

2005

## KULTUR UTAN NAMN

Världskulturmuseet, februari

GÅR DET ATT FÖRENA VÖRDNAD för det heliga med en idé om toleranta, universella värden? Rent logiskt: förmodligen inte. Men kultur handlar en gång för alla inte om logik, och att det samtida västerlandets sekulära pluralism så gärna speglar sig i den muslimska fundamentalismen är ingen slump. Man känner kort sagt igen sig. I den absoluta, religiösa tron finner man helt öppet den kompromisslöshet som den sekulära toleransen också förutsätter, men sällan talar högt om. Det som i grunden är en inre motsättning blir en fråga om kulturella skillnader.

När Världskulturmuseet i Göteborg i början av februari 2005 bestämmer sig för att lyfta ut en målning av algeriska Louzla Darabi (då pseudonym för Dalila Dalléas Bouzar) ur utställningen »No Name Fever« ställer man sig mitt i det nya århundradets mest infekterade kulturkonflikt. Förloppet är egentligen djupt ironiskt: det nya Göteborgsmuseet, invigt strax före nyår, är byggt som en arena för ett nytt, öppnare och mer problematiserande sätt att visa och diskutera »världskultur«. För en kultursyn alltså, som till skillnad från den gamla etnografins eurocentriska perspektiv utgår från en postmodern, postkolonial idé om en värld av jämbördiga, sammanlänkade, uppblandade och föränderliga kulturer.

Den ideologiska förnyelsen får sin första manifestation i öppningsutställningen »No Name Fever«, en utställning om »Aids i globaliseringens tid« där verk av samtida konstnärer från olika delar av världen spelar en viktig roll som underlag för diskussionen. Men mycket snart visar det sig att ett av dessa verk, Louzla Darabis erotiska målning »Scène d'amour«, skapar starka och upprörda reaktioner i den lokala muslimska opinionen. Darabis målning, en expressiv bild av ett samlag mellan en man och en kvinna, innehåller i den övre kanten också en rad – på arabiska – ur Koranens öppningsura. För konstnären ett sätt att visa på sexualiteten som en andlig energi, en väg till det heliga. För en del troende muslimer däremot en förolämpning.

Veckorna efter öppningen tar Världskulturmuseet emot drygt 700 protester i form av e-brev och telefonsamtal, de flesta upprörda och besvikna, somliga mer uttalat hotfulla. Efter några veckors vända fattar museichefen Jette Sandahl sitt beslut att avlägsna Darabis verk och ersätta det med ett annat. Utan text.

Beskedet föder omedelbart en ny storm av protester. Debatten kring Världskulturmuseets reträtt ordnar sig snabbt längs tidens retoriska frontlinje: å ena sidan den konstnärliga yttrandefrihetens universella principer, å andra sidan hotet från en växande intolerant, islamisk fundamentalism. Museet anklagas av en i stort sett enig, debatterande offentlighet för svek mot sina egna grundprinciper – som de uttrycks i hemsidans proklamationer om »en plats [...] där många röster kommer till tals och där kontroversiella och konfliktfyllda ämnen kan tas upp« – och det kommer krav på Jette Sandahls avgång.

Hur skall man förklara denna märkliga, politiska snöbollseffekt? På ett plan handlade alltihop helt enkelt om bristande professionell rutin.

»No Name Fever« var en av de första stora utställningarna i Sverige där greppet att lyfta in samtidskonsten i en debatterande, kulturkritisk utställning genomfördes fullt ut. Som helhet fungerade det också ungefär som det var tänkt, med konstverken som subjektiva, förstärkande kommentarer till det dokumentära materialet. I de flesta fall rörde det sig om verk som direkt anspelade på aidsepidemin. Som några tydliga exempel kunde man nämna brasilianska Adriana Bertini och hennes kondomklänning – eller Pascale Marthine Tayou från Kamerun, som i sin erotiska »X-bar« bytt ut ölflaskornas kapsyler mot svarta penisattrapper.

I Louzla Darabis fall var associationen betydligt vagare. Koranversens funktion som en länk mellan andlig och sexuell extas gick helt förlorad i museets presentation, som saknade såväl översättning som en uppgift om vad för slags text det var fråga om. Istället förblev koranversen en intetsägande, dekorativ kulturell bård i bildens överkant. Utan den exotiska vagheten är det svårt att se hur målningen alls skulle ha kunnat förknippas med utställningens sjukdomstema. Men ur kopplingen mellan arabisk skrift och erotik föddes uppenbarligen en spekulativ tankekedja via religiöst kvinnoförtryck och tabubrott, till osäkert sex – och aids.

Fördomar eller bara förbiseende? Det kan man fråga sig. Säkert är att den här affären ända från början handlade om väldigt mycket mer än bara konstnärlig och institutionell integritet. Museet var av allt att döma dåligt förberett på vad som sker med en algerisk målning när den blir »världskultur« på ett svenskt museum – eller för den delen med ett svenskt museum när det skall praktisera »mångkulturella« värderingar. När världskultur och mångkultur sedan plötsligt hamnade på kollisionkurs kom det därför som en blick från klar himmel. Men det fanns en bakgrund, och den kan vara värd att reda ut.

När »No Name Fever« öppnade i januari hade det mångkulturella Europa upplevt en ovanligt orolig och dyster höst. Efter att den holländske filmregissören Theo van Gogh mördats av en ung islamist i Amsterdam i början av november 2004 pågick i flera europeiska länder en upprörd diskussion om vad många såg som ett misslyckande för mångkulturalismen som idé. Nytt bränsle på elden kom några dagar före jul när en teater i Birmingham i Storbritannien lade ner pjäsen »Behzti«, om en våldtäkt i ett sikhiskt tempel, efter protester från sikhiska aktivister. I en intervju i Sunday Telegraph anklagade författaren Salman Rushdie den brittiska regeringen för undfallenhet och opportunism i sin ovilja att stötta teatern: »Om föregelse är allt som behövs för att förbjuda något, skulle det inte finnas något på teatern. Skall vi förbjuda 'Köpmannen i Venedig' för

att den är antisemitisk? När tar det slut?»

Frågan var inte retorisk. I efterhand framträder dessa år i mitten av nollnolltalet som en vändpunkt i den postkoloniala debatten, en kris för hela den ideologi som decenniet dessförinnan yttrat sig i honnörsbegrepp som »mångkultur« och »tolerans«. Kriget mot terrorismen tycktes de här åren slå tillbaka som en inre, kulturell konflikt, med en ökad misstänksamhet, rentav en öppen fiendlighet från framför allt muslimska grupper som såg sig stigmatiserade och förföljda. Hur, konkret, skulle nu en tolerant och liberal demokrati svara dessa militanta kulturella medborgargarden? Skulle man hålla fast vid »mångkulturella« värden och i praktiken acceptera en begränsad yttrandefrihet? Eller var det kanske dags att enas kring en nationell, eller möjligen europeisk »samlingskultur« som slog fast vissa liberala och demokratiska principer som okränkbara?

De politiska signalerna i början av 2005 var tydliga. I Tyskland hade det kristdemokratiska oppositionspartiet CDU nyss lanserat idéer om en tysk »Leitkultur« – en ledande kultur grundad på liberala och kristna värderingar, som man från samhällets sida borde kräva att medborgarna på ett självklart sätt skulle respektera. Den socialdemokratiska förbundskanslern Gerhard Schröder varnade i Der Spiegel visserligen för att låta debatten urarta i en »kamp mellan kulturer«, men talade å andra sidan om demokrati och upplysning som »universella värden, som också de från andra kulturer måste acceptera och internalisera«.

Kort sagt: den mångkulturella smekmånaden tycktes över, tålmodet med »den Andre« var på upphällningen. Europas liberaler samlade sig till sin civilisations försvar.

Det svenska Världskulturmuseet såg alltså ut att ha slagit upp sina portar vid en politiskt olycklig tidpunkt. Tjugohundralets största, mest symboliska offentliga museisatsning i landet verkade plötsligt stå på en mycket osäker ideologisk grund. Samtidigt gjorde skandalen, och den legitimitetskris som blev följden, att de ansvariga tvingades vässa sin kultursyn. I en lång och ideologiskt välformulerad kommentar, som lades ut på museets hemsida, förklarade ledningen bakgrunden till sitt beslut att byta ut Darabis målning med hänvisning till museets uppgift att se till »förhållandet mellan majoritetskulturer och olika minoritetskulturer«. Något som definierades som »en kärnfråga«.

Denna nya tolkning av museets roll beskrevs som resultatet av en förändrad maktbalans mellan museum och publik. »Museer har blivit tvungna att lära sig lyssna när grupper har kritiserat samlingar och utställningar för att de är diskriminerande eller för att gruppen är fel- eller underrepresenterad. Utifrån detta har museerna behövt ändra sin utställningspraktik och sina tolkningar. [...] Tiden då museer kunde göra utställningar om olika grupper i samhället eller bestämda livsperspektiv utan att faktiskt involvera grupperna i fråga i arbetet, är troligen snart förbi. Världskulturmuseet är ett resultat av dessa nya förhållnings- sätt inom museivärlden och i samhället i stort. Vi är ett museum med uppdrag att spegla kulturell pluralism och kulturell demokrati. Vår utgångspunkt är att detta ska ske i dialog med vår omvärld. Vi diskuterar teman, tolkningar och prioriteringar med våra besökare före och under utställningsarbetet men också efter att en utställning har öppnat.«

Så långt sammanfattade texten på ett utmärkt sätt de praktiska konsekvenserna av den teoretiska nyorientering som i grunden förändrat den akademiska världen, och därmed museivärlden, under åttio- och nittitalens postmoderna och postkoloniala genombrott. Ett kulturellt epokskifte, som med sin konsekventa misstro mot alla slags hierarkiska strukturer och dominerande perspektiv gjort hela museitanken komplicerad och betänklig. Själva samlandets logik tycktes plötsligt till sitt väsen smittad med förlegade, koloniala tankemönster.

Den radikala omprövning som dessa idéer tvingade fram inom den svenska museivärlden var i början av tjugohundralet mer eller mindre avslutad. Kraven på en mer inkluderande och problematiserande utställningspolitik hade fått främst historiska och etnografiska museer att söka nya vägar för hur samlingarna skulle presenteras. Ofta användes tillfälliga utställningar som ett slags experimentella plattformar där samtids- konst, politisk debatt och traditionell kulturvetenskap förenades i en hybridartad diskussion med mönster i den postmoderna supervetenskapen cultural studies. Efterhand som detta sätt att göra utställningar blev vedertaget ökade både de politiska och vetenskapliga kraven på en om- definiering av den offentliga museipolitiken. En process som invigning- en av Världskulturmuseet utgjorde den symboliska avslutningen på. Museiledningens kommentar till »censurskandalen«, som den kom att kallas lite här och var, speglade denna nya, mångkulturalistiska tankevärld. Värda att notera är de upprepade formuleringarna om »grupper« – inte närmare definierade – som sägs ha tolkningsföre- träde när det gäller museets utställningspolitik. Man kan också lägga märke till att ledord som »kulturell pluralism«, »dialog« och »demokrati« även de används utan att preciseras.

Men problemet var att just dessa begrepp, vid denna tid, på allt fler håll började låta allt annat än självklara. Några år tidigare hade socialminister Mona Sahlin – i samband med det uppmärksammade mordet på Fadime Sahindal – talat om behovet av att »tvinga in svenska värderingar« i ett försök att markera mot den starkt patriarkala kvinnosyn som ligger till grund för så kallade »hedersmord«. Formuleringen väckte kritik, men satte fingret på ett dilemma som de följande åren bara blev alltmer akut. Museets världsbild verkade plötsligt vara ur takt med tiden.

Men problemet var också ett annat: att museernas nya, mångkulturella uppgift ställde krav på en oerhört mångsidig kompetens som man inte var rustad att möta. Ett museum som tidigare klarat sig med specialistkompetens inom exempelvis traditionella, utomeuropeiska kulturer – redan i sig ett nästan orimligt vidsträckt kunskapsfält – förväntades nu också vara orienterade i samtidskonsten, och dessutom ha en ingående kännedom om den politiska och kulturella debatten.

När Världskulturmuseets ledning skulle förklara vad som hänt i samband med »Scène d'amour« erkände man utan omsvep denna brist på kompetens. Louzla Darabis vågade målning väckte i själva verket osäkerhet redan från början, skrev ledningen: »Museet borde vid detta tillfälle utan tvekan ha skjutit upp beslutet om att visa tavlan tills vi hade mer grundlig information från konstnären och tills vi startat en bredare dialog med besökare för vilka tavlan kunde vara kontroversiell. I den jäktade situationen inför öppnandet av Världskulturmuseet, togs dock beslutet att hänga upp tavlan.« Detta misstag, förklarade man vidare, visade att museet »inte hade varit grundligt nog i samtalen med potentiella besökare och att vi hade missbedömt exakt hur djup reaktionen kunde vara hos en stor grupp av våra muslimska brukare. Museet insåg genom de massiva och tydliga reaktionerna att ett stort antal människor kände sig allvarligt utslutna, stigmatiserade och förlöjligade.« Det kan vara värt att dröja ytterligare vid museiledningens uttalande. I dess helhet kastade det nämligen ett förklarande ljus inte bara över bakgrunden till den aktuella affären, utan också i ett vidare perspektiv över den ideologiska fronten i konflikten mellan postmodern mång- kulturalism och liberalkonservativ universalism. Till dem som kritiserat museet för att offra

yttrandefrihetens principer svarade ledningen:

»Som ett ideal är yttrandefriheten något absolut. I realiteten ramar den in av såväl »den andres« motsvarande rätt till frihet, som av makt- strukturerna i samhället. Vissa samhällsinstitutioner har mer makt än andra att definiera vilket utrymme olika röster får i offentligheten och vilka minoritetsperspektiv som får komma till tals. Denna maktposition kan missbrukas och vi menar att vi hade missbrukat den om vi hade försvarat detta särskilda fall som en princip utan att förhålla oss till hela sammanhanget.«

Museets ståndpunkt är alltså, i klartext, att ett principiellt försvar av yttrandefriheten i själva verket utgör en form av idealism, som för att upprätthållas tvingas bortse från »maktstrukturerna i samhället«. Förstådd på detta sätt kan yttrandefriheten snarast bidra till att cementera rådande maktförhållanden. Ett realistiskt frihetsbegrepp bygger istället på de förhandlingar mellan olika »röster« och »minoritetsperspektiv« som är nödvändiga för att förebygga maktmissbruk. Troligen var det detta slags förhandlingar museiledningen avsåg när man talade om »kulturell demokrati«. Idealet förefaller vara en mångfald av kulturella »grupper« som i jämställda förhandlingar med »majoritetskulturen« får gehör för sina perspektiv, varpå man enas om en fungerande kompromiss. I detta komplicerade spel existerar inga principiella genvägar. Eller som museet avslutningsvis formulerade det: »För en institution där de svåra relationerna mellan majoritetskulturen och olika minoritetskulturer ska kunna diskuteras och omförhandlas finns det en risk att hamna i liknande situationer igen. Det är vårt ansvar att skapa ett museum där alla samhällsmedborgare känner sig välkomna att delta i diskussioner om olika och ibland motstridiga perspektiv. För att göra detta måste vi undvika att skapa en kulturinstitution som försvarar sin egen maktposition till vilket pris som helst. Annars riskerar vi att misslyckas med vårt huvud- sakliga uppdrag – att hantera den komplexitet som ett samhälle byggt på mångfald och pluralism för med sig.«

Det skulle visa sig vara ett insiktsfullt uttalande. Fem år senare hamnade Världskulturmuseet mycket riktigt i en liknande situation, när det kom fram att fotografen Elisabeth Ohlsson-Wallins planerade ut- ställning »Jerusalem« – ett slags uppföljare till den kontroversiella »Ecce Homo« – i förväg tagits upp till diskussion med företrädare för olika lokala kristna samfund, just för att undgå en konflikt som den kring »No Name Fever«. I debatten som följde fördömdes museets »förhandscensur« av en i stort sett enig, kulturell offentlighet, och Elisabeth Ohlsson-Wallin drog sig till en början ur projektet. Efter uppenbarligen framgångsrika förhandlingar kunde utställningen ändå öppna i december 2010, några månader försenad. Men förtroendet för museets integritet var återigen skadat.

Striderna kring Världskulturmuseet är intressanta eftersom de så tydligt markerar skiljelinjen mellan tjugohundratalets båda ideologiska huvudkonkurrenter, mångkulturalismen och liberalkonservatismen. Mångkulturalismen kan, med viss rätt, peka på den idealistiska inkonsekvensen i de liberala, universella principerna: vill ni ha det samhälle ni säger att ni vill ha, det vill säga ett samhälle präglad av frihet, pluralism och mångfald – så måste ni också vara beredda att acceptera följderna och kompromissa. Liberalismen kan förstås, med samma rätt, anklaga mångkulturalismen för »idealism« och inkonsekvens när dess försvar för pluralism och mångfald visar sig leda till att vissa kulturella uttryck faktiskt censureras.

Hur skall man förstå den här konflikten? Hur skall man tolka det faktum att en uttalat mångkulturell institution som Världskulturmuseet etableras som en kulturell »spjutspets« inom ramarna för en liberal kapitalism? Vad är avsikten? Världskulturmuseet är med sina högstämnda, globala anspråk, och med sina ambitioner att fungera som en kulturell förhandlingsyta, mycket mer än bara ett museum. Snarare är det ett ovanligt uttrycksfullt exempel på hur museet, som Boris Groys har påpekat, fungerar som modell för samhället i stort. Världskultur- museet är med sina multidisciplinära crossover-ideal ett slags samtida panoptikon, ett museum för »allt« där hela den samtida världsbilden skall kunna speglas och manifesteras. Men det är också en moralisk förebild för hur ett postmodernt, liberalt och pluralistiskt samhälle kan fungera när det fungerar optimalt – med andra ord när det förmår »hantera den komplexitet som ett samhälle byggt på mångfald och pluralism för med sig.«

Konflikten mellan värdeliberalism och mångkulturalism är alltså – åtminstone delvis – en skenkonflikt. Båda förvaltar i själva verket centrala, liberala värden som tolerans, pluralism och flexibilitet. Konflikten borde därför snarare ses som ett uttryck för en ideologisk kris inom den liberala kapitalismen som helhet, försakad av de spänningar som ökande global ojämlikhet, geopolitiska maktförskjutningar och inte minst det så kallade kriget mot terrorismen fört med sig.

Det är också talande att motsättningarna blir så skarpa just i relationen till omeuropeiska kulturer. Konflikten kring Louzla Darabis »Kärleksscen«, exempelvis, handlade förmodligen mycket mindre om islam än vad debatten gav sken av. Det är värt att påpeka att målningarna hade visats i Oran i Algeriet några år tidigare – hela serien, inklusive bilden med koranversen – utan några motsvarande reaktioner. Den svenska debatten framstår i det ljuset som ett exempel på hur den liberala demokratin kommit att använda sig av »främmande« kul- turer som projektiionsytor för sina egna, inre konflikter. En tänkvärd detalj i striderna kring »No Name Fever« är för övrigt att den estetiska debatten helt och hållet uteblev. Till skillnad från i fallet »Snövit«, där verket sågades på konstnärliga grunder som »banalt« eller några år senare i debatten om Lars Vilks Muhammedkarikatyrer, av många ansedda som en onödig provokation, gjordes aldrig någon motsvarande värdering av Louzla Darabis målning. Detta trots att »Scène d'amour« får sägas använda sig av samma enkla kontrasteffekter som »Snövit«. Och trots att Darabi i intervjuer vittnade om hur hon fått övervinna ett inre motstånd för att våga bryta religionens bildförbud.

Vad beror det här på? Kan denna ovilja att ta ställning till det konstnärliga verket förklaras av att Världskulturmuseet som institution dämpar just den sortens diskussioner? Mycket troligt. När ett verk av en algerisk konstnär lyfts ur sitt kulturella sammanhang och presenteras i Sverige som ett exempel på det relativiserande ickebegreppet »världskultur« blir det i princip oåtkomligt för en kritisk diskussion. Konstens roll i världskulturen är ju i grund och botten inte att vara konst, utan att fungera som ett slags sociala och politiska kommentarer. För att bli begripliga och meningsfulla måste vi därför utgå från att deras språk är universellt.

Samtidskonstens roll i »världskulturen« blir alltså att vara ett slags modell, en förebild. Konsten fungerar, för att uttrycka det drastiskt, som en världskulturens universella spjutspets, dess gemensamma interlingua, ett slags globalt teckenspråk med potential att överbygga kulturella skillnader, att vara begripligt överallt. Idén kan låta dubiös när den formuleras, men är i grunden knappast särskilt kontroversiell utan motsvarar i stort sett samtidskonstens eget sätt att se på saken. Redan i själva begreppet samtidskonst finns en inbyggd idé om universalitet, om en mångfald kulturella uttryck förenade av ett gemensamt,

men flexibelt språk.

Frågan är om det stämmer. Frågan är om inte just denna idé om ett universellt, estetiskt lingo snarare riskerar leda mot en språklig utarmning, ett slags konstens pidgin. Mot en konstsyn, som i allt högre grad accepterar, rentav sätter pris på grammatiska förenklingar i form av estetiska och kulturella klichéer. En »no name culture«, en kultur utan namn – som någonstans på vägen glömmet bort att själva förut-sättningen för, det språkliga kittet i denna transkulturella demokrati utgörs av en västerländsk, kommersiell enhetskultur.

Drömmen om en kultur som binder samman världen i en »mångfaldernas enhet« är för övrigt långtifrån ny. Tvärtom är den gemensam för alla historiska imperier. Vår tids diskussion om världskultur och samtidskonst, förd inom ramarna för en global, liberal kapitalism, påminner en hel del om hur förhållandet mellan konst och kyrka utvecklades under medeltid och renässans, med konsten som en enande, andlig kraft i den katolska kyrkans universella gemenskap.

Men därför också som en ständig scen för uppsplitande bildstrider. Kampen om bilderna är alltid mer än bara en kamp om moraliska konventioner och estetisk smak. Den är en kamp om sanningen. Om makten över verkligheten.

Det är i detta historiska ljus man bör förstå de båda spegelbegreppen mångkultur och världskultur. Drömmen om den gränslösa, globala kulturgemenskapen formuleras här från två håll: som en fråga om å ena sidan likhet, å andra sidan skillnad. I världskulturen som en romantisk idé om alla mänskliga kulturformer som besläktade och därmed »jämförbara« – för att citera kulturminister Leif Pagrotsky's tal vid Världskulturmuseets invigning. I mångkulturalismen som en grundläggande förståelse för »kulturella« olikheter. Världskultur är det vi får när mångkulturalismens tolerans förverkligas på en global nivå. Eller annorlunda uttryckt: världskultur är mångkulturalismens utopi.

Men utopins baksida är att den konsekvent maskerar sociala och politiska konflikter som en fråga om kulturella – och alltså irrelevanta – skillnader. Inbyggd i idén om gränslösheten finns en sällan eller aldrig uttalad föreställning om en naturlig, hypotetisk mittpunkt för det offentliga samtalet, dold av svampigt formlösa kulturbegrepp som sväljer allt och garanterar minimal friktion. De senaste decennierna har de i grunden förändrat vår beskrivning av samhället och världen. Med uttryck som »globalisering«, »demokrati« och »samtidskonst« har en tidigare horisontell politisk karta ersatts av en bild där det politiska landskapet alltmer tolkas i termer av centrum och periferi.

I Göteborg visade sig riskerna med den gränsöverskridande ideologin – liksom de gjorde runt omkring i Europa vid samma tid. Plötsligt sprack begreppen: mångkulturalismen visade sig ha banat väg för framväxten av »parallella samhällen« med starkt auktoritära grundvärderingar. Och världskulturalismen avslöjades som en postmodern version av gammal unken orientalism.

Konflikten kring Louzla Darabis målning var säkert, som man för-säkrade från Världskulturmuseets sida, följden av ett olycksfall i arbetet. Ett misstag. Men att det krävdes mobilisering av en stor, arabisk-språkig opinion innan misstaget ens upptäcktes av de ansvariga på landets ledande institution för »världskultur« säger något om vilken aningslös blindhet dessa förment universella enhetsbegrepp leder in i. Man tror att man beskriver världen, men det enda man beskriver är sig själv.