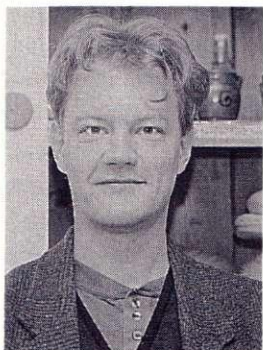


Rum och kommunikation

Om kulturarbetares verklighetskonstruktioner

av Magnus Bergquist



Magnus Bergquist
Etnologiska institutionen
Göteborgs universitet

Med "offentlighet" menar vi vanligtvis sociala institutioner för kommunikation och reflektion. Torget, kaffehuset, pressen, teatern och folkrörelserna är exempel på sociala områden som under olika tider pekats ut som särskilt viktiga platser för kritiska diskussioner och förmedling av kunskap. Gemensamt för dessa offentligheter är att de kräver en rumslig organisation som gynnar interaktion mellan människor. Hur ser offentligheten ut i det komplexa urbana samhället av idag? Artikeln bygger på intervjuer med arkitekter, projektörer och kulturarbetare verksamma på museer och teatrar. Här görs ett försök att komma åt hur de själva ser på sin verksamhet, hur de resonerar kring sambanden mellan rum och kommunikation, hur de i det vardagliga arbetet försöker skapa kommunikativa relationer, och hur dessa relationer ingår som byggestenar i det egna identitetsarbetet.

Tema RUM FÖR KULTUR

LITTERATUREN OMTALAS OFTA offentlighetens förfall i det moderna samhället. Det offentliga livet och det offentliga samtalet sägs ha tunnats ut, sektoriserats och förts till en nivå ovan allmänheten och vardagen. Kritiken förenas ofta med ett historiskt tillbakablickande till tider då offentligheten fortfarande ansågs vara en realitet – kritisk och diskuterande – och inte endast representativt uppvisande. I olika skenader har försök att återupprätta en reell offentlighet återkommit under 1900-talet och har då inte sällan tagit boendet som utgångspunkt: i funktionalismens demokratiska rum, i femtiotalets grannskapstanke, och i sjuttiotalets propagerande för ett återupprättande av lokalsamhället, med inspiration från den protoindustri-

ella bygemenskapen och sekelskiftets arbetarstadsdelar. Med offentlighet verkar man från femtiotalet i bostadsdebatten i första hand mena den lokala offentligheten (Franzén & Sandstedt 1981). Men också kulturinstitutionerna har fått sina duvningar i den ideologiska diskussionen, antingen i det att man från trettiotalet ville göra dem demokratiskt neutrala (Jadelius 1987), eller då man under sextiotalet försökte öppna museernas tempel och rikta intresset mot mer vardagliga samhällsangelägenheter (t. ex. Lagercrantz 1988).

I denna artikel vill jag rikta blicken mot nutiden för att se vad begreppet offentlighet kan innebära. Ur det gytter av mötesplatser som det urbana samhället av idag erbjuder har två kategorier kulturinstitutioner valts ut för närmare studium – museer och teatrar. Ambitionen har

varit att försöka definiera och problematisera institutionerna rumsligt, socialt och symboliskt. Det följande är närmast att likna vid arbetsplatsstudier som försöker diskutera frågan: vad finns det för föreställningar om vad publik kulturverksamhet är, och hur gestaltas dessa rumsligt, socialt och symboliskt? Det handlar alltså inte om att statistiskt redogöra för olika typer av nyttjargrupper och institutioners relationer till omvärlden på ett övergripande plan (t. ex. Frese 1960, Hudson 1975, Alexander 1987). Inte heller skall publiken i sig diskuteras närmare (t. ex. Baude 1957, Lough 1965, Rask 1972, Hellspong 1983, Nordmark 1993). Artikelns infallsvinkel ligger då närmare etnologen Billy Ehns *Museendet* (1986) där museernas bilder av samhälle och historia ses som verklighetskonstruktioner vilka i utställningens form kommuniceras till en publik.

Studien bygger på intervjuer med människor som på olika sätt är knutna till ett antal kulturinstitutioner. Flera får sin lön för att utföra vissa bestämda sysslor på sin arbetsplats, medan andra har etablerat en mer frilansande livsstil. Även om samtliga studieobjekt uppfattas som kulturinstitutioner, görs en uppdelning på den subjektiva nivån i "institutioner" respektive "fria grupper" eftersom denna distinktion visade sig vara central för vissa av de intervjuade. Därutöver har arkitekter, inredningsarkitekter och projektörer som varit inblandade i olika byggnaders tillkomst eller ombyggnad intervjuats. Gemensamt är att det är de intervjuades upplevelser och iakttagelser som står i centrum, deras egna verklighetskonstruktioner. Detta blir ett sätt att nå en ny kunskap om kulturinstitutionerna och deras plats i staden. På museisidan ingår Bohusläns museum i Uddevalla samt Arbetets Museum i Norrköping. Teatrarna är Angereds teater, Backateatern och Nationalteatern. Den senare har upphört efter det att undersökningen gjordes (intervjuarbetet genomfördes 1990/91). Därutöver ingår Unga Atalante, en fri scen för modern dans och musik, med grund i en dansgrupp. Förutom Bohusläns museum och Arbetets Museum är samtliga institutioner belägna i Göteborg.

Arkitekter och projektörer

Vissa byggnader skapas för att rymma en institution, och det finns då ofta en föreställning om vad som ingår i en viss verksamhet. Men vad har arkitekterna och projektörerna för föreställningar om det verksamhetskomplex som skall gestaltas på deras ritbord? Planerings- och projekteringssituationen är av stor betydelse för de människor som skall flytta in i det nyskapade eller ombyggda huset. Centralt är också att denna produktionsprocess ofta följer en typisk väg med klart utstakade faser: 1. Ett programskede då förutsättningarna preciseras; vad det är som skall byggas. Villkoren för arbetet läggs fast. 2. Ett skisskede då arkitekten och byggherren tillsammans försöker komma fram till en lösning, en idé, ett sätt att angripa uppgiften ur ett helhetsperspektiv. Ett eller flera sådana förslag kan bearbetas parallellt. Förebilder och erfarenheter prövas. 3. Utarbetande av huvudhandlingar, dvs. idén redovisas och utarbetas och tekniska lösningar väljs för helhet och detaljer. Idén anpassas till gällande normer och ekonomiska krav. 4. Utarbetande av bygghandlingar. Alla detaljer löses och redovisas på ett entydigt sätt utifrån vedertagen teknisk kunskap. (efter Östnäs & Svensson 1986:51–52).

Schemat gäller nyproduktion. Generellt sett ligger den stora skillnaden vid ombyggnader i att det redan finns en byggnad att ta ställning till: hur mycket skall den förändras, vad får förändras och vad skall bevaras, vad är tekniskt sett möjligt att förändra. Vem som är byggherre är också viktigt. Är brukaren byggherre får brukaren stor insyn i tillkomstprocessen. Är byggherren en utomstående uppkommer kommunikationssvårigheter och brukaren kan få svårare att hävda sin vilja gentemot finansären.

Men även om produktionsprocessens olika stadier är jämförbara mellan olika projekt är formerna för dess genomförande intimt sammankopplade med de inblandades föreställningar om hur en ideal (eller praktiskt hanterbar) projekteringssituation ser ut. Projekterandet av Backateaterns nya lokaler växte fram i en medveten och tydlig dialog mellan byggherre, arki-

tekt och teaterensemble. Officiellt var uppdragsgivaren Stadsteatern, men i praktiken knöts en direktkontakt mellan teatergruppen och en arkitekt som redan tidigare hade erfarenhet av att rita teatrar, en arkitekt med uttalade idéer om vad teater som rum och institution är. Efter att ha besett olika lokaler valdes till slut "Bulten", en före detta bultfabrik på Hisingen. I lokalen ville man skapa en spänning mellan byggnadens historia och den nya verksamhet som skulle inrymmas. Att inrymma kulturinstitutioner – framför allt för scenisk framställning – i lokaler som är skapade för helt andra ändamål har varit en tydlig trend under 1980-talet. Fabrikslokalen blir till kultur och scenarbetet får en aura av råhet och mekanik som står i ett spänningsfyllt förhållande till dess historiska bakgrund som etablerad konststart. Arkitekten ville ha en lokal med "karakter" vilket innefattade en kritik mot black-box-idealets förment påstådda neutralitet, så som det formulerats i 70-talets samhällskritiska teater (Edström & Piha 1976). Här blev rummets historiska symbolik laddad med nyskapande sprängkraft. Backateatern är en del av den kommunalt finansierade institutionsteatern i Göteborg. Men, som vi skall se, ligger en viktig del av teaterensemblens identitetsarbete i att i vissa avseenden definiera sig på samma sätt som de fria grupperna. Valet av lokal var en konsekvens av denna uppfattning. Man ville också skapa en teater som, med grund i en given byggnad, successivt kunde växa fram utifrån behov, tankar, idéer och visioner. "Då tänkte jag att man skulle ta lokalen som den var och göra scenografin i den. Alltså inte först bygga lokalen och sen scenografin. Om man ändå skulle måla så målade man." Här blev man dock påmind om den tungrodda projekteringsprocess och den institutionsstruktur man hela tiden ingick i. Anbud, upphandling, säkerhets- och ansvarsfrågorna blev oklara och projektet tvingades inordna sig i den gängse rutinen.

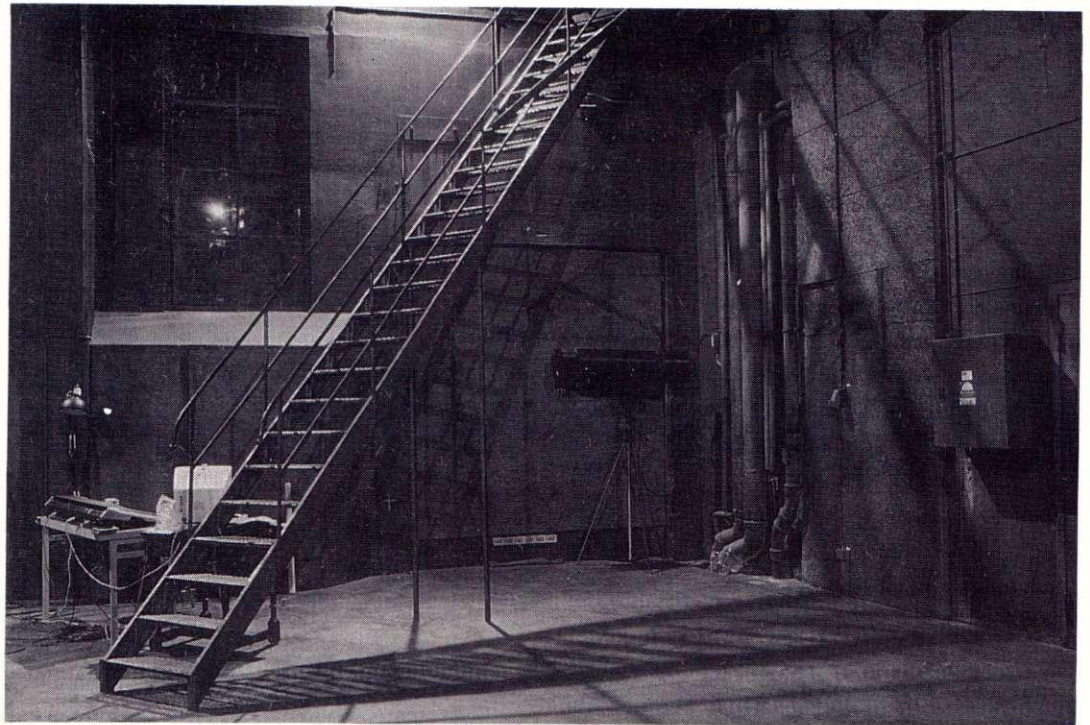
I projekteringen av Bulten hade teaterfolket en förhållandevis stor och aktiv del. Stadsteatern som byggherre gav ensemblens medlemmar ovanligt stor frihet att vara med och påverka bå-



Backa teater "Bulten", Göteborg 1993.

de val och utformning av de nya lokalerna. Men trots detta visade det sig vara svårt att uppnå ömsesidig förståelse mellan teaterpersonal och arkitekter. Än svårare blev det för Nationalteatern inför ombyggnaden av f. d. biografen Prisma. Här rådde mer oklara relationer redan i projekteringsstadiets inledningsskede. I projekteringsarbetet kallades teaterarbetarna in till samråd. De fick skriva ner sina önskemål och dessa låg sedan till grund för arkitekternas arbete. Arbetet verkar här inte ha föregåtts av någon större diskussion om teaterfrågor; vad ensemblen ville ha för en slags teater, vilken typ av teater man ämnade spela osv. Många på Nationalteatern upplevde vid intervjutillfället ett visst missnöje med resultatet, det kändes på många sätt som en kompromiss. Många utrymmen stod outnyttjade eller utnyttjades dåligt, man visste helt enkelt inte riktigt vad man skulle göra med dem.

Kännetecknande för projekteringen av Bohusläns museum är det nära samarbetet mellan arkitekter och museiledning. Den starkt betonade uppdelningen mellan publika utrymmen och personalutrymmen i två zoner, en yttre och en inre, var en medveten strävan hos arkitekterna. I lokalbeskrivningarna (Mattson m. fl. 1984) uppehåller arkitekterna sig mest vid de utrymmen som i programmet presenteras som publika. Museets inre arbete berörs ej närmare. Mycket möda har lagts ner på att nyansera de publika lokalerna. Varje rum har tilldelats ett namn och strävan verkar ha varit att ge varje rum en indi-



Salong/scen i Backa teater "Bulten", Göteborg 1993.

viduell karaktär, en identitet, något som ytterligare förstärks i rummets namn. "Ljus" och "Färg" har här blivit två centrala begrepp. "Den ljusa zonen", "Skymningszonen" och "Den mörka zonen" är de tre dagljuszonerna där var och en omfattar flera rum. Intervjuerna med museiledningen speglar ett likartat tänkande, en sträng uppdelning mellan publikt och privat.

Bohusläns museum är det enda av de här valda exemplen där byggnaden från början skapats som museum. Vanligare är dock att museer inryms i en redan befintlig byggnad, ofta en byggnad som anses vara "historiskt värdefull". Detta var förutsättningen för exempelvis Arbetets Museums inflyttning i "Strykjärnet", en före detta textilfabrik som nu skulle bli museum. Här var de antikvariska restriktionerna hårda och verksamheten fick i hög grad underordna sig byggnadens historiska dignitet. Ytterligare en nivå i projekteringsprocessen är den som går att iaktta hos Unga Atalante. Här fanns ingen arkitekt eller projektör inblandad alls. Gruppens

medlemmar valde att själva utforma den f. d. biolokalen på ett sätt som kändes angeläget. Här fick den fria gruppens estetik möjlighet att blomma på ett helt annat sätt än i tidigare exempel, mycket beroende på att de ekonomiska resurserna förvaltades av medlemmarna. I biografen strävade man efter att sätta en "personlig" prägel, att göra lokalen som man ville ha den. Publiken skulle känna sig hemma, inte som i institutionerna eller andra samlingslokaler "där det inte skall uttryckas någonting. Det skall bara vara. Här har vi ansträngt oss ganska mycket hur det skall kännas när man kommer in".

Institutionalisering som hot och möjlighet

De offentliga institutionerna består av en organisation (ett antal människor som skall arbeta mot en gemensam målsättning) samt lokaler att bedriva verksamheten i (en given sociomateriell utgångspunkt). Institutionens förutsättningar skulle kunna beskrivas som relationen mellan

organisationen och lokalerna. Klasson (1984:51) gör en distinktion mellan den mekaniska organisationen som kännetecknas av noggrant planerad arbetsfördelning, hierarkisk auktoritetsstruktur samt centraliserad information och ordergivning, och den organiska organisationen vars kännetecken snarare är en lös struktur, hög anpassningsförmåga och ständig handlingsberedskap. Med hänvisning till Lawrence och Lorsch (1969) menar Klasson att organisationer som utgör mer stabila delar i samhället ofta är mer strukturerade medan organisationer i de dynamiska delarna av omgivningen är mindre formella.

På den subjektiva erfarenhetens nivå fungerar föreställningen om organisationen på ett lite annat sätt. Termen institutionaliserad används ofta som ett distinktionsredskap, och då i en negativ betydelse, för den fria gruppen att profilera sin identitet och särart. I det här urvalet är det främst teaterarbetarna som använder termen i syfte att distansera sig från, och profilera sig gentemot de etablerades tungrodda strukturer som man menar är förödande, framförallt för det konstnärliga arbetet. Redan termen "fri" i beteckningen "fri teatergrupp" ställs i motsättning till institutionen. Att vara fri och obunden är den grundläggande förutsättningen för den kreativa och nyskapande konstnärliga processen. Gentemot denna hållning ställs institutionen vilken beskrivs som mossig, avsomnad, illusionslös, sektoriserad, hierarkisk. Kultur skall inte produceras som volvobilar på ett löpande band, med en uppdelning mellan hjärna och hand. "Man gör det mer tillsammans. Alla har sina uppgifter men ändå 'nu gör vi det här och det är premiär i mars.' "

Den konstnärliga verksamheten och det vardagliga umgänget är det som framförallt får ta stryk i berättelsen om institutionsteaterns skuggsidor. Ett annat exempel från Unga Atalante skildrar hur införskaffandet av en lokal upplevdes som att dansgruppen plötsligt förvandlades till en institution. Detta följdes av olika försök att värja sig mot denna process. Det akuta behovet av lokal hängde samman med bristen på bra

dansgolv i staden. "Det finns ju inga danslokaler i stan om man inte räknar Stora teatern, som ju är en institution." Man ville betona att det inte bara var en scen man sökte, utan också en arbetsplats, en träningsplats och en danslokal. För att motverka instängdhet och intellektuell andnöd hyrdes ytterliggare lokaler i en intilliggande balettskola där fristående grupper organiserade bland annat träningsmöjligheter för andra fridansare. Detta skapade många kopplingar utåt samtidigt som Unga Atalante inte behövde ta ekonomiskt ansvar för alla de lokaler de disponerade. Till detta kom att gruppen sökte sig ut ur de egna lokalerna så snart tillfälle bjöds. I föreningstidningen formulerar en koreograf grundtanken:

En tom bassäng. Jag lämnar teatertrummet för att slippa dess låtsade neutralitet som är fylld med konventioner för att istället söka övergivna platser och rum. Platser och rum som åldrats och förvandlats till något främmande. (Witt 1991:5).

I intervjun byggs resonemanget ut:

Sen gör vi också föreställningar ute på stan. Det är också ett behov. Det blir så tråkigt om man bara är på sin egen scen. Det skall inte vara ett hem. Det är inte det går ut på. Det är viktigt att det korsar så att jag eller vi eller andra ger sig ut och andra kommer in hit. Det är så oerhört lätt att det slutar växa. Man går liksom bara och vandrar på, som i institutionerna, som är mördande tråkiga arbetsplatser. Det är som ett andra hem, man går där och kokar kaffe. Det gäller att motverka det hela tiden.

Beskrivningen kan ses som ett romantiserande av konstnärens utsatthet och kampen i det vardagliga arbetet för att nå ytterligare konstnärliga höjder. Samtidigt handlar berättelsen om den medvetna vaksamheten mot det som tidigare beskrivits; det slentrianmässiga arbetet, rädslan för att pröva något nytt, instängdheten i de egna lokalerna. Man talar om att institutionen föddes i ett behov av en lokal, inte i önskan om att bli en institution. "Vi har ett rum, det är allt".

Det stora antalet gästspel och önskan att ständigt söka sig ut till nya spellokaler är medvetna "risktaganden" från gruppen, för att balansera institutionaliseringsshotet mot de konstnärliga ambitionerna.

Backateatern är, tillsammans med Angereds teater, en del av institutionsteatern Göteborgs stadsteater. Trots detta fanns en stark vilja att konstnärligt och ekonomiskt uppfatta sig själv som en fri teatergrupp. Stadsteatern bidrog visserligen med pengarna, men hur de sedan användes internt kunde ingen utomstående bestämma. Detsamma gällde repertoar och konstnärlig inriktning. På frågan vad en institutions-teater är för något, svarade man:

Ofta är det en teater som klarar av att leva, men utan att gå med vinst. Sen blir det ju en massa annat man lägger in. För mig är det ofta en arbetsplats där allt är jävligt uppdelat och där ingen trampar in på den andres område. Man går absolut inte och diskar någons kaffekopp för det ingår inte i ens arbetsuppgifter.

Även här är det Taylors spöke, med arbetsdelning, sektoriserade arbetsmetoder och rigid ansvarsfördelning som är grunden i kritiken av institutionerna (jfr Klasson 1984:58ff), känslan av att inte vara helt och fullt delaktig i arbetsprocessen. Institutionaliseringsdrabbar inte bara de statliga institutionsteatrarna, menar man. Även på en stor privatteater skulle samma fenomen kunna växa fram. Central är iakttagelsen att individerna – personalen – upplever sig degraderas till en underordnad position i produktionsprocessen.

De fria grupperna har ingen gedigen ekonomisk bas att stå på. Det handlar ofta om att vända på slantarna och riskera att bli arbetslös – vilket man tidvis också är. Man tittar lite avundsjukt på institutionsteatrarnas stora anslag men kritiserar dem för de konstnärliga bristerna. Det finns här alltså en föreställning om att en otrygg, tillfällig situation skapar en konstnärlig framgång. Emellertid önskade sig flera av de fria teatergrupperna en bättre grundtrygghet, trots att

denna, som man menade, skulle kunna utgöra ett hot mot det konstnärliga. "Om tryggheten kunde vara ekonomisk men inte konstnärlig, det hade varit ett ideal", som en teaterregissör uttryckte det. Kanske är detta också grunden i Backateaterns identitetsbygge, att bejaka delaktigheten i institutionsteatern skulle upplevas som att ge upp de konstnärliga ambitionerna. Man vill behålla känslan av otrygghet – ett nyskapande konstnärligt risktagande – trots att man i viss mån har sitt på det torra när det gäller pengar och lokaler.

Den motsatta attityden är att hela tiden vara öppen för expansion och utveckling åt flera håll så snart tillfälle bjuds. Bohusläns museum har vuxit från knappt tio till över hundra anställda på sex år. Alla ryms inte längre under samma tak. Till skillnad från de fria teatergrupperna ser en del av museifolket den snabba expansionen som en styrka och som något eftersträvansvärt. En personalutvecklingsplan har löpt parallellt med museiupbyggnaden. Det upplevdes som en styrka att ständigt vara beredd på att bygga ut verksamheten. "Rätt som det är faller det ner någonting, vi diskuterar akvarium, konsthall. Har man inte planer att ligga före planeringen så står man där när det faller ut något." Expansionen leder i sin tur till att det sociala samspelet formaliseras. Men här presenteras det inte som en fara utan som en logisk förändring av organisationsstrukturen. Istället blir det en utmaning i sig att lära sig kontrollera detta mer komplicerade sociala samspel. En skicklig ledare måste veta hur man undviker de konflikter som uppstår när man talar med fel person om fel sak.

Relationer mellan verksamhet och lokaler

För både museer och teatrar är det kreativa gränsöverskridande arbetet ett centralt inslag, ja faktiskt det som motiverar institutionens existens överhuvudtaget. Institutionaliseringsprocessen uppmärksammar den ena sidan av kreativitetens förutsättningar och hämskor: organisationen och den sociala nätverksstrukturen. Den



Unga Atalante, Göteborg 1993.

andra sidan är den fysiska byggnaden och dess rumsliga samband och sammanhang. När en grupp står i begrepp att ta ett hus, ett antal lokaler eller en mer komplex miljö, i besittning för den egna verksamheten, genereras funderingar kring vad de vill ha ut av de förutsättningar som finns, hur de skall använda sig av byggnaden på ett konstruktivt sätt och i viss mån anpassa och förändra den. För de fria grupperna handlar det ofta om att kunna skapa nära relationer med sin publik. En berättelse från Unga Atalante får exemplifiera:

Här har vi ansträngt oss ganska mycket kring hur det skall kännas när man kommer in här. Av erfarenhet vet man själv hur det är att komma till avantgardscener det finns aldrig någonsans att sitta och det är kallt och djävligt och det ser ut som skruvt. Man känner sig som en tönt, man blir rädd, lite skraj.

Fojén skapades för att gestalta en personlig relation till den som kom innanför dörrarna.

Hemsnickrade bord och café blev lösningen. Här kunde publiken hänga och prata före och efter föreställningen. "Det är ett sätt att säga att man är välkommen och kan stanna kvar och prata." Här hade gruppen tagit över en gammal biograf i befintligt skick och utifrån denna själva, i lugn och ro, kunnat fundera och planera kring vad de ville ha ut av sin lokal. Budgeten var minimal och de större förändringar som gjordes bestod i att man gjorde i ordning ett bra dansgolv samt att man byggde en trappa mellan foajén och det f. d. maskinistrummet. Här framhålls vikten av att lokalerna är flexibla, att de tål fysiska förändringar för att bättre motsvara aktuella organisationsstrukturer och målsättningar. Det omvända förhållandet är också centralt, att gruppen förmår anpassa sig till lokalerna. Den motsatta attityden möter man i Bohusläns museum där en skarp gräns dragits upp mellan de publika delarna och personalutrymmena redan på planeringsstadiet (Mattson m. fl. 1984:27).

På Nationalteatern är det karakteristiska hur det nya hela tiden jämförs med de gamla lokalerna vid Kungstorget, och konkretiseras i resonemang om att lokalerna upplevs som "bättre" men att de samtidigt verkar svårare att tillgodogöra sig. De gamla teaterlokalerna var inte så funktionella; trots det upplevdes de som mer lättarbetade. Även om det var för litet, var det flexibelt och förändringsbart för att motsvara nya krav som uppkom på vägen. Producenten är glad att slippa behöva arbeta i ett genomgångsrum där alla sprang igenom eller samlades i stora flockar. Samtidigt upplevs detta som en nackdel: "Man stänger sin dörr och man är mer för sig själv". De uppdelade lokalerna på Järntorget motverkar i viss utsträckning arbete i grupp, något som tycktes utvecklas spontant i de gamla lokalerna. En scenograf ansåg att det inte gick att spela en "riktig nationalteaterföreställning" i de nya lokalerna beroende på att den produktionsmetod som utvecklats under flera år i de gamla lokalerna inte gick att tillämpa i de nya. Dessa karakteriserades som intensiva gruppproduktioner. För att beskriva bristerna i de nya lokalerna tas en liknelse vid de traditionella institutionsteatrarna:

Jag tänkte på det här med institutionerna. Där är det ju väldigt uppdelat. Här gör vi ju det mesta, inte allt, i grupp. Så det är lite ovant att ha det så uppdelat. Att man har olika rum. Eftersom folk har mer sina egna arbetsplatser...

Yrkesroll och yrkesidentitet

Teatrar och museer rymmer människor med en rad olika yrken. En del skulle kunna gå att någorlunda bestämma med namn som tjänstemän, tekniker, städerskor, skådespelare, arkeologer, avdelningschefer, konstnärliga ledare. Andra går överhuvudtaget inte att etikettera. Vissa yrkesgrupper är gemensamma för flertalet kulturinstitutioner, andra är specifika och anger institutionens särart och profession. Med yrkesroll menas här det avgränsade antal uppgifter på en arbetsplats, och den position i institutionen, som

en individ kan tilldelas. Yrkesidentiteten skall förstås som den individuella upplevelsen av den egna yrkesrollen. Hur ser kulturarbetarna på sig själva, dvs. vilken är deras yrkesidentitet? Motsvarar yrkesrollen yrkesidentiteten? Hur uttrycks och manifesteras denna identitet i det vardagliga arbetet?

Yrkesidentiteterna ser olika ut beroende på arbetsplatsernas utformning och sociala sammansättning (Ehn 1981). I den stora och hierarkiskt uppbyggda organisationen ter sig yrkesrollerna i hög grad väldefinierade och sektorindelade med hänsyn till institutionens målsättning. I de små institutionerna är yrkesrollens gränser flytande. En mängd olika arbetsuppgifter av skiftande karaktär kan ingå. Det viktiga här är att verksamheten går runt. Det dagliga arbetet blir att samordna och lösa samtliga förekommande uppgifter för genomförandet av institutionens målsättning.

I detta urval uppvisar teaterarbetarna det mest flexibla förhållningssättet till den egna yrkesrollen medan det i museerna i högre grad finns formaliserade regler som definierar vad som ryms inom en yrkesroll. Det verkar inte vara så att institutionens storlek är det avgörande eftersom flera av teatrarna är betydligt större institutioner (personellt sett) än t. ex. Arbetets Museum.

Unga Atalante är ett exempel på en institution där varje yrkesidentitet rymmer flera yrkesroller. Grunden är dansgruppen Rubicon vilken består av tre dansare/koreografer.

Vi är en grupp på sju personer som alla är mångsysslare vilket är nödvändigt. Skall man kunna driva en sådan här verksamhet på så få personer krävs det att alla kan arbeta självständigt plus att man kan göra det mesta. Vi är ju alla inbegripna i repertoar och publikarbete. Vi ger ut en egen tidning, jobbar mycket med reklam och layout. Det är väldigt omfattande.

Man skulle kunna hävda att det är de yttre omständigheterna (begränsade resurser) som tvingar varje person att ta på sig flera yrkesrol-

ler. Samtidigt upplevs denna yrkesidentitet inte som påfrestande. Tvärtom framhävs de möjligheter som skapas med en bred identitet. Hierarkin lyser med sin frånvaro – var och en är sin egen chef. Yrkesrollen har skapats av den som skall axla rollen, dvs. yrkesroll och yrkesidentitet blir till samma sak. Detta är ett tvång, men presenteras också som ett ideal.

Om Unga Atalante uppvisar brett definierade yrkesroller skulle man kunna beskriva Nationalteaterns yrkesrollskategorisering som flexibel och yrkesidentiteten som föränderlig. En scenograf började som tekniker på teatern utan tidigare utbildning på området. Därefter växlade arbetsuppgifterna, alltifrån ljudtekniker till regissör. En fast medlem i teatergruppen gör nytta i det som passar för tillfället. Många kommer in som extrafolk ett par dagar för okvalificerade småjobb eller råkar känna någon som kommit in på detta sätt. En scenograf var från början konstutbildad och hade erfarenheter som dekor-målare och scenograf till danser. Synen på den egna yrkesidentiteten i ovanstående exempel är ungefär att "den blir vad man gör den till". Det krävs inga formella kompetenser för att få tillträde till teatern eller en viss yrkesroll. Det handlar istället om att visa vad man går för. Teaterarbetaren kan komma in på ett okvalificerat tillfällighetsjobb och tillåts sedan vandra mellan olika yrkesroller och yrkesidentiteter. Varje yrkesroll är något snävare bestämd än exemplet Unga Atalante men rymmer istället möjligheten att lösgöra sig ur en roll och förhandla sig till en annan.

På Bohusläns museum menade man däremot att det kunde bli till ett hot mot museets målsättningar om de redan definierade yrkesrollerna och arbetsuppgifterna blandades samman.

Det finns två anledningar att inte dela den stora verksamheten i flera avdelningar. Den ena är att varje utbud från museet är en viljeyttring för vilken man skall välja ett eller flera lämpliga media. Alla de olika verksamheterna måste ju ses som olika medel, som kan användas ensamma eller tillsammans för att ge ut-

tryck åt det budskap man vill föra ut. Detta är ingenting som lämpligast delas på flera avdelningar. Den andra anledningen att inte dela på den utåtriktade verksamheten är, att verksamheten är så bred, men personalen så fåtalig. Ofta är det bara en eller högst ett par personer, som sysslar med samma arbetsuppgift. Man blir då lätt isolerad och det uppstår gärna motsättningar mellan olika verksamheter, som istället bör stödja och hjälpa varandra. (Cullberg 1990:8).

Här antyds en organisationsstruktur som inte bygger på vars och ens personliga intresse och ambition. Museet har viljeyttringar som sedan fördelas på olika personalgrupper. Ett intressant exempel som problematiserar organisationsuppfattningen är Kulturvårdscentrum (KVC) – en underavdelning till Bohusläns museum – där f. d. varvsarbetare med ungdomserfarenheter från hantverk, jordbruk och fiske omskolats till kulturvårdande museitjänstemän (KVC 1989:5). Tanken var att tillvarata varvsarbetarnas tidigare yrkesidentitet och kunskap om lokalkulturen, och infoga detta i den nya yrkesrollen. Det var tack vare hantverkskunnandet i det tidigare jobbet som de kvalificerat sig till den nya tjänsten. Tydligt är att denna yrkesgrupp tagit med sig jargong och yrkeskultur från varvet till KVC. Det fysiska avståndet till museet bidrar till att de med avseende på yrkesidentiteten inte integrerats i museet som helhet. Museitjänstemännen uttryckte det som att det var lite rå stämning på KVC. De f. d. varvsarbetarna har till stor del behållit sin tidigare yrkesidentitet även om yrkesrollen omdefinierats på ett kraftigt sätt. En anledning till detta är troligen att de utgör majoriteten av "tjänstemännen" på KVC. Museiledningen arbetade för att i ännu högre grad få varvsarbetarna att identifiera sig som museitjänstemän "Ett planerat program för fortbildning inom den nya yrkesrollen måste utarbetas för att motverka stagnation i denna nya roll" hette det i treårsrapporten (a. a. s. 8). Här råder dubbla budskap. Fortbildningen blir ett sätt att försöka förändra yrkesidentiteten vilken anses



Sminkloge på Nationalteatern vid Kungälvplatsen, Göteborg 1989.



Sminkloge på Nationalteatern efter flyttningen till Järntorget, Göteborg 1992.

vara stagnerad. Samtidigt sägs det att denna yrkesidentitet är av stort värde och att det just är denna ovanliga kombination av yrkesroll/yrkesidentitet (museitjänsteman/varvsarbetare) som eftersträvas.

Ett annat exempel åskådliggör hur yrkesidentiteten kan påverkas och förändras när de materiella förutsättningarna genomgår förändringar. En producent på Nationalteatern hade i de gamla lokalerna sett lokalstädning som en naturlig del av den egna yrkesidentiteten. Att alla engagerade sig i denna typ av arbete sågs som något demokratiskt och symboliserade den fria gruppens egalitära princip. Vid flyttningen till de nya lokalerna frångicks plötsligt denna princip. En städerska anställdes med motiveringen att man skulle ha mer tid att ägna sig åt det konstnärliga "i första hand". Det finns en principiell skillnad i förhållningssättet både till de egna lokalerna och till den egna yrkesidentiteten före och efter flyttningen. Städning som demokratisk princip har ersatts av en mer hierarkiserande syn på det egna arbetet som något enbart konstnärligt. En tendens att sätta likhetstecken mellan "kultur" och "finkultur". Här kommer också motiveringen att det konstnärliga har ett högre värde än städning och att det skulle innebära förlust att förslösa konstnärliga ambitioner på sådan verksamhet. Flyttningen från en gammal lagervind till den marmorskinande f. d. biografen vid Järntorget innebar inte endast ett byte av lokaler utan också byte av en total symbolmiljö.

Kanske kom det nya huset, med sitt centrala läge nära andra teatrar och sin påkostade renovering, att ställa helt andra krav på teatergruppens medlemmar. Större krav på offentlig representativitet, större krav på konstnärlig förmåga. De nya lokalerna beskrevs som uppiffade och nyrenoverade. Den till synes triviala frågan om städning kan i ett vidare sammanhang alltså ses som en vilja att starkare profilera den egna yrkesidentiteten genom sättet att förhålla sig till de nya lokalerna. Detta kan jämföras med synen på de gamla lokalerna vilka inte ansågs behöva underhåll i så stor utsträckning eftersom de redan var nedgångna. Där verkade alla känna att de ingick i den konstnärliga processen utan att behöva manifesteras detta på något särskilt sätt.

Evenemang och vardagsverksamhet

Jag trodde som många andra tror på gatan att en teater består av skådespelare, sen är det inget mer med det. Men så är det ju inte. Föreställningen är ju ett resultat av arbetet som försiggår bakom. Det är ju den mesta tiden. Folk tycker ju också att det är den roligaste processen från det att man kommit på en idé till det att man jobbat fram den. Sen är det ju också roligt att möta publiken. Det är ju så att säga belöningen för slitet.

Berättelsen kommer från en kvinna som började jobba på teater mest av en slump. Till 1983 arbetade hon på resebyrå. Bästa kompisens pojk-

vän jobbade på en teater som musiker och genom honom fick hon reda på att de behövde folk i biljettkassan på kvällarna. Härmed öppnade sig också en ny värld som inte varit känd för henne tidigare, teaterns inre arbete.

Det finns en föreställning om att grunden i kulturinstitutionerna är det vardagliga arbetet bakom kulisserna vilket skall utmynna i någon publik produkt i form av ett evenemang. Synen på det inre arbetet är relativt instrumentell och liknar till stor del det synsätt som kunnat iaktas inom kontorets utveckling från 1930-talet (jfr Conradson 1988). Teaterns och museets inre arbete kopplas ideologiskt till kontorets privata sfär (verksamhetens "reproduktion"), medan scenrum och utställningshallar utgör den offentliga sfären. Uppdelningarna mellan dessa två sfärer är i de arkitektritade förslagen ofta både fysiskt och organisatoriskt tydligt genomförda. Kanske som ett resultat av detta är – som exemplet ovan visar – flertalet icke fackfolk förvånansvärt omedvetna om institutionernas inre arbete. På motsvarande sätt definieras publiken slentrianmässigt som den intresserade allmänheten. Begreppet bygger på föreställningen att institutionen är offentlig, dvs. öppen för den som vill begagna sig av den. Många institutioner har emellertid både av ekonomiska skäl och av intresse försökt bryta ner föreställningen om publiken som en anonym offentlighet till mindre, identifierbara sociala kategorier, dvs. olika publikgrupper.

Bohusläns museum har försökt slå broar mellan den egna institutionen och den vardagstillvaro i vilken den verkar. Museet kan idag sägas ha ett ganska gott grepp om sina publikgrupper. Verksamheten byggs upp i de nära relationerna med hembygdsförbund, skolor och den lokala befolkningen. Här har man inte bara analyserat vilka olika publikgrupper man har, utan också på ett aktivt sätt skapat nya, t. ex. patientgrupper på vårdhem, lunchprogram, möjligheten att använda museets hörsal, besökare till det musei-anknutna kaféet. Trots faran i att bedöma kvalitativa framgångar i siffror tyder besöksstatistiken, ca 200 000 besökare per år, på att de pub-

lika relationer man valt att odla har varit fruktbara. En stor del av besökarna är sommarturister i segelbåtar och busslastar på väg till Norge. Denna grupp kan tillsammans med en del av den lokala befolkningen hänföras till kategorin "intresserad allmänhet". Grundstommen i verksamheten bygger dock huvudsakligen på den ömsesidiga dialog som förs med 80 stycken hembygdsföreningar med ett gemensamt medlemsantal om över 32 000 personer. Den utåtriktade verksamheten till hembygdsföreningar och skolor kompletteras så med en "inåtriktad" verksamhet, t. ex. kan hembygdsföreningarna använda museets lokaler till olika arrangemang. Bohusläns museum erbjuder vidare hembygdsföreningarna resurser i form av kunskap och hjälp. Museet tar in hembygdsföreningarnas lokala samlingar av föremål och fotografier till registrering och föremålsvård. Medan samlingarna finns på museet passar museipersonalen på att i samråd med hembygdsföreningarna gå igenom deras magasin och utställningslokaler för att ställa i ordning dessa med hänsyn till klimat, brand och stöldrisk. Museet utökar på så sätt ständigt sin kunskapsbank till ringa kostnad samtidigt som hembygdsföreningarna upplever det som angeläget med museala kontakter för att få hjälp med bevarandet av de egna föremålssamlingarna. Samtidigt som man försöker få lokalbefolkningen att intressera sig för museets verksamhet, siktar museet in sig på det som är angeläget för lokalbefolkningen. Detta kompletteras sedan i museets utbud med utställningar av mer generell karaktär.

Ett besläktat ställningstagande är också grundbulten i Arbetets Museums publika relationer. Museet riktar sig i första hand till drygt 800 lokala arbetsplatsmuseer på olika typer av arbetsplatser runt om i Sverige. Publiken definieras i första hand som "Folkrörelsesverige" dvs. grupper och organisationer knutna till arbetarrörelsen. Därutöver byggs det kontinuerligt upp ett nätverk på forskarsidan i kontakter med universitet och högskolor kring arbets- och arbetarkulturfrågor. Museet är tänkt som en slags historieverkstad där diskussioner och konfe-

rensers tillsammans med tänkvärda utställningar skall vara det centrala (Arbetets Museum. Verksamhetsberättelse 1989/90). Det materiella kulturarvet sägs vara viktigt, men museet kommer inte att ha några samlingar. Istället har ett samarbetsavtal knutits med Nordiska museet för omhändertagande av material som kommer i museets händer i samband med dokumentationer. I jämförelse med Bohusläns museum verkar de nära och lokala publikerna styvmoderligt behandlade av Arbetets Museum. Här arbetar personalen inte medvetet aktivt för att etablera kanaler och skapa lokala sociala nätverksrelationer. Istället menar man att "den lokala publiken kommer ju ändå". Intervjuerna visar att det redan nu har etablerats många kontakter med en lokal publik i samband med insamlingsarbeten kring olika forsknings- och utställningsprojekt. Dessa lokala kopplingar tillmäts dock inte värde på samma sätt som i Bohusläns museum där exempelvis patienterna på vårdhemmen sågs både som kunskapskälla och publik.

En viktig publik både för teatrar och museer är skolornas elever. Relationen till skolpubliken är bland teatrarna organiserad kring ett väl utbyggt nätverk med lokala kulturombud på de olika stadierna. Dessa representanter kallas till informationsmöten med samtliga teatrar en gång varje år då årets föreställningar presenteras. Samtidigt får man möjlighet att diskutera praktiska problem och möjligheter inför organiserandet av skolföreställningar. Backateatern tar in provpublik från skolorna för att testa föreställningarna innan de går till premiär. Det är heller inte ovanligt med liknande relationer till personalgrupper på olika arbetsplatser. På teatrarna kan gästande studiegrupper bli till en omfattande publikkontakt. När det gäller Backateatern finns här en konsekvens i förhållandet till val av lokal utifrån dess historiska referenser. Bulten var en fabrik med specifik historia i stadsdelen. Därför blev det också viktigt att få folk att uppleva att den nya verksamheten trots allt hade kontinuitet med historien genom själva byggnaden. Även om Backateatern är en

skolteater för hela Göteborg, är ambitionen att bli en i stadsdelen lokalt förankrad teater.

Unga Atalante är väl medvetna om att de är smala med sitt utbud av modern dans och musik. För att på ett effektivt sätt och till små kostnader förmedla kontakter till den "trogna" publiken ger föreningen ut en medlemstidning. Gruppen skriver allt material själva, från ren information till artiklar om t. ex. gästande dansare och koreografer. En av producenterna gör tidningslayouten på dator. Det hela kopieras upp på föreningens kopieringsapparat och skickas ut till prenumeranterna samt ett antal institutioner, skolor etc. Under åren har man byggt upp en prenumerantkrets på ca 350 personer. Att bli medlem i föreningen Unga Atalante innebär också en prenumeration på tidningen. Basen i gruppens publikarbete är (vid sidan om affischering, programannonser i dagspressen och liknande) till stor del ett riktat publikarbete. Man arbetar ständigt på att vidga publiken, mot det man definierar som "allmänheten" även om informationen sprids mycket enligt mun-mot-mun metoden.

Angereds teater är en förortsteater. Redan beslutet att flytta till Angered var uttryck för en vilja till annorlunda publika kontakter "Det är ju den enda institutionella förortsteater som finns. Och det var ju det här att flytta ut för att komma närmare publiken." Här finns en ambition att driva riktat publikarbete på platsen. Vid sidan om annonser och skolföreställningar ger sig skådespelarna ut i korridorerna före och efter de ordinarie föreställningarna eller plockar med publiken bakom kulisserna. Så, menar man, skapas ett genuint teaterintresse redan i unga år. Teater handlar i dessa beskrivningar om att skapa möten. "Att man tar alla tillfällen att möta andra människor. För teater gäller ju alla yrkesgrupper egentligen. Risken är att man isolerar sig mer i sitt arbete i sin lilla grupp." Argumenten känns igen från de fria teatergupperna, men på Angeredsteatern gick man vid ett tillfälle ett steg längre.

Projektet Främmande, som löpte under våren 1991, är ett exempel på hur teaterns publika verk-

samheter och ideella organisationers intressen kunnat samorganiseras till ett projekt som innefattar stora delar av stadsdelens kulturliv. Grundtanken var att finna ett tema som kunde förena det mångkulturella Angered (med 80 olika språkgrupper) i ett gemensamt projekt. Ett antal intervjuer gjordes med ungdomar i de olika stadsdelarna. Tanken var att materialet skulle utgöra grunden i en pjäs vilken skulle skrivas av en dramapedagog och en av teaterns regissörer. Materialet visade sig vara svårt att hantera och så växte en annan historia fram.

Därför valde vi den här Främmande av Allan Edvall. Men däremot alla de kontakterna som skapades, det är därur allt det här har växt fram. Hela hösten har vi haft samarbetsmöten med kulturhuset härnere för att skapa en grund för att göra det här möjligt. Framförallt samarbetar vi med en mängd olika föreningar. Det är verkligen från jordens alla hörn. Vår ambition är ju, exempelvis om det är dans, att de inte bara svischar in och svischar ut utan att man får träffa dom som dansar. Höra om hur det är där de kommer ifrån och vad det betyder för dom. Arbetet bakom dräkterna, det är ju ett hästjobb ofta.

Projektets förutsättningar ändrades från dag till dag och krävde ett flexibelt förhållningssätt. En central tankegång var att de grupper som engagerades inte endast skulle konsumera ett färdigt utbud. Engagemangen skapade öppningar men krävde samtidigt en motprestation:

Vi tycker inte att vi skall ordna de kvällarna. Vi skall inte tala om för dom vad de skall göra utan de skall tala om för oss vad de vill göra. Samtidigt måste vi ha idéer och så, det är en balansgång men det känns som om vi har klarat den. Det blir viktigare och viktigare det här mötet. Från början hade vi tänkt kulturella, geografiska temaveckor. Men det har vi lämnat helt. Vi har haft två stora träffar här med en mängd föreningar där vi har varit värdar, teatern, och bjudit på mat och lite underhållning. Det har varit ett möte mellan dom och oss, och

mellan dom. En av kvällarna kom en finsk förening och en portugisisk förening tillsammans som värdar. Det mötet har uppstått redan då. Det känns lite lyckat. När vi tar hit en kurdisk poet så läser han på sitt språk, och en skådis här hos oss läser på svenska. Vi kommer att ha både kurdiska och våra egna musiker med på kvällarna. Så har vi en del svenska kvällar, det har invandrarföreningarna önskat sig. Det är många som aldrig sett den svenska kulturen, det som vi kallar knätofs.

Det går att finna många generella likheter med det arbetssätt som praktiseras av Bohusläns museum. Den lokala vardagskulturen ställs i centrum. Precis som hembygdsföreningarna i Bohuslän vann råd och hjälp i sitt samarbete med museet kan de olika invandrarföreningarna i Angered här få berätta om sin egen vardagskultur i olika evenemangsformer. De är inte inbjudna som en ren publik utan utgör både värdar och gäster i ett komplicerat nätverk som vuxit fram under arbetets gång. Det är svårt att komma åt i vilken utsträckning berättelserna är uttryck för kulturarbetarnas och projektledarnas föreställningar om vad som är eftersträvt och i vilken utsträckning de faktiskt speglar den erfarenhetsbaserade verkligheten. Tidigare kulturprojekt i Angered har kritiserats just för sin erfarenhetsförnekande karaktär (Jansson 1983). Vad som talar för Främmandeprojektet är den sociostrukturella komplexitet med vilken olika grupper i stadsdelen integrerats i projektet och fått ta på sig ansvar för olika delar i genomförandet.

Gemensamt för flera av de ovan refererade institutionerna är att de ser sig själva som specialinstitutioner i den meningen att de inte uppfattar sig som den odefinierade allmänhetens kulturinstitutioner. Alla jobbar visserligen för att bredda publikunderlaget, men detta sker då mot bakgrunden att man inte är "allmän". De traditionella institutionsteatrarna, som i större utsträckning definierar sig som allmänhetens institutioner, verkar vara mer beroende av publikkonjunkturerna. Om en föreställning uppbac-

kas av media och kritiker kan den bli en enormt stor publikmagnet. I annat fall tvingas man spela för tomma stolar (jfr Linder 1991).

Ovan har alltså konstaterats att institutionerna i olika grad påtar sig ett värdskap i mötet med publiken. Men det finns också exempel på det omvända. Då Nationalteatern i ett tidigt skede var en turnerande teater upplevde ensemblen ibland att publiken erhöill rollen som värdar eftersom Nationalteatern som turnerande teater förvandlades till gäster hos sin publik.

I början var vi ute i skolor och på fritidshem och byggde upp scenen i en lokal där barnen var väldigt vana att vara i – en teatermiljö. Men de kände sig ändå så hemma att de var helt ogenerade över att resa sig mitt under en föreställning och gå om det inte var intressant. Under de åren tvingades vi utveckla en teaterstil som var tillräckligt attraktiv, som fick dom att sitta kvar.

På Backa fritidsgård, den lokal man sedan etablerade som fast teaterlokal, blev teatern integrerad med fritidsgården. Ungdomarna kom in under repetitionerna och skådespelare och teaterpersonal satt i fiket och diskuterade sitt arbete. "Det var väldigt givande och vi fick idéer och uppslag. Banala saker som 'Hur klär ni er?' och 'Hur uttrycker man det på göteborgska?'. En referensgrupp helt naturligt."

Offentlighetens tankefigurer

Utifrån de intervjuer som gjorts om centrala områden i de skilda verksamheterna, som projektering, lokaler, arbetsorganisation och förhållningssätt till besökare och publik, skulle en tematisk uppställning kunna sammanfatta de tankefigurer som verkar bland kulturarbetarna, arkitekterna och projektörerna.

Viktig är föreställningen om en uppdelning mellan privat (personal) och offentligt (de publika evenemangen och utställningarna), som också har en motsvarighet i polariseringen mellan vardag och evenemang. Det värd-gäst-förhållande som var ett honnörsord bland vissa, kunde ibland spelas ut mot en annan uppfattning i vil-

ken den kravlösa tillgängligheten var det viktiga i förhållandet till publiken. I försöken att formulera en självbild som kulturarbetare framstår spänningen mellan formaliserade yrkesroller och yrkesidentiteten (förhållandet mellan vem man i sitt yrke ansåg sig vara, och vad man faktiskt gjorde). Bland dem som ville se sig som "fria grupper" fanns också en tydligt uttalad polarisering gentemot "institutionen", vilken likställdes med något hierarkiskt och formaliserat, en symbolisk förlängning av både statlig byråkrati och industriell produktion. Detta gick också igen i synen på lokaler och inredning. Där institutionerna ansågs vara anonyma i sin estetik, byggde de "fria grupperna" sin identitet på det av personal och verksamhet personligt präglade. Intressant är hur just byggnader som tidigare varit industrier, fabriker, lagerlokaler, järnvägsstationer osv. kommit att laddas om och förses med "personlighet" och "historia" vilken anses skapa en spänning i förhållande till den nya verksamheten.

Denna perspektivförskjutning har en parallell inom bostadsproduktionen. Sharon Zukin (1982) har i en studie om "Loft living" på Manhattan i New York visat hur hus som tidigare rymde textilfabriker blev till ateljéer för 60-talets avantgardekonstnärer. Efterhand blev dessa lokaler attraktiva för en kulturellt påläst borgerlig elit som i de rymliga fabrikslokalerna ville gestalta en livsstil med utgångspunkt i storstadens konstnärliga bohemi. Även om de kulturarbetare som figurerar i denna undersökning hade helt andra motiv och avsikter, finns ett tema som förenar – industrilokalerna infärgas med en symbolisk aura av konstnärlighet, kreativitet och gränsöverskridande som ligger väl i handen för den som vill uppfatta sig själv som fri och obunden i sitt skapande. Med den utgångspunkten väljs också de byggnader som skall gestalta idealen. Mot denna tendens står systembyggarna, de som upplever sig representera ett allmännyttigt ansvar och arbetar för att bygga på längre sikt och med tyngre fundament.

Så kan materialet sammanfattas i olika tankefigurer. Men detta är inte detsamma som att en-

dast vissa teman finns i en typ av institution och andra i en annan. Som flera av de ovanstående exemplen visar kan den egna självkategoriseringen ibland påverka verksamhetens utformning och inriktning på ett sätt som får vidare konsekvenser. Tydligast är väl föreställningen om en koppling mellan den "fria gruppen" och en hög konstnärlig kvalitet vilket var en viktig drivkraft även bland dem som "objektivt" sett utgör en del av stadens institutionaliserade kul-

turliv. Snarare bör de olika förhållningssätten uppfattas i sin sammantagna helhet som en antydning om vilka grundläggande tanke-kategorier som är verksamma i den symboliska produktionen av kommunikativ rumslighet. Kring dessa kategorier (och de sociala och rumsliga former som härleds härur) formuleras olika offentlighetsbegrepp som verkar vara giltiga bland några av de kulturinstitutioner i samhället som relaterar sig själva till stadens offentliga liv.

Samtliga foton av Lars Jadelius.

Magnus Bergquist, doktorand vid Etnologiska institutionen vid Göteborgs universitet.

Litteratur

- Alexander, E. P., *Museums in motion. An Introduction to the History and Functions of Museums*. Nashville 1987.
- Arbetets Museum. Verksamhetsberättelse 1989/90.
- Baude, H., *Stockholms teatrar och teaterpublik vid 1800-talets slut*. Nya teaterhistoriska studier. Skrifter utgivna av Föreningen Drottningholmsteaterns Vänner. Stockholm 1957.
- Broberg, G. & Sörlin, S., "Umgänget med museerna". I *Tvårsnitt* 1-2, 1991.
- Conradson, B., *Kontorsfolket. Etnologiska bilder av livet på kontor*. Arlöv 1988.
- Cullberg, K., *Bohusläns museum 5 år. Utåtriktad verksamhet då-nu-sedan*. Uddevalla 1990.
- Edström, P. & Piha, P., *Rum och teater*. Oslo 1976.
- Ehn, B., *Arbetets flytande gränser. En fabriksstudie*. Borås 1981.
- *Museendet. Den museala verkligheten*. Stockholm 1986.
- Franzén, M. & Sandstedt, E., *Grannskap och stadsplanering. Om stat och byggande i efterkrigstidens Sverige*. Uppsala 1981.
- Frese, H. H., *Anthropology and the Public the Role of the Museums*. Leiden 1960.
- Hellspång, M., "Att tämja massorna. Om idrottens publik och teatern". I *Korallrevet. Om vardagens kulturmönster* (red.: Arnstberg). Malmö 1983.
- Hudson, K. A., *Social History of Museums. What the Visitors Thought*. London 1975.
- Jadelius, L., *Folk, form och funktionalism. Om allmänt och gemensamt i offentlighetens arkitektur – med utgångspunkt från Helsingborgs konserthus*. CTH Göteborg 1987.
- Jansson, L., "Den erfarenhetsförnekande kulturen". I *Korallrevet. Om vardagens kulturmönster* (red.: Arnstberg). Malmö 1983.
- Klasson, M., *Högskolebibliotek i förändring. Från autonoma bildningsinstitutioner till lokala serviceinrättningar med särskild hänsyn till bibliotek som betjänar förskollärautbildningar*. Malmö 1984.
- "Kulturvårdscentrum (KVC) – Värt att bevara. Utvärdering efter tre års verksamhet". Stencil, Bohusläns museum Uddevalla 1989.
- Lagercrantz, B., "Sju stormiga år". I *Stockholms stadsmuseums årsbok*. Stockholm 1988.
- Lawrence, P. & Lorsch, J., *Organization and environment Managing differentiation and integration*. Homewood, IL Irwin, 1969.
- Linder, L., "Äntligen diskuteras publiken". I

- Dagens Nyheter* 1991-05-28.
- Lough, J., *Seventeenth-Century french drama the background*. Oxford 1979.
- Mattson, I & Raffone, P & Rylander, C-G "Bohusläns museum. Arkitektlaget AB". I *Arkitektur* nr 8, 1984.
- Nordmark, D., "Den kultiverade spektatören eller striden om den goda smaken". I *Kulturella Perspektiv*. Svensk etnologisk tidskrift nr 3. Umeå/Stockholm 1993.
- Rask, E., *Det kritiske parterre. Det Kongelige Teater og dets publik omkring år 1800*. Köpenhamn 1972.
- Witt, G., "Lögnsolo, en dans av Gunilla Witt". *Unga Atalante*. Medlemsblad för föreningen Unga Atalante, maj 1991.
- Zukin, S., *Loft Living. Culture and capital in urban change*. Baltimore 1982.
- Östnäs, A. & Svensson, L., *Arkitektarbete. Fallstudier inom projektet kunskap och kontroll. Arkitekturens teori och historia*, Chalmers tekniska högskola. Göteborg 1986:5.