begieyta, målade på en ljus grund.

In her airy and calligraphic paintings, Eddie Figge explores space and weightlessness. Simple forms are spread out over wide empty spaces like hovering ships in space. She often combines painting with reflecting metal plates or metal foil that is applied to the canvas. *To Cervantes* is a tribute to the author of *Don Quijote*. A metal shape reminiscent of a mask or shield stands out against a beige surface, painted on a light background.

Eddie Figge, Swedish 1904–2003, *To Cervantes*, undated, oil on sheet metal and canvas, 144,5 cm x 77 cm, purchased 1971, GKM 1857a, © Eddie Figge/Bildupphovsrätt 2018.

Jörgen Fogelquist, svensk 1927–2005, *Rapsfält*, 2001–2002, akryl på duk, 211 x 283 cm, gåva av Jonas, Jakob, Jenny och Maria Fogelquist 2017, GKM 2017-4, © Jörgen Fogelquist/Bildupphovsrätt 2018.

Jörgen Fogelquist, Swedish 1927–2005, *Rape Field*, 2001–02, acrylic on canvas, 211 x 283 cm, gift of Jonas, Jakob, Jenny and Maria Fogelquist 2017, GKM 2017-4, © Jörgen Fogelquist/Bildupphovsrätt 2018.



Jörgen Fogelquist

Jörgen Fogelquist har bland annat utfört utsmyckningar vid Stockholms centralstation. Hans bildspråk är ytmässigt med former i klara färger, rytmiskt utspridda över bildytan. I detta sena verk arbetar Fogelquist uteslutande i gult och vitt med grafiska, utfräta former påminnande om flagnande färg. Framför och bakom växlar. Negativa mellanformer är lika viktiga som positiva former. Mästerligt orkestrerar och aktiverar Fogelquist hela den stora bildytan till ett flimrande spel.

Among other works, Jörgen Fogelquist has created decorative art at Stockholm's Central Station. His idiom has a focus on the surface, with brightly coloured shapes, rhythmically deployed across the image. In this late work, Fogelquist works exclusively with yellow and white in graphic, burnt out shapes that call to mind flaking paint. Foreground and background alternate. The negative, in-between spaces are just as important as the positive forms. Fogelquist masterfully orchestrates and activates the entire pictorial space in a shimmering play of light.

Staffan Hallström, svensk 1914–1976, *Apokalyptisk scen I*, 1961, olja på duk, 89 x 116,5 cm, inköpt 1961, GKM 1583, © Staffan Hallström/Bildupphovsrätt 2018.

Staffan Hallström, Swedish 1914–76, *Apocalyptic Scene I*, 1961, oil on canvas, 89 x 116,5 cm, purchased 1961, GKM 1583, © Staffan Hallström/Bildupphovsrätt 2018.



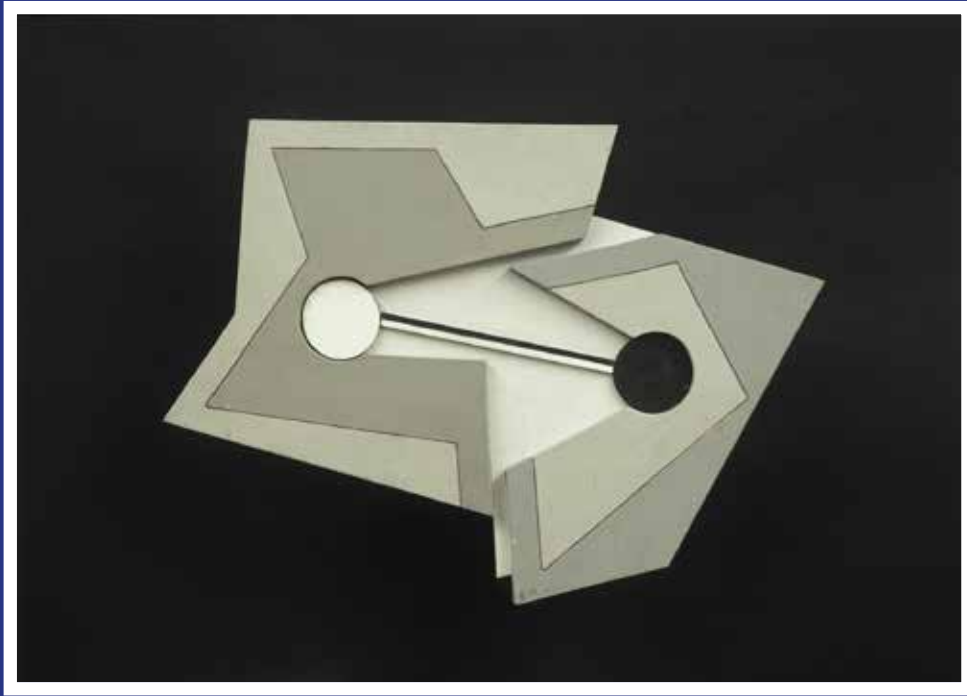
Staffan Hallström

Hallström brukar räknas till nyexpressionismen. Han arbetade intuitivt, skissartat med många ändringar tills han hittade det rätta uttrycket. Inspiration hämtas från konsthistorien, Delacroix, Rubens och Goya, men också från rymdresor och litterära verk. *Apokalyptisk scen I* har en färgskala i rött och vitt. Flaxande fåglar rör sig över ett brinnande hav. Motivet är abstraherat till expressivt målade färgfält som täcker ytan i stora former.

Hallström is often considered as belonging to neo-expressionism. He worked intuitively, sketching and making multiple changes until he found the right expression. Sources of inspiration were art history, Delacroix, Rubens, and Goya, but also space travel and literary works. The colour scale of *Apocalyptic Scene I* runs in red and white. Birds flapping their wings fly over a burning ocean. The motif is rendered in an abstract manner, in expressively painted fields of colour that cover the surface in broad sweeps.

Elli Hemberg, svensk 1896–1994, *Komposition med svart-vit pendel*, 1957, bemålad trärelief, 56,5 x 79 x 6 cm, inköpt 2003, Sk 799, © Elli Hemberg/Bildupphovsrätt 2018.

Elli Hemberg, Swedish 1896–1994, *Composition with Black and White Pendulum*, 1957, painted wood relief, 56,5 x 79 x 6 cm, purchased 2003, Sk 799, © Elli Hemberg/Bildupphovsrätt 2018.



Elli Hemberg

Elli Hemberg utbildade sig vid Carl Wilhelmsons målarskola i Stockholm 1918–1922. Påverkad av Otto G. Carlsund övergick hon under fyrtioalet till en abstrakt stil. Hemberg lämnade senare måleriet för skulpturen. Sedan sjuttioalet har hon skapat en rad offentliga verk, karakteriserade av abstrakta former med en arkitektonisk framtoning. *Komposition med svart-vit pendel* är ett exempel på konstnärens konkreta stil, där abstrakta former spelas ut mot varandra i en spänningfylld men balanserad dynamik. Med reliefverkan adderas ytterligare en dimension.

Elli Hemberg trained at Carl Wilhelmson's Art School in Stockholm 1918–22. During the forties she moved on to abstract art, influenced by Otto G. Carlsund. Hemberg also switched to sculpture in lieu of painting. Since the seventies she has created a number of public works, characterized by abstract forms in an architectural style. *Composition with Black and White Pendulum* is an example of the artist's concrete style, in which abstract forms are played out against each other in a dynamic that is both balanced and tense. The relief effect adds yet another dimension.

Martin Holmgren, svensk 1921–1969, *Monument över gatuakrobat med hund*, 1953, brons, höjd 67 cm, inköpt 1959, Sk 458, © Martin Holmgren/Bildupphovsrätt 2018.



Martin Holmgren

Martin Holmgren studerade skulptur för Eric Grate på Konstakademien 1945–1950 varefter han slog igenom som skulptör. Holmgrens skulpturer och teckningar utgår från den mänskliga figuren och mänskliga former, vilka ställs i relation till andra objekt, rytmiskt grupperade och ofta starkt abstraherade. Därmed skapas ett rumsligt sammanhang till figurerna. I *Monument över gatuakrobat med hund* utför figuren en balansakt på en enhjuling. Verket finns i flera versioner, bland annat som en offentlig skulptur på Knut den stores torg i Lund.

Martin Holmgren studied sculpture under Eric Grate at the Royal Academy of Fine Arts 1945–50, after which he had his breakthrough as a sculptor. Holmgren's sculptures and drawings start out from the human figure and human forms, which are put in relation to other objects, rhythmically grouped and often highly abstracted. In this manner, he creates a spatial context for the figures. In *Monument to Street Acrobat with Dog*, the figure is performing a balancing act on a unicycle. The work exists in several different versions, among others a public work on the Square of Knut the Great in Lund.

Martin Holmgren, Swedish 1921–69, *Monument to Street Acrobat with Dog*, 1953, bronze, height 67 cm, purchased 1959, Sk 458, © Martin Holmgren/Bildupphovsrätt 2018.

Rune Jansson, svensk 1918–2014, *Minnen från en ungdom*, u.å. olja på duk, 41 x 136 cm, inköpt 1967, GKM 1792, © Rune Janson/Bildupphovsrätt 2018.

Rune Jansson, Swedish 1918–2014, *Memory of a Youth*, undated, oil on canvas, 41 x 136 cm, purchased 1967, GKM 1792, © Rune Janson/Bildupphovsrätt 2018.



Rune Jansson

Rune Jansson är en av de främsta svenska företrädarna för ett informellt, spontanistiskt måleri. Det är luftigt och kalligrafiskt. Det kan vid en första anblick te sig helt nonfigurativt, men Jansson arbetar ofta med utgångspunkt i minnesbilder av den svenska skärgården, horisonten, himlen och solglittret i vattnet. Det handlar inte om en realistisk avbildning utan om att med enkla medel skapa en bild som aktiverar minnet och gestaltar känslan av ljus, luft, rymd och avstånd. Åtskillnaden mellan figurativt och abstrakt upplöses inför Janssons bilder.

Rune Jansson is one of the foremost Swedish proponents of an informal, spontaneous style of painting, airy and calligraphic. At first glance, his work can appear entirely non-figurative, however, as his point of departure Jansson often takes memories from the Swedish archipelago, the horizon, the sky, and the glittering sun on the water. There is no question of depicting them in a realistic way, rather, Jansson by simple means creates an image that activates memories and evokes the feeling of light, air, space, and distance. Jansson's images dissolve the difference between figurative and abstract.

Arne Jones, svensk 1914-1976, *Människans broar*, 1946, brons, 25 x 27,5 x 90,5 cm, inköpt 1983, Sk 557, foto: Kalle Sanner, © Arne Jones/Bildupphovsrätt 2018.

Arne Jones, Swedish 1914-76, *Human Bridges*, 1946, brons, 25 x 27,5 x 90,5 cm, purchased 1983, Sk 557, photo: Kalle Sanner, © Arne Jones/Bildupphovsrätt 2018.



Arne Jones

Arne Jones är den ledande skulptören bland de svenska konkretisterna. Under fyrtiotalet arbetade han med stiliserade figurer, som i denna bronsskulptur. Två trådsmala mänskliga gestalter, en kvinna och en man, ligger med krökta ben och solar. Kvinnan höjer armen till skydd mot solen och mannen halvligger, med ena armen vilande mot knäet och den andra stödjande på marken. Deras lemmar förvandlas till valv i en medeltida katedral. Skulpturen förklarar hur konkretismen kunde benämnas "den nya gotiken", då riktningen framträdde på fyrtiotalet.

Arne Jones is the leading sculptor among the Swedish concretists. During the forties, he worked with stylized figures, as in this bronze sculpture. Two pencil thin human figures, a woman and a man, lie sunbathing with legs bent. The woman raises her arm to protect herself from the sun, and the man reclines, one arm resting on his knee, the other placed on the ground as support. Their limbs are transformed into the arches of a mediaeval cathedral. The sculpture explains how concrete art could be called 'the new gothic', when the movement arose in the forties.

Arne Jones, svensk 1914–1976, *Up or down*, 1961/1963, järn, höjd 80 cm, inköpt 1965, Sk 479, © Arne Jones/Bildupphovsrätt 2018.

Arne Jones, Swedish 1914–76, *Up or Down*, 1961/3, iron, height 80 cm, purchased 1965, Sk 479, © Arne Jones/Bildupphovsrätt 2018.



Arne Jones

Arne Jones järnsulptur *Up or down* har en lekfull karaktär, påminnande om ett torn av klossar som rasat. Formen reser sig upp, likt en figur eller dansande kobra. Liksom det abstrakta måleriet förhåller sig till målningens kanter, arbetar Jones här med sockeln, utförd av några enkla träplankor. Den definierar skulpturens rumsliga gränser.

Arne Jones's iron sculpture *Up or down* has a playful character, reminiscent of a collapsed tower of children's building blocks. The structure rises up, like a human figure or a dancing cobra. Just as abstract painting relates to the edges of a painting, Jones here works with the base, made up of a few simple wooden planks. It defines the spatial boundaries of the sculpture.

Leif Knudsen, svensk 1928–1975, *Famn av vila och mångfald*, u.å., olja på duk, 100 x 160 cm, inköpt 1992, GKM 2317, © Leif Knudsen/Bildupphovsrätt 2018.

Leif Knudsen, Swedish 1928–75, *Embrace of Rest and Diversity*, undated, oil on canvas, 100 x 160 cm, purchased 1992, GKM 2317, © Leif Knudsen/Bildupphovsrätt 2018.



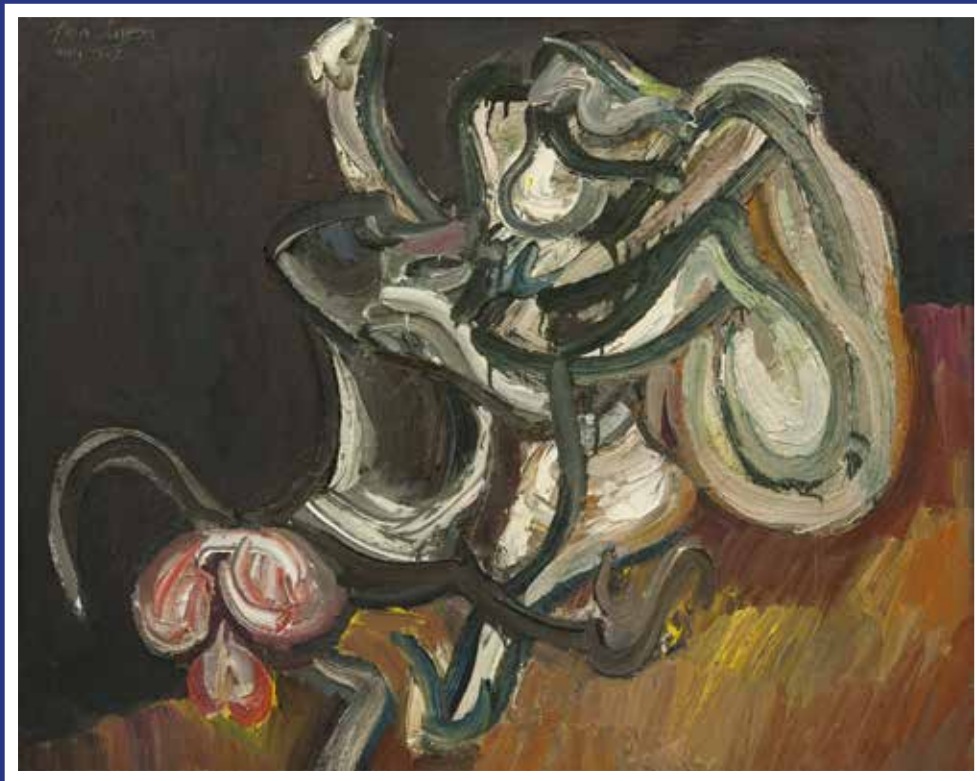
Leif Knudsen

Leif Knudsens *Famn av vila och mångfald* är typisk för en viss typ av nonfigurativt måleri, utövat av de informella och konkretisterna. Blå kuber och former grupperar sig i konstellationer mot en grå bakgrund. Kompositionen kan påminna om ett landskap, med förkastningar, klippor, öppningar och upphöjningar. Det är ett måleri som handlar om rumslighet och rytm, ett intrikat spel mellan bildytan och ett grunt bilddjup.

Leif Knudsen's *Embrace of Rest and Diversity* is typical of a certain kind of non-figurative painting, practiced by the informal and concrete artists. Blue cubes and other shapes are grouped in constellations against a grey background. The composition is reminiscent of a landscape with faults, cliffs, openings, and elevations. This style of painting is about spatial effects and rhythm, an intricate interplay between the pictorial plane and a shallow pictorial depth.

Sten Larson, svensk 1908–1999, *Babian och badnymf*, u.å., olja på duk, 80 x 100 cm, inköpt 1983, GKM 2081.

Sten Larson, Swedish 1908–99, *Baboon and Bathing Nymph*, undated, oil on canvas, 80 x 100 cm, purchased 1983, GKM 2081.



Sten Larson

Sten Larson studerade på Valand och i Paris. Han koncentrerade sig på djur- och jaktmotiv. Han var även verksam som ornitolog och gav ut flera betydande vetenskapliga publikationer inom ämnesområdena ekologi och djurgeografi. *Babian och badnymf* är förvisso figurativ, men motivet har abstraherats till konturer och ytor. Med sin rytmiska energi i penseldragen och sina smultna färger påminner den om brittisk expressionism.

Sten Larson studied at the Valand School of Art and in Paris. He concentrated on animals and hunting motifs. He was also an active ornithologist and authored several important scientific publications in the fields of ecology and animal geography. *Baboon and Bathing Nymph* is certainly figurative, but the motif has been reduced to abstract contours and surfaces. In the rhythmical energy of its brushstrokes and its melting forms, it reminds us of British expressionism.

Lage Lindell, svensk 1920–1980, *Skjut dom, häng dom*, 1962, olja på duk, 177 x 200 cm, inköpt 1964, GKM 1724, © Lage Lindell/Bildupphovsrätt 2018.

Lage Lindell, Swedish 1920–80, *Shoot Them, Hang Them*, 1962, oil on canvas, 177 x 200 cm, purchased 1964, GKM 1724, © Lage Lindell/Bildupphovsrätt 2018.



Lage Lindell

Av konkretisterna var Lage Lindell den som tydligast arbetade figurativt. Hans bildspråk karaktäriseras av rytm och rörelse. Denna målning är från konstnärens svartvita period i början av sextiotalet. Svarta former grupperas över den nakna duken. Titeln styr tolkningen men motivet är knappt urskiljbart – figurer bundna vid stolpar, arkebuserade, eller hängda.

Of all the concretists, Lage Lindell was the one who most evidently worked in a figurative mode. His idiom is characterized by rhythm and movement. This painting is from the artist's black and white period in the early sixties. Black shapes are grouped over the bare canvas. The title influences the interpretation, but the motif is vaguely discernible – figures bound to poles, executed by firing squad or hanged.

Endre Nemes, ungersk-svensk 1909–1985, *Mörka gäster*, 1960, olja på duk, 161 x 200 cm, inköpt 1962, GKM 1597, © Endre Nemes/Bildupphovsrätt 2018.

Endre Nemes, Hungarian-Swedish 1909–85, *Dark Guests*, 1960, oil on canvas, 161 x 200 cm, purchased 1962, GKM 1597, © Endre Nemes/Bildupphovsrätt 2018.



Endre Nemes

Ungraren Endre Nemes kom till Sverige som flykting under andra världskriget. 1947–1955 var han kontroversiell föreståndare för Valands konstskola i Göteborg och förde in den kontinentala modernismen i Göteborg, som dessförinnan dominerats av kolorismen. Nemes är känd för sitt surrealistiska bildspråk. Under femtio- och sextioalet arbetade han dock nonfigurativt. I denna målning grupperas blå, gröna och gula former rytmiskt böljande över duken. Titeln antyder att dessa former ska läsas som figurer.

The Hungarian Endre Nemes came to Sweden as a refugee during World War II. 1947–55 he was the controversial head of the Valand School of Art in Gothenburg and brought continental modernism to Gothenburg, previously dominated by colourism. Nemes is well-known for his surrealist idiom. During the fifties and sixties, however, his work was non-figurative. In this painting, blue, green, and yellow shapes are grouped in a billowing rhythm across the canvas. The title suggests that the forms are to be read as figures.

Bengt Olson, svensk f. 1930, *Fossil/ slända*, u.å., olja på duk, 72 x 50,5 cm, inköpt 1960, GKM 1557, © Bengt Olson/Bildupphovsrätt 2018.



Bengt Olson, Swedish b. 1930, *Fossilized Dragon Fly*, undated, oil on canvas, 72 x 50,5 cm, purchased 1960, GKM 1557, © Bengt Olson/Bildupphovsrätt 2018.

Bengt Olson

Värmlänningen Bengt Olson studerade för Endre Nemes på Valands konstskola och utvecklade ett organiskt abstrakt formspråk, närmast nonfigurativt. Ofta kan man dock läsa in figurer eller landskap i hans slingrande penseldrag. I *Fossil slända* avtecknar sig en insekt med spröda vingar i silvergrått mot en becksvart bakgrund.

Bengt Olson came from Värmland and studied under Endre Nemes at the Valand School of Art. He developed an organic abstract idiom, practically non-figurative. However, we can often make out figures or landscapes in his twisting brushstrokes. In *Fossilized Dragon Fly*, a silver grey insect with brittle wings stands out against a pitch black background.

Palle Pernevi, svensk 1917–1997, *St Görän och draken*, 1956, järn, höjd 65,5 cm, inköpt 1969, Sk 507.

Palle Pernevi, Swedish 1917–97, *St George and the Dragon*, 1956, iron, height 65,5 cm, purchased 1969, Sk 507.



Palle Pernevi

Palle Pernevi var den förste skulpturläraren i Valands konstskolas nya lokaler på Guldheden i Göteborg. Han är upphovsman till flera offentliga arbeten i staden, som *Fina fisken* på Doktor Fries torg i samma stadsdel och lejonen på Göteborgs Konsthalls fasad. *St Görän och draken* tar upp ett klassiskt motiv i konsten. Pernevis version är starkt stiliserad, med det uppresta helgonet och draken som tycks sväva i luften. Med sin slingrande metalltråd ter sig skulpturen som en tredimensionell teckning.

Palle Pernevi was the first sculpture teacher at the new premises of the Valand School of Art at Guldheden in Gothenburg. He is the originator of several public artworks in the city, such as *The Fine Fish* at Dr Frie's Square in the same neighbourhood and the lions on the facade of Gothenburg Art Gallery. *St George and the Dragon* takes up a classical motif in art. Pernevi's version is highly stylized, with the upraised saint and the dragon seemingly hovering in the air. With its winding metal thread, the sculpture appears to be a three-dimensional drawing.



Palle Pernevi, svensk 1917–1997, *Trilogit*, 1957, stål, höjd 100 cm, inköpt 1958, Sk 453.

Palle Pernevi, Swedish 1917–97, *Trilogite*, 1957, steel, height 100 cm, purchased 1958, Sk 453.

Palle Pernevi

Trilogit är en abstrakt stålskulptur av Palle Pernevi. Den stående figuren bildar en s-kurva, som i en kontrapost. Utan att vara realistisk fångar den karaktären i en ställning.

Trilogit is an abstract steel sculpture by Palle Pernevi. The standing figure forms an S curve, as in contrapposto. Without being realistic, it captures the essence of a position.

Torsten Renqvist, svensk 1924–2007, *Landskap före regn*, 1958, olja på duk, 89,5 x 116 cm, inköpt 1959, GKM 1535, © Torsten Renqvist/Bildupphovsrätt 2018.

Torsten Renqvist, Swedish 1924–2007, *Landskap before Rain*, 1958, oil on canvas, 89,5 x 116 cm, purchased 1959, GKM 1535, © Torsten Renqvist/Bildupphovsrätt 2018.



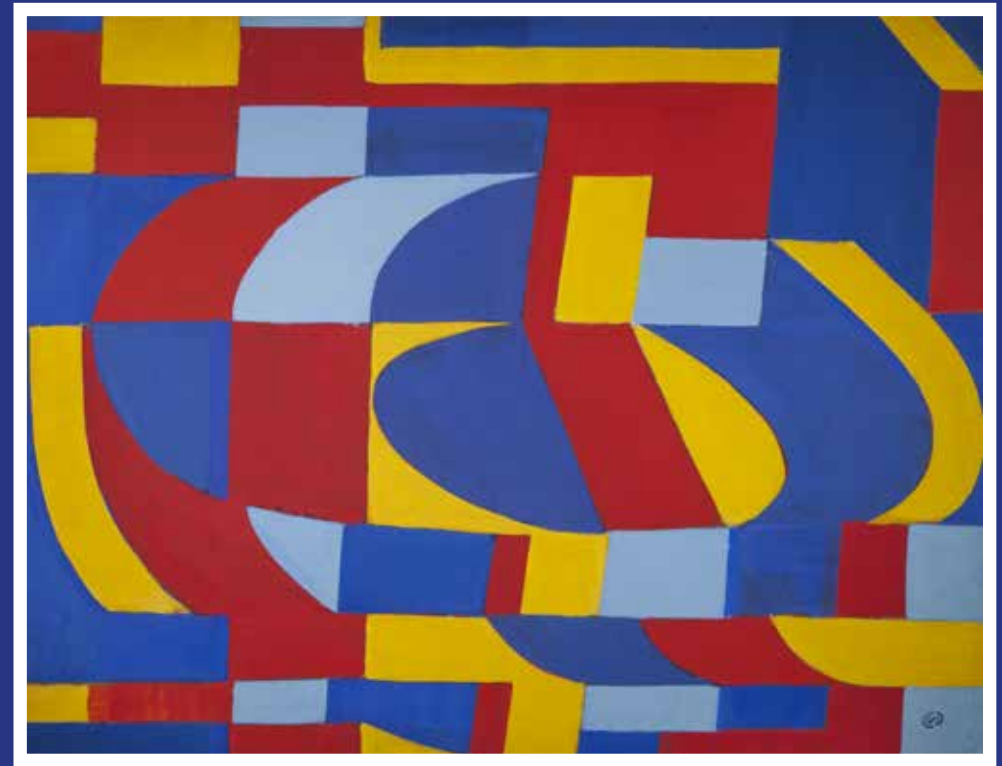
Torsten Renqvist

Torsten Renqvist har betecknats som expressionist men hans konstnärskap är mångsidigare än så, med influenser från kubism och polsk folkkonst. Han har med framgång arbetat i grafik och träskulptur. 1955–1958 var han föreståndare för Valands konstskola. Renqvist utgår ofta från naturen men abstraherar den till en fristående bild. *Landskap före regn* ger antydningar om växtlighet och regn. Bilden har en stigande rörelseverkan och kylslagen färgskala. Formerna öppnar bilddjup utan att ge avkall på bildytans integritet.

Torsten Renqvist has been designated an expressionist but his artistry has many more aspects, with influences from cubism and polish folk art. He has successfully worked in different genres such as prints and wooden sculptures. 1955–8 he was the head of the Valand School of Art. Renqvist often takes nature as a starting point, but creates free-standing images by means of abstraction. *Landscape before Rain* alludes to vegetation and rain. The picture has a rising movement effect and a cool palette. The forms open up a visual depth without renouncing the integrity of picture plane.

Lennart Rodhe, svensk 1916–2005, *Rotor*, 1954, tempera på duk, 88 x 116 cm, Göteborgs konstmuseum, inköpt 1970, GKM 1833, © Lennart Rodhe/Bildupphovsrätt 2018.

Lennart Rodhe, Swedish 1916–2005, *Rotor*, 1954, tempera on canvas, 88 x 116 cm, Gothenburg Museum of Art, purchased 1970, GKM 1833, © Lennart Rodhe/Bildupphovsrätt 2018.



Lennart Rodhe

Lennart Rodhe utgick från naturiakttagelsen men frigjorde bildspråket från dess avbildade funktion och landade i det non-figurativa. Han intog positionen som den svenska konkretismens ledande konstnär och lärare. Rodhes konst handlar om seendet. Med färger som återkommer över bildytan låter han blicken vandra runt utan att riktigt finna fäste. Formerna sätts i rörelse, hela bildytan aktiveras. Bilden börjar rotera i en visuell rytmik som kan leda tankarna till dans, jazz och arkitektur.

Lennart Rodhe started out from observations of nature but liberated his idiom from the function of representation, thus ending up in a non-figurative style. He took the position as the leading artist and teacher of Swedish concrete art. Rodhe's work is about seeing. Using colours that are repeated across the picture plane, he allows the eye to wander around without really finding an anchor point. The forms are set in motion, activating the entire image. The picture starts to rotate in a visual rhythm that is reminiscent of dance, jazz, and architecture.



Lennart Rodhe, svensk 1916–2005, *Malagas träd*, 1961, 116 x 81 cm, inköpt 1961, GKM 1572, © Lennart Rodhe/Bildupphovsrätt 2018.

Lennart Rodhe

I *Malagas träd* arbetar Lennart Rodhe mästertligt med spelet mellan positiva och negativa former. Trädens kronor kastar mörka skuggor i det starka solljuset. Snarare än att avbilda trädet gestaltar Rodhe det flimrande ljuset och svalkan i trädkronans skugga på den heta gatan.

In *Trees, Malaga*, Lennart Rodhe masterfully utilizes the interplay between positive and negative shapes. The treetops cast dark shadows in the stark sunlight. Rather than depicting the tree, Rodhe evokes the flickering light and the coolness of the treetops' shadows on the hot street.

Lennart Rodhe, svensk 1916–2005, *Trees, Malaga*, 1961, 116 x 81 cm, purchased 1961, GKM 1572, © Lennart Rodhe/Bildupphovsrätt 2018.



Margareta Ryndel, svensk 1920–1996, *Tyngd och yta*, 1970–1972, brons, 21 x 24 x 25 cm, inköpt 1997, Sk 738, © Margareta Ryndel/Bildupphovsrätt 2018.

Margareta Ryndel

Margareta Ryndel föddes i Göteborg där hon utfört en rad offentliga utsmyckningar. Hon utbildade sig vid Valands konstskola 1961–1966 med inriktning mot skulptur. Hon undervisade vid KV konstskola och Dömen konstskola i Göteborg. Ryndels bildspråk är figurativt, ofta med människokroppen i fokus, men abstraherat i ett geometriskt formspråk.

Margareta Ryndel was born in Gothenburg, where she created a number of public artworks. She trained at the Valand School of Art in Gothenburg 1961–6, chiefly in sculpture. She taught at KV School of Art and Dömen School of Art in Gothenburg. Ryndel's idiom is figurative, often with a focus on the human body, but rendered in abstract form with a geometrical approach.

Margareta Ryndel, Swedish 1920–1996, *Weight and Surface*, 1970–2, brons, 21 x 24 x 25 cm, purchased 1997, Sk 738, © Margareta Ryndel/Bildupphovsrätt 2018.



Nils Ryndel, Swedish 1917–2008, *Mirroring 2*, undated, oil on masonite, 56,7 x 30,2 cm, purchased 1997, GKM 2450a-b.

Nils Ryndel

Nils Ryndel föddes i Vänersborg. Han lade fram en licentiatavhandling om impressionismen vid Göteborgs högskola 1947. Samma år anställdes han som amanuens vid Göteborgs konstmuseum där han blev intendent 1954. Vid sidan av sin gärning som museiman var Ryndel konstnär men ställde främst ut efter sin pensionering 1982. *Spegling 2* präglas av ett konkretistiskt spel av ytor i klara färger. Färgen är flödigt pålagd för att ge liv och rörelse inom den schematiska kompositionen. Motivet speglas mellan målningens båda halvor.

Nils Ryndel was born in Vänersborg. In 1947, he presented a licentiate's thesis on impressionism at the Gothenburg College. In the same year he was employed as an assistant at Gothenburg Museum of Art, where he became a curator in 1954. Apart from his contribution as a curator, Ryndel was also an artist, but exhibited chiefly after his retirement in 1982. *Mirroring 2* is characterized by a concretist interplay between brightly coloured surfaces. The paint is liberally applied, in order to animate the schematic composition. The motif is reflected between the two halves of the painting.



Wiking Svensson, Swedish 1915–79, *Encounter*, 1962, oil on canvas, 116 x 100 cm, purchased 1962, GKM 1593, © Wiking Svensson 2018.

Wiking Svensson

Värmlänningen Wiking Svensson studerade i Paris för bland andra kubisten André Lhote. När han återvände till Sverige bosatte han sig i Göteborg och Dalsland men fortsatte att ställa ut internationellt. I Paris nådde Svensson fram till ett nonfigurativt måleri i en mörk färgskala. I senare verk finns antydning till landskap, med frambrytande ljus och pastosa färgytor, påminnande om stelnad lava. I *Möte* konfronteras sådana ytor mot ett frammbrytande ljus i mitten.

Wiking Svensson came from Värmland, and studied in Paris under the cubist André Lhote, among others. When he returned to Sweden, he settled down in Gothenburg and Dalsland but continued to exhibit internationally. In Paris, Svensson developed a non-figurative style of painting, with a dark palette. In his later works there is a hint of landscape, with streaks of light breaking through pastose patches, reminiscent of solidified lava. In *Encounter*, these areas clash with a central surge of light.



Ulf Trotzig

Ulf Trotzig, svensk 1925-2013, *Det vandrande trädet*, 1988, olja på duk, 193 x 135 cm, inköpt 1988, GKM 2229, © Ulf Trotzig/Bildupphovsrätt 2018.

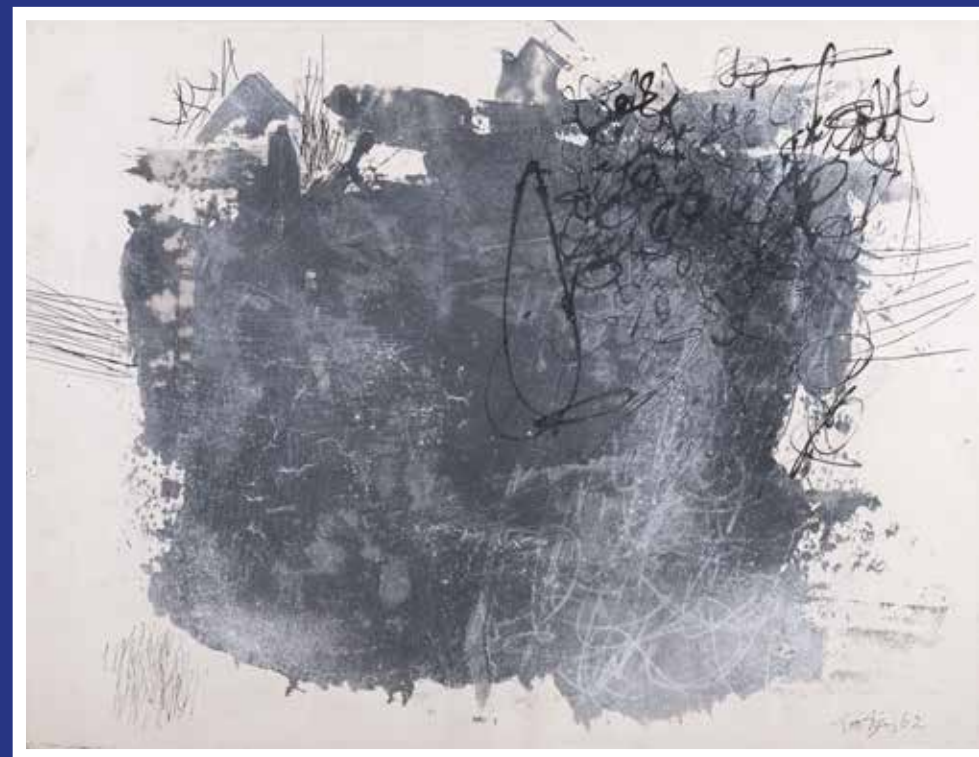
Ulf Trotzig, Swedish 1925-2013, *The Wandering Tree*, 1988, oil on canvas, 193 x 135 cm, purchased 1988, GKM 2229, © Ulf Trotzig/Bildupphovsrätt 2018.

Ulf Trotzig föddes i Jämtland och utbildades vid Valands konstskola samt i Paris för att senare bosätta sig i Lund tillsammans med hustrun, författaren Birgitta Trotzig. Efter att ha arbetat med ett kuberiserande formspråk utvecklade Ulf Trotzig ett nonfigurativt måleri. Senare återvände han till figurativa motiv som flyende fåglar, landskap och kvinnofigurer. Stilen är rytmiskt flödig, lätt och kalligrafisk. Det finns beröringspunkter med de informella och med den abstrakta expressionismen, men också med japanskt tuschmåleri.

Ulf Trotzig was born in Jämtland and trained at Valand School of Art and in Paris before settling in Lund with his wife, the author Birgitta Trotzig. After having worked in an idiom inspired by cubism, Ulf Trotzig developed a non-figurative style. Later, he returned to figurative motifs such as birds taking flight, landscapes, and female figures. The style is rhythmically flowing, light, and calligraphic. There are similarities to art informel and abstract expressionism, but also to Japanese ink art.

Ulf Trotzig, svensk 1925-2013, *Komposition*, 1962, monotypi, 50,4 x 65,6 cm, inköpt, T 21/1963, © Ulf Trotzig/Bildupphovsrätt 2018.

Ulf Trotzig, Swedish 1925-2013, *Composition*, 1962, monotype, 50,4 x 65,6 cm, purchased, T 21/1963, © Ulf Trotzig/Bildupphovsrätt 2018.



Ulf Trotzig

Vid sidan av måleriet fokuserade Trotzig periodvis starkt på grafiken. Bland annat arbetade han med monotypier, det vill säga grafiska tryck med endast ett avtryck. Konstnären målar på plåten, i detta fall i tusch och pastell, för att sedan göra ett avtryck mot ett papper.

Apart from painting, Trotzig periodically also had a strong focus on printmaking. Among other techniques, he practiced monotyping, a process of making prints with only one copy. The artist paints directly on a plate, in this case in ink and pastel, and then transfers the image to a sheet of paper by pressing it against the plate.



Folke Truedsson, Swedish 1913–89, *Cantata*, undated, bronze, height 54,5 cm, purchased 1960, Sk 464.

Folke Truedsson, svensk 1913–1989, *Cantata*, u.å., brons, höjd 54,5 cm, inköpt 1960, Sk 464.

Folke Truedsson

Folke Truedsson föddes i Kristianstad. Efter att ha arbetat som slöjdlärare studerade han skulptur på Konstakademien i Stockholm för Eric Grate och Isaac Grünewald 1939–1946. Debuten skedde först 1957 men därefter följde ett flertal utställningar och offentliga uppdrag. Truedssons skulpturer söker sig ofta vertikalt uppåt i monumentala former påminnande om klippor, träd eller skyskrapor. *Cantata* förvärvades i samband med konstnärens utställning på Konsthallen Göteborg 1960. Hans mest kända verk är väggreliefen i betong i Radiohuset i Stockholm från 1962–1965.

Folke Truedsson was born in Kristianstad. After working as a woodwork teacher, he studied sculpture at the Royal Academy of Fine Arts in Stockholm, under Eric Grate and Isaac Grünewald. He made his debut first in 1957, but after this several exhibitions and public commissions followed. Truedsson's sculptures often reach upward in monumental forms reminiscent of cliffs, trees, or skyscrapers. *Cantata* was acquired in conjunction with the artist's exhibition at Gothenburg Art Gallery in 1960. His most famous work is the wall relief at Radiohuset in Stockholm, from 1962–5.