

och det teoretiska ramverk han åberopar för att beskriva dess institutionella struktur och sociala funktion. I dessa operationer och begreppsliga positionsmarkeringar kan vi se spåren av ett skifte mellan två paradig i Sveriges kulturpolitik, vars implikationer fortfarande är otillräckligt klarlagda.

Lindhagen var en socialdemokratisk tjänsteman, sociolog, debattör och historiker. På 1960-talet arbetade han på Sifo och sedan på Socialdemokratiska arbetarepartiets (SAP) expedition, där han hanterade partiets opinionsundersökningar. På 1970-talet skrev han bland annat två böcker om socialdemokratiens partiprogram och idéhistoria.⁴ Han identifierade sig starkt med "rörelsetraditionen" inom svensk socialdemokrati, som betonade folkrörelsernas, den fackliga organisationens och den levda, lokala och civilsamhälleliga gemenskapens betydelse för partiets politik.⁵ Denna position placerade honom under 1970- och 1980-talen i opposition både till mer vänsterradikala tendenser inom (såväl som utom) socialdemokratin, vilka stod för mer bestämda steg bortom det korporativistiska, blandekonomiska "samförståndet", och till vad han beskrev som ett tilltagande "elitstyre" inom partistrukturen, vilket för Lindhagen personifierades av Olof Palme.⁶

I Lindhagens rapport om Kulturhuset från mitten av 1990-talet är två faktorer särskilt tydliga. Dels finns det ett uppenbart inflytande från ett postmodernt teorikomplex, som delvis ställer Lindhagens socialdemokratiska rörelsepolitik i ett nytt ljus. (Låt mig notera att jag här använder "postmodernism" inte som en deskriptiv term, som skulle beteckna ett visst objektivt, metahistoriskt skifte, utan som namnet på en diskursiv formation, med sina egna politiska och institutionella förutsättningar och effekter.) Dels finns det i texten en sammanhängande rörelse bort från idén om kulturen som namnet på en sfär av verksamheter, vilkas logik inte kan reduceras till andra verksamheters logik, till förmån för en bredare och mer konciliant förståelse av kulturens relation till andra sociala och ekonomiska krafter.

I den bemärkelsen framstår Lindhagens rapport i dag som i hög grad *tidsenlig*: en text som tiden har hunnit ikapp och som registrerar en utveckling som sedan dess har hunnit normaliseras. Det gör att den står i en intressant relation till de i dag mycket *otidsenliga*, ursprungliga, bara delvis förverkligade visionerna om Kulturhusets struktur och funktion, som formulerades av en grupp museiarbetare, konstnärer, arkitekter och aktivister under senare delen av 1960-talet. Det skulle rentav kunna hävdas att den utveckling som kan spåras i Lindhagens text *bidrog till* att göra dessa tidigare visioner otidsenliga. Påståendet är inte helt godtyckligt: en central aspekt av Lindhagens rap-

4 Lindhagen 1972a och 1972b.

5 Se Lindhagen 1980.

6 Se Bengtsson 2016.

port är hans avståndstagande från, rentav ogiltigförklarande av, de tidiga planerna för Kulturhuset, som utgör den bakgrund mot vilken han framför sin egen position.

I det följande återvänder jag till dessa konkurrerande föreställningar om Kulturhusets status och roll, och i förlängningen om den svenska kulturpolitikens själva uppgift, för att se om det kan vara möjligt att tydliggöra innebörden i de positioner som där ställs mot varandra och ytterst för att pröva om det på nytt kan vara möjligt att beskriva deras motsättning som en levande konflikt.

KULTURHUSET 1969

Vad kännetecknade de tidiga visionerna om Kulturhuset? Under institutionens första planeringsfas, mellan 1963 och 1970, var den etablerade idén att byggnaden skulle inrymma en ny, utvidgad och uppdaterad version av Moderna museet. Den idén förverkligades aldrig helt, av olika anledningar – men den var vägledande under den period då Celsing utarbetade sitt arkitektoniska förslag, då Stockholms stad beslöt att godkänna finansieringen av byggnaden och då de praktiska förberedelserna för konstruktionen vid Sergels torg inleddes. Moderna museets planer för Kulturhuset hade därmed en väsentlig roll för utformningen av både Kulturhusets arkitektur och dess institutionella struktur.⁷

Det här är en ganska välkänd historia, men en schematisk sammanfattning kan ändå vara på sin plats. Det tidiga Kulturhusprojektet, sådant det formulerades i en uppsättning texter och dokument under denna tidiga period – där det viktigaste var det programförslag i två delar som presenterades av vad som kallades Kulturhuskommitténs expertgrupp i januari och mars 1969 – kan beskrivas som en syntes av två vid tiden existerande, inflytelserika institutionella modeller i den svenska offentligheten, formulerade av olika aktörer, med utgångspunkt i olika sociala positioner och kulturella områden.

Den första modellen kan beskrivas som modellen för det ”öppna” eller ”dynamiska museet”, det vill säga en strävan efter att skapa en ny typ av modernt eller samtida konstmuseum, vars institutionella struktur och arkitektoniska, rumsliga utformning skulle svara mot den samtida, västerländska konstens förändrade former och förutsättningar under 1950- och 1960-talen. Ett sådant museum måste vara ”dynamiskt” och ”öppet” och tillhandahålla de bästa tänkbara tekniska, arkitektoniska och organisatoriska resurserna för att konsten skulle kunna utveckla sina experimentella möjligheter i förhållande till tidens villkor, till exempel genom att möjliggöra samarbeten mellan

7 Uppgifterna och argumenten i denna sektion är i huvudsak hämtade från min avhandling, West 2017.

olika konstarter, skapa förutsättningar för ett aktivt, deltagande betraktarskap eller erbjuda medel för icke-ateljébaserade, kollektiva och offentliga produktionsformer.

Idén om det ”öppna museet” vägledde mer eller mindre tydligt Moderna museets verksamhet under institutionens tidiga, formativa fas, mellan den senare delen av 1950-talet och slutet av 1960-talet, då dess tongivande direktör var Pontus Hultén.⁸ Men Hultén var förstås inte projektets ensamma upphovsman: arbetet på Moderna museet var kollektivt, och det fanns ett flertal institutionella experiment runtom i Västeuropa som Moderna museets arbete på olika sätt informerades av eller stod i dialog med: Stedelijkmuseet under Willem Sandberg i Amsterdam, Institute of Contemporary Art under Michael Kustow i London och Pierre Gaudiberts experimentavdelning ARC (*Animation Recherche Confrontation*) på Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, för att nämna några exempel. Det är väsentligt här att idén om det ”öppna museet” var just en museal eller museologisk idé, som handlade om att skapa de optimala institutionella resurserna för att konsten – uppfattad som en avgränsad, social och kulturell form – skulle kunna utvecklas fritt med utgångspunkt i sin tids sociala, politiska och tekniska förutsättningar.

Den andra modellen som var väsentlig för Kulturhusprojektets utformning var idén om ”allaktivitetshuset”, det vill säga idén att skapa en ny typ av kulturinstitution som skulle svara mot de nya sociala rörelsernas behov och krav, sådana de kom till uttryck i Sverige under perioden mellan det sena 1960-talet och mitten av 1970-talet. Den här idén härstammade inifrån dessa rörelser själva och var alltså inte begränsad till en museologisk eller ens specifikt konstnärlig sfär, mer eller mindre tydligt fackmässigt definierad. Vissa av de allaktivitetshus som faktiskt inrättades fick stöd från offentligt, i första hand kommunalt håll, men initiativen kom genomgående från autonoma grupper och gräsrotsrörelser, i princip alltid kopplade till det vi med en helt otillräcklig term skulle kunna kalla tidens studentrörelse.⁹

Grundtanken bakom allaktivitetshusen var radikalt demokratisk och byggde på en strävan efter utvidgat deltagande i kulturen och, i förlängningen, i gestaltningen av formerna för samhällets gemensamma liv. En ny öppenhet för alla sociala grupper, menade man, förutsatte en motsvarande öppenhet för alla kulturella uttryck och former.¹⁰ Idealiskt sett skulle allaktivitetshusen därför tillhandahålla resurserna för när-

8 Hultén var direktör för Moderna museet fram till 1973, då han utsågs till direktör för bildkonstavdelningen på Centre Pompidou i Paris. Hans sista år på Moderna museet, mellan slutet av 1960-talet och 1973, präglades delvis av en annan idé om museets verksamhet och funktion. Se West 2017, del III, ”The Information Center: Moderna Museet During the Laboratory Years, 1969–1973”.

9 Se Nelhans 1971.

10 Se Fernemo & Ruthström 1970.

mast oändligt flexibla presentations-, skapande- och samvaroformer, och det fanns exempel på projektbeskrivningar som gick ganska långt i en sorts tidstypisk, teknoutopisk anda med cybernetiskt drivna, totalt adaptiva arkitektoniska miljöer.¹¹

Därmed intog allaktivitetshusen också en aktivt oppositionell hållning mot vad som uppfattades som en dominerande, reduktiv och endimensionell kulturindustri, som snarare stod för specialisering, individualism och ett passivt betraktarskap. Denna oppositionella hållning kom till direkt uttryck i allaktivitetshusens mångsidiga och aktivt engagerade verksamhet. Bland annat fungerade de som platser för socialt och politiskt arbete, där man experimenterade med nya former av kollektiv organisering, nya typer av radikalt demokratiska beslutsstrukturer och olika sociala åtgärder. Till exempel fungerade det relativt kortlivade allaktivitetshuset på Gamla Brogatan i Stockholm till stor del som ett socialt center, dit människor som av olika anledningar var eller uppfattade sig som utstötta från samhället kunde söka sig.¹²

Kulturhusprojektet kan alltså beskrivas som en syntes av de här två institutionella modellerna. Detta är inte ett rent teoretiskt påstående: modellerna var faktiskt praktiskt sammanlänkade, på en personlig nivå. De två tongivande upphovsmännen bakom de viktigaste utkasterna och programtexterna för Kulturhusprojektet var det ”öppna museets” svenske fanbärare Pontus Hultén, samt den unge poeten och aktivisten Pär Stolpe, som hade varit inblandad i de första planerna på att skapa ett allaktivitetshus i Stockholm, och rentav ska ha myntat själva begreppet.¹³

Att Kulturhusprojektet kan beskrivas som en sådan syntes berodde också, på en mer grundläggande nivå, på att de olika modellerna och sociala positionerna – åtminstone under en viss period – kunde förmedlas med en gemensam idé: idén om kulturen som ett samlande namn på en uppsättning icke-instrumentella verksamheter som inte kunde beskrivas uttömmande i ekonomiska termer – eller i termer av någon annan heteronom bestämning. Denna uppsättning verksamheter hade därmed en inneboende kritisk och oppositionell relation till den logik enligt vilken sociala relationer i allmänhet formades i det svenska samhället under denna period, och ytterst sett inom ramen för kapitalismens politiska ekonomi som sådan.

Man möttes kring en viss uppfattning om konstens och kulturens *autonomi*, i en kritisk, icke-formalistisk bemärkelse, och det samlade projektet kan på det mest grundläggande sättet förstås som en kritisk strävan efter att utvidga den frihet som fanns

11 Ett av de mest radikala förslagen var det som utvecklades av en grupp aktivister och arkitektstudenter för den rivningshotade gasklockan i Sabbatsberg 1968. Se t.ex. ”Allaktivitetshuset: förslag från arbetsgruppen gasklockan vid Sabbatsberg”, i *Gasklockan* 1968.

12 Se Bertil Nelhans, ”Hur det blev”, och Behandlingsgruppen på Gamla Bro, ”Rapport från Gamla Bro”, i Nelhans 1971.

13 Se *Gasklockan* 1968.

inneboende eller utlovad i en oberoende, självbestämmande konst och kultur till andra grupper och bredare sociala skikt. De tydligaste uttrycken för ett sådant "autonomiprojekt" i expertgruppens programtexter från 1969 var de ofta citerade raderna som beskrev det framtida Kulturhuset som en "katalysator för de aktiva krafterna i samhället, för samhällsdebatten, för samhällskritiken".¹⁴

I programtexterna kombinerades denna aktivt kritiska idé dels med föreställningen om det moderna konstmuseet som ett levande minne över det "öppna", experimentella, konstnärliga skapandet i det samtida samhället, dels med föreställningen om att delar av institutionen skulle fungera som ett slags socialt center, där de "allaktiva" besökarna själva skulle erbjudas att delta i skapande, konstnärligt arbete.

LINDHAGEN OM KULTURHUSPROJEKTET

Hur beskriver Jan Lindhagen det tidiga Kulturhusprojektet i sin rapport från 1995? "Ett ganska omfattande programarbete föregick Kulturhuset", skriver han. "Den s.k. expertgruppens skrivelse är bitvis märkligt illa formulerad – man anar ett kommittéarbete med många viljor och varierande skrivförmåga – och stundtals inte så lite naiv." "Många formuleringar", fortsätter han,

är sådana att de kan skrattas åt, men mer ändå att hedras. Det borde vara möjligt att nu enas om åtminstone delar av den ljusa kultursyn som präglar dokumentet – avskalat det som var märkligt tidsbundet, illa reflekterat eller bara alltför entusiastiskt.¹⁵

Sådana hedrande meningar till trots visar det sig snart att Kulturhusprojektet för Lindhagen framför allt kännetecknades av just dess "naivitet" och alltför stora entusiasm. Lindhagen ägnar fem spatiöst satta sidor av sin text specifikt åt expertgruppens skrivelser från 1969. På de sidorna förekommer variationer av ordet "naiv" inte mindre än fem gånger. Som framgått menar han att texten var (jag kursiverar) "stundtals inte så lite *naiv*". Han fortsätter: "Sammanfattningen talar i en anda som ofta är *naiv*"; "De citerade avsnitten speglar kanske mindre en radikal än en närmast *naiv* kultursyn"; "Citatet är i sin *naiva* idealism ett uttryck på gott och ont för 60-talets kulturdebatt" och "De tongivande synpunkterna var i viss mening *naivare*, mer orealistiska, mindre genomtänkta."¹⁶

14 Derkert *et al.* 1971, s. 52. Om "autonomiprojektet", se också West 2022.

15 Lindhagen 1996, s. 23.

16 Lindhagen 1996, s. 25, 26, 27.

Naiv. Vad är det som är naivt, menar Lindhagen? Det förblir något otydligt. Retoriskt ställer han expertgruppens naivitet mot sin egen realism, men det tycks inte nödvändigtvis medföra klarhet. Bland annat är det vissa specifika, praktiska formuleringar som Lindhagen reagerar mot. Expertgruppen, menar han exempelvis, uttrycker sig otydligt om hur samverkan mellan Kulturhusets olika delar ska fungera:

Den något oklara praktiska målsättningen synes ha varit, dels att verksamheterna "inte tvingas vara fastlåsta vid från början bestämda lokaler" [...]. Men därutöver skulle verksamheterna kunna illustrera varandra, hur det nu tänktes gå till.¹⁷

Expertgruppens föreställningar om att delar av Kulturhuset skulle fungera som en sorts socialt center – i enlighet med allaktivitetssidén – beskriver Lindhagen i närmast raljanta termer som skrattretande, eller "stolliga", med hans ord:

Det kan vara frestande att citera diverse skrivningar om hur det hela skulle organiseras, vad allt som kunde tänkas ske, hur lokalen var mötesplats och värmestuga, vad pålägg de smörgåsar borde ha vilka ingick i den förplägnad som tillhörde "de elementära rättigheterna", med flera liknande och ibland än stolligare tankar.¹⁸

Lite mer överraskande är att Lindhagen menar att tanken på att skapa en förbindelse mellan Sergels torg och Kulturhusets bottenvåning, i syfte att göra besökarna delaktiga i kulturproduktionen, är ett uttryck för en "närmast naiv kultursyn". "Det tillhör truismerna", skriver han, "att konstnärlig verksamhet, utöver anlag, som är notoriskt ojämnt fördelat, också kräver studier och ett intensivt arbete."¹⁹ *Notoriskt ojämnt fördelade anlag*: det är en förvånansvärt konservativ idé, i synnerhet från någon som utger sig för att tala i namn av arbetarrörelsens och folkbildningens tradition.

Till sist menar Lindhagen att skrivelsernas centrala princip, den radikalt demokratiska idén om en utvidgning av konstens och kulturens inneboende löfte om självbestämmande, är naiv. Föreställningen att Kulturhuset skulle kunna fungera som "en katalysator för de aktiva krafterna i samhället" och för "samhällskritiken" är en idé som inte finner sin grund i någon trovärdig föreställning om social eller politisk organisation. "Planerna för Kulturhuset", sammanfattar han,

¹⁷ Lindhagen 1996, s. 24.

¹⁸ Lindhagen 1996, s. 24.

¹⁹ Lindhagen 1996, s. 25.

fick aldrig prägel av den organiserade demokrati och nära gemenskap, som kännetecknat många svenska folkrörelser och deras bildningstraditioner, allra helst inom socialdemokratien. De tongivande synpunkterna var i viss mening naivare, mer orealistiska, mindre genomtänkta.²⁰

Lindhagens läsning av texterna om det tidiga Kulturhusprojektet tecknar alltså upp en starkt kritisk bild. Är den rättvis? Vad kan man egentligen förvänta sig av texter som expertgruppens två skrivelser? De är korta, hastigt skrivna svar på lika hastigt utfärdade uppmaningar att formulera en övergripande vision för den framtida institutionens organisationsstruktur, program och sociala funktion. Gruppen utgick från att deras skrivelser skulle fungera som ett slags öppningsbud i debatter och förhandlingar mellan olika intressen och krafter. Preciseringar, utvecklade praktiska program och kompromisser i förhållande till ekonomiska begränsningar skulle med nödvändighet komma senare.²¹

Att det kan vara missriktat att beskriva dessa texter som naiva blir ännu tydligare om vi drar oss till minnes att deras två huvudförfattare, när de skrev texterna, båda faktiskt var verksamma som drivande krafter i just den typ av institutionella projekt som expertgruppens skrivelser behandlar. De texter av Hultén som står att finna där han diskuterar Moderna museets verksamhet på något mer principiellt sätt är på inget sätt mer realistiska eller pragmatiska än Kulturhusskrivelserna.²² Samtidigt skulle få invända mot att Moderna museet var en av tidens mest inflytelserika och framgångsrika institutioner för samtidskonst i Sverige och Europa. Stolpe, i sin tur, var under dessa år praktiskt engagerad i allaktivitetsrörelsen, ett arbete som exponerade honom för alla tänkbara pragmatiska krav och begränsningar. De flesta – inte alla – av de institutionella experiment som denna rörelse gav upphov till blev förhållandevis kortlivade, men samtidigt utövade den ett stort inflytande över andra samtida kulturpolitiska och institutionella initiativ.²³

Men Lindhagens redan gamla rapport om Kulturhuset förtjänar förstås inte kritisk uppmärksamhet i dag därför att den formulerar möjligen missriktade invändningar mot ett ännu äldre, aldrig förverkligat institutionellt experiment. Den är värd att stu-

20 Lindhagen 1996, s. 27.

21 Angående de olika turerna i förhandlingarna – och de uteblivna förhandlingarna – mellan Stockholms stadskollegium, den av detta kollegium tillsatta Kulturhuskommittén och den av denna kommitté utsedda expertgruppen, se West 2017, kap. 3.3, "Chronology of a Collapse".

22 Se t.ex. Pontus Hulténs text från 1962 om hur ett modernt konstmuseum bör drivas, i Pavie 1971 och Tellgren 2017.

23 Se Nelhans 1971, "Hur det blev".

dera därför att de retoriska grepp författaren använder – med vilka han inte så mycket kritiserar det tidiga Kulturhusprojektet som underkänner själva dess rationalitet – framstår som en indikation på någonting mer allmängiltigt. Begreppet ”naiv” har i Lindhagens text inte ett i första hand deskriptivt värde, utan är snarare en sorts retorisk operatör, med vilken författaren markerar sin egen position men också drar upp en mer generell gränslinje mellan vad som – för att låna ett begrepp av Jacques Rancière – skulle kunna kallas två estetisk-politiska regimer, i vilka vissa subjekt och aktörer tillskrivs politiskt förnuft och andra inte, vissa hör till det sannas och det realistiskas ordning medan andra är naiva.²⁴

LINDHAGENS ALTERNATIV

Vilken är Lindhagens realism? Vad erbjuder han som alternativ till Kulturhusprojektets naivitet? För att sammanfatta: en pragmatism vars handlingsramar definieras av lokala sociala och geografiska betingelser och vars arkitektoniska, sociala och ekonomiska modell är marknadsplatsen. Argumenten låter sig rekonstrueras kortfattat.

”Vilken kultur?” frågar Lindhagen i början av sin text. Hur bör man förstå det kulturbegrepp som har återopats i planeringen av Kulturhuset, och som kanske skulle kunna ligga till grund för utformandet av ett framtida Kulturhus? Kulturen, förklarar han, är det som låter oss förstå den individuella människan i hennes verkliga tillvaro och som låter oss erfara det mellanmänniska mötet, relationen mellan jaget och duet, med alla dess tillfälligheter. Den är vad som låter oss begripa och erfara ett helt liv, sådant det levs. ”All konst”, skriver Lindhagen,

sysslar med ett utforskande av jaget, och kultur är innerst att kunna se och möta den andre. ”Denna kreativa process – att ha redskap att säga vem man är, att rikta det till den andre och kunna vänta på dennes svar – är demokratins fundament.”²⁵

I den bemärkelsen, utvecklar Lindhagen, står kulturen i en motsatsställning till ”modernismens” paradigm, som i stället bygger på rationalism, nyttotänkande och en vetenskaplig-matematisk världsbild, och som därmed tenderar att upphäva förutsättningarna för det personliga, mellanmänniska möte som utgör kulturens ursprung och

²⁴ Se t.ex. Rancière 2006.

²⁵ Lindhagen 1996, s. 9. Den andra meningen i detta citat är i sig ett citat från Pleijel 1994, s. 153.

ändamål. Ett sådant paradigm, menar Lindhagen, kommer i Stockholm på det mest tydliga sättet till uttryck i Sergels torgs arkitektur och stadsplanering:

Det är slående hur Sergels torg synes representera denna modernismens höjdpunkt. Torgets arkitektoniska ordning är abstrakt-matematisk, en maximal trafiklösning, ett flödesschema för biltrafik och gående. Den är universell, kunde finnas var som helst i världen. Torget saknar förankring i rum och tid. Det är inte specifikt förbundet med sin omgivning [...].²⁶

Det övergripande tankemönstret här går att känna igen från en kulturkritisk tradition. Å ena sidan finns kulturen som namnet på en levd helhet av delade språk, meningar och praktiker, där individer kan engagera sig till fullo i sin mellanmänniskliga existens. Denna kultur är utsatt för den moderna utvecklingens tryck, för specialisering, splittring, människofrämmande rationalism och abstraktion – allt det som Sergels torg representerar höjdpunkten av.

Å andra sidan finns kulturen i specialiserad bemärkelse, som namnet på en uppsättning separata konstarter. Det är en kultur som lyder under samma splittring, men samtidigt utgör den särskilda sfär av praktiker och erfarenheter i och genom vilka en människas liv kan komma till uttryck på ett friare, mer fullständigt sätt – och som därmed kan stå mot de heteronoma krafter som skapar ett splittrat eller stympat liv. Relationen mellan de här två versionerna av kulturen har, i denna kulturkritiska tradition, en normativ dimension: den frihet som finns utlovad i den autonoma kulturen bör utsträckas till kulturen som helhet.²⁷

Hos Lindhagen försvinner den normativa aspekten av denna relation. Kulturen, som uttryck för det individuella och intensivt lokala livet i dess levda brokighet och mångtydighet, frikopplas från idén om en självbestämmande, kritisk kultur som i sin icke-instrumentalitet kan stå i motsättning till och erbjuda alternativ till det politisk-ekonomisk-tekniska system som stympar den levda helheten. Denna bortträngning av kulturens normativa dimension är anledningen till att Lindhagen måste avfärda Kulturhusprojektet som naivt, trots att expertgruppen gav stor vikt åt idén om kulturen som en plats för konstruktionen av nya gemenskapsformer. Kulturhusprojektets upphovsmän, antyder Lindhagen, led av en förblindad tro på en stor berättelse. De föreställde sig fortfarande att kulturen kunde vara ett löfte om ett möjligt alternativ till kapitalismens politiska ekonomi. Men det finns förstås inga alternativ.

²⁶ Lindhagen 1996, s. 21.

²⁷ Se t.ex. Williams 1983, Mulhern 2000 och Eagleton 2016.

Mot en sådan naiv tro, som kommer till uttryck i expertgruppens skrivelser, ställer Lindhagen en postmodern kultur. "En post-modern kultur", skriver han,

tillåter åter det muntliga, partikulära, lokala, nedärvda eller till tiden bundna. Det kan också uttryckas så, att vi avlägsnat oss från den uppfattning som dominerat modernismen, den om [konstarters], stilars, genres och medias integritet. Resultatet är gränsöverskridanden, multimedia, en ny pluralism.²⁸

Ett sätt att beskriva Lindhagens argument här skulle alltså vara att den socialdemokratiska, pragmatiska och anti-utopiska "rörelsepolitiken", vars "organiserade demokrati och nära gemenskap" expertgruppen inte förstod sig på, hos honom tycks sammanfalla med, rentav bli oskiljaktig från, en pragmatisk, anti-utopisk postmodernism.

Men om Sergels torg är modernismens och den matematiska samhällssynens själva representation, en tid- och platslös arkitektur, så har Kulturhuset, åtminstone som byggnad och arkitektonisk idé, en annan, mer tvetydig relation till denna tradition, menar Lindhagen:

Kanske är inte heller här anknytningen till tid och plats särskilt framträdande. Men något har ändå hänt: husets anordning av kulturen, i fem öppna och grunda plan, syns antyda att bakom de enskilda ytorna finns ingen gemensam och bestämmande ordning.²⁹

Kanske anade Celsing redan på 1960-talet den "pågående förskjutningen" mot en postmodern kultur, skriver Lindhagen.³⁰ Därför är det också dessa aspekter av Kulturhuset, argumenterar han, som bör framhävas i en renoverad byggnad och en framtida version av institutionen. Vad innebär det praktiskt? Vilka ideal ersätter 1970-talsradikalernas naiva Kulturhusprojekt i Lindhagens framställning? Låt mig nämna tre, utan att gå in på vilka detaljerade rekommendationer för renovering och omstrukturering de associeras med.

Det första idealet: "civilitet". Detta är för Lindhagen namnet på en "förmåga att uppträda urbant", det vill säga att kunna "växla roll, att känna (och stundtals bryta) accepterat manér i olika situationer, förmågan att i någon mån hantera personer av olika stånd och i varje fall främlingar, att inte låta sig förbluffas inför andra rollbärare".³¹

²⁸ Lindhagen 1996, s. 21.

²⁹ Lindhagen 1996, s. 21.

³⁰ Lindhagen 1996, s. 22.

³¹ Lindhagen 1996, s. 30.

En sorts distanserad, tolerant, väluppfostrad pluralism bör alltså känneteckna det nya Kulturhuset. Lindhagen själv, kan vi notera, är inte främmande för ordets aristokratiska konnotationer. Han hänvisar uttryckligen till engelskans *civility*, men också till Baudelairens distanserade flanör.³² Avståndet till expertgruppens idé om öppna verkstäder och medbestämmande är här stort.

Det andra idealet: Kulturhuset som en stad i miniatyr. Lindhagen resonerar ganska öppet och prövande om vilken arkitektonisk eller urban form som skulle kunna stå som förebild för det nya Kulturhuset. Celsing tänkte huset bland annat som ett förlängt torg, som skulle rubba gränsen mellan insida och utsida. Men, noterar Lindhagen, "[m]ötet mellan konstarter eller mellan människor och konstens uttryck kan inte jämföras med människors möte på 'torget', med dess större prägel av tillfällighet".³³ Huset som "landskap" skulle i det avseendet kunna vara en mer lämplig metafor, eller ännu hellre staden:

varför inte tala om det ideala Kulturhuset som en stad i miniatyr, med dess fasta institutioner och dess många både förväntade och oväntade möten. Eller med en annan bild, något mitt emellan det forna Klara, med dess i delar trivsamma, på en gång kosmopolitiska och provinsiella myller, och ett Atén i våra tankar, på spaning efter vår tillvaros bestämning och villkor.³⁴

Intressant nog associerar Lindhagen detta "Atén i våra tankar" till Heideggers "glänta", och avsnittet avslutas med ett okommenterat citat ur (en engelsk översättning av) den tyske varafilosofens essä "Bauen Wohnen Denken" ("Bygga bo tänka", 1951).³⁵ Kanske är det här, i gläntan vid de socialistiska utopiernas slut, där en pragmatisk, "rörelsepolitisk" socialdemokrati möter en fundamentalontologisk nostalgi efter platsens ande, som en specifikt svensk postmodernism skulle kunna lokaliseras.

Det tredje idealet, som också är den bild med vilken Lindhagen avslutar hela sin text, är en dröm som han tillskriver Celsing. Celsings ideal, skriver Lindhagen, var den öppna staden,

ett landskap eller torg med myllrande aktiviteter, där hus och väggar nästan inte märks. [...] Han jämför Kulturhuset med en florentinsk stadshall och så

32 Lindhagen 1996, s. 31 not 42.

33 Lindhagen 1996, s. 39.

34 Lindhagen 1996, s. 40.

35 Lindhagen 1996, s. 41.

skulle huset fungera, med fasta och rörliga utställningar, caféterior och små restauranger, bokstånd.³⁶

Lindhagen presenterar inte detta som någon stor konklusion av sitt resonemang, utan snarare som en vacker, lite suggestiv bild som låter honom avsluta med en hedrande eloge till Celsing. Ändå är det talande att texten – vid slutet av detta argument om ett ”postmodernt” kulturhus som har kapat banden till alla naivt radikala idéer om konstens kritiska självbestämmande och världsomstörtande möjligheter – leder oss tillbaka till en marknadsplats. Som om postmodernismens brokiga, lokala, pluralistiska kultur hade sin naturliga, rentav nödvändiga hemvist i varuutbudets mångfald. Den brittiske kulturteoretikern Mark Fisher har ett begrepp för den politisk-estetiska regim som ersätter Kulturhusprojektets naiva radikalism: kapitalistisk realism.³⁷

69/96: TVÅ KULTURPOLITISKA DOKUMENT, TVÅ KULTURBEGREPP

Låt mig framställa min egen slutsats i form av en hypotes: i Lindhagens rapport låter sig ett skifte mellan två kulturpolitiska paradigmläsa, som inte tar formen av ett skarpt brott, utan av en omfunktionering som gradvis förskjuter kulturens sociala logik.

Det är vanligt att koppla samman vad jag har kallat Kulturhusprojektet – de tidiga planerna och visionerna för den nya institutionen, som bland annat resulterade i själva byggnaden – med Sveriges nya kulturpolitik. Det ursprungliga Kulturrådet, den grupp som tillsattes för att genomföra en brett upplagd utredning om hur en första svensk, statlig kulturpolitik borde utformas, inledde sitt arbete 1969, samma år som expertgruppen levererade sina skrivelser. Kulturrådet presenterade sin utredning 1972, och arbetet resulterade sedan i 1974 års kulturpolitiska proposition.³⁸ 1974 års kulturpolitik, har det i sin tur hävdats, formaliserade flera av de grundläggande principer som också kännetecknade Kulturhusprojektet: idén om ett ökat deltagande och medbestämmande i kulturen, idén om kulturen som en kritisk, egalitär och potentiellt transformativ kraft i samhällets ”miljö” och så vidare.³⁹

Men det andra årtalet här, 1996 – på andra sidan av historiens slut, så att säga – är förstås också signifikativt i den svenska, statliga kulturpolitikens historia. 1995 publice-

36 Lindhagen 1996, s. 154.

37 Fisher 2011.

38 SOU 1972:66, SOU 1972:67, Proposition 1974:28.

39 Se t.ex. den övergripande målformuleringen i propositionen från 1974: ”Kulturpolitiken skall medverka till att skapa en bättre samhällsmiljö och bidra till jämlikhet” (s. 28).

rades den första stora kulturutredningen sedan 1972, vilken i sin tur resulterade i 1996 års proposition. Vad gäller den kulturpolitiska utvecklingen mellan 1972 och 1996 har det ofta talats om en relativ kontinuitet: även om det skedde olika uppdateringar 1996 så låg de grundläggande principerna från 1974 års proposition kvar. Regeringen valde att inte hela vägen hörsamma utredningens i vissa avseenden radikala förslag, utan behöll i stället målformuleringarna från 1974 relativt oförändrade.⁴⁰

Det avgörande indiciet på denna kontinuitet är att den berömda formuleringen att kulturpolitiken bland annat syftar till att ”motverka kommersialismens negativa verkningar” fick stå kvar mer eller mindre intakt.⁴¹ Detta bevisar att den svenska, statliga kulturpolitiken förblev trogen sina ursprungliga, progressiva åtaganden. Det var först senare, 2009, med den dåvarande alliansregeringens kulturpolitiska proposition *Tid för kultur*, som en ideologisk kursändring ägde rum.⁴²

Men vad Lindhagens utredning antyder – och det här är min avslutande hypotes – är att detta är att missförstå naturen av den förskjutning som äger rum. Det som sker är inte någon våldsamt, nyliberal vändning, som radikalt skulle underkänna kulturens egenvärde till förmån för en allenarådande kommersialism. Det som sker är snarare att kulturen *omfunktioneras* genom att den begreppsligt – och i förlängningen också institutionellt – omlokaliseras till en mer tillåtande social epistemologi. Den postmoderna kulturen har faktiskt ett egenvärde: den är namnet på en uppsättning praktiker med en särskild, rentav unik förmåga att ge uttryck för människans kreativitet. Och den kreativiteten kan användas till alla möjliga saker, i en brokig, pragmatisk pluralism. Till att stärka postindustriella företags konkurrenskraft, till exempel. Eller till att bidra till att skapa innovativa företagsmiljöer. Eller, varför inte, till att skapa mervärde för stadsutvecklingsprojekt.

Med andra ord: det är inget fel med idén att kulturpolitiken ska ”motverka kommersialismens negativa verkningar”. Vem skulle inte hålla med om det? Kommersialismens *negativa* verkningar är ju jättedåliga. Det viktiga är att kulturpolitiken ska bidra till att underlätta kommersialismens *positiva* verkningar, inom kulturfältet men också utom det. Och det kan kulturpolitiken bara göra om kulturens hus blir en kreativ marknadsplats. Det finns inga alternativ.

40 Se Frenander 2014, s. 191ff., och Kleberg & Forsell 2019, s. 132f.

41 Frenander 2014, s. 196.

42 Frenander 2014, s. 220ff.

REFERENSER

- Bengtsson, H. 2016. "En gammal förnyelsedebatt", *Tiden* nr 4.
- Derkert, Carlo, Pontus Hultén, Pi Lind, Pär Stolpe & Anna Lena Thorsell 1971. "Skrivelse från expertgruppen den 5 januari 1969", i *Om kulturhuset. Kulturlokalerna vid Sergels Torg*, Kulturhuskommitténs slutrapport, Kommunstyrelsens utlåtanden och memorial nr 49, bihang, Stockholm: Kommunstyrelsen.
- Eagleton, Terry 2016. *Culture*, New Haven: Yale University Press.
- Fernemo, Ivar & Rolf Ruthström 1970. "Aveny 18", *Paletten* nr 3.
- Fisher, Mark 2011. *Kapitalistisk realism. Finns det inget alternativ?*, övers. Kim West, Stockholm: Tankekraft.
- Franzén, Mats 2002. "A weird politics of place: Sergels torg, Stockholm", *Urban Studies* 39:7.
- Frenander, Anders 2014. *Kulturen som kulturpolitikens stora problem*, Möklinta: Gidlunds förlag.
- Gasklockan 1968. Utställningskat., Stockholm: Stockholms stadsmuseum.
- Kleberg, Carl-Johan & Torbjörn Forsell 2019. *Har kulturpolitiken lyckats?*, Stockholm: Kulturkontoret Stockholm.
- Lindhagen, Jan 1972a. *Socialdemokratins program. Första delen: I rörelsens tid, 1890–1930*, Stockholm: Tidens förlag.
- Lindhagen, Jan 1972b. *Socialdemokratins program. Andra delen: Bolsjevikstriden*, Stockholm: Tidens förlag.
- Lindhagen, Jan 1980. *Ett mått av prövning. Kring den socialdemokratiska särarten*, Lund: Zenit häften.
- Lindhagen, Jan 1996. *Kulturhuset i cityförnyelsen*, Stockholms stad, Kommunfullmäktige, Bihang 1996:23.
- Mulhern, Francis 2000. *Culture/Metaculture*, London: Routledge.
- Nelhans, Bertil red. 1971. *Allaktivitet – ja, men hur?*, Stockholm: Prisma.
- Pavie, Yann 1971. "Vers le musée du futur: entretien avec Pontus Hultén", *Opus International* nr 24–25, maj.
- Pleijel, Agneta 1994. "Kulturen – ett samhälles andning", i SOU 1994:9. *Förnyelse och kontinuitet. Om konst och kultur i framtiden*.
- Proposition 1974:28. *Den statliga kulturpolitiken*.
- Rancière, Jacques 2006. "Orätten: politik och polis", övers. Sven-Olov Wallenstein, i Jacques Rancière, *Texter om politik och estetik*, red. Christina Kullberg, Jonas

- (J.) Magnusson, Sven-Olov Wallenstein & Kim West, Stockholm: SITE Editions.
- SOU 1972:66. *Ny kulturpolitik, del 1: nuläge och förslag.*
- SOU 1972:67. *Ny kulturpolitik, del 2: sammanfattning.*
- Tellgren, Anna red. 2017. *Pontus Hultén och Moderna museet. De formativa åren*, Stockholm: Moderna museet.
- West, Kim 2017. *The exhibitionary complex. Exhibition, apparatus, and media, from Kulturhuset to the Centre Pompidou, 1963–1977*, Huddinge: Södertörn Academic Studies.
- West, Kim 2022. ”En fri konst kräver ett fritt samhälle. Om konstens frihet och autonomi som projekt”, i Gustav Strandberg, Kim West & Josefine Wikström, *Kritik av konstens frihet. En motrapport*, Hägersten: 1|21 Press.
- Williams, Raymond 1983. *Culture and society 1780–1950*, New York: Columbia University Press.

GUSTAV BORSGÅRD

Kommunpoeten

*Kulturbryggan, Jimmy Alm och
institutionaliserad modernism*

Den 15 oktober 2021 visades ett kort inslag på SVT om poeten Jimmy Alm, som enligt egen utsägo "jobbar som kommunpoet" i Tranemo kommun.¹ I inslaget berättar Alm om sitt poetiska projekt och läser upp ett stycke ur en dikt om Tranemos betongfabrik, med betongfabriken Tranemo Prefab AB som fond. Idén bakom Alms projekt var att under ett års tid skriva en dikt i veckan om Tranemo från alla upptänkliga synvinklar, för att därefter presentera verken inom ramen för varje dikts kontext. I nyhetsinslaget beskriver Alm själv projektet så här:

Det mest utmanade är att hitta ett sätt att göra det på som gör att det blir relevant för invånarna i kommunen. Skriver jag till exempel en dikt om betongfabriken här i Tranemo, då blir den dikten angelägen oavsett om man är intresserad av poesi eller inte [...] och det är på nåt sätt därifrån jag vill jobba, att etablera relationer.²

Nyhetsinslaget skulle strax väcka uppmärksamhet i svenska medier. I *Dagens Nyheter* skrev Marcus Bornlid Lesseur om Alm som en "parodi på näringslivstäckarnas nidsbild av en konstnär".³ Carolin Dahlman kritiserade i *Bulletin* ansvariga politiker för att slösa 894 000 kronor i skattemedel på "tramset", medan *Aftonbladets* Lena Mellin kallade projektet för ett tecken på "vansinne".⁴ Som flera debattörer sedermera skulle

1 Stjärnered 2021.

2 Stjärnered 2021.

3 Bornlid Lesseur 2021.

4 Dahlman 2021; Mellin 2021.