

Förnyelse av kulturinstitutioner
Stiftelsen framtidens kultur

Huset

Ett seminarium om förnyelse av kulturinstitutioner

Göteborg 15-16 mars

Förord

Huset är den tydligaste manifestationen av kulturinstitutionen – från 1800-talets nationalromantiska palats till 1990-talets postmoderna konserthus vid strömmande vatten.

Men palatsen tycks eka allt tommare och allt osäkrare på vad de vill förmedla. Kostnaderna för marknadsföring och hyror växer medan kärnverksamheten krymper till en plats i periferin. Museerna ”disneyfieras”, medan samlingarna försvinner under ett allt tjockare lager av damm. Kulturinstitutionernas yrkeskategorier professionaliseras in absurdum, medan medarbetarna förlorar känslan för det gemensamma målet.

Det ställs allt högre krav på institutionerna från uppdragsgivarna. Ska de vara nyttiga för alla, eller ska de utveckla sina speciella kvaliteter? Vågar och kan de möta en publik som har allt mer skilda intressen och bakgrunder? Kan kulturinstitutionerna bli mötesplatser där det demokratiska samtalet kan föras?

Stiftelsen framtidens kulturs programområde Förnyelse av kulturinstitutioner anordnade seminariet ”Huset – ett seminarium om förnyelse av kulturinstitutioner” i Göteborg den 15-16 mars 1999. Seminariet var det första i en serie om tre; de två nästkommande har temana ”Vad ska vi ha konstnärer till?” samt ”Jakten på publiken”.

Denna dokumentation sammanfattar innehållet i Göteborgsseminariet. Sist i dokumentationen återfinns en presentation av de medverkande talarna och debattörerna.

Seminarieplanering och ledning: Maria Fridh och Rikard Hoogland.

Moderator: Ulrika Knutson.

Medhjälpare: Monica Fredriksson och Annelie Modin.

Dokumentation: Petra Vainionpää.

Innehåll:

<i>Förord</i>	1
<i>Sverige åt svenskarna – om det nationella i svensk politisk kultur</i>	3
<i>Det allvarliga museet</i>	17
<i>Institutionsteatern som ”konstföretag”</i>	29
<i>Åhhh Göteborg – debatt om Göteborgs kulturklimat</i>	38
<i>Mer eller mindre virtuella hus</i>	49
<i>Kommunikativa rum</i>	52
<i>The Electronic Nobel Museum (ENM)</i>	54
<i>Nobelmuseet – ett museum i vardande</i>	57
<i>Sesam – museivärldens största vårdprojekt. Vad blev det av det?</i>	59
<i>Tankar efter åtta år som kulturpolitiker</i>	71
<i>Staden som scen och dess invånare som aktörer</i>	79
<i>Framtidens museum</i>	81
<i>Död åt museet, länge leve upplevelsen!</i>	85
<i>Kort presentation av talare och debattörer</i>	88

Sverige åt svenskarna – om det nationella i svensk politisk kultur

Henrik Berggren

Jag känner ett tungt ansvar inför att inleda denna konferens om förnyelsen av kulturinstitutionerna, och jag är inte riktigt säker på hur det jag kommer att säga passar in i detta sammanhang.

Tre begrepp har lyfts fram av arrangörerna: huset, konstnären och publiken. När det gäller de två sistnämnda har jag nog tyvärr inte mycket att bidra med. Däremot hoppas jag att jag kan hjälpa till när det gäller att definiera den första aspekten: huset. Jag kommer att uppehålla mig vid det större hus som såväl publik, konstnärer och kulturinstitutioner befinner sig i: nationen, eller som Ernst Gellner har uttryckt det: det politiska hus där statsbildning och kultur möts.

När den franske filosofen och religionshistorikern Ernst Renan 1882 i en berömd föreläsning ställde sig frågan vad en nation är – ”Qu'est-ce que une nation?” – gav han följande svar:

”En nation är en storslagen solidaritet uppbyggd av vördnad för de offer man har gjort och är beredd att göra igen. Den förutsätter ett förflutet och förnyar sig själv genom påtaglig handling: bejakandet, och begäret att fortsätta leva tillsammans. En nations existens är (och jag ber om ursäkt för metaforen) en pågående folkomröstning; liksom individens existens är den en ständig bekräftelse av själva livet.”

Renans definition är förstås bara en av ett hundratal föregående och efterföljande försök att i en enkel formel fånga nationstanken. På samma sätt som ett annat kollektivt identitetsbegrepp – jag avser naturligtvis ”klass” – har genererat en enorm teoribildning sedan mitten av 1800-talet, har det kring föreställningen om den nationella gemenskapen och dess ideologiska uttryck uppstått en vittfamnande litteratur.

Men till skillnad från klassbegreppet – som åtminstone tillfälligt förvisats ur den politiska debatten efter kommunismens kollaps – har intresset för teorier om nationen och nationalismen kraftigt accelererat de senaste åren. Namn som Ernst Gellner, Benedict Anderson, Liah Greenfeld och Anthony Smith har blivit självklara referenspunkter som en gång Gramsci, Habermas och Althusser. Teoritornen sträcker sig lika långt mot himlen som en gång marxismens, och de vittra fotnötterna blir allt längre och längre.

Jag vill inte här framhålla Renans definition som ”bättre” eller ”sannare” än någon av hans föregångares eller efterföljares. Tvärtom är den problematisk på flera sätt, kanske framför allt i sin romantiska föreställning om att nationen på ett självklart sätt flödar ur något slags organisk ”livskraft”. Det är en tanke som alltför lätt lånar sig till legitimering av krig, övergrepp och etnisk rensning i nationens och förfädernas namn. Mellan raderna hos Renan finns naturligtvis fransk-tyska kriget och förlusten av Alsace-Lorraine.

Men det finns en slående metafor hos Renan som jag inte har kunnat skaka av mig: nationen som en pågående ”folkomröstning”. Anledningen till att han valde denna liknelse hänger med säkerhet samman med Alsace-Lorrainefrågan. Eftersom invånarna där faktiskt talade tyska kunde man från fransk sida knappast bygga suveränitetsanspråken på språklig-etnisk grund. I stället blev man tvungen att lägga nationalitetsfrågan på en subjektiv och viljemässig grund; befolkningen i Alsace-Lorraine kände sig som fransmän, de identifierade sig med fransk historia och traditioner – kort sagt de ville vara fransmän.

Om man utgår från Renan och bilden av nationen som ett slags permanent folkomröstning, kan man etablera ett perspektiv där vi inte längre söker efter nationen eller den nationella identiteten i några specifika institutioner eller egenskaper hos olika individer, utan i stället väljer att betrakta den nationella gemenskapen som ett levande kollektivt normsystem som vi varje dag tar ställning till.

Detta gör vi dels genom vardagliga handlingar – läsa Dagens Nyheter, eller i förekommande fall Svenska Dagbladet, köra ut Volvon ur garaget, lämna barnen på dagis, dels genom att uttalat delta i en nationell diskurs. Vi blir upprörda över att Ford köper Volvo, slår upp sportsidorna för att läsa om hur många mål Henke Larsson har gjort eller bekymrar oss för hur den nye pojken från Rumänien ska passa in i barngruppen på dagis.

Det här låter förstås banalt. Det finns en svensk vardagskultur likväl som det finns en svensk nationell identitet. So what? Poängen är, som jag ser det, Renans val av metafor. ”En pågående folkomröstning” kallar han nationen, och ber samtidigt om ursäkt för uttrycket. Varför gör han det?

Det är här det börjar bli intressant. Mitt förslag är att han finner idén om en ”folkomröstning” väl krass och instrumentell i förhållande till det själfulla förhållande till nationen som han vill beskriva. ”En folkomröstning” implicerar ett fritt val, att man kan välja hur man vill förhålla sig till nationen. Man kan rösta nej, vägra delta. Det antyder också ett egenintresse, en individuell rationalitet. Jag deltar i nationen bara om det gynnar mig som individ, annars får det vara.

Men samtidigt implicerar också jämförelsen med folkomröstningen att det inte rör sig om ett helt fritt val ur individens synvinkel. Det handlar snarare om att ta ställning till något som i stor utsträckning är givet. Dagordningen har etablerats kollektivt under lång tid; jag kan inte helt på egen hand definiera nationen, lika lite som jag på egen hand kan bestämma vad orden i mitt språk ska betyda. Jag kan säga ”ja” eller ”nej” till det som bjuds, men jag kan inte uppfinna en egen nationell identitet.

Som alla metaforer kan naturligtvis idén om nationen som en ”daglig folkomröstning” leda fel; det rör sig ju om komplexa sociala processer och strukturer. Men den har en stor fördel. Man undviker därmed den hopplösa frågan om nationens ”ontologiska status”, dvs. frågan om huruvida nationen finns eller inte finns på riktigt. Svaret blir då helt enkelt: nationen finns i verkligheten, dvs. i massor av människors huvuden samtidigt.

Det har blivit vanligt att framhäva att nationalismen är en ”myt”, en ”social konstruktion”, en ”föreställd gemenskap”. I grunden är detta ett oantastligt påstående. Jag förstår inte hur någon skulle kunna hävda något annat utan att hemfalla åt religiös eller biologisk determinism: att nationer skulle finnas för att Gud skapat dem eller för att den nationella idén finns inlagd i vår DNA-struktur. Som Ernst Gellner har påpekat: våra föreställningar om nationen är otänkbara utan nationalismen som ideologiskt förhållningssätt.

Därför har det moderna nationsbegreppet en historia; det uppträder vid en viss tidpunkt – i samband med franska revolutionen – och kommer med säkerhet att försvinna ur historien vid någon tidpunkt i framtiden.

Däremot kan beskrivningen av nationen som en ”social konstruktion” leda till ett allvarligt och naivt tankefel: att nationen skulle vara en chimär, ett hjärnspöke, ett påhitt som skulle kunna avskaffas bara människor blott insåg sanningen. Snarare är det tvärtom: nationer är skapade – påhittade om ni så vill – av människor, och *just därför* är de fruktansvärt starka konstruktioner.

Föreställningen om ”Sverige” har byggts upp under århundraden, av miljontals människor och erfarenheter och finns inbäddad över allt om kring oss – i landskapet, i språket, i våra politiska institutioner, i våra matvanor, i vår litteratur, i våra känslor.

Det betyder inte att vi behöver gilla den dominerande uppfattningen av Sverige eller det svenska. Det betyder inte heller att det nationella har något självklart värde eller att det är evigt givet. Tvärtom befinner det sig i förändring, och det sker konstanta förskjutningar och omdefinitioner. Vi kan ta avstånd, rösta nej, flytta utomlands eller aktivt arbeta för att förändra det som vi uppfattar som svenskt. Men vi kan inte låtsas som om nationen inte finns. För det gör den, i oss, omkring oss, varje dag. Varje dag är en folkomröstning då alla de som bor i ”Sverige” tar ställning till om ”Sverige” ska fortsätta.

Det här kan verka självklart. Men jag vill deklarerera min principiella syn av två skäl.

För det första har det i Sverige funnits en specifik nationell myt om svenskar som ett särskilt modernt folk; andra folks beteendemönster har bestämts av traditioner och kulturella värderingar, medan svenskarna enbart har styrts av rationalitet och förnuft. I viss mån kanske det har stämt – mycket är funktionellt och praktiskt i det här landet – men det har skapat en blind fläck i vår kultur, en oförmåga att se att dagens Sverige är en produkt av en lång historisk process och inte av tillfällig social ingenjörskonst på 1930-talet. Det är inte Alva och Gunnar Myrdal som skapat det moderna Sverige utan det moderna Sverige som skapat Alva och Gunnar Myrdal.

Den andra anledningen till denna tämligen långa inledning är att det känns viktigt för mig att precisera mina utgångspunkter. Det ”nationella” har åter blivit en laddad fråga som kan missbrukas av de mest skiftande grupper. Det jag har försökt distansera mig från här är två ytterlighetsperspektiv.

Det ena är ett individualistiskt, atomistiskt perspektiv där all kollektiv gemenskap betraktas som metafysik. August Comte hade redan för hundra år sedan en träffande karakteristik av detta synsätt. Han beskrev det på följande sätt: ”Det mänskliga samhället är här ingenting annat än en samling individer, vars förening är lika slumpartad som övergående, och vilka uppfattar solidariteten med andra endast som ett mäktigt medel att öka den egna välfärden...”

En sådan reduktionism leder fel och är i grunden oförmögen att förklara kollektiva skeenden och mänsklig gemenskap.

Det andra förhållningssättet som jag vill ta avstånd ifrån är ett deterministisk perspektiv som hävdar att det finns en given, oföränderlig svensk kultur som alla medborgare i det här landet måste anpassa sig till, att det finns ett slags ursprungligt svenskt väsen som skulle vara bättre än den svenskhet som vi alla tillsammans tog ställning till i morse när vi vaknade upp. Syftet med kunskap är emancipation; vi bör studera de kollektiva strukturerna för att hitta det maximala utrymmet för individens frihet. Att försöka definiera våra kollektiva identiteter är en fortsättning på vår strävan efter att utforska mönstren och strukturerna i våra individuella liv.

Så till själva saken: Vad är då det svenska? Vad är det vi tar ställning till i vår dagliga folkomröstning?

Jag vill lyfta fram tre aspekter av den svenska självuppfattningen som vi nästan dagligen konfronteras med och måste ta ställning till, både som medborgare och privatpersoner. Och den fråga som jag grubblar på är i vilken mån vi kan hålla fast vid dessa tre aspekter av svenskheten, både med tanke på de förändringar som håller på att ske i Sverige och med tanke på de som sker globalt.

Den första aspekten är en karakteristik som jag på intet sätt vill hävda är originell. Tvärtom så utgör den en stapelvara i de flesta skildringar av svensk kultur: Sverige och svenskarna präglas av en strävan efter *konsensus*, av en särskild konsensusmentalitet. I samband med detta påstående brukar man också peka på Sveriges etniska och språkliga homogenitet.

Det här är både sant och falskt, som de flesta nationella myter. Sett i ett långt historiskt perspektiv har Sverige varit ett mycket enhetligt samhälle. Men denna enhetlighet har inte så mycket med etnisk homogenitet att göra. Sverige har trots allt periodvis varit mycket mångspråkligt och blandat. Dessutom finns det länder med en lika stor grad av språklig homogenitet som varit djupt splittrade.

Det som har skapat en särskild enhetlighet i Sverige, och i Skandinavien generellt, är bristen på religiös pluralism. I många europeiska länder finns bestående minnen av skarpa konflikter mellan olika religiösa världsåskådningar, framför allt mellan protestanter och katoliker. Även om mycket blod har flutit så har detta lämnat ett positivt arv. Medborgarna i dessa länder har vant sig – om än motvilligt – vid att det kan förekomma olika parallella värdesystem i ett samhälle. Man kan inte automatiskt anta att alla människor man träffar delar ens grundläggande och outtalade värderingar, vare sig när det gäller vardagligt umgänge eller när det gäller det som vi uppfattar som viktigt i livet.

Om man tittar på Sveriges religiösa historia finner man en förvånansvärd brist på konflikt redan från första början. Även om källorna flyter trögt, och historiker och arkeologer är oeniga om hur och när Sverige blev kristet, så är en sak klar: Det finns få tecken på några allvarigare religiösa konflikter mellan blottande hedningar och anhängare till ”vite Krist”. Man lät sig döpas och tog till sig delar av kristendomens seder och attribut utan större motstånd. Det finns inga övertygande belegg för ett asatempel i Gamla Uppsala från vilket kampen mot kristendomen orkestrerades. Detta var antagligen en propagandabild skapad av missionärerna från Hamburg för att få pluspoäng på huvudkontoret.

Kristet och hedniskt glider snarare in i varandra. Gamla offerkällor kristnas och blir kultplatser för helgon och martyrer. Nya kyrkor byggs vid blot- och tingsplatser. Urgamla seder – midvinterfirande, gravöl och fruktbarhetsfester – inkorporeras i den nya religionen.

Och kanske viktigast för de pragmatiskt inriktade lokalinvärnarna: de nya kristna prästerna tar över de urgamla uppgifterna att sörja för skörden och skydda mot sjukdom och olycka. ”Vad dyrkan av den här guden beträffar känner flera av oss redan väl till, att han kan ge god hjälp åt den som sätter sitt hopp till honom”, förklarar en kristen köpman i Birka enligt en helgonskildring av Ansgars liv.

Även inom den medeltida svenska kyrkan rådde ett relativt lugn i trosfrågor. Till skillnad från södra Europa fanns här inga kättare som ifrågasatte kyrkans officiella läror genom att hävda att Gud enbart skapat det goda och Djävulen det onda, eller som provocerade genom att hänge sig åt vegetarianism och fri sexualitet. Den heliga Birgitta med sin blandning av moderlig mystik, politisk pragmatism och fasta tro på ordnande sociala förhållanden framstår som en god representant för en kyrka med fast förankring i hela samhället.

Då reformationen tar fart i Europa på 1500-talet stiger visserligen temperaturen något. Men i ett jämförande perspektiv var reformationen ändå en förhållandevis stillsam affär i Sverige. Återigen handlar det mer om en utdragen process där det finns få tecken på ett starkt engagemang vare sig för eller mot reformationen utanför eliten. För bondebefolkningen var trons centrum sockenkyrkan snarare än teologin. Deltagandet i denna gemenskap var för de flesta säkert viktigare än frågan om vad prästen talade om i sina predikningar eller utsmyckningen kring altaret.

Det finns egentligen bara en period då man kan beskriva Sverige som ett land präglad av starka värdekonflikter, och det är från mitten av 1800-talet fram till rösträttens genomförande. Då utmanas det lutherska enhetssamhället från två håll: dels av frireligiösa grupper som vänder sig mot det religiösa statsmonopolet, dels av arbetarrörelsen som går till angrepp mot statsapparaten i sin helhet.

Runt sekelskiftet hittar vi också i dessa rörelsers spår ett politiskt och kulturellt klimat i Sverige som är olikt både det som kommer före och efter: ett våldsamt diskuterande, ett bytande av åsikter, ett temperamentsfullt och känslösamt klimat där människor vågar ge sin in i personliga värdekonflikter. Men det

intressanta är ändå hur snabbt och effektivt dessa två motrörelser integreras i konsensusmentaliteten.

Både kyrkan och överklassen gör naturligtvis betydande eftergifter gentemot dissidenterna. På religionens område uppstår en tolerans gentemot frikyrkorna, även om Sverige faktiskt inte får verklig religionsfrihet förrän 1951, då det blir möjligt att gå ur statskyrkan. Fram till dess hade Sverige en kyrkoanslutning på väl över 100 procent eftersom man räknade många frireligiösa två gånger, både som medlemmar i statskyrkan och sitt eget samfund. Och på politikens område får vi demokrati, även om ett av socialdemokratins viktigaste krav – avskaffandet av första kammaren – inte slår igenom förrän långt senare. När det gäller monarkin har ju som bekant ingenting hänt ännu...

Men folkrörelserna får också betala för sina framgångar genom att ansluta sig till den svenska enhetskulturen. Socialdemokratin glömmet snabbt sitt radikala upplysningslöfte ”att göra religionen till privatsak” och ställer sig bakom statskyrkan. I början på 1920-talet började en omsvängning som ledde till att partiet och dess ledande företrädare i trosfrågor, Arthur Engberg, kom att ställa sig bakom idén om en monopolistisk statskyrka.

Engberg, som blev ecklesiastikminister 1932, förklarade att han föredrog ”ett järnhårt och slutet statskyrkosystem av det mönster vi ha, framför den tingens ordning, att vi skulle få uppleva, om katolicismen skulle få göra sig bred här i landet”. Också de frireligiösa kom i hög grad att alliera sig med staten. Snarare än sätta sin tillit till Gud och tron när det gällde att skydda människor från frestelser och synd, kom man att hoppas på statsmakten – en utveckling som kanske tydligast kom i dager i förbudsomröstningen 1924.

Min poäng är inte att denna enhetlighet, denna starka integrering mellan stat, kyrka och folk, har varit en dålig sak. Tvärtom har denna värdegemenskap befrämjat jämlikhet. Jag tror knappast att vårt enhetliga nationella skolsystem skulle varit möjligt om det funnits stor religiös mångfald i Sverige; då skulle vi haft en rad olika friskolor med olika ideologiska inriktningar men också med en viss oundviklig klasstratifiering. Eller för den delen vårt välfärdssystem; jag tvivlar på att staten skulle ha kunnat gå så långt när det gäller att stödja kvinnor och barn mot fadersmakten i familjen om Sverige varit religiöst splittrat.

På ett liknande sätt tror jag inte att Sverige t.ex. skulle kunnat hålla sig utanför Andra världskriget utan den starka konsensus som kom till uttryck i samlingsregeringen. Och när det gäller kulturpolitiken tror jag inte att idén om att staten har en skyldighet att erbjuda alla landets medborgare delaktighet i kulturutbudet skulle kunnat ha formulerats så starkt utan denna starka strävan efter nationell integration.

Men vårt arv av konsensus, av enhetlighet, gör oss illa rustade att hantera värdekonflikter och pluralism. Nu kan man fråga sig om vi nödvändigtvis måste göra det. Kan inte Sverige fortsätta som tidigare? Kan vi inte återgå till folkhemsgemenskapen?

Jag tror inte det, och anledningen är paradoxal. Den känsla av enighet och gemenskap som vi upplevt tidigare har gett oss ett självförtroende som inneburit att vi kastat oss in i en rad projekt som tvingar oss till nödvändig pluralism. Det handlar om det som statsvetare kallar ”unintended consequences of political action”. Vi har tagit emot invandrare och flyktingar i tron att de skulle välja att låta sig integreras och absorberas, bara de väl kommit hit och upplevt fördelarna av vår kultur. Och på ett liknande sätt har vi tagit klivet ut i EU: i övertygelsen – åtminstone från vissa håll – om att vi skulle kunna få den svenska modellen genomförd i hela Europa. Och till skillnad från övriga skandinaviska länder har vi nu växlat spår efter nästan tusen år av tät samverkan, och skiljt stat och kyrka från varandra.

Vi kan inte gå tillbaka till den gamla lutherska enhetsstaten. Vi har slagit in på en annan väg nu, den väg som vi var inne på kring sekelskiftet men som hejdades av 1930-talets återgång till det nationella. Men hur ska vi hantera denna förändring? Hur ska vi lära oss leva i verklig värdepluralism?

Det är inte lätt. Det handlar om mer än att kunna äta korvar med vitlök i. Vad som står på spel är människors känsla av delaktighet, av att uppleva att de lever i ett samhälle som är till för dem och inte tvärtom.

Den andra aspekten av svensk identitet kommer knappast att överraska er heller. Jag tänker nämligen på *pragmatismen*, på förmågan att anpassa sig till verkligheten och inte utgå från utopiska önskingar; kanske man skulle kunna säga ”realism” också. Denna aspekt har naturligtvis mycket gemensamt med strävan efter konsensus. Dock skulle jag inte vilja påstå att pragmatismen som sådan har djupa rötter i svensk historia. Det är möjligt att det är så; ni har väl alla utsatts för utläggningar om det specifikt svenska ordet ”lagom” och dess etymologiska rötter i vikingakulturen.

Jag vet inte, men här misstänker jag att det kan vara fråga om det som Eric Hobsbawm kallar ”the invention of tradition”, dvs. en bakåtprojicering av nutida förhållanden. Det känns i alla fall inte alldeles självklart att beskriva den svenska stormaktspolitikerna samt Gustav II Adolfs och Karl XII:s fälttåg för ”pragmatiska”. Vad som står absolut klart är att pragmatismen – och ett därtill hörande komplex av begrepp som saklighet, förnuft och måtta – kom att bli ett viktigt ideologiskt innehåll i den socialdemokratiska rörelse som satt så stor prägel på svenskt 1900-tal.

Låt mig återigen återvända till sekelskiftet. Mellan 1893 och 1907 rådde en enorm högkonjunktur i Sverige som satte fart på det mesta – från politik, konst och litteratur till löner, familjebildning och vardagsliv. En rad utländska impulser drog genom Sverige. Den svenska arbetarrörelsen genomgick en enorm tillväxt under dessa år, från en marginell sekt till ett stort politiskt parti allierad med en mäktig fackföreningsrörelse.

Men rent teoretiskt bestod denna rörelse nästan enbart av lånegods. Nästan all inspiration kom från Tyskland, och man såg upp till det mäktiga tyska partiet med dess historiska arv, stora teoretiker och ledare: Lasalle, Bernstein, Kautsky. Förvisso fanns det några intellektuella gestalter bland de svenska ledande social-

demokraterna – kanske främst Axel Danielsson – men i stort sett bestod partiet av å ena sidan organisatörer och fackföreningsmän och å andra sidan unga poeter och agitatorer – de senare ofta med borgerlig bakgrund.

Lillebrorskomplexet gentemot Tyskland var påtagligt. Allt detta skulle dock komma att förändras under mellankrigstiden. Under slutet av 1920-talet och början 1930-talet utvecklades det marginella svenska partiet till det mest framgångsrika socialdemokratiska partiet i Europa. Medan arbetarrörelsen och demokratin föll i land efter land gick de svenska socialdemokraterna till valframgång efter valframgång. Och självförtroendet växte i kapp. Det som förut setts som en brist blev nu till en framgång.

Vart var nu det en gång stolta tyska socialdemokratiska partiet med sina marxistiska skolor och teoretiska tidskrifter? Utplånat och förött. Och det oteoretiska, pragmatiska svenska partiet hade med kohandel och politisk fingertoppskänsla erövrat den parlamentariska makten. Medan resten av Europa rustade sig för krig byggde Sverige folkhemmet.

Svensk socialdemokrati såg sig nu som ett särskilt realistiskt och verklighetsinriktat politiskt parti. ”Verklighetssyn” var det stora hönnorsordet. Man skulle t.o.m. kunna säga att just pragmatismen och förmågan att anpassa sig till verkligheten hade blivit en ideologi som ersatte marxismen. Man började formulera en självuppfattning som gick ut på att det särskilda med svensk socialdemokrati just var dess förmåga att smidigt forma sig efter verkligheten, dess brist på ideologiska principer och utopism.

Nils Karleby och Rickard Lindström trädde fram som den svenska pragmatismens teoretiker. Lindström skrev den klassiska pamfletten ”Om kompromissen” där han försvarar kompromissen som politiskt redskap. Karleby skrev ”Socialismen inför verkligheten” – en skrift som än i dag måste betraktas som det främsta, och kanske enda, stora svenska bidraget till socialistisk idédebatt. Där skrev Karleby att ”avloppsledningar i Norrland viktigare än hela den socialistiska teorin”, vilket kanske ger er en uppfattning om hans syn på klassisk socialistisk teori. Karleby formulerade en dunkel men typiskt svensk reformistisk förtröstan:

”Detta släkte [de unga svenska socialdemokraterna] har sina ideal och knogar lugnt mot framtidsmålen, men målen är satta på jorden och man vet, både att vägarna dit måste banas innan de kunna beträdas och att vandrarnas egen natur till slut bestämmer om marschen.”

Underkastelsen under ”verkligheten” var alltså på ett paradoxalt sätt nyckeln till att behärska den. Ni känner säkert igen denna tankegång från det funktionalistiska manifestet ”Acceptera”, vilket blåstes upp stort i socialdemokratisk press:

”Acceptera den föreliggande verkligheten – endast därigenom har vi utsikt att behärska den, att rå på den för att förändra den... Vi kan inte smyga oss ut ur vår egen tid bakåt. Vi kan inte heller hoppa förbi något som är besvärligt och oklart in i en utopisk framtid...”

Det här var naturligtvis utmärkta tankegångar på många sätt, särskilt när det gäller socialpolitiskt reformarbete. Med kompromisser och kohandlande byggdes långsamt ett solitt politiskt fundament för välfärdsstaten efter kriget. Men det fanns en baksida. Om man utgår från att allt flyter och att det inte finns några fasta punkter, finns det risk att man tappar all moralisk bäring, att en politisk kompromiss alltid i alla lägen anses bättre än konfrontation.

Jag tror att denna tro på politisk ingenjörskonst, symboliserad av Per Albin Hansson, i högsta grad påverkade en rad av de historiska frågor som vi i dag brottas med, framför allt Sveriges agerande under Andra världskriget och steriliseringarna.

Och återigen tror jag man måste konfrontera denna pragmatism som en del av svensk nationell identitet. Kan vi fortsätta att söka kompromisser i alla ideologiska frågor, och att tro att det alltid finns en särskild tredje väg för oss? För egen del skulle jag kanske vilja att det vore så. Men risken är till slut att man ger sig ut på ett moraliskt sluttande plan om man tror att det finns acceptabla ståndpunkter i alla konflikter.

Om det finns något vi kan lära av historien så är det att människor utan bestämda moraliska gränser kan, utan att egentligen hysa onda avsikter, dras in i de mest fruktansvärda handlingar.

Den tredje aspekten av vår nationella identitet skulle jag vilja kalla "*lillsvenskheten*" eller alternativt "vänsternationalism" eller "modernitetsnationalism". Den här aspekten skiljer sig kvalitativt från de två andra, eftersom den handlar om själva den grundläggande berättelsen om den svenska nationen och inte om några särskilda aspekter av svensk kultur. Ytterst tror jag att man måste förstå nationell identitet som en berättelse, eller kanske rättare sagt som en rad olika konkurrerande berättelser, om nationen.

Det har i svensk politisk kultur sedan mitten av 1800-talet funnits två närbesläktade, men också konkurrerande, visioner av Sverige. Man skulle kunna tala om en "vänsternational" och en "högernationell" riktning, eller också använda Alf W Johanssons begrepp som han använt i sin analys av opinionsläget i Sverige under Andra världskriget: en "lillsvensk" och en "storsvensk" linje.

Detta är ett nästan universellt fenomen, i de flesta länder finns det olika konkurrerande berättelser. Mot Storbritanniens imperialistiska "white man's burden" står "Little England" med sina rosor, ljumma halfpints på puben och gröna cricketfält. Mot USA:s roll som världspolis har det alltid funnits en isolationistisk dröm om Amerika som ett paradiset för den hederlige arbetaren. "This land is your land, this land is my land..." som Woody Guthrie sjöng.

Storsvenskheten och lillsvenskheten liknande varandra, eller hade åtminstone ett gemensamt ursprung, i en positivt värdeladdad syn på den egna nationen. Men det som skilde dem åt var innehållet i den nationella vision de lyfte fram.

Högernationalismen eller storsvenskheten hade ett klart revanschistiskt drag; den blickade tillbaka på stormaktstiden och Sveriges ledande ställning i Norden

och drömde om att på olika sätt återupprätta denna position. Centrala var naturligtvis förlusten av Finland 1809 och unionsupplösningen 1905. Jag kan ibland förvånas hur lätt vi glömt bort dessa ambitioner som faktiskt spelat en roll långt in på 1900-talet.

Att vara svensk i den storsvenska nationen var att tillhöra ett stolt folk som av ett omilt öde förvisats till en andra rangens plats bland nationerna. I det rådande läget gällde att bära denna nedgång så stolt som möjligt, att hålla fast vid de fosterländska känslorna och invänta bättre tider. Det här är den riktning som Fröding och andra förlöjligade runt sekelskiftet med begreppet ”patriotism” och som kunde ta sig uttryck i form av smörbyster av Gustav II Adolf på Grand Hotel. Vi finner den i högern, i de nationella kretsarna, före demokratins genombrott.

Men samtidigt måste man ha klart för sig att högnationalismen var tämligen chanslös i det nya Sverige som höll på att skapas kring sekelskiftet. Svenska folket ville inte blanda hälften bark i brödet och drömma om forntida *gloire*. Stora delar röstade med fötterna och emigrerade till USA, de kvarvarande organiserade sig i folkrörelser och krävde demokrati och sociala reformer. Från den nationella synpunkten var detta ett svek. Man beklagade svenska folkets rastlöshet, dess ”modernitet”; folket svek nationen sade man. Fast sanningen var att folket bara svek en vision av nationen för en annan.

Vänsternationalismen eller lillsvenskheten erbjöd en annan syn på Sverige. Sveriges historiska storhetstid var inte absolutismen, enväldets och de krigiska framgångarnas. Det som gjorde Sverige speciellt var i stället den starka fria bondeklassen. Svenska folket hade genom historien kämpat för sin urgamla frihet och sina rättigheter mot utländska tyranner och inhemska förtryckare, och kampen fortsatte in i modern tid med kampen för rösträtten.

Man reste parollen ”Sverige åt svenskarna”, ett slagord som vi i dag associerar med främlingsfientlighet men som då innebar ett krav på att invånarna i Sverige skulle bli delaktiga i nationens styrelse. Ironiskt nog var den mest populära svenska författaren i arbetarrörelsen inte Strindberg utan Heidenstam, vilken beklagade svenskarnas modernitet. Hans Medborgarsång med dess önskan om att svenskarna åter skulle få ”rösta fritt bland bågar och sköldar” var oerhört populär inom arbetarrörelsen.

Tillskillnad från högnationalismen var vänsternationalismen framtidsinriktad. Sveriges framtida storhet låg inte i ett militärt återupprättande av gamla stormaktsdrömmar utan i skapandet av en modern och demokratisk industrialisation. Likt Tegnér ville man ”vinna Finland inom Sveriges gränser åter”, dvs. återupprätta den forna storheten på ett inre plan.

Jag vill inte påstå att gränserna alltid var glasklara. Ofta kunde dessa olika nationalismers samsas, särskilt runt sekelskiftet. I den märkliga ungdomsrörelsen – som jag skrivit om i min avhandling – möttes liberaler, högnationalister och socialdemokrater i ett försök att harmoniera de olika visionerna av nationen. Högermannen Rudolf Kjellén – som allmänt brukar framhållas som den förste som lanserade folkhemmet som politiskt begrepp – var en typisk gränsvandrare

som insåg att högern inte kunde blicka enbart bakåt utan måste erbjuda reformer om den skulle vinna folkets stöd för sin nationella vision.

Men det fanns hela tiden en spänning, som till exempel i diskussionerna om skapandet av en svensk nationaldag. Högern ville ha 6 juni – Gustav Vasa och 1809 – medan vänstern tyckte att midsommarafton var det sanna, fredliga och demokratiska uttrycket för svenska folkets nationella gemenskap.

Socialdemokratin var delvis splittrad. Man stod i absolut motsatsställning till storsvenskheten, men på många håll fanns det sympatier för ”lillsvenskheten”. Men denna vänsternationalism befann sig i konflikt med arbetarrörelsens internationalism, och synen på nationen var en av de stora konflikterna under 1910-talet. Många socialdemokrater – särskilt de yngre – var antimilitarister och krävde ovillkorlig nedrustning, och de satte sitt hopp till den internationella arbetarrörelsens förmåga att bryta ner nationsgränserna.

Men under mellankrigstiden, efter demokratins genombrott, kom socialdemokratin att släppa internationalismen och bli en vänsternationell rörelse. På 1920-talet rådde en hård kamp mot kvarvarande internationalismen, men segrande ur striden gick föreställningen att arbetarna nu kunde älska sitt fosterland eftersom de blivit likvärdiga medborgare och snart skulle ta makten. Detta accentuerades ännu mer på 1930-talet, med folkhemmet och det socialdemokratiska maktövertagandet. Svenska flaggan börjades bäras i förstamajtågen, Per Albin framställdes som en arvtagare till Gustav Vasa och Engelbrekt.

Denna aspekt är oerhört viktig att förstå när det gäller Per Albins och den svenska socialdemokratins agerande under Andra världskriget. Man var starka ideologiska motståndare till nazismen, hade inga särskilda Tysklandssympatier. Däremot var man starkt bunden vid en ”lillsvenskhet” som gick ut på att svenskarna hade lyckats med något som till varje pris måste skyddas: att skapa en modern, demokratisk och socialt rättvis stat.

”Lillsvenskheten” var så att säga ointresserad av utrikespolitik; den såg egentligen inte längre än till landets gränser. För svensk socialdemokrati var kriget ett besvärligt avbrott i ett fantastiskt framgångsrikt politiskt och socialt reformarbete. Och det är detta vi ser i mycket av socialdemokraters, liberalers och bondeförbundares agerande: oviljan att sätta något på spel till stöd för ens de mest närbelägna broderfolken Finland och Norge.

”Lillsvenskheten” eller vår ”vänsternationalism” har gett oss mycket. Den har hållit oss utanför krig, den har gjort det möjligt att skapa en modern och progressiv välfärdsstat. Men det är ändå i hög grad en vision av en enhetlig nationalstat som ligger till grunden. Kan vi ha kvar denna syn på Sverige och vår egen identitet?

Var lämnar oss detta när det gäller kulturinstitutionernas framtid? Jag föreställer mig trots allt att diskussionen om den nationella kulturen inte kan förbli oberörd av definitionen av nationen. Exakt hur denna koppling ska se ut vet jag inte. Jag har inte nog kunskap om kulturinstitutionernas förutsättningar för att

göra den kopplingen. Men låt mig framkasta några frågor, med risk för att jag slår in öppna dörrar eller alternativt bankar på såna som stängts för länge sedan:

- 1) Kan man – ska man – sträva efter att upprätthålla konsensus när det gäller ”publiken”? Ska kulturen vara en samlande nationell kraft? Är det t.ex. rätt att lansera Strindberg som ett svenskt svar på Ibsen, att göra honom till en nationalförfattare?
- 2) Ska kulturinstitutionerna vara pragmatiska och anpassa sig till den tid vi lever i när det gäller ”konstnärerna”? Eller ska de sträva efter att befinna sig utanför samtiden, antingen genom att avantgardistiskt ligga före eller genom att upprätthålla konstformer som betraktas som överspelade?
- 3.) Och slutligen, hur ska kulturinstitutionerna förhålla sig till det stora ”huset” – den svenska nationella berättelsen? Är det en prioriterad uppgift att bearbeta, ifrågasätta och eventuellt skriva om dessa berättelser, eller ska man acceptera fragmenteringen i multikulturalismens och postmodernismens tecken?

Diskussion samt kort sammanfattning av några publikinlägg

(Björn Linnells längre kommentar till Henrik Berggrens inlägg utgår tyvärr ur dokumentationen p.g.a. dålig ljudupptagning vid konferensen.)

Tuomo Haapala: När det gäller identiteter vill jag ge exempel på en väldigt öppen respektive en väldigt sluten identitet: Irland och Stockholm – kulturhuvudstad 1998, två ytterlighetsexempel.

Ta irländsk kultur, irländsk musik, irländsk film, irländsk litteratur osv. Alla gillar det, och allt bygger på Irland. Det är en verkligt sluten identitet som hela deras kultur bygger på. Stockholm som kulturhuvudstad däremot byggde på japaner, fransmän, engelsmän, amerikaner osv. – inte på stockholmare och svenskar. En väldigt öppen identitet.

Ulrika Knutson: Det som inte nämnts alls är det nationella som marknadsprojekt. Det finns vissa ytliga drag i detta, och det irländska exemplet är väldigt tydligt. Den största industrin på Irland är turismen, och den vill ha cardigans, torvbrasor och den irländska musiken. Man måste fråga sig, både politiskt och kommersiellt, i vilken grad nationalismen är ett lönsamt projekt i marknadens ögon.

Det är precis samma sak som frågan om man på fullt allvar talar om Strindberg som en nationalförfattare. Strindberg är ett lönsamt projekt. Det är olidligt; man kan inte gå på Drottninggatan i Stockholm utan att trampa på hans ord.

Christer Bogefeldt: Identitetsfrågan är den slutliga effekten av kunskapen om kulturarvet. Minnes- och kulturarvsinstitutionernas uppdrag handlar om allas rätt till sitt eget kulturarv, men vi hamnar mitt emellan den svenska nationella

identiteten, som har varit ett traditionellt museiprojekt, och det mångkulturella Sverige.

Henrik Berggren: När det gäller konsensus finns en lång tradition. Det är ett besvärligt arv att hantera, för vi har en stark jämlikhetstradition som har sprungit ur denna – ”en ann är så lik en ann”. Det finns inget annat land än Sverige där bönderna har haft så stort inflytande och där aristokratin varit så pass svag.

Anders Clason: I Amerika är det norm att landet är mycket finare än staden. Nu, när alla blir urbaniserade och tvingade till en mer eller mindre urban tillvaro blir landet uppvärderat till en plats där styrande vill bo. Det är exempelvis modernare att bo i Bath än i London.

Björn Linnell: Nationen blir ett kommersiellt projekt när nationen kan sälja sin kultur. Just nu sker detta inom områden där kulturpolitiken varit minst aktiv förut, men där man nu är som mest aktiv. Som exempel kan nämnas den gala som nyligen anordnades i Cannes för svensk popmusik – ett kulturpolitiskt projekt med kommersiella förtecken.

Det är möjligt att den gamla antikommersiella kulturpolitiken håller på att försvinna och förvandlas till en del av ett kommersiellt projekt. Men då måste vi återgå till lillsvenskheten, för de delar av kulturpolitiken som var antikommersiella under 1960- och 1970-talet bröt på allvar med elitkulturen. De är inte säljbara eller exporterbara. Vi måste erövra finkulturen som den svenska kulturens kärna och sälja Dramaten på internationell scen.

Det skulle bli en total omkullkastning av kulturpolitiken i så måtto att vi återvänder till Skansen för att sälja den, och glömmet bort det moderna Sverige.

När saker dyker upp i böcker är de alltid döda. Landet som företeelse hade sin storhetsperiod i svensk litteratur under 1970-talet. Då skrevs alla stora epos som slutgiltigt bekräftade att landet var dött. Sven Delblanc, Kerstin Ekman, Sara Lidman med flera – en hel generation böcker handlade om detta, och de dök upp i det ögonblick som landet för evigt hade förpassats.

Henrik Berggren: Jag nämnde en definition av Ernst Gellner som jag vill återvända till: nationen är det politiska hus där statsbildning och kultur möts.

Det är självklart att det kommer att uppstå nya projekt typ Skansen. I den meningen kan man se den svenska popmusiken i Cannes som en sammanfattning av en viss kultur som kan marknadsföras och säljas. Och kommersialismen är oundviklig i den här meningen.

I USA finns oerhört mycket etnisk kultur som marknadsförs och en stor del av kommersialismen. Faktum är att denna multikulturalism går som hand i handsked med de stora företagens behov av att nischa sina produkter.

Slutligen. Kulturpolitik måste med nödvändighet vara statlig; det är statens förhållande till den nationella kulturen som står på spel. Det är den grundläggande frågan.

Det allvarliga museet

Peder Alton

Mitt uppdrag är att diskutera runt museet som fysiskt ting – som vägg, tak och golv, vilket är den förpackning som den traditionella kulturinstitutionen har fått och haft ganska länge.

Grovt sett ser idén om museet och dess fysiska form ungefär likadan ut i dag som under tidigt 1800-tal när den stora arkitektoniska museiexpansionen satte fart. Det var då de flesta större europeiska städer fick sina museer, såsom vi har lärt att känna dem till för ca 20 år sedan.

Det första stora expansionsskedet är tydligast i Tyskland, där några av de stora berömda museiarkitekterna fanns – bland annat von Klenze och Schinkel med sitt Altes Museum i Berlin. Detta blir starten på en jättelik museiexpansion I Sverige känner vi de här museerna ganska väl. Vi har vårt Nationalmuseum, för övrigt ritat av en tysk, F.A. Stüler, och påbörjat 1850. Det är ett av alla erkänt grandioöst och vackert museum. Det är finstilt och välbyggt, och det fungerar förvånansvärt bra än i dag.

Den andra nya museiexpansionen skedde under 1970-talet och framåt. Flera av er har säkert rest runt i Tyskland och sett olika museer i de större städerna.

Det är alldeles uppenbart att den första, och även den andra, museiexpansionen gör en mycket stark koppling mellan museisamlingarna och själva byggnaden. I dag talar vi i termer av själva byggnadens namn när vi talar om en viss typ av museisamling. Vi säger att vi ska gå till Nordiska museet, och menar därmed de samlingar som finns där. Jag är övertygad om att de flesta av oss förknippar museer och museisamlingar med ett visst hus. Det är huset som står i centrum och förvaltar idén om museitraditionen. Man har ett skal som står i direkt relation till de interna sammanhangen, till verksamheten och samlingarna.

Dessutom får museiexpansionerna, både den under 1800-talet och i viss mån också den under sent 1900-tal, en oerhört stark nationell prägel; museernas storlek och också själva museisatsningarna förknippas konkret med en nationell tanke.

Det som är intressant med de första stora museerna är att de även blev museum över en västerländsk, humanistisk tanke. Museerna blev förevisare av den gamla, grekiska arkitekturen. Det var där man fick se den grekiska traditionen från Parthenontemplet traderas och föras vidare i fasaderna och i interiören. Museerna förpackades i den kultur som man skulle propagera för.

I det här stora museiarbetet finns det också ett mycket omfattande, nästan propagandistiskt, kulturarbete. Ingen kultur har fått en så stark uppbackning som antikens konst och arkitektur. Det upprepas om och om igen under 1800-talet.

Egentligen är det kärnan i hela den västerländska arkitekturen så som den utvecklats från antiken och framåt – inte minst under renässansen. Vi lever i en historisk form som är mycket tydlig med bärande och vilande element i fasaden som upprepas om och om igen.

Man kan nästan tala om en antik internationell idé där antikens humanism genomsyrar den europeiska kulturen och finns med oberoende av de enskilda nationerna – i Danmark, Norge, Finland, Tyskland, Frankrike, Italien, Spanien osv. Det är som om det löper ett internationellt, humanistiskt projekt bakom det nationella projektet.

I dag står det gamla museet inför omfattande problem. De gamla, traditionella museerna såsom de definierades i början av 1800-talet har blivit tungarbetade byggnader som är svåra att använda i modern museiverksamhet. Vad ska vi ha de gamla, stora stenmuseerna till? Hur ska de användas? Hur ska de moderniseras? Går det över huvud taget att använda och modernisera dem?

Frågorna är hur de gamla museerna påverkar hanteringen av våra historiska samlingar. Hur verksamt är det museala rummet när det gäller hur man handskas med de gamla och nya historiska samlingarna? Vilken påverkan har arkitekturen på verksamheten?

Jag hävdar att påverkan är omfattande och i hög grad styr hur verksamheten ser ut, och t.o.m. hur den definieras. Och om vi förknippar en museiverksamhet med själva huset, måste husets karaktär, utseende och skötsel som konsekvens tydligt påverka hur museet uppfattas.

Ta Nordiska museet som exempel – inte för att skända det eller försöka vara oförskämd mot museet eller museets ledning, utan för att Nordiska museet är intressant som exempel på ett museum som har oerhört svårt att handskas med sitt rum och sin arkitektur.

Nordiska museet är ett tydligt exempel på ett museum som med sin mångfald av ting och genom det sammansatta kulturbegrepp som det är satt att förvalta, uppenbarligen har svårt att hantera sin arkitektur, och det märks tydligt i utställningsarrangemangen. Det är svårt att se museets verksamhet definieras i en tydlig utställningspedagogik.

När det gäller den aktuella Carl Larsson-utställningen är den utställningen definitivt inte byggd *med* arkitekturen – snarare tvärtom. Utställningen finns i en paviljong, och denna paviljong är i sin tur inbyggd i ett grandioöst museirum – ett av Europas vackraste. Man har låtit bygga ett rum i rummet, utan någon som helst hänsyn till huset i övrigt.

I rummet finns både antika och gotiska ideal väl tillgodosedda, men det som är speciellt med Nordiska museet är att det definierar ett väldigt tydligt och stort renässansrum med en stor öppen sal som nästan fungerar som ett modernt inglasat köpcentrum. Det är ett oerhört fint stenarbete och en fin kontrast mellan den rena stenen och de ljusa putsade väggarna.

Hur stor del har museernas utseende i problemen med museernas utställningar?
Hur styrande är museernas rum?

Nordiska museet är sammanställt av en mängd olika föremål som ibland står slarvigt, ibland tydligt. Ibland förstår man dess betydelse, ibland inte. Ingenstans finns någon vilja att lyfta fram arkitekturen som ett slags egenvärde, som man kan spela med och använda för att lyfta fram samlingarna och föremålen. Ingenstans på museet – och Nordiska är bara ett exempel bland många statliga museer – kan man uppfatta utställningarna, föremålen och pedagogiken som en del av arkitekturens uttryck vilken tar hjälp av det arkitektoniska rummet. Det finns ingen samverkan mellan utställningar, museernas verksamhet, pedagogik och själva rummet och byggnaden.

Om man går runt på Nordiska museet märker man att det är ett misskött, bortglömt, inte sett museum – en ensam individ. Utslängd, som ingen bryr sig om. Man ser märkligt utställda soffhörnor, märkliga blomsteruppsättningar, lampor osv.

Om man ser på de nya museerna, ger valet av arkitekt ett helt olika resultat. Men all säkerhet påverkar detta verksamheten i mycket hög grad. Jag vill ge några exempel på museer, för att visa hur olika det kan vara.

Det som är mest märkvärdigt med de nya museerna är att de inte bara fungerar som minnesbankar i traditionell betydelse. De har också kommit att spela en stor roll i rekonstruktionen av den europeiska staden – framför allt där det rör sig om städer som drabbats hårt av industrinedläggelse eller annat. Just rekonstruktionen av den urbana tycks ha blivit något som inte minst konstmuseet har fått till uppgift att spela med i.

Moderna Museet i Stockholm intar en mycket speciell hållning i staden. Det spelar en undanskymd roll i sin exteriör, det ligger centralt, men nedtonat i gammal stadsmiljö på Skeppsholmen. Det specifika med Moderna Museet är att det intar en väldigt komplex hållning, för det finns en komplex plan.

Till skillnad från de gamla stora 1800-talsmuseerna innehåller Moderna Museet med Arkitekturmuseum en rad möjligheter för olika samspel, olika gränsöverskridningar, som med all säkerhet innebär att museet kommer att fungera utmärkt under mycket lång tid framöver. Det finns en inbyggd komplexitet och generositet i Moderna Museet, vilket garanterar en stor användbarhet. Museet har alltså en stor generalitet, vilket är den term som arkitekter brukar använda.

Rafael Moneos museum bär lite understucket på en antik bildningsidé. Tittar man på en tidig skiss, ser man att museet ser ut som en Parthenonklippa, en tempelhöjd som i sig innefattar flera olika byggnader med olika ändamål och syfte. Det visar mycket väl hur Moneo arbetar; han låter en mängd oförutsägbara inslag dyka upp i planarbetet och påverka det slutliga resultatet. Det finns en inbyggd komplexitet från början.

Moderna Museet i Stockholm spelar en estetisk roll som stadsinslag. Det kan anas från ena sidan, och har en märklig markering med sina ljuslyktor från sjösidan och Djurgården. Ljusinsläppen har blivit hårt kritiserade, men den diskussionen har skytt de kvaliteter som museet faktiskt har.

Museet har avancerade kommunikationssystem, stora entréhallar och stora kraftiga moderistiska rum som sammanbinder de olika delarna på ett genialt sätt, och rummen har ett stort mått av generalitet. Men det finns en tyngd i taket som riskerar att tynga verksamheten – en stor monumentalitet i takarkitekturer som kan verka hämmande på utställningsverksamheten. Man får se hur det blir framöver; vid den utställning man kan se i dag motsägs detta delvis av att man har en hängning som är luftigare, enklare och livfullare.

Arkitekturmuseets byggnad fanns inte med i den första planen, utan det lades till i efterhand. Men Moneo gjorde det på ett elegant sätt och lät det fungera som en del av Moderna Museets komplexitet; det definierar en helt annan stil, som spelar mot det andra.

Kiasma i Helsingfors, ritat av Steven Holl, är en helt annan typ av konstmuseum. Det ligger inne i staden, som en del av stadsbilden, och fungerar som en träffpunkt – ett ställe dit man går för att dricka kaffe och mötas. Det är en aktiv del av det vardagliga, urbana livet. Det fungerar också som ett slags olja på ett ganska ruffigt vatten. Det ligger i en väldigt svårhanterbar del av Helsingfors, där delar av den gamla staden möts med tät trafik. Det har pågått en ganska lång diskussion, från Aaltos tid och tidigare än så, om hur man ska hantera den här delen av Helsingfors.

Steven Holl försöker att med sin byggnad kommentera placeringen – sluta an till den plan av Alvar Aalto som aldrig blev genomförd, sluta an till ett gammalt militärområde som ligger intill, låta det knyta an till tsarens gamla järnvägsstation osv. i ett slags vikt organisk rörelse för att markera sin position och även kommentera staden runt omkring.

Han vill att museet ska bli en del av staden, förhöja en stad som finns och fungera som en arkitektonisk accent i den befintliga staden.

Samtidigt är museet en monolit; det är synligt i sig. Det är en tydlig arkitektur, men den berättar inte särskilt mycket om vad som pågår inuti. Det har ett eget uttryck, en egen arkitektonisk bild – som en skulptur.

Rumskaraktären skiljer sig radikalt från Moderna Museet. Det finns ett stort inslag av befintligt ljus. Det finns ett visst märkligt gotiskt inslag, en viss trånghet, en kryptisk karaktär på rummen med vindlande, lite organisk, rumsplan. Mycket speciellt och mycket karaktäristiskt.

Ett tredje nytt museum är Statens museum för konst i Köpenhamn, med sin tillbyggnad till Dahlerups 1800-talsmuseum. Byggnad är applicerad längs den gamla fasaden som en egen monolit, en paviljong som löper längs huvudfasaden. Tillbyggnaden ska framför allt innehålla den nya moderna konstsamlingen.

Det här är knappast en markering av en ny syn på konstmuseerna, men däremot en kraftig förstärkning av den gamla danska, köpenhamnska museistrukturen. Det är en markering av betydelsen av platsen, och av att konsten ska finnas i en egen byggnad – isolerad från omgivningen och definierad som konst. Det finns inte någon som helst vilja att problematisera eller ifrågasätta ett gammalt konstbegrepp i valet av arkitektur eller i sättet att hänga samlingarna. Det är konsten på piedestal – om än en vacker piedestal.

Det har också skett en kraftig satsning på den gamla byggnaden bl.a. genom en djärv färgsättning som det varit mycket debatt om. Den är så kraftig i sin kolorit så att många tycker att den slår sönder de målningar som hänger där. Självt tycker jag att färgsättningen i väggarna svarar ganska väl mot den kraftiga, grälla, nästan banala, färgsättning som finns i många av de konstverk som visas.

Tillbyggnaden är ett balanserat vitt museikomplex med vackra och ljusa rum, förvånansvärt mycket ljus – idealiskt för de stora målerisamlingarna.

Ett av de kanske finaste nybyggda konstmuseerna i Europa under senare år är Renzo Pianos museum i en förort till Basel. Det svarar väldigt väl mot det allmänna ideal som många har på ett fast, befintligt konstmuseum. Det är en tung, kraftig stenbyggnad med väl definierade rum och tydliga väggar. Exteriören domineras av rödaktig granitsten, och taket är lätt, ljust och luftigt. Det är en förstorad och omarbetad version av Mies van der Rohes Barcelonapaviljong med kala väggar och tak, stora och ljusa rum.

Det som bär museet är en hög grad av arkitektonisk precision. Det märks i förmågan att göra exakta anslutningar mellan väggar och golv. Det finns en konsekvens i ytor och ytbehandling, vilket som ger ett stort inslag till rumsupplevelsen. När man går i rummet betyder detaljerna oerhört mycket, och det påverkar konstupplevelsen.

Här finns den precision i det arkitektoniska rummet som Nordiska Museet är den absoluta motsatsen till, såsom man handskas med det rummet i dag. Men det är inte naturligtvis inte omöjligt att genomföra detta på Nordiska Museet, i det ögonblick man erkänner arkitekturen som ett verksamt, viktigt och betydelsefullt medel i den nya kulturinstitutionen.

Ett av de mest omdiskuterade museerna i Europa i dag, är Frank O. Gehrys Guggenheim-museum i Bilbao. Det invigdes 1998, och det är ett mycket spektakulärt, stort och märkvärdigt bygge.

Bilbao ligger i en floddal och detta behärskar karaktären på museet. Läser man om Frank O. Gehry är det lätt att uppfatta honom som en arkitekt som använder sin egen myt och fabel i stället för andra förebilder, och låter sina egna oerhört subjektiva och barnsliga upplevelser och minnen genomsyra alla hans byggnader. I Bilbao är det en fisk som han på olika sätt låter vävas in i byggnaderna. För att hårdra det, så ersätter han det antika idealet med en fisk!

På ett sätt är väl det en ganska rimlig hållning. När antikens idel inte längre än verksamt som dröm inom kulturen, så varför inte använda vilket annat tänk-

bart personligt minne eller vilken annan drivande myt som helst? Vid detta museum genomförs det med en fullkomligt grandios konsekvens.

Museet spelar en mycket specifik roll i Bilbao. Det ligger i kanten av den gamla staden i närheten av naturen, och binder ihop dessa enheter. Kritiken kommer nästan alltid från personer som inte har varit på plats. Alla som har varit där tycks förföras å det grövsta. Alla faller pladask – så även jag.

Museet är oerhört verkningsfull i den gamla stadsdelen, som ett kitt mellan stad och landsbygd, och som ett viktigt emblem för det nya Bilbao. Möjligen är detta museum det bästa exempel på omfattande museisatsningar som ska sätta en nedgången stadsbild på kartan och fungera som en symbol för en industriell och ekonomisk nytändning.

I början var både Guggenheimstiftelsen och Frank O. Gehry tveksamma till att placera museet i Bilbao, med de övertalades av kommundienstämman och lokala politiker. När jag var där fanns ingen flyglinje, men nu strömmar flygplanen in i Bilbao. Staden är satt på kartan och på väg upp både ekonomiskt och industriellt. Museet är ett strålande exempel på att arkitekturen kan vara verksam i ett kultursammanhang för att få upp gamla förfallna områden och vara en del av en industriell, urban satsning.

Trots, eller tack vare, den vidlyftiga exteriören fungerar museet utmärkt som konstmuseum i sin konventionella kontext som museum för tämligen fasta konstsamlingar. Det som glöms bort med detta museum, och med andra av Frank O. Gehrys byggnader, är att han är en utmärkt rumsskapare. Museet har kraftiga interiörkvaliteter med mycket vackra rum som fungerar väl för konsten.

För några dagar sedan lyssnade jag på ett föredrag av en engelsk arkitekturkritiker på Moderna Museet. Han talade om olika engelska satsningar – London-satsningar framför allt – på millenniumarkitektur. Det var tydligt att det fanns en klar intention med arkitekturen, men ganska vaga begrepp rådde om vad den skulle användas till. Vilken funktion skulle den fylla? Vad skulle man fylla byggnaderna med?

Där står många av de nya konstmuseerna och de stora arkitektoniska satsningarna i dag. Det sker en väldig satsning på ny arkitektur och nya konstmuseer, men med en vag idé om hur de ska användas. Man kan nästan misstänka att själva arkitekturen i sig är målet. Konsten, kulturen och verksamheten har underordnad betydelse.

I Bilbao har byggnaden fått det största intresset, och möjligen är arkitekturen i dag på väg att definiera sig själv som budskapet i de nya kultursatsningarna, medan innehållet kommer i skymundan.

Kommentar från Catharina Gabrielson

Jag vill börja vid samma tidpunkt som Peder Alton, vid 1800-talets musei-expansion och den tid då museet träder fram som en ny funktion i samhället och som en ny manifestation av denna funktion.

Jag skulle vilja läsa en text som för mig är en nästan skönlitterär beskrivning av den anda som gav upphov till museet, då det en gång växte fram. Det är ett stycke ur "Arkitekturens formspråk" av Erik Lundberg:

"Adertonhundratalet har ett omättbart intresse för tinget, för jordiska ting i deras kroppsliga verklighet, deras stofflighet och för deras framträdande i ljusets och skuggans medium. Särskilt under århundradets tidigare decennier har detta intresse åtskilligt som är befryndat med barnets lika omätliga aptit på de materiella tingen.

Vem minns inte barnårens ljuvliga upplevelser av snäckskal, dessa porslins-aktiga ting med egenartat fångslande, artificiellt regelbunden, ofta ytterligt komplicerad form, spiralvridningen i exakt försiggående förminskning av volutvindlingarna eller låsanordningen i de båda musselskalens ledgång? Detta som man inte kunde se sig mätt på, eller som man måste passa samman gång på gång, för att riktigt införliva med sitt sinne och sin erfarenhet. Eller första upplevelsen av lönnlövens intensiva färg när de efter den tidiga frostnatten sakta dalar ner på marken?

Jag minns min dotter Lisbet som treåring rusa ut i trädgården samlande sådana röda och gula lönnlöv, ständigt flera, ännu ett, ännu ett. 'Åh, pappa, så vackra!'

Det tidiga 1800-talet ser och upplever tingen så – i deras intensiva skönhet till färg, struktur, tyngd eller lätthet, genomsiktighet, gleshet eller kompaktitet osv. samt ävenledes med barnets halvmedvetna glupskhet på att uppleva tingets mekaniska sammanhang."

Detta är en bra beskrivning av besattheten vid tinget och samlandet av alla dessa föremål, vilket för mig är museets kärna.

Museet som institution uppstår vid en tid då verkligheten expanderat med ny infrastruktur, då det nya civila samhället växer fram och då industrialismen och annat gjorde att mänsklighetens förmåga tycktes gränslös. Samtidigt uppstår medvetenheten om en försvinnande kultur genom Skansen osv.

När museet träder fram som en ny byggnadstyp är det för att det finns resurser att skapa något helt nytt som svarar mot sin samtids behov och krav. Syftet är alltså dubbelt – bakåt att bevara, framåt att skapa överblick över mänsklighetens kunnande. Sedan dess har museibygnaden som institution permanentats, och nu handlar det inte bara om funktionen utan också om associationer och förväntningar som är kopplade till museet som sådant. Att förhålla sig till arv och tradition har blivit en ny funktion – kanske den allra viktigaste.

Intresset för museer i dag har kanske snarare att göra med en sjuklig besatthet vid historien. Historien har blivit ett monument i sig.

Peder exemplifierade på många sätt hur intimt verksamheten är förknippad med byggnaden, och hur illa det går om inte den relationen är genomtänkt. Mitt favoritexempel är Naturhistoriska Riksmuseet, som är fullständigt förstört i det tysta. Jag minns det som en fantastisk plats. Man kom dit och såg alla montrar med uppstoppade djur. Det var ett museum över själva tanken om museer – om samlandet, klassificerandet, lappar med härkomst etc.

Det verkar inte som någon enda i ledningen har förstått att det är värt att bevara. I stället har man gjort sig av med alla samlingar, och försöker lamt att plocka ihop något slags installation med lite dammiga djur som varit med i Lejonkungen, för att få barn intresserade. Sedan satsar man allt på Cosmonova och den moderna tekniken. Det är tragiskt.

Men om man då tänker på titeln på detta seminarium – framtidens museum och hur det kan tänkas se ut – måste vi först se till funktionen. Talar vi fortfarande om museets roll som ett samlande hölje för en mångfald av fakta och information?

Le Corbusier skrev en gång om ett projekt för ett oändligt museum där alla föremål kan rymmas. Man utarbetade en princip för en oändligt utsträckt vägg som är som en spiral – ett museum utan exteriör, bara med en insida. Man går in i en underjordisk gång, kommer in på insidan, och står i mitten av en oändligt utsträckt spiral där alla saker kan placeras.

När verkligheten förändras måste också museets uppgift förändras, och om vi reflekterar över dagens oändliga mängd information och fakta är det självklart att ett museums inte längre kan härbärgera all den informationen. Museet skulle i så fall bäst utgöras av Internet eller något, där allt detta finns samlat.

Behovet i dag är väl snarare det väldigt exakta och precisa urvalet, det man ibland kallar för exformation – vad är värt att veta? Jag skulle tro att det är det exakta urvalet som framtidens museum måste stå för, men då måste man också veta exakt vad man vill med det urvalet.

En annan väldigt viktig funktion är den konkreta, väldigt autentiska upplevelsen av att stå i ett rum och ta del av just detta urval. På något sätt får byggnaden en återupprättad betydelse. Om konsekvensen av 1800-talets museum blir Internet, så blir det här ett kliv tillbaka till den materiella verkligheten. Det är ett program som väldigt väl motsvarar vad arkitekturen bäst är lämpad för att göra – att vara en autentisk upplevelse här och nu.

Om museet fortfarande ska vara en väldigt viktig byggnadsuppgift i dag, vilket den uppenbarligen är, måste man först tänka sig vad det ska vara bra för – vilken anda som ska präglade byggnaden. Både Nationalmuseum, Nordiska Museet och andra byggnader hade ett väldigt uttalat program. Det fanns en ideologi bakom hur husen skulle se ut och vilken anda som skulle präglade dem: om det

skulle vara storsvenskt eller peka på ett ökat internationellt utbyte, om man skulle koppla an till en sorts global, industriell kultur, eller vad det nu var.

Ett exempel på en modern museibygnad är Kiasma. När man byggde det huset, som var föremål för en arkitekturtävling, stod det tydligt uttryckt att arkitekturen skulle präglas av att vara viktig, relevant och intressant samtidsarkitektur. Resultatet blev ett hus som utstrålar tilltro. Det finns en tilltro till arkitektens idéer och därmed en allmän tilltro till den enskildes förmåga att tänka och handla i vår tid.

Det är paradoxalt att Kiasma ger ett sådant obesvärat intryck, trots det enorma arbete som lagts ner i projekteringen. Det känns opretentiöst, trots att det verkligen är motsatsen.

Steven Holl tillhör en massmedialt orienterad, häftig, amerikansk, akademisk arkitekturvärld som är intrasslad i inbördes referenser och litterära tolkningar av en massa olika saker – en arkitektur som kan tyckas ha väldigt lite med verklighet och pragmatiskt byggande att göra. Men det lustiga är att Kiasma gör ett slags ”flip” när det uppförs och blir lättillgängligt, populärt, kul, nästan folkligt.

Oavsett vad man tycker om Kiasma så känns det ok att vara där. Det är opretentiöst. Det är väldigt försonande. Det är ok, det finns inga anspråk. Det är en arkitektur som fungerar som en sorts katalysator, som sätter igång en massa tankar och idéer: ”Jaha, kan man göra så. Då kanske man kan göra så här också?”. Man kan koppla bort den högstämda traditionen.

Detta blir övertydligt om man jämför med Moderna Museet i Stockholm, som verkligen är motsatsen. Det finns en splittring på Moderna Museet. Det är mörkt och dystert och extremt monumentalt, och man har inget egentligt ljus nere i salarna. Jag undrar om inte detta speglar någon slags kluven inställning till programmet. Ska det vara ett arkiv för väldigt dyr modern konst som föranleder de rigorösa säkerhetskraven och att det inte finns något ljusinfall? Eller ska det vara en vital plats för samtida konst?

Denna oklarhet, som finns inskriven i programmet, manifesteras också i arkitekturen, som förmedlar problemen. Det syns på huset att man egentligen inte visste vad man höll på med när man startade bygget. Huset är främst en manifestation över att man har satsat. Det är ett ganska torftigt program för arkitektur att bara visa det; det måste finnas andra idéer att utgå ifrån.

När det gäller Kiasma var det självklart vad man ska göra där. Steven Holl arbetade med det han tycker är relevant för att skapa arkitektur – ljus i ett antal olika färger, hur rum ingår och leds från det ena till det andra, hur man vandrar runt i huset, materialets känsla, hur man tar i saker, hur hantverket överförs. Och det kunde han göra för att han var fri att skapa arkitektur. Det var det han höll på med – inte med att arbeta symboliskt med att visa att man har satsat!

Problemet, i alla fall i Sverige, är att det ofta finns en brist på ideologi om vad man håller på med. Man beställer utan att ha verksamheten klar för sig.

Ett annat exempel på detta, är hur man hanterat gator och torg i Stockholm. Det finns ingen idé om vad man ska göra, det finns ingen idé om det offentliga rummet. Det ska bara synas att man har satsat och *att* man vill något, men inte *vad* man vill. Då får man något som över huvud taget inte inspirerar, och som bara blir förvirrat och konstigt.

Jag tycker att Moderna Museet är ganska misslyckat; jag känner mig nedtyngd varje gång jag går dit. Salarna är mörka och överstora, överarbetade med klåfingrade detaljer, golvet har en mängd olika mönster som man inte förstår vad det ska vara bra till. Systemet med nedfällbara väggar fungerar inte; om man använder sig av det skulle det blockera alla eluttag etc.

Det är ett hus som är i något slags konflikt med sin användning och som inte har möjlighet att falla tillbaka på ett eget liv, en egen inre logik.

Därmed inte sagt att det är fel på traditionen. En tyngd och självklarhet i byggnaden kan bära vilken experimentlusta som helst i sin verksamhet. Men byggnaden och verksamheten måste stå i ett intelligent förhållande till varandra. Det handlar om vad saker och ting är – att man definierar olika roller och löper linan ut.

Det finns vissa basfunktioner som är helt avgörande för att ett museum ska ingjuta respekt: tillgänglighet, hur det ligger i staden, att det finns ett bra fik och en bra bokhandel, en sorts generositet i överlämnandet: ”Allt detta är till för dig – för din egen autentiska upplevelse!”

Om varje museiledning såg över sin verksamhet och funderade över vad man egentligen håller på med, skulle man också få ett förhållningssätt till sin arkitektur. Kanske det framtida museet, om det gäller att samla, kommer att vara helt immateriellt? Vi kanske inte behöver ett hus längre? Men jag tror att det snarare handlar om motsatsen. Om museet ska ha någon roll, är det att vara väldigt precist och långt drivet i exakt en viss plats, ett visst rum och vad man har att visa.

Om man tänker på det sättet kommer museibygnaden även fortsättningsvis att vara en viktigt byggnadsuppgift – kanske den allra viktigaste, eftersom det i hög grad inkarnerar dels arkitektur som manifestation av värde, dels en sorts samhällelig manifestation, en kulturell självkänsla på ett samhälleligt plan som man överlämnar till individen.

Diskussion samt kort sammanfattning av några publikinlägg

Clara Ahlwik: Nordiska museet är en byggnad som inte är gjord för utställningar. Den stora hall som Peder Alton pratade om är byggd för festspel, och de långa gångarna är gjorda för dramer.

Och när Catharina Gabrielsson beskriver Naturhistoriska Riksmuseet nämner hon inte de mångmiljonutställningar som anordnats där de senaste åren – bland annat om jordens utveckling. Man har alltså gjort stora utställningar, så det är orättvist att säga att man bara satsar på Cosmonova.

Peder Alton: Alla museer är olika, och det är svårt att generalisera. Men det skulle vara intressant om Nordiska Museet någon gång ordnade en utställning som samspelar med det rum som finns, och att utställningarna inte ständigt görs utanför och bredvid rummet.

Det ska finnas en överlagd intention i alla led. När det finns, har utställningarna chans att verka med full kraft.

Ulrika Knutson: Här ringar vi väl in ett brännande problem för nästan varenda hus? Det finns motstridiga krav mellan att visa samlingarna, att hitta på kul saker som rör ungarna och publiken, och att bevara huset? Det är detta som är bekymret, och det måste ju gälla många äldre hus.

Peder Alton: Men om det är så att museerna utgör ett sådant stort problem – borde man då inte fundera på att kanske lämna museernas byggnader? Göra upp med kopplingen till de stora institutionsbyggnaderna och säga: ”Nåväl, om Nordiska Museet är så svårhanterligt, varför inte då flytta samlingarna någon annanstans där de är bättre lämpade, och överlåta byggnaden till någon annan verksamhet.”?

Catharina Gabrielsson: Jag tror verkligen att det finns alldeles för många motstridiga krav, och att man inte kan urskilja vad man är satt att göra och vad som är viktigast. Vad jag menade med Naturhistoriska är att ett stort värdigt museum kan vara ett museum över hela det tänkande som en gång skapade museitanken – att det kan vara ett fantastiskt 1800-talsmuseum och att det har ett stort värde i sig.

Sedan kan man försöka komma på vilken roll man har i dag och skapa man en arkitektur för det.

Alla idéer om generalitet och universalitet leder till Internet – det totala. Det blir meningslöst. Utvecklingen måste gå i precis motsatt riktning – till små, precisa delar och väldigt exakta museer. Små museer, inte gigantiska. Idén om ett världskulturmuseum visar på ett 1800-talstänkande. Det motsvarar inget annat i dag, och det är helt inaktuellt i sin idé.

Henrik Berggren: De gamla museerna är inte bara föremålssamlade utan de uttrycker också en gemenskap. De heter Nationalmuseum, Nordiska museet osv., till skillnad från Moderna Museet. Det är uppenbart att man har förflyttat sig från en strävan efter gemenskap, till de nya museerna som ger uttryck för individens möjligheter och publikens valfrihet.

Men finns det några nya museer som uttrycker några gemenskapstankar? Några som dessutom är bra? Kan det förekomma? Är det möjligt?

Catharina Gabrielsson: Det handlar om det mest privata – att du finner gemenskap i botten av dig själv. Försöker man vara universell och storslagen säger man ingenting. Det blir bara tomma konventioner.

Peder Alton: Jag tycker att man ska ta den komplexitet som finns inskriven i Moderna Museet på allvar. Rafael Moneo är beundransvärd för att han har försökt implicera en motsägelsefullhet, en rörighet och en oförutsägbarhet i Moderna Museets plan med sina olika paviljonger och plantyper. Där finns en kärna som går att bygga vidare på.

Ett annat museum som jag alltid har tyckt om är Museum of Modern Art i New York, av det enkla skälet att det ligger mitt i en stökig och rörig stadsdel.

Ett nytt museum, om man ska bygga över huvud taget, ska vara instuckat som ett förgreningsverk i den gamla staden, som Stockholms regeringskanslibyggnader med förbindelsegångar och kulvertar, så att man kan komma upp i märkvärdiga rum från alla möjliga håll.

Anders Clason: Jag håller med om att man inte längre kan ha museer som samlar allt från järnspisar till sista modehatten. Men det är väldigt dyrt att göra sig av med, eller bryta upp, det här systemet. Det är vårt senaste reformsystem som landsting och kommuner har investerat många miljoner kronor i.

Catharina Gabrielsson: Det handlar om en upplevelse när man går på museum, och det ska kännas precist och exakt. Men har man ett jättestort program och inte kan göra om museistrukturen, och har man de här fantastiskt gamla husen som man inte kan göra sig av med eller bygga om, måste man utgå från den struktur man har och göra det bästa av den.

Lotten Zetterström: Frågor om hur man bygger, vad man tänker och vilken verksamhetsidé man har, är tidsbundna. Det är viktigt att man jobbar med huset. Men vi kommer alltid att ha problem, för nya museer kan inte vara förutseende nog att tala om hur det ska se ut om 100 år. Har den publik vi hoppas att nå i dag samma referensramar som vi, som planerar och diskuterar?

Catharina Gabrielsson: Det är alltid svårt när man ska tillfredsställa en tänkt publik. Det gäller om man skriver en artikel, försöker måla en tavla eller vad det nu är. Man måste veta vad man själv håller på med och inte spekulera så mycket i hur andra människor förväntas reagera. Det handlar återigen om definitionen av kärnverksamheten: Vad är det man har? Vad är det man gör?

Det finns en politisk förvirring och en frånvaro av en tydlig ideologi. Det avtecknas hela tiden i arkitekturen. Det syns, för arkitekturen är en manifestation av en massa olika ideologier. Det finns en förvirring om vad konst eller kultur är till för.

Institutionsteatern som ”konstföretag”

Barbro Smeds

Det känns fantastiskt för en teatermänniska att lyssna till den här exposén över de nya museerna. Det är ganska länge sedan som någon kom på en sådan själv-mordsidé som att bygga en ny teater. Man bygger nya operor, för det har fortfarande något slags skrytvärde, men teaterns skrytvärde har minskat katastrofalt.

När det gäller museerna har man heller inte några skrupler när det gäller hur många människor man tror är intresserade. Det är ju det som är teaterns stora och tydliga problem. Man ska inte bara fylla en sal, utan det finns individuella stolar som gärna inte ska gapa för tomma. Ett konstmuseum är ju väldigt vackert även tomt – ibland är det nästan snyggast så...

Jag slås också av en annan korsbefruktande tanke, och det är att museerna inte har några fria grupper. Det finns inte många frigruppsmuseer; jag kan bara komma på ett som jag har sett på senare tid. Det var ett slags privat djurpark i Blekinge skärgård. En helt fantastisk liten inhägnad med oändligt smutsiga vietnamesiska hängbukssvin som var instängda i någon sorts konstigt landskap där man betalade för att komma in. Men annars tycker jag att de fria museerna – uppstickarna och alternativen – lyser med sin frånvaro av något konstigt skäl.

Det har ju faktiskt funnits. Teatermannen Per Edström har i sin ägo ett gammalt vaxkabinett som har testamenterats till honom. Detta kommer snart att ställas ut på Historiska museet, som därigenom kommer att slå alla publikrekord. Det består nämligen av penisar i sprit från alla möjliga raser, uppspända kvadratmetrar av negerhud, vaginor utskurna i olika stadier osv. Dessutom ingår hela den gängse vaxkabinettsrekvisitan av kända politiker och kända mördare i akten av sitt dåd från senare hälften 1800-talet.

Vaxkabinetten var ett jättestort folknöje före filmen. Dessa turnerande historier var dels en sorts museernas frigrupper, dels en nära länk till teatern.

På teatern gnäller vi över våra stora teatrar hela tiden. Och de är, liksom de gamla museerna, dåligt lämpade för sitt syfte. Ta våra gamla hovteatrar som exempel. De utgår från att kungen sitter i mitten och ska ha den fulla vyn. Då får man ett centralt, väldigt styrt perspektiv. Alla som inte är kungen har sämre vy, och sämst har de som sitter högst upp på 2-4 raden. Men vi behandlar fortfarande de här teatrarna som om de ska vara fullsatta, trots att den upplevelse man ger och vill förmedla inte existerar på de flesta platserna i lokalen.

Min föräldrageneration pratar om hur fantastiskt det var på teatern i deras ungdom; de sprang där oavbrutet. Jag tror att den sortens skimmer och glamour var tillräckligt för att man skulle känna sig nådd av något stort – även om man

satt på andra raden, långt från scenen. Man kände sig nära något som var märkvärdigt. Så är det inte i dag – åtminstone ytterst sällan.

Det styrande momentet är viktigt på teatern, och det auktoritära momentet har alltid varit stort. På 1700-talet fanns en förordning som stadgade att om man inte var närvarande eller om man missade en entré kunde man få straff, allt från böter och husarrest till fängelse. Det är väl där som rötterna till den väldigt strikta disciplinen på teatern finns.

Jag har skrivit en text som heter ”Institutionen som konstföretag”. Upprinnelsen var en period när jag råkade ut för arméer av konsulter som kom in i alla verksamheter för att göra omorganiseringar. Jag var vansinnigt irriterad över den här konsultkadern, och över att de var så hemskt dyra. Dessutom gick ca 60 procent av deras tid åt till att gå runt och lyssna. Och när man har suttit med några sådana konsulter som vänder huvudet på sned och säger: ”Jag hör att du säger...”, så blir man vansinnig; framför allt vill man inte betala!

För att vara riktigt orättvis, så känner jag ibland att det här är människor som övat sig på helt försvarslösa folkgrupper – alkoholister, narkomaner och andra – och där arbetat upp ett sätt att tackla människor, situationer och problem som jag tycker är minst sagt tveksamt.

När jag av olika skäl tvingades avbryta mitt jobb, kvarstod en enorm mängd av minnen av situationer där jag har frågats om saker men inte svarat. Det är många människor – inte bara konsulter – som frågar vad man vill, vad som är ens mål, om man inte kan sluta göra dålig teater och börja göra bra teater i stället osv. Efteråt mal man de olika försvarsliknande formuleringarna som man borde ha sagt. Men man har inte tid i situationen.

Det finns också en direkt kulturkonflikt i förhållandet mellan mig och de här människorna, och man vet inte var man ska börja förklara: ”Nej, vi kan inte bestämma att vi ska göra bra teater. Det går inte till så. Vi gör inte så på teatern. Det är dumt.”

Allt detta ältande gjorde att jag bestämde mig för att försöka skriva ner mina tankar, så att någon har sagt det. Förutsättningen för att konsulternas organisationsförslag ska fungera är ju att man beskriver sina processer och sedan går vidare. Men de vet inget om verksamheten och varför man är där.

Det viktigaste är att det är den konstnärliga verksamheten som *är* den egentliga verksamheten. Det är faktiskt därför man är där. Men det verkar ibland som om man inte riktigt har tänkt på det, och då blir det svårt att beskriva processerna. Biljettkassorna åker på fina kick off-kurser och får fina nya arbetsbeskrivningar och moderniseringar av sin tillvaro, medan konstnärerna inte verkar finnas på kartan.

Jag ville därför försöka beskriva vad vi gör, och det har jag gjort till den grad att det ibland känns på gränsen till det triviala, men jag tror att man måste göra så. Jag vill föra fram det som ett slags pamflett och jag tycker att fler ska göra det.

Nya organisationer som dels är möjliga att genomföra, dels relevanta, måste byggas nedifrån.

När jag pratar om det här med människor av olika sorter, verkar de känna igen det och det känns ibland som upprorsstämning. Många som jobbar på institutioner av alla de slag är enormt trötta på det här. Men vad är det som gör att man känner en revolutionär stämning? Jag tror att det handlar om någon sorts protest mot en definitiv kränkning av ens intelligens, sunda förnuft och egna problemlösande förmåga.

Det finns några punkter som jag funderat kring.

Den första är hierarki. För många kommer det som en chock att teatern är så hierarkisk. Man tror att man kommer till något flummigt där människor bara talar om känslor, och så kommer man till något som mer liknar ett militärt sammanhang – väldigt styrt, otroligt disciplinerat och väldigt reglerat på alla möjliga sätt, med en chef i toppen och en regissör som är absolut ensamt ansvarig. Man kan fråga sig hur hierarkiska vi verkligen behöver vara, men det är ett faktum att vi är det.

Det andra är professionalism. Det som bygger institutionsteatern är alla yrkens höga nivå och särskilnad från varandra.

Det tredje är etik. Förut pratade vi om hur man hanterar museerna i dag; det skulle vi på teatrarna kalla bristande etik. En stor del av käbblet på en teater handlar om att det är bristfälligt på alla möjliga sätt – det är smutsigt, det klampas, det störs, det drar och är kallt osv. Det handlar om den gemensamma överenskommelsen att händelsen på scenen är helig. Scenen är helig och fredad, och den får inte störas på något sätt med något oövertänt.

Till etiken hör professionalismen och hierarkin – att var och en personligen har sin plats i den här myrstacken och ska ge sitt bidrag till det gemensamma bästa, dvs. att inte störa händelsen på scenen. Detta handlar i hög grad om kollektivitet. Det finns få delar i samhället som är så intrimmat, där så många människor med så helt olika sysslor kan göra något exakt samtidigt för att uppnå någon sorts effekt. Det är ett fantastiskt maskineri.

Det här systemet skyddar teatern från allt möjligt från alla möjliga håll. Man försöker skydda sig mot bristande etik, mot amatörism, mot att bli diffusa. Det sker en enorm kraftansträngning för att få det att fungera, och naturligtvis är det värt att bevara.

Och systemet är hotat från flera håll. Vi har bl.a. stora debatter om den hotande bristande professionalismen. Vi har en stor kultur av t.ex. TV-såpor med många nya skådespelare som få ”äkta” skådespelare skulle se som skådespelare. Denna nya kultur har inget krav på den kollektiva, exakta, gemensamma förhöjningen som bygger på en sorts insats. Man är i stället närmare livet.

För några veckor sedan var jag på en föreställning på Fylkingen. När föreställningen började kom några människor in i ett rum; man började märka att

något pågick i rummet. Sedan höll det på i fyra timmar. En kvinna låg på en madrass med ett dragspel i famnen och ett täcke på sig, då och då spelade hon lite. Några andra stod och funderade, då och då gjorde de några steg för att påminna oss om att de dansade. På golvet i en ljusstrimma kröp en man och funderade över om han var i eller utanför ljusstrimman.

På en skärm såg man en film med en kille i en snöig förort. Jag tittade på honom ganska länge och funderade över vad han gjorde. Men sedan kom jag på att jag kunde ta på mig några hörlurar som hängde från taket, och då fick jag höra vad han sade. När jag tog på mig ett par andra lurar på en annan plats i rummet fick jag höra någon som talade. Jag satt och lyssnade, tills jag på ett otroligt otäckt och smygande sätt märkte att hon höll på att kommentera mig – vad jag hade på mig, hur jag rörde mig osv. Det var skrämmande, både att vara med om det och att se när andra som lyssnade insåg att de var iakttagna.

Det här är högintressant, och jag hade stor behållning av det. Och det är bara ett exempel på sådant som upphäver det teaterns regelverk. Det är klart att det finns kollektivet, etik, professionalism och hierarki även i den här händelsen, men det ser helt annorlunda ut.

Det är nödvändigt att teaterarbetare erkänner att de här fyra begreppen – kollektivitet, etik, professionalism och hierarki finns, eller åtminstone medvetet diskuterar vad man vill sträva efter. Jag tror att alla svenska professionella teatermänniskor är påverkade av detta, men man talar sällan i sådana termer. Man är utsatt för ifrågasättanden, men man tar sig sällan tid att själv definiera vad man tror på så starkt.

Henrik Berggren undrade om institutionerna ska sträva efter att vara efter, i eller före samhället.

Där går institutionsteatern åt alla håll, och den har alla möjligheter. Den traditionella teatern kallas museal när man rapar upp klassikerna. Man kan tycka att det är tråkigt eller högintressant, men jag tycker inte att det är någon bitande kritik. För vilket museum har samma möjlighet att få liv i gamla tider och ge en upplevelse som omfattar så många sinnen av hur livet kan ha varit, hur människan kan ha tänkt, tyckt och reagerat på t.ex. 1500-talet? Där är teatern helt oöverträffbar, och ingenting som man behöver vara bekymrad över utan i stället ska ta fram.

Sedan finns möjligheten att vara före samhället. Det är väl i den riktningen som experiment som Fylkingen går, när man känner att människor i själva verket försöker leva någon sorts utopier, där den yttersta utopin är att man är skådespelare hela tiden. Men varför inte? Sociologer talar om en sorts esteticering av vardagen, där livet blir som en pågående karneval utan årstider – en hela tiden pågående fest.

Rolf Jensen, chefen för Danska institutet för framtidsstudier, har lanserat en vision som heter ”The dream world” – drömsamhället – som han förespår kommer efter informationssamhället. Han menar att när man väl behärskar tekniken med informationssamhället blir det tråkigt, och då behöver vi inne-

håll, berättelse, mening, hållning, värderingar. Han förutspår en lysande framtid för berättandet över huvud taget – mytmaterialets stora uppsving och berättaren som en stor och välbetald yrkesgrupp.

Det tecken som han har sett är att produkters värde i allt högre grad skapas genom den berättelse som förknippas med dem – det kan gälla Nike, Diesel-jeans eller något annat. Det handlar inte längre om tygbitarna och trådarna, utan om den legend man lyckas förknippa med märket.

Syftet är att sälja saker, och det är tveksamt hur vi som professionella berättare ska förhålla oss till det här. Men faktum är att det kommer. Dels kommer berättandet, dels kommer den här sortens teater där man liksom bara finns till i ett rum.

Jag har hört om en video från en tysk grupp, där föreställningen äger rum hela dagen. Man kommer till en hall, där några håller på med saker – spelar lite boll, äter lite, sitter och hänger, lyssnar på musik. Det är själva föreställningen. När jag hörde det här tänkte jag att det kanske är fritisgenerationens konst. Det är deras nostalgitripp av det härligt kreativa livet på fritis, där man spelar lite pingis, äter lite frukt, sitter och hänger. Man går ut och kommer in igen.

Våra teaterhus passar inte alls för den här sortens verksamhet. Man är kanske pigg på att försöka, men det är något som inte stämmer.

Sedan finns det ett helt annat hot som man alltid har stängt teatern för – amatörteatern. Det leder till en allt mer absurd situation på många håll ute i regionerna. Medan amatörrevyerna är väldigt populära och kända samtalsämnen och berömda evenemang, negligeras teaterns högkonstnärliga verk helt av gemene man.

En kassörska på en teater där jag jobbade var primadonna i traktens nyårsrevy. Hennes man, som var sladdbärare på teatern, var också med i revyn och hennes svärfar var den stora revykungen. Men vi på teatern gick inte ens och såg revyn. Det låter helt galet, men jag tror att det fortfarande är så på många håll.

Åter till konsultförslagen. Till namnet påstår de att de är ute efter något mer demokratiskt: plattare organisationer, ner med besluten i organisationen. Orsaken till att det sällan går att genomföra över huvud taget, eller att det blir motstånd och käbbel, är systemet med hierarki, etik, professionalism och kollektiviteten.

Man kan också fråga sig om de egentligen är ute efter något plattare och mer demokratiskt. Det är jag inte så säker på, för man ser absolut inga tecken på det. Man ser inga tecken på att någon har föreslagit att flytta ner mer beslutanderätt till skådespelarna, eller att involvera skådespelare i processer som de nu är helt och hållet utestängda från – både i fråga om vad man ska göra, varför man ska göra det, och hur man ska göra.

Ambitionen att göra organisationen plattare är hedervärd och nödvändig. Jag känner ibland att vi behöver en diskussion bland skådespelarna om vilket an-

svar man vill ta. Nu kräver vi inget ansvar av den enskilde skådespelaren, och vi får inget heller. Institutionsskådespelaren är en ganska maktlös person.

Man kanske måste särskåda sig själv ibland och inte använda vare sig professionalitet eller kollektivitet som skydd, vilket jag ibland känner att man gör. Det är klart att det är kollektivt att vara skådespelare, men att vara konstnär är också att vara ensam. Och det finns något i den kollektiva professionalismen som kan få som följd att man tappar initiativ och ännu mer möjligheter till eget konstnärligt initiativ.

Diskussion samt kort sammanfattning av några publikinlägg

Ulrika Knutson: Hierarkin är odiskutabel, med teaterchefens och regissörens roll, och man kanske kan lägga in en könsaspekt också. Men om inte konsulterna kan rucka detta, vart ska diskussionen komma från? Annars dör väl det hela, om inte teatrarna håller sig till det museala och gör det bra?

Barbro Smeds: Visst kan man fortsätta på det museala och storsvenska spåret. Och det är inte det sämsta. Men allt annat kräver att man tänker annorlunda.

Anders Kreuger: Tror du att nästa teatergeneration kommer att tillföra något nytt?

Barbro Smeds: Det finns en hel del som älskar det gamla och som är besatta av skimret. Men på olika utbildningar ser man en förändring. Många elever vill göra mer – kanske dansa, kanske arbeta med scenografi; de ser ett större fält av möjligheter.

Ulrika Knutson: Du sade att vi inte kräver något ansvar från skådespelarna och får inget heller. Jag vill fråga Anna Carlsson från Teaterförbundet vad hon tycker om det.

Anna Carlsson: Jag hoppade till en aning. Men jag är glad för det Barbro Smeds tar upp. Det handlar om hur institutionerna är uppbyggda och hur oerhört lite medinflytande skådespelarna och den konstnärliga personalen har. Jag håller tyvärr med om skådespelare är en maktlös grupp utan inflytande. Många vill ta ansvar, och många gör det på sitt sätt, men det har sällan en rejäl innebörd.

Ibland blir man trött på att skådespelare inte ses som tänkande människor och som en resurs värd att lyssna på.

Birgitta Ulfson: När jag kommer till institutionerna går jag på knäna av beundran över hur mycket flankstöd man har, vilket man inte har när man själv måste göra allt på en liten teater. Men jag har också tyngts ner av en bitterhet. Jag har suttit i ändlösa målsättningsamtal med människor som jag beundrar, och så har vi gått in på scenen och allt har försvunnit.

Medinflytande har att göra med en konstnärlig verksamhet, och jag undrar varför den hygieniska skådespelaren i detta hygieniska land har blivit så i den grad hygienisk att den blivit smittobärande på institutioner – som ett slags mördarbakterie. Man gör sig mindre än man är. Jag tror att det har att göra med konsensus. Man vill ha en gemensam förståelse och respekt för varandra, men man tar ingen plats för sig själv eller ger plats åt andra. Det är ett stort problem i denna kollektiva form.

Det är hemskt att skälla på sitt eget skrå, men så är det.

Maria Fridh: Det finns ju faktiskt teatrar där man har låtit skådespelarna ta större ansvar för att påverka repertoar osv. och där man har stor synlighet.

Barbro Smeds: Det här är en svår fråga. Konst är på något sätt odemokratisk till sin natur. På gott och ont är Finland ett väldigt chauvinistiskt land om man ska tala om nationalism. Man är förtjust i att framhäva sig själv i väldigt stora ord. Och man är väldigt förtjust i att framhäva sina konstnärer – de utvalda – i stora ord. Och man är mycket mer beredd att låta *en* människas vision kompromisslöst styra förverkligandet av ett projekt, som exempelvis när det gäller Kiasma.

Moderna Museet däremot är ett resultat av ändlösa kompromisser och synpunkter. Brandmyndigheten vill helst att folk ska ut därifrån, medan konstkonserveratorerna vill att det ska vara helt mörkt, osv. Det är det läge Moderna Museets kommitté har haft att handskas med.

Tuomo Haapala: Du pratade om Rolf Jensen och hans drömsamhälle. Vilka är dessa berättare och vem ska betala dem? Är det teatermänniskor eller andra?

Barbro Smeds: Hans poäng är att det handlar om företagen och deras reklambudgetar. Berättandet används för att ge produkter ett värde. Det är kanske ett mardrömssamhälle i stället för ett drömsamhälle.

Marie Wahlqvist: Vad gör att skådespelarna hela tiden känner att man inte är i centrum? När skådespelare säger att han vill sätta de konstnärliga frågorna i centrum känner jag: "Varsågod!" Ligger hindren i hierarkin eller etiken?

Barbro Smeds: Hindren finns på alla möjliga plan. Mycket finns i den gamla organisationen, men den nya organisationen gör absolut inget för att lösa problemen, snarare tvärtom. Vem vill bli beskriven som en ruta vid sidan om alla rutor? Man känner lätt att ingen bryr sig.

Marie Wahlqvist: För min del tror jag att det stora hindret är hierarkin, och den är något som alla på institutionen är en del av och också accepterar att man lever i.

Barbro Smeds: Men även där händer det saker; det är ingen slump att man har utnämnt *tre* konstnärliga chefer i Malmö.

Ulrika Knutson: Du gav ett exempel på en teater där de professionella kollegorna inte bekvämade sig att gå och se kassörskan fira primadonnetriumfer – det tycker jag är en absurd inställning på vilken arbetsplats som helst.

Anders Clason: Jag förstår inte Barbro Smeds aggression mot amatörism. Blandningen mellan amatörteater och professionell teater har varit bra för mycket av nytändningen i svensk teater – i stora teaterspel osv. En viktig del av kulturpropositionen 1974 var just att små ensembler ute i landet skulle arbeta tillsammans med amatörer med seriös teater.

Det är en viktig poäng som delvis gått förlorad.

Barbro Smeds: Jag är inte alls aggressiv, men marknaden för arbetarspel har onekligen gått ner...

Ulrika Knutson: Men det pågår ju en del projekt fortfarande och med goda konstnärliga resultat, bland annat på Stockholms stadsteater.

Barbro Smeds: Det stämmer, och en stor motivation är att man kan få extra projektpengar på det sättet. Det är ett av de få sätt som man kan få extra pengar på.

Jag försöker påtala det djupt tragiska i att man sitter på en liten regionteater och är så rädd för kassörskan. Man kan inte använda denna kvinna, som på revyn är en strålande koreograf, för att göra några steg i en pjäs på teatern. I stället tar man in en koreograf från Stockholm.

Det förvånar mig att det är så.

Ingrid Blidberg: Angereds teater är ett exempel där skådespelarna tagit ansvar. Man delade upp den stora institutionen i mindre enheter, och det var under en tid ett väldigt lyckat exempel på att skådespelarna själva tog ansvar för allt.

Du beskriver vår verklighet på ett bra sätt. Vi som arbetar med teater tycker att det är så fantastiskt, men ingen har egentligen bett om oss. Vi har ett kulturarv att upprätthålla, det finns kulturpolitiska program osv., men ingen har bett om oss därute.

Jag tror att vi måste få ett bättre självförtroende, och det kan vi få med hjälp av Rolf Jensens tankar, där historieberättandet blir viktigt. Tycker samhället att det är viktigt med historieberättande, kanske också skolan tycker att det är viktigt att lära ut detta och vill ha historieberättare.

Chris Torch: Barbro Smeds har gett en bra beskrivning av situationen på teatern genom att visa på själva systemet. Du beskriver dock en teater som är väldigt innesluten i sig själv. Vi spelar för publiken, talar om den, delar upp den i olika nischer, klagar på dess frånvaro, friar till den på olika sätt. Men vi undviker att inleda ett samtal med vår publik.

Jag är övertygad om att det är genom samtalet med publiken som vi kan få liv i våra institutioner. Det är de som har den största informationen – inte om vad som ska spelas, men det finns en oerhörd kunskap hos publiken om vad de upplever och vad de behöver.

Anledningen till att amatörteatern lyckas är att den har mycket personliga länkar till sin publik. Dessa länkar saknas i samtalet med institutionen. Utan samtal kan vi aldrig samlas kring en gemensam vision. Utan denna vision förblir vi en fragmenterad institution.

Folke Edwards: Institutionsteatern är en väldigt stängd värld. Ska den kunna bli ett effektivt konstföretag måste institutionen öppna sig mot världen på ett annat sätt.

Peder Alton: Hierarkin har ju en kvalitet. Kan du tänka dig ha hierarkin kvar för att gynna en konstnärlig kvalitet?

Barbro Smeds: Absolut. Jag har personligen stora svårigheter att tänka bort den. Vad jag menar nu är att vi måste hålla upp förutsättningarna i ljuset och se vad vi behöver. Frågan är om det kan bli bra teater på något annat sätt än genom hierarki.

Vad behöver vi? Vilken sorts förändring behöver teatern? Vad kan teatern ge? Det handlar bland annat om att prissätta det man har och se om man kan använda det till något annat.

Gustav Kling: Jag satt en gång som skådespelare på ett ensemblerådsmöte där man pratade om konstnärliga frågor. Man pratade om rollerna i pjäsen, kodlåsen, solarietider osv. Jag satt där tänkte att såhär skulle det väl inte behöva vara. Vilka var intentionerna när man satte igång regionteatrarna? Vad hade vi för drömmar?

Det konstnärliga begreppet innehåller inte bara pjäsval, utan också andra frågor: Varför har vi kommit till? Vem ska vi spela för? Man måste ha en fruktbar diskussion med ensemblen och låta dem känna att det är många frågor där de måste vara med och ha synpunkter.

Åhhh Göteborg – debatt om Göteborgs kulturklimat

Inledande text av Lina Ekdahl

Jag vill börja med att läsa en dikt som jag skrev för nästan ett år sedan med anledning av Kalaset i Göteborg i augusti.

Folk

Det är ju detta
Det är ju detta folk vill ha
Folk vill ju ha detta
Ge folk vad folk vill ha
Så att folk får vad folk vill ha

Det folk vill ha
Det folk vill ha
Det folk vill ha

Det folk får får folk
Det är vad folk får

Sedan tänkte jag berätta för er om en bagare som älskade tårtor, som ville baka en tårta som verkligen var en tårta.

Stommen, själva stommen, fixade han snabbt, det hade han gjort förr. Och sen dekorerade bagaren, han dekorerade och dekorerade med allt han hade. Sen satte han tårtan i skyltfönstret, och när skymningen föll då sov bagaren, och bagaren drömde.

Jäs mig stor, jäs mig stark – jättestor och jättestark.

Dagarna gick men ingen frågade efter bagarens tårta. Visst hände det att folk stannade till, stod och tittade i fönstret en stund, men sedan gick de vidare. Till slut skrev bagaren en skylt. ”Tårta” skrev han på skylten. Men det hjälpte inte. Skymningen föll och bagaren drömde.

Jäs mig stor, jäs mig stark – kolossal som en koloss, så att jag blir, när jag jäst klart, jättestor och jättestark.

Så en morgon vaknade bagaren av en doft. Han kände igen den men han kunde inte placera den, säga precis vad det var. Det var inte tårta, nej – det var det inte, men det liknade, det liknade och liknade, men ändå. Bagaren tassade upp, smög ut i bageriet. Maräng, maräng – nu kom han ihåg. Doften av små, sega, oregelbundna maränger och nu såg han allt. Gyllenbruna kokosmusslor, genommjuka dammsugare, torra, frasiga finska pinnar, struvor,

klippkakor, ryska kyssar, korintkakor. Småkakor. Hela bageriet var fullt av småkakor.

Gryningen kom och alla ville ha bagarens småkakor. Alla ville bara vara i bageriet, bara stå så, hänga vid disken, med en dröm i mungipan. Bagaren sålde slut varenda syltruta och på natten sov bagaren och bagaren drömde.

Jäs mig stor, jäs mig större – jättegärna, jättegärna.

Nästa dag var det likadant igen, och nästa dag, och nästa dag. När någon då och då vände sig till bagaren och frågade: ”Hur kan detta komma sig? Recept eller? Var får du allt ifrån?” Då stelnade bagaren till, bleknade, skrapade med foten, harklade sig och sade:

”Hm, ja...Det gäller att vispa så att man verkligen vispar. Man kan inte bara stå och vispa liksom. Man måste vispa så att man vispar. Man kan inte vispa och tro att man inte behöver vispa. Om man vispar måste man vispa. Vispar man så vispar man. Hm, ja...”

Men det var inte utan att bagaren då och då själv undrade vad det var som hände i bageriet om natten. En natt bestämde han sig för att hålla vakt bakom ugnen. Och precis när bagaren höll på att somna...

Ett stjärnflarn på himlen, en struva i fickan, ro ut i natten, få en kringla om halsen, korintkakor små stå på rad, stå på rad. Syltrutor nickar, och hör hur det viskas och prasslas – det är mandelmusslorna fyllda som friar till Herr Mazarin. Fru Maräng är inte den som är den. Hej och galopp, glasyren i topp! Vilken dans, vilken fest – ett brysselkex, en tårta Maria Therese.

Det är en succé, jag lovar och smör, klenäter och munkar, napoleonhattar. Hej och galopp, drömmar i topp! Vridna kransar och mosters snibbar. Under ligger Buller och Tiger och degar och drömmar, om en småkaksbal när plåten har kallnat. Hej sockersött, sjung vanilj och krokant. Det blir smuligt och ljuvligt uti afton den sena. Hej och galopp, kokos i topp! Det smälter i munnen, det porlar i hjärtat fyllt av vanilj. Hej och galopp, solskenskakans morgondopp.

Den morgonen ställde sig bagaren i skyltfönstret och läste innantill: Jäs mig, jäs mig stor, jäs mig stark – jättegärna, jättegärna. Men allra, allra helst – jäs mig till en ladusvala.

*Debatt med Anders Clason, Folke Edwards, Niklas Rydén och Birgitta Ulfsson.
Debattledare: Ulrika Knutson*

Ulrika Knutson: Vi är i Göteborg och ska nu tala om denna stad. Berätta om ert förhållande till goda, glada Göteborg.

Folke Edwards: Jag tänkte börja med ett skolminne. Jag är född utomlands, och Göteborg var för mig bara ett ord. När vi kom hem till Sverige i slutet av 1930-

talet hamnade familjen i Stockholm och först efter kriget kom vi till Göteborg. I Stockholm gick jag på Bromma läroverk de sista åren, och kom ner till andra ring här i Göteborg.

Vädret här i Göteborg kan växla väldigt starkt. Så mitt på vintern var det plötsligt smällkallt en dag. Jag tog på min keps, som man hade i Bromma när det var kallt. Men på skolan hade alla andra mössor som såg ut som uniforms-mössor. De tittade på mig konstigt och undrade vad jag hade på mig egentligen. ”Keps, det är ju kallt” sade jag. ”Jaha, är det därför...” sade de då. Nästa dag var det varmt. Då hade jag inte på mig kepsen och inte heller min trench-coat utan ett Gandhi-skyнке. ”Har du Gandhi-skyнке? Det är ju vinter”. ”Ja, men det är ju varmt!” sade jag. Och då förstod jag att det borde vara på ett visst sätt...

Anders Clason: Mitt Göteborgsminne av hur jag föreställer mig min entré i staden, såg jag illustrerat på en utställning i London i förrgår med hjälp av ett Napoleonporträtt. Så kände jag mig när jag blev kallad till Göteborg som kulturchef – den första av alla. Framför mig såg jag teater, konserthus, museer, allt svävande i min mantel full av förgyllda bin – Napoleons heraldiska tecken.

Men sedan insåg jag hur det verkligen blev. Ett annat porträtt på utställningen föreställde en ful gubbe, i min storlek som satt där i en luggsliten kostym. Han hade nog också betytt mycket, men där fanns inga gyllene bin och ingen mantel.

När jag kom hit sade man att allt kulturliv låg under mig – inte direkt, men indirekt. Men när jag väl kom hit hade de norpat allt och lagt i regionen. Inte ens alla museer var kvar i kulturnämnden. Jag blev dock inte så ledsen av det, utan tänkte att det finns nog mycket att göra ändå; det tänker jag fortfarande.

Niklas Rydén: Jag är inte inflyttad göteborgare utan jag har verkat här hela mitt liv. Och jag blir mer och mer trött på bilden av ”Åhhhh Göteborg”, för det är ingen verklig bild för mig och de människor jag verkar bland, umgås med och träffar.

Jag har skrivit många artiklar om varför det går så dåligt på institutionerna i Göteborg. Jag har skrivit artiklar på temat ”Varför går det mycket mer pengar till Stockholm?” osv. Det känns som om vi har haft bråk hela tiden – operabråket, ekonomisk kris på konstmuseet, Stadsteatern och nu har vi fått ett nytt problem med Världskulturmuseet som också ifrågasätts. På något sätt är det lite tjatigt att hela tiden ha att göra med flaggskepp för kulturen som ifrågasätts eller är i kris.

Själv känner jag mig inte så hågad att sitta och prata om detta. Däremot återkommer jag gärna med synpunkter på vad som är speciellt med Göteborg.

Birgitta Ulfsson: När jag kom till Göteborg omfattades jag av någon sorts ”kändisömhet”, för man trodde att jag var en Muminmamma som hedrade Göteborg genom att komma hit. Sedan jobbade jag ganska anonymt, för jag ville det.

Jag gick mycket på teater, gärna på andra än den jag var anställd vid. Man kommer nämligen in under huden på människor när man sitter i en mörk salong bland obekanta. En av de första föreställningar jag såg var Dödsdansen. Det hade knappt blivit ljus i pausen så sade en välondulerad dam till höger om mig, med en nasal stämma som jag har tjänat en stor del av mitt uppehälle i Finland på att försöka härma: ”Tycker inte fru Ulfsson att dom pratar väldigt mycket i denna pjäsen?”. Sedan vecklade vi in oss i en dialog om huruvida hon tyckte att några kupletter hade lättat upp det hela...

Jag har lögat mig i filmfestivalen, Backateatern och annat. Där känner jag en puls som slår och en låga som flammar – utanför det officiella samtalet som förs på gator och torg.

Jag har också förstått att det är väldigt viktigt för Göteborg att placera Göteborg på världskartan.

Ulrika Knutson: Jag är född här, så jag är lojal Göteborg även om jag bara var sju veckor när jag flyttade härifrån.

Göteborg är den stad i Sverige som det är roligast att komma och hälsa på i. Den är fin, och det händer så mycket trevligt. Folk är lite säckigare, lite mer ironiska och har något dystert och melankoliskt i blicken som jag tycker är rätt klädsamt.

På avstånd undrar man naturligtvis varför en stad med så många fina hus råkar in i så många kriser, och varför de avlöser varandra. Vad är det för strukturer som gör att de här kriserna kommer? Vad är det för strukturer som gör att Göteborg faktiskt lyckas med så många saker också, som t.ex. filmfestivalen och Bokmässan?

Birgitta Ulfsson: Både filmfestivalen och Bokmässan håller sig med en ganska liten skara brinnande personer. De bryr sig inte riktigt om huruvida de får flankstöd eller inte. De är sega och självmedvetna på ett lyckligt sätt.

Anders Clason: En förklaring till de kriser som har drabbat Göteborg, är att vi har ovanligt många stora kulturinstitutioner, och dessa har varit kommunalt styrda. Det är bara Stockholm som har fler, och där är de statliga. Staten tillsätter sina styrelser mycket mer försiktigt. Inte heller har kravet om betalning förekommit på samma sätt i den statliga verksamheten, och där är dessutom byggnaderna byggnadsminnen, så det är svårare att sälja dem.

Folke Edwards: Hela institutionskulturen i Göteborg är göteborgsk. Den är grundad av göteborgare, skeppsredare och andra, som har satsat. 1923 invigdes Konstmuseet och Konsthallen och 1934 var hela Götaplatsen klar med Konserthuset och Stadsteatern. Det var en enorm satsning – en satsning för en miljonstad. Och det var borgarna som i princip finansierade det hela.

Sedan skedde en regimförändring i Sverige i början av 1930-talet, och så småningom skattades donatorerna bort. Stat och kommun tog över mer och mer av ansvaret. Till slut tog de över institutionerna.

Institutionerna byggdes alltså upp av ett borgerskap som ville manifesteras ett slags kulturell medvetenhet – ett försök att skapa en motpol till Stockholm. Där var ambitionerna möjligen för höga. Sedan tar politikerna tar över styret, och när varvskrisen kommer sjunker ekonomin i Göteborg kraftigt. Då blev institutionerna lidande.

När man startade operabygget var kommunstyrelsens ordförande emot det. Och operan byggde i hög grad på donationsbenägenhet; bl.a. gjordes en stor insamling. Det finns alltså en potential för egna insatser i Göteborg som är intressant.

Niklas Rydén: Vi håller oss med institutioner som har ambitioner på huvudstadsnivå, men man har inte offentliga bidrag på samma nivå. Det är ett gissel.

Folke Edwards: Världskulturmuseet är intressant, för det är det första mycket tydliga uttrycket för att man vill göra allvar av decentraliseringstanken.

Anders Clason: Om man frågar de riktigt stora museerna i världen vad som är ”top class” i Göteborg nämner de just Etnografiska museet.

Folke Edwards: Det är viktigt att staten inte skvätter ut lite pengar här och där, utan att man bygger upp några vitala centra förutom huvudstadsregionen. Att man hjälper till att fixa ett vitalt centrum i Sydsverige och ett i Västsverige. Då har man tre fasta punkter kring vilka det kan byggas upp något.

Anders Clason: Göteborg är faktiskt roligare och flottare än Stockholm. Det är en fantastisk stad, bl.a. med Stenstaden. Genom att universitetet har ligger centralt i Göteborg, så har vi fått en väldigt levande stad med caféer, restauranger och studentbostäder. Det finns mycket gammal bebyggelse kvar och även yngre bebyggelse.

Det handlar om stadskultur som inte bara utspelar sig inne i huset. Det handlar om det liv som finns på restauranger, caféer osv., den stadskultur som är så viktig för människorna.

Jag vill sätta namn på Göteborg så att man förstår varför husen finns, vilken epok de kommer från, vilka som har ritat dem osv. Det ska utmynna i ett levande Stadsmuseum som ett hjärta i Göteborg, i det stora ostindiska huset. Detta stadsmuseum ska det inte bara vara ett informationscentrum för det dagliga Göteborg utan också ett historiskt återblickande centrum för den mycket märkliga stadsbildningen som Göteborg är.

Ulrika Knutson: Göteborg ger väl mer i per capita-summor till kulturen än t.ex. Stockholm? Det kommer bort i proportionerna.

Krisen i Göteborg blir mycket mer påtaglig p.g.a. ett mer enkeltriktat näringsliv. Här funderar man nog mer i termer av kulturens nytta. Det delar man med industristäderna, som exempelvis Bilbao.

Birgitta Ulfson: Hus är hus, och hus är bestående. Hus innehåller murar som innanför sig hyser levande varelser. Eftersom mitt yrke är kommunikation och människor, undrar jag om göteborgarna själva vet om att de ska gå till det här museet Anders Clason nämnde som ”top class” – Etnografiska museet?

I Göteborg har jag lärt mig fika. Alla trevliga människor sitter på restaurang och café. Jag undrar ändå varför tilltalet från de estrader som ska föreställa världen är så pass behärskat, och så pass färgat av normer som jag tycker är förlegade.

Jag har alltid trott att teatern hela tiden måste omvärdera sig själv. All konstutövning måste hela tiden, så länge den är till för andra, omvärdera sig själv.

Folke Edwards: Det som är kul med Göteborg är att staden är mer polariserad än någon annan stad. Under den politiska tiden på 1960- och 1970-talet hade hårdvänstern sitt centrum här. När Peter Dahl som ansågs vänsterradikal i Stockholm uppfattades han närmast som reaktionär i Göteborg.

Det finns en polarisering mellan en konservatism till höger om den i Stockholm och en vänsterradikalism till vänster. Det har att göra med att Göteborg i grunden är en arbetarstad; det finns en skepsis mot finkulturen på ett mycket mer tydligt sätt än i Stockholm.

Birgitta Ulfson: Jag har arbetat på en jättestor teater i Tammerfors, en mycket borgerlig teater i rikets andra stad. Den staden påminner så mycket om Göteborg att jag är glad att jag var där innan jag kom hit. Där fanns också denna polarisering.

Men där var det en angelägenhet att alla skulle gå på alla museer. Alla hade en åsikt om de skulpturer som kom in. Det fanns en dialog och man kände sig inbjuden. Konserthuset här i Göteborg är alltid fullt, och jag misstänker att det finns ett tilltal där. Om det är dirigenter, förvaltningen, huset eller vad, det vet jag inte. Bra musik görs där, och jag känner mig tilltalad när jag kommer dit.

Niklas Rydén: I Göteborg finns det en väldigt livaktig subkultur med massor av professionella, utbildade, vettiga konstnärer, musiker, skådespelare, dansare osv. De jobbar inte på de stora institutionerna i första hand, utan de finns på många små hus som har uppstått i Göteborg de senaste 15 åren.

Nationalteatern var bland de första att få ett eget hus, men sedan dess har säkert 10-20 olika små platser dykt upp. Detta är en styrka och det finns mycket bra att hämta där. Problemet är att det allt för sällan lyfter och blir av nationell eller internationell dignitet, även om jag tror att i vissa fall skulle kunna göra det. Men det är något som saknas.

Ulrika Knutson: Vilka strukturer är det som saknas?

Folke Edwards: Det är enkelt att förstå varför det inte kommer utanför Göteborg: vi har inga rikstäckande media. Det är en väsentlig orsak till den ”brain-drain” som hela tiden pågår i landsorten. Man söker sig till Stockholm.

Med ett genombrott i Stockholm blir man rikskänd; med ett genombrott i Göteborg blir man känd till Alingsås. De ambitiösa och marknadsattraktiva dras snabbt till Stockholm, och de är i nio fall av tio också de mest talangfulla.

Ulrika Knutson: Jag tror att det ligger mycket i medias täckning, men television är ju rikstäckande. Där handlar det väl snarare om att dialogen mellan Göteborg och Göteborgs-TV är dålig.

Niklas Rydén: Men vad jag förstår så finns en uppdelning: Göteborg har hand om film, Örebro om musik osv.

Birgitta Ulfsson: Ett Nike från Göteborg skulle göra göteborgarna gott. Det finns många begåvningar som har slitit här och inte fått den respons och den uppskattning som de med goda skäl tyckt att de varit värda. Då har de dragit till Stockholm och fått status. Det har inte alltid handlat om pengar, utan det har också varit fråga om uppskattning.

Fortsatt paneldiskussion med kort sammanfattning av publikinlägg

Chris Torch: Det handlar mycket om självkänsla. I Stockholm tänker minsta lilla teatergrupp internationellt. I Göteborg tänker man på Göteborgspubliken, för man har inte någon kanal mellan Göteborg och världen. Man tror att man måste genom Stockholm, och det blockerar nog ganska mycket.

Ulrika Knutson: Om man jämför en stad av Göteborgs storlek och de satsningar som görs inom olika konstområden tycker jag att det är märkligt att det inte finns någon manifesterande plats för samtidskonsten. Titta exempelvis på Norrköping, Malmö, Lund osv.

Anders Clason: Men konsthallen har flera salar för samtidskonsten.

Ulrika Knutson: Just när det gäller Konsthallen har det ju kommit på ett bräde att anslagen mer eller mindre är slut, och att det inte går att bedriva en meningsfull verksamhet till 100 procent.

Anders Clason: Men det beror på att hela nästan hela museiväsendet var i en konkurssituationen. Då blev konsthallen onödigt drabbad, det kan man nog säga.

Niklas Rydén: Kommunen har visat en vilja till satsningar som ligger mellan fri kultur och institutionskultur när man har startat exempelvis Teaterfestivalen. På sätt och vis är också Nya Angeredsteatern sådan. Det finns alltså pengar om man vill.

Ett annat intressant fenomen i Göteborg är all samverkan i olika kollektivprojekt som fungerar väldigt bra. Till exempel är ett stort förlagshus på gång, där man ska samla små bokförlag och tidskrifter. Där finns en väldigt väl fungerande tidskriftsverkstad som drivs i väldigt kollektivistisk anda, som faktiskt fungerar. Konstpidemin är ett annat sådant exempel.

Jag vill komma tillbaka till varför det inte lyfter. Vi pratade om media men det finns en annan spännande och lite mer svårgreppbar bit – ett slags blygsamhet, ett slags Jantehistoria som är avgörande. Man är emot och lite rädd för eliter, eller för att själv bli någon som är förmer.

Här finns ett djupare och mer centralt problem som resulterar i sympatiska saker som att man är ganska öppna, men å andra sidan är det svårt att stå upp och säga vad som är bra.

Det hänger också ihop med att staden är så pass liten och har en industriell profil. Det finns över huvud taget inte så stora grupper med människor som har makt. I Stockholm finns det mycket större grupper av konstmänniskor, och också en makt- och mediastruktur av akademiker och kulturbyråkrater som gör att det är ganska stora grupper som kan tänkas dyka upp på en föreställning som den som Barbro Smeds berättade om förut.

I Göteborg är dessa grupper ganska små, och det är ett problem. Å andra sidan finns en ödmjuk hållning till andra människor och andra konstnärliga kollegor som är bra på det sättet att det blir prestigelöst, är lätt att skapa samarbete, osv.

Johan Bengt-Påhlsson: I Stockholm är det självklart att det finns ett internationellt perspektiv. Motsvarande perspektiv här är det nationella. Vad som saknas ute i landet är ett kraftigt statligt engagemang. Jag tror att det är en välsignelse för Göteborg att man får Världskulturmuseet. Man skulle kunna tänka sig fler sådana insatser.

Låt säga att staten tar över ansvaret för Göteborgsoperan eller Malmö Musikteater eller liknande – att man fick en väldigt kraftig statlig närvaro i dessa centra. Jag tror på en satsning på några regionala centra i Sverige; det skulle hela landet må bra av.

Ulrika Knutson: Det är ju faktiskt så att Göteborgsoperan – med eller utan syfte – har seglat upp på den nationella scenen, ungefär samtidigt som alla skäller på Stockholmsoperan.

Anders Clason: Göteborg kommer fram till år 2003 satsa nästan en miljard kronor i något man kan kalla kultur, nämligen ett vetenskapscenter som ska ligga bredvid Världskulturmuseet. Jag tror att det är Sveriges största kultursatsning under den närmaste tiden, och staten har gått in med väldigt mycket pengar.

Björn Fredlund: Bilden av Göteborg som en renodlad industristad stämmer inte längre. Göteborg ändrar karaktär väldigt snabbt. Ungefär 45 000 av stadens invånare studerar vid någon form av högskola – ungefär 10 procent. Dessutom ändrar sig industrin väldigt snabbt till sin karaktär. När industrier läggs ner

uppstår en annan och mer tidsanpassad verksamhet, exempelvis inom kommunikationsteknologin. Staden är alltså inte en ensidig industristad längre.

Ulrika Knutson: Som besökare här på Eriksbergsområdet blir man imponerad. Det här är något nytt, och det är av nationellt riksintresse att de gamla arkitektoniska landskapen håller på att bli något annat, något nytt.

Chris Torch: En av de saker som jag känner till från Göteborg och som jag alltid tyckt att man kan vara stolt över är förhållandet till förorterna – Angeredsteatern, Blå stället med mera. Men nu talar man i stället om Konsthallen, centrum och magneter på olika sätt. Vad har hänt med det stolta Göteborg, tron på att man kunde skapa konstcentrum även lokalt?

Anders Clason: Det sker ett stort skifte i maktstrukturen i hela kommunen, i och med att stadsdelsnämnderna nu har hand om biblioteken osv. Vad som har skett är att alla dessa massor av bibliotek, som ofta varit kulturcentrum i något annat avseende, har fått mindre pengar.

Hela kulturtrenden har varit väldigt riktad mot centrum, för man ser att folk vill till centrum. Angeredsteatern och Blå stället finns kvar, men kulturmiljön är så pass segregerad, att den svenska teater som visas där inte alltid attraherar den befolkning som bor där. De talar inte så bra svenska helt enkelt.

Ulrika Knutson: I vilken kommun som helst är det klart att de kreativa vågorna avbyts. Alla institutioner och alla grupper är inte alltid på topp. Då får man vänta till nästa gång tar stället i besittning och gör något.

Christer Bogefeldt: En utredning hade nyligen till uppgift att titta på frågan om nationella centra, förutom Malmö och Göteborg kan man lägga till Umeå, men man valde i stället att ge nationella uppdrag. Det är intressant att jämföra med en annan sektor – utbildning. Där finns en väldigt ökad statlig närvaro vid de regionala högskolorna.

Ulrika Knutson: Finns det några omedelbara skäl till varför Världskulturmuseet ska ligga i Göteborg, vid sidan av att Marita Ulvskog vill det?

Lotten Zetterström: Göteborg har en spännande mångkulturell bakgrund och vi har Etnografiska museet som har en ställning ute i världen. Det har varit bidragande orsaker. Det finns idéer och tankar om att man förhoppningsvis inte ska gå in i en traditionell museiroll, utan det finns en idédiskussion om vad museet kan vara.

I Göteborg vet vad det vill säga att vara utanför rampljuset, och det nya museet har ett nationellt uppdrag att verkligen se till att läns museer och andra museer får stöd i den globaliserade världen.

Ulrika Knutson: Måste inte det här bli något annat än ett konventionellt museum, med tanke på ert uppdrag? Ni måste visa resultat på samverkan, och det måste vara något som tänds museer i hela landet. Ni måste använda de bästa

krafterna i Göteborg och antagligen ha lite brain-drain från andra delar av landet också.

Lotten Zetterström: Man får dessutom inte glömma att Statens museum för världskultur består av fyra enheter, varav tre i Stockholm och en i Göteborg. Vi fyra institutioner måste lyckas i samverkan och förnyelse, i ett utåtriktat arbete. Då krävs det andra metoder och andra arbetsformer.

Folke Edwards: Ett skäl till varför det placeras i Göteborg är just den här kamratandan som Niklas Rydén var inne på, att det finns en samarbetsinställning här, till skillnad från i Stockholm.

Birgitta Ulfsson: Man kan inte vara garderad om man ska bygga upp något nytt och både ha professionalism och någon slags spontanitet i själva grundidén. Vad gör man med någonting, om inte man vet att man måste röra sig ganska nära ett stup? Först då brukar det bli angeläget. Man kan prata pengar hur mycket man vill, men finns inte närvaron av blodsmak i munnen lönar det sig inte att planera.

Jag var med i en framgångsrik fri grupp i Finland. Vi verkade i ett litet kyffe och människor ville inte egentligen komma dit, men motvilligt kom de i alla fall. En dag skulle man göra antingen ett parkeringshus eller en teater två våningar under jorden. Det blev en teater, som vi blev erbjudna att använda.

Man hade en invigning med oerhört många tongivande personer, och de frågade om inte lilla fröken Tove Jansson kunde skriva en putslustig text som ett konstnärligt inslag och om inte fröken Ulfsson kunde sjunga det. Så här blev det:

Konstberiderskan

(inledande rader)

Och jag rider i rött på min sprakande häst
Jag är cirkus och färger, förlösande fest
Jag är sammet, paljetter och plymernas svaj
Men ni sitter där snällt i er vardagskavaj

Jag är spiran på tornet och ni, ni är grunden
Ni som bygger för livet och inte för stunden
De vägar och broar och hus vi behöver
De vägar och broar som jag flyger över

Jag färdas beständigt, står alltid på glänt
För farliga tankar ni någon gång känt.

Men så släcker arenan sitt ljus
Och publiken går hem
Och jag undrar med dem
Att vad är väl en häst mot ett hus?

Min musik gick sin väg och galoppen tog slut
Och det strålande, gnistrande, granna bars ut
Min arena är tom, det finns ingenting kvar
Utom någon som mindes hur vackert det var

Ställ upp ett tält för natten
Ni som inte bor i hus
Kryp in i era drömmar
Och släck ert skrämde ljus

Den farligt klara dagen är alldeles för lång
Den är för stark av människor som bygger i betong
Men aldrig borde glömma, en mycket viktig sak
Att vilda fåglar bygger sitt bo på deras tak

Mer eller mindre virtuella hus

Dan Grettve

Jag jobbar i ett företag som heter Futurniture. Vi har hållit på sedan 1993 med utställningar – mest inom området design, men vi har också gränsat till konstsvängen.

Vi har också arbetat med utveckling av koncept, bland annat HighTech-building i ett av Hötorgshusen i Stockholm. Vi ville nämligen att vårt lilla företag skulle kunna fungera som ett större företag med hjälp av fria producenter inom olika sektorer, vilket bygger på ett slags nätverkstanke om att man inte ska låsa fast sig vid en egen institution utan öppna upp sig så mycket man kan. Det har vi haft stor glädje och nytta av.

Det var intressant att höra Barbro Smeds beskrivning av vad som karaktäriserar teatern, när hon pratade om hierarki, professionalism, etik och kollektivism.

Vår organisation har under en lång tid karaktäriserats av att vara en platt organisation med amatörism och humor, och kanske också kommersialism. Och det är inget jag har något som helst problem med. Jag har snarare uppfattningen att den kommersiella drivkraften har stressat vårt företag att bli bättre och att komma vidare.

Vi arbetar med museum-freelancing då och då, med vi medverkar även i det samhälle som tillverkar narrativa drömmar och försöker lägga nya värden till produkter. Jag tycker att det är ett väldigt intressant område, och många som arbetar inom det området gör bra och roliga saker som man kan finna inspiration i.

Det finns en skräck för kommersialismen hos en del kulturarbetare. Man likställer kommersialism med något som automatiskt blir negativt. Visst kan det vara så, men jag är inte övertygad om att det *alltid* är så. Det finns mycket bra och gott som görs i kommersialismens tecken.

Ibland kan en känsla av att ingen har bett oss infinna sig när vi tar egna initiativ. Jag kan därför tycka att det är ganska skönt att få ett uppdrag av någon; då vet man att någon vill något. Men det är intressant att växla mellan att någon annan begär och ibland att göra saker helt utifrån vad vi själva vill. Men vi sitter inte låsta i en institution som har ett uttalat uppdrag att göra något. Vi har inga fasta uppdrag, även om vi har långsiktiga relationer med många kunder. Vi måste hela tiden motivera vår existens i förhållande till kunderna, och jag tror att det är bra.

Vi har inget hus, inget galleri och ingen affär – men vi har ett kontor. Många har föreslagit att vi ska skaffa gallerier men jag är så glad att vi inte har gjort

det. Då hade jag förmodligen suttit med en mängd fakturor och otalig administration.

I samband med att Nationalmuseum och dess motsvarighet i Paris anordnade en utställning fick vi en förfrågan om vi vill följa med till Paris och göra en manifestation av ung, svensk design och konst. Vi hoppade på, och det var ett väldigt roligt projekt. Jag fortsatte sedan i Paris under en period, men sejouren tog slut efter ett år.

Under min tid i Paris hade jag hittat ett ställe som visade upp kitsch av märkligaste slag – möbler som såg ut som något jag aldrig sett: vackra delfiner i naturlig storlek som dök i fuskpåls osv. Jag knallade in till chefen, som visade sig vara en barsk danska i femtioårsåldern, och undrade om jag kunde få låna dessa möbler till Stockholm. Hon undrade varför; själv hade hon 10 000 besökare i sitt varuhus varje helg. Men jag lyckades övertala henne och vi producerade en utställning som i sin tur kopplades ihop med en utställning i Milano. Så hade vi gjort vårt första högteknologiska projekt.

Detta fick mig att fundera över nödvändigheten av huset. Jag hade vid denna tidpunkt producerat ett antal utställningar på olika platser. Sedan dess har vi producerat ytterligare sju utställningar på temana konst, design och form, och det verkar som om man kan agera som fri utställningsgrupp och använda sig av de hus som redan finns.

Jag tycker att Moderna Museet är ett fint museum, men vi kanske ska kalla det för "Det modernistiska museet" i stället, så att det blir lättare att hålla reda på vad de gör. Mycket av den konst och det arrangemang som pågår där känns igen; det ligger i en viss form, och det rymmer inte alla slags projekt. Det nya Moderna museet har dock alla förutsättningar att bli bra mycket folkligare än det var på 1960-talet.

Det är bra med hus, och jag vill absolut inte ta ifrån några arkitekter deras framtida uppdrag. Men jag tror att det är viktigt att man, åtminstone som utställningsmakare, funderar igenom och formulerar ett syfte och en strategi – en idé med sin utställning. Sedan kan man börja fundera på var den ska vara lokaliserad. Var är bästa stället att visa utställningen?

Det vore ett privilegium att ha en institution som inte var beroende av huset, där man såg möjligheten att placera det i olika hus.

Det lär finnas 38 miljoner föremål i statens museisamlingar. Jag har själv varit en småsamlare, så jag vet att det handlar om att rensa. Jag har inte kunskapen att bestämma vad som behövs för vår svenska nationalitet, men jag inbillar mig att det finns så pass många objekt att några kanske kan undvaras.

Och eftersom de allra flesta ligger osynliga för allmänheten i källare kanske man kan sälja ut några på den fria marknaden? Vi kanske skulle kunna vinna något på det. De kanske kan tas omhand om på bättre sätt, samtidigt som man kan frigöra utrymme. Utrymme kostar ju pengar. Då kan museerna få loss kapital

för att rannsaka sina olika automatiska uppdrag och få tid att fundera över vad man kan göra. Kvalitet i stället för kvantitet alltså.

Någon sade: "Allt kan ju inte bli IT!" Och jag håller med; informationssamhället har hittills varit en angelägenhet för män som skapat hårdvaror inom ramen för en teknikdriven konkurrens. Det är precis som när bilarna utvecklades.

Men detta håller på att förändras. Mjukvaran har i mångt och mycket varit obegriplig och dåligt formgiven, med det håller också på att förändras, och nu tror jag att vi kommer att få se en ny generation med kreatörer, konstnärer, museiintendenter, nostalgiker, esteter, pedagoger och filmskapare som kommer att närma sig de nya möjligheter som trots allt finns för att utveckla nya koncept för framställning och dokumentation, och kanske för att samla, visa och spara. Nya koncept som inte nödvändigtvis förutsätter nya, dyra hus.

Vi har gjort en cd-romskiva med namnet Reternity. Tanken var att göra en dokumentation av en utställning utifrån Torbjörn Lenskogs privata samlingar. Vi ville ge mer av historien bakom utställningen. På cd-romskivan kan man höra kommentarer om konstnärer och konstverk. Det finns interaktiva rum som man kan gå runt i. Vi har koncentrerat oss på att få fram samlarens berättelse; det är i högsta grad ett individuellt perspektiv på designen – inte generellt och objektivt.

Slutligen. Hur kan man, när man bygger ett hus, vara så säker på att man får det hus som är bäst för de samlingar som man kanske inte ens har, utan kommer att anskaffa? Det verkar så konstigt att man särskiljer innehåll och form på det sättet.

Kommunikativa rum

Konrad Tollmar

Jag vill först göra en kort reflektion över ett projekt jag var med om för över 10 år sedan på Naturens Hus i Stockholm, som var ett av de första museerna i Nordeuropa som använde multimedia i sin permanenta utställning. Jag lärde mig mycket av det projektet.

Det första var att det är otroligt viktigt att integrera tekniken med själva rummet. Det är viktigt att rummen ger en utstrålning om vad som är tanken med det hela, så att man lockas vidare. En dator som bara står i ett rum på ett museum används nästan inte; det måste finnas något ytterligare i det fysiska rummet som gör att man förstår vad datorn är till för.

Naturens Hus i Stockholm var ett museum som i huvudsak syftade till att förklara att naturen kan vara väldigt rik även i en storstad som Stockholm – att det finns mycket växter och djur även inne i staden. Bland annat hade vi en station som handlade om miljö- och energivård. Här använde vi en itusågad bil där vi projicerade bilder om detta.

Vi hade stora ambitioner och en del pengar, men vi lärde oss att många saker väldigt snabbt blir omoderna, bland annan den itusågade bilen. Och vad gör man då? När bilen hade stått i 3-4 år och de flesta som hade varit där flera gånger fortfarande såg den, så var den inte alls lika spännande. Men vi hade inga möjligheter eller medel att förnya utställningen på ett vettigt sätt. Tyvärr är det svårt att få en kontinuerlig utställning att fungera över tid.

Nu leder jag en forskningsgrupp som heter Smarta ting-studion. Det är en gemensam satsning mellan Interaktiva Institutet, ett nystartat nationellt forskningscenter, och forskningscentret CID på KTH. Vår huvudsakliga finansiering kommer från industrin – 80-90 procent.

Vi jobbar inte så mycket i tillämpade projekt, utan mer på längre sikt. Våra finansierare deltar i forskningen utifrån de villkor som grundforskningen ställer; sedan får de möjlighet att tillämpa resultatet senare om de vill.

I ett nordeuropeiskt hem med en vanlig barnfamilj, två vuxna och två barn, finns mellan 35 000 och 50 000 ting. Men vad händer nu, när det kommer in datorer i alla de här sakerna? Hur kommer det att påverka vårt vardagsliv? Vad kommer att förbättras, och vad kommer försämrats? Det är några av de frågor vi arbetar med.

Ett exempel: Om man ser dåligt kan displayen på mikrovågsugnen ställa till problem med sina små siffror. Om mikrovågsugnen ansluts till datornätet i stället kanske man kan styra den från någon annan plats i hemmet, och på det sättet kunna hantera ugnen.

Vi tittar också på ting och platser som kommunicerar. Vi bedriver en hel del antropologiska, etnografiska och andra studier för att bättre förstå hur vardagsmiljöer eller offentliga platser fungerar.

Det första projektet jag vill nämna heter ”Kom hem”. Under jordbrukarsamhället var hemmet den plats där man fysiskt var. Först under industrisamhället delades hemmet och arbetsplatsen upp. Men nu kanske nya kommunikationsformer gör att vissa av de här funktionerna smälter samman igen.

Vi har en utställningslokal vid Telias huvudkontor i Farsta – en trerumslägenhet som vi byggt upp från grunden, där vi försöker att visualisera hur de framtida rummen skulle kunna se ut. I den här lägenheten är det inte bara ytterdörren som reglerar vad som är publikt och privat. Det finns även andra platser som ska kunna besökas av människor som kommer dit – på en skärm eller i annan form. En av de frågor vi arbetar med är hur man ändå ska kunna dela upp rummet så att man tydligt ser skillnaden.

Det finns också ett arkitektoniskt perspektiv – hur man formar rummen så att kommunikationszonerna blir tydliga. Vi har en arbetsplats där det finns ett slags ”osynlig gardin” i taket. Innanför den syns och hörs man av en kamera, utanför syns man inte.

”Virtually living together” är ett annat projekt där vi tittar på helt nya kommunikationsformer, bland annat tillsammans med IKEA. En av våra visioner är att man ska kunna ”dela en möbel” – att en möbel reagerar när en annan möbel brukas. Då skulle man kunna kommunicera mellan två platser.

Vi har inte en aning om vilka av våra projekt som är realiserbara eller ens önskvärda. Men vi vet, genom bl.a. etnografiska studier, att det finns en efterfrågan på nya kommunikationsvägar. Intresset är starkt för kunna upprätthålla någon form av kontakt med familjemedlemmar som man inte bor ihop med. Man har dåligt samvete för att man inte har tid att höra av sig, och man uppfattar de befintliga kommunikationskanaler som ganska fattiga.

Just nu har vi påbörjat ett projekt där vi tittar på hur man kan bygga mer ”halv-publika” platser som är hopbundna med nya kommunikationsmedia. Där kommer vi att fokusera på olika former av uppträdanden eller teater, och det handlar om hur man kan bygga nya former av scenrum. Vi kommer att bygga ett scenrum i Stockholm och ett i Malmö, och på så sätt undersöka om det går att uppleva en närvaro av en människa som står och pratar även om man inte är fysiskt närvarande. Jag tror det är möjligt.

The Electronic Nobel Museum (ENM)

Nils Ringertz

Ett Nobelmuseum diskuterades första gången redan när Alfred Nobel dog, men det blev inget av med den idén då; det fanns nämligen inte så många saker efter honom. Men man bestämde att man behövde ett hus för att dela ut priset, och att det skulle vara pampigt. Arkitekt Ferdinand Boberg fick uppdraget, men som ni vet blev det inget av med det hela.

Tankarna återkom 1994 i Nobelstiftelsens styrelse, och skälet var framför allt att det fanns ett stort internationellt intresse för att bygga Nobelmuseum, bland annat från Glasgow och Japan, för att nämna några platser. Vi blev erbjudna Sjöhistoriska museet, och man ville att Nobelstiftelsen skulle betala 200 miljoner kronor för att få överta huset, som dessutom behövde repareras. Men det var inget realistiskt förslag, för så får vi inte använda Alfred Nobels pengar.

Dessa diskussioner ledde dock till att jag ställde frågan om vi inte skulle göra ett virtuellt museum i stället. Man log medlidsamt, men jag gick till min institution och vid en kaffepaus bestämde vi oss för att bygga ett virtuellt Nobelmuseum på egen hand.

Det var början till något som kom att kallas för det elektroniska Nobelmuseet. År 1994 började vi annonsera ut Nobelprisen i medicin och litteratur på Internet och det fanns ett mycket stort intresse. År 1995 hade Vetenskapsakademien, Svenska Akademien och norska Nobelkommittén skaffat sig egna datorer, och vi skapade då Nobel website – den plattformen på vilken vi bygger det elektroniska Nobelmuseet. Det är ett nätverk av hopkopplade datorer; en står i Göteborg, några i Stockholm, en i San Diego och delar av året har vi 16 datorer igång över hela världen.

Under tiden tillsattes olika utredningar, men det hände ingenting på den fysiska museifronten. Vi blev erbjudna ett antal olika platser i Stockholm, utöver Sjöhistoriska, men de flesta stoppades av Nationalstadsparken, Norra Länken eller att de var allmänt olämpliga.

På hemsidan presenterar vi information om alla 650 Nobelprisen, pristagarna och Riksbankens jubileumspris i ekonomisk vetenskap. Vi har en sektion om Alfred Nobel med drygt ett dussin olika artiklar. Vi har också en sektion som vi kallar ”Nobel Essays”, där tidigare pristagare medverkar som författare. Fram till i dag har 14 pristagare bidragit med uppsatser i vetenskapshistoriska ämnen och några dikter.

Informationen om de enskilda Nobelprisen består bl.a. av den motivering som de olika prisgrupperna angivit. Det finns bilder på alla pristagare och autobiografier skrivna av alla pristagarna – allt sedan 1901. Vi lägger också in press-

meddelanden, presentationstal, föreläsningar och populärvetenskapliga beskrivningar.

I januari 1999 fick vi ett stort anslag av Wallenbergstiftelsen för att bygga vidare. Mycket av den information vi presenterar är skriven för fackmän, och vi har funnit att en stor del av våra besökare är ungdomar. Därför vill vi göra en extra ansträngning för att försöka förklara för ungdomar och lekmän vad det egentligen man har belönat med de olika priserna. Det är alltså ett slags utbildningsprogram.

Man utgår från en virtuell miljö där man pekar och klickar på olika objekt för mer information. Det finns länkar, animationer osv. Vi räknar med att ungdomssektionen måste vara ”roligare” än de andra sektionerna, med en hög grad av interaktivitet.

De teman vi jobbar med för närvarande är ett virtuellt kemilaboratorium, ett avsnitt om kärnenergi, två litterära inslag, ett inslag om marknadsekonomi, ett inslag där man får följa en kvinna som har drabbats av bröstcancer, ett inslag om genmaterialets evolution, ett neurobiologiskt dokument, och slutligen ett ekonomiskt dokument om en finansiell bubbla 1637 i Holland – Tulipmania. Vi arbetar med texter, bilder, animationer, interaktivitet osv. Vi har också börjat sända TV över Internet; första gången i december 1998 när vi sände prisutdelningsceremonin.

Vi har många besökare, och antalet ökar hela tiden. Under 1998 hade vi 21 miljoner träffar på vår centraldator. En genomsnittsbesökare tittar på mellan 5 och 10 dokument, så omsatt i människor så rör det sig om ca 2-3 miljoner personer. Det finns alltså ett stort intresse.

Praktiskt taget alla länder i hela världen är representerade med undantag för några små afrikanska länder. USA, Västeuropa och Japan dominerar stort; mer än 60 procent av våra besökare är amerikaner och de kommer främst från utbildningssektorn. Vi får mycket e-post – ca 500-600 brev per månad.

Vilka skäl finns då för att bygga ett elektroniskt museum? I första hand vill vi informera om Nobelpriset, och framför allt intressera ungdomar för prisområdena. Det är ett museum för vetenskaps- och litteraturhistoria, men också för ekonomisk och politisk historia. Det kommer att underlätta tillträdet till andra museer och framför allt till arkiv som innehåller historiska dokument om de upptäckter vi behandlar i museet.

Fördelarna med ett elektroniskt museum är att det är globalt och tillgängligt alla dagar, alla tider på dygnet. Vi har varit igång i tre och ett halvt år och avbrotten har endast varit ett par timmar. Ett elektroniskt museum ger möjlighet till djupare information än många andra typer av utställningar, eftersom det inte finns några utrymmesbegränsningar. Behöver vi ytterligare en miljon A4-sidor eller ytterligare utrymme för en film, köper vi en ny hårddisk. Det är flexibelt, sök- och länkbart, och det är mycket kostnadseffektivt.

Vi vill bygga något som förnyas hela tiden, och vi vill att det ska bli en undervisningsresurs av internationellt intresse.

Hur många jobbar då med det här? Alla har haft andra jobb parallellt hela tiden; jag har själv varit chef för en stor institution med 165 anställda. Nu har jag tagit tjänstledigt från min professur. I snitt 3-5 personer har jobbat med projektet på heltidsbasis. I dag är vi 9 personer och vi behöver bli minst det dubbla eller tredubbla inom det närmaste halvåret.

Projektet betalas huvudsakligen av KK-stiftelsen, Riksbankens jubileumsfond och Wallenbergstiftelsen, och budgeten är på ca 42 miljoner kronor. Vi har inte fått ett öre från Nobelstiftelsen; alla pengar är sökta eller anskaffade på något annat sätt. Vi får nämligen inte röra Alfred Nobels pengar för den här verksamheten.

Nobelmuseet – ett museum i vardande

Svante Lindqvist

Torsten Althin var chef på Tekniska Museet från 1924-1962 – ett museum som inte var någonting vid starten. Torsten Althin stod i början i precis den situation som jag själv stod inför för ett år sedan – ett tomt skrivbord på Ingenjörsvetenskapsakademien med uppdrag att göra ett museum.

Det tog tolv år innan det blev ett tekniskt museum på Norra Djurgården; 1936 firande nuvarande Svenska Civilingenjörskårens sitt 75-årsjubileum och man sökte en symbol för den svenska ingenjörskåren. Även om huset var funktionalistiskt, blev inkråmet format av andra krafter. Idémässigt var det en kopia av Deutsches Museum i München, men basutställningarnas stuktur och relativa storlek var en total spegelbild av svensk industri vid den tiden. Museet var privat finansierat; det fick inte statlig finansiering förrän på 1960-talet.

Det här exemplet säger en del om de krafter som formar ett museum, dess tillblivelse och dess innehåll. Jag skulle ge min vänstra arm för fem minuter med Torsten Althin, eftersom jag som sagt är i samma situation nu 75 år senare.

Vad har då detta med Nobelstiftelsen att göra? Jo, stiftelsen behövde tidigt ett hus för prisceremonin, banketten, administration och för ett museum. Men sedan kom Konserthuset 1921 och Stadshuset 1923, och då fanns det plötsligt två lokaler i centrala Stockholm. Stiftelsen köpte i stället en fastighet på Sturegatan 14 i Stockholm, rev den och lät bygga det hus där jag sitter i dag.

År 1933, vid hundraårsjubileet av Alfred Nobels födelse, anordnades en mindre utställning om Nobel av Torsten Althin. Han förklarade då att en stor utställning planerades senare, och det är det projektet jag nu planerar – nästan 70 år senare! Vi är inte lokalberoende och faktiskt inte ens särskilt lokalintresserade – tro det eller ej.

Det permanenta huset dröjer. Det kan dröja till 200-årsjubileet eller 300-årsjubileet, för det formas av krafter som inte jag råder över.

Två saker har fascinerat mig under det senaste året. Det första är stadens många lager, alla de alternativa möjligheter till arkitektonisk utformning och stadsplanlösningar som finns. Jag har alltid sett på en stad och dess byggnader som något ganska självklart. Men efter en vecka på mitt nya arbete för ett år sedan hade jag blivit uppringd av samtliga stora svenska byggföretag som alla vädrade morgonluft. Vi har sett tusentals förslag till egendomliga Nobelmuseer och stadsplanlösningar.

Hela Stockholm står och skälver inför mina ögon. Jag ser den fysiska strukturen, men jag känner numera till tänkbara alternativ på många platser. Jag kän-

ner till krafter som vill göra något annat, och jag vet hur det skulle kunna se ut. Den stad vi ser är bara precis en spegelbild av rådande maktförhållanden, där de starka bygger och den starkaste bygger störst.

Det andra som har fascinerat mig är just fascinationen vid huset, vid byggnaden och dess läge. Hur många gånger har jag inte hört frågan: ”Vart ska det ligga? Har du fått något hus än? Hehe...” Och även pressens bevakning har bara behandlat huset. Själva verksamhetsidén väcker inget intresse. Ett Nobel-museum tycks självklart till sitt syfte och innehåll – lite Alfred Nobel, lite Nobelservis, drottningens klänning och Albert Einstein.

För mig och mina kollegor är detta absolut inte självklart. Det mest spännande är ju själva verksamhetsidén – syftet med museet. Det är den som ger blodsmak i munnen. Men omgivningen är fixerad vid huset och skjuter innehållsfrågan helt åt sidan. Och vi tvingas också spela med i spelet om huset, även om det inte känns särskilt viktigt. Där känner vi ingen blodsmak – bara doften av betong, högfärd och maktkamp.

Vi ger ut ett nyhetsbrev, där ett nummer bara handlar om husfrågan. Stiftelsens linje är kristallklar; det enda som duger är tomten bakom Nationalmuseum på Blaiseholmen, och då lär vi få vänta till 200- eller 300-årsjubileet.

Just nu planerar vi en utställning inför 100-årsjubileet, och eftersom vi är en internationell organisation ska vi visa den utställningen runt om i världen. Men frågan är vad vi ska visa. Det finns ca 600 Nobelpris totalt, och vi kan inte visa upp allt på ett begränsat kvadratmeterantal. Det skulle antingen bli för ytligt eller för kompakt. Vi måste alltså välja ett koncept där vi kan styra urvalet på ett vettigt sätt. Vi vill inte ha ”de självklara korten” i ett slags tio-i-topp.

Vi har valt kreativitet som tema, för då kan man få med både fred och litteratur. Nu sitter ett antal arbetsgrupper och gör ett urval av 7-8 pristagare inom varje område.

Vi ställer även en fråga: Vad är viktigast – individuell kreativitet eller de kreativa miljöerna? Det är en fråga som är intressant för alla – från det kreativa klassrummet och förskolan till samspelet mellan näringsliv och högskola. Vi fokuserar på miljöer som genererat många Nobelpris. Varför har exempelvis Cambridge i England fått 80 procent av alla Nobelpris i Storbritannien? Varför har alla japanska Nobelpristagare någon gång passerat Kyoto?

Slutligen när det gäller huset. Jag ser en poäng i att bedriva ambulerande utställningsverksamhet och ta fram ett antal utställningar under en längre period, så att verksamheten finner sin form innan man låser den arkitektoniskt. Det kan vara en fördel.

Sesam – museivärldens största vårdprojekt. Vad blev det av det?

Marita Jonsson

”Sesam – rädda museisamlingarna” kallas den räddningsplan som varit igång på museerna under tre år och som nu avslutats. Avsikten har varit att bevara och öppna de kulturskatter som finns i museer och arkiv.

”Råttor och mal ska inte bestämma vad vi minns”, sade Museiutredningen. Föremålen beskrevs som ett isberg, där man bara såg toppen av problemen sticka upp ovan vattenytan. Ca 38 miljoner föremål finns på de statliga museerna och nästan alla ansågs vara i fara. Möbler möglade, vatten sipprade in genom otäta tak, i nästan allt fanns ohyra.

Det var ett nöddrop. Så fick det inte vara. Riksdag och regering beslöt att avsätta 235 miljoner kronor för att hjälpa museerna komma tillrätta med problemen

Mycket pengar – och ändå lite. Det kom in mer än 200 ansökningar på över 700 miljoner kronor. 113 projekt fick slutligen dela på pengarna.

Det som först låg till hands att föreslå museerna, var att de skulle gallra i magasinerna. Det borde finnas sådant som kunde tas ur samlingarna. Nordiska Museets alla mangelbräden togs som exempel. Länsmuseumens järnspisar av samma märke var ett annat. Men vid närmare eftertanke – slår man ut 38 miljoner föremål på alla svenskar så har vi faktiskt bara 5 föremål per person på museum – från tidigaste tid fram till i dag. Det är inte mycket, och man kan tycka att ett land som Sverige borde ha råd att behålla dem.

Museum – museion, en åt musorna, sånggudinnorna helgad plats står det i mitt lexikon. Det står vidare att man höll tävlingar i skaldekonst och sång under antiken. Det för tanken till ett slags fantasins eller kreativitetens Olympos. *Museum, när de byggdes under 1800-talet, innebar en systematiskt ordnad, för stadigvarande offentligt bruk avsedd samling av konstverk, naturalier, fornsaker...*

Museum hör ihop med bildning och lärande. Ofta har läroverk museisamlingar, liksom universiteten. Hur är det i dag? Vi är nog litet osäkra. Men vi har en känsla av att museerna rymmer vår historia i föremål. Att där finns samhällets rötter. Att det är viktigt att bevara.

Några ord om projektet Sesam. En projektgrupp på fem personer, med mig som ledare, tillsattes i mars 1995 av Kulturdepartementet. Vi fick tre månader på oss att utarbeta ett förslag på hur samlingarna skulle kunna få vård och göras tillgängliga. Samtidigt fanns ett tryck att arbetet skulle ge maximal sysselsättning och att attityderna i museerna och i samhället i stort skulle förändras gentemot samlingarna, så att de på sikt blev väl omhändertagna och ianspråktaga.

Vi började med tre konferenser kring ämnena ”Vård och förvaring av samlingarna”, ”Utbildning och attityder” och ”Museerna på nätet, omregistrering och digitalisering”.

Vi reste till två länder som kommit långt: Dels Holland med sitt Deltaprojekt där museerna tagit itu med sina samlingar, sett till att de fått bra magasin och att föremålen förvarades bra. Det projektet hade några år på nacken och holländska staten hade givit pengar av Sesamstorlek i två omgångar. Dels England där tog vi del av museer i regioner som slagit ihop sina samlingar i ett magasin och där man inte längre skilde på ditt och mitt. Vi såg magasin som var öppna för allmänheten, vi såg digitaliserade samlingar som var tillgängliga på bibliotek och i klassrum, och vi tog del av vidareutbildningen av personalen på museerna, rotationen i arbetsuppgifterna och marknadsföringen av kulturen, vilken vi tyckte var betydligt effektivare än i Sverige.

Vi förde också diskussioner med kollegorna i Danmark och Norge, och vi reste runt och försökte fånga in problemen i Sverige.

Museiutredningens katastroffrapport om tillståndet på museerna gällde bara de statliga museerna. Men vi kunde inte besluta att enbart fördela pengarna till de statliga museerna och till Stockholm. Det var politiskt omöjligt. Den regionala aspekten var viktig. Förslaget blev att ca 70 procent av medlen fördelades till statliga samlingar och arkiv (där behoven onekligen var störst), 20 procent till museer/arkiv med statsunderstöd och 10 procent till kommunala museer.

Vi gjorde som i Holland – krävde en egeninsats av museerna och en långsiktig plan för hur samlingarna skulle tas om hand. De statligas egeninsats var 30 procent, de med statsbidrag 40 procent och de kommunala museerna 50 procent.

I stort sett alla pengar gick till tjänster. Tanken var att föryngra museerna och luckra upp gamla läsningar och strukturer genom en kader unga, nyutbildade som skulle få jobb i museet under 2,5 år – och sedan bli så outhärliga att de fick stanna kvar. Det var inte en orimlig tanke. Åldersstrukturen på våra museer låg enligt Museiutredningen på +54; alltså borde en del gå i pension under projektets gång.

Museernas egeninsats skulle bestå i handledning för projekten, nya magasin och, där så behövdes, datorer för registrering.

Varje ansökan skulle redovisa en plan för arbetet: typ av åtgärder, hur stor samlingen var, vilka som behövde anställas, museets egna insatser. Men den skulle också innehålla en plan för museets mål för sina samlingar – t.ex. hur samlingarna skulle kunna nyttjas av andra museer och hur samlingarna skulle kunna bli tillgängliga för skolan, invandrare, barn och ungdom, pensionärer.

Det handlade också om hur satsningarna skulle organiseras – faktarum, utlån, depositioner – och hur museerna avsåg att informera om samlingarna: besöksfolder, Internet, TV- och radioprogram, populärvetenskapliga artiklar. Vi ville veta i vilket skick samlingarna befann sig, hur stora de var, hur de förvarades och vilket behov av konservering och vård som fanns.

Det var ett stort jobb för museerna att ta fram underlag för att alls kunna söka. Men viljan var god och vi fick in ganska bra underlag.

Vad skulle nu pengarna användas till? Huvudmålen var följande:

- Att rädda samlingarna. Bättre förvaring, tillsyn, vård, städning.
- Att göra samlingarna tillgängliga genom att alla föremålen blev registrerade och helst digitaliserade och åtkomliga för allmänheten.
- Att förändra attityderna gentemot samlingarna hos museets personal och allmänheten. Sakerna är ju egentligen museets hjärta.

Det har hävdats att Sesam i första hand varit ett sysselsättningsprojekt. Så enkelt är det inte. Sesam skapades för att rädda museernas föremål och förbättra möjligheterna till förvaring och tillsyn. Samtidigt fanns en stor grupp av unga akademiker med museibakgrund, och även konservatorer, som inte hade jobb. Om medlen enbart användes till löner skulle det leda till anställning för cirka personer 400 under 2,5 år. Det var en lockande idé.

Men de blivande sesamiterna, dvs. de projektanställda, hade ingen utbildning i hur man tar hand om föremål eller i hur magasin ska vara beskaftade för att vara lämpade för olika material. Många hade inte heller nödvändig bakgrund för registrering och digitalisering. Och vi vågade inte lita på att kunskapen fanns på museerna. Personalen hade ju en hög medelålder och museerna har inte gjort sig kända för att satsa på fort- och vidareutbildning. Och som sagt var samlingarna minst sagt oordnade och delvis övergivna.

Medel avsattes för intensivutbildning av sesamiterna. Under 4-6 veckors heltid (betald arbetstid) fick de utbildning genom antingen Göteborgs Universitet, RIK i Stockholm eller Stiftelsen Föremålsvård i Kiruna.

Utbildningarna var bra och mycket uppskattade. På många håll ledde de till att sesamiterna sedan ordnade internutbildning för museernas personal eller för hembygdsgårdarnas personal i de här frågorna.

Särskilda medel sattes av till SUM-gruppen som är gemensam för alla museer och som har till uppgift att ge förslag till fort- och vidareutbildning av museipersonal. De har jobbat vidare med frågorna.

De flesta museer hade sina föremål registrerade med katalogkort, i bästa fall med en bild. Men ibland fanns ingenting alls. Museiutredningen beräknade att det skulle krävas 2 300 årsverken att registrera föremålen – bara på de statliga museerna! Det såg alltså inte särskilt ljus ut.

Men 1994 blev Internet och informationsteknik begrepp i den svenska samhällsdebatten. Regeringen satsade stort, Internet skulle bli samhällets infrastruktur. Ett led var det s.k. skoldatanätet som skulle ge varje elev tillgång till Internet. Avsikten var att bilda forum för diskussioner, men också att finna kunskapskällor att ösa ur. Arkiv, bibliotek och museer fick en viktig uppgift som informationslämnare.

I Holland hade vi sett att föremålen registrerades om samtidigt som de togs om hand, fick bättre förvaringsmöjlighet, dammdes av och lagades. Vid denna omregistrering fick de ett nummer så man kunde hitta dem lättare, och så fotograferades de digitalt – att enligt löpande band-principen. I England hade man tagit ett steg vidare: föremålen fanns på nätet och användes lokalt i undervisningen på skolorna och på biblioteken.

Museerna hade ett gemensamt nätverk, INSAM vid Nordiska museet, med ansvar för att utveckla en dataelementkatalog för museisektorn, koordinera de nationella databaserna, anordna gemensamma konferenser på Internet och skapa en virtuell tidning. Vi satsade stort på det här organet och de fick i uppdrag att utarbeta standard för föremåls- och beståndsdata.

Men här stötte vi på stora problem. Sesam fick medel från KK-stiftelsen och anordnade en konferens kring museerna och IT. Vi fick löften om medel för utrustning till museerna. Men KK-stiftelsen backade ur med hänvisning till att detta hörde till normalutrustningen för ett museum. Det gjorde det nu inte; museerna var verkligen ”museala” i datorsammanhang. Ingen hade tillräcklig utrustning. Museerna hade hitintills samlat, vårdat och visat – och med visa menades ställa ut föremål i utställningar. Någon annan beredskap fanns inte.

Problemen var störst vid de statliga museerna, ansvarsmuseerna som skulle gå i bräschen för nytänkande och vara vägvisare för de mindre museerna. De drogs med besparingskrav och hade mycket liten beredskap för det nya. Vi i Sesamgruppen kastade oss in i allt som hade med IT-utveckling att göra, i departementsövergripande rundabordskonferenser kring IT, i Kultur-IT-utredningen. Och vi uppvaktade och uppvaktade KK-stiftelsen, Stiftelsen framtidens kultur, Skolverket...

Det har gått ganska bra ändå. Men museerna hade onekligen stora problem i Sesams start. Vissa museer vågade inte satsa på den nya tekniken, andra tog inte chansen att digitalisera när som man gick igenom samlingarna. Jag tror det blir svårt för dem att komma tillbaka och göra jobbet nu.

Hur se museerna på sina samlingar? Är de för eller emot föremål? Vi var tvungna att ställa oss den frågan när vi läst Museiutredningens beskrivning av vårdberget. Hur kunde det bli så här? Man kan skylla på den starka profileringen på utställnings- och programverksamheten. Samlingarna har kommit i sista hand. Avsaknaden av en konservatorsutbildning i Sverige under lång tid har också spelat roll.

Sesam ville lösa frågan om museisamlingarnas vård och magasinering och säkra att museerna i framtiden inte hamnar i en liknande situation. Vi hade ambitionen att försöka klarlägga varför museerna haft svårigheter. Vi var av den uppfattningen att det inte bara var brist på pengar och personal. Kanske var det dags att göra upp med gamla ideal och försöka hitta nya former för samlingarnas vård och förvaring som bättre stämmer överens med dagens krav och förutsättningar.

Gemensamt för alla museidefinitioner är att museet är en samling. Det är visserligen en sanning med modifikation, men samlingarna är grunden. Det kan förundra världen att museerna behandlar sina ”råvaror” som de gör. Vilken bransch skulle ha råd att negligera det material som är utgångspunkten för slutprodukten?

När ett museum är nytt spelar insamlandet och samlingarna en stor roll, och det går att ha en balans mellan interna och utåtriktade uppgifter. Sen blir det svårare. I dag tvingas museerna prioritera annat. Föremålen klagat inte. Utställningar i dag är också av annan karaktär än tidigare. Samlingarna kan inte tillgodose det man vill berätta om.

Att vårda har ingen hög status på ett museum. Att göra utställningar är finare. Att forska och publicera sig är mer meriterande.

Vad kostar föremålen? Det är en fråga vi inte ställer, och ändå diskuteras kultur och ekonomi mycket i dag. Nedskärningar och minskade bidrag tvingar fram ett annat förhållningssätt till pengar än tidigare. Museerna har inte kunskap om de kostnader som döljer sig bakom en ordinarie verksamhet. Vad kostar t.ex. utlån av ett föremål (inkluderat lön och hyra?)

Museernas grundsyn när det gäller värdet av samlingarna har varit präglad av en icke-kommersiell status som museer enligt ICOMs museidefinition ska ha. När ett föremål förs in på museum ”tas det ur marknaden” och förlorar sitt tidigare ekonomiska värde. Man kan fundera över vad det betyder för beslutsfattarnas inställning till magasin och samlingar...

Sesamprojektet handlar om ekonomi. Museerna skulle behöva ekonomiska modeller som kan värdesätta resultatet mot insatt kapital. Museernas samlingar skulle utgöra ett enormt värde ute på marknaden. Det talar vi inte om.

Men det borde vara självklart att samlingarna finns i bra magasin och att de förvaras så de inte förstörs. Det borde också vara självklart att de tas om hand, förvaras bra så de inte går sönder, dammas av, ses till. Det borde också vara självklart att förvaltaren, museet, vet vad man har i sin samling.

Men först och främst är det faktiskt svenska folkets föremål. Museerna är skapade för en publik – att vi ska kunna se och ta del av det som är vår historia, våra rötter. Samlingarna kan inte vara museipersonalens ensak.

Hur reder vi nu ut de här begreppen?

Grunden för hela Sesamprojektet var *kraftsamling*. Medlen var en extraordinär insats från staten och en möjlighet att klara ut sådant som tidigare inte kunnat lösas. Det gällde inte bara att starta arbetet utan att nå ända fram. Det innebar en *teknikförändring* för museerna. Datatekniken innebär stora fördelar för museerna, men det gällde att våga ta språnget och vara med från början.

Samverkan var ett annat honnörsord. Det fanns många förslag till samordningsvinster inom projektet. Gemensamma magasin utanför Stockholm eller i regio-

nen, gemensamma vårdstationer, gemensam teknik, utbildning, marknadsföring. Samverkan, som spar tid, pengar och personal och som ger tillfällen till diskussioner om urval, insamling, deponering och gallring.

Parallellt med projektets praktiska del planerades en informationskampanj om museernas föremål och arbetet med samlingarna. Den skulle vända sig utåt till museipubliken och inåt till museerna själva.

Målet var att uppmärksamma museernas dolda skatter genom TV-program, kurser hos studieförbunden, utställningar, frimärken, texter på mjölkpaket, bilder på telefonkort, artiklar i dagspress och tidskrifter, seminarier osv.

Vi lyckades halvbra. Jag var själv medproducent i en TV-serie i TV2 som hette Kulturlagret – sex 30-minutersprogram. En fortsättning gjordes kring Ekumuseum Bergslagen och en ny omgång redigeras för närvarande.

Det har varit många kurser ute i landet, framför allt genom hembygdsrörelsens sesamiter, och museerna har haft utställningar ihop med projektet och särskilda visningar i magasinerna. Den massmediala uppmärksamheten kring Sesam har varit mycket stor, alltifrån upptakten med vårt seminarium på Nationalmuseum med Margot Wallström som sluttalare, då massmedia trodde hon kunde bli vår nästa statsminister. På det viset fick vi in stora inslag kring Sesam i både Aktuellt och Rapport.

Men vi hade också tankar på en inåtriktad kampanj för att få till stånd en attitydförändring inom museerna själva, och ge samlingarna och magasinfrågorna en mer framskjuten plats i budgetplanering och vardagsarbete. Det handlade också om idéer och handlingsprogram för hur samlingarna på bästa sätt skulle generera kunskap och inkomster i dag och i framtiden, samt om att medvetandegöra museets personal, styrelse, kulturpolitiker, lärare, universitet, media, publiken. Där har vi inte lyckats lika bra. Mycket återstår att göra.

Sesamprojektet och utbildningarna startade i november 1995. Projektgruppen fanns kvar till i april 1996. Vi arbetade med IT-frågorna, magasinfrågorna för de statliga museerna, standarder för föremålsvård och magasinstandard. Jag deltog i televiseringen av museiprogrammen.

Parallellt med detta arbetade vi med förslag till en museilag. Vi såg det som viktigt att det fanns en statlig garanti för att föremålen i museerna får ett skydd för att bevaras i framtiden – på samma sätt som arkivalierna på arkiven. Det handlar om ett skydd som säkrar förvaringslokaler och vård, samt riktlinjer för hur museernas insamling ska ske i framtiden. Kostnaden för våra arkivhandlingar följer BNP; det borde också föremålen i museerna göra. Vi utformade ett enkelt förslag, där Arkivlagen skrevs om så att arkiv byttes mot museer. Vi översatte också den danska museilagen till svenska förhållanden. Men tiden för att lagstifta om museernas samlingar var inte mogen. Kanske är den det nu.

Vi har ingen officiell facit än. Föreningen Mustang har gjort en utvärdering från de anställdas sida – *Innanför Sesams dörrar*. Statskontoret har fått i uppdrag av Kulturdepartementet att göra en utvärdering som ska presenteras i augusti. För närvarande strömmar museernas rapporter om Sesamprojekten in till de-

partementet. Jag har tittat på dem och jag har intervjuat några museichefer vid centrala museer och läns museer.

Variationen i är stor. Alla har inte lyckats lika bra. Bäst har de mindre museerna/arkiven klarat arbetet, för där har troligen inte problemen varit så stora. Det finns väldigt goda exempel där museer gått samman och skaffat gemensamma magasin och vårdcentraler, där magasinerna blivit tillgängliga för besökare, där samlingarna digitaliserats och blivit tillgängliga.

Magasinsfrågan har generellt sätt blivit bättre, också för ansvarsmuseerna. Svenska Lagerhus har blivit en ny partner. Museisamlingar har flyttats ut från stadskärnan till billigare och bättre lokaler utanför centrum.

Medvetenheten om hur samlingarna ska skötas har blivit större. Här har föreningen Mustang varit viktig för att föra in en professionell syn hos museipersonalen. Registreringen och digitaliseringen har fått en flygande start i museivärlden, även om det såg mörkt ut i starten av Sesam. Här återstår dock en del.

Jag är mer osäker på om Sesam lyckats ändra attityderna kring samlingarna, i museerna och hos allmänheten. Jag är också osäker på om museerna verkligen tagit chansen att lägga upp en vision, ett mål för sina samlingars nyttjande i framtiden. Jag hade gärna sett en mer långsiktig plan – någon slags total översyn och total kostnad över vad museisamlingar kostar att ha.

Jag hade hoppats på att satsningarna på "gemensamma nyttigheter" som INSAM och SUM-gruppen skulle leda till nätverk som skulle få museiarbete mer integrerat. Men på något sätt ligger bollen hos museerna. De måste synliggöra sina samlingar och varför de behövs i samhället. De måste vara oerhört mycket mer offensiva, och arbeta med massmedia. De måste lära sig att mera se verksamheten ur publikens synvinkel.

I England ställs hårda krav på museerna för att de ska få statsbidrag – både vad gäller samlingarnas vård och tillgänglighet och hur museet möter sin publik. Kanske det vore bra med liknande uppstramning också från svenska statens sida. Vad ska vi få för pengarna?

Men det handlar också om statens ansvar för att ta hand om det som förfäderna samlat i ladorna. Hur ska insamlingen ske framgent för att kunna belysa utvecklingen i samhället? Någon måste ta ansvaret för museiverksamheten som helhet. Vi har ansvarsmuseer. Jag skulle hellre se en lag som garanterade innehållet och mer av samordning, samverkan och gemensamma tag mellan museerna. Kanske skulle riksdag och regering avsätta en del av Sesammedlen för att följa arbetet hela vägen och hjälpa museiorganisationen?

Diskussion med Marita Jonsson, Anna Lalic och Monica Fundin, samt kort sammanfattning av några publikinlägg

Anna Lalic: Marita Jonsson har berättat om Sesams syfte och intentioner. Nu ska ni få veta vad som hände ”innanför Sesams dörrar”.

Mustang är en förening, ett nätverk, för personer som jobbar inom kulturbranschen – framför allt museianställda. Mustang bildades för 2-3 år sedan av bl.a. Svenska Museiföreningen. Vi har lokalkontor i Stockholm, Malmö och Göteborg. Mustang försöker att vara med där debatten finns genom föredrag, kurser osv.

Ett av de mer bestående resultaten från Mustang är en rapport om Sesam. Museerna håller som bäst på att göra en egen slutrapport, men Mustang insåg vikten av att ta tillvara på de erfarenheter och kunskaper som sesamiterna fått under de här tre åren. Vår rapport är helt enkelt en analys utifrån de anställdas perspektiv.

Vi ville se hur Sesam lyckades. Uppfylldes de intentioner och mål som regeringen hade med projektet? Vad händer med föremålsarbetet efter Sesam? Hela projektet var ju tänkt som en injektion, att sparka igång museerna så att de skulle kunna fortsätta självständigt.

Vi har gjort studiebesök, men framför allt bygger undersökningen på en enkät bland sesamiterna. Frågorna har handlat om sådant som har med projektet att göra – måluppfyllelse, kunskapsutbyte, löner, erfarenheter osv. Vi har velat se vad som har varit positivt och lyckat, men även svårigheter och problem. Det främsta syftet med rapporten har varit att dra lärdom inför framtida projekt, eftersom mycket av arbetet på museum sker i projektform.

Lite om resultatet:

Genom Sesam har mellan 300-400 personer fått möjlighet till ett rejält jobb för en gångs skull. Arbetsmarknaden inom museivärlden består ju ofta av olika typer av arbetsmarknadsåtgärder, timanställningar, kortare vikariat osv.

Många känner att de har fått en yrkesidentitet; de har utvecklats i sin yrkesroll med nya kunskaper och erfarenheter. Man har också till viss del lyckats öka medvetenheten kring föremålen. Framför allt har diskussionerna kommit igång, bl.a. har det följt seminarier i Sesams kölvatten om gallring med mera.

Sesam har lyckats öka tillgängligheten genom digitalisering, så att forskare och allmänhet lättare kan få veta vad som finns i våra gömmor. Av de museer som finns med i vår rapport har hela 90 procent påbörjat en digitalisering. Ett annat sätt att öka tillgängligheten är öppna magasin. De museer som har haft magasinvisningar kan vittna om en oerhört stor popularitet bland allmänheten, så de tankarna är nog värda att utveckla.

Ett problem när det gäller datorer är programvaran. Det fanns en idé om att man skulle skapa en nationell, gemensam databas för museerna, som skulle utgå på Internet. Men de som finns med i vår undersökning har använt sig av mer än ett 30-tal olika program och databaser, vilket onekligen skapar problem.

Dessutom saknas datakompetensen. Följden blir att arbetet ligger nere under långa perioder när datorerna krånglar, och man är tvungen att ta in extern hjälp vilket är dyrt.

Föremålshanteringen och magasinförhållandena har onekligen blivit bättre i och med projektet. Cirka hälften av våra sesamiter anser att man har lyckats att förbättra förhållandena genom inventeringar, och numera vet museerna vad man har i sina samlingar – någorlunda. Men hela 48 procent säger sig inte märka någon förbättrad attityd ute på museerna. Men varför har museerna den här negativa attityden till föremålsarbete? En anledning kan vara att arbetet ofta sker i kortsiktig projektform i form av arbetsmarknadsåtgärder med tillfällig personal. Automatiskt får arbetet dålig status.

Planering och förberedelser inför projektet har fungerat mindre bra. Det mest grundläggande med ett projekt är att man har en klar målformulering, men det har många museer missat. Man har saknat riktlinjer, målen har varit vagt formulerade eller väldigt orealistiska och alltför visionära. Utrustning har inte funnits på plats, lokaler har inte varit bra, arbetsuppgifterna har inte varit planerade – hur, av vem osv. Dessutom har handledning saknats.

Sesamiterna har dessutom känt utanförskap – inte som en del av museet. Sesam hade alltså behövt integreras bättre.

Monica Fundin: Det finns fortfarande ett vårdberg, dvs. föremålssamlingar som fortfarande far illa, det finns föremål som står i undermåliga magasin. Likaså finns det föremål som inte är registrerade eller beskrivna ordentligt.

Det finns en risk att kunnandet om föremål försvinner, om inte yngre människor tillåts ta del av de äldre etablerades kunskap. Risken är väldigt överhängande för ett generations- eller kunskapsglapp. Nu pensioneras de som jobbar på museerna undan för undan, men inga yngre kommer i deras ställe. Risken för detta kunskapsglapp förstärks av att det i nuläget inte finns någon utbildning på området. Inom etnologin, som förut har sysslat med föremål, har föremålsarbetet väldigt låg status, och det bedrivs nästan ingen undervisning på området. Om det dessutom inte finns några ordentliga omfattande kataloger över föremålssamlingarna försvinner kunskapen med dem som går i pension.

Museerna är relativt introverta; allmänheten får i allt för liten grad ta del av museernas enorma föremålsskatter och deras kunnande. Men nu har man så sakteliga börjat öppna magasinerna, och det är bra.

Museibranschen är ganska konservativ, som tar ganska lång tid på sig att anamma nya idéer och förändringar. Museerna är ofta hierarkiskt styrda, och man har en ganska dålig attityd gentemot den ökande skaran tillfälligt anställda. Man lutar alldeles för mycket till arbetsmarknadsåtgärder. Det finns museer

som helt står och faller med ALU, API osv. Det hänger förstås också ihop med en osäker finansiering.

Nu har Sesam lyckats med en hel del, men vissa problem kvarstår.

Man lyckades inte synliggöra och skapa ett bredare intresse för museernas samlingar – dels från allmänhetens sida, dels från politikerhåll. Man lyckades inte riktigt klargöra vikten av arbetet med förebyggande konservering, registrering osv. Man lyckades inte heller få ut kunskap om föremålen till allmänheten genom t.ex. Internet, vilket man hade tänkt sig. Föremålssamlingarna är fortfarande i stort sett oåtkomliga för allmänheten.

Datoriseringen har ökat, men det är väldigt långt kvar innan uppgifterna om samlingarna finns att söka på Internet. Man hade en dröm om en gemensam databas, men det ligger väldigt långt fram i tiden.

Vårdberget har krympt med Sesam men det finns mycket kvar att göra. Tiden för Sesamprojektet var alldeles för knapp – ca tre år – att jämföra med Deltaprojektet i Holland där man hade åtta-nio år på sig. De har mer eller mindre hunnit klart.

Sesam lyckades inte riktigt förhöja statusen på föremålsarbete och förebyggande konservering. Det här jobbet kommer även framledes att skötas av tillfällig personal, med oprofessionalitet som följd. Man har heller inte lyckats få tillstånd några långsiktiga planer för vård och föremålsarbete.

Så långt Sesam. Jag har även några personliga tankar och förslag som jag vill dela med mig av.

Jag, och fler med mig inom Mustang, tycker att man ska satsa på de befintliga museerna, i stället för att bygga nytt. De nya idéerna och aktuella ämnena går att genomföra även på de museer vi har i dag. Det kostar väldigt mycket att driva ett museum, och dagens museer har väldigt ansträngd ekonomi. Det borde avskräcka från nya museer.

Museerna borde bli bättre på att hantera sin ekonomi. Man borde veta exakt vad det kostar att driva ett museum med hela verksamheten – helst utan arbetsmarknadsåtgärder. Då har man bra argument när man söker medel. Museisverige måste våga vara envisa mot politiker och bli bättre på att söka pengar från sina uppdragsgivare, men också externt i form av exempelvis sponsorer.

Museerna måste synas mer i media. Utställningar ska recenseras i dagspressen; varför är det bara konstutställningar som recenseras? Man bör rapportera om aktuella händelser på museerna. Jag har massor av idéer till bra TV-program utifrån museer och föremål. Jag förstår inte riktigt varför inte museerna själva pushar mer för att synas i media

Samarbetet mellan museer och universitet borde bli bättre. Grundutbildningen för att bli museitjänsteman måste förändras och fördjupas. Det måste finnas en flexibilitet i utbildningen och en löpande fortbildning. Visste ni att bara en pro-

cent av museernas budget går till fortbildning? Kunskaper om föremål behövs onekligen, men också inom andra ämnen som data, projektledning och ekonomi.

Det vore önskvärt att museerna kunde och vågade anställa människor för längre perioder, om man nu inte kan anställa dem fast. Men när man ändå korttidsanställer är det viktigt att de fast anställda och de projektanställda interagerar med varandra. Där har man inte riktigt lyckats inom Sesam.

Ulrika Knutson: Varför tror du, Marita Jonsson, att arbetet med att påverka attityderna internt går så segt? Varför har museipersonalen det här förhållandet till samlingarna?

Maria Jonsson: Jag tror att man har fokuserat på utställningsverksamheten i väldigt hög grad. Föremålen skriker och klagar inte. Budgetmässigt måste något stryka på foten, och det har blivit samlingarna.

När man nystartar en verksamhet är man väldigt mån om att få in samlingar, registrera och visa. Men så småningom blir intresset för samlingarna svalare, om man inte hela tiden har samlingarna i fokus. Ibland tycker jag att museerna gapar efter för mycket; man gör så mycket som är andra forum ska koncentrera sig på.

Maria Fridh: Vad är det som orsakar konflikten mellan utställningar och samlingar? Beror det på er som arbetar på institutionerna? Eller beror det på att huvudmännen vill att ni koncentrerar er på utställningsverksamheten?

Monica Fundin: Både också. Faktum är att många av dem som arbetade med Sesam tyckte att det var ganska trist. Det är inte så kul att sitta ensam i en liten skrubbdammiga 5 000 träskålar... Det är mer utvecklande att syssla med utställningar eller att forska. Det handlar också om att man har tillfällig personal hela tiden.

Björn Fredlund: Bland många museimänniskor finns en väldig respekt för samlingarna och kärlek till dem. Samtidigt lever vi i en mediatid, där det som syns är det som gäller. Då uppstår en situation där man pressas ut och – självklart också av eget intresse och egen vilja – träder ut på arenan för att göra något som syns. Då sjunker samlingarna undan lite.

Jag tror att en museilag, liknande den som Danmark har, vore bra för Sverige. Där ställer staten krav på ett museums standard när det gäller bemanning, forskning, vård av samlingar och helheten. Lagen utgör en slags trygghet när det gäller basfunktionerna i ett museum.

Allt som oftast kommer funderingar från alla möjliga och omöjliga håll om att museerna ska sälja ur samlingarna. En museilag skulle en gång för alla sätta stopp för dessa diskussioner; den förbjuder försäljning ur samlingarna, vad jag har förstått.

Monica Fundin: Jag är emot försäljning ur samlingarna. Däremot förekom det i Sesams initialskede att man började byta föremål med varandra på hembygds-
gårdarna, vilket jag tycker är en jättebra idé. Har man 14 likadana järnspisar
från Husqvarna kan man kanske byta med ett annat museum som har något
annat.

Ulrika Knutson: Vad säger en museilag om museernas ansvar för föremålen?
Vad kommer att ändras av en sådan lag?

Marita Jonsson: Dels kan man ha en insamlingspolicy om vad vi ska spara för
framtiden. Dels kan lagen ta upp vad man kan gallra, att det finns bra magasin,
att det finns bra vård och tillräckliga resurser. Ett sådant skydd finns för våra
arkivarier.

Maria Fridh: Varför vill man inte anta en sådan lag? Handlar det om pengar?

Ulrika Knutson: Det kommer att kosta många miljoner kronor om föremålen
ska ha samma lagstadgade skydd som arkivarierna.

Björn Fredlund: Den danska museilagen reglerar också kompetensfrågorna. För
att man ska få statsbidrag ställer den krav att museet upprätthåller en viss kom-
petens. Jag tycker att det är bra, för det innebär att man hela tiden överväger
vilka museer som ska ha vilka pengar utifrån vissa givna förutsättningar. Det
ger ett slags stabilitet åt verksamheten och ett visst skydd.

Marita Jansson: När det gäller statusen på föremålshanteringen, finns det ju
möjlighet till arbetsrotation på museerna. Det är vi dåliga på i Sverige.

Att visa upp samlingarna är den uppgift man har. Det är ett gemensamt arbete
för all personal på museerna. I dag har vi inte tillräcklig självkänsla på museerna
om vad som är vår styrka i sammanhanget, men samlingarna måste vara i
centrum.

Tankar efter åtta år som kulturpolitiker

Tjia Torpe

Jag började som kulturpolitiker i Stockholm 1988. Jag blev medlem i Socialdemokraterna efter mordet på Olof Palme, eftersom det var helt osannolikt att man inte ens skulle få ha en statsminister utan att någon kom och förstörde det. Denna upprördhet drev mig in i politiken. Jag ville ta ansvar.

Jag hamnade som suppleant i kulturnämnden efter valet 1988. Då tänkte jag: ”Nu ska jag ändra världen och kulturpolitiken!” Jag höll på med det fram till 1998 då jag lämnade kommunfullmäktige efter att ha varit en mycket passiv fullmäktigeledamot de sista två åren. Jag klev av politiken efter att ha varit borgarråd i Stockholm med ansvar för bl.a. kultur och skola i sammanlagt i tre år, och det var under den perioden som jag jagade pengar.

När man är aktiv i en politisk nämnd får man massor av handlingar inför varje möte. Första gångerna tror man att man måste läsa allt, och det är ett ovanligt bra sätt att passivisera människor – att trycka på dem gränslöst mycket information.

Jag hamnade i Kulturhusdelegationen, som hade ansvar för att bestämma vilka utställningar som skulle göras på Kulturhuset – utan att någonsin lägga sig i vilka utställningar som skulle göras på Kulturhuset. Det hade jag nämligen inte med att göra, eftersom jag var politiker...

Jag letade efter ”Uppdraget”, och kontaktade min gruppleddare i stadshuset. Han sade: ”Det som är viktigt att tänka på är vem du representerar.” Det var tänkvärt. Men han sade också som det var: ”Du representerar folket och väljarna. Du representerar inte kulturförvaltningen. Du representerar inte kulturarbetarna. Du representerar faktiskt människorna som har röstat på oss.”

Jag var lärare under den här perioden, och ni som varit aktiva i politiken vet att det handlar om att få ihop en majoritet. Då måste man i förväg veta vad man vill ska hända, så att man kan förhandla med de andra partierna innan beslutet ska fattas. Det betyder att de som inte är heltidspolitiker har ganska lite inflytande över det hela – ”utom på lång sikt”, piggade alla upp mig med att säga.

Jag hamnade i kommunfullmäktige 1991 efter tre år i kulturnämnden. Jag var en av ganska få som var intresserad av kultur, så jag fick en ganska naturlig plattform för att vara med i kulturdebatterna. Dessa debatter var alltid väldigt speciella – korta, låg sent på nätterna, ganska ofta uppskjutna till dagen efter.

Fullmäktige tog beslut om hur pengarna skulle fördelas, för det var ju pengar det hela handlade om, i december inför nästkommande år. De första åren i kulturnämnden var jag så förundrad, för jag visste på något sätt att jag hade någon sorts inflytande – men allt verkade ju redan färdigt. Längre misstänkte jag

att de av mina politiska kamrater som var gruppleddare hade myglat ihop någon lösning med något annat parti. Men så upptäckte jag ganska snabbt att det handlade om att allt var upplåst i hyror, löner, givna bidrag. Det var en otroligt liten pott kvar att fördela till verksamheten.

När jag så småningom blev ansvarig för kulturen som borgarråd, tänkte jag att jag skulle leta rätt på när besluten egentligen fattades.

Nästkommande års budget beslutas alltså upp i december. Budgetdebatten sker i november, så då kanske man fattade det reella beslutet? Men icke. Själva budgetförslaget gjordes redan i september. Men inte heller då fattades några beslut. Förvaltningarnas förslag togs nämligen i augusti. Men, även då var mycket redan förutbestämt visade det sig.

Beslutet togs egentligen i april när förutsättningarna – den s.k. finanspolitiska inriktningen – fastlades. Där stod tre rader om kultur, följt av en liten siffra. Det var den magiska siffran...

När jag kom in som vikarierande borgarråd 1994 kunde jag inte göra ett enda dugg för jag hade inte en aning om det här, och det fanns inga kurser för politiker.

Men efter ett tag lärde jag mig att man ska vara ute redan i april. Då förhandlade jag inte inför någon öppen ridå eller med några motsatta partier eller förvaltningar. Då satt jag med mina borgarrådskamrater för att dela på kakan, som är given av ett antal premisser – skatteunderlag, socialbidrag, antalet gamla, antalet elever osv. Snabbt ser man den här kakan ätas upp.

Jag hamnade i det som jag tror att alla kulturpolitiker gör, nämligen funderingar på vilka argument som var de bästa. Till slut hamnade jag i ett läge då jag sade: "Ok, jag tar OS-projektet om jag får 30 miljoner kronor till kulturen!" Det fick jag. Men jag fick två ovänner i borgarrådsgruppen – de som jag tog pengarna från. Det kunde ha blivit mycket cykelbanor för det där, och ännu trevligare fotvård för gamla människor...

Ett stort argument, förutom OS, var den stora Kulturutredningen som precis hade presenterats och som skulle bli underlag för nästa stora kulturproposition.

I den utredningen fanns en beräkning som ledde till en massa fantastiska förslag om hur kulturen skulle bli mycket bättre. Alla dessa förslag skulle finansieras av Stockholm, eftersom vi inte "gjort rätt för oss" när det gällde de stora konstnärliga institutionerna. I Stockholm betalade folk nämligen bara 500 kronor per person till kulturen, men i Malmö var summan 1 500 kronor och i Göteborg 1 300 kronor.

Jag har aldrig varit någon riktig hejare på matematik, men jag har lärt mig att det gäller att jämföra storheter. Så jag började leta efter kultur och upptäckte ganska snabbt att vi hade lagt hela den kommunala musikskolan på skolförvaltningens budget, och vi hade lagt subventioner av kulturlokaler på gatu- och

fastighetskontoret osv. När vi samlade ihop allt, var summan lika hög som i Göteborg och Malmö.

Det här hade jag svårt att bevisa för jag var jävig – det är man alltid i politiken. Men man tillsatte en särskild utredare på Kulturdepartementet, som kunde leda detta i bevis med ganska enkelt material.

Jag fick som sagt ihop de 30 miljonerna som sedan skulle de delas ut på olika sätt. Då var det som det brukar vara – merparten försvann i pris- och lönekostnader.

Nästa jakt var för att se om pengarna användes på rätt sätt. Alla mina argument var nyttoargument – hur detta skulle vara till nytta för staden. Om vi kunde få in kulturen i olika typer av stora arrangemang skulle vi få fler turister, som i sin tur skulle ge jobb till hotell- och restaurangnäringen, som i sin tur skulle ge oss mycket mer skatteintäkter. Fick vi mer skatteintäkter slapp vi socialbidragskostnaderna, så detta skulle egentligen bli en lönsam affär för staden. Dessutom var det förebyggande hälsovård; man mår mycket bättre om man får gå på teater eller skriva dikter. Då belastar man inte landstingets sjukvårdsbudget lika mycket.

Kultur handlar om människans frigörelse. Människan har rätt att få sträcka på ryggen. Tyvärr har det argumentet försvunnit i debatten i dag inom socialdemokratin. I dag pratas det extremt mycket om nytta.

Det handlar om rätten för alla människor att skapa och för alla människor att ta del. Skolan är ett bra ställe att börja på, för det är ett av våra stora obligatorier. Där passerar alla människor. Jag tycker att skola och kultur hänger ihop, och min inspiratör till det resonemanget är Bengt Göransson som var mycket av motorn bakom 1974 års kulturproposition.

I skolan får man skapa själv, och om det är en bra skola ser man till att det finns pengar så eleverna dessutom får ta del av vad proffsen gör. Om man satsar i skolan finns en grund för en aktiv publik, men också för dem som så småningom ska bli kulturarbetare själva – konstnärer av olika slag. Ingen har startat på Cirkus stora scen och dragit tusentals personer. Men får man möjlighet att starta i blygsam skala kan det bli det stora publika, som i sin tur kan bli de där jättelika evenemangen, som kan dra all den där publiken, som ger alla de där turisterna, som ger alla de där jobben, som ger alla de där skatteintäkterna, som ger alla de där pengarna som kan pumpas tillbaka.

Under mina år i kulturpolitiken pratade vi tyvärr praktiskt taget aldrig om *varför* kulturen gav något till själva hjärtat, mot ensamheten eller för den stora glädjen. Vi diskuterade nästan aldrig om det är viktigt – i politiken, i samhället, i livet.

Jag tröttnade, och jag när jag kom ut från kulturpolitiken och slutade med hel-
luftspolitiken kände jag en oerhörd lättnad över att det var dags för någon annan att ta över. Inte i den bittra bemärkelsen, utan mitt i detta sammelsurium

av tankar kände jag att jag gjort vad jag kunnat. Jag hittade inte fler ingångar, fler goda argument. Jag hittade inte fler möjligheter.

Jag vill att kulturen ska få en mer självklar plats i helheten. Det var nog där jag kände att jag drog det absolut kortaste strået när det gällde att få mina kamrater att tycka att det här var viktigt.

Debatt om "Uppdraget" med Tjia Torpe, Anders Kreuger, Ozan Sunar och Isabella Nilsson, samt kort sammanfattning av några publikinlägg

Anders Kreuger: Det är synd att alla måste låtsas göra något de egentligen inte vill göra, eller låtsas göra något som de egentligen inte gör i jakten på pengarna. Jag håller med Tjia Torpe om att man aldrig pratar om hjärtat, glädjen eller vad kulturen kan göra för ensamheten. Det är precis det som diskussionen borde handla om: Varför är det så viktigt med kultur och konst? Varför är det så viktigt att det måste få kosta pengar? Varför måste det vara offentliga pengar?

Det räcker inte med instrumentella argument. Det är klart att man måste använda sig av dem i situationer som Tjia Torpe beskrivit, men det är synd att de som arbetar med dessa pengar måste använda sig av argument som egentligen ligger utanför deras egen motivation.

Isabella Nilsson: I mitt tidigare arbete som konsthallschef var politikerna i Mölndals kommun mina uppdragsgivare. Vi hade politiska mål som var ganska synonyma med de statliga kulturmålen. Men det fanns en oerhörd diskrepans mellan den faktiska verkligheten i kommunerna och de mål som analyserade kulturen som en dynamisk möjlighet.

Det pratades väldigt innerligt, delvis i termer som "spjutspets" – det uttrycket hade man anammat. Helt plötsligt kunde konsthallen existera för att den kunde rättfärdigas som en spjutspets.

Det fanns också ett omhuldande av amatörism, i den meningen att man såg det som en god sak att människor engagerade sig och gick hem och "gjorde något" efter att de sett en konstutställning. Så skulle det vara. Då kunde man rättfärdiga konsthallen. Men i utställningssammanhang handlar det väldigt lite om att man köper en tavla. Folk kom in i konsthallen och sade att man *inte* vill ha något av det som fanns hemma. Nej, just det!

Tjia Torpe: Ofta kändes det som att ett kulturprojekt sökte sin motivering för att få pengar. Det fanns prioriterade grupper – handikappade, kvinnor, invandrare, ungdomar osv. – minoriteter som sammanslaget blev typ 95 procent av alla människor. Och man märkte att det var samma teatergrupp som dök upp med samma pjäs, fast man har gjort om den lite så att den skulle passa målgruppen.

I "Den långa flykten" av Richard Adams fanns två sortens kaniner. Dels de vita kaninerna som satt nere i sina hålor. Det fick morötter varje dag. De satt och

åt, blev allt fetare och hade det bra. Framför allt tyckte de magra, bruna kaninerna – som jagades över stäppen av allt och alla – att det verkade underbart nere i hålorna. Det enda problemet var att en och annan vit kanin lyftes upp med jämna mellanrum och slaktades av bonden som gav dem maten.

Ibland kände jag att de vita kaninerna var det fastanställda gänget på institutionsteatrar och många s.k. fria grupper. De gjorde bra saker, men hade anpassat sig till reglementet. Men de som sökte vidare hela tiden och försökte hitta själen levde under extremt taskiga ekonomiska förhållanden, och behövde söka skydd då och då.

För mig handlade det om de olika anställningsformerna, där det fanns en oerhört tydlig skillnad mellan de fast anställda kontra frilansarna, och där ingen mådde speciellt bra av situationen. Mycket av det som har gett mig stora upplevelser har gjorts av personer utanför institutionerna. Jag kan inte säga att det handlar om anställningsformen; jag tror inte att man blir en bättre vaktmästare för att man är frilansare eller bättre lärare för att man får ett påhugg på morgonen. Men det finns något konserverande i det här systemet.

Alla pengar är fastlåsta, vilket retar mig. Man låter allt gå in under den stora hatten ”kultur” som är ett dimmigt begrepp, någon sorts efternamn eller avidentifierare. När det egentligen handlar om ett visst musikstycke eller en viss teater, blir det bara kultur i en allmän gröt.

När man tittar på vad statens kultursatsningar går, satsas stora pengar på tunga kulturinstitutioner med uppdrag som de inte kan runda. De flesta pengarna är låsta. Det behövs mer pengar till projekt som ännu inte vet var de ska hamna, men var hittar man de pengarna när allt är upplåst?

Ulrika Knutson: Få gillar att använda nyttoaspekten när det gäller kultur, men alla gör det ändå av ren pragmatik.

Ozan Sunar: Jag avundas Tjia Torpe för att hon lämnat sitt uppdrag och kan prata fritt. Jag tvekar själv inför sanningen, för att jag lever i en förljugen struktur.

Jag har varit på Södra Teatern i drygt ett år, och när jag började sade folk från alla nivåer: ”Det här är omöjligt. Vi har försökt förut.” Jag hade förväntat mig lite tips och råd, men icke. Man hade inte räknat med att Södra Teatern skulle vara en plats som folk skulle besöka. Huvudmannen hade drivit teatern sedan 1973 och totalt struntat i den.

Jag har budgeterat årets verksamhet till 16 miljoner kronor; jag får 8 miljoner indirekt av regeringen, som ger det till Riksteatern som i sin tur ger det till oss. Regeringen ger mig ett uppdrag men inga direkta pengar. Även Riksteatern ger mig ett uppdrag. Forum för världskultur får också pengar och sedan får vi två ett gemensamt uppdrag. Ni ser hur rörigt och omöjligt det är.

Men finns något som är bra i detta, vilket jag insåg efter ett år. Det omöjliga nämligen är ingen förpliktelse – vilket gör mig till den mest befriade teaterchefen i Sverige!

Det finns dock ett problem. Om ett uppdrag faktiskt är omöjligt, så bluffar uppdragsgivaren. Och när jag skriver under kontraktet och godtar uppdraget, så bluffar jag också. När jag bluffar mot mina arbetskamrater och kollegor börjar de också bluffa. Så börjar vi bluffa med media. Så börjar vi bluffa och vara förljugna mot det ena och det andra, och låtsas att vi gör något vi inte gör. Till slut är hela organisationen genomrutten.

Men varför blir jag förljugen? Varför börjar jag bluffa? Varför börjar jag ge upp mina ideal? Jag tänker på Re:Orientfestivalen. Hur gick det till? Jo, då hade jag ingen "hallick". Det var ingen som gav mig ett uppdrag, utan jag gav det till mig själv. Jag gav mig själv ett uppdrag.

Om jag ska ha en "hallick", vill jag ha en god och öm sådan, som inte slår mig när jag gör mitt jobb och som inte spottar på mig. Fram för goda "hallickar"!

Anders Kreuger: Man permanentar bluffen i detta system, precis som Ozan Sunar säger. Det finns så många exempel på detta.

En norsk kompositör skrev en opera, men det fattas 250 000 norska kronor. Då tog han in ett gäng barn som skulle springa fram och tillbaka på scenen med blåa skynken och föreställa hav. Så skrev han en ansökan till Norskt kulturråd om att det här faktiskt var en barnopera som vände sig till barn och unga. Han fick sina pengar och kunde göra sin opera.

Det är en droppe i havet av alla exempel som vi alla känner till. Politiska prioriteringar bygger på något som ofta är 3-4 år gammalt, och som sedan har rullat upp i systemet och blivit ett slags dogm. Denna dogm måste man anpassa sig till när man söker pengar. Sedan måste politikerna använda sig av samma argument när de delar ut pengarna. Sedan tar man de här pengarna och gör antingen det man ska göra enligt uppdragsgivaren eller något annat.

Så går det ofta till på kommunal och statlig nivå, och även i internationella sammanhang.

Isabella Nilsson: Det handlar även om att ge politikerna argument för verksamheten, alltså ren lobbying. I mitt jobb på konsthallen hade politikerna redan bestämt sig för att tillfredsställa en tänkt publik.

Om man diskuterar med politikerna om ungdomsarbete eller pedagogiskt arbete i konsthallen är det en nyttoaspekt på ett sätt, men när politikerna befinner sig i konsthallen och ser utställningarna krockar det med ett förväntningssystem där man redan från början hade tänkt sig en lokal utställare, lokal publik – professionella konstnärer men också ett visst mått av amatörer.

Ibland kom politikerna till konsthallen och insåg att det fanns utställningar där som de inte förstod. Då blir politikerna smakdomare, och det kan vara en svår situation.

Man fick hela tiden arbeta pedagogiskt med utställningarna också för politikerna, för att få dem att förstå. Det blev nästan ett primärt mål.

Johan Bengt-Påhlsson: Jag tycker att Tjia Torpes beskrivning är väldigt bra. Det är ensamt att sitta som kulturpolitiker – framför allt på en liten ort. Inom andra politikområden finns det ett massivt stöd som ställer upp; respektive bransch ställer upp och öser över en material, kurser och konferenser. Det händer inte inom kulturområdet.

Jag är inte mycket för nyttoargumenten och de instrumentella argumenten. Det finns alltid någon annan som är bättre på att räkna och som har större trovärdighet. Man måste utgå från kulturengagemanget och från att man tror på det man gör och de idéer man företräder.

Ulrika Knutson: Det är intressant vad ni säger, för nyttoargumenten används ju både från höger och vänster. Kanske kulturen är ett område där det inte finns några stora partiskiljande frågor?

Tjia Torpe: Vi hamnade i våldsamma diskussioner i Stockholm om var man skulle göra satsningar – i Stadsmuseet eller i förorterna. Det var intressanta diskussioner som tydligt visade ideologiska skillnader och olika synsätt.

Anders Kreuger: Är det inte så att den svenska kulturpolitiken i stort är socialdemokratisk? Det finns inte så mycket motstånd från andra läger när det gäller att formulera hela politiken. Visst finns det olika åsikter i separata frågor, men det finns ingen politisk debatt om de långsiktiga målsättningarna.

Ozan Sunar: Det finns en aspekt som sällan kommer upp när det gäller uppdraget. Det handlar inte om hur mycket pengar som skickas till det ena eller andra, eller om vad verksamheten består av. Det är i stället ett fundamentalt problem som genomsyrar de flesta politikområden, och det är när man sätter upp ett mål som man vill nå, och säger: "Så här gör vi det!" Men man missar den djupa analysen. Relationen mellan orsak och verkan analyseras inte, och därför skjuter man i luften. Man tror att man gör något, genom att man skriver de rätta orden.

Ta idén om att man ska föra ut kulturen till förorterna. Varför kan inte förortsborna åka in till staden? Om man placerar ett evenemang i en förort långt norr om staden, så blir det *väldigt* långt för dem som bor söder om staden. Vilken är den bakomliggande tanken och analysen bakom det?

Detta skapar en enorm förvirring hos oss som ska genomföra uppdraget. En dag ska man göra en sak, nästa dag är det något annat.

Isabella Nilsson: Man måste göra det man själv tycker är bra. Det finns någon klämmig idé om att man ska rikta verksamheter på ett specifikt sätt för att tillmötesgå ett tänkt krav. Det fungerar inte.

Ulrika Knutson: Men det finns ofta ett vällovligt syfte med det ”flummiga och bluffiga”. Det blir ett sätt att besvärja verkligheten, att tala om det goda. Det språket delas också ofta av kulturarbetarna när de presenterar sina projekt, vilket gör att språket i hela strukturen är korrumpert.

Tjia Torpe: Jag tillhör dem som absolut tycker att man ska satsa massor på kultur i ytterstaden. Jag bor i ”Boring Björkhagen” som ungdomarna kallar det, och där är ofta väldigt tråkigt. För mig var utgångspunkten den stora ensamheten i Björkhagen. Det fanns nämligen ingenstans att ses där man kunde göra något kul samtidigt.

Ett förslag var att vi skulle kunna använda skolorna på kvällstid. Det handlade inte om att en massa vällovliga kulturarbetare skulle komma dit; vi ville hålla på själva. Vi fick fyra experimentställen för denna verksamhet, men det var ett otroligt bråk – framför allt med olika förvaltningar som tyckte att detta inte hörde ihop. Skolan skulle sköta sitt, kulturen skulle sköta sitt och fritiden skulle sköta sitt.

För ett kort flämtande ögonblick kändes det meningsfullt att vara politiker, för jag kände att jag stod på folkets sida.

Så småningom fick vi en del pengar från Stadsteatern via Parkteatern. Och det blev återigen ett herrans liv – denna gång mellan fria teatergrupper som tidigare hade hållit till i ytterstaden, och Parkteatern som bjöd på gratis teater. De fria grupperna trodde tydligen inte att det fanns intresse nog att betala för teater när man fick den gratis, även om jag personligen tror att det borde finnas ett oändligt intresse.

Staden som scen och dess invånare som aktörer

Tuomo Haapala

Jag är komponist och musiker, och jag gör även ett slags konstverk med människors kunskap och platser i staden som hus för föreställningen.

För länge sedan såg jag en film av Akira Kurosawa, som handlade om en utvecklingsstörd pojke som hela dagarna lekte att han var spårvagn. I filmen fanns en fantastisk familj – en fattig uteliggarpappa och hans son. De bodde på en soptipp i ett gammalt bilvrak. På kvällarna fantiserade de om ett slott och hur det skulle se ut. Man fick se hur de fantiserade fram huset. Ibland känner jag mig som pappan på soptippen som skapar immateriella hus.

Jag ska berätta om mitt senaste projekt i Norrköping förra året. Norrköpings industrilandskap är ett härligt gammalt ställe som höll på att förfalla fullständigt efter textilindustrins fall. Nu har det rustats upp till universitet, kunskapsindustri med mera. Det är ett fantastiskt rum mitt i staden.

Jag började forska i Norrköpings historia, läste böcker, sökte i arkiv, intervjuade människor, fick en bild av staden. Jag skrev manus och regi till föreställningen ”Sanna drömmar i kvarteret Oron”. Jag samlade ihop 980 Norrköpingsbor – brottare, atleter, spetsknyppplarföreningen, forskare, symfoniorkester, körer, dykare, akrobater, svetsare – allt vad ni vill. Av dessa 980 personer stod 600 på scenen.

Man kan göra konst genom att ta en ram, ett vitt papper och göra en tavla. Stadsföreställningar är mina tavlor. Men i stället för färger och palett använder jag människor och deras kunskaper som material. En brottare här, en forskare där. De kan något som inte jag kan, och som man kan göra något oväntat av.

Några exempel ur föreställningen:

- Två flickor stod på ett tak och gungade på en orgelgungbräda. Samtidigt började fabriksvisslor som inte ljudit på 40 år att vissla från alla håll.
- Ett körstycke uppfördes för damkör och solist om den brännande elden som härjar i staden. Norrköping har nämligen drabbats av flera stora bränder. Solisten satt i en korg högt upp i luften med en 170 kvadratmeter stor kjol hängande under sig.
- På ett ställe i Motala ström började det plötsligt bubbla i vattnet. Upp kom ett gammalt vrak, med en besättning som gjorde tafatta försök att hissa segel. Skeppet gled fram över Motala ström och efter ett tag sjönk det igen.
- Tillsammans med brandkåren skapade vi en 35 meter lång och 17 meter hög filmduk av vatten, där vi projicerade gamla filmer från staden. På en av

filmerna satt en liten flicka från Frälsningsarméns barnhem på en stol och spelade dragspel. Samtidigt som filmen projicerades på vattenfilmduken, åkte en kvinna förbi på en likadan stol och med dragspel i famnen, och såg sig själv som barn på filmduken. I drömmar kan man nämligen åka fram och tillbaka i tiden.

- En symfoniorkester satt på en flotte i vattnet som vägde 92 ton. De hade en modern ljudanläggning och det hela ljussattes på olika sätt. Flotten drogs av 6 medlemmar i atletklubben med 200 meter långa rep. Orkestern spelade för fullt, medan flotten gled fram på Motala ström.

Jag försöker göra det oväntade. I vanliga fall spelar symfoniorkestrar symfonier och atleter lyfter skrot. Här får de använda sina färdigheter i ett helt nytt sammanhang, i ett helt nytt samarbete. När man för ihop grupper som aldrig träffas förut, uppstår något fantastiskt.

Vi vuxna behöver lekplatser. Det handlar så mycket om pengar, vinstmaximering, kommersialism och sådant överallt. Jag jobbar precis tvärtom. Jag vill att människor ska få möjlighet att blomma och visa det bästa de kan göra.

Det handlar om att använda staden som scen och dess människor som aktörer. När något ska vara festligt, hyr man alltför ofta in Pavarotti eller något känt rockband som kommer hit och lirar och åker iväg sedan. Man bygger inte på det egna. Jag tycker att man ska ta tillvara på människors kunskaper – befintliga, tilltänkta och blivande – och göra något oväntat. Min tanke är att konst ska överraska, inte bekräfta. Konst ska öppna luckor som man inte har öppnat förut och inte visste att de finns.

Jag har inte kunskaperna att utföra allt, men jag har visionen och tanken. Sedan kan jag samarbeta med människor som kan de andra delarna. När man för ihop många människor skapas ett socialt torg, där alla blir sedda för var de är. En sömmerska blir sedd för sin knyppling, en styrketränare för sina muskler osv. Man blir bekräftad av andra som man vanligtvis inte träffar.

Jag var i Norrköping i nio månader för en enda föreställning med 15 000 åskådare. Då gäller det att körsångarna sjunger rätt och att atleterna drar flotten på rätt sätt. Alla 600 medverkande måste göra rätt, för det blir ingen repris. Men allt flöt perfekt.

Vi hade ett utvärderingsseminarium om huruvida det här gav något för människorna och staden. Och i Norrköpings fall är det uppenbart att det har öppnat nya samarbetsmöjligheter. Ett sådant här projekt rör om lite i grytan, om folk inser att man kan göra saker man tidigare inte tänkt på.

Finansiering slutligen: Budgeten var på tre miljoner kronor – en tredjedel från stat och kommun, en tredjedel från biljettintäkter och en tredjedel från lokala företag, och det handlade om allt från fria spikar till pengasummor.

Framtidens museum

Debatt med Clas Caldenby, Sven-Erik Isacsson, Dan Grettve, Anders Kreuger och Folke Edwards

Claes Caldenby: Jag är själv ingen flitig museibesökare, däremot en entusiastisk stadsvandrare. Som arkitekturkritiker har jag till uppgift att titta på nya museer som arkitektur, men det är faktiskt väldigt sällan jag kommer tillbaka till dem för att titta på dem som museer.

Under februarilovet var jag i London med mina två pojkar – 11 och 16 år. De är inte lika entusiastiska stadsvandrare som jag så vi fick kompromissa, vilket ledde till en ren museiorgie som jag ser det. Bland annat besökte vi National Museum som har ett antal imponerande iscensättningar. Höjdaren var Tower Bridge och den ljus- och ljudföreläsning man har där.

Jag kan se ett problem med fokuseringen på nybyggnad. Rafael Moneo talar om byggnaders ensamhet, dvs. när de har övergivits av sin arkitekt och måste klara sig på egen hand. Henrik Berggren talade om nationen som något som uppstod vid Franska revolutionen och som säkert kommer att försvinna. Jag tror att det är samma sak med museerna. Det är något slags 1800-talstänkande som ligger bakom många av de traditionella museerna.

Vi resonerar om museerna på ett alldeles för enkelt sätt. Det finns för närvarande en debatt om en rekonstruktion av våra begrepp kring museerna, och den debatten handlar inte om att ersätta något med något helt annat utan mer om att ifrågasätta våra självklara kategorier. Tuomo Haapalas arbete i Norrköping är ett exempel på något som däremot faller utanför syntaxen, och det är jättespännande. Det blir ett slags museum i det utvidgade fältet, kanske man kan säga.

Jag har sysslat en del med universitetsbebyggelse, och det var intressant att höra att universitetet var inblandat i projektet i Norrköping. Det är spännande att fundera över vad som är en bra relation mellan universitet och staden. En amerikansk historiker har kallat universitetet för ”en halvsluten heterogenitet”. Heterogeniteten innebär att universitetet inte är en enda institution som man lätt kan beskriva, och begreppet halvsluten handlar om det som man möjligen skulle kunna knyta till diskussionen om öppen och slutet identitet; det halvslutna är en institutionsbyggnad som har en egen identitet, men samtidigt står i ett väldigt tydligt samspel med sin stad och sin omgivning.

Samme historiker talar om arkipelagen som en kreativ rumslig modell, eftersom arkipelagen ger möjlighet för olika arter att utvecklas på sina egna villkor, men med närhet till mötet. Det är den mest genetiskt kreativa miljön, och ett universitet med sin mångfald är just en sådan kreativ miljö.

Man kan fråga sig hur vi ska använda de kulturinstitutioner vi redan har. Även om vi kan tycka att de är föråldrade på flera sätt, kan vi inte göra oss av med dem. Men de kan säkert delvis användas på ett annat sätt – med en annan relation till sin stad och sin omgivning.

Man kan också fundera över hur man gör i de lyckliga eller problematiska fall där man tar sig för med uppgiften att bygga en ny kulturinstitution. Till exempel: Är världskulturmuseet ett bidrag till heterogeniteten, eller är det bara ett museum till?

Sven-Erik Isacsson: Min museibana började för 30 år sedan, när jag i samband med ett etnografiskt fältarbete i Colombias regnskogar fick i uppdrag att ta med en ”representativ samling” hem.

Bland föremålen fanns bl.a. en kalebass, och för att inte den skulle gå sönder under transporten försåg jag den med plastband kors och tvärs. När jag kom till museet några år senare var jag förstås nyfiken på samlingen. Vid kalebassen läste jag beskrivningen. Allt stämde, men man hade skrivit till: ”Dessutom dekorerad med svarta plastband i ett vackert mönster”. Jag var inte bara samlare utan också tillverkare...!

Den berättelsen är ganska signifikativ för vår dumhet och tilltro till våra egna kategoriseringar och vår egen begrepps värld.

Jag har sedan arbetat under 25 år på Etnografiska museet här i Göteborg och kämpat med dessa märkliga föremål – bl.a. genom utställningar i form av stora böcker på väggarna, där jag krampaktigt försökte förklara sammanhangen. Ganska misslyckat för det mesta.

Men mer och mer har jag grävt ner mig i den indianska världen. Mer och mer fascinerad har jag blivit av den, och den har givit mig perspektiv på mitt eget liv. Och det är nog den världen som har styrt min inställning till den nya situation vi har hamnat i, med ett så kallat världskulturmuseum. Det handlar inte om att se föremålen som ett mål i sig. De är bara redskap.

Enligt order uppifrån har vi fått ett nytt museum som ska bestå av fyra museer med icke-svenskt material. Det ska handla om världskultur – ett begrepp som myntades ganska snabbt. Ingen vet riktigt vad det står för, men i Museionprojektet, där jag nu är engagerad, har vi försökt att definiera världskultur och världens kulturer. Vi har kommit fram till att världskultur är den globalisering som vi alla är offer för, och världens kulturer är de olika manifestationerna av mänsklig kreativitet som finns och har funnits i olika tider och kulturer.

Jag tycker att det här är en spännande situation. Jag tror nämligen inte att det är museet i sig som är viktigt, utan det som sker utanför. Världskulturmuseet ska jobba med inställningen; utställningen finns utanför museet. Det är där det intressanta händer.

Det viktiga är se det här i ett helhetsperspektiv. Det får inte bara handla om kultur och kreativitet, utan det ska omfatta allting. Man ska inte tänka i geo-

grafiska termer av olika kulturer och tider, utan det handlar om människan i fokus. Människan som individ. Museet ska vara ett slags resurscentrum för och om människan, där man börjar i sig själv.

När jag såg rubriken "Framtidens museum" undrade jag vad det var. Kanske kan man se det på ett annat sätt? Tänk er ett museum som samlar på framtiden. Museum går alltid bakåt, men tänk er ett framtidens museum som går ut på att arbeta med situationen just nu och våra tankar, förhoppningar och känslor inför framtiden, utan att behöva samla en massa föremål.

Dan Grettve: Visst vore det intressant med ett museum om framtidsvisioner, men jag tror att det finns andra institutioner för det – kanske bibliotek eller Internet. Det viktigt är att man gör en samling där man vet precis vad man vill. Jag är osäker på om det kräver ett nytt hus; det kanske finns andra bra medier.

Det känns som om man behöver lugna ner situationen en aning, innan man bestämmer sig. De institutioner som finns behöver vitaliseras, och ett sätt kan vara att stimulera fria grupper som penetrerar de här husen. Öka rörligheten, öka utbytet mellan museerna, ta in nya grupper. Då kanske man får stimulans till nya, bättre och mer intressanta utställningar.

Ta Ozan Sunars problem. Han sitter med sitt hus och hälften av de pengar han behöver. Ett sätt tills han har kommit igång med sin verksamhet kan vara att bjuda in andra institutioner, och på så sätt exempelvis dela på fasta kostnader.

Anders Kreuger: Jag tänker på museerna utifrån mitt eget arbete med samtida konst. För samtidskonsten är museerna framför allt utställningsplatser. När det gäller makten över rummet är det den som bygger som har makten. Men det är också betydelsefullt *vad* som visas i vilka rum, och vem det som bestämmer detta. Det är kärnfrågan i debatten om museerna i konstillivet.

Jag ser personligen en fara i "laser-showandet" – att det breder ut sig i museerna och museerna blir en slags världsutställning med utställningar som inte visar något. Det finns en risk att nya koncept är så förvirrande för alla inblandade att slutresultatet blir att man inte vet vad man ska visa och därför inte visar någonting alls, i de här rummen som man ändå har makt över. Makten över rummet är en viktig fråga.

Folke Edwards: Om vi ser tillbaka utifrån något slags kulturdemokratisk synpunkt på hur vi har haft det, så har vi vissa prestigemuseer för vår egen västerländska kultur – konstmuseer, historiska museer osv. Sedan har vi baxat ihop alla naturfolkens kultur; fram till 1960-talet visades detta på Naturhistoriska Riksmuseet, vilket visar på en oerhörd arrogans.

Nu kommer Världskulturmuseet – den första gången vi startar ett projekt där man ställer alla kulturer på samma plattform utan några förutfattade meningar om att något är bättre än något annat.

Anders Kreuger: När det gäller Världskulturmuseet funderar jag över varför man behöver ett museum för detta. Borde det inte räcka med någon annan sorts

verksamhet? Den politiska viljan är ganska klart pragmatisk. Det handlar om invandrare, och det är inget fel med det. Men hur ska man göra ett museum om detta? Man kanske kan hitta en annan form.

Sven-Erik Isacsson: Jag tycker inte att det är något problem om man skiljer på ansvarsområde och verksamhetsområde. När det gäller ansvarsområde handlar det om insamling av föremål, dokumentation osv. Men när det gäller verksamhetsområdet är det etnografiska materialet ett redskap för att sätta perspektiv på svenskheten, vår egen situation och vår egen vardag. Här ska det myllra av föremål. Det handlar inte om några ämnesorienterade pekpinningar i ett sådant här hus. Det handlar om upplevelser, möten, dialog.

Folke Edwards: Jag kan tänka mig att man inte ska kalla det för Världskulturmuseum, utan i stället för "Arenan för världens kulturer" – då får man en mer dynamisk syn på det hela. Det handlar om att vi ska få distans till våra egna värderingar och vår egen kultur. Se den västerländska kulturen i ett större sammanhang.

Claes Caldenby: Varför ska det vara en arena för världskulturen i form av ett hus? Är inte Göteborg som helhet en arena för världskulturen? När man nu gör ett nätverksmuseum, skulle det vara väldigt spännande om man hade provat att göra Göteborg till ett slags arkipelag eller nätverk.

Folke Edwards: Det kommer alltid att finnas ett behov att se tillbaka i något slags arkiv för det förflutna. Jag tror dock att dessa arkiv kan göras mer spännande och stimulerande för en bred publik genom kollisioner mellan nutid och dåtid, som gör att man förstår att det handlar om samma människor hela tiden – fast några levde då och några nu.

Claes Caldenby: Jag tror också att många av museerna kommer att överleva, men det behövs nya former. Just när det gäller Världskulturmuseet hade det varit intressant att prova nya idéer.

Sven-Erik Isacsson: Jag beklagar verkligen lokaliseringen av Världskulturmuseet som den är tänkt. Det är lite av en katastrof att Vetenskapscentret och Världskulturmuseet ska ligga bredvid varandra. Nu finns en risk för att helheten försvinner. Det blir naturvetenskap i ett helhetsperspektiv för sig, och humaniora i ett helhetsperspektiv för sig. Men det skapas en kontrast mellan dessa eftersom de ligger bredvid varandra.

Död åt museet, länge leve upplevelsen!

Tomas Cykloft

Det är jag som står för framtiden, det är jag som vet hur framtidens museum ser ut.

Mitt namn är Tomas Cykloft och jag leder ett företag i museibranschen, Muslingen Creative AB, ett systerföretag till Pysslingen AB. Jag kan lova er att vi är så långt ifrån de stendöda institutionerna som några av er representerar. På Muslingen kallar vi inte våra anställda för museitjänstemän utan muslingarna! Vi står för ett positivt framtidsalternativ som slutgiltigt river ner 1800-talets utställningspalats för att ge plats åt upplevelsen!

Tre punkter kan sammanfatta framtidens museum:

- Bort med samlingarna!
- Upplev!
- Skapandet i centrum!

Låt oss börja med ”Bort med samlingarna!” Samlingarna är ett problem; de står där och samlar damm och glädjer på sin höjd någon gammal pensionär i en avlägsen hembygdsförening. Nej, släng samlingarna! Krossa samlingarna! Förstör samlingarna!

När jag säger så brukar museicheferna se lite oroliga ut, och säger att de för politikerna inte ens får sälja en av hundra likadana spinnrockar. Men vi kan på ett diskret och smidigt sätt ordna allt åt dig. Du får en vecka på dig att plocka ut det du absolut vill ha kvar, sedan kommer vi och pulvriserar samlingarna.

Våga säga nej till kulturarvet! Alla dessa drivor av spinnrockar blockerar framtidens museum. Inför 2000-talet måste vi göra oss av med denna barlast!

Upplev! Det är inte vetandet som är det viktiga, det är upplevelsen. Vår omvärldsanalys visar att 2000-talet kommer att kännetecknas av en desperat jakt på den ultimata upplevelsen. Den upplevelsen ska kunna drabba dig var som helst. Vi kan inte längre tala om museer, teatrar, bibliotek, skola – allt kommer vara upplevelsecentra. Jag ser här oerhörda möjligheter att överbrygga gränsen mellan företagande och kultur. Alla våra nuvarande kulturinstitutioner och skolor kommer läggas ner, och företag som Muslingen kommer i stället bygga upp nya nätverk av upplevelsecentra.

Allvarligt talat, vad kommer du bäst ihåg: första gången du blev kär eller den engelska grammatikboken? Det är upplevelsen som bränner sig starkt in och kan förmedla kunskap!

Alla har rätt till upplevelse, och genom det globala nätet kan vi sprida upplevelser i VR-miljöer i samarbete med kulturindustrin som Walt Disney, Spielberg etc., etc. Och det viktiga är att just din berättelse kan vara den som ligger till grund för den mest framgångsrika upplevelsen, den som kommer slå på ett globalt plan.

I vårt koncept förses varje medborgare med ett upplevelse-cachkort som staten varje år fyller med ett visst antal upplevelsepoäng. Genom att varje upplevelse kostar ett visst antal poäng så är det kunden som styr vilka upplevelsecentra som blir de framgångsrika – för inte ska vi sätta oss till doms över vad som är bra eller dåliga upplevelser?! När medborgaren har tömt sitt kort kan han till en rimlig kostnad fylla på det med nya poäng. Allt detta kommer på ett strålande sätt att öka flexibiliteten i upplevelsebranschen.

Skapandet i centrum! Vem är i dag intresserad av att se en skådespelare åbäka sig, eller betrakta spruckna oljemålningar som för länge sedan har förlorat sin fräschör? Samtidskonstens taffliga videoinspelningar ska vi bara inte tala om...

Det som är intressant i dag är konstnären. Vi vill hellre veta och se hur man skapar, än se vad som skapas.

Alla vill och kan skapa. Vem säger att ditt eget skapande skulle vara mindre värt än någon annans? Våra upplevelsecentra måste bli en mötesplats där man kan förverkliga sitt skapande och möta andra som har starka uttrycksbehov.

Ja, jag hör de kritiska rösterna; amatörism, katastrofal arbetslöshet bland "kulturarbetarna" skriar det. Med vårt system bestäms inte kvaliteten av de självutnämnda förståsigpåarna på de ständöda kultursidorna. Nej, här bestämmer kunden med sitt upplevelse-cachkort vad det är som rent objektivt har ett sant värde.

Konstnärerna ska vara glada ifall någon vill slösa några upplevelsepoäng på dem. Det är alltid tråkigt med personliga misslyckanden, men upplevelsebranschen är ingen välgörenhetsorganisation. Amatörer är lika med äkthet, autenticitet. Se bara på den pornografiska industrin, en bransch som alltid har gått före – vad vore video och Internet utan porren?!

Nu är ingen intresserad av silikonsex, utan det man vill se är porrfilmer med snabbköpskassörskan och grannen.

En prototyp för framtidens museum finns på Kometgatan i Bergsjön! Vi har utnämnt familjen Ashmeds lägenhet till ett upplevelsecentrum, ett upplevelsecentrum som är globalocalt. Här får vi följa familjens dagliga liv, de ständiga kulturkrockarna inom familjen, och mellan familjen och det svenska samhället. Det är verkligen IRL – in real life. Naturligtvis så broadcastar vi varenda minut ut på nätet genom ett femtiotal kameror. Genom en VR-teknik kan vi ta oss igenom varenda skrymsle i lägenheten, dra ut byrålådorna och kolla vad som göms där. Här snackar vi om rejält med bandbredd!

Genom att chatta med familjemedlemmarna kan vi fråga dem om allt möjligt. Det är naturligtvis möjligt att besöka dem IRL, och varje vecka lottas en gästplats ut i familjen. Här får vi en fantastisk möjlighet att överbrygga sociala och etniska gränser mycket mer än någonsin ett världskulturmuseum skulle kunna göra!

Efter seminariet kommer här utanför ett antal terminaler stå uppkopplade mot detta upplevelsecentrum. Bussar står beredda att föra just dig till Kometgatan och ett möte med framtiden IRL.

Kanske är det ditt museum eller din teater som närmast ska ta steget? Jag finns på plats efter visningen beredd att skriva optionskontrakt med just din institution. Tillsammans ska vi erövra framtiden åt upplevelsen!

Ps.

Texten framfördes av skådespelaren Carl Harlén och är skriven av Rikard Hoogland.

Kort presentation av talare och debattörer

Peder Alton

Arkitekturkritiker i DN.

Henrik Berggren

MA i historia, UC Berkeley 1986. Disputerade på avhandlingen *Seklets ungdom* vid Stockholms universitet 1995. Medarbetare på DN:s kulturredaktion sedan 1989. Gästprofessor Frankfurt/Main 1997. Forskare vid Södertörns högskola sedan 1998.

Claes Caldenby

Adjungerad professor i arkitekturens teori och historia vid Chalmers och ansvarig för utvecklingsarbete och internutbildning vid White arkitekter. Som en i redaktionen för tidskriften *Arkitektur* sedan 1977 verksam som arkitekturkritiker. Har skrivit en lång rad böcker framförallt om svensk arkitektur från modernismen och framåt. Senast redaktör och en av författarna till boken *Att bygga ett land. 1900-talets svenska arkitektur*.

Anders Clason

Chefredaktör Nerikes Allehanda, ordförande i Statens Kulturråd, ordförande i Dramatiska Institutet, direktör för Svenska Institutet, kulturråd i London. Kulturchef Göteborgs stad sedan 1998.

Tomas Cykloft

Grundare och ledare för företaget Muslingen Creative Experiences AB. Tidigare verksamhetsledare för City Museum in Boston. Hedersdoktor vid Harvard Business School. Publicerat *The Dying Museum* (1995) *Experiences & Creativity* (1995) *Vad ska vi med kulturarvet till?* (1996), *The Need of Change in the Field of Cultural Production* (1998).

Folke Edwards

Sedan 1993 projektledare för Kulturprojekt Röda Sten. Fil lic. i konsthistoria, har varit verksam som konstkritiker i *Stockholms-Tidningen*, *Svenska Dagbladet*, *Dagens Nyheter*, *Expressen* och *Sydsvenska Dagbladet* samt redaktör för konstitidskriften *Paletten*. Har också varit anställd på Kulturhuset i Stockholm som museilektor och chef 1974-1982 samt chef för lunds Konsthall 1967-1969, Hagahuset 1970-1972, Göteborgs Stadsteater 1983-1985 och Konstmuseet i Göteborg 1990-1995. Professor vid Kgl. Konsthögskolan i Stockholm 1984-1989 samt chef för Kulturhusets i Stockholm konstavdelning 1990.

Har bl.a. utgivit *Den barbariska modernismen. Futurismen och 1900-talet* och böcker om Willy Örskov, Claes Hake, Vassil Simittchiev, Peter Dahl, Olle Skagerfors och Alf Lindberg.

Lena Ekdahl

Poet och dramatiker, utgivit *Fram på dagen* (1994) och *Människan pratar* (1997).

Monica Fundin

Fil.kand. Aktivt engagerad i museinätverket Mustang. Medförfattare till rapporten *Innanför Sesams dörrar – en utvärdering av Sesam-projektet från de anställdas synvinkel*. Anställningar på bl.a. Skansen och Nordiska museet.

Catharina Gabrielsson

Utbildad arkitekt på KTH-A med egen verksamhet sedan 1995. Ritar och skriver, medlem i redaktionen för MAMA sedan 1993, skribent och översättare inom framför allt arkitekturteori. Har anordnat utställningar samt en mängd seminarier kring arkitektur, kultur och samhällsliv, såsom *Form Follows Anything* (Färgfabriken, okt. 1996) och projektserien *ark.se* (hela 1998). Undervisar och föreläser på div. institutioner samt är sedan 1997 även knuten till Statens Konstråd som projektledare. Ledamot i styrelsen för SA (Stockholms arkitektförening) sedan 1997, i Stadsmiljörådet sedan 1999.

Dan Grettve

Kreativ ledare Futurniture.

Tuomo Haapala

Musiker, kompositör och regissör. Härstammar från finska Tornedalen och verksam i Sverige sedan 1969. Skapar egna föreställningar som Kalmarunionen 1997 och Sanna drömmar i kvarteret Oron 1998 i Norrköping. År 2000 gör han en föreställning på Olympiastadion där idrott och kultur kommer blandas.

Sven-Erik Isacsson

Fil.dr. i socialantropologi med avhandlingen *Transformations of eternity: on man and cosmos in Emberá thought* (1993). Tidigare chef för Etnografiska museet i Göteborg. Föreståndare för Museionprojektet – Göteborgs Universitets nya satsning på gränsöverskridande utbildning och forskning som utgår från det kulturella studiet av människan.

Marita Jonsson

Forskningsdirektör, Visby. Fil dr., länsantikvarie på Gotland 1985-1997, projektledare för Sesamprojektet 1995-1996, Styrelseordf. Kgl. Konsthögskolan. Författare till bl.a. *Monumentvårdens begynnelse, Vägen till kulturen, Medeltidsveckan på Gotland, Venedig, Från prästgårdar till strandbodas, Handens verk, Stockholms själ*.

Anna Lalic

Fil. kand. Projektledare på Riksantikvarieämbetet. Engagerad i museinätverket Mustang och medförfattare till rapporten *Innanför Sesams dörrar*.

Svante Lindqvist

Fil.dr i idé- och lärdoms historia. Professor i teknikhistoria vid KTH 1989-1997, sedan 1998 chef för Nobelmuseet. Har bl.a. publicerat *Technology on Trial: The Introduction of Steam Power Technology Into Sweden 1715-1736* (1984) och *Center on the Periphery: Historical Aspects of 20th-Century Swedish Physics*. Arbetar på en studie om den svenske fysikern och Nobelpristagaren Hannes Alfvén.

Björn Linnell

Studier i litteraturvetenskap, amanuens Göteborgs Universitet. Kritiker Expressen, DN. Bokförläggare Norstedts förlag 1986-1991, Bonniers 1991-1997. Redaktör på Moderna Tider. Har tillsammans med Mikael Löfgren utgivit: *Svenska krusbär. En läsebok om Sverige och det svenska* (1995).

Isabella Nilsson

Fil kand. Konstrecensent under 1980- och 1990-talen vid GP och GT/Expressen, redaktör för Paletten 1988-1991, chef för Mölndals konsthall 1991-1996, kulturchef GT 1996-1998, ledamot i styrelsen för Sveriges bildkonstnärskommitté fr.o.m. 1998. Projektledare för en av visionsutställningarna Bo01, Malmö.

Nils Ringertz

MD, professor i genetik vid Karolinska Institutet. Sekreterare i Medicinska Nobelkommittén, Projektledare och initiativtagare till ENM. Ledamot i KVA.

Niklas Rydén

Tonsättare, skribent och teaterledare. Drivande kraft bakom scenen Atalante i Göteborg där han fungerar som konstnärlig ledare. Just nu driver han ett projekt som öppnar scenen för regional konst från alla konstområden. Under många år har han också skrivit musik till en rad moderna dansföreställningar och andra uppsättningar på framför allt Atalante. Startade 1989 tidskriften Atalante som nu bytt namn till Presens, dess redaktör fram till 1998 och frilansar nu som kulturskribent. Är också verksam som lärare i digitalt ljud och digital video för konstnärer på kursen Fri Konst och Nya Media på Konsthögskolan Valand.

Barbro Smeds

Dramatiker och regissör. Tidigare chef för Östgötateatern samt huvudlärare i dramaturgi vid Dramatiska Institutet.

Ozan Sunar

Teaterchef för Södra Teatern. Akademisk utbildning inom bl.a. ekonomi och filosofi, initiativtagare till Re:Orientfestivalen. Tidigare politisk sakkunnig på Inrikesdepartementet, Marknadschef på Göteborgs Stadsteater.

Konrad Tollmar

Arbetar som forskningsledare i Smarta ting-studion, där han huvudsakligen bedriver forskning inom området nya kommunikationsformer. Smarta Ting Studio är ett gemensamt forskningsprojekt mellan Center för användar-

orienterad IT-Design på KTH samt Interaktiva Institutet. Är även doktorand på KTH.

Tjia Torpe

Producent och redaktör inom kultursektorn 1973-1982, bl.a. MNW, SR-TV, Riksteatern, Stockholm Stadsteater, Riksutställningar, Rikskonserter.

Adjunkt på högskolan och rektor för kulturskola 1983-1993. Borgarråd i Stockholm med ansvar för kultur och skola (fritid) 1994-1996.

Från 1997 vid Enter. Sitter i styrelser för Cirkus Cirkör, Prins Eugens Waldemarsudde, Kurdiska biblioteket m.m.

Birgitta Ulfsson

Utbildade sig till skådespelerska vid Svenska Teatern i Helsingfors, och engagerades också där 1950-1952. 1955 knöts hon till Lilla teatern i Helsingfors och 1967-1974 delade hon chefskapet med Lasse Pöysti. Sedan 1981 är Birgitta Ulfsson verksam i Sverige. Hon har varit engagerad vid Stockholms stadsteater och Folkteatern i Göteborg.