



# *Superlund:* Lunds konsthall och det centrala i det perifera

Rummet i fotografiet från Lunds konsthall är fyllt till bristningsgräns med deltagare. Det är taget ovanifrån, från en av balkongerna i konsthallen, och människorna därnere i fotografiet värjer sig mot en ström av stora, avlånga ballonger och flera meter pappersark. Stämningen verkar uppsluppen. Alla i bilden skrattar eller drar på smilbanden. Publiken, menar skribenten Janerik Larsson, var vid det laget något omtumlad. "Den lilla scenen såg ut som ett slagfält efter en vild fest: en sönderslagen fiol, massor med karameller och konfetti, svart tusch i stora pölar och sjöar av vatten, som allt detta flöt omkring i".<sup>1</sup> Den här kvällen, rapporterade *Kvällsposten* lördagen den 11:e mars 1967, slutade med att en av konstnärerna, Ben Vautier (f. 1935), deklamerade att "konsten är onödig, bekämpa konsten". När det gäller den skånska konstscenen i relation till såväl Stockholm, Köpenhamn och Paris så är det frågan om en konstscen som är mitt i den västerländska konsthistoriens fåra, men samtidigt vid sidan om dess centra. Om inte en blind fläck för konsthistorieböcker så något som hamnat i skuggan av storstädernas aktörer.

Det var en, numer, namnkunnig uppsättning konstnärer som uppträdde i ett tre dagar långt evenemang på Lunds konsthall med titlarna *Poesi Action, Fluxus/La Cedille qui rit* samt *Art Total*. Pappersverket som beskrivs i artikeln var ett uppförande av afrikansk-amerikanske Fluxus-konstnären Ben Paterissons (1934-2016) stycke *Paper piece*, och den franske konstnären BEN är redan nämnd.<sup>2</sup> På scenen den här helgen stod även den amerikanske Fluxus-konstnären George Brecht (1926-2008) tillsammans med sin partner, den amerikanska skådespelaren Donna Brewer, liksom deras franske kollega Robert Filiou (1926-1987).<sup>3</sup>

<  
Uppträdde 10-12 mars 1967 på Lunds konsthall i evenemanget som varade i tre dagar långt med titlarna *Poesi Action, Fluxus/La Cedille qui rit* samt *Art Total*. Pressfoto: Jan Dalander.

Den konkreta poesins företrädare, fransmannen Bernard Heidsick (1928-2014), var med, liksom den franske konstnären Paul-Armand Gette (f. 1927).

Evenemanget med franska och amerikanska Fluxus-konstnärer, som dagstidningar och kvällstidningar rapporterade om, var tre kvällar med Fluxus som utspelades 10-12 mars 1967 – ett evenemang som förebådade utställningen *Superlund: [un panorama du présent] : [une philosophie du futur] : [ett nupanorama] : [en framtidsfilosofi]* (14/9-29/10 1967). Även detta var en utställning som mynnade från Frankrike med den franske kritikern Pierre Restany (1930-2003) som utställningskommissionär. I katalogen skrev Restany att: “Superlund är en satsning på framtiden: Vi kommer vinna eller förlora den tillsammans”. Titeln *Superlund* menar Restany anspelar dels på staden Lund medan super handlar om det som går utöver det vi vet. Super indikerar den ovissa framtiden. Det enda vi kan bevisa oss om, menar Restany, är teknologins förändring på den framtid som väntar. Hans text är varken utopisk eller dystopisk.<sup>4</sup> Däremot kan vi med facit i hand se att den var konstnärligt visionär.

Utställningarna och evenemangen vid Lunds konsthall under 1960-talet är närmast legendariska – åtminstone i Lund. Det legendariska stannar dock vid hörsägen – vid sidan om dagstidningskritik är det knapphändigt publicerat om utställningarna.<sup>5</sup> Affischerna finns med i samlingar om Fluxus, som på MoMA i New York. Men analyserna, böckerna, avhandlingarna, konferenserna kring Lunds konsthalls chef Eje Högeståts curatoriska gärning för den lokala, nationella och internationella konstscenen lyser med sin frånvaro. Senare skulle Högestått komma att bli den förste chefen för såväl Södertälje konsthall (1957-1966) som Malmö Konsthall (1975-1986). I ljuset av den konsthistoria som produceras om den svenska konstscenen under perioden är exemplet med Moderna Museet med Pontus Hultén i spetsen som var museets chef 1958-1973 och Lunds konsthall särskilt talande.<sup>6</sup> Ett djupdyk i arkiven avslöjar de experimentella och internationella utställningarna och evenemangen vid Lunds konsthall som gör att kunskapsluckan mellan konsthallen och Moderna Museet framstår som oproportionerliga. Den ojämna balansen i omfånget artiklar, avhandlingar, projekt och konferenser mellan Moderna Museets historia och Lunds konsthall ter sig som en indikation om att *var* konst visas är lika viktigt, eller viktigare, än *vad* som visas. Men för några av deltagarna var själva platsen Lunds konsthall med chefen Eje Högestått i spetsen avgörande för att kvällar med happenings och Fluxus-framträdande kunde genomföras i stor skala. Där erbjöds, enligt en av deltagarna, en plats för experiment som de saknat i metropoler som Paris.<sup>7</sup> Vidare hävdar en notis i en lokaltidning att detta var den största utställning som pågick just då i hela Europa.<sup>8</sup>

Historien om konsthallen i Lund, utställningarna och evenemangen kan skrivas fram på olika sätt, till exempel som just en av konsthistoriens många luckor; med andra ord som ett exempel på en tendens i konstvetenskap att ignorera regionala konstscener som perifera i förhållande till storstadens centrum. Samma förhållande är giltigt på många platser världen över, där såväl små städer, stora städer, hela länder har beskrivits som perifera i relation till där det händer, Paris, New York, Berlin, London.<sup>9</sup> Men, menar konsthistorikern Piotr Piotrowski som skrivit om den östereuropeiska konstens relation till ett västerländskt centrum, alla platser är inte perifera på samma sätt. En global konsthistoria tjänar på att vara detaljerad och inte målas med breda penseldrag. Till exempel så blir den eurocentrism som åkallas i en post-kolonial tradition komplex, då det eurocentriska inte hjälper särskilt för att tolka relationer mellan centrum och periferi inom Europa. Piotrowski föreslår en kritisk konstgeografi (critical art geography) för att få de europeiska periferierna att tala som Smolensk, eller som i det här exemplet Nice och Lund. Det han betonar är särskilt relationen mellan platser definierade av kultur och sin historia, snarare än något som av blod och jord gjutet.<sup>10</sup> Konsthistorikern Anne Ring Petersen föreslår begreppet semi-periferi. En hybridmodell för den skandinaviska periferin, som är ett geografiskt område med stora skillnader internt, men som område förhåller sig både till en västerländsk konstkanon och som samtidigt är i dess marginaler.<sup>11</sup> Den här artikeln har två ärenden. Dels att ge två internationella utställningar vid Lunds konsthall en historia; *Superlund*, 1967 och *Le Merveilleux Moderne / Det underbara moderna*, 1965. Dels att genom dessa två fallstudier problematisera relationen mellan centrum och periferi i europeisk konsthistoria.

### **Actor Network Theory – en kompass**

Det finns många trådar att dra i när det gäller historien om utställningarna vid Lunds konsthall: konsthallens tillkomsthistoria; nationell och lokal kulturpolitik; konstbegreppets upplösning under 1960-talet; den lokala publiken av studenter och intellektuella; det kritiska mottagandet och hur konsthallar växte fram som experimentella scener för transnationella samarbeten. Catherine Dossin undersöker i *The Rise and Fall of American Art, 1940s–1980s: A Geopolitics of Western Art World* (2015) pluraliteten i efterkrigstidens västerländska konst genom att fokusera på det geopolitiska läget och konstnärers och konsthallars materiella resurser.<sup>12</sup> Det som utkristalliseras i hennes studie ett komplext nätverk av politiska beslut, konstnärliga rörelser, personliga nätverk och kanske tillfälligheter. Sociologen Bruno Latour föreslår Actor Network Theory som ett sätt att få inblick i hur allt från beslut, omständigheter, individer och nätverk

hänger ihop. Ett nyckelord i sammanhanget är aktören, som behöver förstås som något långt utanför det mänskliga subjektet. Även de dokument, beslut och institutioner, och konst, som bidrar till en situation, händelser eller sammanhang ses som just aktörer, snarare än som ett resultat av ett agerande.<sup>13</sup> För flera kritiker är Latours version av Actor Network Theory full av motsägelser och fallgropar.<sup>14</sup> Latour själv påpekar att det är en förenklad lösning att låna Actor Network Theory som vare sig en förklarande teori eller applicerbar metod.<sup>15</sup> I den här artikeln finns Latours antaganden i *Tinget återställt: en introduktion till Actor-Network Theory* med snarast som en kompass. Det vill säga som ett verktyg för att få fatt i en narrativ struktur för ett historiskt skeende där personer, platser, historiska förlopp och abstrakta konstnärliga eller politiska begrepp samverkar för att skapa en händelse. Syftet med att gå omvägen via Latours version av Actor Network Theory är att skriva fram en historia om utställningarna vid Lunds konsthall utan att för den skull gå i polemik med forskningen kring Moderna Museet. Det vill säga att inte låta det som sker i marginalen, regionen eller i periferin knacka på dörren till det centrala i storstaden. Det blir snarast ett verktyg för att blottlägga och tolka de till synes improviserade strukturerna kring utställningarna på 1960-talet.

Bruno Latours utgångspunkt för att undersöka ett socialt sammanhang liknar det som möter den som går till arkiven kring Lunds konsthall: "Liksom alla vetenskaper har sociologin sin början i förundran. Uppståndelsen kan noteras på många olika sätt men det är alltid den paradoxala närvaron av något, som på samma gång är osynligt och påtagligt, taget för givet och överraskande, trivialt men förbluffande subtilt, som sätter igång ett passionerat försök att tämja det socialas vilddjur."<sup>16</sup> Utställningarna kan beskrivas precis så; som på samma gång osynliga och påtagliga. Överraskande och subtila. De är osynliga i historieskrivningen, men påtagliga i sin lokala närvaro, de är också påtagliga i de individuella konstnärernas liv. Evenemangen och utställningar med internationellt namnkunniga konstnärer pockar på uppmärksamhet och väcker nyfikenhet. Latours Actor Network Theory lånar sig som sagt som en kompass. Den tillåter en djupdykning i allt som samspelar, utan någon särskild hierarkisk uppdelning mellan konstbegreppet på 60-talet, konstverken, konsthallen som utställningsplats, kulturpolitiken, personerna i nätverket, internationell och nationell konstscen och mediernas förmedling.

## Startpunkter

Historien om hur *Superlund* kom till Lund har flera startpunkter. En sådan startpunkt, eller "nod i nätverket" med Latours begrepp, är konsthallens instiftande

där Lunds konsthalls historia påbörjades fyrtio år innan konsthallen slog upp dörrarna. Redan 1931 ville Gamla Sparbanken fira hundraårsjubileum genom att donera en konsthall och ett kulturhus till staden Lund.<sup>17</sup> Först 1953 var planerna klara. Arkitekten Claes Anshelms förslag hade vunnit, och platsen för konsthallen blev Mårtenstorget i Lund. Precis bredvid låg redan ett konstgalleri, Krogonushuset Aura.<sup>18</sup> Genom Lunds konsthalls tillblivelse går det att följa hur svensk kulturpolitik mejslades fram. Krognoshuset Aura och Lunds konsthall ringar in två sidor av utställningsproduktion; gräsrotsrörelser för att främja bildning och en mecenatstradition.<sup>19</sup> Krognoshuset, en byggnad som härstammar från medeltiden (sannolikt från 1300-talet), har sedan 1929 rymt konstnärsföreningen Aura, grundat och drivet av konstnärer, och är en intresseorganisation som från starten syftade till “att väcka intresse för och sprida kunskap om konst”.<sup>20</sup> Lunds konsthall tillhör istället en mecenatstradition, i det här fallet en bank som donerar till stadens invånare. Även om det skulle dröja mer än 35 år för Lunds konsthall att stå klar härstammar den från det som kulturhistorikern Anders Fernander beskriver som kulturpolitikens förhistoria. Under nittonhundratalets första årtionden dominerades kulturdebatten av ett bildningsideal. Från högerkonservativt håll förespråkades en klassisk utbildning med dess föreställning om kanon och *qualité*. Från vänsterliberalt håll, genom organisationer som ABF, debatterades framförallt tillgänglighet till kultur, men också dess innehåll.<sup>21</sup> Men Lunds konsthall uppfördes först under det som Fernander beskriver som “den begynnande debatten”. Det var på vänsterkanten som kulturpolitiken började göra sig hörd, och det var partiet Kommunisterna som lanserade det första kulturpolitiska programmet.

Konsthallen öppnade dörrarna två år innan Ragnar Edenman höll ett tal om kulturpolitik och integrerade denna i Socialdemokraternas partiprogram 1959. I efterkrigstiden utkristalliserar det två andra spår. I den socialdemokratiska kulturpolitiken eftersträvas ett nyttotänkande och i den borgerliga en konservatism. Per Wästberg uppmanade 1967 just till ett samhällsmuseum som skildrar människan, där objekten och rummen berättar en historia, till skillnad från överdådiga konsthallar och museer som med sin arkitektur konkurrerar med innehållet. Framtidens och samtidens museer, menade han, ska vara ett vardagsrum, en plats för möten, tankar och debatt, ett hem åt den sökande: “Museet: det sällsamma vardagsrummet. En plats för hemmastaddhet men på ögats och känslans avstånd. En plats att bli överraskad på”.<sup>22</sup>

Under de första åren fick publiken på Lunds konsthall se kulturpolitikens olika uppfattningar som i en spegel, och det de såg var en salig blandning av utställningar. Skånes konstförening var regelbundet återkommande där lokala



Nam June Paik: *Zen for Head*,  
spelad av Paul-Armand Gette och  
Ben Vautier. Lunds konsthall, 1967.  
Pressfoto: Jan Dalander.

och nationella konstnärer ställdes ut och medverkade. Likaså visades utställningar med äldre svensk och utländsk konst som *Marcus Larsson till Anders Zorn: Mästerverk i Nationalmuseum* (1958) och *Honoré Daumier* (1960) som tillhör en etablerad konstnärlig kanon och ett kvalitetsbegrepp. Lunds konsthall med Högestätt i spetsen visade "nutidskonst" från Sverige, Danmark, Norge och Finland. Men även separatutställningar av internationella konstnärer, som 1962 den venezuelanske modernisten och kubisten Armando Barros (1920-1999) och 1961 den grekiske målaren Constantin Andreou (1917-2007), samt grupputställningar med "nutida" konstnärer från Storbritannien, Polen, Italien och inte minst Frankrike. Moderna Museet i Stockholm hade ett liknande program. Lokala konstföreningar varvades med utställningar med modernistiska konstnärer och dragplåster som Carl Kylberg 1963 eller Fernand Léger 1964, Wassily Kandinsky 1965 och experimentella projekt. Bland de mer omtalade är utställningen *Rörelse i konsten* 1961.<sup>23</sup> Författaren, dramatikern och regissören Staffan Olzon (f. 1937) vittnar om hur Moderna Museet under ett par år var en plats för experiment. Det var snabbt och lätt att ordna evenemang, happenings och Fluxus-event.<sup>24</sup> Moderna Museet, menar aktörer i samtiden och vår tids forskare, låg steget före. Men genom ett återbesök i arkiven så visar det sig att verksamheten vid Lunds konsthall och konst som visades i staden Lund inte var helt olik det som fick utrymme i Stockholm.

### **Konstbegreppet**

En annan aspekt av kartläggningen av utställningarna, dess tillkomst och nätverken omkring är det dåtida samtalet om konstbegreppet och konstens möjliga roll i samhället som går att spåra via den svenska konsttidskriften *Paletten*. Under Folke Edwards sista år som redaktör för *Paletten*, 1967, det år då konsthallen i Lund firade sitt 10-årsjubileum, hade artiklarna en helt annan karaktär och ett helt annat innehåll än i slutet av 1950-talet när Edwards tillträdde som redaktör. Mot slutet av 1950-talet varvades texter om konsthistoria med enstaka artiklar om modernister. Mot mitten av 1960-talet omvärderades konstbegreppet gång på gång, det fördes en livlig debatt om nya uttryck som popkonsten och värdet av folkkonst, och det gavs också plats för andra konstnärliga genrer som arkitektur liksom åt internationella skribenter. Däribland en översatt text av Pierre Restany där han pläderade för hur den nya realismen hade sitt ursprung i Europa, närmare bestämt i Frankrike och inte i USA.<sup>25</sup>

I utställningen *Superlund* var det omförhandlade konstbegreppet en central del av utställningen. Kritikern Pierre Restany som satt samman urvalet av konstnärer hade företrädesvis satsat på de franska nya realisterna, samt popkonst av



konstnärer från olika delar av världen, men som vistades i bl.a. Paris, som den japanske konstnären Tetsumi Kudo (1935-1990).<sup>26</sup> Kudo verkade i efterkrigstidens Japan och Frankrike och vände sig mot människans övertro mot teknologi och reagerade mot människans utsatthet för massförstörelse som radioaktiv förgiftning. Ett annat exempel är den grekisk-amerikanska Chryssa Romanos (1931-2006), en av få kvinnliga konstnärer i utställningen, som ägnade sig åt kollarform liksom att riva upp bildplanet och samtidigt göra sociala och politiska kommentarer.<sup>27</sup> Restany själv såg 1967 som slutet på en era i konsten; han beskriver en evolution från Dada och Marcel Duchamp (1887-1968) via de franska nya realisterna, som markerade slutet på ett konstnärligt århundrade. 1967 stod de vid randen av ny era och ett nytt århundrade. Utställningen beskrev han som en "demonstration, som en illustration av mina egna prospektiva tankar, en dagens ouvertyr till framtiden." Vidare "SUPERLUND är egentligen Lund, dvs. en stad + den prospektiva anblicken av ett antal unga forskare inom bildens, objektets, formgivningens och arkitekturens områden."<sup>28</sup> Den drivande frågan i utställningen *Superlund* för Restany var: "Vad är konstens plats i morgondagens stad?"<sup>29</sup> Utställningen *Superlund* är rik på källor för att fånga tidens stämning. Det handlar om konstbegreppet som Restany utmanade med sin utställning i Lund och som speglar en internationell rörelse, från Moderna Museet i Stockholm i norr, till Europa, öst och väst, USA och Asien. Restany själv skapade utställningar och samarbeten i flera världsdelar som med Kudo från Japan. Restany kom från Frankrike men tog i perioder avstånd från konstscenen i Paris. Han var verksam bland konstnärerna kring franska Rivieran, och under ett par år utgick han från den italienska, Milanobaserade tidskriften *Domus*.<sup>30</sup> Att just Restany gjorde en utställning i Lund var ur hans eget perspektiv som internationellt baserad kritiker inte så konstigt, eller att konstnärerna han arbetat med, vissa under många år, följde med. Staden Lund var vittne till hur konstbegreppet expanderade från konsthallens öppnande 1957 via Eje Högeståts sista utställning och därefter. Från att Krognoshuset Aura varit ett av få gallerier för samtida konst fanns det nu flertalet platser att ställa ut konst och experimentera. Skissernas museum expanderade på 1950-talet. Konstscenen i Lund fortsatte expandera under 1970-talet då även Galleri Tornberg, med galleristen Anders Tornberg och Galerie S:t Petri med galleristen Jean Sellem började sina verksamheter.<sup>31</sup>

De experimentella konstuttrycken var i tiden, en internationell rörelse. Även nationell. Det är välkänt hur Öyvind Fahlström (1928-1976), som medverkade i *Superlund*, bidrog till den internationella konsten i Stockholm via sitt kontaktnät i framförallt New York. Fahlström och Hultén hade ett nära samarbete, och

den ena kontakten gav den andra. Ett nätverk etablerades och vänner tipsade om sina vänner och intressanta kollegor. Moderna Museet har tolkats som ett unikt projekt, och det är unikt på många sätt i ansatsen att skapa en plattform för experiment och samtidigt bygga upp en nationell och internationell konstsamling av rang.<sup>32</sup> Medarbetare till Pontus Hultén menar att det är helt osannolikt, utifrån hur museer sköts och utställningar organiseras idag, hur det gick till då, på den tiden. En ung student fick t.ex. med kort varsel åka till Danmark med ett par resväskor och hämta hem konstverk, däribland ett verk av Picasso. Utan lön eller försäkring, varken för sig själv eller konstverken. Det framstår som hastigt, slumpartat och impulsdrivet och högst originellt.<sup>33</sup> Men nätverkens framväxt, hur utställningarna kom till, nästan slumpartat, med snabbhet och med en skosnöresbudget, är en historia som återfinns på flera platser. En dagstidningsartikel vittnar om hur en "Utställning i Lunds konsthall ordnades med 40 timmars varsel" för att en transport med affischer uteblivit.<sup>34</sup>

Att i synnerhet utställningarna med samtidskonst blev till med hjälp av vänner, bekanta och deras nätverk var knappast en hemlighet utan deklarerades i förordet till *Superlund*. Aktörerna var många och nätverken intrikata, ofta personliga. Medskaparna, eller aktörerna med Latours begrepp, är alla, som vi kommer se, komponenter som skapar betydelse. Till dessa räknas platsen Lunds konsthall, dess chef, medverkande konstnärer, konstverken, skribenter, stadens invånare och nationell och lokal kulturpolitik.

## Periferier

Konsthallschefen Eje Högeståts sista utställning på Lunds konsthall var alltså *Superlund*. I katalogen skrev han att den markerar konsthallens tioårsjubileum. Det är en period nära förknippad med honom själv då han tillträdde som chef när konsthallen slog upp sina dörrar 1957. Olika förslag för jubileet hade förekommit som en sammanställning av de senaste tio årens verksamhet.<sup>35</sup> Men att blicka framåt var mer i konsthallens anda, och sannolikt även i Högeståts anda. Resultatet var utställningen *Superlund*. Majoriteten av konstnärerna som visade verk har kommit att bli betydande inom konsten. Några var stora redan då, andra i begynnelsen av sina karriärer, och det var en i grunden internationell utställning där de allra flesta kom från Europa. Hela Europa. *Superlund* kan beskrivas som en nydanande utställning, där Restany med konstnärerna prövade nya skärnsnitt. Utställningens teman berörde ett ifrågasättande vart människan och konsten är på väg och hur människan och konsten är sammanflätade med såväl teknologi som natur. Restany konstaterade att "mitt i det urbana fenomenet utgör idag natur och teknologi samma sak".<sup>36</sup>

Utställningen *Superlund*, som trots allt var en slutpunkt i Högeståts verksamhet vid Lunds konsthall, hade sina rötter i en tidigare utställning, *Le Merveilleux Moderne/Det underbara moderna* 1965.<sup>37</sup> Medan Hultén och Moderna Museet lät sin lykta svepa över USA och New Yorks konstscen satsade Högestått på konstnärer och kritiker verksamma framförallt i Frankrike. En av startpunkterna för utställningen *Det underbara moderna* var en träff med vänners vänner. Eje Högestått och den Skånebaserade vännen, poeten och översättaren Lasse Söderberg (f. 1931) var i Paris och träffade den italienske konstnären Gianni Bertini (1922-2010). Samarbetet med Gianni Bertini och Eje Högestått förankrades redan 1961 när Bertini genomförde en separatutställning på Lunds konsthall. Bertini undersökte vid den tiden måleriets traditioner; hans målningar beskrevs som en invasion av sin samtids bilströmmar. Utgångspunkten för hans målningar var mediebilder, reklambilder, affischer, och han strävade efter att upphäva uppdelningen mellan abstrakt och figurativt måleri.<sup>38</sup> Väl i Paris sommaren 1964 tog enligt Högestått Bertini med sig svenskarna till en annan konstnärskollega och vän, Paul-Armand Gette, där Högestått och Söderberg mötte kritikern Jean-Jacques Lévêque. Samtalen flöt, idéer utbyttes och idén till utställningen föddes. I förordet till katalogen beskrivs hur vännerna kläckte idén till utställningen en ljum sommarkväll i Paris och genast började listor med tänkbara konstnärer skrivas. "Det Underbara Moderna – Det Underbara Idag" skrev Högestått i förordet, "har krävt månader av förberedelser i form av brevväxling, telegram och personlig övertalning". Vidare att "Han [Jean-Jacques Lévêque] har också spelat en väsentlig roll för valet av konstnärer. Många namn antecknades under samtal i Paris i somras, men många har föreslagits och diskuterats i brev under hösten 1964." Gianni Bertini och P.-A. Gette, vittnar Högestått, hjälpte till att övertyga de inbjudna konstnärerna om utställningens betydelse. "Några har låtit oss få konstverk trots att de har haft svårt att lämna material till utställningar i betydligt större städer än Lund."<sup>39</sup>

Men allt hände inte som Högestått skrev, där och då, den ljumma kvällen i Paris. En av deltagarna, Bengt Rooke (1932-2016), som enligt affischen stod för ljus och ljudteknik hade redan börjat vänja Lundapubliken med happenings- och Fluxus-evenemang. Rooke har samlat material från sina och andras happenings från 1960-talets första år med betoning på de lokala svenska och danska konstnärernas arrangemang. *Sydsvenskan* rapporterade om en happening i Lundagård en kväll i maj 1964, att efter den händelsen skulle polisen sannolikt dra öronen åt sig vid nästa ansökan om tillstånd. "[...] och polisen kommer att ha det här i minnet, när det kommer in nya ansökningar om tillstånd att ordna happenings i Lund. Vad som kom fram var synbarligen ingenting annat än vad som uppen-

baras vid kravalltillbud: förstörelselusta och skymten av en desperation. Kusligt nog låg det i luften att han skulle ha kunnat utnyttja situationen om han velat – han eller någon annan.”<sup>40</sup> I ett utdrag från en polisrapport så samlades ca 500 människor och polisen var tillkallad på grund av klagomål om störande ljud. Musiken var hög och Rookes stora träskulpturer med KRW (Sydkoreas) flagga i topp stod i brand. Brandkåren kom och släckte ner branden, polisen skingrade besökarna och Rookes midnattshappening var över.<sup>41</sup> Det perifera har flera lager, och de utländska gästande konstnärernas närvaro behöver även läsas i ljuset av konstscenen i Lund; samtalen, upptågen, brottet mot konstbegrepp och den nya vågen av radikala studenter och konstnärer som samlades i Lund.

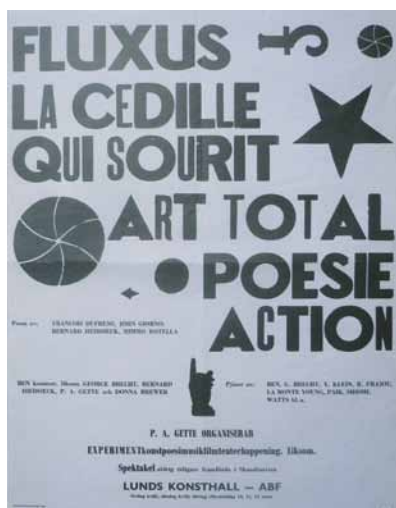
Lunds publik var på sätt och vis uppvärmd, kanske redo för att möta den internationella experimentella konsten. När Högestätt träffade Bertini, Gette, Söderberg och Lévêque i Paris så var resultatet utställningen *Le Mervielleux moderne*<sup>42</sup> som tillsammans med *Superlund*<sup>43</sup> satte Lund på en internationell karta, åtminstone då. Men mer än så; konstnärerna fick utrymme att göra experimentell utställning på en konsthall som erbjöd ordnade förhållanden, stora lokaler, teknik, en engagerad publik och intresserad media. Lunds konsthall må ha varit i en periferi, men platsen som sådan var full av aktivitet och möjligheter, trots den lilla staden med sina gamla anor och bebyggelse långt bortom storstädernas brus.

I utställningskatalogen för *Det underbara moderna* skrev Jean-Jaques Lévêque att det gemensamma draget för konstnärerna var att ta avstånd från abstrakt måleri och vända sig till verkligheten, där den största källan för konstnärliga uttryck var just storstaden; det urbana livet som gavs uttryck i Césars (1921-1998) pressade bilar, Daniel Spoerri (f. 1930) skrotsamlingar, eller affischer som återfanns i Mimmo Rotellas (1918-2006), Jacques Villeglés (f. 1926) eller François Dufrênes (1930-1982) kollage.<sup>44</sup> Duchamp och Dada svävar som en ande över de franska konstnärerna och intellektuella, ett arv som aldrig gick ur tiden bland de franska konstnärerna, men Dada menar Lévêque var något annat. Dada drev med sin samtids uttryck, medan de nya realisterna poetiserade. Samtidigt så går uttrycken igen. Filmen var återigen i centrum för nya experiment i utställningen *Det underbara moderna*, liksom legenden: “lika mycket håller konsten idag på att återfå fotfästet i legenden, i skådespelen och till och med i dagsnyhetererna.” Och hastigheten: “Meteorfarten på racerbanorna i le Mans eller Indianapolis, hastigheten hos flygplanen, som spränger ljudets vall och som ger det snabba sättet att måla.” Slutligen objektet: “Vår epok är i själva verket mer än någon annan översvämmad av objekten. Utilitära eller fetischistiska föremål, båda blandas ihop till den grad att fetischismen till och med sätter

gloria på nytto-objekten och begåvar dem med en ny dimension, oväntad och oanad.”<sup>45</sup> Konstnärer som Michelangelo Pistoletto (f. 1933) tänjde på objektets dimensioner, och Gyula Kosice (1924-2016) experimenterade med kinetisk konst. I en recension står det att läsa hur de deltagande konstnärerna sträckte sig över vad som ansågs vara extremer: från de nya realisterna till “föreställningslös optisk konst”, filmskapare, poeter och författare. Alla förenade av sökandet efter samtiden i sin nutid.<sup>46</sup>

Under utställningen *Det underbara moderna* framfördes en kväll med happe- nings och Fluxus-föreställningar. “Poesiaktion” iscensattes av den franske skådespelaren, regissören och poeten Jean-Loup Philippe (f. 1934), den brittiske beatnikförfattaren Brion Gysin (1916-1986) (som deltog via en inspelning), poeten och musikern Henri Chopin (1922-2008) samt franske Robert Filiou (1926-1987), aktionpoet och Fluxus-konstnär, som också han deltog på distans. Dekoren till de olika uppsättningarna var gjorda av Bertini och Gette. Alla var vänner, och någon som kände någon pratade med någon. Utställningen, skriver Högestätt, hade föregåtts av månader med förberedelser genom brev, telegram, middagsbjudningar och diskussioner. I synnerhet av Bertini och Gette, som bodde i Paris och som uppvaktade och övertalade sina konstnärsvänner, och deras vänner, att skicka ett verk till utställ- ningen i Lund, i denna norra periferi. Lund var helt klart utanför en konstkarta, ändå lyckades Lunds konsthall och chefen Eje Högestätt attrahera numer så namnkunniga konstnärer som Bryon Gysin, Niki de Saint Phalle (som visade verk i Lund året innan den stora utställ- ningen *Hon, en katedral* på Moderna Museet 1966), Jean Tingeluy, Enrico Baj, Yves Klein, Öyvind Falhström, Michelangelo Pistoletto, Daniel Spoerri med flera. För en del var dock Skåne med dess närhet till Köpenhamn ingen okänd periferi. Spoerri hade 1961 till exempel genomfört en av sina tidiga matevents i ett galleri i Köpenhamn, där han köpt konservburkar, signerat dem och tryckt “Attention: Work of Art” som han sen sålde som konstverk.<sup>47</sup>

Högestätt hade tidigare samarbetat med internationella konstnärer och institutioner och ställt ut konst av konstnärer från Jugoslavien, USA, eller Argentina. Men det här var något annat, en storskalig och i grunden internatio- nell utställning, därtill en utställning som gick långt i gränsöverskridande verk och olika slags konstskapare. Detta, påpekar Högestätt, var en stor möjlighet för Lund. Det han inte påpekar var att det samtidigt var en stor möjlighet för flera av de medverkande konstnärerna.



Affischen för *Poesi Action, Fluxus/La Cedille qui rit* samt *Art Total*, 10-12 mars 1967, Lunds konsthall.

## Det centrala i det perifera

För att fördjupa analysen av verksamheten med utställningarna och evenemangen vid Lunds konsthall behöver blicken vändas även mot Frankrike och dess inhemska konstscener och uppdelning mellan centrum och periferi. Det är känt hur en del av konstnärerna valde ett liv utanför huvudstaden, som Georges Brecht. Han lämnade New York för Paris, snart efter att New Yorks konstscen började ta fart. Brecht lämnade Paris snart igen och bosatte sig ett par år i den lilla staden Villefranche-sur-Mer några mil utanför Nice. Under 1960-talet utvecklades den franska Rivieran, och i synnerhet Nice, med Matisse och Picasso i bakgrunden och Ben Vautier i spetsen, till ett gångbart alternativ till Paris. Begreppet "école de Nice" myntades i en artikel 1960.<sup>48</sup> Brecht verkar ha dragit sig mot det perifera. Det har sagts om hans och vännen och kollegan Fluxus-konstnären Robert Filius butik *La cedille qui rit*, att den knappt hade några besökare alls.<sup>49</sup> Först skulle man hitta dit, sen hitta Brecht och Filiou själva, som knappt var i sin butik utan oftare på ett kafé i närheten.<sup>50</sup> Besökarna utgjordes av den närmsta kretsen, vänner som letade sig till Villefranche för att besöka Brecht och Filiou, eller lokalbefolkning de lärde känna, men som inte var direkt involverad i konst.

Bruna Latour menar att det globala härstammar ur det lokala: makro och mikro är med nödvändighet sammanflätade. Den här artikeln har visat att i historien om *Superlund* och *Det underbara moderna* är den lokala möjligheten i Lund att ge plats för experimentella utställningar nära sammanflätad med konstscenen i Frankrike. Utställningarna i Lund hänger ihop med relationen mellan konstnärer, kritiker och curators i storstaden Paris och det mer regionala Rivieran. Vidare så går det att anlägga ett kritiskt perspektiv kring hur nätverk formas, och hur vissa väljs in och andra exkluderas inte minst genom vänskapsband. Relationer och nätverksskapande kan ses som symptomatiska för hur en enögd modernistisk historia framställts, på bekostnad av så många konstnärskap som inte passade in, eller personer som hade fel kön, fel hudfärg, fel bakgrund. Urvalet är en sak, men, vittnar de medverkande; själva nätverken, middagarna och via mun till mun var hur utställningar behövde organiseras. Information om konstnärers projekt krävde personliga kontakter. I synnerhet när det gällde konstnärer som inte redan visades på de stora museerna eller institutionerna. Biennaler, mässor, hemsidor och officiella nätverk har till viss del ersatt den "brevväxling, telegram och personlig övertalning" som Högestätt beskriver som sin arbetsmetod.<sup>51</sup> Det gick inte ens att besöka konstskolornas avslutningsutställningar för att fiska upp talanger, för flera av konstnärerna kom från helt andra yrkesområden: Paul-Armand Gette var autodidact som konstnär och

utbildad inom biologi utbildad inom botanik, entomologi och geologi, Georges Brecht till kemist, Jean-Loup Philippe till ekonom, och Bernard Heidsick fortsatte igenom hela sitt yrkesliv att arbeta som bankman. För att få veta vad som var på gång krävdes nätverk och förtroenden. Konstnärer, visade det sig, hade just förtroende för Högestätt. De återkom och samarbetade, igen och igen. Som till exempel Gianni Bertini, som hade sin första separatutställning på Lunds konsthall 1961.<sup>52</sup> Högestätt erbjöd konstnärlig frihet, han var känd för sin nyfikenhet för vad konstnärer arbetade med, det senaste, och lät dem uppfylla sina idéer. Enligt Gette var hans pågående projekt som konsthallschef att undersöka vilken roll en offentligt finansierad konsthall kan spela för sin samtid, och sin omvärld i samhället.<sup>53</sup> Lund må ha varit en slags periferi för konstnärer och kritiker under 1960-talet men erbjöd samtidigt konstnärer konstnärlig frihet, teknisk utrustning och kunnande och inte minst en hängiven publik utanför den egna konstnärskretsen.

Det är tydligt att för såväl Lévêque som Restany och konstnärerna de samarbetade med så är periferi ett relativt begrepp. Vad är egentligen en periferi? Svenska akademins ordlista anger flera definitioner varav en är "om det parti av en yta l. ett område l. ett föremål o.d. som är beläget längst bort från medelpunkten (närmast innanför periferin i bet. 1); yttre del(ar); ytterområde(n); utkant(er); särsk. om dylika delar av lokal, geografiskt område, krets av personer o. d.". Periferi kan definieras som det som befinner sig i ett ytterområde, eller längst bort från medelpunkten. Lund är tveklöst en perifer stad till konstnärliga centrum som Paris och New York, men också på en mer lokal nivå till storstadsområdet Stockholm samt det mer närliggande Köpenhamn. Det kanske även är i periferin till en annan periferi, Villefranche-sur-Mer. De franska kritikerna i Paris ignorerade konstscenen på Rivieran, som precis som utställningarna i Skåne hade bevakning i lokalpressen men ingen större bevakning utifrån storstadens horisont. Det som hände i Paris eller Stockholm angick alla; det som hände i Nice, Villefranche-sur-Mer eller Lund angick de som bodde i närheten. Ben Vautier försökte råda bot och gjorde en kartläggning av alla konstnärer som bodde i Nice och runt den franska Rivieran.<sup>54</sup> Kritikern Claude Rivière propagerade för betydelsen av "école de Nice", och Pierre Restany riktade sin uppmärksamhet mot konstnärerna verksamma vid den södra, franska kusten.<sup>55</sup>

Vad som är perifert och vad som är en mittpunkt är i konstant omförhandling, och det är närmast en tautologi att den egna verksamheten är det egna centrum. Där och då i Lund var naturligtvis i händelsernas centrum och kan som händelse svårigen upplevas som perifer. Ändå menar den ryska tänkaren Yuriy Lotman att det är meningslöst att försöka ändra uppdelningen mellan centrum och peri-

feri, i de olika sammanhang det uppträder, som i konsthistorieskrivning. Det är så djupt inrotat i hur händelser, historia eller politik är tänkt, framskrivet och skapat att det inte tjänar så mycket till att försöka ändra beteenden. Istället för att utmana centrum som en fixpunkt, idé eller föreställning så menar han att vi kan ändra synen på det perifera och se det senares potential som ett händelsernas centrum. Lotman menar att det är just när en plats är utanför strålkastarljuset som det är möjligt att testa det i grunden radikala.<sup>56</sup> Att se till *vad* som utspelades och inte bara *var* är ett sätt att nå multipla modernismer i plural. Händelsernas centrum är ju just där något utspelar sig, som den där kvällen i mars 1967 när Lund konsthall var fyllt med papper, ballonger, karameller, förstörda instrument, vattenpölar och människor.

---

#### ABSTRACT

In this article the aim is to challenge long-standing ideas of regional peripheries in relation to metropolitan art centres through events at Lund Art Gallery (Lunds Konsthall) in Sweden during the 1960s. In focus are the 1965 exhibition *Le merveilleux moderne: Det underbara idag* and Pierre Restany's exhibition *Superlund: Un Panorama du present: Une philosophie du future*, 1967. The article explores how the public art gallery in this small university town is one example of new contexts and circulations in the globalisation of art. It may not be surprising that French Realists or Fluxus artists got an early career break in a small town in Northern Europe. But what is interesting is how these events have been bypassed and dismissed by art history because of where they took place, in a perceived periphery. Using Bruno Latour's Actor Network Theory as a compass, the article traces different nodes in the network, bringing forth a series of Fluxus evening and experimental exhibitions in a Northern university town.

---

#### NOTER

- 1 Janerik Larsson, "Överlevde kalldusch!" *Kvällsposten*, 11/3 1967.
- 2 Se t.ex. Tony Kaplan, "Stor konstafton i Lund", *Arbetet* 1/3 1967; Janerik Larsson, "De ska spränga konstens gränser", *Kvällsposten*, 10/3 1967.
- 3 George Brechts partner nämns som Donna Jo Brewer, eller Donna Jo Jones, men utan hänvisning till hennes medverkan eller fakta om biografi, se t.ex. Natilee Harren, "La cédille qui ne finit pas: Robert Filliou, George Brecht, and Fluxus in Villefranche", *Getty Research Journal*, nr. 4 (2012) eller Mari Dumett, *Corporate imaginations, Fluxus strategies for living*, University of California Press, Oakland, Kalifornien, 2017 p. 162, liksom Oven Smith, "Developing a Fluxable Forum: Early Performance and Publishing", Friedman 1998, pp. 3-21.
- 4 Restany, 1967.
- 5 Romy Golan påpekar att *Superlund* kan vara den mest intressanta av de många, nästan bortglömda utställningar Restany organiserade, Golan, 2004, p. 91.
- 6 Se bland annat: Gedin, 2016; Hayden, 2006; Tellgren, 2017; Tellgren, Sundberg & Johan Rosell, 2008; West, 2017; Öhrner 2017.



- 7 Intervju Paul-Armand Gette, Paris, 18 november 2016.
- 8 "Illustration av tankar är Superlund år 2000", *Skånska dagbladet* 13/9 1967 (anonym författare) bekräftar inte på vilket sätt men en möjlig tolkning är att det handlar om antalet internationella konstnärer som medverkade.
- 9 Wadstein MacLeod, 2017, pp. 153-177.
- 10 Piotrowski 2013, pp. 178-185.
- 11 Petersen, 2015.
- 12 Dossin, 2015.
- 13 Näsman, 2014, p. 34.
- 14 Se t.ex. Sayes, 2017, pp. 294-313.
- 15 Latour, 2015.
- 16 Latour, 2015, p. 35.
- 17 Den av kommunen ägda tomt n°8 i kvarteret Döbeln, se Gåvobrev ang konsthall 1954-11-08, citerat i Sternö, Nielsén och Lundberg, 2016, p. 13.
- 18 <http://www.krognoshuset.se/om-krognoshuset/> (november 2017).
- 19 För en jämförelse av hur svensk kulturpolitik speglas genom Moderna Museets, se Hans Hayden, 2006, pp. 190-194.
- 20 <http://www.krognoshuset.se/aura/> (oktober 2017).
- 21 Frenander, 2014, pp. 75-92.
- 22 Tunander och Wästberg, 1967, p. 19.
- 23 Tellgren, Sundberg & Rosell, 2008, pp. 347-372, se också <https://www.modernamuseet.se/stockholm/sv/samlingen/historia/kronologi/#1960-tal>, (november 2017).
- 24 *Vitnesseminarium: Levande arkiv: Pontus Hultén på Moderna Museet i Stockholm*, arrangör Charlotte Bydler och Andreas Gedin, i samverkan med Samtidshistoriska institutionen, Södertörns Högskola, 26/4 17.
- 25 Pierre Restany, "Nyrealismen", *Paletten*, nr. 1, 1963, pp. 12-14, för en beskrivning av Restanys polemik mot nordamerikanska konstnärer, se t.ex. Ikegami, 2014, pp. 34-39.
- 26 [http://www.andreareosengallery.com/exhibitions/tetsumi-kudo\\_2016-10-14](http://www.andreareosengallery.com/exhibitions/tetsumi-kudo_2016-10-14) (12/9 2018)
- 27 Se t.ex. Pierre Restany, Chryssa, New York, 1977.
- 28 Restany, "Ett nupanorama", *Superlund*, p. 5.
- 29 Restany, *Superlund*, 1967.
- 30 Golan, 2004, p. 80.
- 31 Lindh, Reichert & Tzotzi, 2009.
- 32 Se t.ex. Hayden, 2006; Tellgren & Lundström, 2017; Tellgren, Sundberg & Rosell, 2008; West, 2017.
- 33 *Vitnesseminarium: Levande arkiv*, 26/4 17.
- 34 "Utställning i Lunds konsthall ordnades med 40 timmars varsel", *Arbetet*, 19 mars 1967.
- 35 Eje Högestätt i slutord, *Superlund*, Restany, 1967, sista sidan (utan paginering).
- 36 Restany, 1967, pp. 16-17.
- 37 *Le Merveilleux Moderne/det underbara moderna*, 19/3-25/4, 1965.
- 38 Restany, 1962.
- 39 Lunds konsthall & Eje Högestätt, 1965, p. 2.
- 40 *Ur Sydsvenska dagbladet*, 16/5 1964.
- 41 Bent Rooke, "Tidsfacetter", pp. 24-26, [www.rooketime.se](http://www.rooketime.se). (19/12 2017)

- 42 Konstnärer som medverkade i utställningen *Le Mervielleux moderne*, 1965: Enrico Baj (1924-2003), Gilles Aillaud (1928-2005), François Arnal (1924-2002), Eduardo Arroyo (f. 1937), Antonio Berni (1905 - 1981), Gianni Bertini (1922-2010), Éric Beynon (f. 1935), François Dufréne (1930-1982), Öyvind Fahlström (1928-1976), Jörgen Fogelquist (1927-2005), Yves Klein (1928-1962), Gyula Kosice (1924-2016), Carl Otto Hultén (1916-2015), Harry Kramer (f. 1939), Julio Le Parc, (f. 1928), Peter Foldes (1924-1977), Winfred Gaul (f. 1928), Klaus Geissler (1933, dödsår oklart), François Morellet (1926-2016), Achille Perilli (f. 1927), Michelangelo Pistoletto, (f. 1933), Bernard Rancillac (f. 1931), Antonio Recalcati (f. 1938), Horacio Garcia Rossi (f. 1929), Domenico "Mimmo" Rotella, (1918-2006), Niki de Saint Phalle (1930-2002), Peter Saul (f. 1934), Francisco Sobrino (1932-2014), Joël Stein (1926-2012), Jean Tinguely (1925-1991), Jacques Villeglé (f. 1926), Jan Voss Yvaral (f. 1936), Anders Österlin (1926-2011).
- 43 Konstnärer som medverkade i utställningen *Superlund*, 1967: Serge Béguier (f. 1934), Erik Beynon (f. 1935), Lourdes Castro (f. 1930), Romanos Chryssa (1931-2006), Antoni Miralda (f. 1942), Yehuda Neiman (f. 1931-2011), Mimmo Rotella (1918-2006), Hervé Télémanque (f. 1937), Joe Tilson (f. 1928), Roy Adzak (1927-1987), Arman (1928-2005), François Arnal (1924-2002), Peter Brüning (1929-1970), Mark Brusse (f. 1937), Christo (1935-2009), Erik Dietman (1937-2002), P. A. Gette (f. 1927), Piero Gilardi (f. 1942), Constantin Karahalios (1923-2007), Tetsumi Kudo (1935-1990), Alex Mlynareik (f. 1934), Jean-Pierre Raynaud (f. 1939), Jean-Michel Sanejouand (f. 1934), Wim T. Shippers (f. 1942), Woody van Amen (f. 1936), Paul van Hoeydonck (f. 1925), P. O. Ultvedt (1927-2006), Constantin Xenakis (f. 1931), Julio le Pare (f. 1928), François Morellet (1926-2016), Francisco Sobrino (1932-2014), Yvaral [Jean-Pierre Vasarely] (1934-2002), Eugenio Carmi (1920-2016), César (1921-1998), Mare de Rosny (f. 1938), Piotr Kowalski (1927-2004), Bernard Quentin (f. 1925), Roger Tallon (1929-2011), Marcel von Thienen (1922-1998), Yona Friedman (f. 1923), Walter Jonas (1910-1979), Georges Patrix (1920-1992), Nicolas Schöffer (1912-1992).
- 44 Lévêque, 1965, p. 4.
- 45 Lévêque, 1965, pp. 3-9.
- 46 Nanne-Bråhammar, 1965, p. 100.
- 47 Se t.ex. John G. Hatch, "On the Various Trappings of Daniel Spoerri", 29/3 2003, *Artmargins.com*, (maj 2018).
- 48 O'Neill, 2011, för skapandet av Ecole de Nice, se pp. 49-92.
- 49 La cédille är kroken på bokstaven c i franska för att markera ett s-ljud "ç".
- 50 För en kommentar om hur popkonstnärer och Fluxus-konstnärer använde sig av butiker, från New York till Århus, Danmark se Higgins, 2002, pp. 125-135.
- 51 Högstätt, 1965.
- 52 För en tolkning av Bertini vid samma tid, se t.ex. Restany, 1962, där det i biografen går att läsa att Bertini turnerade Sverige med utställningen "Abstrakt landskap".
- 53 Intervju Paul-Armand Gette, Paris, 18 november 2016.
- 54 Ben Vautier, *A Propos de Nice*, katalogomslag med kartläggning av alla verksamma inom konst runt Rivieran, Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 31/1-11/4 1977, återgiven i O'Neill, 2011, färgbild nr 2.
- 55 O'Neill, 2011, pp. 94-126.
- 56 Lotman, 2005, pp. 205-229.

## LITTERATUR

### Otryckta källor

Intervju Paul-Armand Gette, Paris 18 november 2016.

*Vitnesseminarium: Levande arkiv: Pontus Hultén på Moderna Museet i Stockholm*, arrangör Charlotte Bydler och Andreas Gedin, i samverkan med Samtidshistoriska institutionen, Södertörns Högskola, 26/4 2017.

### Webbsidor

<http://www.krognoshuset.se/om-krognoshuset/> (14 november 2017).

<http://www.krognoshuset.se/aura/> (17 oktober 2017).

<https://www.modernamuseet.se/stockholm/sv/samlingen/historia/kronologi/#1960-tal>, (29 november 2017).

<https://www.hauserwirth.com/exhibitions/2564/tetsumi-kudo/view/> (28 november 2017)

### Tryckta källor

Anonym: *Skånska dagbladet*, 13/9 1967.

Anonym: "Utställning i Lunds konsthall ordnades med 40 timmars varsel", *Arbetet*, 19 mars 1967.

Dossin, Catherine: *The Rise and Fall of American Art, 1940s–1980s: A Geopolitics of Western Art World*, Ashgate, Farnham, 2015.

Dumett, Mari: *Corporate imaginations, Fluxus strategies for living*, University of California Press, Oakland, Kalifornien, 2017.

Frenander, Anders: *Kulturen som kulturpolitikens stora problem: diskussionen om svensk kulturpolitik fram till 2010*, 2. rev. uppl., Gidlund, Möklinta, 2014.

Friedman, Ken (red.): *The Fluxus reader*, Academy Editions, London, 1998, pp. 3-21.

Gedin, Andreas: *Pontus Hultén, Hon & Moderna*, Langenskiöld, Stockholm, 2016.

Golan Romy: "Restany tous azimuts" in Tom Bishop (red.), *The Florence Gould Lectures at New York University, Volume VI, 2002-2004*, New York University, New York, 2004.

Harren, Natilee: "La cédille qui ne finit pas: Robert Filliou, George Brecht, and Fluxus in Villefranche", *Getty Research Journal*, nr. 4, 2012.

Hayden, Hans: *Modernismen som institution: om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm*, Östlings bokförlag Symposion, Eslöv, 2006.

Higgins, Hannah: *Fluxus experience*, University of California Press, Berkeley, 2002.

Ikegami, Hiroko: *The great migrator: Robert Rauschenberg and the global rise of American art*, The MIT Press, Cambridge, 2014.

Kaplan, Tony: "Stor konstafon i Lund", *Arbetet*, 1/3 1967.

Larsson, Janerik: "Överlevde kalldusch!", *Kvällsposten*, 11/3 1967.

Larsson, Janerik: "De ska spränga konstens gränser", *Kvällsposten*, 10/3 1967.

Latour, Bruno: *Tinget återställt: en introduktion till actor-network theory*, 1. uppl., Studentlitteratur, Lund, 2015.

Lindh, Carl, Emma Reichert och Elena Tzotzi (red.): *Parallell historia: Skånes konstarener 1968-2008*, Signal, Malmö, 2009.

Lunds konsthall & Höggestätt, Eje: *Le merveilleux moderne = Det underbara moderna = Det underbara idag: Lunds konsthall, 1965*, utställningskatalog, Lunds konsthall, Lund, 1965.

Lotman, Yuri M.: "On the semiosphere", *Sign Systems Studies*, nr.1, 2005.

- Nanne-Bråhammar, Marianne: "Skåne", *Paletten*, nr. 2, 1965.
- Näsman, Olof: *Samhällsmuseum efterlyses: svensk museiutveckling och museidebatt 1965–1990*, Umeå universitet, Diss. Umeå universitet, Umeå, 2014.
- O'Neill, Rosemary: *Art and Visual Culture on the French Riviera 1956–1971*, Ashgate, Farnham Surrey, England, 2011.
- Petersen, Anne Ring: "Global art history: a view from the North", *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 7, nr. 1, 2015, <https://doi.org/10.3402/jac.v7.28154>. (13/9 2018)
- Piotrowski, Piotr: "East European Art Peripheries Facing Postcolonial Theory", *www.nonsite.org* (access 17 januari 2018), nr. 12, 2014.
- Piotrowski, Piotr: "Writing on Art after 1989" in Hans Belting och Andrea Buddensieg (red.), *The Global Contemporary and the Rise of the New Art Worlds*, MIT Press, Cambridge, MA/London, England, 2013, pp. 178-185.
- Restany, Pierre: "Nyrealismen", *Paletten*, nr. 1, 1963.
- Restany, Pierre: *Bertini*, Musée de Poche, Paris, 1962.
- Restany, Pierre: *Superlund: [un panorama du présent] : [une philosophie du futur] : [ett nupanorama] : [en framtidsfilosofi]*, Lunds konsthall, Lund, 1967.
- Restany, Pierre: *Chryssa*, New York, 1977.
- Rooke, Bengt: "Tidsfacetter", pp. 24-26, [www.rooketime.se](http://www.rooketime.se). (19/12 2017)
- Sayes, Edwin: "Marx and the critique of Actor-Network Theory: mediation, translation, and explanation", *Distinktion: Journal of Social Theory*, 18:3, 2017, pp. 294-313.
- Sternö Joackim, Tobias Nielsén och Adam Lundberg: *Rapport 16:05, Lunds konsthall som mötesplats*, Utredning på uppdrag av Lunds kultur- och fritidsnämnd, Volante Research, Stockholm, 2016, p. 13.
- Tellgren, Anna (red.): *Pontus Hultén och Moderna Museet: de formativa åren*, Moderna Museet, Stockholm, 2017.
- Tellgren, Anna, Martin Sundberg och Johan Rosell (red.): *Historieboken: om Moderna Museet 1958-2008*, 1:a utg., Moderna Museet, Stockholm, 2008.
- Tunander Ingemar och Per Wästberg (red.): *Det underbara skåpet: några berättelser om museernas möjlighet att belysa vår tillvaro*, Prisma, Stockholm, 1967, p. 19.
- Wadstein MacLeod, Katarina: "The resilience of the periphery: Narrating Europe through curatorial strategies" in Johan Fornäs (red.), *Europe faces Europe: narratives from its eastern part*, Intellect, Bristol, 2017, pp. 153-177.
- West, Kim: *The exhibitionary complex: exhibition, apparatus, and media from Kulturhuset to the Centre Pompidou, 1963–1977*, Södertörns högskola, Diss. Huddinge : Södertörns högskola, 2017, Huddinge, 2017.
- Öhrner, Annika (red.): *Art in transfer in the era of pop: curatorial practices and transnational strategies*, Södertörn University, Huddinge, 2017.