

Ideologi og folkebibliotekpolitikk – eit demokratispørsmål

Geir Vestheim

Bakgrunnen for denne artikkelen er eit større arbeid eg gjennomførte for noen år sia og som handla om norsk folkebibliotekpolitikk frå 30-åra og fram til midten av 90-talet.¹ Men sjølv om materialet for denne studien er henta frå Noreg, er dei problemstillingane som det dreiar seg om, fellesnordiske av karakter. Ja, eg vil hevde at desse spørsmåla er aktuelle i mange industrialiserte land i vår tid. Djupast sett handlar det om folkebiblioteka primært skal tene relativt kortsiktige og instrumentelle nytteomsyn, eller om dei skal vera demokratibyggande institusjonar som arbeider i eit lengre perspektiv med å formidle kulturarven og bringe dagsaktuell opplysning til samfunnsborgarane.

Folkebibliotekpolitikk under ”den sosialdemokratiske orden”

La meg først ta eit steg tilbake: Ei nemnd som vart kalla Folkeopplysningsnemnda og som vart sett ned av den norske regjeringa i 1934, gjekk inn for å koordinere norsk folkeopplysningspolitikk over heile det kulturpolitiske feltet. Innstillinga frå denne nemnda, saman med den første biblioteklova i 1935, etableringa av Statens bibliotekskole i 1940 og arbeidarrørsla sitt opplysningsarbeid i 30-åra, vart til mot slutten av ein periode med dystre økonomiske og sosiale erfaringar, men perioden bar og bod om eit økonomisk og politisk klimaskifte i positiv retning. Arbeidet med den statlige kulturpolitikken og folkebibliotekpolitikken som del av velferdspolitikken vart gjort med optimisme og tru på framtida. Kulturoptimismen og framstegstrua frå tida før første verdskrigen vart vekt til live att, men nå under nye

perspektiv: "Den sosiale ingeniørkunsten" syntest å ha nådd fram til eit nytt stadium med den keynesianske blandingsøkonomien og den sosialdemokratiske planleggingsstaten som dei fremste reiskapane for å skapa sosial velferd. I dei skandinaviske landa vart dei partipolitiske konfliktane dempa ned mot slutten av 30-talet, og dei sosialdemokratiske partia stod for politisk stabilitet både fordi dei kunne danne stabile regjeringar, men og fordi dei hadde moderert ideologien sin, var godt organiserte, samarbeidde med fagrørsla og heldt orden i eigne rekker.

For Noreg og Danmark vart krigsåra 1940–45 sjølvsgatt ei unntakstid, men kampen mot okkupasjonsmakta, suspensjonen av dei demokratiske rettane og striden for å greie seg gjennom krigskvardagen, skapte i alle fall ikkje mindre tru på offentlig og særlig statlig styring. Og nokså fort etter krigen kom både Danmark og Noreg til å likne mye på Sverige, som ikkje hadde vori okkupert. Med andre ord såg det ut til at den strukturelle likskapen mellom dei skandinaviske landa hadde overlevd krigen og at "den sosialdemokratiske orden" (Furre 1991) som slutten av 30-åra hadde lagt grunnen for, utvikla seg for fullt dei første tre tiåra etter krigen. I perioden frå 1935 og fram mot midten av 60-åra kan det vera gode grunnar til å legge vekt på kontinuitet i politikken og i mindre grad la krigsåra markere eit skilje. For bibliotekpolitikken sin del er det all grunn til å legge vekt på kontinuitet meir enn brott.

Når eg på ein samanfattande måte skal karakterisere samfunns- og kultursituasjonen i denne optimistiske vekstperioden, vil eg legge vekt på tre forhold:

Det eine forholdet er at dei sosiale institusjonane i den nordiske samfunnsformasjonen (f.eks. familien, vennekretsen og nabolaget, skolen, religionen, kulturlivet og idretten) hadde ein relativ stabilitet og fungerte med bakgrunn i ein normativ tradisjon frå generasjonane før som framleis var intakt. Enkeltindividet var enda ikkje "frisett" frå sosiale normer og institusjonelle bindingar, og det gjaldt alle samfunnslag – ikkje minst arbeidarklassen, som hadde samhald som ideologisk grunnverdi.

Det andre er at den samfunnsmessige basisen – den politiske institusjonen, rettsapparatet, samfunnsøkonomien, klasseforholda – såg ut til å ha funni ei form der dei ulike delane var i ferd med å "falle på plass". Velferdspolitikken, det store ideologiske fellesprosjektet, skulle vera garantist for at alle fekk meir av fellesgoda enn før. Og sjølv om det tok tid før alle fekk det dei hadde krav på, eksisterte det ein visjon om at samfunnet nærma seg ein idealtilstand. Folk aksepterte "eit *fornuftig herredømme og ein fornuftig stat*" (Skjervheim 1992)

som grunnlag for det gode livet dei fleste rekna med ville komma. Det psykologiske forholdet at mange *trudde* eit rettferdig samfunn var innanfor rekkevidde, gjorde at folk heldt ut og såg framover sjølv om det framleis var mye urett som skulle bøtast på.

Og det tredje poenget mitt bygger på ein teori om at folk subjektivt opplevde den verda dei levde i, som relativt samanhengande og integrert. Livsverda (familielivet, vennekretsen, naboskapet) stod i eit samspel med det som skjedde i systemverda (i yrkeslivet, i lokalpolitikken og det lokale organisasjonslivet). Særleg i den tidlige fasen av perioden var klassekjensla subjektivt levande hos breie lag av folket. Den individuelle og gruppebaserte identitetsskapinga skjedde innanfor rammer som både var synlige, avgrensa og kontrollerbare. Samtida stod for mange fram som ein meningsfull totalitet, ei tid med eit stort potensiale som enda ikkje var realisert. Dei innebygde motsetningane i den moderne sivilisasjonen såg på overflata ut til å ha gått opp i ein syntese på eit høgare nivå.

Paradoksalt nok såg det ut til at den sosialdemokratiske velferds politikken i dei skandinaviske landa var i ferd med å realisere Henry Fords ideal frå tidlig i hundreåret, *a new type of worker*, som tente nok pengar og hadde nok fritid til å konsumere dei masseproduserte varene som fabrikkane han arbeidde i, sende ut i stadig større mengder (Harvey 1989). Etterkrigssamfunnet var prega av ein maktbalanse mellom staten, den private kapitalen og fagrørsla og var ei samfunnsform som bygde på kompromissing og rasjonell planlegging. Den sosialdemokratiske blandingsøkonomien og velferds politikken i 50–60-åra stod for mange som det moderne samfunnet i høgste potens, ei levandegjering av idealet i den moderne humanismen med ein harmonisk balanse mellom individuell fridom, samfunnsmessig styring og demokrati. David Harvey (1989) poengterer at dette var ein fase i kapitalismen som greip inn på alle livs- og samfunnsområde og skapte eit samanhengande system av økonomiske, sosiale og kulturelle bindingar.

Denne ”oppstigande” samfunnsformasjonen bygde på ein ide om at det fanst fellesverdiar og store fellesprosjekt, og at det var samfunnsinstitusjonane si oppgåve å sørge for at desse fellesverdiane kom alle til gode. Den velferds politiske tankegangen danna ei ideologisk overbygning og ei ”stor forteljing” som gav rettesnor for distribusjonen av fellesgoda.

Folkeopplysningstanken slik han vart utforma for folkebiblioteka frå midten av 30-talet og fram til 60-åra, gav både legitimitet til og vart forma av velferds politikken. Folkebibliotek politikken kom derfor til å bli ein del av det kulturpolitiske fellesprosjektet. I dette per-

spektivet var forskjellen mellom den nasjonalliberale (og sosialliberale) og den sosialdemokratiske tradisjonen i folkebibliotekpolitikken nyansar i mønsteret på ein større vev. I eit samfunn der normsystema i dei sosiale institusjonane og i dei kulturelle og politiske institusjonane framleis var relativt intakte, fanst det ein verdimeisig og ein intellektuell infrastruktur som folkeopplysningsideen kunne passe inn i. Den folkeopplysningslinja som bibliotekpolitikken følgde i denne perioden, tok først og fremst sikte på det Lars Arvidson (1992) nemner som *medborgarbildung*, som skulle gjera samfunnsmedlemmene til opplyste og kompetente borgarar. Det fall saman med den allmenne kulturpolitiske optimismen i tida.

Dei politiske, sosiale og økonomiske forholda under perioden for "den sosialdemokratiske orden" var gunstige for konsensusdanning i dei nordiske landa. Ein viss grad av konsensus er nødvendig i eit samfunn der ein skal gjennomføre store fellesprosjekt, og i norsk folkebibliotekpolitikk og kulturpolitikk i denne perioden kom dette svært klart til uttrykk, kanskje klarare enn på noe anna område. Fram mot midten av 60-talet var kulturpolitikken ikkje eit omstridd ideologisk spørsmål i den offentlige debatten, men heller eit spørsmål om ressursar, organisering og distribusjon. Det rådde ein kulturpolitisk borgfred. Slik var det og i bibliotekpolitikken.

I vårt hundreår er det først og fremst dei nasjonalliberale med tilknytning til det politiske sentrum, folkerørslene og arbeidarrørsla som har gjort folkeopplysningstanken til kjerneelement i kultur- og bibliotekpolitikken. Sjølv om dei nasjonalliberale og sosialdemokratane hadde noe ulike mål for folkeopplysningsarbeidet og bibliotekpolitikken, stod dei likevel innanfor rammene av ein bibliotekpolitisk konsensus, og dei var samde om at folkebibliotektenestene burde integrerast i eit samla kulturtilbod frå velferdsstaten. Fram mot midten av 60-talet var dei og samde om innhaldet i folkebibliotektenestene, det var den nasjonale einskapskulturen som skulle bringast ut til folket. Dette skjedde samtidig med at folkerørslene, og særlig arbeidarrørsla, vart ein viktig maktfaktor.

Staffan Larsson (1995) peiker på at det historisk sett har vori ein påfallande parallellitet mellom framveksten av folkeopplysninga og auka makt for folket. Under "den sosialdemokratiske orden" nådde folkeopplysningstanken i bibliotekpolitikken ein sterkare posisjon enn noen gong. Folkeopplysningstanken var ein integert del av den dominerande ideologien i samfunnet, og verken folkebiblioteka eller dei etablerte folkopplysningsorganisasjonane hadde behov for radikale samfunnsforandringar. Ettersom folkeopplysningsrørsla ikkje kjende behov for å utfordre makta, men tvert imot sjølv hadde behov

for å legitimere den ideologiske maktposisjonen ho var i, vart folkeopplysningsrørsla og folkebibliotekpolitikarane mindre kritiske til det samfunnet dei fungerte innanfor. Folkeopplysningsarbeidet vart etter kvart eit fast innslag på statsbudsjetten, det skapte ei sterk binding til statsmakta. Folkeopplysninga kom til å begynne med i stand etter lokale initiativ og behov, men fekk etter kvart eit tvedydig og komplekst forhold til sentrale maktinstansar (Gustavsson 1995). Og den delen av folkeopplysninga som folkebiblioteka tok seg av, vart aller sterkast integrert i statsmakta. Ein kan altså her tala om at folkeopplysningsgankan disiplinerte folket, og etter kvart som ideen vart integrert i det etablerte, kom det og til å dreie seg om ein indre sjølvdisiplin innanfor kollektivet, ein ideologisk sjølvdisiplin utan tvang som legitimerte "ordna" sosiale forandringar (Larsson 1995).

Folkebibliotekpolitikk, oljealder og nyliberalisme

I det følgjande skal eg beskrive ei økonomisk og ideologisk perspektivforskyving i 70- og 80-åra som fekk konsekvensar for bibliotekpolitikken. Noreg skilde seg her ut frå dei andre nordiske landa fordi Noreg vart ein oljenasjon og fekk eit tilskott til nasjonaløkonomien, men dei tendensielle trekka i samfunnsutviklinga skilde seg likevel ikkje mye frå dei andre nordiske landa – eller frå andre vesteuropeiske velferdsstatar, for den saks skuld.

Det norske Arbeidarpartiet mista det reine fleirtalet på Stortinget etter valet i 1961, men vart sittande med regjeringsmakta til august 1963, da den første borgarlege regjeringa sia 1935 tok over etter mistillit mot Arbeidarpartiet i Kings Bay-saka. Ho vart eit parlamentarisk intermesso, men ved stortingsvalet i 1965 fekk dei borgarlege partia reint fleirtal og sikker regjeringsmakt. Det sosialdemokratiske regjeringsmonopolet vart broti etter tredve år, og dette var eit teikn på at "den sosialdemokratiske orden" ikkje lenger var så sjølvsgd.

Den politiske uroa med kritikk både frå høgre og venstre for Arbeidarpartiet, varsla nye tider og strukturelle endringar i det moderne Noreg. Det norske samfunnet mot slutten av 60-åra kan framstillast som ei overgangstid. Det var prega av økonomisk vekst og sosial utjamning, men det bar og i seg kimen til kritikk, kulturelt oppbrot og ei "omorganisering" av samfunnsformasjonen, dvs. av strukturane i dei sosiale institusjonane (Østerberg og Engelstad 1995). Prosessen gjekk vidare i 70- og 80-åra: 70-åra gav Noreg oljepengar, men og økonomisk turbulens. Det norske oljeengasjementet

gjorde landet enda meir avhengig av internasjonal økonomi enn før. Den politiske kritikken frå venstresida retta seg mot den sentraliserte styringsstrukturen og utvatning av folkestyret. Utfallet av EF-striden i 1972 viste at det let seg gjera å mobilisere ei grasrotørslle mot det sentraliserte maktapparatet i den sosialdemokratiske vekststaten. Djupare sett var dette ein reaksjon mot negative erfaringar ved den moderniseringsprosessen som landet hadde gjennomgått sia midten på 30-talet. Sentraliseringsfilosofien frå dei to første tiåra etter krigen møtte motstand. Kvinnene organiserte seg. Oppildna av sigeren i EF-kampen reiste bygdene nye krav overfor staten. Høgresida i politikken var og på offensiven med kritikk mot veksten i dei offentlige budsjetta og mot dei offentlige reguleringane.

Ved valet i 1969 fekk Arbeidarpartiet 46,5 % av røystene, Høgre 18,8 %. Men i 1981-valet var forholdet at Arbeidarpartiet fekk 37,2 % og Høgre 31,7 %. Og i 1989 var forholdet mellom dei to partia 34,3 % mot 22,2 %. Det nye og ekstremt liberalistiske Framstegspartiet etablerte seg på Stortinget i den same perioden og fekk i 1989 13 % av røystene. Partiet var ved dette valet større enn både Kristeleg Folkeparti, Senterpartiet og Sosialistisk Venstreparti.

Eg trekker fram desse tala for å vise at det politiske bildet forandra seg radikalt i 70- og 80-åra. Den politiske forandringa hang nøye saman med strukturendringar i det norske samfunnet. Utdanningsekspljosjonen og ein sterk vekst i mellomklasseyrka er eit viktig aspekt. Offentlige og private tenester fekk stadig større betydning, særleg etter at datateknologien fekk gjennomslag i 80-åra. Ein veksende kritikk mot sterk statsmakt og statlig og kommunalt byråkrati førte til krav om reformer i den offentlige forvaltninga – ofte på grunnlag av organisasjonsteori som bygde på amerikanske erfaringar. Staten og kommunane gjekk inn i ei rekke forvaltningsreformer med nyliberalistisk tilsnitt. Mange har omtala denne prosessen som ei forvitring av velferdsstaten, der dei store fellestiltaka som vart finansierte over skattesetelen vart avløyste av lausslept jappeøkonomi og tendensar til privatisering av samfunnsoppgåvene.

Velferdspolitikken har fått kraftige riper i lakken. Og det gjeld i dei fleste vesteuropeiske industrisamfunn, men i dei skandinaviske landa har det vori ekstra godt synlig nettopp fordi den sosialdemokratiske velferdspolitikken lenge var så framtreddande – også under borgarlege regjeringar.

Men frå slutten av 60-talet og framover til i dag har vi gradvis fått eit politisk klimaskifte som stikk djupt og femner vidt. Perioden kan karakteriserast som ei oppbrotstid, kulturelt og politisk. Dei gamle gode sanningane er ikkje lenger så sjølvagde, heller ikkje i kultur- og

folkebibliotekpolitikken.

I bibliotekpolitikken begynte oppbrotet i 60-åra med debatten om Norsk kulturfond og innkjøpsordninga for skjønnlitteratur, og det vart ført vidare i striden om den nye kulturpolitikken i 70-åra. Men eg vil presisere at i desse debattane var det ingen av partane som ønskte å forlate dei velferdspolitiske prinsippa i kultur- og bibliotekpolitikken. Det var prinsipiell semje om at kultur goda burde nå fram til alle, men det var usemje om kva slags variant av kultur som skulle prioriterast, enten den tradisjonelle dannelseskulturen² med vekt på kunstnarisk kvalitet eller den desentrale, deltakarorienterte aktivetskulturen der verdien først og fremst låg på det sosiale planet. Denne usemja låg likevel *innanfor* rammene av det moderne velferdsprosjektet som vart bori fram av "den sosialdemokratiske orden". Ho var knytta til to kulturideologiar som rett nok var ulike, men dei hadde likevel ei felles rot i den moderne opplysningstradisjonen. Forskjellane låg først og fremst i ulike oppfatningar av kva som var den "beste" kulturen for folket. Som ideologiar og bibliotekpolitiske strategiar stod dei mot kvarandre i eit dialogisk forhold slik Edgar Morin (1987) skildrar dialogikken i den vesteuropeiske kulturkretsen, men dei stilte ikkje spørsmål ved sjølv grunnverdien av det å formidle ein felles kulturarv. I denne striden hevda bibliotekfolk at ein skulle prioritere det nasjonale nivået, mens dei "nye" kulturpolitikarane ville legge mest vekt på det lokale nivået. Men sjølv ikkje dei mest ihuga tilhengarane av den nye kulturpolitikken ville kaste ut einskapskulturen og den nasjonale kulturen, og dei som forsvara den gamle folkeopplysningsstrategien etter prinsippet om "demokratisering av kulturen", hevda ikkje at lokal amatør- og aktivetskultur var verdiløus.

Å tolke den nye kulturpolitikken i 70-åra som eit uttrykk for "små forteljingar" i eit anti-moderne prosjekt og dermed eit kvalitativt oppbrot i fundamental forstand, er etter mi oppfatning ei misforståing. Dei "store forteljingane" heldt fram under den nye kulturpolitikken, men under nye vilkår. Den nye kulturpolitikken hadde som føresetnad at det identitetssøkande "balansearbeidet" for enkeltindividet og sosiale grupper (Nielsen 1993) skulle skje innanfor institusjonelle rammer i den private sfæren og i lokalsamfunnet, ikkje minst som ei førebuing for at folk skulle kunne ta imot impulsar frå einskapskulturen. Samtidig skulle det dannast ein "indre" motstand mot den spekulative delen av den moderne industrikulturen. Den nye kulturpolitikken førutsette derfor og at dimensjonane *samfunn* (forstått som dei institusjonelle og strukturelle rammene for folks liv) og *kultur* (forstått som den subjektive betydnings- og meiningsberande

dimensjonen i livet) skulle utviklast i nær samanheng.

Alt dette er teikn på at ein framleis heldt fast på forestillinga om større og samanhengande kulturtradisjonar, og eg vil derfor heller tolke den desentraliserte kulturpolitikken som ei *tilpassing* til eit nytt utviklingsstadium i den moderne samfunnsformasjonen. Når bibliotekarane kom på kollisjonskurs med den nye kulturpolitikken, var det fordi dei var bundne til ein kulturpolitisk modell som hadde feste i eit samfunn som var i ferd med brytast opp. Brotet med den ”fordistiske” samfunnstypen og dei bibliotekpolitiske følgjene av det, er temaet for resten av dette avsnittet.³

Den ”fordistiske” produksjons- og konsumpsjonsmodellen bygde på prinsippa om masseproduksjon i stor skala, langsiktig planlegging, standardisering, regulering, optimal maktbalanse mellom stat, kapital og arbeid og stabile sosiale, politiske og kulturelle omgivelser. Denne produksjons- og konsumpsjonsmodellen fungerte så lenge det var mulig å ekspandere på ledige verdsmarknader, men da desse marknadene vart metta av dei amerikanske, vesteuropeiske og japanske storindustriane, oppstod eit marknadsproblem. Og den rigide alliansen av storkapital, mektige fagforeningar og mektige statar som ”fordismen” hadde skapt, meistra ikkje denne utfordringa.

Det var under slike forhold tidlig på 70-talet at omstruktureringa av den internasjonale kapitalismen begynte å skyte fart for alvor, og ut av dette voks ein nye produksjons- og konsumpsjonsmodell som samfunnsgeografen David Harvey (1989) kallar *flexible accumulation*: ”It rests on flexibility with respect to labour processes, labour markets, products, and patterns of consumption”.⁴ Det karakteristiske ved denne modellen er at han har skapt nye produksjonssektorar, nye finansieringsmåtar, nye marknader og omfattande fornyingar innanfor teknologi og organisasjon. Staten har fått ein svekka posisjon, som bl.a. kjem til uttrykk i desentralisering av statsmakt. Dei sterke fagforeningane på dei store fabrikkane under ”fordismen” har måtta vike for større individualisme i dei tenesteproduserande verksemdene under systemet for ”fleksibel akkumulasjon”.⁵

Det kulturelle motstykket til denne økonomiske modellen skildrar Harvey i slike vendingar:

The relatively stable aesthetic of Fordist modernism has given way to all the ferment, instability, and fleeting qualities of a postmodernist aesthetic that celebrates difference, ephemerality, spectacle, fashion, and the commodification of cultural forms.⁶

Harvey vedgår at det er vanskelig å vise korleis og i kva grad holdningar til politikk og kultur har skifta i pakt med transformasjonen

frå "fordisme" til "fleksibel tilpassing", men set fram ein teori om at det i dei vestlige industrilanda har skjedd

a general shift from the collective norms and values, that were hegemonic at least in working-class organizations and other social movements in the 1950s and the 1960s, towards a much more competitive individualism as the central value in an entrepreneurial culture that has penetrated many walks of life.⁷

Enkelte tema frå den bibliotekpolitiske debatten etter 1970 kan diskutertast i dette perspektivet. I eit samfunn der det vart stilt kritiske spørsmål til dei ideologiane som konstituerte velferdsstaten, vart det vanskelig å presentere kulturelle "forteljingar" som nettopp hadde legitimert den same velferdspolitikken. Ei av desse "forteljingane" var folkeopplysningstradisjonen. Utdanningsekspløsjonen, ei viktig side ved strukturendringane i velferdssamfunna, underminerte paradoksalt nok folkeopplysningsargumentet i bibliotekpolitikken. Når stadig større delar av folket kom på skolebenken eller fekk formell utdanning gjennom vaksenopplæringstiltak, kunne det med god grunn hevdast at det ikkje lenger var behov for folkeopplysning i tradisjonell form. Folkeopplysninga hadde før vori ein alternativ veg til kunnskap for dei sosiale gruppene som ikkje fekk tilgang til formell utdanning ut over folkeskolen. Vaksenopplæringa kom gradvis til å overta store delar av det tidligare folkeopplysningsarbeidet, og studieorganisasjonane vart meir nytteorienterte i arbeidet sitt. Der- som dei skulle konkurrere, måtte dei tilby kurs som gav formal- kompetanse.

Det var denne endringa i utdannings- og opplæringstilboda den norske folkebiblioteklova av 1971 vart påverka av. Nemninga "folkeopplysning" vart borte i lovteksten. Samtidig innebar det at folkebiblioteklova tilpassa seg ei utvikling der encyklopedisk danning fekk prioritet framfor samfunnsborgaropplysning og person- ligdomsutvikling (Båtnes 1994).

Eit slagord for folkebiblioteka i 70-åra var at dei skulle innrette seg etter det nye utdanningssamfunnet, og den gongen var folkebiblioteka sine oppgåver innanfor vaksenopplæring eit mye diskutert tema. I 80-åra og første halvparten av 90-åra møtte folkebiblioteka for alvor ekspløsjonen innanfor høgare utdanning. Ein del av ekspansjonen innanfor høgare utdanning låg i desentraliserte undervisnings- tilbod for folk som studerte ved sida av ein jobb, og desse nye studentane, som til daglig ikkje kunne nå biblioteket ved den institusjonen dei var studentar ved, oppsøkte det nærmaste folkebiblioteket for å låne faglitteratur. Slik kom folkebiblioteka i til å bli konfron-

terte med kravet om individuelt tilpassa tenester, og ein ny type ressurskrevande og formålsrasjonell bibliotekbrukar dukka opp (Vestheim 1992). Og nettopp forventningane om individuelt tilpassa tenester frå medvitne brukarar viser at prinsippet om fleksibilitet og fekk innpass i folkebiblioteka. Den ”fordistiske” kulturformidlingsstrategien med utgangspunkt i folkeopplysningstradisjonen under ”den sosialdemokratiske orden”, vart av mange på bibliotekfeltet oppfatta som gammaldags, og i folkebibliotekpolitikken vart folkeopplysningsargumentet borte frå dei statlige politikkdokumentane. Ideologisk var dette ei forskyving frå kollektive normer og verdiar til konkurranseorientert individualisme, essensen i den seinmoderne samfunnsmodellen for ”fleksibel tilpassing”.

Mange samfunnsforskarar og kulturanalytikarar har dei seinare åra vori opptatt av den ”frisettinga” av individet frå normer i tradisjonelle sosiale institusjonar som tidligare skapte ei tett binding mellom samfunn, individ og kultur. Tidligare var det først og fremst intellektuelle og kunstnarar som søkte ei slik form for lausriving i forhold til bindande normer og tradisjonar, og det var i samsvar med den romantiske myten om kunstnaren og den intellektuelle som outsidersar i det gode selskap. Men i dei seinare tiåra har den kulturelle ”frisettinga” av individet, med god hjelp frå moderne media, vorti spreidd til store delar av folket, og dermed det vorti ei utfordring for samfunnet av heilt andre dimensjonar. Ideologien bak fenomenet ”fleksibel tilpassing” støttar opp under tildrivet til å søke alternative identifiseringar og referansar til dei som dei tradisjonelle institusjonane for normdanning kan tilby. I den moderne medieverda står individet i den situasjonen at det kan ”velja” å ”setta saman” sin eigen identitet på grunnlag av ein internasjonal ”livsstilsmarknad”. Henrik Kaare Nielsen (1993) nemner dette fenomenet som *den kulturelle moderniserings fullbyrdelse* og skildrar det som eit ekstremt utslag av dei djupstrukturelle endringane i den moderne samfunnsformasjonen. Han framstiller det altså ikkje som ”postmodernisme”, men som dei nye livsvilkåra innanfor det moderne samfunnet:

Kulturelle opbrud er den nye normalitet, som tendentielt omfatter alle klasser og lag, aldersgrupper, etc., og i kombination med den forcerede internationale integration aftegner der seg hermed på den kulturelle front et fremtidsperspektiv, hvor en pluralitet av livs- og kulturformer spiller sammen (...).⁸

Den nye oppbrotskulturen skaper det kulturelt frisette mennesket som skal søke identiteten sin i ein uoversiktlig røyndom prega av

nåtidstenking og tilfredsstillelse av individuelle behov (Gleerup 1991).

Med litt dristigheit kan teorien om "frisetting" overførast til kulturpolitiske prosessar av det slaget denne artikkelen handlar om. På det sosiale feltet bibliotek har institusjonelle *doksa* i stigande grad vorti utsette for forvitring eller åtak frå dei heterodokse innanfor feltet, eller helst frå dei som har vori i utkanten av feltet. Og det har gjort det mulig å lansere alternative perspektiv som ville ha vori umulige under "den sosialdemokratiske orden". Diskusjonen om gratisprinsippet i 80-åra og seinare kan tene som eksempel: I *St. meld. nr. 23 (1981-82) Kulturpolitikk for 1980-åra* sådde Arbeidarpartiet tvil om det var mulig å halde på gratisprinsippet i folkebiblioteka når det gjaldt nye media, og den gongen dreia det seg først og fremst om video. Det var ein historisk ironi at nettopp ei sosialdemokratisk regjering skulle vera den første til å rokke ved dette prinsippet, for gratisprinsippet var ei bibliotekpolitisk flaggsak for Arbeidarpartiet i perioden for "den sosialdemokratiske orden". Men dette skjedde i 1981, og på det tidspunktet var Arbeidarpartiet på veg bort frå dei tidligare ideala sine og gjekk i nyliberalistisk retning. Eller for å bruke terminologien til Harvey: Partiet var i ferd med å forlate "fordismen" og tilpasse seg prinsippet om "fleksibel tilpassing".

Det var derfor logisk og i samsvar med ein strukturell tendens i tida at det var ein kulturstatsråd frå Høgre som tok opp hansken frå Arbeidarpartiet og kasta han fram i den bibliotekpolitiske debatten. I denne saka viste det seg rett nok at Stortinget var meir bundi til den opplysningspolitiske tradisjonen enn regjeringa, men det kan delvis forklarast ut frå ein ny parlamentarisk situasjon: Da gratisprinsippet var oppe til debatt i Stortinget i 1985, var Arbeidarpartiet i opposisjon. Representantane for Arbeidarpartiet kunne derfor argumentere mot regjeringa sitt framlegg som ei rein Høgre-sak.

Det tar normalt lang tid å endre grunnholdningar blant aktørane på eit profesjonsfelt, og bibliotekfeltet er ikkje noe unnatak. I den grad vi kan tala om ei bibliotekpolitisk "frisetting" blant norske bibliotekarar, har det vori ein langsam prosess. Motstanden mot å forlate gratisprinsippet, eit politisk prinsipp som har vori konstituerande for ideologien på feltet, har vori og er sterk. Det viste seg og i debatten om gratisprinsippet på 80-talet, der så å seia heile bibliotekinstitutionen i Noreg heldt seg til normene i tradisjonen. I det spørsmålet argumenterte bibliotekarane ut frå eit verdirasjonelt perspektiv med grunnlag i ein demokratisk opplysningspolitisk tradisjon. Den demokratiske og kulturpolitiske legitimiteten til folkebiblioteka har framfor noe vori knytta til gratisprinsippet, og i funk-

sjon av å vera eit doksa for feltet, har det ein sterk symbolverdi. Den symbolske betydninga er stor innanfor feltet, men ikkje minst er ho viktig i forhold til samfunnet utanfor, som skal føre ressursar til feltet og nyte godt av dei tenestene feltet produserer. Gratisprinsippet berører primærinteressene på feltet og det er derfor ein systemlogikk i at profesjonsutøvarane har stått vakt om dette prinsippet.

Som markeringssak for bibliotekfeltet har spørsmålet om gratisprinsippet i folkebiblioteka ei slik kulturpolitisk sprengkraft i seg at det er vanskelig å bringe det på bane som eit praktisk spørsmål aleine. Det kontroversielle i dette spørsmålet i 80-åra og i dag⁹ viser at institusjonen folkebibliotek ikkje er fullstendig ”frisett” i kultursosiologisk betydning, men at det stadig blir påverka av tradisjonelle kulturpolitiske normer. Men som eg har argumentert for tidligare, er institusjonen ”i drift”, og dei dilemmaene som folkebiblioteket har stått overfor dei siste par tiåra og framleis står overfor, er dei dilemmaene som mange moderne kulturinstitusjonar står overfor.

Biblioteka som offentlige institusjonar og sosialt felt: Mellom den kritiske samtalen og det instrumentalistiske mistaket

Den amerikanske filosofen Lawrence E. Cahoon har i boka *The Dilemma of Modernity* (1988) formulert det eg vil kalle eit håp eller eit ønske for det moderne:

Modernity ought not to be allowed to die quietly, for with it would go its achievements, among which are humanism and democracy. Modernity needs to be reinvigorated. This does not mean a return to the beliefs of early modernity, of the seventeenth and eighteenth centuries. It means finding a new synthesis, a new set of ideas that can preserve the achievements of modernity without cutting off its future possibilities, that can provide a new context for modernity.¹⁰

Bakgrunnen for denne normative utsegna frå Cahoon si side er at han ser ein tendens i den moderne kulturen til å underminere seg sjølv ved at visse element i han blir lausrivne frå ein sosial kontekst og reindyrka, politisk, økonomisk eller vitskaplig, og dermed får vi ein modernitet på avvegar, ein modernitet som er eit vrengebilde av seg sjølv. Han fryktar at om moderniteten kjem på avvegar, blir han ein anti-humanistisk, ein anti-demokratisk og ein anti-kulturell modernitet som berre tener systemkrefter og som koloniserer

livsverda. Cahoone uttrykker altså mest uro over dei avhumaniserande elementa i dei moderne samfunnsformene.

I dette ligg og det moderne rasjonalitetsproblemet: Det teknisk avanserte seinmoderne samfunnet rommar eit fornuftspotensiale som kan vera til velsigning, men som og kan bli eit tyranni. Jon Hellestnes (1994) talar om opplysning og fornuftiggjering som *eit tvitydig prosjekt*, og det same gjeld ifølgje Hellestnes fornufts- og modernitetsskritikarane. Dei er av to slag: Den eine gruppa er dei som går til åtak på ”ufornuftig innsnurping og inntørking av fornufta”, den andre er dei som ”går til åtak på fornufta som såvoren”. Blant dei første nemner han Marx, Horkheimer og Adorno, og eg vil føye til Weber og Habermas. I den andre gruppa plasserer han først og fremst Nietzsche, og eg vil legge til Lyotard og Baudrillard.

Hovudproblemet i det seinmoderne samfunnet, framleis ifølgje Hellestnes, er ”instrumentell fornuft, systemtvang og kulturell utarming”. Om det finst ein veg ut av det moderne uføret, seier han, så går den gjennom å finne fram til ei jamvekt mellom makta til staten, marknaden og livsverda. Men ein av føresetnadene for ein skal lykka er at det som finst av kritisk offentlegheit i Europa, blir utvida og får større innverknad på politikken. Men for det siste er han skeptisk når det gjeld Noreg, ”der medievaset og anti-intellektualismen – i større monn enn nede på kontinentet – trengjer unna klargjeringsforsøka”.

Slik eg oppfattar både Cahoone og Hellestnes, argumenterer dei for ei samfunns- og kulturutvikling der kreftene og motkreftene i det moderne samfunnet blir haldne i balanse. Eg skal la dette balanseprinsippet mellom krefter og motkrefter, mellom system- og livsverd og mellom formålsrasjonalitet og verdirasjonalitet vera styrande for ein avsluttande kommentar til dei dilemmane vi har sett i folkebibliotekpolitikken dei siste tiåra.

Eit dilemma som folkebiblioteka har stått i dei siste to tiåra, er spørsmålet om dei primært skal vera institusjonar for kritisk offentlegheit, for meiningsdannande diskurs i det sivile samfunnet, for demokrati, for personlig danning og for samfunnsborgardanning – kort sagt for kantiansk ”dannelse til myndighed” (Marquardt 1987) – eller om dei skal vera reiskapar for statlig eller kommunal ”policy” på kulturområdet og tene instrumentelle særinteresser, f.eks. for næringspolitikk og kultur-turisme.

Eit anna spørsmål er kva for verd folkebiblioteket skal ha si politiske forankring i – livsverda med sin kulturelt og språklig overleverte bakgrunnskunnskap og normative tradisjon, eller systemverda med sitt teknosystem og sitt politisk-byråkratiske system (von Wright

1993).

Ein tredje variant av det same spørsmålet er om folkebiblioteket skal konsentrere seg om berre å formidle vitskaplig kunnskap, eller om det – i likskap med filosofien – skal formidle forskinga sitt oppbrot mot det ukjende og *samtidig* halde fast på ein livsverdsbunden og forståelig livsvisdom (Gadamer 1991).

Det fjerde dilemmaet, som er i slekt med dei tre føregåande, er om folkebiblioteket som institusjon primært skal stå for heilskap og totalitet (holisme) eller spesialisering og differensiering.

Og endelig – skal folkebiblioteka som før formidle ”store forteljingar” og bera fram fellesprosjekt for kollektivet, eller skal dei ta for gitt *the crisis of narratives* (Lyotard 1984), formidle ”små forteljingar” og gi spesialtenester for enkeltindividet?

Alle desse spørsmåla er normative av karakter og dei krev normative svar. Dei har vori meir og mindre synlige innanfor den perioden eg skriv om og har vist seg i ulike former, avhengig av dei konkrete kontekstane dei har opptrådd i. Svara på alle desse dilemmaene er avhengige av kva slags vilkår det offentlige som institusjon for meiningsdanning og folkebiblioteka som ein av basisinstitusjonane for denne meiningsdanninga, får i framtida. Den normative bakgrunnskonsensusen som har bori fram institusjonar av denne typen er i alle fall ikkje sjølvsagd lenger. Det ser ut til at folkebibliotekpolitikken tendensielt har utvikla seg i retning av eit instrumentelt kunnskapssyn, at han i stigande grad har vorti bunden til systeminteresser, at han har medverka til differensiering og spesialisering og at han søker legitimering gjennom å tilfredsstille individuelle spesialbehov framfor kollektive samfunnsbehov.

I eit demokratiperspektiv er dette eit problem. Ei fungerande, konstruktiv og kritisk offentlegheit har som føresetnad at det finst samfunnsinstitusjonar som er opne for uavhengige debattar om kultur og politikk. Slike institusjonar må derfor vera opne for mangfaldet og heilskapen. Debattane kan ikkje erstatte desse institusjonane, men institusjonane kan heller ikkje legitimere seg ut frå demokratiske prinsipp utan at slike debattar finst. Legitimiteten for desse institusjonane må, om desse institusjonane skal kallast demokratiske samfunnsinstitusjonar, ligge i *praksis* i livsverda, ikkje i pragmatismen, som er bunden til instrumentelle systeminteresser (Skjervheim 1992).¹¹ I dei overordna samfunnsdebattane ligg det ei demokratisk, legitim og kommunikativ makt som kan gi næring til institusjonar av typen folkebibliotek. Men for at det skal vera mulig, må den statlige og kommunale politikken for slike institusjonar utformast innanfor ein forståingshorisont som ikkje primært har forankring i eit system-

perspektiv. I eit avansert industrisamfunn vil systemperspektivet og vera nødvendig for å finne gode tekniske og organisasjonsmessige ordningar, men det springande punktet er at systeminteresser aldri kan kallast demokratiske dersom dei ikkje er underordna og blir kontrollerte av livsverdsinteresser.

Og her kjem det store problemet for folkebibliotekpolitikken i dag fram: Så lenge folkebibliotekpolitikken hadde hovudgrunnlaget sitt i folkeopplysningstradisjonen, og så lenge vi hadde ein samfunnsformasjon der denne tradisjonen gjekk inn som ein naturleg del av dagliglivet, kunne ein med god grunn hevde at folkebibliotekane tente livsverdsinteresser, heilskap og relativt uproblematisk kunne formidle ”store forteljingar”. Staten si rolle i denne fasen var å stø opp om dette. Det at staten saman med folkeopplysningsorganisasjonane spelte ei dominerande rolle i utforminga av folkebibliotekpolitikken, var i seg sjølv inga hindring for forankring i livsverdsverdiar, så lenge den statlege politikken eksplisitt hadde sitt utgangspunktet i slike verdiar. For folkebibliotekpolitikken var dette situasjonen fram til kring 1970. Folkebibliotekane vende seg direkte til brukarane og kunne gå ut ifrå at folk oppsøkte biblioteket ut frå personlege behov og interesser. Dei fleste var på leit etter ikkje-instrumentell opplysning, ikkje etter instrumentell informasjon.

Etter den tid har systemperspektivet vorti stadig meir styrande for folkebibliotekpolitikken. Overgangen til utdanningssamfunnet med sterk ekspansjon både i grunnskolen, den vidaregåande skolen og høgare utdanning ved universitet og høgskeolar, pluss omforminga av folkeopplysningsarbeidet til kompetansegivande vaksenopplæring – alt dette har gjort at systeminteresser på ein heilt annan måte har kommi inn mellom brukaren og biblioteket. Desentraliseringa i kulturpolitikken frå 70-åra og fram til i dag har ikkje vori noe bolverk mot denne tendensen. Kanskje tvert imot: Under press frå ein stadig strammare offentlig økonomi og under påverknad av marknadstenking leiter dei politisk ansvarlege for folkebibliotekane i kommunane etter instrumentelle og ”nyttige” argument for å forsvare bibliotekbudsjetta, eventuelt for å avgrense drastiske framlegg til nedskjeringar. I dette politiske klimaet gir ikkje argumentet om opplysning og kunnskap som eigenverdi romsligare bibliotekbudsjett. Her står kanskje bibliotekarane sjølve på tryggare grunn (jfr. debatten om gratisprinsippet), men dei har naturlegvis og motiv for å forsvare interessene på det eigne sosiale feltet: Sveikka folkebibliotek betyr på lang sikt færre og meir usikre jobbar for bibliotekarane.

Eg vil argumentere for å sjå interessene på det sosiale feltet bibliotek i forhold til allmenne offentlegheitsinteresser. Eg meiner at

bibliotekfeltet har sine egne særinteresser med posisjonar, investeringar, doksisk tru, osv., men at dette feltet som eit mikrokosmos som tradisjonelt har vori integrert i demokratiske prosessar, og må relaterast til offentlegheita som makrokosmos. Det er ikkje alltid samanfall mellom offentlegheitsinteresser og feltinteresser. F.eks. skjedde forskyvingane i det kulturpolitiske perspektivet i 70-åra raskare innanfor offentlegheita enn innanfor det sosiale feltet, det skulle debatten om den nye kulturpolitikken vera eit vitnemål om.

Korleis forholdet mellom offentlegheita som makrokosmos og det sosiale feltet bibliotek som mikrokosmos er til kvar tid, vil vera avhengig av kva slags offentlegheit vi har. Rett nok er biblioteket ein av basisinstitusjonane for offentlegheita, men bibliotekfeltet har likevel ikkje ein slik politisk posisjon at bibliotekarane i særleg grad kan påverke grunnvilkåra for offentlegheita som heilskap. Her er nok f.eks. dei moderne massemedia i ein heilt annan maktposisjon. Om dette er rett, vil vi få eit sosialt felt for biblioteka som ”svarar til” det samfunnskritiske nivået som offentlegheita har til kvar tid. Dette er ei noe mekanisk framstilling av relasjonen mellom offentlegheita og bibliotekfeltet, men om ein tar høgd for at forholdet mellom dei ikkje alltid er synkront, kan ein hevde at denne teorien held stikk i eit lengre perspektiv.

Det vil vidare seia at om offentlegheita mistar den kritiske og sjølvreflekterande rolla som ho opprinnelig hadde, og dersom ho mistar evna til å problematisere sine egne føresetnader, men gir etter for det Hans Skjervheim (1992) kallar *bedriftsøkonomane sin semantiske imperialisme*, står representantane for det sosiale feltet bibliotek – bibliotekpolitikarane inkluderte – i fare for å bli offer for *det instrumentalistiske mistaket*: Ein skil ikkje mellom å handle i ein sosial relasjon med eit medmenneske (praktisk handling) og å handle instrumentelt ved å produsere ein vare for ein kunde (pragmatisk handling). Om ein ikkje held oppe dette skiljet, viser ein ikkje respekt for mennesket og samfunnsborgaren, og det vil kunne føre til ei avhumanisering av forholdet mellom bibliotekaren og den enkelte bibliotekbrukaren.

På eit overordna nivå er det dei som definerer og formar bibliotekpolitikken som har eit hovudansvar her. Og det har klar relevans til to rasjonalitetstradisjonane: Verdirasjonaliteteten og formålsrasjonaliteten har heile tida vori parallelt til stades i folkebibliotekpolitikken, og framleis er det slik, men av dei to rasjonalitetsformene har formålsrasjonaliteten – den tekniske, byråkratiske og økonomiske rasjonaliteten – vori på frammarsj. Dei kjernespora som Greenhalgh, Worpole og Landry (1995) tar opp, nemlig spørsmåla om *the*

nature and quality of public space, the public sphere, civic culture and the nature of modern citizenship, er meir aktuelle i folkebibliotekpolitikken enn noen gong før.

Historia om dei moderne folkebiblioteka i Vest-Europa strekker seg over eit tidsrom på om lag to hundre år. Nemninga *Volks-Bibliothek* vart brukt allereie i 1799 av den tyske folkeopplysaren Christian Daniel Voss (Vodosek 1988). Folkebiblioteka oppstod fordi opplysningstida formulerte eit samfunnsmessig behov for at kunnskap måtte spreia til større delar av folket enn den vesle eliten av lærde.

Utviklinga av folkebiblioteka etter den tid har følgd ulike fasar og tendensar i opplysningstradisjonen. Dei fem dilemma eg har formulert over, og som den allmenne offentlegheita og representantane for det sosiale feltet nå står overfor, har vaksi fram dei siste tre-fire tiåra, den seinmoderne fasen av industrisamfunnet. Det er først i denne fasen at det har vorti stilt spørsmål ved dei klassiske sanningane frå opplysningstradisjonen og dei institusjonane som har hatt som oppgåve å bera fram desse sanningane. Korleis desse institusjonane, og blant dei folkebiblioteket, utviklar seg, er avhengig av kva slags politisk svar som blir gitt på desse spørsmåla, både innanfor den allmenne offentlegheita og på det sosiale feltet som bibliotekpolitikken er integrert i.

Noter

- ¹ Geir Vestheim (1997) *Fornuft, kultur og velferd. Ein historisk-sosiologisk studie av norsk folkebibliotekpolitikk*. Det Norske Samlaget, Oslo.
- ² Det norske ordet 'danning' svarar til det svenske 'bildning'.
- ³ Nemninga «fordisme» har bakgrunn i den stordimensjonerte industrikapitalismen i USA som Henry Ford var ein representant for, og å tala om «fordisme» i eit folkefattig og lite land med så små verksemdar som Noreg hadde, er kan hende diskutabelt. Når eg likevel gjer det – vel å merke med uttrykket i hermeteikn – så er det fordi dei nordiske sosialdemokratiske industrisamfunna i praksis kom til å stå for fleire av dei prinsippa som låg bak tankane til Henry Ford. Det paradoksale var at for å realisere desse prinsippa, trongst det ein sterk stat som stabiliserande faktor i samfunnet. Og det hadde dei sosialdemokratiske statane i Norden.
- ⁴ David Harvey (1989): *The Condition of Postmodernity*, s. 147.
- ⁵ I vår samanheng er kanskje «fleksibel tilpassing» eit betre uttrykk.
- ⁶ *Ibid.*, s. 156.
- ⁷ *Ibid.*, s. 171.
- ⁸ Henrik Kaare Nielsen (1993): *Kultur og modernitet*, s. 36.
- ⁹ Det vart stadfesta i 1996, da Norsk bibliotekforening nok ein gong diskuterte

og vedtok at dei står fast på gratisprinsippet.

¹⁰ Lawrence E. Cahoon (1988): *The Dilemma of Modernity*, «Preface», s. xvi.

¹¹ Hans Skjervheim (1992) skil mellom pragmatiske og praktiske handlingar. Pragmatiske handlingar er handlingar som har «eit mål, og i tillegg ein kalkyle, basert på meir eller mindre godt verifisert eksperimentell kunnskap, som gjev retningslinjer for korleis ein kan nå målet» (s. 175). Som motsetning til denne handlingstypen ser han praktiske handlingar, som han definerer som «handlingar i det sosiale feltet, der rettesnora er ålmengyldige normer. Her er det ikkje det velkalkulerte resultatet som er prinsippet, men at ein handlar ut frå prinsipp som og alle andre skal handle ut ifrå» (s. 175). (Merk: Nemninga sosialt felt i denne samanhengen har neppe noe med Bourdieus omgrep å gjera, men har heller betydninga 'det menneskelige feltet' i motsetning til forholdet mellom mennesket og den ytre fysiske verda.

Referenser

- Arnold, Werner und Vodosek, Peter (1988) *Bibliotheken und Aufklärung*. Otto Harrasowitz, Wiesbaden
- Arvidson, Lars (1992) "Folkbildning som forskningsområde". I Kylhammar, red. (1992)
- Bergstedt, Bosse och Larsson, Staffan, red. (1995) *Om folkbildningens innebörder*. Mimer, Linköpings universitet
- Bjerkaker, Sturla, Båtnes, Per Inge og Tøsse, Sigvart (1994) *Folkeopplysning – fundament og framtid*. Voksenoppføringsforbundet, Oslo
- Båtnes, Per Inge (1994) "Det folkelige opplysningsarbeid og den 'tre-foldige' kompetanseutvikling". I Bjerkaker, Båtnes og Tøsse (1994)
- Cahoone, Lawrence E. (1988) *The Dilemma of Modernity*. State university of New York Press, Albany
- Dahlkvist, Mats (1995) "Det civila samhället" i samhällsteori och samhällsdebatt. En kritisk analys". I Lars Trägårdh, red. 1995, s. 153–242
- Furre, Berge (1991) *Vårt hundreår. Norsk historie 1905–1990*. Det Norske Samlaget, Oslo
- Gadamer, Hans-Georg (1991) *Den europeiske arven*. J. W. Cappelens Forlag, Oslo
- Gleerup, Jørgen (1991) *Opbrudskultur*. Odense Universitetsforlag, Odense
- Greenhalgh, Liz, Worpole, Ken and Laundry, Charles (1995) *Libraries in a World of Cultural Change*. UCL Press, London
- Gustavsson, Bengt (1995) "Att tänka om folkbildningsidén". I Bergstedt och Larsson, red. (1995)
- Harvey, David (1989) *The Condition of Postmodernity*. Basil Blackwell, Oxford
- Hellesnes, Jon (1994) *På grensa. Om modernitet og ekstreme tilstander*. Det Norske Samlaget, Oslo
- Kylhammar, Olle, red. (1992) *Folkbildning i teori och praktik*. Ska-pande vetande nr 22, 1992, Linköpings universitet
- Larsson, Staffan (1995) "Folkbildningen och vuxenpedagogiken". I Bergstedt och Larsson, red. (1995)
- Liotard, Jean-François (1984) *The Postmodern Condition: A Report*

- on Knowledge* . Manchester University Press, Manchester
- Marquardt, Ole (1987) *Dannelse til myndighed. Om den herredømmefri kommunikation hos Jürgen Habermas*. Aarhus Universitetsforlag, Århus
- Morin, Edgar (1987) *Penser l'Europe*. Gallimard, Paris
- Nielsen, Henrik Kaare (1993) *Kultur og modernitet*. Aarhus Universitetsforlag, Århus
- Skjervheim, Hans (1992) *Filosofi og dømmekraft*. Universitetsforlaget, Oslo
- Trägårdh, Lars, red. (1995) *Civilt samhälle kontra offentlig sektor*. SNS Förlag, Stockholm
- Vestheim, Geir (1992) *Folkebibliotek i forvandling*. Det Norske Samlaget, Oslo
- Vestheim, Geir (1997) *Fornuft, kultur og velferd. Ein historisk-sosiologisk studie av norsk folkebibliotekpolitikk*. Det Norske Samlaget, Oslo
- Vodosek, Peter (1988) "Volksbibliotheken in der Spätaufklärung". I Arnold und Vodosek (1988)
- von Wright, Georg Henrik (1993) *Myten om framsteget*. Albert Bonniers Förlag, Stockholm.
- Østerberg, Dag og Engelstad, Fredrik (1995) *Samfunnsformasjonen. En innføring i sosiologi*. Pax Forlag, Oslo

Demokratin på teatern

Om det mätbara och kulturpolitikens dilemma

Tomas Forser

Arbetarrörelsen utgick från föreställningen, att när väl ”magfrågan” var löst och välfärdssamhället hade fått sitt genombrott, skulle kulturen bli var mans egendom. ”God konst åt folket” blev parollen genom åren.

”Samhällets uppgift är att göra kulturen tillgänglig och aktivera människorna till att ta vara på de kulturella värdena. De kulturella upplevelserna ingår som ett led i människans frigörelse”, skrev Tage Erlander i sina *Minnen 1949–54*.

Efter andra världskriget fick visionerna visserligen sina ekonomiska garantier. Men längre än till stödformer för konstlivets produktions- och distributionsled gick inte tankarna eller kom man hur som helst inte. Kulturpolitik handlade om att effektivisera utbudet av de s.k. kvalificerade alternativen. Den kulturella standarden hade inte höjts i takt med det ökade välståndet och de kulturella värdena var fortfarande lågt taxerade runt om i kommunerna.

När ecklesiastikminister Ragnar Edenman programtalade om kulturpolitik i maj 1959 hade han marknadens perspektiv och språk i sin analys:

En förändrad miljö, som tagit sig uttryck i bättre och rymligare bostäder, ökad social trygghet i nuet och för framtiden, har tyvärr inte åtföljts av en motsvarande ökning i konsumtion av kulturvaror – konst, musik och litteratur av halt och klass. /---/ Det är här vi måste sätta in en av attackerna – men inte med förbud och censurering utan med de självklaraste av alla stridsmedel: erbjudandet av andra alternativ, andra valmöjligheter.¹

Citatet speglar en stor förtröstan hos den statsbärande socialdemokrati som tog ansvaret för efterkrigssamhället. Demokrati är att välja och en demokratisk kulturpolitik skulle garantera att den kvalificerade konsten nådde allt fler människor. Från trivialkulturens kravlösa

stereotyper tänktes de då vända sig till konstkulturens utvecklade erfarenhetsvärld.

Det kulturella klassamhället

Under 1960-talet ifrågasattes den gamla kulturpolitiken som ansågs vara troskyldig. I kulturdebatten kritiserades kulturinstitutionerna för att konservera kulturmönster och stänga ute de kulturovana. Konstens sociala och politiska betydelse låg inte bara i dess öppna deklamationer – den ingick själv i ideologiska sammanhang, där den tjänade olika intressen. Det var konstnärens uppgift att göra sig medveten om dessa förhållanden och ta ställning till dem. Sådana ställningstaganden innebar att man uppmärksammade publikens skilda intressen och olika sammansättning. 1960-talets konstnärer, inte minst teaterns, försöker ”definiera sin publik” som formuleringen kom att lyda och upprätta andra kommunikationssammanhang än de traditionellt givna.

Den akademiska högkulturen förlorade under decenniet sin sociala bas. Samtidigt bestämde en ny kritikergeneration kulturens roll som samhällelig. Såväl för den generationen som för den nya kulturpolitikens konstruktörer hörde konst, kultur och demokrati ihop och betingade varandra.

1960-talet i konsten och litteraturen och på teatern innebar efterkrigstidens dittills grundligaste ifrågasättande av modernismen – om också i modernitetens namn.

Vad som uppfattades som estetisk exklusivitet i modernismen kom i den ideologiserande diskussion som fortlöpande fördes under 1960-talet att kritiserats med politikens argument. Modernismen kallades aristokratisk och föll för demokratistrecktet. Dess upproriska förflutna var ingen merit i 1960- och 70-talens optimistiska svenska välfärdsradikalism, som inte bara får se en ny vänster och studentrevolt utan därtill föder ett nytt ämbetsverk för kulturdistributiva åtgärder, Statens kulturråd, och 1974 får riksdagen att anta ett kulturpolitiskt program. Nu skulle ”kulturvarorna” äntligen ut till folket!

Det är under dessa år, de som blivit kallade strömkantringens, som en ”Ny kulturpolitik”, som betänkandet stilenligt kort och gott hette, får sina till avgörande delar ännu bestämmande mål och perspektiv. Det är nu som inte bara debattkonsensus utan också förvånande stor parlamentarisk enighet skapas om vad man bör förstå med en upplyst hållning i frågorna om konsten, kulturen och demokratin. Varken det marknadsideologiska 80-talet eller det elitistiskt evene-

mangsinriktade 90-talet har i avgörande stycken ändrat det förhållandet, även om enigheten försvagats och radikalt nyliberala ifrågasättanden av samhällsstödd kultur framförts.²

I efterkrigstidens skördetider gjorde konsumtionsideologin de komprometterade politiska ideologierna rangen stridig som bekännelseform och varusamhällets expansion blev symboluttryck för demokratins och valfrihetens seger. Grundbulten för en distributiv kultursyn, där majoriteten enligt skattesystemets konsekvens skall ges tillgång till minoritetens tidigare exklusiva kulturvanor och resurser, är identifierbar. När lundaakademikern Harald Swedner i början av 60-talet genomförde sina kultursociologiska studier satte han vetenskapens finger på ojämlikhetens förhållanden och konstaterade att den skattefinansierade kulturen var en tillgång för en minoritet.³

Teaterbesökarna utgjorde en låg procent av befolkningen och den hade sin identitet genom hög inkomst och segregerat boende i storstadsregionerna. Den fåtalets kultur som majoriteten gav sitt understöd kännetecknades ofta av begränsade livsvärldsperspektiv, som speglade just minoritetens värderingar och referensramar. Kulturlivets normer hade, visade undersökningarna, förankringar som ytterst kunde beskrivas i politiska termer. För hälften av alla teaterbesök i Storstockholm under Swedners undersökningsperiod 1967 stod en så liten del av befolkningen som 10 % och den gruppen gjorde nio teaterbesök eller fler. Konserter ägnade sig en ännu mindre del av befolkningen åt. 3 % stod för hälften av besöken. 84 % av männen och 74 % av kvinnorna ur socialgrupp I hade varit på teatern minst en gång under perioden medan motsvarande siffror för socialgrupp III var 36 % resp 38 %. De intervjuade framförde också kritik mot stockholmsteatrarnas repertoar som sades vara exklusiv och svårbegriplig. Ja, svarade 60 % av männen och 64 % av kvinnorna på frågan: ”Anser Ni att det finns många människor, som saknar förutsättningar att njuta av en vacker tavla, av god musik och av en bra teaterföreställning?”

Swedner sammanfattade sina intervjuresultat bl.a. med att konstatera, att ”dessa frågor besvaras på ett sätt som tyder på att personer med låg utbildning känner ett slags ’främlingskap’ inför det ’officiella’ kulturlivet.”

En forskningsrapport av Göran Nylöf om ”Musikvanor i Sverige”, baserad på intervjuer från samma tidsperiod, gav en likartad bild av relationerna mellan konstkulturell tillägnelse och social gruppering som den Swedner presenterade för sina områden:

Främst med avseende på socialgruppsstillhörighet och utbildning men även med avseende på hemort utgör de traditionellt inriktade en kontrastgrupp till de konsertmusikinriktade.

Med traditionell musik avsågs vid denna tid gammal dansmusik, spelmansmusik och andliga sånger.⁴ Nylöfs andra stora undersökning ”Multikonst” gav likartat resultat:

Påtagligt är alltså att utbildning och yrkesgruppering differentierar starkt i fråga om besöksbenägenheten. Här erhåller vi resultat som – förvisso inte oväntat – överensstämmer med tidigare genomförda publikundersökningar i anslutning till konstutställningar.⁵

Sammantagna kunde Swedners och andra kultursociologers undersökningar användas för att teckna en bild av det kulturella klassamhället Sverige mitt under rekordåren.

Socialgrupp III var på olika kulturellt konstruerade sätt utestängd från vad Swedner kallade, med en laddad generalisering som skulle komma att visa sig vara lika användbar som diskutabel, ”borgerlig finkultur”. Inre och yttre barriärer skapade ett tillstånd av permanent ojämlikhet när det gällde tillgång till och tillägnelse av den konst som elitvärderades i samhället. I sin uppsats ”Barriären mot finkulturen” formulerar sig Swedner sammanfattningsvis så här:

Finkulturen säljs i stark konkurrens med en billigare och en mera *effektivt reklamerad och distribuerad masskultur*. /.../ I själva verket har finkulturens distributörer inte råd att reklamera effektivt för sin vara i de grupper, där köpmotståndet är hårdast och konkurrensen med masskulturprodukterna starkast.

Och vidare:

Man kan inte påstå att /bildningsorganisationerna/ varit särskilt framgångsrika i sina försök att sälja finkulturen i de miljöer där de verkar. En bidragande orsak är säkerligen att det här och var inom dessa organisationer uppträtt *kulturapostlar med förmyndarattityder*, som demonstrativt dömt ut somligt och försökt kommendera fram van Gogh, Mozart och Ionesco /.../ som inte förstått att vad det gäller är att informera om nya valmöjligheter, inte att bestämma vad folk skall välja.⁶

Rättvisa krävde nu ändringar av dessa förhållanden. Det merkantila varuperspektivet är som synes detsamma som det Ragnar Edenman en gång fann självklart när han talade om konst, kultur och folk, men nu rymmer det också ett klassmässigt eller socialgruppsrelaterat konfliktmedvetande. Ökad jämlik kulturspridning blev den offensiva nya kulturpolitikens målsättning. Den hade samhällsvetenskaplig legiti-

mering och dess grundsyn var demokratisk för att inte säga socialdemokratisk.

Den aristokratiska modernismen

Jag har uppehållit mig så utförligt vid en historisk redogörelse för kulturpolitikens framväxt för att kunna göra bilden tydlig av samsyn och samling i dessa frågor. Konsolideringen av välfärdssamhällets syn på konst som kultur är så stark att den har försvårat en förutsättningslös diskussion om värdefrågor, kvalitetsaspekter och eliternas funktion på konstområdet. Jag vill påstå att den misstänkliggjort konst och konstfarenhet utifrån ett demokratibegrepp som i förhållande till konstfältet räknat på kvantitet mer än kvalitet.

Kultursociologernas och politikernas samverkan i dessa frågor är ett närmast exemplariskt fall av social ingenjörskonst tillämpad på kulturområdet. Samhällsvetenskapens betydelse för välfärdsstaten är förstås central och sociologins positivistiska 50-talsideal således mycket väl lämpade för utredningarnas rationalitetsbestämda och utvecklingsoptimistiska förändringsplaner. Men vi kan också se hur konsensus låter sig urskiljas även på andra nivåer och i andra diskurser som har betydelse för den enhetssyn på kulturfrågorna som är ett konstitutivt drag i den svenska modellen. Bekämpad förvisso av hopplöst förlegade kulturaristokrater och några förgrämda representanter för en kulturkonservativ utopi. Och, skall tilläggas, under strömkantringarnas radikala 1960- och 70-tal också av revolutionära utopister som rekommenderade 30-talets klasskamp som bakläxa för dem som trodde att historien var slut och motsättningarna försonade. Men här gäller det alltså den från statsmakterna implementerade kultursynen och med den allierade eller allierbara perspektiv i tidens konst- och kulturdebatt.

När modernismen förvisades till historien skedde det inte bara med sociologiska argument under hänvisning till demokratisk tillgänglighet. Modernismens konstbegrepp och konstnärssyn med dess rötter i romantikens individualism och genikult blev självklara angreppsmål i en konsumistisk masskultur och under genombrottet för nya ideal om delaktighet, deltagande och avsakralisering av den esoteriska konsten och dess prästerskap.

På Moderna museet under Pontus Hulténs ledning sopade "Rörelse i konsten" och "Amerikansk popkonst" mattan med exklusivitetens konsttraditioner och modernismens verkbegrepp. I debatten "Är allting konst?" blev en klassisk aristokratmodernism i förfat-

taren Rabbe Enckells tappning och tolkning hårt attackerad av nya kritiker och unga konstnärer som såg konstens värde uppstå i mötet med politiken och åskådarna. Det öppna konstverket ställdes mot det traditionellas konventioner och blev tidsenligt adekvat för en epok som satte reception och konsumtion framför idealism och klassikernas eviga värden. Den konstfilosofiska debatten kom att få en demokratisk infattning som gjorde den såväl till ett nummer på kultursidorna som till teoretisk legitimering för nya kulturpolitiska ambitioner. Den öppna konsten låg rätt i tiden också när den fick sofistikerade uttolkare som Ulf Linde.⁷ I den amerikanska och strax också tyska Fluxusrörelsen med dess publika konst och avsägelser av den romantiskt-modernistiska konstnärsrollen fick hållningen internationellt uppmärksammade uttryck. ”Everyone is an artist”, sade Joseph Beuys.

En konstuppfattning utan förutfattade meningar kunde framstå som välfärdsstatens framstegsvision på kulturområdet. Det räcker att något upplevs som konst för att det skall få del av konstens värde och kvalificeras som konstverk. Synpunkten var förstas utomordentligt produktiv för en demokratisering av debatten om konst och för en mindre ängslig hållning till det som traditionen hade satt på piedestal och gett kvalitetsstämpel utan appell. Bengt Nermans stridsskrift *Demokratins kultursyn* från 1962 förband en sådan teoretisk reflektion med bildningsarbetets gängse former och målsättningar på ett sätt som kunde upplevas utmanande radikalt också för dem som ansåg sig stå på säker folkbildningsgrund. Nerman flyttade perspektivet från konstnärerna och konstobjekten till publiken och upplevelserna. Böckerna gjorde han till läsarnas i stället för kulturlivets. Hög- och låglitteratur blev därmed relativa begrepp. En text låter sig inte karakteriseras och värderas i sig själv utan måste bestämmas i relation till hur den brukas. Pornografi, skräplitteratur – Nerman ansåg att etiketterna var ointressanta. Det var läsarnas syften och sätt att läsa det kom an på. För den för vilken Sigge Starks romaner var en starkare läsoplevelse än Harry Martinsons var de i den meningen bättre romaner.

All moraliserande idealism utgår enligt Nerman från en människosyn som är oförenlig med radikal demokrati. För honom gällde kulturarbetet ytterst existensfrågorna: för att kunna bli en skapande människa måste man ha blivit sedd och erkänd som ett jag. Först som subjekt med identitetsupplevelse kan människan göra språket till sitt och både tillägna sig och skapa kultur.

Bengt Nermans kulturdemokrati förutsatte en radikal jämlikhet och innebar på så sätt ett brott mot den idealistiska folkbildnings-

tradition som varit bl.a. arbetarrörelsens traditionella, där det klassiska kulturarvet skulle erbjudas de kulturlösa, betraktade som kärllatt att fylla med absoluta kulturvärden. Nu skulle i stället konsten i solidaritetens namn "avmärkvärdiseras" för att använda Gunnar Berefelts begrepp i en artikel i *Ord&Bild* 1965:1.

Nermans hållning skulle ett femtontal år senare få sitt 70-talsuttryck i Göran Palms debattbok *Kritik av kulturen*, där Palm går till angrepp mot aristokratmodernismens elitism och höga utsiktspunkter och i stället pläderar för en odling i det dagliga arbetets mark. Den nya kulturpolitiken framstår för Palm varken som ny, bred eller demokratisk utan som fixerad vid de traditionella konstarterna och konstvanorna. Palm ville vidga kulturbegreppet och utgå från folkflertalets kulturella grundbehov, som han bestämde som vila, hobbyarbete, skönhetsupplevelser, kroppsvård, drömmar, you name it och alla sattes på ett och samma bräde. Konst räknade han däremot inte till dessa grundläggande behov utan till ett inlärt, sekundärt behov, där dans förhåller sig till det grundläggande behovet av rörelse på samma sätt som författande till behovet att berätta.

Palm sade sig förstå den konstfientlighet som frodades, det hån mot kulturpolitik som man mötte och den klyfta som hade växt mellan folkets hobbykultur och elitens konstuttryck. Det statsunderstödda kulturlivet har inte med folkmajoritetens kulturvanor att göra. Det är den pessimistiskt populistiska slutsatsen av Palms traktat. Bara om man definierar kultur så att alla känner igen sina egna liv i dess former och uttryck kommer den att kunna påräkna brett stöd. Dessförinnan är Statens kulturråd inget annat och mer än "Statens konstråd" och den kultursyn som Palm ville verka för får söka sina parlamentariska allianser via fackföreningsrörelsen och miljöförörelsen.⁸

Också om Palms inlägg är starkt kritiskt mot den statliga välfärdsmodellen av ett demokratiskt kultur- och konstliv har det ett perspektiv som ser kultur och konst som demokratiska frågor och som kopplar värdediskussionen till flertalsprincipen.

"Man kunde uttrycka saken så att modernismen har hittat hundra svar på frågan varför konstnärerna skapar sina verk men inte ett enda svar på frågan varför de offentliggör dem", skriver Palm och avslutar ett av sina kapitel med följande lojalitetsförklaring till konst- och kulturpubliken, den i stort sett frånvarande, och en kultur skapad för den: "fortfarande är det inte fint att medvetet söka nå en stor publik. Däremot är det fult av publiken att sluta upp med att vara publik."⁹

Palm skriver mitt i det mest radikala 70-talet, när den folkets kultur han ger sitt stöd hade ideologisk högkonjunktur och staten och

kapitalet påstods sitta sida vid sida. Likväl kan man hävda att hans vidgade kulturbegrepp, hans plädering för en radikal demokratisering av arbetslivets organisering som en nödvändig förutsättning för ett rikare kulturliv, ligger i linje med grundsynen på kulturens samhälleliga integrering sådan arbetarrörelsen föreställt sig den, med mer eller mindre marxistiskt inspirerade tankegångar.

Palms hårda attack mot modernismens exklusivitet kunde lätt växlas in i populistiska spekulationer mot den odemokratiska ”fin-kulturen” och den konsumtionskultur med massunderhållningssyfte som strax skulle bli norm på kanalkonkurrensens mediemarknad.

Folket till teatern

Jag skall nu begränsa perspektivet till den av konstformerna som kanske mest påtagligt är berörd av kulturpolitikens målsättningar och ekonomiska styrmedel, teaterkonsten och dess samhälleliga organisering i svensk efterkrigstid. Teatern har med större utsatthet än andra konstformer att hantera spänningen mellan konstnärlig kreativitet och publik accept, konstnärskapets imperativ och politikens villkorlighet. Som konstform i sin institutionellt fullvuxna gestalt är den jämte operan dyrare än andra konstarter. Som samhällelig angelägenhet har den stått central sedan antiken och varit en plats för sakral avskildhet såväl som ett forum för medborgerlig offentlighet.

Det svenska teaterlivet har under 1900-talet förändrats från grunden. I stadig takt byggdes det i linje med en alltmer expansiv kulturpolitik upp ett system av statligt och kommunalt finansierade scener. Vid 1900-talets början fanns det knappast någon talscen som inte var självbärande. Nittio år senare är det tvärtom de privata teatrarna som utgör undantagen i en genomsubventionerad scenkonst. Under 1900-talet har publiken samtidigt breddats. En bidragande orsak har varit seklets nya medier, som möjliggjort teater i nya former och förmedlingar. Likväl visade som vi tidigare sett Swedners undersökningar under 60-talet, att stora publikgrupper stod utanför det statliga stödssystemet teaterkonst. Denna teaterpolitik har ändå inneburit att svensk scenkonst under framför allt 1970- och 80-talen haft en rangplats i västerländsk teater. Det bör sägas också om perspektivet på denna politik läggs kritiskt och dess brister urskiljs.

”Stockholm torde nu vara den i förhållande till sin folkmängd teaterrikaste staden på jorden”. Tio teatrar i daglig verksamhet under vintertid, revyscenerna oberäknade, fick en gång konst- och teaterhistorikern Georg Nordensvan att våga det påståendet om Stock-

holm strax efter första världskriget.¹⁰ I 1990-talets Stockholm har publiken under högsäsong kunnat välja mellan upp emot hundra föreställningar en och samma kväll. Det hävdas, att den teatertätaste staden relativt folkmängd fortfarande heter Stockholm.

De första stadsteatrarna i landet etablerades med både privata och allmänna medels hjälp. Men när beslut togs om Stockholms stadsteater på 1960-talet var det helt och hållet en parlamentarisk angelägenhet. Och när länsteaterreformen genomfördes på 70-talet var det ett beslut innanför en statlig kulturstrategi. Direktiven utgick direkt från Kulturutredningen och förutsättningarna var förstas skattefinansiering och ingenting annat. Först mot slutet av 1980-talet diskuterades, nu i termer av sponsring, åter privata insatser för teatrarnas skötsel.

Den första teater som tillkom genom kulturpolitiska beslut var annars Riksteatern, som blev det viktigaste resultatet av dåvarande ecklesiastikminister Arthur Engbergs teaterutredning 1933 med dess direktiv om hur svensk teater skulle kunna förnyas och demokratiseras. Den närmaste bakgrunden till denna översyn av det allmänna teaterläget var depressionens och kreugerkraschens påfrestningar på den svenska ekonomin och nationalscenernas finansiella kris och svikande publik. Kraven på att Dramaten skulle spela även för andra skattebetalare än stockholmarna restes allt oftare och blev också en av utredningens utgångspunkter. Teatern åtog sig i och för sig ett sådant ansvar, som den sedan inte avsåg sig helt förrän på 1950-talet. Men för den omfattande turnéverksamheten som teatern enligt utredningen borde genomföra, krävdes en fast anställd, turnerande ensemble.

Regissören Olof Molander gav de engbergska tankarna sitt stöd och formulerar vad som i efterhand kan synas vara den stora visionen för svensk teaterkonst med dess dröm om att konstnärliga och publika segrar kan gå hand i hand. Molander tänkte sig en Riksteater som kunde ge upp mot 9 000 föreställningar om året och förklarade att ”den enda formen för teater i framtiden är en hela landet omfattande folkteater, som i sig innesluter och tillgodoser alla samhällslagers teaterbehov”. En sådan sann Riksteater ”uppehåller en konstnärligt fullödig, men på samma gång för alla tillgänglig repertoar, blir en bildningsfaktor som sedermera inte skall kunna undvaras.” På Svenska Teaterförbundets kongress förutspådde Arthur Engberg att ”teatern kan bli en faktor i folkbildningens tjänst” och i programskriften *Demokratisk kulturpolitik* från 1938 kallade han teaterverksamheten för ”ett betydelsefullt led i folkbildningsarbetet”. Tio år tidigare hade han deklarerat att konstens förnyelse måste sökas i kontakt med ”de breda lagren”.¹¹

Riksteatern, eller Riksteaterns publikorganisation som det hette under 30-talet och fram till mitten av 40-talet, tryckte sin tidskrift *Teatern* i det uppseendeväckande antalet av runt 30 000 exemplar. 1939 genomfördes vad som rimligen är en av de första publikundersökningarna i svensk teater och man kunde då konstatera att de flesta teaterbesökarna var högre och lägre tjänstemän. Därefter kom "näringsidkare", medan jordbrukare och arbetare var sällsynta gäster på teatrarna. Så görs teatern tidigt till en kulturfaktor i samhällets förnyelse- och demokratiseringsprocess och betraktas självklart som väsentlig för det aktiva medborgarskapet i det moderna samhället. Vägen banades för en syn på kulturen som medel för ökad jämlikhet, andlig friskvård, positiv miljöfaktor och allt vad retoriken har kommit med av instrumentell och pragmatisk hållning genom åren. Modellens tre led var de i varusamhället gängse: produktion – distribution – konsumtion och samhället hade att se till att alla skulle få tillgång till värdena hos kulturvarorna.

På 1930-talet var teaterkungen Albert Ranfts privatteaterimperium borta, och det nya teatersverige hade fått sin kontur. Vad som sedan hände var att subventionsteatern vidgades inom de givna ramarna. Den konsoliderade sina ställningar, i synnerhet under den andra efterkrigstidens högkonjunktur och allmänna samhällsoptimism. Den konstnärliga principen var variation och pluralism, och så kunde teatern behålla sin representativa karaktär, allemanssteaterns demokratiska utbud för att tillfredsställa allehanda smakriktningar.

Under 60-talet kom denna framgångsrika svenska institutions-teater, med dess genom åren ledande reginamn Olof Molander, Alf Sjöberg, Ingmar Bergman och dess också internationellt lyskraftiga scener som Dramaten och stadsteatrarna i Malmö och Helsingborg, att betraktas som ett fossil. Den sades representera ett borgerligt kulturarv och såväl i sin inre struktur som i sin repertoar och sin publik stod den för ojämlikhet och kulturell segregering.

I 60-talets debatter föddes begreppet institutionsteater, som stod för slentrian, stordrift och en teater som fullföljde sitt uppdrag utan djupare konstnärlig motivering. Uttrycket "smörgåsbordsteater" myntades av den finländske regissören Ralf Långbacka, vars regi-konst såväl som teaterpolitiska inlägg hade stor betydelse för den svenska diskussionen under de åren.

Hur orättvis denna kritik av och till än var utgjorde den likväl ett led i den inre demokratisering av teaterarbetet som ledde till grupp-teaterexperimenten på Göteborgs Stadsteater och på Dramaten. Försöken på Dramaten med den unga ensemble som gjorde uppsättningar *Zigenare* och *Nils Johan Andersson* blev en utmaning

som nationalscenen inte förmådde hantera vilket ledde till att fri-gruppsrörelsen med Proteatern fick en av sina första framgångsrika ensembler. Gruppen lämnade Dramaten och under en period innan den blev en fri teatergrupp turnerade den med Riksteatern.

Teater åt folket – via Riksteatern, folket åt teatern – genom Skådebanan. Så kan man beskriva strategin för den socialdemokratiska kulturpolitik som sökt göra teaterkonsten tillgänglig för alla. Under 1960-talet kom också Riksteatern att räknas till teaterinstitutionerna. Den rörelse som växte fram ur kritiken av institutionsteatern ville se sig som ett radikalt alternativ, där demokratiskt styrda grupper stod fria från politiskt tillsatta teaterstyrelser och försiktiga teaterchefer. Många kände sig kallade att göra teatern till en angelägenhet utanför servicedemokratin och ”skrytkulturen” eller ”finkulturen”. 1969 konstituerade sig rörelsen genom att bilda Teatercentrum. Också de fria grupperna behövde en distributionsapparat på en teatermarknad, där efterfrågan var stor på grupper som begärde låg ersättning och som, spridda över hela landet, kunde nå den publik storstadsinstitutionerna inte ägnade sig åt. De fria grupperna kom på så sätt att kombinera revolutionära mål för konsten i samhället med exemplarisk uppfyllelse av de kulturpolitiska målen i 1974 års statliga kulturpolitik. De fria grupperna tvingades därmed in i ett subventionssystem med korta repetitionstider och många föreställningar och en villkorlighet som strax gjorde bestämningen ”fri” i deras frigruppsidentitet nog så diskutabel.

Trots detta kunde grupprörelsen starkt vitalisera svensk teater. Flera av grupperna förmådde att placera teatern mitt i den samhällseliga debatten med sina uppkäftiga föreställningar och med nya formspråk som vände sig direkt till publiken för uppfordrande samtal. Teater blev under några år på nytt en gemenskapsplats och ett forum för debatt och fick en ny, radikal och ung publik. De ledsamt konstaterade kulturvanorna från undersökningarna något tiotal år tidigare bröts delvis av de fria grupperna. Det fick i sin tur återverkningar på institutionsteatern som vitaliserades och började bedriva aktivt publikarbete och fick en radikaliserad repertoar.¹² Den presumtiva publiken, för att använda en beteckning av teaterkritikern Lars Ring, var under några år ovanligt väldefinierad och de som kom till föreställningarna var de som kände sig ideologiskt inbjudna.¹³

Teaterdebatten kom under den period som här tecknats bland annat att handla om institutionsteaterns vara eller inte vara, men den ledde inte till de förändringar som gång på gång utpekats som alternativ. När de ideologiska frågorna inte längre stod i centrum kunde institutionsteatern under några år lättare hävda sin kulturella

ställning. 1990-talets teaterdebatt har följaktligen oftare handlat om medelstilldelning till de stora institutionerna än om teatersyn och förörternas och glesbygdens eftersatta publikgrupper. Men med den stora strukturkrisen i svensk institutionsteater, som under senare delen av 90-talet drabbade först Dramaten och Malmö Stadsteater och senare Göteborgs Stadsteater, har utrymmet för experiment och nyskapande drastiskt minskat på storstadscenerna. Teatern har allt mer desperat jagat publik och riktat sina blickar mot den utländska succédramatiken. Därmed har repertoaren på institutionsteatrarna och också på många av de fria gruppernas scener närmat sig det som tidigare var privatteatrarnas signatur. De fria grupperna får i allt större utsträckning hålla till godo med projekt pengar, och den permanens som var en av förutsättningarna för deras mer storstilade konstnärliga och samhällsdebatterande projekt under 70-talet är nu mest ett minne.

Kulturpolitikens svarta hål

Friheten är högst relativ i det reglerade systemet. De pedagogiska och demokratiska kulturpolitiska målen är överordnade och konsten en del av den allmänna kultursynen. De villkoren har gällt för det svenska teaterlivet på institution såväl som i fri grupp. Styrkan och vitaliteten i detta system är uppenbar och har lett till imponerande resultat genom åren. Från seklets början med Skådebanans etablering 1910 har där funnits teaterpolitiska tankar och uttalade målsättningar med starkt och brett politiskt stöd om att ”erbjuda god teater till överkomliga priser åt bredare publik i huvudstaden och i landsorten”. Ett kulturaktivt samhälle, som TCO:s kulturutredning kallade sin rapport 1970, har varit det aldrig ifrågasatta målet.

”Vad man alltså måste rikta in sig på är att hos individerna skapa fasta kulturvanor”, summerar rapporten sin analys med en formulering som tar för självklart att kulturpolitiken bör lägga livet till rätta och åstadkomma ”kulturell självverksamhet” i ett samhälle som består av stora icke-kulturaktiva grupper där individerna framhärdar i passivitet.¹⁴

Synsättet rymmer både styrning och stöd och kan låna sig till översåtliga hållningar såväl som till villkorlösa insatser för att ge konstnärerna skapande möjligheter.

När Christer Romilson reserverade sig mot TCO-utredningens förslag gjorde han det med tidstypiska formuleringar som några decennier senare kan te sig uppseendeväckande:

En riktig kultur, inte den 'estetiska' finkultur TCO-KU slåss för, skapad av och för massan och inte nedistribuerad uppifrån kan emellertid vara ett medel till att förändra verkligheten. Kan den gamla elitkulturen /.../ inte bli detta medel, denna aktiverande masskultur, finns det ingen anledning för en löntagarorganisation att försöka sprida den bland folket.

Men den militanta retoriken förutan ligger faktiskt analysen och förslaget inte särskilt långt bort från det folkförbättrarnit och den "demokratisering" av konst- och kulturlivet som varit kungslinjen i socialdemokratins och välfärdsstatens administrativa kulturpolitik. Romilsons synsätt är egentligen konsekvent med tankegångar som ingått i den statsbärande ideologin under seklet.

Den svenska kulturpolitiken fick 1990 sin genomlysning och sin försiktiga utvärdering i en rapport från en europeisk expertgrupp, *Kulturpolitik i Europa 2:2*, som koncentrerade sig på tre huvudfrågor i den svenska statsstödda kulturen. Det gällde stödet till konstnärlig verksamhet, decentraliseringssträvanden och breddningen av publiken. Granskarna är i stort imponerade av vad de erfarit om kulturens allmänna tillgänglighet i den svenska satsningen och konstaterar i sin summering, att "Sverige har gjort ett enastående åtagande när det gäller offentliga ekonomiska insatser för kulturen", vilket bl.a. resulterat i som det heter "kulturlivets enastående bredd".¹⁵

I det här sammanhanget intresserar emellertid mer de kritiska synpunkter som hovsamt framförs i rapporten. Några av dem skulle kunna utvecklas till väsentliga invändningar och har med kulturpolitikens instrumentalitet att göra, med frånvaron av kvalitetsdiskussion och med gränsvärdena för vad man faktiskt kan uppnå i distributiva kultursatsningar.

"Kanske är det en överdrift att påstå att 'kvalitet' var tabubelagt men det var inte lätt att hålla meningsutbyten om detta ämne vid liv vid våra besök i olika delar av landet", skriver granskarna och talar om det tysta vakuum som omger begreppet kvalitet i den kulturpolitiska debatten och de statliga insatserna för kulturen. Den strävan efter "kulturell jämlikhet" som dikterar den nya kulturpolitiken framstår som en rättighet av samma slag som ekonomisk och social jämlikhet och som hjälp på vägen för att åstadkomma denna överordnade utopi. Synsättet tycks för rapportörerna framstå som del av en nationell mer eller mindre socialdemokratisk överideologi, sammanfattad i de åtta budorden i *Ny kulturpolitik*.¹⁶

Problemet med en sådan pragmatism är att den måste bortse från en dimension i konsten som inte är medel för andra mål utan ett mål i

sig. Kritiker har hävdat, säger rapporten försiktigtvis, att på den vägen kan konstens väsen gå förlorad, ”bland annat den utmaning som uppstår ur den skapande processen”. Det är utifrån sådana synpunkter som man hoppas på att större resurser skall anslås till konstnärligt förnyelsearbete och experiment. Kulturell jämlikhet kan rentav innebära en hämsko för konsten vars oförsvurenhet är del av dess kreativa förutsättningar. Men expertgruppen är som sagt försiktig i detta stycke och nöjer sig med att konstatera en frånvaro i stället för att artikulera en alternativ inriktning. Ändå kan man påstå att där finns en kritik mot den politiserade kultursynen och övertron på den dirigerade kulturens välsignelser i rapportens flera konstateranden av att kulturpolitikens resultat inte står i bästa proportion till de ekonomiska och administrativa satsningarna. Om den mest subventionerade teatern i Västeuropa finner sålunda gruppen anledning att påpeka: ”Situationen skulle vara lättare att uppskatta om publiksiffrorna gav mer positiva indikationer”.

Vad jag kan se finns där en mycket fundamental om än ej utvecklad motsättning i rapportens perspektivskiften mellan kultur som politik och social hävstång och kultur i betydelsen konstkultur. Där ligger en konflikt som inte låter sig döljas av några verserade formuleringar om att konstnärliga yrkesutövare ändå alltid är inriktade på kvalitet och att stöd till dem a priori innebär en satsning på kvalitet. Om man skärskådade den motsättningen skulle i själva verket inte alls den försoning mellan kvantitativ spridning och kvalitativ fördjupning och den förtröstan på kulturpolitikens automatiska kvalitetsdimensioner som rapporten andas te sig rimlig eller logisk. Man kan med lika god skäl hävda att de två perspektiven svårligen låter sig förenas och att skrivningen därför blir ganska idealistisk när rapportörerna skriver:

Vad är konst utan högsta kvalitet och nyskapande förmåga som ideal? Hade ’kvalitet’ satts upp som ett mål, skulle det kanske ha legat närmare till hands att nya idéer och högsta konstnärliga nivå på ett tidigare stadium skulle ha större vikt getts [sic!] av sakkunniga organ.

Frågan är helt enkelt om det hade varit möjligt, givet den grundläggande politiserande hållning som bestämt svensk kulturpolitik.

Demokratitolkningen med dess formella och horisontella dimensioner och det konstnärliga förnyelsearbetet med dess kvalitetssäkringar utförda av den tolkande gemenskapen av experter och kritiker står i potentiell konflikt med varandra. Det visar konstkulturhistorien – om än ibland först i efterhand. Den svenska statliga kulturpolitiken tar det ännu efter 25 år som en självklarhet att det är

bättre med åtminstone något teaterutbud i regionerna och glesbygden, det må vara aldrig så slätstruket, än inget alls. Och att det är bättre att där finns en bok för alla, om än aldrig så trivial, än ingen alls. Det omvända synsättet kan naturligtvis hävdas med lika goda argument. Hellre ingen föreställning alls än en turné med undermåligt utbud. För folket är endast det bästa gott nog. Så skulle den argumentationen kunna läggas upp för att inte te sig alltför arrogant. Men i det referensgruppsarbete för stöd till de fria gruppernas teaterverksamhet som jag deltog i under några år kring decennieskiftet mellan 1980- och 90-tal var sådana synpunkter i minoritet. Jag har heller inte sett dem framförda i den kulturpolitiska debatten.

Kulturell jämlikhet är fortsatt målet för socialdemokratin kulturpolitik; var det åtminstone nyligen. I skriften *Kultur i rörelse* inför valåret 1994 slås detta otvetydigt fast. Det betyder lika rätt till delaktighet i kulturlivet men också ”lika rätt att värdera och bedöma kulturen och lika rätt att vara med i skapandet av kulturen”.

Det vore naturligtvis ytterligt diskutabelt att gå in för den motsatta ståndpunkten. Men likafullt har formuleringarna en laddning som innebär att kompetenskravet på kulturområdet inte är lika självklart som på en rad andra samhällseliga verksamhetsfält för att uttrycka det varsamt. ”Lika rätt att värdera och bedöma kulturen” kan betyda inte bara sund skepsis mot expertisens frånvända gruppsamtal utan också en inkompetent respektlöshet gentemot djup och långvarig förtrogethet med konstens uttrycksmedel och ambitioner. Här kan spåras en kvardröjande latent skepsis mot den gamla ”finkulturen”, eventuellt och olyckligt nog legitimerad av nya dystra siffror och fakta om kulturvanornas ojämlika fördelning. LO:s kultur- och fritidsvaneundersökning från 1993 fastslog ju att 76 % av LO-männen aldrig går på teater och att 32 % aldrig läser en bok. (Bland SACO-män var motsvarande procent 44 respektive 5.) Frånvaron av en konstsyn och av kvalitetsaspekter är så stor i detta valmanifest att när frågan om demokrati och kulturell jämlikhet behandlas nämns över huvud taget inte begreppet konst. Det har gått upp i ett mera nebulöst kulturbegrepp.¹⁷

Det är inte för sin belärande aspekt och inte för dess folkdemokratiskt utåtvända moraliteter som stora delar av 1900-talskonsten gjort sig bemärkt, diskuterats och prisats av dem som skrivit dess historia eller varit dess samtida expertkommentatorer och insiktsfulla kritiker. Tvärtom har modernismens stora och som det tycks bestående insatser under 1900-talet bl.a. skett till priset av viss frånvändhet och exklusivitet. En politisk eller ideologisk eller allmänt meningsbärande konst i vår sönderbombade värld och dess upplösta samhällen

måste hela tiden besinna, att där inte finns någon suveränt upphöjd plats från vilken det allmänna tillståndet låter sig överblickas och den frigörande analysen kan göras. Ingen ideologiskt obelastad position som kan ge legitimitet, ingen verklighet som inte är språkliggjord och därmed i princip förbistrad. Absurdismen är efter världskrigen teaterns och konstens svar på politikens ”fördjurng” av människan och ideologiernas härjningar. Den politiska teatern och konsten generellt måste utgå från att tystnaden är det enda språkligt icke kontaminerade tillståndet, att varje samtal om politik och moral är vanställt av ideologisk retorik och att klichéerna medieras i heltäckande flöden i ett snart sagt oinskränkt herravälde. Konsten och teatern skall försöka försinnliga denna söndring och upplösning. Avstå från de deklamatoriska gesterna, bränna bort de stora tomma frasorden och ändå inte hamna i uppgiven tystnad.

Tänker man så är Samuel Becketts verk ännu en av de stora utmaningarna för den politiska teatern och konsten. Hans memento mot allt aldrig så välvilligt men alltid befläckt tal är ett bistert Tystare! Tystare! Lägre! Lägre!

Teatern och konsten måste lyssna också till dem som vänder oss ryggen och försmår alla standardiserade flyktvägar undan de existentiella grundvillkoren. Om inte får Becketts Clov sista ordet. Clov som i *Slutspel* replikerar Hamm som undrar om de två kanske ändå betyder något. ”Betyder?”, svarar Clov. ”Vi? Betyda något?” Så skratrar han kort. ”Det låter något det!”

De kanske utbytbara

Teaterns dilemma är att den som konstform är förpliktad att tala bortom klichéerna men också att den med sina stora produktionskostnader förutsätter en stor publik.

Om konstnären är en som står utanför och är otrevlig och ställer de frågor som inte står på dagordningen, hur skall han eller hon då kunna räkna med att få plats på den skattefinansierade offentliga scenen och göra sina frågor hörda? Det är väl knäckfrågan för all offentlighet. Den är av och till mer än principiell för teaterkonsten. 1998 var det med relativt stort folkligt stöd som en socialdemokratisk kulturpolitik i Göteborg hotade att drivas långt ut över gränserna för vad som länge varit det fredade offentliga konstverket. Under några månader den våren var det politiskt gångbart att t.o.m. hota med att stänga Göteborgs Stadsteater, bl.a. för att teatern inte hade förmått fånga tillräckligt stor publik med en tillräckligt populär repertoar.

Men konstnären måste liksom den intellektuelle ha en destabiliserande funktion i samhället och arbeta i en pendelrörelse mellan insett ansvar och erkänt tillkortakommande. Det innebär ett visst mått av trolöshet och en vägran att enrollera sig och reducera sin uppgift så att den passar de redan färdiga protokollen. Att veta att man aldrig ankommer och likväl inte upphöra med att försöka nå fram som Robert Musil skriver.

Exil och landsflykt och uppbrott är produktiva hållningar för konstnärer (och för intellektuella och forskare också för den delen). Theodor W. Adorno talade om ett slags hemlöshetens förebildliga och produktiva moral: ”att inte ens känna sig hemma hos sig själv”.

Konstnären och teatern har att hantera minst två roller, ofta ställda i motsats till varandra. Å ena sidan den av engagerad intellektuell med samtidsmedvetenhet, å andra sidan den av anarkisten som vänder världen ryggen och målar för att det roar honom att måla så.

Men skall det konststycket lyckas på en stads- eller statsfinansierad scen krävs det stora anslag och goda tider, djupa insikter och en vid kultur- och konstsyn. Detta sätt att se på konst som negation, opposition, sabotage och oförsvurenhet skaver illa mot en harmonisträvande och pedagogisk kultursyn som räknar kulturell välfärd i besöksstatistik.

Svensk kulturpolitik har försökt organisera formerna för det kulturpolitiska stödet men inte innehållt i den.

Inte minst under välfärdsåren har den tveklöst varit framgångsrik i detta. Men när de ekonomiska och materiella resurserna minskar eller prioriteringsdebatterna intensifieras är den rågången svår att upprätthålla och då går de underliggande värderingarna av kulturens och konstens allmänna nyttighet i dagen och där blottas en samhällelig konsensus om vad kulturell ordning och konstnärligt uppförande bör innebära.

Mina erfarenheter från diskussionerna kring det manifest för en konstnärlig institutionsteater, som de båda regissörerna Peter Oskarson och Ragnar Lyth och jag presenterade 1981, gjorde mig klar över kraftspelet och den konstnärliga frihetens villkorlighet. Föga förvånande blev detta tämligen centralistiska och väl något smattrande dekret om formerna för en institutionell organisering av konstnärlig kreativitet våldsamt omdebatterat och efter många turer och flera omröstningar föll förslaget med knapp övervikt för motståndet. Efteråt kan jag inte annat än se att debatten kring det s.k. Manifestet var ett uttryck för, ja kanske t.o.m. innebar, slutet för en epok inom svensk institutionsteater. Den striden klargjorde nämligen att en stor

samhälleligt finansierad teater inte låter sig dukas på annat sätt än som smörgåsbord. Den måste på ett eller annat sätt försäkra sig om en popularitet stor nog för att i en stad av Göteborgs storlek locka till sig 900–1 000 personer per kväll för att få politikernas stöd.

I det utbud som varit 90-talets omöjliggör det en konstnärligt offensiv hållning från teaterns sida, med en innovativ och utmanande repertoar. Göteborgs Stadsteaters historia efter 1981 bekräftar riktigheten av det påståendet, också om teaterchefen och regissören Jasenko Selimovic' mot millenniets slut gjort stora ansträngningar för att ge väsentlig teaterkonst åt både en ung och en stor publik. Teatern kommer inte annat än undantagsvis att lyckas vara en konstnärligt betydelsefull plats i samhället om den är organiserad enligt institutionens stordriftsprinciper. Teaterns samhälleliga roll blir alltmer betydelselös medan scenerna ockuperas av mer eller mindre skickligt utförd underhållning. Dramatens senaste år under nuvarande chefen Ingrid Dahlberg är ju ett exempel på dessa tendenser. Nationalscenen har börjat konkurrera med privatteatern i en stjärnrepertoar med garantistämpel och lämnar över stora delar av sitt konstnärliga uppdrag till dem som med mindre budget kan tänka sig större vågspel.

Institutionsteatern är del av välfärdsstaten; har haft dess storhetsperiod och delar dess svårigheter och svagheter. En gång en vital del av demokratiseringsprocessen har den under senare decennier fossiliserats och kommit att framstå som alltmer ”utbytbar” för att använda socialpsykologen Johan Asplunds term för allvarliga avtacklings-symptom hos sociala institutioner med skilda slags funktionshinder.¹⁸ Den döende institutionen karakteriserar han som en där verksamheten kan tänkas bedrivas med helt andra personer än de vid ett givet tillfälle där verksamma. Forskarna, tjänstemännen, konstnärerna i fråga är helt enkelt utbytbara. I den utbytbara institutionen är verksamheten reglerad och låter sig förutsägas. Det är möjligen demokratiskt, åtminstone kontrollerbart. Men det är inte annat än undantagsvis produktivt. Det konstnärligt överraskande och det hittills outtalade förblir outtalat i en sådan institution.

Det var mot denna institutionalisering och atrofi som Manifestet protesterade å den konstnärliga teaterns vägnar. Det var institutionen med dess anställningslagar och trygghetsgarantier som Ralf Långbacka i slutet av 70-talet attackerade med sina inspirerande teser för en ny och annan teater, som han bland annat beskrev så här:

Den har en inre och yttre organisation, som syftar till att nå ett maximalt konstnärligt resultat. Organisationens syfte är att underlätta den konstnärliga processen, inte att upprätthålla en institution.¹⁹

När Långbacka försökte realisera sina idéer på Åbo finska teater anklagades han för odemokratiska metoder. Under några år som teaterchef där gjorde han erkänt spännande teater med sina auktoritära metoder. Bl.a. tack vare, skulle man nog våga påstå.

Svensk institutionsteater kommer att behöva byta scenkostymer och bygga ner sig till mindre enheter med mer eller mindre självständiga produktionslag. Den måste diversifieras i enlighet med de villkor som gäller ekonomiskt materiellt. Men också för att några spelplatser skall kunna garantera en samhälleligt angelägen och konstnärligt utmanande repertoar i teaterprojekt, som samlar en konstellation av människor som under åtminstone en begränsad tid vill dra åt samma håll. Det är nödvändigt om teatern skall kunna förhålla sig först och främst till konstnärliga frågor och inte till kulturpolitiska målsättningar om si eller så stort utbud med den eller den etniska, köns- och klassmässiga inriktningen. Teatern kan inte vara angelägen för alla och samtidigt konstnärligt kreativ. Det är en illusion att tro det och en olycka att kulturpolitiskt begära det.

Vi behöver en kulturpolitik, som återupprättar demokratin, utvecklar och fördjupar delaktigheten /.../ en kulturpolitik för jämlikhet mellan grupper av människor och geografiska delar av vårt land,

skriver Bosse Bergnéhr i debattboken *Släck inte ljuset!*²⁰

Jovisst, och det räcker att besöka regionerna utanför Stockholm för att inse att där ligger en faktisk och väsentlig utmaning i de kraven. Men vi behöver också en konst som går på tvärs mot all denna förebildlighet. En konst som väljer aristokratiska hållningar, skyr delaktighet, argumenterar för ojämlikhet och sätter frågetecken efter demokrati. Sanningen behöver inte vara demokratisk och är det ofta heller inte. Konsten är ingen allmänning utan en plats för det partikulära, det egensinniga och det personliga.

Där fanns en tillförsikt bakom Manifestet som är typisk svensk. Institutionen skulle trotsas, reorganiseras och vitaliseras under demokratiska former och efter det insedda förnuftets principer. Man kunde organisationsanalytiskt säga, att vi trodde att en förändring av *strukturen* skulle leda till en *dynamisering* av institutionen och ändra dess *funktioner*.

Vi förbisåg döendets kraft. Andra kanske skulle säga att vi inte rätt bedömde och värderade demokratins seghet. Institutionens överskridande och sig själv förnyande potential blev hur som helst inte testad enligt förslag Manifest för en konstnärlig teater.

Geir Vestheim har i en essä talat om konst och kultur som en paradox i den moderna demokratin.²¹ Också han betonar konsten

och kulturen som gränsöverskridande fenomen och pekar därmed på motsättningen mellan denna dess funktion och samma konstsinstitutionalisering i politiskt demokratiska former à la ny statlig kulturpolitik.

När också konsten fångas i den weberska rationalitetens järnbur har det moderna samhället institutionaliserat ett område där förtrollning och aura tidigare undgått den borgerliga nyttomoralens pragmatism. Institutionen koloniserar kulturområdet, skriver Vestheim, ”det området som skulle vera ei frisione for det ikkje-rasjonelle i eit elles gjennomrasjonalisert samfunn”. Konsten har i denna epok att värna om sin relativa självständighet och hoppas på den demokratiska kapitalismens ”toleranse for det som er kvalitativt annleis”.

Resonemanget utgår från att systemet har behov av säkerhetsventiler för att lätta på ett oppositionellt och existentiellt tryck som annars blir destruktivt och ger på så sätt en tämligen mörk bild av konstens funktion i den repressiva toleransens institutionaliserade värld. Men eftersom variabeln publik och mottagare aldrig kan tänkas bort från konstverket eller föreställningen finns där emellertid hela tiden en möjlighet för andra konstens verkningsgrader, kan och bör man invända. All reception innebär en dynamik med oförutsägbara konsekvenser. Också på institutionerna sker det möten!

Vestheim menar däremot, att konstens aura bara kan skyddas från institutionens byråkratisering i slutna och elitära sammanhang för kommunikationen mellan konstnär och publik, i ett slags förnyad salongskultur. Det är hans pessimistiska paradox i det demokratiska samhällets konst- och kulturvärld.

Eliterna och demokratin

”Demokratin som värdebegrepp är höjd över alla empiriska brister”, skrev Trond Berg Eriksen i en kommentar till Demokratiutredningen (DN 27/5-99), där han kallade demokrati ”ett sakralt begrepp i en efterkristen värld”. I vårt sammanhang om konst och demokrati låter sig hans problematiseringar kring demokratin och medbestämmandet användas som ett viktigt memento. Konsten står i konstant och produktiv konflikt till populism och vanetänkande och upprättar meritokratiska värdehierarkier som utmanar principerna om en man, en röst i frågor om kvalitet och val av konstnärliga vägar. Konsten förutsätter tvärtom att eliter värderas högt och ges fredade villkor. I konstens kungadöme råder en berättigad skepsis mot demokratiskt fattade beslut om smak och kvalitetsdeklarationer. Där kan hur

många kineser som helst ha fel och de folkhemskes omdömen visa sig vara utan kontakt med konstens nya värdeproduktion. Att det är så visar historien och att denna konflikt med demokratins grundläggande rätt att välja sina ledare på sikt kan komma demokratin till godo gör inte det akuta politiska dilemma mindre för en konst- och kulturpolitik med både parlamentariskt och sakkunnigt stöd.

Vilfredo Paretos elitbegrepp innebär att den ideala eliten ges sin rätt och sitt inflytande genom sina utvalda medlemmars kvaliteter och överlägsna egenskaper. För den eliten är sanningen inte en fråga om demokratiska val utan om insikter. John Stuart Mill pläderade som bekant för den enskildes rätt i elitistiska deklamationer av stor framsynthet. Mot medelmåttornas tyranni ställer han det innovativa tänkandet och originalitetens produktivitet. ”Just därför att excentricitet är klandervärt i den allmänna opinionens ögon, är det önskvärt att människor är excentriska för att bryta detta tyranni”, citeras han i en debatterande essä av Erik Wallrup om den kvalificerade friheten som är upplysningens väg för utträdet ur ”människans självförvållade omyndighet”.²² Jämlikhet blir i ett sådant perspektiv ett svårkvalificerat begrepp när det ges idealbildande kraft utöver att vara en garanti för varje individs lika människovärde.

Det moderna samhället med dess demokratibegrepp har utvecklat tekniker för att mäta konstens och kulturens horisontella dimensioner, dess utbredning och sociologiska genomströmning. Dess vertikala räckvidd är inte mätbar med de kvantitativa undersökningar och den publikstatistik som ger stöd för och legitimerar kulturpolitikens inriktning.

De europeiska granskarna skrev, som vi såg, imponerat om det svenska ”kulturlivets enastående sociala bredd”, men de saknade en diskussion om ”kvaliteten” på ”publikens engagemang i nationens kulturliv”. Frånvaron av en sådan debatt är ett uttryck för en beröringskräck inför icke deltagarbestämda och därmed demokratiskt sett kontroversiella synpunkter på konstens värdedimensioner.

Den kvantitativa synen på kulturell välfärd och högt publikdeltagande behöver förvisso inte råka i konflikt med ett kvalitetsinriktat perspektiv på konst, men kan göra det. Publik till varje pris riskerar alltid att bli publik till alltför högt konstnärligt pris och göra institutionerna till platser som lämnas åt sitt öde av dem som är konkurrenskärpa i sina krav på kvalitet. De som är specialiserade i sin smak och, för att nu föra in en annan variabel, unga utan prestigetyngda förutfattade meningar om konstens och kulturens symbolvärden. Denna unga kräsna publik kan inte vinnas vare sig genom en aldrig så demokratisk kulturspridningsideologi eller genom aldrig så glansfulla

evenemangskittlingar utan bara genom att den erbjuder ett möte med direkt tilltal utanför rutinerna. Svensk kulturpolitik och svenska kulturinstitutioner har generellt sett ägnat mindre intresse åt den aspekten än åt att åstadkomma mätbara resultat; budgetmässigt försvarbara inför politiker mindre engagerade i konst än för bokslut.

Högkultur eller konstkultur är en icke-egalitär kraft som utmanar det masskulturella samhällets mediokrati och konformitet. Ungefär så kan man sammanfatta den grundläggande kulturpolitiska kritik som utvecklades först av Frankfurtskolan och senare lånat sig till ideologiska attacker av nykonservativt slag mot vad som kallats olika former av ”korrekthet”, politiskt såväl som genusbestämd och klassmässig. Om demokrati innebär, och vem vill förneka det, att allmänna föreställningar, ja, förutfattade meningar liksom välgrundade sådana, ger fundamentet för politikens slutsatser och förslag, kan konsten med dess utmaningar vara ett korrektiv mot denna förallmänneligade föreställningsvärld. Få vill väl protestera mot ett sådant synsätt på konstens värde. Konsten som en förutsättning för demokratins fördjupning eller konsten som markering av ett slags politikens gränser. Ja, som ett memento mot den folkets allmakt som i en demokrati ytterst gäller den lagstiftande makten och inte värderingarnas och smakens hegemoni. De senare är frågor av ett slag och en skörhet som de folkvalda politikerna inte skall ha rätt att lagstifta om i en demokrati utan tvärtom lyssna till för att fördjupa sin syn på samhällslighetens innebörder och relativisera sina uppfattningar.

Låt oss utgå från att det går att skapa samförstånd kring detta. Men den diskussion som börjar föras i dag med allt större frimodighet och som tycks vara allt mindre hämmad av en tidigare vänsterhegemoni i kulturdebatten, gäller tvärtom huruvida demokratin verkligen ger jordmån för konsten; om demokratin är lika nyttig för konsten som konsten för demokratin. Är demokratins egalitetsideal hämmande för konstens elitproduktion? Håller kvantitativ framgång i demokratins och marknadens namn på att slå ut kvalitativ fördjupning?²³

Frågeställningen utgår från att demokrati betyder konsensus och från att majoritetssynpunkter inte står i dialektisk relation till väl-informerade minoritetsperspektiv. Det är den debattens blinda fläck. Själv vill jag se det så att konstens domän tillhandahåller arenor för sådana exklusiva, konkreta, avantgardistiska perspektiv och att det hör till kulturpolitikens uppgifter att garantera deras bestånd. För demokratins skull. Så skulle paradoxen mellan elitism och demokrati kunna upplösas i välfärdssamhället och i stället bli till ett spänningsfyllt och kreativt motsättningsförhållande. Konflikten tycks däremot

vara antagonistisk i såväl ett majoritetstotalitärt samhälle av kommunistiskt slag som i ett marknadsdiktatoriskt utan statligt balanserade stödåtgärder. Respekten för konstnärlig elitism och kvalitet kräver alltså med detta synsätt demokratins garantier för att minoritetssynpunkter skall få tillgång till offentligheten och att samhälleliga, ideologiska och individuella motbilder hålls fram.

Inget talar emellertid för att en sådan oppositionell och motvalls konstproduktion skall kunna få fortsatt goda arbetsvillkor på de stora byråkratiserade institutionerna. Vad teatern beträffar kommer vi sannolikt att få se en fortlöpande strukturförändring de närmaste åren mot mindre scener och mer kortlivade produktionsteam vid sidan av några få evenemangsscener utan konstnärlig vitalitet men med representativa glanskulturella insatser av regionalt eller nationellt slag. Teatern och konsten kan aldrig vara relevant för alla. Detta enkla faktum sätter gränserna för det kulturpolitiska ekonomiska stödet till den i en demokrati. Vill den vara utmanande måste den utgå från att dess permanens och volym är begränsad.

Claus Lynge, dansk teatereteoriker och -kritiker, har för några år sedan granskat teatersverige i essäsamlingen *Gränslös kultur?* och därvid gjort några viktiga iakttagelser.²⁴ Han varnar för riskerna med en demokratisk kulturpolitik som inte respekterar konstens partikularitet och tycker sig i detta finna ett socialdemokratiskt dilemma, med dess dogmatiska kultursyn om ”lika tillgång för alla till teatern”. Mot den synen sätter han en kulturpolitik som ger utrymme för att framhäva ”specifik konstnärlig identitet, med syfte att nå en utvald grupp”. I stället för gemene mans teater vill han se en teater som garanteras sin integritet i förhållande till mecenaten staten och den vägen kan utveckla sin konstnärliga identitet. För demokratins vidkommande ser han detta som helt centralt, för ”utan teatern skulle samhällets spel sakna möjligheter till tolkningar – och bli ett skräckvälde.” Det vill säga utan den teater som suger upp ett samhälles värderingar och gestaltar dem bildmässigt, gestiskt, verbalt i värdeladdade uttryck i en dubbelriktad kommunikation mellan scen och salong. ”Teatern kan ge ett väsentligt vittnesbörd om klimatet i en epoks sociala relationer, och man får därmed också lust att kalla teatern för sanning”, skriver Lynge.

Det är svårt att låta bli att tänka på Lars Noréns *Personkrets 3:1* och *Sju tre*, när man läser de orden. Ja, oavsett det katastrofala efterspelet till den senare uppsättningen som för alltid kommer att bli ett av svensk teaterhistorias största trauma, och även om man i likhet med mig anser att *Sju tre* använde estetiskt och etiskt tvivelaktiga och kontraproduktiva metoder, berövande åskådarna den frihet föreställ-

ningen gav brottslingarna-skådespelarna. Men före rånet i Kisa och före polismorden i Malexander försommaren 1999 ställde också den pjäsen oroande frågor på scenen om ett samhälles ideologiproduktion och antidemokratiska föreställningar. Så som den västerländska teatern förmått göra från antiken och in i vår tid.

Noter

- ¹ Här citerad ur Nilsson (1981), s. 183.
- ² Kulturpolitiken bör ses som en del av arbetet för bättre samhällsmiljö, klargör Statens kulturråd när det anger huvuddragen i 1974 års kulturpolitik. Se inledningarna till skriftserien *Kulturpolitik i praktiken* med dess årliga översikter av statliga kulturinsatser. ”Kulturell jämlikhet är enligt riksdagsbeslutet lika viktig som ekonomisk och social jämlikhet”, slår kulturrådet fast i en formulering som består in i 90-talet och som tolkar det statliga perspektivet på kulturpolitiken sedan 60-talets debatter.
- ³ Swedner (1967).
- ⁴ Swedner och Nylöf är här citerade ur TCO:s utredning *Kulturaktivt samhälle* (1970).
- ⁵ Nylöf (1968). Också detta citat ur TCO-rapporten.
- ⁶ Jansons red. (1968), s. 262 f. Se också Swedner (1971).
- ⁷ Ett urval av de tidnings- och tidskriftsinlägg som följde på Rabbe Enckells föredrag vid Konstakademiens högtidssammanträde den 30 maj 1962 är samlade i debattboken *Är allting konst?* (1963).
- ⁸ Se uppsatsen ”Kulturbehov och kulturpolitik” i Palm (1978).
- ⁹ ”Publiken som svek var publiken som sveks”, s. 107 i samma bok.
- ¹⁰ Nordensvan (1917–18), senare delen s. 481.
- ¹¹ Om Riksteater, initiativ, planer och motstånd, se Ullberg (1991).
- ¹² För frigruppernas historia se Sjögren (1982) och Tjäder (1984). Den senare återger i appendix det s.k. Manifestet på Göteborgs stadsteater.
- ¹³ Se artikelserien om kulturen och mottagaren i *SvD* 29.8-99.
- ¹⁴ Se *Kulturaktivt samhälle* (1970).
- ¹⁵ Myerscough (1990).
- ¹⁶ De åtta målen, fastställda i 1974 års kulturpolitiska mål, gäller: – yttrandefrihetens förutsättningar – människors möjligheter till egen skapande aktivitet – motverkan av kommersialismens negativa verkningar – främjande av decentralisering och beslutsfunktioner inom kulturområdet – hänsyn till eftersatta gruppers erfarenhet och behov – konstnärlig och kulturell förnyelse – garanti för att äldre tiders kultur tas till vara och levandegörs – utbyte av erfarenheter och idéer över språk- och nationsgränserna.
- ¹⁷ De kulturpolitiska svårigheter som uppstår när en konstkultur skall hävdas och den kulturella välfärden ges precision innanför okontroversiella honnørsord

som deltagande, demokrati och aktivitet uppmärksammades till viss del i Nordiska rådets temakonferens om Nordisk kultur i Oslo 1997, också om temat här var den nordiska identiteten satt under press utifrån. Se Friborg (1997).

¹⁸ Asplund (1968).

¹⁹ Se Långbackas teser om en konstnärlig teater (1981).

²⁰ Citerat ur förordet till Strömbäck red. (1994).

²¹ Geir Vestheim. "Kulturinstitusjoner, demokrati og politikk". (opubl. manus)

²² Wallrup i Björnsson & Luthersson red. (1998).

²³ För representativa och samtidskorrekta hållningar till dessa frågor se Melzer m.fl. (1999).

²⁴ Lynge (1987).

På några av denna uppsats inledande sidor har jag citerat mig själv ur den översiktliga periodframställning som P. A. Tjäder och jag svarar för i Lönnroth, Delblanc & Göransson red. (1999) *Den svenska litteraturen, del 3*, Stockholm: Bonniers

Referenser

- Asplund, Johan (1968) ”Ur ett manuskript om kulturpolitik” i *Dialog* 1968:2, Stockholm: Bonniers
- Friborg, Charlotta (1997) *Mellan självförtroende och osäkerhet. En essä om Nordisk kulturpolitik*, København: Nordisk Ministerråd cop.
- Hederberg, Hans red. (1963) *Är allting konst? Inlägg i den stora konstdebatten*, Stockholm: Bonniers
- Janson, Carl- Gunnar red. (1968) ”Barriären mot finkulturen” i *Det differentierade samhället*, Stockholm: Prisma
- Kulturaktivt samhälle. Rapport från TCO:s kulturutredning* (1970), Stockholm: Prisma
- Lynge, Claus (1987) ”Teatersverige – ett kulturellt mellanspel?” i *Gränslös kultur? Nationalarvet inför den postmoderna utmaningen*, Stockholm: Sekretariatet för framtidsstudier
- Långbacka, Ralf (1981) *Bland annat om Brecht*, Stockholm: Norstedts
- Melzer, Arthur M. m.fl. (1999) *Democracy & the Arts*, Ithaca, New York: Cornell University Press
- Myerscough, John (1990) *Statlig kulturpolitik i Sverige*, Stockholm: Utbildningsdepartementet, Allmänna förlaget
- Nerman, Bengt (1962) *Demokratins kultursyn*, Stockholm: Bonniers
- Nilsson, Sven (1981) *Vägen till kulturpolitiken*, Stockholm: Liber
- Nordensvan, Georg (1917–18) *Svensk teater och svenska skådespelare från Gustav III till våra dagar I–II*, Stockholm: Bonniers
- Nylöf, Göran (1967) *Musikvanor i Sverige*, Stockholm: SOU 1967:8
- Nylöf, Göran (1968) ”Multikonst – en sociologisk studie” i *Utställningspubliken*, rapport nr IV, Stockholm: Riksutställningar
- Palm, Göran (1978) *Kritik av kulturen*, Stockholm: Författarförlaget
- Sjögren, Henrik (1984) *Teater i Sverige efter andra världskriget*, Stockholm: Natur och Kultur
- Strömbäck, Jan-Ewert red. (1994) *Släck inte ljuset!* Stockholm: Tidens förlag
- Swedner, Harald (1967) *Teatervanor och musikvanor i Storstockholm*, Stadskollegiets utlåtande och memorial, bihang nr 79, Stockholm
- Swedner, Harald (1971) *Om finkultur och minoriteter*, Stockholm: Almqvist & Wicksell

- Tjäder, Per Arne (1984) *Den allvarsamma lekplatsen*, Stockholm: Arbetarkultur
- Ullberg, Hans (1991) *På väg mot en Riksteater*, Norsborg: entré/Riksteatern
- Wallrup, Erik (1998) "I måttlöshetens tid. Om elitkonceptioner och politiska ideologier" i Björnsson, Anders & Luthersson, Peter red. *Eliterna som abdikerade*, Stockholm: Carlssons
- Vestheim, Geir (1998) "Kulturinstitusjoner, demokrati og politikk". (opubl. manus)

Publikens rum – en expansiv arena

Lena From

Det stank. Kvinnor i tarvliga trasor släpades mot rättegångar där de inte hade någon chans. Efter dem sprang barnen och skrek: ”Min mamma är en häxa! Min mamma är en häxa!”.

Jag mår illa, mumlade jag till fröken och stapplade ut. När dörren till scenrummet slog igen hörde jag köttet fräsa mot bålet.

Än i dag undrar jag hur skådespelarna egentligen bar sig åt för att göra tiden för häxprocesserna i Sverige så levande. Känslan av skuld, av att vara barnet som sviker av rädsla, bär jag fortfarande med mig. Föreställningen förblir en av mitt livs största kulturupplevelser. Det var skolan som tvingade den på mig. Jag fick veta att någonting fanns att uppleva som jag annars inte skulle ha fått kännedom om. Ett tillval som också gick att välja bort.

Jag gick på mellanstadiet när 1974 års kulturpolitik började gälla. Den som bland annat skulle motverka kommersialismens negativa verkningar inom kulturområdet, möjliggöra konstnärlig och kulturell förnyelse, ge människor möjligheter till egen skapande aktivitet och främja kontakt mellan människor.¹

Dessa mål står fast också i den kulturpolitik som börjat gälla från 1996. Med ett viktigt tillägg: kulturpolitiken ska dessutom verka för allas möjlighet till *kulturupplevelser*.² Vad en kulturupplevelse är, eller kan vara, skrivs det ingenting om. Det är svårt att sätta ord på det där magiska som inträffar när man blir förflyttad bortom tid och rum, det tillstånd som bara kan jämföras med förälskelse. Men alla som varit med om dem känner omedelbart igen ögonblicken då man direkt och omedelbart upplever alla sina sinnen samtidigt. Glömmer bort att tänka på var man är och varför, på hur man bör bete sig och vad andra eventuellt kan tänka och tycka. Allt det där som jag genomlevde under den där teaterföreställningen.³

När regeringen i 1996/1997 års kulturproposition gör en utvär-

dering av de kulturpolitiska år som förflutit sedan 1974, konstaterar den att en hel del faktiskt har uppnåtts: Sverige har bland annat fått fler regionala teatrar och kammарorkestrar och många människor har i dag närmare än förr till en eller flera kulturinstitutioner.⁴

Ändå är det förstås inte bra när Statens kulturråd redovisar den svenska befolkningens kulturvanor för kulturpropåret 1996/1997 med följande siffror:

63 procent har inte besökt en enda konstutställning under året som gått.

61 procent har inte gjort ett enda teaterbesök under året.

57 procent har inte gjort någon typ av konsertbesök.

47 procent har inte varit på bio.

43 procent har inte besökt något bibliotek en enda gång på ett helt år.⁵

Vänder man på det kan man förstås säga att nästan var fjärde svensk ser minst en konstutställning om året. Internationellt sett ligger svensken också på en hög nivå när det gäller delaktighet i kulturlivet.

Hushållen – publiken – är i dag den största aktören på den svenska kultur- och mediemarknaden.⁶ Enligt Kulturrådets sammanställning utgjorde kultur- och mediesektorn 43,6 miljarder kronor i den svenska samhällsekonomin år 1996. Av dem stod hushållen för 29,5 miljarder. Den privata kulturkonsumtionen motsvarade alltså drygt 68 procent av landets totala kulturekonomi.⁷

Mot bakgrund av ovan refererade siffror kan det vara värt att fundera en stund kring hur skillnaden mellan de politiska målen och verkligheten ser ut, och vad det beror på att vi som publik träffar de val som vi gör. Om det vi gör nu alls kan kallas att välja.

Den teaterbesökande svensken

Teatern är i detta perspektiv särskilt intressant.

Efter folkrörelserna får teatern det största statliga bidraget av alla kulturformer, drygt en miljard 1997.⁸ Samma sak gäller inom lands- tingen, där teatern efter studieförbunden är största bidragstagare, och för Kulturrådet som med undantag för musik inte ger mer pengar till någon annan konstytring.⁹

Med skattemedel bidrar alla således mycket till teaterns fortsatta existens, i synnerhet i dess institutionaliserade form. Privat däremot, lägger svensken förhållandevis lite pengar på teater. I stället är vår största kulturutgift massmedier – dags- och kvällstidningar – och böcker.¹⁰

Att svenskarna internationellt sett ändå tillhör världens mest tea-

terbesökande folk måste främst tillskrivas två faktorer: de många barn- och ungdomsföreställningarna, samt storstadspubliken som går på teater flera gånger om året.¹¹

Stockholm har världsrekordet. Enligt Willmar Sauter, som forskat i svenskarnas teatervanor, utnyttjar två av tre stockholmare möjligheten att se teater där många andra storstäders samlade teaterliv gläds om det når var fjärde eller var femte invånare någon gång då och då.¹² Till storstäderna kommer också många övriga svenskar för att se teater för första gången, och den som går på teater bara en gång om året gör det kanske just där.

Inte minst Stockholm lockar en stor teaterpublik. Men det beror inte på att det är där som de stora nationella scenerna finns, de som helt finansieras med skattemedel. Landsortspubliken väljer inte Dramaten eller Operan när den kommer på teaterbesök. I stället är det privatteatrarnas mer underhållande repertoar som lockar, med skådespelare, väl kända från TV, på scen. (Fig. 1) Privatteatrarna för tyvärr inte publikstatistik på samma sätt som institutionsteatrarna gör. Ändå är det ingen överdrift att påstå att varannan stol i privatteaterns salong upptas av en svensk som inte bor i Stockholmsregionen. Elisabeth Johansson har länge jobbat med publiken till Vicky von der Lanckens uppsättningar i Stockholm, där föreställningar som *Hotelliggaren*, *I hetaste laget*, *Kolla klotet*, och nu senast *Svensson, Svensson* gått och går för utsålda hus på teatrar som Oscars, Cirkus och China. Hon uttrycker sig mer försiktigt än jag, som när vi träffas påstår att den övervägande delen av privatteaterns publik kommer långväga ifrån. Det stämmer på helgerna, säger hon, men inte på vardagarna. Likaså är teatern nog med att hålla hälften av biljetterna för ”privatpersoner” som inte åker på arrangerade bussresor.

Men finns ingen efterfrågan på biljetter lokalt, säljs de till var efterfrågan finns.¹³

På vissa uppsättningar är landsortspubliken med andra ord i majoritet. Det är den aldrig på Dramaten, där snittbeläggningen för publik utanför Storstockholm ligger på 19 procent med högsäsong under sommaren, då beläggningen kan ligga runt 25 procent.¹⁴

Bussbolagen säger rent ut att Dramatens och Operans uppsättningar inte går att sälja. Dels hinner de inte, framförhållningen är för kort vad gäller nationalscenernas repertoar och föreställningar tar tid att marknadsföra.¹⁵ Dels efterfrågas inte nationalscenerna av publiken, som slår ihop teaterbesöket med en resa till Stockholm, inklusive övernattnings, frukost på hotell och tid för shopping.

Samma mönster går igen i Malmö och Göteborg. Så länge



Figur 1. TV-kändisar på scen drar publik till privatteatern. Här en scen ur Svensson Svensson som spelas på China med bl.a. Allan Svensson och Suzanne Reuter i rollerna. Foto: Joakim Strömbholm

som *Kristina från Duvemåla* spelades på Malmö Musikteater gick fullastade bussar dit, men därefter har det varit trögt med att få teaterresor till stånd. Publiken som reser till Göteborg vill inte annat än undantagsvis till uppsättningar på Göteborgsoperan eller Stadsteatern utan föredrar Lorensbergsteatern, Lisebergsteatern och ”Joe Labero på Rondo”. Peter Flacks *Hjalmars revy* i Örebro är också ett resmål som alltid går hem.¹⁶

Att publiken lockas av underhållning och musikal är ett faktum som svenska politiker börjat uppmärksamma på senare år och som därmed också alltmer har börjat prägla framför allt de regionala teaternas repertoar. Politikernas förhoppning är att musikalerna ska fylla

salongerna och teatern därmed få bättre ekonomi. Hösten 1999 kan publiken välja mellan totalt 19 olika musikalföreställningar, därav elva uppsättningar på landets stads- och länsteatrar.¹⁷ Denna form av marknadsanpassning har inte undgått kritik, som också drabbat Dramaten. ”Inför spelåret har såväl en aktör från *Rederiet*, en nykläckt stjärna från kulturfilmerna om livet i Åmål och en underhållare känd för sina smaklösheter kallats in i en ensemble som de senaste åren åderlåtit svårt, både i antal och, framför allt, kompetens”, skriver exempelvis *Sundsvalls Tidnings* kulturredaktör Curt Bladh i en skarpt formulerad krönika.¹⁸

Det ska vara kul – annars får det vara

Varför väljer då publiken hellre den traditionella privatteaterns språk?

Svaren är förstås många.

Vicky von der Lancken, teaterarrangör med eget bolag sedan 1989 och nyligen tillträdd konstnärlig ledare för Riksteatern, känner dem antagligen bäst och sammanfattar ungefär så här:¹⁹

Man vill få skratta.

Man vill bli berörd.

Man vill känna igen namnen på skådespelarna och få se bra skådespeleri. Det ska gärna hända något spektakulärt på scenen som man kan tala om, kanske med scenografin eller kostymerna.

Teaterbyggnaden ska vara en estetisk upplevelse, gärna vacker och glittrande i guld – man vill känna att man får mycket för pengarna.²⁰

Men inget av det där räcker om man verkligen vill nå fram till en publik, säger hon. Det är helhetsupplevelsen som räknas, alla förväntningar som föds redan när ett par letar i teaterannonserna efter vad de vill se, fortsätter med bussresan, hotellet, middagen och som på teatern måste infrias när publiken väl finns på plats. Någon måste finnas till hands och visa den till rätta som aldrig varit på teater förut. Man ska bli väl bemött i kassan, av den som river biljetter, hänger in kläderna i garderoben. Allt som stör lägger sig annars i vägen för hela teaterupplevelsen och gör att man kanske aldrig mer vill tillbaks. Det händer att Vicky von der Lancken personligen ringer upp människor som har klagomål, lyssnar, förklarar och ger presenter när klagomålen varit befogade.

Men kan det vara så enkelt att det är vanlig, regelrätt kundvård som det handlar om?

Nej. Också på Operan och Dramaten tar man i ståndsmässiga lokaler väl hand om sin publik. Publiken på Operan vill även den i

första hand bli underhållen, och Dramatens publik föredrar sedan länge komedi framför drama.²¹

Det är någonting mer som gör att landsortspubliken inte söker sig till nationalscenerna. Något som inte enbart kan förklaras med bemötande och tillgänglighet, eller det faktum som fortfarande – tyvärr – gäller, att kultur är en klassfråga.²² Något som Tony Lundin på Rejmyre buss uttrycker så här:

– Jag har en känsla av att det som ges på Dramaten är för lite känt. Tidningarna skriver mer om de andra än om Dramaten, de kan få en helsida och ibland mer om det är något riktigt stort på gång.

Kulturjournalistik lågstatus i tidningen

Massmedierna brukar kallas den tredje statsmakten och tillmäts som sådan stor betydelse för yttrandefrihet och opinionsbildning. I kulturpropositionen understryks också att massmedierna bidrar till att utjämna skillnaderna mellan olika landsändar och befolkningsgrupper i fråga om tillgång till kulturupplevelser, och att de spelat en viktig roll för att närma olika landsändar och regioner till varandra.²³

Det gäller fortfarande för radio och TV. Men inom pressen är det en annan trend som dominerar i dag. Den lokala särarten betonas allt mer. Tidningarna bidrar i stället i hög grad till att fjärma olika landsändar och regioner från varandra. Det är en del av den ironi som gäller många delar av samhället just nu: samtidigt som den nya informationsteknologin har gjort att många i dag har tillgång till en mycket större värld än någonsin förut, ökar betydelsen av den lilla världen hemmavid. Den man möter främst i sin lokala morgontidning.

Som jag nämnde är svenskens största kulturutgift massmedier och böcker. Mest pengar lägger svensken på dags- och kvällstidningar. Nio av tio svenskar läser en dagstidning varje vardag, och när vi läser är det i första hand händelserna i den egna kommunen vi får ta del av.²⁴

I takt med att det lokala materialet tillmätts större vikt har utblickarna minskat. Det gäller även för tidningarnas kultur- och nöjessidor, där det lokala materialet per definition ofta bedöms vara mest intressant. I den mån nationellt och internationellt material alls får utrymme, är det i första hand litteratur och musik som uppmärksammas.²⁵ Den finns att tillgå på ortens bibliotek. Och den finns att köpa i affären hemma.

Med avseende på den vikt som i kulturpolitiska och pressetiska diskussioner läggs vid yttrandefriheten som förutsättning för ett fritt

och levande kulturliv, är det förvånande tyst i debatten om vad kulturjournalistik är och kan vara. Samtidigt som det anses självklart att följa den allmänpolitiska debatten med uppföljningar på lokal nivå, uppmärksammas kulturpolitiska frågor knappast alls, i några medier.²⁶

Flera tidningar saknar ett garanterat utrymme även för traditionell kulturell bevakning. När det finns, måste kultur- och nöjesmaterialet stundtals dela på en gemensam tabloidsida, där det i enstaka fall dessutom ska samsas med serierna och vädret.²⁷ (Fig. 2)

Kulturpolitiken faller i dag ofta mellan stolarna hos nyhetschefen och kultureddaktören. Nyhetschefen tycker att kulturpolitik är kultur och därför ska behandlas på kultursidan. Kultureddaktören föredrar att ägna sidan åt kritik med argumentet: kulturpolitik är politik och bör därför behandlas på nyhetsplats. Men där nyheter vanligen ska förstås som sådant som ingen tidigare kände till, eller åtminstone vinklingar som är nya, gäller genomgående ”omvänd ordning” vid nyhetsvärderingen av kulturellt material. Få nyhetschefer intresserar sig för det som verkligen är nytt, men efterfrågar gärna puffar då välkända, men sedan länge bortgångna, konstnärer som Carl Larsson och August Strindberg kommer på tal. Riktigt nyhetsstoff blir kulturen bara om den är så ifrågasatt, kontroversiell och provocerande att den kan sälja lösnummer.

Riksteaterns och Lars Noréns uppsättning *Sju tre* är ett tydligt exempel på det. Först uppmärksammades den på nyhetsplats för sitt val av skådespelare: fångar som dömts för grova brott. När de medverkande sedan på olika sätt blev inblandade i polismorden i Malexander fick den förnyad uppmärksamhet. Det var på nyhetsplats som den efterföljande massiva kritiken mot regissören Lars Norén och producenten Isa Stenberg förmedlades, och där som deras senare begäran om entledigande från sina respektive tjänster behandlades.

Samtidigt höll kultursidorna i den lokala pressen företrädesvis tyst. De frågor som *Sju tre* ställde på scenen, diskuterades inte ur ett konstkritiskt perspektiv och sattes inte in i ett konstnärligt sammanhang.

Sju tre torde vara känt för fler svenskar än något annat stycke svensk samtida dramatik. Bara en relativt liten publik har haft möjlighet att se uppsättningen. Den som inte följt riksmidiernas och/eller de större regionala tidningarnas bevakning har heller inte kunnat orientera sig om pjäsens konstnärliga innehåll. Det finns alltså anledning att diskutera vilka skyldigheter en tidning har gentemot sina läsare när det gäller bevakningen av kultur.

Frågar man landets kultureddaktörer blir svaret att bevakningen

måste vara lokal. Med lokalt menas händelser som är omedelbart tillgängliga för den egna läsekretsen, kultur som utövas av någon lokal celebritet eller av personer som alla känner till, exempelvis skådespelare som är kända från TV. Samma sak svarar landets tidningsägare, bevakningen ska vara lokal. Men är det att som tredje statsmakt ta sitt ansvar? Med fokus på det lokala kulturlivet riskerar, som vi sett, den kritiska granskningen av – och debatten kring – den kultur som sällan utövas på orten att utebli helt. Hur ska jag som medborgare kunna förhålla mig till exempelvis den kvalificerade danskonst som emellanåt skymtar i Sveriges Television, när de enda medier som i viss mån introducerar den finns i storstaden?

Vi kan inte konkurrera med storstadstidningarna, svarar lokalredaktörerna. Och vem skulle skriva om kulturlivet hos oss, om inte vi själva gör det?

Detta är förstås sant. Men sett ur det perspektivet blir en introducerande text om en författare som fått stor internationell uppmärksamhet, men som ännu inte översatts till svenska, inte intressant, lika lite som en bildsida av en konstnär, okänd för de flesta på orten. Sett ur det perspektivet blir en intervju med en internationellt känd koreograf som Kenneth Kvarnström totalt ointressant, också om hans *325,4 kg* finns med som enda oberoende dansinslag i Riksteaterns turnéprogram.²⁸ Föreställningen måste nå tidningens utgivningsområde, annars motiverar den inte utrymme på redaktionell plats.

Lokal anknytning avgör publicering

Det handlar alltså inte om huruvida konsten och konstnärerna har någonting väsentligt att säga läsaren eller ej. Det handlar om var de verkar.

I dag dominerar litteraturkritiken och bevakningen av det lokala musikalivet stort i tidningarna, och ofta är beroendet tungt av recenser och skribenter som mer eller mindre ideellt sköter bevakningen på sin fritid. För nationella och internationella inblickar i

Figur 2. I välredigerade Bäragsbladet delar kulturmaterialiet på en tabloidsida tillsammans med nöjet, serierna och vädret. Flera landsortstidningar saknar dock helt ett fast utrymme för kulturbevakning på redaktionell plats.

andra områden står kompletterande artiklar hämtade från nyhetsbyråerna där materialet, mycket till följd av tidningarnas ovan refererade redaktionella krav, allt mer har kommersialiserats.

Lokaltidningens möjlighet att öppna världen för mig som samhällsmedborgare kan jämföras med den som finns i de rikstäckande etermedierna. Den har som pappersprodukt på orten unika möjligheter att ge utblickar och att placera den lokala kulturen i ett internationellt sammanhang. När man bor utan stora kulturinstitutioner i sin omedelbara närhet, har tillgång till kanske bara ett sommaröppet galleri och möjligen en biograf är det till tidningen man i första hand vänder sig för att få impulser till nya kulturupplevelser. Men i dag får jag som läsare inte ens veta vilka möjligheter till kulturupplevelser som faktiskt finns.

Delvis är det ett kompetensproblem. Hade tidningarna kultureddaktörer med tid och råd att läsa, resa, ta del av internationella mässor, se fler nationella och internationella föreställningar, utställningar och performance skulle tidningarnas kultursidor sannolikt ges ett annat innehåll. Kulturredaktörerna är, när de finns, dessutom ofta ensamma med ansvaret för tidningens kulturutbud.

Men det krävs också mod för att publicera sådant som går på tvärs mot vad tidningens läsare vant sig vid att förvänta sig, såväl från eventuella kultureddaktörer som ägare och ansvariga utgivare.

Genom att i första hand välja lokalt material undgår man den besvärliga diskussionen om kvalitet, då det ju inte är kvalitetsaspekten som avgör ifall en kulturföreteelse är relevant att bevaka eller ej. Man slipper således en debatt med många lokala kulturutövare som man annars skulle vara tvungen att ta.

Det är dessutom ofta krångligare och dyrare att publicera annat material än recensioner med gratis förlags- och pressbilder på sidorna. Tidningarna kan juridiskt inte ta sig samma konstnärliga frihet i upphovsrättsliga frågor som professionella konstnärer kan. Och den som försökt vet att det kan vara såväl tids- som tålmodskrävande att föra projekt från idé till publicering, förbi tveksamma jurister och ibland motsträviga utgivare.²⁹

Läsarreaktionerna vid publicering av modern bildkonst och konstnärligt fotografi är – också internt på redaktionerna – långt mycket kraftigare än vid aldrig så kontroversiella bokrecensioner. Här sätts den journalistiskt ansvarige på prov. När det blåser läsarstorm kan det vara enkelt att inte fullfölja publiceringar som väcker reaktion. Men jag vet av erfarenhet att en bra reporter kan avdramatisera och introducera, föreslå tolkningar och möta konstnärerna och deras verk på ett sätt som gör konsten tillgänglig också för en ovan publik.

Den inbegriper ofta tidningsledning, ansvariga utgivare och ägare. Det är de som avgör vilket utrymme kulturmaterial ska ha i tidningen och hur mycket pengar det får kosta. Som framgått kommer då Operans balettprogram i kläm. Intervjuer med skådespelare som Robert Gustafsson, Suzanne Reuter och Karl Dyall är däremot alltid gångbara för publicering. Inte så konstigt kanske, att det är just dem jag vill se på scen när jag på resan till Stockholm ska gå på teater.

Möjlig motstrategi – exemplet Smålandsposten

Det finns tidningar som arbetar på ett annat sätt med kulturmaterial gentemot sina läsare, men utanför storstäderna är de få. *Smålandsposten*, baserad i Växjö och med 40 000 i upplaga, är det exempel som fått mest uppmärksamhet på senare tid.³⁰ Den är också den tidning som gått längst när det gäller att påvisa den nya informationsteknologins möjligheter att guida läsaren vidare från papperstidningen in i andra kulturella rum.

Den 1 december 1998 publicerades konstnären Annika von Hauswolffs foto *Den blinda kvinnan* på en annonsfri helsida i 4-färg. Bilden fick helt och hållet tala för sig själv. En kort, introducerande text fanns bara på tidningens förstasida, där kulturredaktören Anders Mildner, curatorn Patric Moreau och chefredaktören Ulf Johansson presenterade projektet *Trust – tillit*. Den som ville kunde från tidningens hemsida gå vidare och ta del av fler bilder. Därmed gavs läsaren möjlighet att skapa sig en egen uppfattning om Annika von Hauswolffs konstnärskap på basis av ett större underlag än det den vanliga papperstidningen hade kunnat ge.

Projektet är anmärkningsvärt på flera sätt: flera tidningar hade tidigare använt sina kultursidor som utställningsyta, men att låta papperstidningen bara vara en liten del av publiceringen hade aldrig tidigare skett i svensk press. Att chefredaktören offentligt och tydligt markerar sitt stöd för kulturmaterial och att kultursidor ges möjlighet till 4-färgstryck är synnerligen ovanligt. Men framför allt påtog sig den lokala tidningen att spela en aktiv, kulturpolitisk roll. Själva upprinnelsen till projektet förklarades nämligen med att ”samtida konst är en bristvara i vår del av Sverige. Alltså bestämde vi oss för att själva ordna en utställning”.³¹ Därmed fick såväl det lokala konst- och gallerilivet som det institutionaliserade utställningsväsendet, underkänt på bästa nyhetsplats i en tidning som dagligen når åtta av tio smålänningar.

För Anders Mildner var den främsta drivkraften irritationen över att kultur är en klassfråga. Det räcker inte ens med att den som vill ta del av konst aktivt måste söka upp den på hemmaplan. Den som vill ta del av den samtida konsten måste också ha råd att resa, till Stockholm eller någon annan större stad. Det är inte rättvist.

– Vi ger stipendier och skickar folk utomlands för att representera Sverige på stora utställningar, men de flesta svenskar har ingen aning om vad de samtida konstnärerna egentligen gör, konstaterar Anders Mildner.

– Jag ville visa upp den här konsten för människor som aldrig annars skulle kommit i kontakt med den. Man kan leva ett helt liv i Kronoberg utan att få se samtida konst.³²

Smålandsposten når 100 000 läsare, som under de sex veckor som projektet varade på olika sätt kom i kontakt med *Trust*.³³ De fick möta konstnärer som de senaste två åren representerat Sverige på konstbiennialerna i Johannesburg, Istanbul och Venedig, på *Documenta* i Kassel och världsutställningen i Lissabon. De fick se Annika von Hausswolffs fotografier, laddade med hot och undertryckt våld. De fick se hur reklambyrån Morgondagen betedde sig, när den plötsligt skulle producera någonting som inte var till salu. De kunde låta sig länkas vidare från Åsa Anderssons, Carl Michael von Hausswolffs, Annika Ströms och Anders Boqvists webb-sidor. Och de kunde till frukost ta del av Bigert & Bergströms *Last Supper*-projekt, där dödsdömda fångars sista måltider dukats upp och fotograferats av, förföriskt och sensuellt som i de mest exklusiva matmagasin. (Fig. 3)

Men aptiten som väcks av en könlik banan med persikotestiklar, fastnar i halsen när en text intill torrt konstaterar:

Karla Faye Tucker avrättades med en giftinjektion i Huntsville, Texas, den 3 februari 1998. Till sin sista måltid valde hon Banan, Persikor, Sallad. Karla avböjde måltiden när den serverades.

Figur 3. När tidningen Smålandsposten genomförde Trust mötte många av läsarna samtida konst för första gången. Exempelvis av Bigert&Bergström som ställde ut en del av projektet Last Supper. Bild publicerad med konstnärernas tillstånd



Varia Foto Timber avestigado mai de oficinieros
i Hanksville, Texas dar 2 Februar 1999.
Uti siija maitio vider hui.

Bone
Borlax
Sallad

Varia avestigado avestigado avestigado.

Uti maitio Last Supper av Sigerföbergström

Med *Trust* infördes således ett språk i tidningen som bröt mot det som läsarna var vana vid att få sig till livs. Varje konstnär introducerades endast med en mycket kort text, inte längre än en notis, på tidningens förstasida medan utrymmet på en vanligtvis texttung kultursida i sin helhet uppläts till konstnärernas projekt. Genom att rucka på läsarnas vanor och förväntningar, ville tidningen väcka reaktion. En förutsättning för alla seriösa massmediers verksamhet är att läsarna har tillit till sin tidning, att de kan lita på att det som står är sant. Nu ville tidningen plötsligt få läsarna att tänka till också kring detta: Vad är det egentligen för bild av verkligheten som förmedlas i massmedierna? Hur ser en nyhet ut?

Tidningen vågade sätta sin tillit till att läsarna faktiskt fanns där, redo att ta emot. Den tilltrorde dem kompetensen att ladda ned de programvaror som krävdes från Internet och vågade lita på att läsarna var villiga att ge konsten tid.

Därmed inte sagt att alla tyckte om den. Målet var inte heller att folk skulle tycka om konsten, utan att människor skulle få se den. Och det talades om *Trust*, på fester, på arbetsplatser, på gatan...” och då har de ju märkt den”, säger Anders Mildner.³⁴

Mer än så går det inte att säga om reaktionerna. Någon undersökning om mottagandet är inte gjord. Protesterna internt på redaktionen var, enligt chefredaktören Ulf Johansson, mer högljudda än synpunkterna från läsarna, även om en och annan ”hotade” med att säga upp sin prenumeration om publiceringen skulle fortsätta.³⁵ Bara ett fåtal ringde tidningen och då främst människor som alla tidningsredaktörer känner igen från liknande sammanhang: prenumaranter sedan många år som inte längre känner igen sig i utbudet, ensamma som ringer mest för att de inte har någon annan att tala med. Sveriges dagstidningar fyller en oerhört mycket större social funktion än många vanligen tänker på.

Smålandsposten har genomfört ytterligare ett Internetprojekt efter *Trust*. *MP 6* involverade sex poeter och sex musiker, som ombads samarbeta men utan att träffas och utan att diskutera projektet med varandra. Lina Ekdahl, Jacques Werup, Petter Lindgren, Roy Isaksson, Maria Küchen och Kristian Lundberg skrev alla varsin dikt. Därefter ringde de upp musikern de parats ihop med och läste in dikten på dennes telefonsvarare. Eggstone, Magnus Börjesson, Christoffer Lundquist, Mopeds, Pelle Ossler och Benjamin Peetre tog upp ljudet, överförde det till sina respektive datorer, tonsatte och e-postade materialet till *Smålandsposten*. Därefter lades det ut på tidningens hemsida.

Där kunde läsaren ta del av dikten, biografier om poeterna, musi-

kernas discografier, se bilder på hur de ser ut, lyssna och genom länkar gå vidare till andra sidor. På papperstidningens kultursida publicerades endast dikten och webb-adressen.³⁶

Den här gången mättes antalet besök på hemsidan. *MP 6* hade nästan lika många träffar som tidningens nyhetsmaterial.³⁷ Nästan lika många som tog del av nyheterna, tog alltså del av samtida, helt nyskriven poesi och musik.

Våga blanda, nå fler

Smålandspostens sätt att arbeta aktualiserar frågor om tillgänglighet, delaktighet och mångfald som alla har med demokrati att göra. Redan valet att publicera avancerat kulturmaterial i en vanlig dagstidning gör det automatiskt tillgängligt för fler. Ingen är rädd för sin morgontidning, den är en vana som man ofta förhåller sig till som en vän. Man kan bli förbannad på den ibland, men likväl förblir man den oftast trogen. Här finns möjligheten att skapa diskussion kring företeelser som annars inte skulle komma läsaren till del.

Med såväl *Trust* som *MP6* inbjöds läsaren till interaktion och delaktighet på flera nivåer. Konstnärerna nådde med tidningens hjälp en publik som annars skulle haft betydligt svårare att ta materialet till sig. Styrkan i *MP6* till exempel, ligger lika mycket i valet av medverkande konstnärer som i den oväntade kombinationen av lyrik och musik. Man kan på goda grunder anta att fler unga känner till musikerna i Eggstone och Wilmer X än poeter som Lina Ekdahl och Maria Küchen, och att musikerna här blev en väg in i lyriken. På samma sätt kan man anta att den som följer utgivningen av svensk lyrik mer sällan är bevandrad i den svenska rock- och popscenen men nu lyssnade till en del av dess musik.

Att jobba interaktivt med Internet ger möjligheter som inte funnits förut, att samtidigt publicera kortare introduktioner och fördjupande material. Papperstidningen kan fungera som aptitretare till de fylligare rätter som serveras på hemsidan, varifrån den som vill kan söka sig vidare till en än mer kaloristinn dessert. Det förtygligande av kulturen som i takt med materialets popularisering befaras av det äldre kritikergardet behöver inte äga rum. Det finns plats för både och. Både introducerande texter, hållna på en nivå som gör att alla intresserade kan ta dem till sig. Och avancerad kritik, hållen på en nivå som berikar de redan invigda. Likaså finns möjligheter att leda läsaren vidare till originalverk, vilket gör att prenumeranter på ett helt annat sätt än förut kan beredas möjlighet att själva aktivt ta ställ-

ning till det material som tidningens journalister förhåller sig till. På samma sätt som Riksradiön i sina kultursändningar spelar upp ljudexempel när musikdramatik recenseras, kan tidningarna länka ut ljud och bild från den Dramatenuppsättning som fått besök av tidningens kritiker. Med Internet har tidningarna – och andra kulturproducenter – tillfälle att möjliggöra kulturupplevelser för fler än någonsin förut.

Därför kan man förvånas över att inte fler tar de här möjligheterna tillvara. När tidningar görs om och moderniseras med ny layout, får kultursidorna ofta fortsätta att leva i sitt eget reservat, inte sällan med kulturredaktörens goda minne. Få ifrågasätter urvalet. Få ifrågasätter skrivsättet, som ofta innefattar ett språk som för många är svårt att tillägna sig. Få ifrågasätter presentationsformen, som ofta är mindre experimentell på kultursidorna än på annan plats i tidningen. Där redigerarna av nyhets- och allmänfeaturematerial numera medvetet jobbar med flera ingångar till texterna i form av billboards, faktarutor och dramatiska bildbeskrivningar, får kulturredaktörer utan layoutkompetens ofta själva redigera sitt material.

Men med nya presentationsformer kan man nå en ny och större publik.

Smålandspostens Trust nådde, som jag nämnde, 100 000 personer på sex veckor. Moderna Museets mest besökta utställning 1998, öppningsutställningen *Wounds*, hade under tio veckor 170 000 besökare.³⁸

På *Södermanlands Nyheter*, med 23 000 i upplaga och en hushållstäckning på 80 procent, redigeras kulturmaterial som ett uppslag där en av sidorna (berlinerformat) alltid är annonsfri.³⁹ Här blandas friskt: lätt med tungt, nyheter med kritik och reportage. Två på varandra följande läsundersökningar har visat att fler än 60 procent av läsarna ”brukar läsa kulturen”. Det är mer än för såväl sporten som ledarsidan, vilket förvånat många på redaktionen. Den senaste av undersökningarna gjordes förra året och visade att kultursidans läsare ökat i antal, från 62 procent 1995 till 67 procent 1998.⁴⁰ Läsarna av *Göteborgs-Postens* kulturmaterial har ökat kontinuerligt sedan kulturreportagesidan *Gränslöst* infördes för fem år sedan och ligger i dag på drygt 40 %.⁴¹

Skulle liknande undersökningar på andra tidningar ge samma resultat?

Jag vet inte. Men möjligen har läsarna i dag en större hunger efter kulturmaterial i tidningen än redaktionsledningarna är medvetna om.

Lokaltidningen lever av och älskas för sin närhet till läsaren, ingen kan som den förmedla nyheter om allt som händer där jag bor. Att förmedla den nära nyheten är också lokaltidningens viktigaste upp-

drag. Det behöver varken svikas eller komma i konflikt med att kulturbevakningen ges utrymme på redaktionell plats. En bevakning som, med samma självklarhet som sport- och politiksidorna i dag, tar upp såväl lokala, som nationella och internationella företeelser. En av de stora frågorna för svensk dagspress framöver blir sannolikt hur en bättre balans ska kunna uppnås mellan det lokala materialet och skildringen av de större sammanhang som det hela tiden ingår i.

Konsten att möta en publik...

Det är lätt att låta den nya informationsteknologin omges av ett romantiskt skimmer och därför låta naiv när man skriver om de stora möjligheter som ryms inom den. I praktiken orkar bara ett fåtal i dag läsa långa textsjok på Internet. Papper förblir till dags dato överlägset vid publicering av längre texter som man vill låta ögat svepa över, få vila från en stund och sedan försjunka i på nytt. I ett globalt perspektiv kommer det därtill att dröja innan alla ens får tillgång till sitt eget språk, än mindre till datorer. Vad jag ändå velat göra är att peka på en möjlig framtidsutveckling inom medierna, där informationsteknologin kan vara till hjälp för den som vill placera den lokala vardagen i ett större sammanhang. *Ett* sätt att jobba som, i enlighet med den svenska kulturpolitikens mål, möjliggör kulturupplevelser för fler. Men som Pierre Bourdieu, och många forskare i hans efterföljd, har påpekat är kulturvärlden liksom många andra världar trögföränderlig.⁴² Allt ska helst vara som vanligt. Överfört på kultursidorna innebär det att man beskriver och föreskriver på samma gång. Så här är det, och så ska det också vara.⁴³ Och ny publik vinnas inte uteslutande med ny teknik.

Forskningen visar att det avgörande för om ett teaterbesök ska bli av eller ej, är att man har någon i sin nära omgivning som också går på teater.⁴⁴ Att det är lättare att ta sig iväg om någon man känner tar en med, torde vara överförbart också på andra kulturupplevelsesammanhang, såsom museibesök, konstutställningar, dansföreställningar och konserter. Jag ska ge ett par exempel på när konstnären väljer att påta sig också denna introducerande roll.

Koreografen Gun Lund har med Göteborg som bas länge jobbat i det offentliga rummet med sin konst. Under 1980-talet tillsammans med gruppen Rubicon, som förde ut dansen till Götaplatsen, Vasaparken, naturen, Hagakyrkan och andra platser där publiken varken förväntade sig dans eller var van vid att möta den. Numera som konstnärlig ledare för danskompaniet E=mc3.

Under några augustikvällar 1993 genomförde hon tillsammans med ett 60-tal dansare, sångare, tonsättare, scenarbetare och två lyftkranar föreställningen *Världens tak. Pamir i våra hjärtan*, i Göteborg. Från Kvarnberget vid Sjöbefälsskolan kunde publiken följa dansarna som från tretton hustak avtecknade sig som siluetter mot himlen, väl synliga på flera hundra meters håll.⁴⁵ Hustaken var förvandlade till scengolv. Arkitekturen till scenografi. (Fig. 4)

Fyra års arbete låg bakom uppsättningen. Alla hus var i privat ägo och fastighetsägarna måste övertalas ge sitt tillstånd för tillträde till taken. Sotare på jobbet kom under repetitionsarbetet fram och undrade vad de höll på med. Brandmän kallades ut för att rädda människor som folk på gatan förmodat var fulla självmordskandidater. Receptionister, guider och vaktmästare som aldrig träffat någon konstnär förut upptäckte att dansarna var ganska vanliga människor, riktigt trevliga dessutom.⁴⁶ Det där är en viktig process. På fyra år möter man många människor. Flera av dem kom sedan för att se föreställningen.

– Du måste möta människor väldigt ödmjukt. Jag stannar och talar med varenda en som frågar om vad vi håller på med, säger Gun Lund.

De kan tyckas komma från helt olika håll, men där delar hon Vicky von der Lanckens inställning till publiken.

Världens tak tydliggjorde många saker. Publiken medvetandegjordes om hur mycket staden strukturerar vårt sätt att gå och röra oss: du kan faktiskt inte välja den kortaste vägen när du förflyttar dig från a till b. Föreställningen synliggjorde hur stor del av jorden vi ärvde som privatiserats. Den visade att det är möjligt att återta rum som gjorts otillgängliga och åskådliggjorde staden som scen också för dem som inte aktivt sökt sig till Kvarnberget. Dansarna syntes från gatan. Folk stannade till, undrade: vad är det där? Gladdes. Eller irriterades och gick.

Utomhusföreställningar av det här slaget utesluter ingen publik, den måste utesluta sig själv. Alla har ett förhållande till staden. Det gör det lättare att stanna till, men också att gå därifrån. Som första-gångsbesökare på en inomhusföreställning kan man lättare känna sig utesluten, men också instängd, om man inte besitter den habitus som krävs.⁴⁷ Här blev staden ett kulturellt rum och som sådant är det tillhörigt alla sina invånare.

En som i likhet med Gun Lund jobbat såväl med ”smala” föreställningar för en exklusiv publik som breda publikdragare är tonsättaren Staffan Mossenmark. Utöver kammarmusik och opera har han bland annat komponerat triptyken *OZON* för 33-stämmig kör



Figur 4. Föreställningen Världens tak i Göteborg synliggjorde staden som offentligt rum, och medvetandegjorde åskådarna om hur mycket av detta som gått förlorat. Foto: Per Wahlberg

med (33) elektroniska gratulationskort, 24 glassbilar i en konsert med musiker vid tutan och 33-stämmig kör med (33) freestyleapparater. Vardagliga ljud, som ljudet av jogging, sömn och någon (ton-sättaren) som äter mat, har också stått i centrum för *Enjoy the simple life* och andra projekt. Hans senaste verk för masspublik, *Wroom*, framfördes på Sergels torg i Stockholm och involverade 100 Harley Davidson-motorcyklar och deras förare.⁴⁸

För Staffan Mossenmark var det antagligen klangbilden av motorerna som var mest intressant. För publiken var kortegevägen Sveavägen fram till Sergels Torg nog så spännande. Redan en timme före utsatt tid kantades bara torget av 5 000 människor som sedan hörde konserten.⁴⁹ (Fig. 5)



Själv hamnade jag framför den något udda åhörarkombinationen av två rejält påtända narkomaner, några föräldrar med barn och en äldre dam som med narkomanernas hjälp bereddes plats på en bänk där hon kunde se bättre. Jag vet inte i vilken mån dessa människor annars lyssnar till samtida konstmusik. Men de gjorde det där och då och jublade.

Också *Wroom* involverade flera grupper av människor som annars kanske inte möter den här typen av konst. Flera som till vardags inte musicerar fick även bli musiker för en dag – utan motorcykelförarna hade konserten inte kunnat äga rum. Konserten aktualiserade också torget som publik arena.

När Staffan Mossenmark ombeds definiera publikens rum beskriver han det som ”ett offentligt rum som varken har någon ideologisk eller organisatorisk tillhörighet, en plats som tillhör alla, dit man kan gå utan att personens tillhörighet av socialgrupp manifesteras, där alla kan känna att de får vara ifred”.⁵⁰

Den sortens utrymmen är hotade i dag. Våra offentliga miljöer byggs bort, glasas in och förvandlas till shoppingcentras dit vi som medborgare, om alls, medges tillträde bara vissa tider på dygnet.

Wroom hade hävdad publikens rätt till rum – space – oavsett var konserten hade uruppförts någonstans. Men nu var platsen Sergels Torg. Det gör det omöjligt att inte tolka konserten också som ett inlägg i den ideologiska debatt som blossat upp kring vad som håller på att hända med ett internationellt uppmärksammat stadsrum som hittills varit öppet för alla. Stockholmspartiet och moderaterna vill som bekant försöka bygga bort knarkarna på plattan genom att täcka över den, och gjuta liv i torget med hjälp av bostadsbebyggelse. Programhandlingarna föreskriver uttryckligen att överbyggnaden ska skapa ytor för uthyrning, som i sin tur ska generera hyresintäkter till Stockholms kommun.⁵¹ Intressant att notera om förslagen som tagits fram i parallella uppdrag är, att alla är så angelägna om att tillvarata själva torget. Som arkitektkontoren skissat betonas torget snarare mer än i dag, även om dess arkitektoniska uttryck som colosseum med en överbyggnad inte kan vara kvar. Ett par av förslagen talar

Figur 5. Med Wroom lockades en publik som kanske aldrig annars skulle ha hört konstmusik till Sergels Torg i Stockholm. Hundra HD-förare uruppförde verket med sina motorcyklar som instrument. Foto: Maja Suslin/SCANPIX

explicit om att ”Sergels torg ska vara som ett stadsrum, som en öppen scen”.⁵² Det finns latent i förslagen, och öppet i den pågående debatten, en uttalad rädsla för att ytterligare ett i ordets bästa bemärkelse demokratiskt rum ska gå förlorat.

...och publikmötenas bemötande

Det finns anledning att kort nämna något om publikens respektive kritikens och den övriga kulturvärldens bemötande av ovan nämnda projekt.

Medan Gun Lund, och andra koreografer som arbetar i stadsrummet⁵³, genomgående blivit väl bemött av såväl publik som kritikerupplevels Staffan Mossenmark som långt mer kontroversiell. Han jobbar inte kommersiellt, men populärt, och den publik som nåtts av hans brett publika projekt tycks på något vis sticka den egna kretsen i ögonen. Staffan Mossenmark har av sina kollegor kallats ”clown”, även om han i dag upplever att acceptansen för det han gör är större än förut när det finns fler som jobbar i parallella spår, såväl seriöst med traditionell komposition som mer gränsöverskridande.⁵⁴

En parallell kan dras med bildkonstvärlden. Den har väl tagit till sig den relationella konsten med i Sverige Elin Wikström som bäst kända representant. Kritiken blev däremot svidande mot konstkritikern Mårten Castenfors projekt *stArt'98*, den första konstutställningen i kulturhuvudstadsårets regi 1998. På ett stort antal reklamtavlor, bland annat utmed 46:ans busslinjesträckning, skyltades konst av 31 samtida konstnärer och 46 studenter vid landets konsthögskolor, till beskådan för alla och en var.⁵⁵ (Fig. 6)

Visst kan man visa konst på stan men här blev det ett självändamål, ansåg kritikerna. ”I stadsrummet är konsten anonym och därmed svårtillgänglig för den publik som inte är bekant med konstnärernas stil och språk”, skrev Cristina Karlstam i *Upsala Nya Tidning*. ”Bildkonsten talar för sig själv. Och på reklamens plats betyder detta att man gör reklam för sin egen vara: konsten”, skrev Ingamaj Beck i *Aftonbladet* och kallade projektet ”aningslöst” medan *Expressens* kritiker Bo Madestrand valde uttrycket ”kortlivad jippokultur”.⁵⁶ I slutdiskussionerna om kulturhuvudstadsåret gick kritiken igen: konsten förflackades och bara för att man visar konst på allmän plats vinner den ingen storpublik. Kritiken blottade en uttalad misstro mot den icke insatta medborgarens förmåga att utan hjälp tillgodogöra sig konst, och därmed en misstro även till konstens – i förlängningen konstnärernas – egen uttryckskraft. 35 000 människor kom för att se



*Figur 6.
StArt '98 visade sam-
tidskonst där stadens
invånare inte kunde
undgå att se den.
Diskussion pågår fort-
farande, om konstens
förmåga att utanför
den vita kuben kunna
etablera samtal med en
ny publik. Foto:
Magnus Selander*

stArt redan första dagen.⁵⁷ Oaktat vilka aspekter som läggs på utställningen i övrigt, föranledde den en debatt som berörde många människor. Inte bara om hur konst kan och eventuellt bör visas, utan även om den samtida konstens förmåga/oförmåga att etablera samtal med en större publik.

Få tror längre att kulturen kan nå en storpublik, även om kulturpolitikens mål fortfarande är att den ska nå så många som möjligt. Inte ens konstnärerna själva besöker varandras rum.

De som arbetar gränsöverskridande är fortfarande en liten minoritet. Arkitekter, bildkonstnärer, koreografer och tonsättare håller sig fortfarande helst inom respektive grupp och tar förhållandevis sällan del av varandras produktioner. Det bekräftar bara att kulturvärlden tyvärr ofta är en sluten värld. En liten, men inflytelserik, minoritet har tolkningsföreträde när det gäller att bestämma vad som hör dit och kultur upplevs i det allmänna medvetandet i dag som en angelägenhet för fåtalet.

Som Birgitta Skarin Frykman påtalar i den här antologin rymmer kulturbegreppet en ambivalens.⁵⁸ Jag har i den här texten medvetet använt mig av det estetiska kulturbegreppet och brukar ordet ”kultur” främst med avseende på konstarterna och medierna. Redan denna begränsning medför ur demokratisk aspekt en komplikation. Om kompetensen inom exempelvis massmedierna är låg redan då ordet ”kultur” i sin traditionella betydelse tillämpas på lokal och nationell nivå, är den i stort sett obefintlig när det gäller världen utanför Europa och USA.

Höga trösklar till kulturens rum

Kulturpropositionen lägger, i likhet med många landsortstidningar, inga kvalitetsaspekter på kulturen och heller inte på kulturupplevelsen. Att den kan vara rena rama mardrömmen vet alla som under en längre period av sitt liv levt småstadsliv. Det kan kulturupplevelsen vara även i storstaden. Skillnaden är att där finns så oerhört mycket mera att välja på, att exempelvis teaterföreställningar får en kritisk behandling i tidningen och att man därför är bättre rustad att göra rätt val när man bestämmer sig för vad man vill se.

Forskningen har konstaterat att bara en mycket erfaren åskådare orkar med dåliga föreställningar. ”För den stora majoriteten i publiken kan det leda till en besvikelse som avhåller dem från att någonsin återvända”.⁵⁹

Det här vet publiken uppenbarligen om. Den väljer, som vi sett, privatteatrarnas säkra kort. Vem vill se en illa framförd, därtill deppig, pjäs om man går på teater en gång om året? Men i forskningens iakttagelser ligger också någonting i grunden positivt. Om det personliga mötet avgör om man tar sig iväg till en förväntad kulturupplevelse eller ej, borde det innebära att man också kan lockas tillbaka, även om man blivit besviken första gången.

Det är så många faktorer som spelar in om man ska få nycklar till kulturens rum. Man ska helst vara född in i rätt klass, i en familj som

redan har för vana att ta del av kulturlivet och falla in i den tradition av bildning och kulturutövande som finns vid nyss nämnda, gynn-samma situation. Ska man ta sig in utifrån måste man först tillägna sig en massa oskrivna lagar som gäller vid exempelvis teaterbesök. När man gör fel märks det genast och det är lätt att falla ifrån. Kulturvärldens ofta exkluderande inställning underlättar inte heller för den som exempelvis fått sin nyfikenhet på konst väckt av en reklampelare på stan. Ändå vet vi att människorna som verkar inom kulturlivet är själva upprinnelsen till, och förutsättningen för, andras kulturupplevelser och ofta i kraft av sin personlighet påverkar besökarens lust och olust inför att komma tillbaks. Se bara på teatern.

Demokrati – en fråga om val

Att publikens rum trots allt kan vidgas och är föränderligt bevisas bland annat av hur biografernas unga besökare i dag har ett helt annat förhållningssätt till salongen än den äldre publiken. Medan de yngre pratar på som om de sutte hemma framför videon harklar sig de äldre och vill ha tystnad och koncentration. En liknande förändring börjar märkas också av danspubliken, där streetdance-grupper som Bounce lockat en ny, ljudlig, interaktiv publik, framför allt med föreställningarna i Vita Bergen, Stockholm, där åskådarna inte behövde ta sig inomhus till någon etablerad salong.

Underhållning behöver i sig inte vara någon dålig kulturupplevelse. Men den blir endimensionell. Många hävdar i dag inte bara utbildningens utan även den kulturella tillfredsställelsens betydelse som konkurrensfaktor i det framtida informationssamhället. Sociologen Manuel Castells hör till dem som kraftfullast påtalat förmågan att alstra ny kunskap som källa till produktivitet och konkurrensförmåga inom den nya informationella ekonomin.⁶⁰ Därtill, hävdar han, måste man ”koppla ihop välfärden med investeringar i humankapital och på så sätt höja produktiviteten (inom utbildning, sjukvård, kulturell utveckling)”, om välfärdsstaten ska kunna räddas.⁶¹

I det perspektivet saknar frågan som bland andra Willmar Sauter ställt, om hur kulturen ska kunna gå fri från den numera allenarådande marknadsideologin när marknadstänkandet trängt in så djupt i sjukvård och skola, relevans.⁶² Samhället har helt enkelt inget val. Det måste satsa på kulturupplevelser för och kulturell bildning av hela folket, om det ska kunna hävda sig i den internationella konkurrensen. Däremot kan man fråga sig vilken väg man ska gå. Det

finns, som Tomas Forser visar i den här antologin, skäl att kritisera en kulturpolitik som tycker det är bättre med ett aldrig så slätstruket kulturutbud i glesbygden än ingenting alls. Men det finns också skäl att försvara den.⁶³ Att tillgängliggöra kultur och möjliggöra kulturupplevelser för fler är ett nödvändigt men långsiktigt, tidsödande och svårt arbete. Men demokrati handlar om val. I dag ges vi som medborgare inte ens möjlighet att ta reda på vad vi kan välja mellan.

Noter

- ¹ Kulturprop., s. 15.
- ² Min kursivering. Kulturprop., s. 27.
- ³ Jag tillämpar i det följande inte etnologins bredare kulturbegrepp, utan avser med ”kultur” i första hand konstarterna, medierna och kulturmiljön.
- ⁴ Kulturprop., s. 16. Genomförs besluten i årets budgetproposition är det bara Södermanlands län kvar, som inte har någon regional teaterscen.
- ⁵ Kulturrådet 1998a, s. 64–70.
- ⁶ Kulturprop., s. 18, Kulturrådet 1998a, s. 60.
- ⁷ Kulturrådet 1998a, s. 14.
- ⁸ Kulturrådet 1998a, s. 15.
- ⁹ Kulturrådet 1998a, s. 14–18.
- ¹⁰ 0,5 mkr på teater, 5,7 mkr på dags- och kvällstidningar, 4,4 mkr på böcker. Kulturrådet 1998a, s. 17.
- ¹¹ Kulturrådet 1998b, tabell 2, s. 42. En tredjedel av landets statliga, regionala och lokala teatrar har fler barn- och ungdomsföreställningar på repertoaren än dramatik som riktar sig till en äldre publik. Lite generaliserande kan man säga att ju mindre hemort för ensemblen, desto större inriktning på barn och ungdom. Omvänt kan man säga, att ju större stad desto högre andel vuxenpublik.
- ¹² Sauter 1999, s. 57.
- ¹³ E. Johansson 1999 (muntl.).
- ¹⁴ Bjällstam 1999 (muntl.).
- ¹⁵ Längre framförhållning efterfrågas av såväl bussbolagen som Dramatens publikarbetande personal.
- ¹⁶ Rubensson 1999 (muntl.), Lundin 1999 (muntl.).
- ¹⁷ Borggren 1999.
- ¹⁸ Bladh 1999.
- ¹⁹ Den debatt som föranletts av förordnandet inom Riksteatern, om Vicky von der Lanckens position som makthavare inom svenskt teaterliv, lämnas i det här fallet därhän.
- ²⁰ von der Lancken 1999 (muntl.).

- ²¹ Sauter 1987, s. 12–13, Nowak 1983, s. 53, Bjällstam 1999 (muntl.).
- ²² Sauter 1999, s. 53–56.
- ²³ Kulturprop., s. 162.
- ²⁴ Enligt tidningsutgivarnas statistik 89 procent på vardagarna och 61 procent på söndagarna, när de flesta lokaltidningar har utgivningsuppehåll. Internetuppgift Tidningsutgivarna. Statistik.
- ²⁵ Jag har gått igenom de flesta av Sveriges 171 dagstidningar och under det senaste året regelbundet kunnat följa de 70 lokaltidningar (tillsammans utgivare av 86 tidningstitlar) som abonnerar på FLT-material. Internetuppgift ”Tidningarna bakom FLT”, *Förenade Landsortstidningar FLT*.
- ²⁶ Denna journalistikens hierarki går igen även i forskningen: få avhandlingar finns skrivna om svensk landsortspress, inga alls om dess kulturjournalistik, som hittills inte heller finns omnämnd i förstudierna till den svenska presshistoria som planeras utkomma i fyra band åren 2000–2002. Kulturjournalistiken finns, i likhet med nöjes- och featurematerial, inte ens med som faktor när en av Sveriges mest framträdande massmedieforskare, Lennart Weibull, undersöker vilka urvalsfaktorer som spelar in vid tidningsval. Det gör däremot tidningens politiska linje, annonser, lokala nyheter, riksnyheter, utrikesnyheter, sportsidor och radio & TV-bilaga. Gustafsson & Rydén 1998. Weibull & Björkqvist 1990, s. 37–39.
- ²⁷ *Bärgslagsbladet* är det tydligaste exemplet som jag har träffat på.
- ²⁸ Internetuppgift Riksteatern, egna turnéer. Cullbergbaletten turnerar också, vilket ingår i uppdraget som integrerad del av Riksteaterns verksamhet.
- ²⁹ Jag har egen erfarenhet av detta efter att ha fört ett antal bildbaserade projekt till publicering i *Göteborgs-Posten* under min tid som redaktör först för *GP Aveny* och därefter *Gränslöst*.
- ³⁰ *FLT:s lilla blå* 1998. 1998, s. 20.
- ³¹ Mildner, Moreau & Johansson 1998. Diskussionen om huruvida det är lämpligt att konstkritiker parallellt verkar som curatorer lämnas i den här texten även fortsättningsvis därhän.
- ³² Mildner 1999 (muntl.).
- ³³ Papperspubliceringen påbörjades 01-12-1998. Internetpubliceringen varade under perioden 16-12-1999 till 16-01-1999.
- ³⁴ Mildner 1999 (muntl.).
- ³⁵ U. Johansson 1999 (muntl.).
- ³⁶ *MP6* publicerades varje dag under perioden 04-22-1999 till 08-05-1999. Båda projekten fanns tillgängliga på Internet också under en kort period i september. Internetuppgift. *MP6* och *Trust*.
- ³⁷ Mildner 1999 (muntl.).
- ³⁸ Signeul 1999 (muntl.).
- ³⁹ *FLT:s lilla blå*, s. 9. Lika anmärkningsvärt är att tidningen helt saknar fast utrymme för nöjesmaterial.

- ⁴⁰ Streberg 1999 (muntl.). För ledarsidan var läsarsiffrorna 57 respektive 59 procent för de båda mätta åren, för sporten 50 respektive 52 procent.
- ⁴¹ SOM-undersökning refererad av Persmo 1999 (muntl.).
- ⁴² Många av texterna i Donald Broadys antologi *Kulturens fält*, stärker denna tes. Broady 1998.
- ⁴³ Bourdieu (1986/1993), s. 127–128.
- ⁴⁴ Sauter 1999, s. 59.
- ⁴⁵ From 1993, Caldenby 1993, s. 68–69.
- ⁴⁶ Lund & Persson 1999 (muntl.).
- ⁴⁷ Wulff 1998, s. 247–254.
- ⁴⁸ Konserten uruppfördes den 8 maj 1999. From 1999.
- ⁴⁹ Polisens uppgifter, genom Tengby 1999 (muntl.).
- ⁵⁰ Mossenmark 1999 (muntl.).
- ⁵¹ Internetuppgift ”Fortsatt förnyelse av Sergels torg”, Stockholms Stadsbyggnadskontor.
- ⁵² Citatet är hämtat ur Ralph Erskines och Richard Rogers förslag som det presenteras i artikeln ”Sex förslag till Sergels Torg”. I *AT: arkitektidningen* 9/1999, s. 14–17.
- ⁵³ Efva Lilja, Carina Reich och Bogdan Szyber måste nämnas i detta sammanhang.
- ⁵⁴ From 1999.
- ⁵⁵ Bäckström 1999, s. 143.
- ⁵⁶ Karlstam 1998, Beck 1998, Madestrand 1998.
- ⁵⁷ Bäckström 1999, s. 144. Hela pressdebatten finns att följa i samlingarna från *Stockholm – Europas Kulturhuvudstad 1998 AB* på Stockholms Stadsarkiv.
- ⁵⁸ Skarin Frykman 1999, i denna volym.
- ⁵⁹ Sauter 1987, s. 53.
- ⁶⁰ På svenska i tidskriften *Ord & Bild* 3/1999. Castells 1999, s. 60–61.
- ⁶¹ Fossen & Fredriksson 1999, s. 67.
- ⁶² Sauter 1999, s. 63.
- ⁶³ Forser 1999, i denna volym.

Referenser

Otryckta källor

Stockholms stadsarkiv

Stockholm – Europas Kulturhuvudstad 1998 AB. Signum F7B pressklipp, volymerna 26–32, 61, 62, 68

Tryckta källor och litteratur

Beck, Ingamaj (1998) ”Reklam för konsten”, *Aftonbladet* 1998-01-09

Bladh, Curt (1999) ”P.S.”, *Sundsvalls tidning*, 1999-08-28

Borggren, Ingrid (1999) ”Det ska vara en musikal i höst”, *Dagens Nyheter* 1999-09-20, Stockholm

Bourdieu, Pierre (1986/1993) ”Modeskaparen och hans märke. Bidrag till en teori om magin”, *Kultursociologiska texter. I urval av Donald Broady och Mikael Palme*, Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion

Broady, Donald (red.) (1998) *Kulturens fält – en antologi redigerad av Donald Broady*, Göteborg: Daidalos

Bäckström, Anders m.fl. (red.) (1999) *Stockholm’98 – Dokumentation av ett kulturhuvudstadsår*, Stockholm

Caldenby, Claes (1993) ”Världens tak”, *Arkitektur* 7/1993, Stockholm: Arkitektur förlag

Castells, Manuel (1999) ”Utvecklingsmöjligheter i informationsåldern”, *Ord & Bild* 3/1999, Göteborg

FLT:s lilla blå 1998. Fakta om svensk dagspress. (1998) Stockholm

Forsner, Tomas (1999) i denna volym

Fossen, Erling & Fredriksson, Carl Henrik (1999) ”Framtiden är nu – en elektronisk intervju med Manuel Castells”, *Ord & Bild* 3/1999, Göteborg

From, Lena (1993) ”En nagel i ögat på den styrande staden”, *Göteborgs-Posten*, 1993-08-06

From, Lena (1999) ”Ovanliga instrument tänjer musikens gränser”, *Förenade Landsortstidningar*, 1999-04-29

Gustafsson, Karl Erik & Rydén, Per (red.) (1998) *Ständigt dessa landsortstidningar*, Sylan 3: Den svenska pressens historia, Göteborg: NORDICOM-Sverige

- Karlstam, Cristina (1998) ”Den välmenande gesten. stArt’98 i Stockholm tar reklamens plats i stadsrummet.”, *Upsala Nya Tidning* 1998-01-09
- Madestrand, Bo (1998) ”Trögstartat”, *Expressen* 1998-01-08
- Mildner, Anders, Moreau, Patric & Johansson, Ulf ”TRUST”, *Smålandsposten* 1998-01-12.
- Nowak, Lilian (1983) *Dramatens Publik*, Publik- och programforskning (1977); 1983:21, Stockholm: Sveriges Radio
- Proposition 1996/97:3 (1996) *Kulturpolitik*, Stockholm
- Sauter, Wilmar (1987) *Braavo! En studie över publiken på Operan i Stockholm*, Stockholm
- Sauter, Wilmar (1999) ”Stockholmarnas kulturvanor, särskilt teatervanor”, (red. Torbjörn Lind) *Stockholm som kulturstad, sex föredrag av forskare inom estetiska ämnen*, Stockholm: Humanistisk-samhällsvetenskapliga forskningsrådet (HSFR)
- ”Sex förslag till Sergels Torg”, *AT:arkitekttidningen* 9/99, Stockholm: Svenska arkitekters riksförbund (SAR)
- Skarin Frykman, Birgitta (1999) i denna volym
- Statens kulturråd (1998a) *Kulturen i ett regionalt perspektiv*, Kulturen i siffror 1998:2, Stockholm: Statens kulturråd
- Statens kulturråd (1998b) *Teater- och dansstatistik 1997*, Kulturen i siffror 1998:3, Stockholm: Statens kulturråd
- Weibull, Lennart & Björkqvist, Karin (1990) ”Den lokala dagspressens publik”, (red. Karl Erik Gustafsson) *Lokal mediestruktur och medieutveckling: rapport från ett symposium den 10–11 januari 1990 på Handelshögskolan vid Göteborgs universitet 1990*, Skrifter/ Informations- och mediegruppen, Göteborg: Handelshögskolan vid Göteborgs universitet
- Wulff, Helena (1999) ”Balettdansare och paradoxen med det kulturella kapitalet”, (red. Donald Broady) *Kulturens fält – en antologi redigerad av Donald Broady*, Göteborg: Daidalos

Intervjuer och muntliga uppgifter

- Bjällstam, Jeanette, publikansvarig, Dramaten. Intervju 1999-09-15
- Johansson, Elisabeth, publikansvarig, Nöjeskontoret. Intervju 1999-08-31
- Johansson, Ulf, chefredaktör, *Smålandsposten*. Telefonintervju

1999-09-22

Lund, Gun, koreograf, och Persson, Lars, producent. Intervju
1999-08-26

Lundin, Tony, researrangör, Rejmyre buss. Telefonintervju
1999-09-14

Mildner, Anders, kulturchef, *Smålandsposten*. Intervju 1999-09-21

Mossenmark, Staffan, tonsättare. Intervju, 1999-08-26

Persmo, Ing-Marie, redaktionell marknadschef, *Göteborgs-Posten*,
1999-10-14

von der Lancken, Vicky, teaterarrangör, Nöjeskontoret och konst-
närlig ledare, Riksteatern. Intervju, 1999-08-24

Rubensson, Margareta, researrangör, Smålandsbussen. Telefon-
intervju 1999-09-14

Signeul, Lotta, Moderna Museets pressavdelning, 1999-09-23

Streberg, Kattis, kulturchef, Södermanlands Nyheter, 1999-09-30

Tengby, Karin, informationschef, kulturhuset, Stockholm,
1999-09-27

Internet

”Fortsatt förnyelse av Sergels Torg”, Stockholms Stadsbyggnads-
kontor
<http://www.sbk.stockholm.se/SergelIT/Index.htm> (1999-09-27)

MP 6, ett lyrik- och musikprojekt i *Smålandsposten* (1999-09-19)
<http://www.smp.se/mp6/default.html>

Riksteatern, egna turnéer
<http://www.riksteatern.se/asp/indexframe.asp?del=rr>
(1999-09-28)

”Tidningarna bakom FLT”. *Förenade Landsortstidningar FLT*
<http://www.flt.se/tidningar.default.htm> (1999-09-30)

Tidningsutgivarna. Statistik.
http://www.tu.se/tu/statistikf_statistik.htm (1999-09-30)

Trust, ett konstprojekt i *Smålandsposten* (1999-09-19)
<http://www.smp.se/trust/start.html>

Förkortningar

Kultprop. Proposition 1996/97:3. Kulturpolitik
Kulturrådet Statens kulturråd

Demokratins andra platser

Tomas Wikström

1.

Den väldige kirke Santa Maria Maggiore rejser sig på en af Roms syv berømte høje. (...) De mange turister, der bliver transporteret hen til den store kirke, opdager knap nok stedets ejendommelige karakter. De konstaterer, at de har besøgt et af de berømte numre, der er omtalt i rejseføgeren, og så haster de videre til næste sted, men de *oplever* ikke stedet, sådan som nogle drenge, jeg så for nogle år siden. Jeg antager, at de hørte til en klosteskole i nærheden. Ved ellevetiden havde de et frikvarter, og det benyttede de til at spille en ganske særlig slags boldspil oppe på trappepens store brede afsats. Det var nok nærmest fodbold, men de tog også muren med i spillet ligesom i Squash, i dette tilfælde endda en buet mur – og de gjorde det med livfuldhed og virtuositet. Når bolden var *out*, ja så var den bestemt *out*: hoppende ned ad alle trapper og rullende hundrede meter ned ad skråningen, hvor en ivrig dreng styrtede ned efter den, ud og ind mellem biler, busser og scooters et sted nede ved den store obelisk.¹

”Jeg vil ikke påstå, at de italienske drenge på trappen lærte mere om arkitektur end turisterne”, skriver Steen Eiler Rasmussen, ur vars bok *Om at opleve arkitektur* exemplet har hämtats. Han fortsätter: ”... men uden at vide af det oplevede de nogle af arkitekturens grundlæggende elementer: de vandrette planer og de lodrette murer oppe over skråningen. Og de lærte at spille på de elementer. Mens jeg sad inde i skyggen of fulgte deres spil, fornemmede jeg hele den tredimensionale komposition mere intensivt end nogensinde før.”

Den scen som Rasmussen beskriver är ett slående exempel på vad det kan vara att uppleva, eller snarare leva i, arkitektur. För mig handlar scenen om mer än en tredimensionell komposition, den utgör närmast en urtyp för människors förhållande till det byggda. Det handlar på ett grundläggande sätt om människors sätt att ta platser i anspråk. Rasmussen erbjuder oss två slags förhållningssätt till det

byggda. När den mer eller mindre beläste turisten och barnet här kontrasteras mot varandra blir det uppenbart att det är i det spontana, vardagliga bruket som en förståelse av platser och arkitektur måste ta sin utgångspunkt. Beskådandet och tolkandet av byggnader och platser är i jämförelse därmed specialiserade praktiker som vi kan förlora oss i och genom vilka vi kan gå miste om det centrala i vårt förhållande till tingen och rummen. (Vilket inte bör avskräcka oss från vare sig att betrakta, reflektera eller tolka). Som redskap och ram för vardagens praktiker visar sig här platsens kvaliteter.

Piazza Esquilino, som platsen heter, är ingen fotbollsplan. I själva verket är det näst intill otänkbart att någon, som hade fotboll i åtanke, skulle utforma en plats på detta sätt. Pojkarnas bollspel sker "vid sidan av" arkitekturens intentioner. Detta icke avsedda bruk är, menar jag, minst av allt ett undantag från regeln. Jag vill i stället hävda att det är typiskt och att det främst är i den icke föreskrivna användningen som platser får sitt liv. När människor tar platser i bruk sker det inte främst av en enkel anpassning till i förväg funktionsbestämda utrymmen utan genom ett aktivt och överskridande rumsskapande. Därför kan man tala om en dold eller glömd rumslighet i vår tillvaro.

Det som kanske främst slår läsaren är dock kontrasten mellan den plats som beskrivs och pojkarnas fria lek. I Rasmussens berättelse rör vi oss på klassisk mark: S:ta Maria Maggiore och de anslutande platserna hör till de anrika monument som ger Rom dess identitet. Basilikan byggdes ursprungligen i början av 400-talet e.Kr., bara ett århundrade efter Roms kristnande. Fasaden med den rundade absiden och de externa trappor, som spelar en så central roll i pojkarnas lek, kom till på 1600-talet. Pojkarnas sätt att använda platsen känns befriande i sin respektlöshet och kyrkans vördnadsbjudande väggar låter sig välvilligt utnyttjas som bollplank. Scenen antyder att monumentens potential att avsiktligt ordna och styra människors handlande trots allt är begränsad. Därmed förnekas inte rummets och den byggda strukturens betydelse, tvärtom understryks den konkreta formens grundläggande roll som ingående i detta handlande. Handlingens frihet förutsätter fotfäste, resonans och stöd. I exemplet ser vi hur den byggda strukturen i leken kan förmås att agera med på de mest oväntade sätt.

Demokratins platser kan vara av många slag, från Athens agora med dess direkta demokrati och med sentida avläggare i schweiziska kantonerna till den moderna representativa demokratins parlaments- och förvaltningsbyggnader. I det offentliga rummet; på gator, torg och i för allmänheten tillgängliga lokaler framförs åsikter och formas opi-



Figur 1. Santa Maria Maggiore och dess båda piazzor har dragit till sig folklivet under århundraden. Runt hörnet, på kyrkans "baksida", ligger den sluttande Piazza Esquilino som omtalas i texten. Xylografi efter fotografi i Viktor Rydbergs "Romerska dagar", 1877.

nioner i samtal och möten. I möteslokaler och grupprum utspelar sig en annan sida av demokratin: det organiserade föreningslivets stämor och studiecirklar.

Medan direktdemokratin bygger på närvaro, ansikte mot ansikte, har den representativa demokratin möjliggjorts och utvecklats med hjälp av media (i ordets bredast möjliga innebörd), något som framgår tydligt för var och en som följer ett val. Det lokalas begränsningar överskrids med teknikens hjälp. Att också den mediabaserade demokratin har sina platser – virtuella och verkliga – är vi inte alltid varse. Vallokalens förväntansfulla och lite högtidliga stämning är förlorad för den som poströstar dagar eller veckor i förväg. Men med framväxten av Internet och andra interaktiva media skapas också nya rum och gamla direktdemokratiska tankegångar får ny luft under vingarna.

Här ska det emellertid handla om arenor vars betydelse för demokratin är på en gång vagare och mer grundläggande. Det är de

platser, där människor dagligen konfronteras med varandra, och där de praktiker utvecklas som ger förutsättningar för delaktighet i samhällslivet, från det lokala till det globala.² I dag mer än någonsin står dessa platser i förbindelse med världen utanför. De direkta mötena ansikte mot ansikte åtföljs och överlagras nästan undantagslöst av det flöde av information och den potentiella interaktion som kommunikationsmedia erbjuder.

För att teckna bilden av dessa *andra* platser ska jag ge några exempel på olika sammanhang där interaktionens rumsliga dimensioner tydliggörs. Därefter ska jag vidareutveckla den diskussion om plats och monumentalitet som har väckts i exemplet ovan. Monument och plats skulle, något tillspetsat, kunna ses som motpoler i det rumsskapande som sker genom byggande. Platsens demokratiska potential skisseras texten igenom i termer av hur människor tar platser i anspråk och införlivar dem i sin vardag. Människors konkreta medverkan i utformningen av de miljöer där de bor eller arbetar får emellertid också sin behandling i det näst sista avsnittet. Det förhållande att begreppet plats, i likhet med rumsbegrepp över huvud taget, är ett försummat tema i samhällsdiskussionen, gör det emellertid först nödvändigt att kort introducera begrepp och teorier kring rum och rumslighet.

2.

Vår tid är kanske främst en rummets epok. Vi befinner oss i en period av samtidiga och i rummet sammanfallande händelser, en tid av närhet och distans, av täthet och utspriddhet. Jag tror vi har nått ett tillstånd då vi i mindre grad uppfattar världen som ett enda långt liv som utvecklar sig över tiden än som ett nätverk av sammankopplade noder, ett nätverk vars trådar korsar varandra. Kanske kan man säga att en del av de ideologiska konflikter som ger bränsle åt dagens debatt uppstår i mötet mellan tidens pliktrogna arvtogare och rummets beslutsamma inbyggare.³

I den samhällsteoretiska och filosofiska diskussionen har rummet allt sedan 1800-talet varit underordnat tiden och historien som den grundläggande dimensionen för reflektion. I sin bok *The Fate of Place* tecknar filosofen Edward Casey ett långt filosofihistoriskt perspektiv i vilket platsen, som den konkreta kontext där livet utspelar sig, har fått ge vika för ett alltmer abstrakt och allmänt rumsbegrepp, till stor nytta för naturvetenskapen men med begränsat värde för förståelsen av människans vara.⁴ Genom att inte uppmärksamma rummet som produkt av människors sociala strävanden har filosofin misslyckats

med att lägga grunden till en ”rummets vetenskap”, menar urbanteoretikern Henri Lefebvre⁵. Särskilt under 1900-talet har tiden trängt undan rummet som bärande dimension för humanistiskt och samhällsvetenskapligt tänkande⁶.

Edward Soja, kulturgeograf, ser i sin bok med den talande titeln *Postmodern Geographies. The reassertion of space in critical social theory* den postmoderna vändningen som ett återupprättande av rummet som teoretisk kategori i en uppgörelse med en hittills dominerande historicism. Han knyter an till Michel Foucaults ovan citerade lägesbeskrivning och till John Bergers uppfattning att rummet (i en geografiskt ojämnt utvecklad värld) är den kritiska kategorin, ”det är rummet, inte tiden som döljer konsekvenser för oss”.⁷ Relativt oberoende av denna vändning utvecklade samhällsteoretikern Anthony Giddens sin struktureringsteori, i en strävan att låta rummet i lika hög grad som tiden vara utgångspunkt för undersökningen av samhället.⁸ Och Lefebvre ägnade senare delen av sitt liv åt att göra staden och samhällets produktion av rum till centrala frågor för den filosofiska och politiska diskussionen.

Denna teoriutveckling baseras delvis på en underström i den moderna västerländska filosofin: Husserls, Merleau-Pontys och Heideggers fenomenologier representerar för Edward Casey en förnyad ansats att reflektera över den mänskliga tillvarons rumslighet. Denna tendens har dock fått begränsad uppmärksamhet och i alltför liten utsträckning engagerats i undersökningen av vår tids rum. På det arkitekturteoretiska området har exempelvis diskussionen om platser i hög grad utgått från klassisk byggnadskonst och arketypiska idéer om rum, om ”platsens ande”.⁹ Vår tids vardagliga rumslighet har inte ägnats samma intresse.

Det sociala och det levda rummet motsvarar två nära relaterade sätt att tankemässigt närma sig den mänskliga tillvarons rumslighet och därmed också platsen som fenomen.¹⁰ Fastän ”social” här syftar på människan som social varelse och ”levd” på människans hela existens är dessa rumsbegrepp besläktade. Lefebvre menar att det sociala rummet är primärt både i förhållande till den materiella verklighetens fysiska rum och det mentala rum som utgår från kognition och representation. Filosofin har misslyckats med att lägga grunden till en rummets vetenskap. I stället har den bidragit till att hålla de tre typerna av rum åtskilda från varandra. En konsekvens av detta är att tolkningar av rum frikopplats från en förståelse av det sociala rummet med psykologiserande och idealiserande rumsföreställningar som följd.¹¹

Anthony Giddens skisserar i sin struktureringsteori en hel upp-

sättning begreppsliga redskap som gör det möjligt att relatera produktionen av rum till rutiniserad samhandling. Giddens betonar förhållanden som kännetecknas av sam-närvaro och utgår från den mänskliga kroppen som centrum för situationens rumslighet. Möten ansikte mot ansikte i situationer präglade av närvaro-tillgänglighet är enligt Giddens viktiga, inte bara för produktionen av det sociala rummet utan också för struktureringen av samhället som helhet. På så sätt försöker Giddens att överbrygga klyftan mellan analyser på mikro- och makronivå.¹²

Det är framför allt inom fenomenologin som människans förhållande till rummet blivit föremål för en ingående reflektion. För fenomenologerna är subjektet redan från början en del av världen, inplacerat eller ”inkastat” i den. Subjektet är detsamma som kroppen, menar Maurice Merleau-Ponty, och detta kroppssubjekt finns inte bara i utan *bebor* tid och rum.¹³ Människor har ett levande förhållande till sin omgivning, det vill säga är inte bara inplacerade som ett äpple i en korg och är inte heller enbart iakttagande subjekt. Otto Friedrich Bollnow anknyter till och vidareutvecklar existensfilosofiska tankegångar hos bland andra Heidegger i riktning mot en filosofisk antropologi. För Bollnow är rum något som skapas genom människors handlande. Det levda rummet är resultatet av gemensamt mänskligt arbete och därför i sig själv gemensamt. *Boendet* är därför ett centralt begrepp som Bollnow ständigt återkommer till.¹⁴

I *platsbegreppet*, som det oftast använts inom arkitekturforskningen, inbegripes en närvaro av människor som aktivt tar rum i anspråk. Platsen finns först genom denna närvaro av människor som – i kontinuerlig interaktion med varandra och lokala materiella strukturer och artefakter – tillskriver den mening. Därför ska platsen i första hand relateras till ett rums- och identitetsskapande som hör till det vardagliga, till människors rutiner. Platsens identitet är nära sammanvävd med individuella identiteters dynamik. Platser bebod vi genom våra kroppar.

När vi ställs inför de erfarenheter, som hänger samman med användningen av ny informationsteknik, känns den bild av rummet och världen som Bollnow ger alltför begränsad. En fenomenolog, som för samman det levda rummet med den upplösning av rumslik kunskap och praktik som bland andra Lefebvre förknippar med 1900-talets samhällsutveckling, är Bernard Waldenfels. Den koncentrisk heterogeniteten i Bollnows levda rum ersätts inte av motsatsen, ett nivellerat och homogent rum, utan av en mångfald av platser och relationer mellan dem, ett rum som präglas av interregionalitet. Ett av Waldenfels teman är att det moderna samhället kännetecknas av en

svårbestämd mångtydighet, en *multilokalitet* som uppstår ur kraftspelet mellan olika närvarotillstånd. Multilokalitet är ett sätt att benämna det tillstånd av klyvning eller fördubbling av verkligheten som man bland annat kan vänta sig att finna hos människor som utnyttjar avancerad informationsteknik.¹⁵

Man kan egentligen inte påstå att rummet som teoretisk term varit frånvarande i 1900-talets humanvetenskap och samhällsteori. Som metafor, för att representera något icke-rumsligt, har den snarare överutnyttjats. Med det förnyade intresse för platser, som kan märkas inom konst, arkitektur och design av informationsteknik, följer förhoppningsvis även en större vetenskaplig uppskattning av rummet som konkret, meningsfull materialitet, som ram och redskap för människors interaktion och delaktighet.

3.

Ja, det skulle kunna börja så, just här, och just så här, lite trögt och saktfärdigt, i den här neutrala delen som är allas och ingens, där folk möts nästan utan att se varandra, där livet i huset genljuder avlägset och regelbundet. Det som försiggår bakom lägenheternas tunga dörrar uppfattar man oftast bara spridda ekon av, fragment, spillror, skisser, smakbitar, små intermezzon och missöden i det som kallas ”gemensamma utrymmen”, dämpade småljud som kvävs av den blekta röda yllemattan, embryon till ett gemensamt liv som alltid hejdas av tamburdörren. De som bor i huset lever några centimeter från varandra, med en enkel mellanvägg mellan sig, och har samma utrymmen som upprepas på varje våningsplan, gör samma gester på samma gång, vrider på kranar, spolar på wc, tänder ljuset, dukar fram tallrikar; några dussin samtidiga vardagsliv som upprepas från lägenhet till lägenhet, från hus till hus, från gata till gata. De barrikaderar sig i sina privata sfärer – som det kallas – och såg nog helst att ingenting slapp ut därifrån, men vissa saker slipper dock ut – hunden måste ner på gatan, det måste köpas bröd, någon måste hem och någon iväg, och det sker via trappan. Allt som ska in måste passera trappan och allt som ska ut, brev, underrättelser om födselar och dödsfall, möbler som flyttfirmor kommer med eller hämtar, läkare på sjukbesök, resenärer som återvänder från en lång resa. Därför är och förblir trappuppgången en anonym, kylig, lite otäck del av huset.¹⁶

Vår tid kännetecknas av en påtaglig obestämdhet när det gäller formerna och sammanhangen för människors vardagliga interaktion. Kommunikationsmedias utveckling, fysiska transporter såväl som elektronisk överföring av information, har löst upp och omvandlat det traditionella samhällets platsbundna gemenskaper, samtidigt som

föreställningar om bygemenskap i vissa sammanhang lever kvar som en ”regressiv utopi”. Människor delar sin tid mellan många sociala arenor vid sidan av boplatser: arbetsplatsen, skolan, träningslokalen, daghemmet, butiker och köpcentra. Alla tenderar de att bli kortvariga erfarenheter i den individuella deltagarens liv. Virtuella, av det lokala rummet oberoende gemenskaper kan med människors tillgång till Internet förväntas öka i omfattning och bli mer sofistikerade. Rörligheten i samhället är stor, något som inte minst hänger samman med de förändringar som för närvarande pågår i företagsvärlden.

Men utvecklingen tycks trots detta inte entydigt gå i riktning mot en minskad lokal gemenskap. Människor sätter alltjämt värde på det sociala liv som äger rum i anslutning till bostaden och är påtagligt sårbara för en negativ utveckling av den sociala miljön i boendet. För de grupper som ställs utanför arbetsmarknaden utgör bostadsmiljön en potentiell arena för gemenskap och samverkan. Den informations-tekniska utvecklingen i anslutning till omstruktureringen inom företagsvärlden skapar nya möjligheter att förvandla bostaden till en plats för arbete, och därmed att återskapa sambandet mellan arbete och bostad. Allt fler småhushåll och en ökande otrygghet i den offentliga miljön kan vara faktorer som ökar attraktionen hos boendets mellanrum. Dit hör flerbostadshusens trappor.¹⁷

Hur kommer det sig då att trapphusen i vår tids bostadshus ofta ges en slentrianmässig utformning, med dimensioner som uteslutande tycks vara bestämda av kraven på säkerhet vid utrymning och på framkomlighet vid bårtransporter? Den stämningsbild och analys av trappan i ett parisiskt hyreshus som inleder Georges Perecs roman *Livet – en bruksanvisning* ger ett slags svar på den frågan. Trappan är alltså, enligt Perec, ”varken-eller”, varken omhuldad privatsfär eller lockande offentligt rum, en obestämd mellanzon där alla måste passera men ingen får uppehålla sig, mot vilken de privata bostäderna sluter sig men dit de samtidigt läcker ut intim information. Men man kan vända på det och säga att trapphuset är ”både-och”. Samtidigt som det för oss samman och låter oss mötas öga mot öga avgränsar det våra privata liv från varandra. Det är ett rum av grundläggande betydelse som ram och spelplats för invånarnas sociala kontakter.

Att trappan är ett motsägelsefullt socialt rum har en direkt motsvarighet i dess arkitektoniska form. I trapphuset finns en oöverblickbarhet genom trappans (veckade) spiralrörelse, vanligen begränsas synfältet till ett våningsplan i taget. Trapphuset kan som återvändsgränd ge närmast klaustrofobiska upplevelser, vilka kontrasterar mot tryggheten bakom den egna dörren. Det är ingen tillfällighet att trappor, hissar och korridorer tillhör de mest utnyttjade

spänningsskapande rummen i deckare och thrillers. Trapphuset innehåller en egendomlig brytning mellan intimitet och opersonlighet, som ställs på sin spets när någon granne öppnar sin dörr och blottar sin privata tillvaro.

Perecs trappuppgång har nära släktingar i andra mellanrum eller övergångsrum: bygatan, radhusgången, garageplanen, hissen i höghuset, studentkorridoren, för att inte tala om alla passager och förbindelsegångar på arbetsplatser. Något längre ut finns exempelvis busshållplatsen och pendeltåget. Det är rum som förbinder våra individuella platser med världen utanför och där vi, spontant och ibland ofrivilligt, står ansikte mot ansikte med våra medmänniskor, rum som förmedlar mellan den lilla världens konkreta socialitet och det stora samhälle som vi främst känner genom media, som representation och föreställning. Trots att de hör till de allra viktigaste, behandlas de oftast som renodlade nyttorum: kommunikationsutrymmen, utrymningsvägar.

När trappan på 50-talet uppmärksammades i planeringsdiskussionen var det i negativ bemärkelse: som plats för skvaller och spring, för en påträngande socialitet som hotar hemmets helgd.¹⁸ Och även långt tidigare nedvärderades det lilla grannskapets solidaritet till förmån för de stora kollektivens och samhällets.¹⁹ I kontrast till denna finns en annan bild som visar på trapphusen som mycket betydelsefulla för den gemenskap som finns i många flerbostadshus. De äldre hyresgäster jag intervjuade i några bostadsområden från 1940- och 50-talen var visserligen noga med att påpeka att de minsann inte var "såna som springer ner dörrar". Men det visade sig, denna ursäktande hållning till trots, att människors lokala förankring utgick från trapphusets och husets spontant framvuxna gemenskap. I samband med bostadsförnyelse räckte det inte att erbjuda dem som berördes av ombyggnad av en lägenhet i samma bostadsområde. Att trivas och känna sig hemmastadd var för många nästan synonymt med att känna sina grannar i trappan och huset och känna sig trygg med dem. Och när de boendes motstånd mot bostadsföretagens förnyelseplaner skulle organiseras, var trappan och inte bostadsområdet den självklara utgångspunkten.

Betydelsen av trapphusets utformning framträdde på ett intressant sätt i de 1940- och 50-talsmiljöer jag undersökte. Ett exempel på detta var hur installationen av hiss förändrade de spontana umgängesmönstren i trappan, eftersom människor inte stötte på varandra lika ofta. Ett annat gällde människors irritation över de försämrade kvaliteterna i form av trånga trapplöp, som var konsekvensen av att smalhissar installerades.²⁰

Byggandet av det nya Åhuset i Eskilstuna gav ett gyllene tillfälle att undersöka hur relationer mellan grannar påverkas av utformningen.²¹ Här bidrog den speciella utformningen av trapphusen, bl.a. med en liten tvättstuga på varje plan, till framväxten av informella kontakter. De två trapphusen motsvarades, visade det sig, av två separata nät av informella kontakter. *Inom* trapphusen utvecklades dessa främst genom spontana sammanträffanden. Kontakterna *mellan* de båda delarna av huset var få, och byggde vanligen på att människor kände (till) varandra sedan tidigare.

Men Åhusets trapphus är intressanta också av ett annat skäl: De utformades särskilt med tanke på gemenskap. I programmet förenades en tanke om spontana sammanträffanden med en förhoppning om en gemensam användning av trappan. Den första ambitionen visade sig i att trapphusen gjordes rymliga och ljusa, att trappan var bekväm och bred, trots att också hiss fanns, och att öppningar mellan våningsplanen bidrog till att hålla samman trapphuset som ett enda rum. Dessutom försågs, som nämnts, varje våningsplan med en liten tvättstuga som var uppglasad för visuell kontakt med trappan. Den andra strävan visade sig i att man gav utrymme för en viss möblering på varje våningsplan. Åhusets invånare var i allmänhet mycket positiva till trapphusen, trots att de var väl medvetna om att den större rymligheten innebar högre hyra. Tvättstugorna var särskilt omtyckta. Att trapporna var ljusa och rymliga gjorde att de kändes trivsamma och bidrog till att ge deras boende en viss status. För utvecklingen av informella kontakter inom trapphusen fungerade de utmärkt. Hyresgästernas tidiga ansatser till att ta trapphuset i anspråk genom möblering och utsmyckning kvävdes däremot i sin linda genom ingripanden av förvaltningspersonal som inte var införstådd med avsikterna med trapphusens utformning. I Bygg- och Förvaltningssverige är trappan som plats för gemenskap fortfarande på det hela taget en främjande tanke.

4.

Tänk dig att du vandrar längs en strand i augustikvällen. Med varje inrullande våg spolar det ljumma vattnet över dina fötter och när vattnet drar sig tillbaka silar sanden undan och får fötterna att sjunka djupare. Vinden är ljum, några måsar skriar, den orangeröda solskivan närmar sig horisonten. Du tar upp din mobiltelefon, slår numret till mäklaren i New York och ber henne sälja din aktiepost i det där företaget du under eftermiddagen hört egendomliga rykten om. När du stoppar undan telefonen

kan transaktionen redan märkas på börsernas och bankernas dataskärmar. Nu har solen hunnit halvvägs under horisonten och vinden börjar kännas aningen kylig. Du viker av över den fortfarande solvarma stranden och går långsamt tillbaka mot bilen.

Om det var just ditt telefonsamtal som satte igång det stora börsras som kom att få globala följder och ledde till en lång period av ekonomisk depression, det förtäljer inte historien. Den behöver inte heller göras så tillspetsad. Kanske ringde du i stället till din partner och påminde honom/henne att ge barnet medicin, sätta på potatisen eller spela in den där filmen på video. Vad berättelsen handlar om är hur mobiltelefonen, som bara ett exempel på den nya informationsteknik vi omger oss med, tycks förändra människors sätt att vara i rummet. Den aktualiserar därmed frågor kring vår närvaro i rummet och hur vi relaterar oss till varandra. Hur fullödigt det konkreta rummets sinnlighet än är, finns det situationer där upplevelser av andra platser som förmedlas till oss och ingripanden vi gör med informationsteknikens hjälp är det verkligt betydelsefulla. Här är det alltså framför allt genom frånvaron från det konkreta rummet som vi låter vår närvaro i världen märkas.²²

Utvecklingen av nya media riktar i dag mer än någonsin intresset mot rummet, de rum vi vistas i och rör oss genom, men också våra tankar och föreställningar om dessa rum. Hastigheten i de globala nätverken gör att avstånden förlorar i betydelse. Handlingar och interaktion förlängs långt utanför platsens horisont och får global räckvidd. Samtidigheten mellan det som pågår här och på andra sidan klotet blir påtaglig. Det konkreta rummet – i hemmet, på jobbet eller i den offentliga miljön – fylls därmed av signaler och meddelanden från andra platser som pockar på vår uppmärksamhet. Samtidigt ”besjålas” det när väggar och ting förses med digital intelligens och börjar kommunicera med oss och med varandra. Multilokalitet präglar de rum vi lever i.

Med den nya tekniken är individen inte längre en passiv mottagare, utan väljer aktivt information och kan själv nå ut till andra oberoende av avstånd: en ny och mer demokratisk kommunikationskultur tycks växa fram.²³ De kommunikationstekniskt privilegierade utvecklar en enastående förmåga att kontrollera sin närvaro, genom direkt såväl som medierad interaktion. Men mellan datorintensiva kommersiella centra uppstår ”vita fläckar”, miljöer och sammanhang där människor står utanför de intensiva informationsflödena.²⁴ Medierymden utvecklar en egen autonomi, blir en alternativ verklighet som simulerar – eller substituerar – den konkreta, en värld vi

interagerar med och där vi också kan mötas i ny, virtuell gestalt. Människor riskerar att uppslukas av den ”virtuella” världen med sina spel, kollektiva fantasier och sociala mötesplatser, så att den sinnliga här-och-nu-närvaron utarmas.²⁵

Åsa är ljudtekniker, programledare och har gått gymnasiets el-tele-linje. Hon är uppvuxen med datorer och har under flera år ägnat sig åt spelet LP-MUD på Internet. (MUD = multi user dimension.) Det är ett slags virtuell mötesplats som ett antal människor samtidigt kopplar upp sig mot. Själva interaktionen är av enklaste slag. Man skriver helt enkelt små meddelanden till varandra.

Som spel betraktat tycker jag inte att MUD är särskilt kul. Jag är inte så intresserad av spel över huvud taget. Det är Heta Linjen-känslan som är fångslande.

Det finns andra diskussionsgrupper på Internet, men MUD är mer spontant och direkt. Människor lär känna varandra och uttrycker känslor. För många uppstår verkliga vänskapsrelationer.

Jag har den största förståelse för att vissa tappar kontrollen. Jag har själv varit nära. Ett tag var jag en riktig MUD-missbrukare. Det var när jag kom hem efter ett års studier i Piteå. Jag hade förlorat flera vänner och det bidrog till att jag gick in i den världen. Jag kunde sitta 48 timmar på raken. Glömma att sova, äta och gå på toaletten. Jag drogs in i den speciella atmosfären, och jag ville inte missa någonting.²⁶

Var befinner sig Åsa när hon spelar MUD? Uppenbart är att hon töjer banden till den fysiska närvaron till det yttersta. Tillsammans med andra som också glömmet att sova och äta bygger hon upp en ny mötesplats, en arena för interaktion. Vi skulle kunna undersöka detta genom att själva gå ut på nätet och fråga: Har Åsa varit här? Redan genom att ställa denna fråga har vi accepterat att MUD är en plats. Och svaret från dem Åsa har umgått med blir givetvis: Ja.

I debatten om nya media figurerar rummet som något som är hotat och som i människors vardag förlorar i relevans eller kvalitet. Men därmed sätts det paradoxalt nog samtidigt i fokus för intresset, frågan om rummet blir i högsta grad aktuell och viktig att reflektera över. Michel Foucault talar med rätta om vår tid som en ”rummets epok”. Den nya tekniken assimileras av samhället och förändrar det på ett odramatiskt men på sikt genomgripande sätt. När äldre människor ser tillbaka kan de beskriva hur bilen och televisionen förändrat deras tillvaro och vardagsgemenskapen med familj, vänner och arbetskamrater. Kommunikationstekniken vävs in i och omvandlar kulturen och samhället – från de mest intima till de offentliga rum-

men.

Exemplen ovan berättar om människor, vars närvaro tänjs mellan olika platser, mellan telefonsamtalets eller datorkommunikationens och den kroppsliga närvarons rum. Sett ur det konkreta rummets perspektiv verkar denna medierade interaktion via datorskärmen eller mobiltelefonen utestängande. Vår perifera upplevelse av andras samspel – viktig inte minst för informellt lärande – avskärmas eller fragmenteras när de (delvis) försvinner in i den medierade interaktionens rum. Vår förmåga att tolka skeenden i den konkreta närvarons sociala rum försämras därmed. Den ”rörelse ut ur skärmen” som utvecklats bland dem som utformar och forskar om framtidens kommunikationsmedia²⁷ ska därför inte enbart ses som uttryck för teknisk fulländning. I informationssamhället är nämligen de sätt på vilka kroppsligen frånvarande aktörer framträder för oss av avgörande betydelse. De nya redskap vi fått i händerna har gjort samspels och gemenskapens olika nyanser till en central designuppgift. Men för byggandet av interaktiva miljöer, av de nya hybriderna mellan konkreta och medierade rum, krävs en djupare förståelse av människors förhållande till rum. De oreflekterade, ”irrationella” sidorna av rumserfarenheten blir på ett nytt sätt föremål för reflektion när människors samverkan och delaktighet ges digitala dimensioner.

5.

Det var inte så mycket monumenten och palatsen som gjorde intryck på honom som historiens vittnen, utan snarare det namnlösa liv som skapat denna storstad likt ett korallrev – dess ödesmättade substans. Han kände sig därför särskilt väl till mods i de kvarter som vuxit upp mot arkitekturens regler och som här och där fogats samman under århundradenas lopp. Otaliga var de anonyma människor som här hade levt, lidit och känt glädje. Otaliga människor bodde fortfarande här. Detta hade även överförts till själva murverket. Den inneboende kraften var oerhört för-tätad, rent av mirakulös.²⁸

Staden kan sägas ha en ”yttre” identitet, den representerar något för oss och har ofta en särskild ”image” som kan vara knuten till historia, geografi och natur, till forna eller pågående verksamheter. Sådana element i identiteten bärs ofta upp av materiella representationer, den uttrycks och får representeras av anläggningar, byggnader och stadsstrukturer. Monument av olika slag har fördelen att vara tydliga och hållbara, lätta att peka ut. De är viktiga för igenkännandet, identifierandet, av staden och dess delar, för själva orienteringen. De är samti-

dig orienteringspunkter i människors föreställningsvärldar: ”Att placera Malmö på kartan” innebär att föra upp staden på listan av städer som betyder något, det är den mentala kartan som avses. I en tid av medial flyktighet tycks därvid monumentalitet och materiell påtaglighet ha fått en ökad betydelse. På den avreglerade världsmarknad, där också regioner och städer konkurrerar med varandra, blir det viktigt att visa upp en egen profil. Arkitekturen får ofta på sin lott uppgiften att berätta den framåtanda och de nya, innovativa aktiviteter som präglar staden.

Men stadens identitet har också mer subtila och skörare nivåer. I skönlitteraturen hittar man exempelvis beskrivningar av individuella upplevelser av miljöer och stämningar som tillhör en bestämd person och tidsperiod. Gernot Böhme beskrev i en föreläsning hur Paris för honom hade förlorat den atmosfär han mindes från tidigare besök: Staden luktade inte på samma sätt!²⁹ Det finns alltså en sida av stadens identitet som innebär en högst personlig men samtidigt kollektiv och kulturell identifikation med platser i staden (och på så vis oskiljbar från själva platsbegreppet).

Monumenten kan göras till tyngdpunkter i en avsiktlig konstruktion av stadens identitet, men också oavsiktligt bli fokus för kontroverser och debatt som bidrar till bilden av staden. Ett tomt *Scandinavian Tower* vid Öresundsbronns fäste skulle exempelvis på ett katastrofalt sätt befästa föreställningar av Malmö som staden med lillbrorskomplex. Att söka konstruera en identitet är således problematiskt, eftersom man aldrig kan kontrollera hur symboliska uttryck tolkas och tas emot av dem man riktar sig till. Identitetsprocesser kan vara *intentionella*, resultat av en reflekterad strävan, en avsikt, såväl som *extentionella*, formade i vardagens anonyma byggnader och miljöer, i en rutinartad vardaglig praxis och i lokala kulturformer.³⁰ Klyftor öppnar sig och spänningar uppstår mellan identiteter som formuleras av ledande beslutsfattare och identiteter som successivt växer fram lokalt, i olika delar av staden och bland olika grupper av invånare. Att forma, utveckla och vidmakthålla en identitet är i grunden fråga om ett territoriellt ianspråkstagande. Frågan om identitet leder därför i sin förlängning till frågan: Vems är staden?

Alla monument tas – som S:ta Maria Maggiore i det inledande exemplet – i bruk i invånarnas vardagliga verksamheter. Det kan vara ett tacksamt tema att avslöja sköna och arkitektoniskt djärva byggnader som opraktiska i den dagliga användningen och behäftade med elementära brister av funktionell art. Designteoretikern Thomas A. Mitchell ger drastiska exempel på hur den inomfackliga uppskattningen av arkitektur stundom fullständigt frikopplas från dess ibruk-

tagande, dess införlivande i vardaglig användning.³¹ Men också ur ett vidare perspektiv sker det något betydelsefullt när monumenten tas i bruk. De förvandlas till platser för invånarna – ibland på helt andra sätt än de avsedda – och fogas därigenom in i deras vardagspraxis och föreställningar om stadens identitet. Hur denna invånarnas tillägnelse av monumenten lyckas är avgörande för deras lokala legitimitet.

Förhållandet mellan monument och plats, mellan det konstruerade och det levda rummet, skulle kunna beskrivas i termer av ett slags ”försvinnande”. Det är ett försvinnande som är intimt förknippat med förtrogenhet, med det invanda och skickliga bruket av verktyg och med det långvariga införlivandet av byggnader och miljöer.³² I viktiga avseenden kan inte bara handredskap och andra föremål och system som vi använder i olika syften ses som verktyg, utan även möbler, inredningar och byggnader. I bruket av byggnaden (i boendet, arbetet etc.) utgör den ett verktyg genom vilket vi fullföljer våra strävanden, som riktas mot något annat, något som är ”bortom” arkitekturen.³³

Kan man därmed säga att arkitekturen realiserar, blir verklig, först när den tas i bruk? Att byggnadens mening uppenbaras i samband med användningen? I så fall inträffar det paradoxala att arkitekturen ”uppstår” just i sitt eget försvinnande, det vill säga när den tonar bort eller sjunker i bakgrunden i samband med att den införlivas i människors dagliga göranden och låtanden. Kanske kan man tolka detta försvinnande som ett tillbakadragande från blickens uppmärksamhet, till förmån för andra, mer perifert verkande sinnen, på det sätt som den finske arkitekten och arkitekturteoretikern Juhani Pallasmaa avser när han kritiserar dagens arkitektur för att vara övervägande visuell och i avsaknad av just denna vidare sinnlighet.³⁴

Men ett sådant resonemang om arkitekturens ”verktygsliknande” försvinnande förklarar inte förekomsten av monument, och belyser inte de sammanhang i vilka monumentalitet används för att konstruera identiteter. Försvinnandet som eftersträvansvärd egenskap är mer eller mindre självklar i samband med utformning av arbetsredskap eller datorgränssnitt men på arkitekturens område finns Verket som rakt motsatt strävan. Betraktandet av arkitekturen som ”verk” inbegriper också ett slags bruk. Vi kan njuta eller störas av fasadens rytmer och proportioner och lägga märke till anspelningar på andra byggnader, historiska eller nutida. Det är ett bruk som förutsätter vissa kunskaper om arkitektur, men som också rör sig på mer lättillgängliga nivåer: Det monumentalas språk är slagkraftigt och tydligt (storlek, höjd, avvikande form, dyrbart material etc.).

På ett mer subtilt sätt kan en byggnad få oss att uppleva harmoni

eller obehag. Platser upplevs ha speciell atmosfär och byggnader ger upphov till stämningar. Arkitekturforskaren Niels Albertsen diskuterar Gernot Böhmes tolkning av begreppet atmosfär, inte bara som en upplevelse som överskrider åtskillnaden subjekt-objekt utan faktiskt också som ett mål för arkitekten i utformningen av en miljö.³⁵ Även om vi saknar explicita kunskaper om byggnadsverket i fråga kan vi uppleva det. Nu kan vi återvända till tanken om arkitekturens försvinnande, eftersom en stämning inte förutsätter fokusering utan kan vara närvarande som bakgrund. För en bearbetning av arkitekturens dilemma – att dess kvalitet i väsentliga avseenden är relaterad till dess förmåga att försvinna för oss i våra sysslor – kan en reflektion över atmosfärsfenomenet vara en framgångsrik väg att gå. Arkitekturens försvinnande förstås då inte som totalt utsläckande utan som ett trädande i bakgrunden: Den finns kvar i periferin, som sammanhang, ordning, stämning. Det perifera görs därmed också till något värdefullt.

I spänningsförhållandet mellan monument och plats väcks också en fråga om människors delaktighet. Monumenten är förknippade med delaktighet på den offentliga debattens och det demokratiska beslutsfattandets nivå. I städernas konkurrens på en global marknad³⁶ konstrueras identiteter med sikte på andra målgrupper än invånarna. Den intensiva insändardebatten kring aktuella projekt i Malmö visar på svårigheterna att visavi malmöborna uppnå legitimitet för ett byggande som i hög grad gäller stadens ansikte utåt. Många upplever att detta byggande i mer än en bemärkelse sker över deras huvuden. Samtidigt uttrycker människor ofta en stolthet över verksamheter och byggnader som gör deras stad känd i världen. Människors delaktighet i tillkomstprocessen för sådana byggnader måste uppfattas som en viktig demokratifråga. En legitimitetskris hotar den lokala demokratin om invånarnas engagemang i detta byggande upphör.

De identitetsprocesser som utvecklas när människor tar platser i anspråk är förknippade med delaktighet i en elementär bemärkelse. Bollnow beskriver detta som ett *gemensamt rumsskapande* som kan ske i samförstånd men också innefatta konflikter och rivalitet. I den nya rörelsen "Reclaim the City" ekar Henri Lefebvres uppmaning³⁷ till det urbana samhällets invånare att ta upp kampen för att (åter) göra stadens platser till rum för mångfald, möten, lek och fest. Paradoxalt nog ser vi i dag, åtminstone i städernas centrala miljöer, ett mer livaktigt stadsliv med fler uteserveringar, växande gatu- och torgförsäljning, fler festivaler och upptåg, mycket, men inte allt, i kommersialismens tecken. Samtidigt tycks informationsteknikens utveckling hota att åter tömma det offentliga rummet, när hemmet

blir till kontrollrum, kommunikationscentral och nöjeslokal. Men tekniken blir också lättare och mer rörlig. Mobiltelefonen kan användas av invånarna också som redskap för att hitta varandra och ta staden i besittning.³⁸

6.

There arises a profound conflict between the geometric uniformity of what the designers have understood and the barbaric ignorance of everything non-visual that the scale drawing fails to represent. (...)

It requires an ability we do not yet have: the ability to communicate fully and quickly across the barriers that separate professions and which isolate their thinking from the experience of users. Perhaps it requires the disbanding of our tradition of separating planning from using, and a return to much less specialized, and more integrated, forms of responsibility and work.³⁹

Den ”tillvarons dolda rumslighet” som berördes i exemplet med bollspelet blir synlig i byggprocessens konflikter. Mellan användarnas erfarenheter och de föreställningar om utformning som kännetecknar de professionella aktörerna öppnar sig ibland klyftor: Som arkitekt känner man sig träffad av designteoretikern John Chris Jones ord när han utmålar okunskapen om användningens villkor hos arkitekter och andra professionella designers som barbarisk. För Jones är byggandet en del av livet och livet i sin tur ett slags byggande. Designprocessen har specialiserats och fjärrmat sig från de platser där livet utspelar sig, menar Jones. Produkten, den färdiga byggnaden, är för honom inte det viktigaste målet utan i stället *processen*, de verksamheter som byggnaden är redskap och ram för.⁴⁰

Nu, tjugo år senare, är John Chris Jones ord mer aktuella än någonsin. Sakta börjar medvetandet öka bland dem som ansvarar för utformningen av byggnader, teknik och organisationer om betydelsen av att dra nytta av och ge utrymme för användarnas erfarenheter. Det nya arbetslivet, där företagets förmåga att anpassa sig till ständigt nya förutsättningar är ett överlevnadsvillkor, kräver lokaler som fungerar för växlingar i arbetsuppgifterna. De anställda förväntas kunna samverka i olika konstellationer, i ett växelspel mellan individuell koncentration och grupparbete. De måste därför utveckla en kompetens att använda arbetslokalerna som ett redskap för verksamheten. Utformningen kan inte längre baseras på etablerade föreställningar om kontoret, fabriken, kontrollrummet etc., utan måste mycket mer bygga på de erfarenheter som människor successivt

utvecklar i en föränderlig verksamhet. Inom bostadssektorn duger heller inga schablonlösningar. Det mångkulturella samhället och en ökad individualism ställer krav på ett bredare utbud och på möjligheter för brukarna att forma sina egna miljöer. När designprocessen ger utrymme för ömsesidigt lärande förutsätts också att arkitekten eller designern (i ordets bredaste bemärkelse) förvandlas från expert eller konstnär till pedagog och iscensättare.

Det vore falskt att beskriva demokratiska designprocesser som lösningen på alla problem. Användarna av den byggda miljön är en heterogen skara med intressen som kan vara svåra att förena. Konflikter som annars sopats under mattan kommer upp till ytan. I stora organisationer kan det stöta på svåra problem att driva processer som bygger på de anställdas delaktighet. Och om arkitekten eller designern, utöver rollen som ”möjliggörare”, ska nyttiggöras som idégivare och gestaltare av egensinniga lösningar av uppgiften, krävs en process där både de professionellas och användarnas kunkaper och erfarenheter respekteras. De processer som iscensatts i fullskallaboratoriet har emellertid visat på möjligheterna till att lösa konflikter genom gemensamt designarbete.

SMHI i Malmö kan användas som exempel på en designprocess där utrymmet för de anställda att medverka i utvecklingen av verksamhet och arbetslokaler har varit omfattande.⁴¹ Forskare vid Arkitektur – byggnadsfunktion i Lund har medverkat i flera projekt där de anställda tillsammans kunnat bearbeta utformningsproblem och successivt forma uppfattningar och tillföra erfarenheter.

Informationstekniken är en integrerad del av meteorologarbetet. Mätvärden från oftast automatiska mätstationer, radar- och satellitbilder samt datorgenererade prognoser från flera internationella prognoscentraler vägs samman av meteorologerna till en prognos. Lokala iakttagelser av vädret spelar mindre roll, eftersom verksamheten är uppdelad i affärsområden och inte regionalt baserad. Väderbilden hos den enskilde meteorologen formas ur alla dessa data i samtal med kollegorna i rummet och, per telefonkonferens, på andra orter. Prognosen kan i viss mån ses som resultatet av en förhandling, där olika iakttagelser och erfarenhetsbaserade bedömningar anförs som argument. Vädertjänsten är i högsta grad en massmedial företeelse: Prognoser levereras via Internet till regionala radio- och TV-stationer, muntligen i radions direktsändningar och per telefon och fax till betalande kunder. Specialiserade långtidsprognoser levereras till fasta abonnenter, vars verksamhet är påtagligt väderberoende: glassproducenter, uthyrare av presenningar och möbelvaruhus.

SMHI som arbetsplats har en rumslighet som expanderar långt

utanför de omslutande väggarna, infogad som den är i ett globalt kommunikationsnätverk, samtidigt som verksamheten pågår lokalt och bedrivs av människor som interagerar ansikte mot ansikte. Paralleller finns till kontrollrummen inom industri och trafikledning men också till vår tids hem, utrustade med telefon, radio, television och internetanslutning. Waldenfels beskrivning av rummet som polycentriskt och multilokalt träffar väl den rumslighet det är fråga om här.

Den process som lett fram till dagens Vädertjänst har bitvis varit konfliktladdad, något som också märks i de projekt där forskarna medverkat. Tydliga motsättningar mellan meteorologer och meteorologassistenter präglade det första projektet men upplöstes under arbetets gång. Senare har assistenterna nästan försvunnit som yrkesgrupp, i takt med att ökad datorisering lagt upprättnings- och skrivuppgifter på meteorologerna själva. Införandet av datorer och utvecklingen av datorgenererade prognoser erbjuder kraftfulla hjälpmedel, men upplevs samtidigt som ett hot mot meteorologernas yrkeskunskaper. De krav på förändringar som verksamheten stått inför, har berört arbetssätt och organisation, informationsteknik och lokaler. Att planera för denna förändring utan att involvera de anställdas erfarenheter, deras kunskap i handling, hade varit ett mycket riskfyllt företag. Under denna komplexa och mycket dynamiska utvecklingsfas visade sig också tillgången till forskningsbaserade redskap och metoder för de anställdas medverkan i förändringsarbete vara värdefull.

I förändringsarbetet diskuterade de anställda yrkets framtid och arbetets organisation för att utveckla sina föreställningar om de förändringar som pågick. Man arbetade också mer konkret med att utforma de lokaler och de informationstekniska redskap som skulle behövas i framtiden. Arkitekturskolans fullskalelaboratorium användes för att i skala 1:1 bygga upp olika tänkbara lösningar i modell. Tack vare lätta byggelement kan modellerna snabbt byggas upp och förändras av deltagarna själva. När sedan modellen möbleras och prövas med hjälp av rollspel, får man en god föreställning om för- och nackdelar. Enkla attrapper eller ”mockups” av plast och kartong användes för att i rollspelet markera informationstekniska hjälpmedel. När tredimensionella datorsimuleringar nu börjar användas i designarbetet är det inte för att ersätta den materiella modellen med *Virtual Reality*, utan som komplement och förstärkning.

Vad är det för ett slags rum som uppstår i detta gemensamma designarbete? Fullskalelaboratoriet erbjuder ett sammanhang, där en direkt relation till rummet blir möjlig. Det är visserligen en modell

man arbetar med, närmast en tredimensionell skiss i full skala, men med deltagarnas inlevelse och koncentration på uppgiften ger den nödvändigt och tillräckligt stöd. Modellen blir till interaktivt redskap: Där språket, schemat eller den ritade planen inte räcker till kan man med modellens hjälp visa vad man menar. Deltagarna är närvarande i rummet som handlande subjekt, i en process där alla sinnen engageras och där den egna kroppen fungerar som måttstock. I spelet mellan dem uppstår, när den första osäkerheten övervunnits, ofta en spontan och kreativ stämning. Att tillsammans med flera människor befinna sig mitt i en modell av sin framtid, väcker en obehaglig lust att pröva, utbyta tankar och erfarenheter och pröva igen. De medverkande är bärare av sin handlingskunskap, den delvis informella och ibland utsagda kunskap om verksamheten som svårigen låter sig uttryckas i kravspecifikationer eller funktionsprogram.

Genom de anställdas medverkan i designprocessen kan dyrköpta misstag undvikas, samtidigt som de anställda får ett reellt inflytande över sina framtida arbetsförhållanden. Arbetet med den egna miljön ger upphov till en ny kompetens, som gör människor mer beredda att tillsammans med kollegor ta itu med praktisk problemlösning på arbetsplatsen, med att möblera, bygga om och på andra sätt bearbeta det egna arbetets rumslighet. Laboratoriet blir till ett annat slags rum än dem vi vanligen vistas i, ett rum som stödjer ett gemensamt reflekterande över rummet — och samtidigt ger stoff och spelrum för det som bättre låter sig *visas* än uttryckas i ord.

7.

Rummet vi lever i och som drar oss ut ur oss själva, där erosionen av våra liv, vår tid och vår historia utspelar sig, det rum som griper tag i och tär på oss, är i sig själv ett heterogent rum. Med andra ord lever vi inte i ett tomrum där vi skulle kunna inordna individer och ting. Vi lever inte i ett tomrum som fritt låter sig färgas av olika nyanser av ljus. I stället lever vi i en uppsättning relationer som tecknar konturerna av platser vilka inte kan reduceras till varandra och som absolut inte överlappar varandra.⁴²

I sin text *Om andra rum* diskuterar Foucault en slags platser som han kallar *heterotopier*. Medan utopier saknar verklig plats är heterotopierna högst verkliga. Men de utgör samtidigt ett slags ”kontrautrymmen” genom att uttrycka, omvända och ifrågasätta de rum som ingår i kulturen. På några korta rader sveper Foucault över det tids- och rumsföreställningarnas utveckling som Casey använder hela sin bok till. Medeltidens hierarki av omslutande platser, säger Fou-



Figur 2. Även i hemmet, det mest lokala och privata av rum, står vi i förbindelse med världen: Platsen som konkret närvaro och bildmässig representation. Foto: Maria Lantz

cault, öppnades upp med Galileis hävdande av det obegränsade, oändliga rummet. Men kanske har naturvetenskapens rumsbegrepp trots allt inte räckt till för att sekularisera rummet i vardagen. Fortfarande präglas våra liv av starkt kulturbundna föreställningar om de rum vi lever i, föreställningar som visar sig i kontraster mellan privat och offentligt, mellan familjeliv och samhälle, mellan fritidens och arbetsrum. Bachelard och den fenomenologiska filosofin har tydliggjort att vi lever i rum som är laddade med innebörder, drömmar och fantasier.⁴³ Men, menar Foucault, dessa undersökningar rör främst människors inre rum och det är det yttre rummet som intresserar honom: Det är ett heterogent rum, som uppstår i spelet mellan de relationer vi ingår i och som inte kan subsumeras under en uniform föreställning om platser, ett motsägelsefullt och mångfaldigt rum.

Heterotopier finns menar Foucault, i alla kulturer och civilisationer, på alla verkliga och effektiva platser. Han ger en lång rad exempel: internatskolan, militärbaracken, mentalsjukhuset, kyrkogården, den persiska trädgården, muséet, marknaden, bordellen, kolonin och skeppet. De kan ses som virtuella genom att de pekar utöver det som är konkret för handen, samtidigt som de i högsta grad är verkliga och förbundna till kringliggande rum. På en och samma plats kan heterotopin iscensätta flera inbördes oberoende rum: teaterns, biograf-salongens och den antika trädgårdens rum kan tas som exempel. De rumsliga förhållanden som den nya informationstekniken ger upphov till skulle också kunna räknas dit. Heterotopierna har en särskild funktion i förhållande till övriga rum, en funktion som utvecklas mellan två extrema poler:

Antingen är deras roll att skapa ett illusionernas rum som avslöjar hur mycket mer illusoriskt det verkliga rummet är med alla dess platser mellan vilka människors liv uppdelas. (...) Eller också har de till uppgift att skapa ett rum som är annorlunda, ett verkligt rum som är lika perfekt, pryddigt och välordnat som dem vi vistas i är stökiga, oorganiserade och illa planerade. Den senare typen skulle inte vara en illusionernas utan en kompensationens heterotopi ...

Kanske kan de rum, som vi besökt i min berättelse om demokratis andra platser, ses som heterotopier i Foucaults mening. Hans exempel är visserligen av ett annat slag: De har hämtats ur myterna och litteraturen, ur antropologin och historien. Skeppet, som en flytande del av rummet sluter sig kring sig själv och lyder samtidigt under havets oändlighet, som förflyttar sig från hamn till hamn, från bordell till bordell och hämtar hem koloniernas dyrbaraste hemligheter, är för Foucault den högsta graden av heterotopi. Min text rör sig mellan mer triviala platser, mellan trappan och torget, stranden och kontoret, festivalen och skyskrapan. Men de berör samtidigt en osynlig potential, ett annat rum, en rumslighet vid sidan av den förhandenvarande eller avsedda. Det handlar om de mellanrum, skrymslen, viddar och nischer, de andra platser som öppnar sig för vårt handlande mitt i det rationella, planerade och till synes entydiga rum där vi dagligen rör oss. Och det är i dessa andra rum som demokratin dagligen levs och återskapas.

Noter

- ¹ Avsnittet utgår från Steen Eiler Rasmussens *Om at opleve arkitektur*, 1957.
- ² Därmed tangerar jag ett område som av samhällsvetare debatteras i termer av

”civilsamhället” (se bl.a. Trägårdh, 1999), en diskussion som jag här avstår från att ge mig in i.

³ Foucault, 1986, min översättning, se vidare not 42.

⁴ Casey, 1997

⁵ Lefebvre, 1991/1974.

⁶ Soja, 1989, Duncan & Agnew, 1989.

⁷ Soja, 1989.

⁸ Giddens, 1984.

⁹ Kolb, 1998.

¹⁰ Diskussionen nedan bygger främst på den presentation av samhällsteoretiska och fenomenologiska rumsbegrepp som jag gör i *Mellan hemmet och världen* (Wikström, 1994).

¹¹ Lefebvre, 1991/1974.

¹² Giddens, 1984.

¹³ Merleau-Ponty, 1989/1945, Bengtsson, 1988, Leder, 1990.

¹⁴ Bollnow, 1990/1963, Heidegger, 1974/1954.

¹⁵ Waldenfels, 1985.

¹⁶ Perec, 1996/1978.

¹⁷ Avsnittet bygger, när inget annat anges, på *Mellan hemmet och världen* (Wikström, 1994).

¹⁸ Sax, 1989, Hanssen, 1978.

¹⁹ Karlsson, 1993.

²⁰ Smalhissen installeras i existerande trapphus och lämnar bara utrymme för 70 cm breda trappor (Wikström, 1994).

²¹ Framställningen bygger här på forskningsrapporten om Åhuset (Wikström & Henning, 1996).

²² Avsnittet 4 bygger bl.a. på rapporten *Kommunikation och rumslighet* (Wikström, 1998).

²³ Turkle, 1995, Betancourth, odat, Mitchell, 1996, Negroponte, 1996.

²⁴ Bara 10 % av jordens befolkning har tillgång till telefon (Adrian, 1995).

Informationstekniken bidrar snarast till ytterligare polarisering anser flera forskare (Boyer, 1996, Huws, 1997).

²⁵ Brügger & Nørgaard Petersen, 1994, Virilio, 1995, 1996.

²⁶ Z.magazine nr 1 1995.

²⁷ Hit hör exempelvis forskningen kring *ubiquitous computing*, ”allerstädes närvarande” eller lugn dator teknik, som bl.a. innebär att datorskärmen som enda gränssnitt ersätts av en rad kontextanpassade intelligenta redskap (Weiser & Brown 1997, Ishii & Ullmer 1997) och *media spaces*, en slags permanenta videokonferenser för komplext samarbete på distans (Benford et al., 1996, Buxton, 1992). En översikt ges i rapporten *Kommunikation och rumslighet* (Wikström,

1998).

²⁸ Jünger, 1987.

²⁹ Föreläsning vid Nordisk arkitekturforsknings symposium *Arkitekturens atmosfere* i Trondheim, 23–25 april 1999.

³⁰ Werne, 1997.

³¹ Mitchell, 1993.

³² Fenomenologen Heidegger skiljer till exempel mellan att ett ting är ”till hands” (infogas i handlingen) och ”för handen” (är tillgängligt för vårt betraktande) och Merleau-Ponty diskuterar hur de ting vi använder ”inkorporeras”, blir till förlängningar av våra kroppar (Heidegger, 1981/1926, Merleau-Ponty, 1989).

³³ Arkitekturforskaren Cecilia Häggström begränsar sin diskussion till arkitekturens betydelse som konkret form, men påpekar att människors förhållande till den därvid inte uteslutande kan beskrivas i termer av att använda verktyg. Hon skiljer mellan tre möjligheter att ta något i bruk: som förkroppsligat redskap, öppen möjlighet eller trög materia (Häggström, 1996).

³⁴ Pallasmaa, 1996.

³⁵ Böhme, 1995, Albertsen, 1996.

³⁶ Sassen, 1994.

³⁷ I boken *Staden som rättighet* (Lefebvre, 1982).

³⁸ Wikström, 1998.

³⁹ Jones, 1979, citerad i Hornyánszky Dalholm, 1998.

⁴⁰ Hornyánszky Dalholm, 1998.

⁴¹ Sveriges meteorologiska och hydrologiska institut. Avsnittet bygger främst på Elisabeth Hornyánszky Dalholms forskningsarbete (1998), och på den forskning hon tillsammans med bl.a. författaren bedriver inom forskningsprojektet *Design@Work*.

⁴² Avsnittet bygger på Foucaults text *Of Other Spaces* (1986), min översättning av citat bygger på den engelska, citerad av Edward Soja (1989) och den svenska i MAMA nr 20/98.

⁴³ Foucault syftar bl.a. på Bachelards bok *La poétique de l'espace* (1994/1958).

Referenser

- Adrian, R. (1995) "Infobahn Blues." *Ctheory*. Internet (1995): http://english-server.hss.cmu.edu/_ctheory/ctheory.html
- Albertsen, N. (1996) "Atmosfære, gestus, netværk." Ingår i *Sorte hull – Hvite flekker*. Rapport fra Norsk Forms høstkonferanse 1996. Oslo
- Bachelard, G. (1994/1958) *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press
- Benford, S. et al. (1996) "Shared Spaces: Transportation, Artificiality, and Spatiality." Paper to CSCW '96, Cambridge MA, USA
- Bengtsson, J. (1988) *Sammanflätningar. Fenomenologi från Husserl till Merleau-Ponty*. Göteborg: Daidalos
- Betancourth, C. (odat.) "Virtualization and Multi-cultural Global Cities", Internet 970414: <http://nethomes.com/Periferia/publicaciones/vmc.html>
- Bollnow, O. F. (1990/1963) *Mensch und Raum*. Stuttgart: Kohlhammer
- Boyer, C. (1996) *CyberCities. Visual Perception in the Age of Electronic Communication*. New York: Princeton Architectural Press
- Brügger, N. & Nørgaard Petersen, H., red. (1994): *Paul Virilio – krig, byen og det politiske*. Köpenhamn: Politisk revy
- Buxton, W. (1992) "Telepresence: Integrating Shared Task and Person Spaces". Ingår i *Proceedings of Graphics Interface '92*. Internet (971227): http://www.dgp.toronto.edu/OTP/papers.bill.buxton/shared_space.html
- Böhme, G. (1995) *Atmosphäre. Essays zur einer neuen Ästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Casey, Edward S. (1997) *The Fate of Place. A Philosophical History*. University of California Press
- Duncan, J. & Agnew, J., red. (1989) *The Power of Place. Bringing together geographical and sociological imaginations*. Boston: Unwin Hyman
- Foucault, M. (1986) "Of Other Spaces". *Diacritics* 16, 22–27
- Giddens, A. (1984) *The Constitution of Society*. Cambridge: Polity Press
- Hanssen, B. (1978) *Familj, Hushåll, Släkt*. Stockholm: Gidlunds
- Heidegger, M. (1981/1926) *Varat och tiden*. Lund: Doxa

- Heidegger, M. (1974/1954) *Teknikens väsen och andra uppsatser*. Stockholm
- Hornýánszky Dalholm, E. (1998) *Att forma sitt rum. Fullskalemodellering i partipatoriska designprocesser*. Lunds universitet, byggnadsfunktionslära.
- Huws, U. (1997) "Different Spheres, Different Places: Telematics and the Introduction of a Spatial Dimension to the Gender Division of Labour". Paper to seminar at NUTEK, Stockholm 14 Mars 1997
- Hägström, C. (1996) *The Absent Meaning of Concrete Form in Theory of Architecture*. Form och teknik, CTH, Göteborg
- Ishii, H. & Ullmer, B. (1997) "Tangible Bits: Towards Seamless Interfaces between People, Bits and Atoms". Paper till CHI 97, Atlanta, Georgia, USA, 22–27 March 1997. Internet (971227): tangible.www.media.mit.edu
- Jones, J. C. (1979) *Design Methods – Seeds of Human Futures*. London: John Wiley
- Jünger, E. (1987) *Farligt möte*. Falun: Interculture
- Karlsson, S. O. (1993) *Arbetarfamiljen och det nya hemmet. Om bostadshygienism och klasskultur i mellankrigstidens Göteborg*. Stockholm/Stephag: Symposion
- Kolb, D. (1998) "Complex Contemporary Places: Accepting and Amending Today's 'Non-Places'". Bates college. Opubl. uppsats
- Leder, D. (1990) *The Absent Body*. Chicago: The University of Chicago Press
- Lefebvre, H. (1982/1968) *Staden som rättighet*. Stockholm: Bokomotiv
- Lefebvre, H. (1991/1974) *The Production of Space*. Oxford: Blackwell
- Merleau-Ponty, M. (1989) [1945], *Phenomenology of Perception*. London: Routledge
- Mitchell, T. A. (1993) *Redefining Designing. From Form to Experience*. New York: Van Nostrand Reinhold
- Mitchell, W. (1996) *City of Bits. Space, Place and the Infobahn*. Cambridge, Mass: The MIT Press
- Negroponte, N. (1996) *Being Digital*. New York: Vintage
- Pallasmaa, J. (1996): *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. London: Academy Group Ltd

- Perec, G. (1996/1978) *Livet en bruksanvisning*. Stockholm: Bonniers
- Rasmussen, S. E. (1957) *Om at opleve arkitektur*. Köpenhamn: G.E.C. Gads Forlag
- Sassen, S. (1994) *Cities in a World Economy*. London: Sage Publications
- Sax, U. (1989) *Den vita staden. Hammarbyhöjden under femtio år*. Monografier utgivna av Stockholms stad 86
- Soja, E. (1989) *Postmodern Geographies. The reassertion of space in critical social theory*. London/New York: Verso
- Trägårdh, L. (1999) "Det civila samhället som analytiskt begrepp och politisk slogan", i Amnå, E., red. *Civilsamhället*. SOU 1999:84. Stockholm
- Turkle, S. (1995) *Life on the Screen. Identity in the Age of the Internet*. New York: Simon & Schuster
- Waldenfels, B. (1985): *In den Netzen der Lebenswelt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Weiser M., & Brown J. S. (1997) "The Coming Age of Calm Technology." In Denning P. J., and Metcalfe R. M.: *Beyond Calculation – the next fifty years of computing*. New York: Springer-Verlag, p. 75–85
- Werne, F. (1997) *Arkitekturens ismer*. Stockholm: Arkitektur förlag AB
- Wikström, T. (1994) *Mellan hemmet och världen. Om rum och möten i 40- och 50-talens hyreshus*. Stockholm/Stehag: Symposium
- Wikström, T. (1996) "Local and Virtual Realities: The Spatiality of Dwelling in the Age of Computer Mediated Communication". I Gray, M. (red.): *Evolving Environmental Ideas. Changing Ways of Life, Values and Design Practices*. 14th conference of the International Association for People-Environment Studies. Stockholm: KTH.
- Wikström, T. & Henning, C. (1996) "Huset vid ån – ett bostads-experiment vid områdesförnyelse." Byggnadsfunktionslära, Lunds universitet
- Wikström, T. (1998) "Kommunikation och rumslighet. Hur informationstekniken förändrar vardagens rum." Slutrapport till FRN. Lunds universitet, byggnadsfunktionslära
- Wikström, T., Palm Lindén, K. & Michelson, W. (1998) *Hub of Events or Splendid Isolation. Home as a Context for Teleworking*. KFB meddelanden 1998:3

- Virilio, P. (1995) "Speed and Information, Cyberspace Alarm". Internet 970125: <http://www.dds.nl/~n5m/texts/virilio.htm>
- Virilio, P. (1996/1989) *Försvinnandets estetik*. Göteborg: Korpen
- Z.mag@zine* 1995. Nr 1, 1995. Stockholm

Författarpresentationer

STEFAN BOHMAN

Stefan Bohman, fil. dr i etnologi vid Stockholms universitet med en avhandling om *Arbetarrörelsens musik*. Senare docent i Museivetenenskap vid Umeå universitet, med bl.a. ett arbete kring *Historia, museer och nationalism*. Arbetar för närvarande som avdelningschef på Nordiska museet, med bl.a. ansvar för all dokumentation och forskning.

YVONNE ERIKSSON

Yvonne Eriksson, fil. dr, arbetar på Talboks- och punktskriftsbiblioteket (TPB) där hon är ansvarig för forskning och utveckling av taktila bilder och kartor. Hon har bl. a. initierat produktionen av taktila bilderböcker för barn med synskador liksom forskning kring dessa. Doktorsavhandlingen från 1998 *Tactile pictures. Pictorial representations for the blind 1784–1948*, behandlar bildåtergivning för synskadade ur ett historiskt perspektiv. Yvonne Eriksson har drivit TPB:s samarbete med Nationalmuseum kring utställningen *Taktilt – inte se men röra. En utställning för synskadade och seende* (1994), samt det internationella symposiet *Learning in Museums* (1998). För närvarande genomför hon ett samarbetsprojekt med Kommunikationsforskningsberedningen (KFB) rörande bilden i pedagogiska multimediaprogram, ”Bilder som klargör och roar. Bildens roll i läromedel förr och nu”. Hon är även verksam som forskare och lärare vid Konst- och bildvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet.

TOMAS FORSER

Tomas Forser är docent i litteraturvetenskap vid Göteborgs universitet och teaterkritiker i *Expressen*, f.d. kulturchef på *Göteborgs-Posten*, några år på 1980-talet dramaturg på Folkteatern i Gävleborg. Har på teaterns område publicerat bl.a. *Jorden rör sig! Brechts ”Galileis liv” – från text till teater* (1983), ”Modernismen, Per Lindberg och Lorensbergsteatern” i Nolin, Bertil red. *Lorensbergsteatern* (1991), ”Mellan

scenkonst och journalistik – om teaterkritikens utmaningar” i *Försök om teater* (1998). Bland övriga arbeten: *Bööks 30-tal. En studie i ideologi* (diss. 1976), ”*Jag har speglat århundradet*”. *En bok om Per Nyström* (1996).

LENA FROM

Lena From, är journalist, utexaminerad vid JMG i Göteborg. Sin viktigaste skolning i journalistik fick hon som lokalreporter på *Strengnäs Tidning* i Södermanland. Fram till i november 1999 verkade hon som chef för kultur-, nöjes- och featurematerialet på FLT, *Förenade Landsortstidningar*. Dessförinnan jobbade hon som skrivande chef först för *Göteborgs-Postens* ungdoms- och nöjesbilaga Aveny, sedan för Göteborgs-Postens kulturreportagesida Gränslöst som hon även ansvarade för uppbyggnaden av när den tillkom 1994. Hon har skrivit mest om dans, bildkonst och arkitektur samt även studerat arkitektur vid Konsthögskolan i Stockholm, suttit medlem i SAR:s kritikerjury, medverkat i juryn för stifelsen ARKUS’ tävling i arkitekturkritik, och fått GP-fotografernas pris Guldrullen för främjande av god bildjournalistik.

INGEMAR GRANDIN

Ingemar Grandin är universitetslektor i kultur och medier vid Linköpings universitet, Campus Norrköping. Han disputerade vid tema Kommunikation, Linköping, 1989, på en avhandling om musikliv och medier i Nepal. Efter en sejour som producent vid musikradion (Riksradios P2) har han i stor utsträckning vistats i Nepal där han med empiriskt material från musiklivet forskat kring kreolisering, kulturflöden, samt brytningarna mellan tradition och modernitet och mellan nation och etnicitet.

ANETTE GÖTHLUND

Anette Göthlund, är bildvetare och fil. dr i Kommunikation. Hon disputerade 1997 på avhandlingen *Bilder av tonårsflickor. Om estetik och identitetsarbete* vid Tema Kommunikation, Linköpings universitet. För närvarande arbetar hon som forskare vid Konst- och bildvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet, där hon driver forskningsprojektet *Modebildens världar – modefotografier som bildform och kommunikation*. Hon har undervisat och föreläst i många sammanhang särskilt om estetik och ungdomskultur, bild och feministisk teori.

LENA JOHANNESSON

Lena Johannesson är professor i konst- och bildvetenskap vid Göteborgs universitet sedan 1996 och var under åren 1988–96 professor i visuell kommunikation vid Linköpings universitet. Är specialiserad på de reproduktiva konstarnas och de instrumentella bildernas kunskapsteori och sociokulturella roll särskilt under 1800- och 1900-talen. Har dessutom genomfört eller varit medansvarig för flera forskningsprojekt med inriktning på demokrati- och delaktighetsperspektiv, såsom bl.a. *Folkrörelsernas bildsyn*, *Tro mot tradition: den frikyrkliga identiteten*, *Arbetarrörelsen och språket* samt ett projekt om *Lätt Läst-boken*. Har innehaft en rad uppdrag inom nationella forskningsråd och är f.n. ordförande i FRN:s forskningskommunikationskommitté.

BIRGITTA SKARIN FRYKMAN

Birgitta Skarin Frykman är professor i etnologi, särskilt europeisk, vid Göteborgs universitet, där hon också har uppdrag som prorektor. Hon har framför allt ägnat sig åt forskning om arbetarkultur och har bland annat publicerat böckerna *Från yrkesfamilj till klassgemenskap. Om bagare i Göteborg 1800–1919* (1987), *Arbetarkultur – Göteborg 1890* (1990) och *Larsmässemarknaden. En folklig karneval i 1800-talets Göteborg* (1994). Därtill kommer ett stort antal artiklar om olika aspekter av arbetarkultur, kulturbegrepp och kunskapsbildning. I sin nuvarande forskning ägnar hon sig åt årets och livets högtider bland städernas arbetarklass från mitten av 1800-talet fram till i dag. Hon leder också projektet ”Makt, moral och kunskap” vid Göteborgs universitet.

GEIR VESTHEIM

Geir Vestheim (f. 1946) är professor i biblioteks- och informationsvetenskap vid Högskolan i Borås med kulturpolitik som forskningsfält. Han är redaktör för Nordisk Kulturpolitisk Tidskrift, vetenskaplig rådgivare för Statens kulturråd och har skrivit ett antal böcker och artiklar om kulturpolitik och kulturinstitutioner. Arbetar för närvarande med en bok om kulturpolitik, kulturinstitutioner och demokrati.

TOMAS WIKSTRÖM

Tomas Wikström är arkitekt och teknologie doktor i byggnadsfunktionslära. Han är verksam som forskare vid Arkitektskolan, Lunds

universitet och disputerade 1994 på avhandlingen *Mellan hemmet och världen – om rum och möten i 1940- och 50-talen*. Hans forskning innefattar människors vardagsliv, hemmet som levt rum, bostadsförnyelse och boinflytande, filosofiska och samhällsvetenskapliga teorier om rum. De senaste årens forskning gäller kommunikationsmedias inverkan på rummet med tillämpningar bl.a. på distansarbete i hemmet och utformning av arbetsplatser i samverkan med de anställda.

Demokratiutredningens forskarvolym

Redaktör Erik Amnå

- I Maktindelning (SOU 1999:76)**
- II Demokrati och medborgarskap (SOU 1999:77)**
- III Politikens medialisering (SOU 1999:126)**
- IV Demokratins estetik (SOU 1999:129)**
- V Medborgarnas erfarenheter (SOU 1999:113)**
- VI Det unga folkstyret (SOU 1999:93)**
- VII IT i demokratins tjänst (SOU 1999:117)**
- VIII Civilsamhället (SOU 1999:84)**
- IX Globalisering (SOU 1999:83)**
- X Demokratins trotjänare – lokalt partiarbete förr och nu (SOU 1999:130)**
- XI Marknaden som politisk aktör (SOU 1999:131)**
- XII Valdeltagande i förändring (SOU 1999:132)**
- XIII Avkorporativisering och lobbyism (SOU 1999:121)**