

Försvinnandets kultur och mumifieringen av världen

Om tidsångest och bevarandestrategier

KERSTIN SMEDS är historiker från Helsingfors, numera professor i museologi vid institutionen för kultur och medier, Umeå universitet. Hon har doktorerat på temat världsutställningar och nationell identitet 1851–1900 och har utgivit andra böcker, bl.a. om världsutställningar 1900–1992. Hennes forskning har gått från nationalism och nationella manifestationer till konstindustri, design och industrihistoria och vidare till museer och musealisering som fenomen i samhället, samt utställningen som medium. Sistnämnda temata är fokus i ett nytt forskningsprojekt tillsammans med Lärarhögskolan i Stockholm och The European Institute of Education i London.



Scenen är en mörk framtid där världen börjat falla sönder; vi bevittnar mänsklighetens solnedgång. Jorden befolkas av två slags varelser; de små, vackra och godhjärtade Eloierna som bor i ljuset ovan jord, och de vitbleka grymma Morlockerna som bor i svarta underjordiska hålor. Ibland dyker Morlockerna upp ovan jord, men bara för att trakassera och jaga Eloier, för att sedan äta upp dem.

Precis i skärningspunkten mellan dessa två underliga världar ligger en stor förfallen byggnad, "The Palace of Green Porcelain". Mitt i denna ruin tornar upp sig resterna av en otrolig samling märkliga ting i olika stadier av materiell upplösning: ett skelett av en brontosaurus, spår av vad som en gång varit uppstoppade djur, rostiga vapen, ett berg av maskindelar och apparater... Överallt ligger dessa högar av avfall, obestämbara rester, bland annat böcker, som för länge sedan fallit i bitar och texterna har suddats ut.

Eloierna och Morlockerna har en enda sak gemensamt: bådadera är illitterata.

Detta mausoleum i upplösning är, säger författaren, "monumentet över en intellektuell era", för länge sedan försunken i Tidens dunkel. Ruinen, The Palace of Green Porcelain, är ingenting mindre än Naturhistoriska museet i London. Och författaren, ja det är H.G. Wells, som gav ut denna bok *Time-Machine* år 1895.¹

*

Wells skildring av en mänsklighet som drivit sig själv mot sin undergång är ett uttryck för den dystopiska

kulturbild som var vanlig i slutet av 1800-talet, och som kulminerade i Oswald Spenglers kända verk *Der Untergang des Abendlandes*, som kom ut 1919.² Wells berättelse ger också en målerisk bild av det största existentiella problem som sysselsatt filosoferna sedan antiken, nämligen Tidens, och därmed Livets och Materiens försvinnande, upplösning. Vart tar livet vägen? Vad blir kvar? Det är detta försvinnande och kamp mot Tiden, mot förfallet, förruttnelsen, döden, som jag här skall uppehålla mig vid.³ Och det är det som museerna, till syvende och sist, också sysslar med.

*

Det finns två slags försvinnanden i vår kultur. Å ena sidan *det vi inte vill* att skall försvinna: Livet, Tiden, och vissa av livets materiella lämningar, som vi därmed försöker bevara. Och å andra sidan *det vi vill* skall försvinna och därför gör oss av med, nämligen det vi själva dagligen och i accelererande takt producerar genom våra liv och vår verksamhet, i form av exkrementer, rester, smuts, gift, sopor, avfall, avlagda, förbrukade ting. Att *minnas*, och att *glömma*. Att göra sig av med, kasta bort, gömma undan, och *samtidigt* bevara, stoppa, frysa ner – den här laddade dikotomin utgör drivkrafterna i våra liv, i västerlandets liv. Det är i skärningspunkten mellan dessa drivkrafter som jag tror att sanningen om vår existens ligger.

RUINEN

Människan har levt med ruiner i alla tider. Förfallet och förruttnelsen har varit närvarande; in på knuten, och på ett naturligt sätt påmint våra förfäder om livets förgänglighet. Ruinerna har legat där som ett

vittnesbörd om livets gång och naturens herravälde.

När blev förfallet traumatiskt? När blev försvinnandet ångestfyllt och problematiskt? Utan att här gå djupare in på själva tidsproblemet ur filosofisk synvinkel, vill jag konstatera att det skedde med naturvetenskapernas diversifiering och "förnuftets" genomslag under hela 1700-talets lopp – det vill säga då människan fick för sig att hon och hennes förnuft står över Gud och Naturen, och kan kontrollera den: detta är "det Cartesianska programmet för att behärska och äga Naturen".⁴ Med Foucault kunde man säga att ångesten sammanfaller med det ögonblick då progressionen, framåtskridandet, av Herder och Hegel⁵ infördes i vårt sätt att hantera och skriva historien på 1790-talet.⁶ Med det tekniska och industriella 1800-talet, den "snabba förändringens" genombrott, det vill säga moderniteten, blev denna livsångest verkligen akut.

Under hela 1700-talet grundade sig den blomstrande ruinromantiken ännu på det faktum att det *naturliga förfallet* bejaktades; det var synligt, det var levande, pågående och närvarande, vilket väckte stor melankoli hos den europeiska intelligen-tian. När den brittiske ruinmålaren Hubert Robert ställde ut sina italienska ruinlandskap på Salongen i Paris år 1767, skrev Denis Diderot en lyrisk anmälan: "Dessa ruiner är Vanitas nya röst ... de väcker upphöjda tankar och känslor. Allting försvinner, allting förgås, allting tar slut; endast gammal vittnesbörd blir kvar, endast Tiden går vidare. Hur futtig är inte min egen efemära existens jämfört med denna söndervittrande sten."⁷ Robert målade också det berömda verket "*Louvren i ruiner*" mitt i de turbulenta politiska tiderna år 1796.⁸

Den brittiske poeten Shelley skrev

under sitt arbete med verket *Prometheus Unbound* till en vän från Rom:

Never was any desolation more sublime and
lovely.
The perpendicular wall of ruin is cloven into
steep ravines filled with flowering shrubs
whose thick twisted roots are knotted in
the rifts of the stones...
& the wild fig & a thousand nameless plants
sown by the wandering winds [forming a]
landscape
like mountain hills intersected by paths like
sheep tracks.⁹

Förfallet pågår, Naturen tar över. Det är själva förvittringen som inger Shelley och hans gelikar denna upphöjda existentiella känsla av *livsnärvaro*. I försvinnandet och ruinerna av det gamla Rom finner Shelley en försoning och ett hopp om framtiden, om att tyrannernas och despoternas skapelser försvinner och ger plats för någonting nytt: "växtlighetens översvallande frodighet... utlovar Naturens obönhörliga seger – en natur som är fruktsam, demokratisk och fri!".¹⁰ Man nöjde sig som bekant inte heller endast med "riktiga" ruiner. Ett av den romantiska parkens stående inslag på 1700-talet var de artificiella ruinerna, som skulle återknyta ägarens band till gångna tiders släktled och myter. Den första i England lär ha byggts 1729 i Cirencester Park.¹¹

Långt in på 1800-talet pågick ruinromantiken. Gustave Flaubert svärmade över ruiner från sin ungdom, över hur naturen omfamnade och begravde människans verk så fort hon tagit sin hand ifrån det. Detta fyllde honom med djup tillfredsställelse och fröjd.¹² "Ingen ruin kan vara suggestiv för sin betraktares fantasi", säger Christopher Woodward i sin fina lilla bok *In Ruins*, "om inte dess dialog med Naturen är synligt levande och dynamisk." Han går så långt som att påstå att ifall dagens antikvarier och arkeologer

med sitt konserveringsnit och sitt restaurationsraseri hade hunnit till Rom före Shelley, så hade *Prometheus Unbound* blivit oskriven.¹³

Efter att under hela 1700-talet ännu i fridfull kontemplation ha betraktat förfallet runtomkring sig, låtit grisar och kor beta i kyrko- och slottsruinerna, använt dem som spannmålsmagasin eller byggt hus av murarna, inträdde så den stora Ångesten för tidens snabba flykt. Samtidigt organiserade sig historievetenskaperna i nationalstaternas tjänst. Staterna i Europa omformades ideologiskt, politiskt och territoriellt, med behov att bevisa sina nationella folkliga och kulturella rötter ända ner till hedenhös. Därmed inleddes också det moderna bevaranderaseriet.

Efter att vi nu i tvåhundra år vinnlagt oss om att konservera, stoppa förgängelsen, hindra förruttnelsen, har det visat sig att vi postindustriella människor ändå inte är nöjda. Vi har börjat rikta blickarna mot nya slags ruiner. Det verkar som om vi människor trots allt behöver *se* förfallet, förgängelsen, för att kunna förhålla oss kreativt till Livet. Jag talar om den "moderna ruinen": det postindustriella landskapet, övergivna fabriker och anläggningar som står och vittrar sönder, bilskrot, övergivna platser, soptippar och fallfärdiga hus... Vi dras som flugor till allt sådant där förgängelsen fortfarande *tillåts*. Ruinen finns faktiskt mitt ibland oss, den är viktig, på samma sätt som impediment i den urbana miljön är viktiga – dessa övergivna tomter som bara får stå och "skräpa", och som återerövrats av naturen.

Retoriken i förhållande till sopor är idag mycket lik den som blomstrade i förhållande till ruiner på 1700-talet. Man sjunger det bortkastades lov, det som får ligga och rosta och förmultna:

*Caspar David Friedrich, Klosterruinen Eldena vid Greifswald 1825.
Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.*

We can wail in the wind and our voices will be held as tremulous ghosts in the discarded remains. Fragments, small parts, brief windows, junk offers tiny constellations in the human cosmos. Junk writes our lives into being by becoming more than its material parts, straining against its definition as the detritus of existence. Junk is a spiritual elegy to survival, a testimony to a life lived...¹⁴

Idag ordnas redan turistresor till vissa av världens största soptippar (t.ex. Fresh Kills utanför New York – som för övrigt likt pyramiderna syns från rymden). Soptippen, framför allt sådan den var före källsorteringens tid, har blivit ett industriellt kulturarv bland andra. Sedan tjugo år tillbaka finns det också en ny vetenskap för området: garbologi.¹⁵

Belysande för svenska förhållanden är den vilda debatt som uppstod kring ett stort och risigt bilskrotupplag på Kyrkö

mosse i Tingsryds kommun i Småland i slutet av 1990-talet. Efter mycket bråk mellan bl.a. vissa antikvarier som ville ha bort skiten och dem som ville bevara den, blev bilskroten förklarad som kulturresevat – utan konserverande åtgärder.

ARKIVFEBER

Mellan dessa här nämnda kulminations-tider av ruinromantik infaller således det stora bevaranderaseriet, mumifieringen av våra kulturyttringar. Det är detta som Jacques Derrida kallar "Arkivfeber", och som han ser som ett sjukdomstillstånd hos moderniteten.¹⁶

Om vi idag talar om världens "musealisering" eller ännu bättre "mumifiering", kunde vi börja där, i det grekiska ordet

Arkhe, arkivet. Det är platsen där allting begynner, säger Derrida, platsen där makten har sitt ursprung och där den är noggrant dokumenterad; den makt som auktoriserar en början, sätter upp startpunkter och gör urval. Startpunkter, etapper och urval för vad? För Historien, alltså *historieskrivningen*, för dokumenteringen av det förflutna: för hur det var *innan*.¹⁷

It is to burn with a passion. It is never to rest, interminably, from searching for the archive right where it slips away. It is to run after the archive, even if there's too much of it, right where something in it anarchives itself. It is to have a compulsive, repetitive, and nostalgic desire for the archive, an irresistible desire to return to the origin, a homesickness, a nostalgia for the return to the most archaic place of absolute commencement.¹⁸

Ett återvändande till den arkaiska platsen för en absolut begynnelse...

Arkivet, och Historien, i bemärkelsen historieskrivning, var de verktyg med vars hjälp sanningen om det förflutna skulle blottläggas. Historievetenskapen liksom arkeologin gjorde entré kring sekelskiftet 1800. Det förflutna, som dittills hållits levande genom det kollektiva Minnet och berättelser, skulle nu kartläggas och ordnas upp i en tydlig (vetenskaplig och taxonomisk) progression av händelser och epoker.

Historikern Pierre Nora menar att vårt medvetande och hela vår livsvärld under 1800-talets lopp därmed förlorade sitt kollektiva, kaotiska och kreativa Minne och blev "historiografiskt". Nora kallar detta det "historiserande minnets terror" i vår kultur. Historien, den skrivna historien, formar och styr vår bild och vårt "minne" av det förflutna.¹⁹ Vi gör hårda urval, sorterar och dokumenterar och sorterar om igen. Det handlar om vad vi *vill* minnas, och vad vi vill glömma. Glöm-

skans politik är minst lika viktig som hågkommelsen.²⁰

*

I västvärlden har dokumentationen och bevarandet av vår historia, vårt kulturarv haft en ackumulerande tendens. Arkivfebern startade redan kring franska revolutionen 1789, steg oroväckande under 1800-talet, museibildandets första stora decennium, och ökade i fart och styrka under 1900-talet, för att idag verka som en allomfattande pest...

Historien, dokumenterandet och bevarandet vill uppsluka allt. "Arkivera, arkivera" ropar Nora, "men det finns alltid något kvar! Arkivet är inte längre den intentionella resten av ett levt minne, utan den avsiktliga och organiserade utsöndringen av ett förlorat minne."²¹

Franska revolutionen var den första brytningspunkten. "Folket" trädde då in på historiens scen. *Deklarationen för de mänskliga rättigheterna* proklamerades 1791–1792. Året därpå öppnades Musée du Louvre i Paris för folket. Demokratiseringen av samhället hade satt igång, folket skulle få tillgång till skatterna, inkorporeras i nationens angelägenheter.²² Den franska historikern Jules Michelet upptäckte att Historien borde omfatta allt, därför att Folket hade efterlämnat *allt* åt honom, historikern att skriva ned, dokumentera och bevara. "Jag andas in deras stoft", utropade Michelet ödesmättat. Enligt Roland Barthes "käkade" Michelet historia och blev därmed så förstoppad att han förberedde sin egen kvävningsdöd.²³

Denna allomfattande historiebulimi och strävan att omfatta hela historien med alla sina skikt och delar, alltså också en folklig tendens, stod i konflikt med den andra, stora och övergripande historien, nämligen Nationens historia. Som vi vet

var det Nationens (politiska) historia som under 1800-talet och fram till 1960–1970-talen blev den rådande diskursen inom historiografin.

Museerna och de historiska vetenskaperna växte upp tillsammans. Museerna i Europas metropoler byggdes som väldiga, förstelnade monument över den mänskliga civilisationens progression, nedfryst av konservatorer och dokumenterare. Ett första föredömligt exempel är Karl Friedrich Schinkels *Altes Museum* i Berlin, som slog upp portarna 1827. Museets "geografi" och utställningsorganisation var ett förkroppsligande av Wilhelm von Humboldts humanistiska civilisationshistoria parad med Hegels progressiva historiefilosofi, där besökaren bokstavligt talat *promenerade genom Tiden*, som avancerade i epok efter epok från rum till rum.²⁴

Intresset riktades mycket snart inte bara mot dokumenten och arkivalierna, utan mot hela det materiella kulturarv som den industriella utvecklingen höll på att utplåna. Tiden frystes ned i museernas utställningsrum och magasin. Museet som fenomen och institution var alltså (och är) en av lösningarna på tidsproblemet i vår kultur – en kultur som åkte berg och dalbana mellan positivistiska utopiska framtidsvisioner och fruktansvärda dystopier à la Wells där människan inte längre hade något hopp.

DEN KRITISKA DISKURSEN

Det postmoderna förhållningssättet till den allmänna mumifieringen av vår livsvärld, vårt kulturarv, är enligt konventionen positivt: det handlar om att stärka identiteter, finna sina rötter, hålla historien levande, lära av det förflutna osv. Men parallellt med den allmänt grasse-

rande arkivfebern löper en samhällskritisk diskurs, som ifrågasätter det sunda i hanteringen. Många intellektuella, historiker och sociologer befarar att Europa och västvärlden löper risk att musealisera sig självt, och därmed minimera det handlingsutrymme som finns för kreativt nybygge. Stort intryck på mig själv gjorde den franske sociologen Henri Pierre Jeudy med sin artikel "Die Musealisierung der Welt oder die Erinnerung der Gegenwart" 1987.²⁵

En ådra av intellektuell musealiseringskritik kan faktiskt följas från idag ända ner till Quatremère de Quincy på 1810-talet, som redan varnade för vårt ständiga bakåtsträvande och sorterande med det materiella arvet. Han påpekade det paradoxala i att man, genom att samla in *fragment* av en kultur (i detta fall konst), genom att rycka loss bitar ur deras kontext och placera dem i en annan, nämligen museets, tror att man därmed skapar en *hel* och representativ (totalité) bild av verkligheten.²⁶

En berömd kritiker återfinns i Nietzsche, som i sin lilla bok *Vom Nutzen und Nachteil der Geschichte für das Leben*²⁷ från 1872, gick hårt åt vad han kallade det "antikvariska sinnelaget". Den antikvariska historikern, säger Nietzsche "flyttar in" i fornlämningar och antikviteter:

Men den antikvariska blicken kan leda till en oförmåga att skilja mellan vad som är värdefullt och kram. Allt gammalt betraktas som lika ärevärdigt, medan allt nytt stöts bort. Det antikvariska sinnelaget degenererar i samma ögonblick som det inte längre inspireras av ett levande samtidsmedvetande. /.../ blir det för starkt tenderar det att förkväva andra sätt att förhålla sig till det förflutna. /.../ eftersom det antikvariska sinnelaget ofta saknar en urskiljande förmåga, underskattar det alltid det som håller på att födas, det nya. /.../

Då spelas den blinda samlariverns vidriga skådespel upp: ett rastlöst hoprafsande av allt

som en gång varit. Människan omvärver sig med gravluft.”²⁸

Kanske var det Nietzsche som inspirerade Derrida rörande arkivfebern. Historiesvärmeriet, säger Nietzsche, ”är en defekt, en skada och brist hos tiden; jag tror nämligen att vi alla lider av en förtärande historisk feber /.../ det finns ett mått av sömnlöshet, av idisslande av historiskt medvetande som skadar det levande och slutligen leder till undergång/.../”. Å andra sidan varnar han för att helt kasta av sig historien – det bör råda balans mellan förhållningssätten till det förflutna.²⁹

Den tyske sociologen Theodor W. Adorno bekymrade sig för världens tilltagande musealiseringstendenser i medlet av 1900-talet. Han menade att när det som människan gör, framställer, producerar, så gott som omedelbart införlivas i det stillastående (konserveras)... då kommer hågkomsten, åminnelsen, att träda in i den alerta medvetenhetens ställe. Uppmärksamheten riktas från Här och Nu och Framtid till det förflutna. Mitt i detta ”förgångnas urlandskap” blir livet endast ett andningshål för döden, med målet att tillrättalägga världen som en välbevarad ruin, och därigenom också lämna bakom sig historien som ett allomfattande, alltomspännande informationsteknologiskt arkiv – men för vem? ”Für niemanden” (för ingen)!³⁰

Filmvetaren, sociologen Alexander Kluge och historikern Wolfgang Zacharias fäster uppmärksamheten vid att historie- och bevarandevetenskapernas utveckling under 1800- och 1900-talen har lett till att tiden mellan 1789 och, låt oss säga år 2000, betraktats som en enda stor Gleichzeitigkeit, en Samtidighet, där allting på sätt och vis är närvarande just här, just nu genom att det oavbrutet återerövrar. Allt som hänt och timat är *omedelbart*

tillgängligt genom historieskrivningen och bevarandet. Vi är mitt uppe i en ”kontinuitetskult”: det är fråga om ett gigantiskt ”Stillstellung der Historische bewegung” – att stoppa upp den historiska rörelsen, tidens gång.³¹ ”Hela samhällen försöker på detta sätt göra om världen till ett oavbrutet Presens, ett presens som man tillägnar sig och som man omvandlar för sina egna syften. Das ist eine kannibalistische Tendenz gegenüber der Welt – detta är ett kannibalistiskt förhållande till världen.”, dundrar Kluge.³² Speciellt i tider av miss-tröstan inför framtiden, så som i dagens samhälle, investerar man hellre i en *permanent samtidighet*, en *Art Attentismus*, [den absoluta närvarons och uppmärksamhetens konst] ett dödsuppskjutande genom att konservera så mycket som möjligt av det vi har, konstaterar Kluge.

Vi lever i en försvinnandets kultur där (helst) ingenting längre får försvinna, ingenting undkomma dokumentationen. Vi skapar enklaver och nischer av Tid, olika tider, som tillflyktsorter för förvirrade människor som ständigt laborerar med sin identitet, byter roller och skepnader, i tid, och otid... Helt i enlighet med den pluralistiska postmodernistiska kulturen och den extrema subjektiveringen (individualiseringen) av våra livsvärldar.

I en värld där ”All that is Solid melts into Air”³³ söker vi tröst i Historien. Naturvetenskapen och ”förnuftet” erbjuder inga etiska livsvärden. Dem letar vi efter i historien, där vi söker hållhakar för vår moraliska livshållning, för att tala med Patrick White.³⁴

Det paradoxala i detta konserverande, denna arkivfeber, är att fenomenet också innehåller en hel del hopp, ett löfte, vilket Derrida också konstaterar:³⁵ om vi nämligen konserverar tillräckligt, mängder, så finns det hopp om att åtminstone någon-

ting blir kvar när vi dör, att åtminstone någonting kan behövas, någongång, av någon.

*

Bevaranderaseriet fick ny fart på 1980-talet, och har till dags dato bara accelererat. Bland de första som uppmärksammade detta var Robert Hewison, som

skrev sin redan klassiska bok *Heritage Industry. Britain in a climate of decline* 1987. Han noterade att då Ancient Monuments Act instiftades i Storbritannien år 1882, räknade man sextiotvå historiskt värdefulla skyddsobjekt i landet. Drygt hundra år senare (1986) hade antalet stigit till 12.800, och detta var endast en bråkdel av de 650.000 skyddsobjekt som man egent-

ligen tyckte var viktiga. Idag måste de vara långt över en miljon.

Museibegreppet har skenat iväg och omfattar idag också hela miljöer, samhällen, naturområden, territorier. Som en konsekvens av denna trend ersattes det svenska begreppet *kulturminnesvård* år 1988 med begreppet *kulturmiljövård* – dvs bevarande av hela den av människan skapade miljön. Écomuseet är ett av resultaten. Le Creusot i Frankrike, som var det första år 1974, omfattade 500 kvadratkilometer. Idag expanderar också dessa "museer" lavinartat. Det största écomuseet i världen torde vara Kalyna Country i Canada – som omfattar 29.000 kvadratkilometer.³⁶

Robert Hewison ser mumifieringens orsaker i samhällets totala förlamning och tillbakagång. *National Trust* förhåller sig till imperiet som en färdigt utvecklad entitet, konstaterar han. Nationen ses inte längre som ett heterogent samhälle som skapar sin egen historia och utstakar en framtid, utan som en *redan uppnådd historisk identitet* (min kurs.), som det bara återstår att bevara!

Pierre Nora lägger fram en liknande argumentation i verket *Les Lieux de mémoire I–III*. Han finner orsaken till dagens omfattande "historiseringsterror" i Nationens behov av legitimering och kontroll. Här talas om "minneshögtidernas välde", "minnesgrubbel" och den totala erinringen av världshistorien.³⁷

Då sitter vi alltså där. Paul Ricoeur kallar dagens situation för "åminnelsebublimi" – typiskt för ett samhälle i stagnation, ett postmodernt samhälle där det inte finns någon tydlig framtidsvision. Moderniteten har lämnat drömmen om ett ständigt "bättre" samhälle bakom sig. Framför oss är bara tomhet, eller ett globalt ekologiskt sammanbrott.

Det yttersta tecknet på att vi börjat ge upp är väl att vi skickar iväg människans genetiska kod i rymdskepp på måfå ut i universum – vilket alltså redan skett...

*

Men vad vill de här herrarna då – istället!? Signifikativt är, tror jag, att de forskare jag här nämnt representerar främst det tyska och franska språkområdet – det vill säga delar av det riktigt "gamla" Europa. Det Europa som håller på att musealisera sig självt? Das Abendland? De är, med rätta, bekymrade över att kulturen och det dagliga livet inte innehåller några positiva framtidsvisioner. De ropar efter utrymme för kreativ handling.

De här forskarna anser att det nya främst föds ur "ruinen", så att säga, att man måste förstöra något, riva ned, låta förfalla, för att kunna skapa något riktigt kvalitativt nytt. Eller som Wolfgang Pircher summerar upp det hela:

Die Möglichkeiten der Welt hängt von Zerstörung ab... was wäre das, wenn alle Denkmale der Alten noch stehen sollten!?³⁸

Eller läs nobelpristagaren Elias Canetti:

Hur mycket av det förflutnas tyngd kan sinnet kasta av sig, hur mycket kan det glömma? Svårt att säga, men skall denna osäkra tillvaro kunna uppfattas på ett realistiskt och fantasifullt sätt, må det vara så mycket som möjligt!³⁹

Räddningen ur denna "åminnelseera", som Nora ser det, är det faktum att hela historien så småningom, med början på 1970-talet, började kopplas loss från Nationen. Vi är alltså, fast på ett omvänt sätt, tillbaka hos Jules Michelet, hos Folkets primat och de mänskliga rättigheterna. Det är inte Nationens "stora berättelse" som gäller nu längre, utan folkets göranden och låtanden, deras levande mikro-

historia. Men nu handlar det inte bara om rätten att få "sin" historia skriven och dokumenterad som delar av nationens historia, detta är redan gjort och görs, utan om rätten att förhålla sig kreativt till det förflutna och kulturarvet. Då lämnar samhället bakom sig det "nationella minnet" och "medborgarminnet" och "statsminnet" som alla är mer eller mindre politiskt styrda och hårt gallrande, och går över till vad Nora kallar ett brett "*kulturarvsminne*".⁴⁰ Detta är ett skapande, kreativt minne.

Nora ser det första franska "kulturarvsåret" 1980 som en brytningspunkt – vilket stämmer väl överens med utvecklingen i resten av Europa. "Tiden är inne för ett kulturarvsminne och för ett Frankrike som en nation utan nationalism", säger Nora. Diskussionen känns igen.

VÄRDERELATIVISM?

En av konsekvenserna av att kopplas loss från Nationen är inte bara att hela folkets historia börjar beaktas, utan också en "värdenihilism" ur bevarandesynpunkt. Det vill säga att det som betraktas som värt att bevara sedan cirka tjugo år tillbaka går i en sluttande, och under senare år allt brantare kurva nedåt, från det ur vetenskapernas eller konstens synvinkel "värdefulla" till att alla kulturyttringar är värda att hågkommas, allt är likvärdigt ur bevarandesynpunkt. Det här är det vi kan kalla en sida av demokratiseringen av kulturarvet. Medborgarna själva deltar i bevarandeprocesserna och styr dem delvis, vid sidan av de professionella antikvarierna. Det här kallas också "processkulturarv".⁴¹

Vi kan se det såhär: tidigare, eller hittills, har bevarandestrategierna vilat utslutande på de värdekonvenanser och

paradigm som varit rådande hos en vetenskaplig expertis, inom arkeologin, etnologin, antropologin, konstvetenskapen osv. Inom dessa skolade eliter har bedömningsgrunderna för vad som är värt att bevara nästan fungerat som oskrivna regler. I stort har samlandet och bevarandet också betraktats som ett självklart värde, som inte i någon nämnvärd grad behövt diskuteras eller ifrågasättas, varken de värderingar som styr insamlandet eller dess kvantitativa aspekter.

Idag har dessa värdegrunder fått sällskap och konkurrens av andra värdegrunder, som vi här kunde kalla "vanligt folks", turisternas, och entreprenörernas värden. Låt oss gruppera dessa i tre värderingskategorier:

1. *Antikvariernas* – dvs. de vetenskapliga, historiska kraven, samt lagstiftningen rörande fornminnens bevarande, osv.
2. *Turisternas* – dvs. "upplevelse"aspekten på platsen, dess historia, berättelser, umgänge med föremål, insyn i deras kontexter genom tiden...
3. *Entreprenörernas* och övriga – dvs. möjligheterna till eget utnyttjande av kulturarv och -miljö för närings-, kunskapsuppbyggnads- och rekreationsändamål.

Dessa tre grupper kunde också sammanfattas i två: *vetenskapliga* behov kontra *populära-*, eller låt oss kalla det *bruksbehov*. "Antikvarien", "turisten" och "entreprenören" har för det mesta olika värdegrunder, och förhåller sig därför olika till bevarande- och restaureringsfrågor. "Turistens" behov och värdegrund kan sägas finna sig i mitten mellan de två andra, och utgör redan i sig ett slags kompromiss. Grovt kan man dela upp kriterierna för bevarandeåtgärder ungefär såhär, exemplifierat med byggnadskultur:

A. Grundmotiv dokumentvärde

1. byggnadshistoriskt värde
2. arkitekturhistoriskt värde
3. fornminnesvärde
4. teknik- och industrihistoriskt värde
5. samhällshistoriskt värde
6. socialhistoriskt värde
7. personhistoriskt värde

B. Grundmotiv upplevelsevärde:

9. arkitektoniskt värde
10. konstnärligt värde
11. symbolvärde
12. miljöskapande värde
13. patina
14. identitetsvärde/ existentiellt
15. kontinuitetsvärde
16. traditionsvärde
17. kommersiellt värde

Då det gäller samhällets officiella bevarandestrategier, är det i allmänhet något eller några av de fyra första i bägge spalterna som styr besluten, fattade av en antikvarisk, konsthistorisk, arkitekturhistorisk expertis. Enligt min behovsskala ovan är det således kategori 1, "antikvarien", som oftast styr, som tar sig tolkningsföreträdet och makten. De vetenskapliga/antikvariska behoven i vårt samhälle är traditionellt den självklara grund som all musealisering och konservering bygger på. Denna basala grund är självfallet fortfarande viktig, annars har vi snart inga forn lämningar heller.

Men dessa värden kan relativiseras idag. De utgör inte längre en objektiv och neutral sanning, och får idag inte vara allennärådande. De har fått sällskap och måste balanseras upp av andra värden och behov, turistens och entreprenörens. Detta har redan orsakat en hel del tumult och maktkamp om beslutsföreträden och värdegrunder på många håll.

En resa som undertecknad företog i augusti 2006 till Skottland med besök hos National Trust bekräftar detta: den antikvariskt professionella personalen beklagade sig över att de idag är överlupna av krav från allmänheten rörande potentiella bevarandeobjekt. Kreti och pleti hör av sig från när och fjärran, och anser att the Trust måste ta sig an deras grejer – allt från nedlagda kiosker och biografer, verkstäder och bensinmackar till cyklar, båtar och bilar. Trust vet inte vad de skall göra, i brist på resurser.

National Trust sitter precis i samma båt som de svenska myndigheterna, då de talar för en demokratisering av kulturarvet, om tillgänglighet för alla. Demokrati betyder ju egentligen en modell för att förhandla om *makt*. De professionella antikvarierna är således tvungna att dela med sig av makten att bestämma över kulturarvet, hur det definieras, vilka normer som bestämmer dess värde, och hur det förvaltas. Det här betyder, till syvende och sist, att museerna och kulturarvsinstitutionerna bör kunna analysera och ifrågasätta sig själva och sin egen verksamhet (och vilka gör det, idag!?). De bör helt enkelt bli aktivt verkande planeringskontor för det förflutna⁴², istället för mausoleer över ett på vetenskapligt urval baserat dokumenterat "minne". Som en av dessa antikvarier själv formulerar det:

Vår hittills centrala bevekelsegrund har varit känslan av att kulturarvet är hotat och måste skyddas, och det från människorna. Men att omyndigförklara arvtagaren för att skydda arvet, kan inte vara ett hållbart fundament för antikvariska förhållnings- och arbetssätt.⁴³

Att göra andra *aktivt* delaktiga innebär att vidga synen på kunskap till att omfatta såväl vetenskaplig som alternativ kunskap och vanligt folks behov av att få tillgång till sitt förflutna. Detta kräver lyhördhet

för variation och för tanken att denna kunskaps kvalitet kan ligga i själva delaktigheten.

KUNSKAPSBEGREPPETS DIVERSIFIERING OCH "DEMOKRATISERING"

Det finns andra former av kunskap än vetenskaplig och teoretisk kunskap. Praktisk kunskap, även kallad tyst kunskap, är det slags kunskap som människan tillägnar sig genom erfarenhet. Hantverkarskunnandet hör dit. Yrkeskunnande hör dit. Den kunskap som en människa behöver för att kunna bygga ett hus, segla en båt, driva upp växter på rätt sätt, laga god mat, tillverka ett föremål, konservera det...⁴⁴

Inom kulturarvssfältet bör finnas utrymme för sådan alternativ kunskap; lekmannens eller mästarens tysta kunskap om tingen, deras ursprung, tillblivelse, bruk och biografi. Kreativ kunskap. "Praktisk kunskap" är idag föremål för ett ökat kunskapsteoretiskt intresse vid universiteten. Ett exempel på nytänkande är konservatorsutbildningen på institutionen för kulturvård (Department of Conservation) vid Göteborgs universitet. Där har man numera – efter år av parallella liv – slagit ihop hantverkarskunnandet, snickeri och byggnad med kulturvården som likvärdiga *vetenskaper*.⁴⁵

Det kan också vara fråga om kunskaps vars grunder är svåra att komma åt, omöjliga att mäta, och ibland okända, men som ändå fyller viktiga behov eller kan vara outhärliga. Det kan vara fråga om rent existentiell kunskap och behov eller kollektiva minnen. Kunskaper som kan visa sig vara outhärliga därför att bevarandebeslutet i sådana fall grundar sig på helt andra värdegrunder än vad antikvarien skulle grunda sitt beslut på.

Istället för vetenskapliga kriterier råder här kanske kriterier som "social betydelse", "personlig betydelse", tillverkningsbetydelse (yrkesskicklighet), minnesbetydelse (souvenir), eller till och med kuriosas, som grund för bevarandebeslut.

Kulturarvshistoriska inventeringar, analyser och bevarandebeslut som andra än vetenskapliga aktörer gör, innehåller kanske "sakfel", men likafullt kan de bidra till att kulturarv bevaras och brukas på acceptabla och eftersträfvade sätt.

Framför allt kan dessa alternativa kunskaper och värdegrunder bidra till att den tysta kunskapen överförs till kommande generationer – något som ju ytterst sällan kan ske på ett traditionellt museum idag. Museerna är inte skapta för det.

ÄN MUSEERNA DÅ?

KAN DE ÖVERLEVA?

Och vad gör då museerna, dessa stolta flaggskepp för Nationernas tidevarv? Kan museerna överleva den epok som är deras upphov – nämligen den industriella epoken, som vi nu har lämnat bakom oss? Museerna vrider sig som maskar i det nationella dammet och försöker balansera mellan sina gamla nationella och vetenskapliga uppdrag, och å andra sidan folkets alltmer påträngande krav om delaktighet, om omedelbar tillgång till godbitarna i museernas magasin.

När vi nu en gång har det såhär, mumifieringen rasar vidare, så måste vi börja anpassa verksamheten i enlighet med det. Nedfrysningen och poleringen av kulturarvet måste få ett slut.

Låt oss åter skärskåda begreppet demokrati, det folkliga kulturarvet och kravet att få bruka detsamma, här och nu. Kulturpolitiken ordar ymnigt om hur mu-

seerna skapar identitet genom att låta människor umgås med tingen ur det förflutna, och att tingen i utställningar "levandegör" historien och skapar "sammanslagning". Museerna idag skall inleda dialog med det omgivande samhället, bidra till social integrering, skapa andligt och socialt kapital, t.o.m. bidra till en minskning av kriminalitet... allt det här genom antagandet att detta nog sker, bara folk får "tillgång" till kulturarvet. Men på denna punkt är forskningen i sin linda. Vad sker där, egentligen, i mötet mellan museum/kulturarv och besökare? Är bruk av, och tillgänglighet till, kulturarvet liktydigt med att tillåtas, gratis eller mot betalning, stå och se på ting avskärmade från oss i dunkla skottsäkra montrar?

En av orsakerna till vanligt folks likgiltighet för museer är troligen själva det faktum att föremålen musealiserats! Med musealisering menas här att föremålet tagits ur sitt levande omlopp i vardagslivet och frusits ned i en annan kontext, museets vitrin eller magasin.

Åldrande och sönderfall är en nödvändig aspekt av ett levande förflutet. Att avbryta ett föremåls livscykel och genom konservering fixera det i ett visst stadium är att "döda det" – för att åter tala med sociologen Theodor W. Adorno, eller med Douglas Crimp. Adorno påpekar att det inte är en slump att orden *mausoleum* och *museum* har samma ursprung:

/.../ the word *museum* describes objects to which the observer no longer has a vital relationship and which are in the process of dying. They owe their preservation more to historical respect than to the needs of the present. Museum and mausoleum are connected by more than phonetic association.⁴⁶

Genom musealiseringsprocessen upphör alltså föremålets naturliga levnadslopp.

Det får inte längre användas, helst inte alls röras. När föremålet tas ur bruk förlorar det en viktig del av sin "själ", menar Adorno. Denna själ är i grunden inte möjlig att blottlägga och bevara med vetenskapliga metoder; den har heller inget med taxonomi, ålder eller proveniens att skaffa. Själen, liksom för övrigt uppfattningen om föremålets autenticitet, sitter i våra huvuden, och i föremålets *funktion och interaktion med människan*.

Vi talar om föremålens praktiska funktion i människors personliga och färggranna liv, och den tysta kunskap vi har om det. Vi använder våra föremål och hela vår materiella värld i något *syfte*. Vi använder föremålen som *verktyg*, inte bara för att skapa något, göra något, utan som verktyg för *kommunikativ handling*. Detta handlingsförlopp, denna bruksidentitet, är nedbruten i museets värld. Barnet har kastats ut med badvattnet. Och barnet kan endast delvis räddas genom att foga berättelser, bilder, ljud, ljus osv till det i syfte att "levandegöra" det.

Bevarande-, konserverings- och säkerhetskraven i museibranschen blir alltmer rigorösa. Kraven kan bli så rigorösa att de allvarligt står i konflikt med museets huvudsyfte: att popularisera vetenskapen, att låta folk umgås med tingen, känna historiens vingslag och låta tingen berätta. Denna konflikt har föga uppmärksamhetsvärd sig av forskningen eller i den offentliga kulturarvsdebatten.

Konflikten blir även tydligare ju större och mer nationellt eller internationellt betydelsefullt museum det är fråga om, allteftersom det från myndighetshåll ställs ökade krav på säkerhet och långsiktigt bevarande.

Man bär sig alltså åt som om man verkligen trodde på möjligheten att bevara någonting i "evighet", som om kampen

mot förfallet var vunnen. I branschen skämtar man redan om att museiantikvariens dröm är att föremålen inte alls plockas fram i dagsljuset, eftersom de mår bäst i ett mörkt, svalt, bombsäkert och klimatiserat magasin. De skall bevaras, långsiktigt, helst för evigt, men *för vem!*? Varför är vi så självklart övertygade om att våra efterkommande vill ha allt detta skrot, som vi samlat i ladorna?

Är det bara fråga om ett vilt hopp om att vi ändå inte, kanske ändå inte, är riktigt döda?

När föremål så ändå skall visas – för detta är ju grandidén med alltsammans – blir kraven på klimat, säkerhet, konservering och belysningsförhållanden ofta så rigorösa, att utställningsgestaltningen blir allvarligt lidande eller rentav omöjlig att genomföra. Denna monterterror inverkar ofta negativt på besökarnas upplevelser. Utställningar upplevs som distanserade, torra och tråkiga. En klassisk musée-fatigue inträder (museitrötthet).

Det finns också bevis för det omvända förhållandet: museer som visar sina före-

Bilden ingår i en serie som författaren skapade för en föreläsning, "Det gudomliga skräpet - Drama i tre akter", vid Helsingfors universitet 1992. Tillsammans med fotografen Stefan Bremer drog vi runt på gamla soptippar i Nylands län, och lyfte in en del prylar direkt i studion för fotografering som "unika museiobjekt" liggande på svart siden. Foto: Stefan Bremer.

mål utan montrar eller andra skyddsåtgärder och där besökarna också tilläts ta på föremålen, är de som väcker störst intresse, förtjusning och nyfikenhet. Mölndals museum är ett gott litet exempel, som också vunnit internationellt pris för sina utställningar och sitt koncept. Andra, mycket intressanta exempel är arbetslivsmuseerna.

*

Det vi alltså måste intressera oss för är att förändra museernas koncept och uppdrag i grunden – inte bara bredda verksamheten i form av mer pedagogik, så som de flesta museer idag uppfattar saken. Ett helt nytt förhållningssätt till tingen och till den av människan skapade miljön måste till. Och då kanske vi kan börja med att justera Fornminneslagen... skrota den något absurda tanken om det eviga bevarandet.

Varför inte lyfta fram det *stilla förfallet* som ett nytt förhållningssätt, möjligt att tillämpa om inte i alla, så i många fall av bevarande. Faktum är nämligen att hur mycket vi än konserverar, fryser ner och bestyr, så är det kört. Materien upplöser sig, förr eller senare, obönhörligt i sina enkla beståndsdelar.

Plocka istället fram föremålen, använd dem, låt folk ta på dem, undersöka hur de är gjorda, ta vara på den kunskap som ligger i föremålen, direkt, i ett kreativt umgänge med det förflutna. Låt folk låna hem föremålen, möblera lite i sina liv med dem, såsom en del konstgallerier redan gör. Alexander Kluge vill se det ideala museet som ett slags fabrik, en produktionsanstalt... som slår sönder myter, fenomen, händelser, gamla prylar, och därav bygger upp nånting nytt.⁴⁷ Hans vision passar väl ihop med det vi ovan benämner "processkulturarv".

DE MINDRE MUSEERNAS TRUMF OCH FRAMTIDSCREDO

Här kommer de mindre museerna kommer in i bilden – alla de museer, både professionella och icke-professionella, som inte har nationellt ansvar för långsiktigt bevarande. I jämförelse med de stora museernas institutionella tröghet, ovilja och långsamhet visavi förändring och utveckling, kan de mindre museerna snabbt ställa sig i täten för den demokratisering av kulturarvet och musealia som jag här talar om. Genom nya och kreativa metoder kan de faktiskt ställa sig i täten för museiutvecklingen. De har frihet och potential att agera och experimentera i förhållande till sina samlingar, sin insamling, sin dokumentation och utåtriktade verksamhet, på ett sätt som de stora inte någonsin förmår (eller vågar). De har möjligheter att lyfta ut föremålen ur sin tillvaro i "dödsriket" – museimagasinet – till en närvaro i nuet, för att tala med Adorno. De har möjligheter att skapa nya fantasi-fulla system för *föremålsdokumentation*, och de kan ta till vara all slags kunskap – också den tysta kunskapen. De har möjlighet att utnyttja denna tysta kunskap i *nyproduktion* av föremål, både i museet och utanför!⁴⁸

Det finns naturligtvis gränser för hur mycket man skall låta besökare tafsa på föremålen i ett museum. Men en ansvars-kännande museipersonal kan styra detta bruk, t.ex. i pedagogiskt syfte, eller i syfte att föra hantverksskunnandet vidare. Ett viktigt led i denna ideologi är, att föremålen är ständigt tillgängliga och brukbara, icke nedfrysta i mörka magasin. De skall kunna plockas ned eller ut ur museet vid behov. Vissa av dem skall rentav kunna plockas isär, för närmare studier av teknik och annat, för att verkligen få reda på hur

de är tillverkade – så att hantverkskunnandet också förs vidare.

Riktlinjerna för Framtidens museum utstakas här, inte i de stora gamla musei-institutionerna. Det viktiga här är faktiskt inte att kulturarvet finns – det viktiga är vad det *gör* (med oss), och vad vi gör med det. Museet i framtiden måste utvecklas hela tiden, det är en process, liksom kulturarvet är en process, som vi alla, varje dag, i det tysta är delaktiga i.

EPILOG:

”Skrattet fastnar i halsen. Bilarna har slutat gå och husen kanar sakta nedför gråa klippblock som om de saknade grund och utan fotfäste glider utför branten.

Hela miljön är i förändring och nedbrytningen skonar ingenting. Bensinstationen för länge sedan slagit igen, för vem mäktar med ett literpris på 10.000? Och där ligger en hög ruttnande kadaver. Man undrar varför de dog, varför ingen tagit dem tillvara. Sjuka, förgiftade eller övergivna? Tågen rullar fortfarande, men har mist sin forna glans. Och är det egentligen någon som åker, någon som kör? Människorna är försvunna. De syns i alla fall inte. Oklart om de lever eller om de bara har lämnat detta wasteland.”

Carl-Johan de Geer

(Text till installation hösten 2006 på Kulturen i Lund)

NOTER

¹ Denna Wells' koppling till museer blev jag påmind om av den brittiske forskaren Stuart Burch, som i sin tur tackar konstnären Duncan Mountford och dennes utställning *The Archive of Lost Knowledge*. Se Stuart Burch, Sweden's

memory – museums, monuments and memorials: *Art Bulletin of the Nationalmuseum Stockholm*, 9/2002, s. 93–102.

² På svenska *Västerlandets Undergång*.

³ Artikeln är en utarbetning och sammanslagning av två ”papers”: ett ”key note” med samma titel på Nordnorske Museumsseminar i Tromsø den 22–23 oktober 2006, samt ett programutkast för en workshop ”Små museers Framtidsstrategier” skrivet av undertecknad i februari 2006.

⁴ Som Jean-François Lyotard säger i sin artikel ”Les immatériaux” i: *Thinking about Exhibitions*. Ed. by Reesa Greenberg, Bruce Ferguson and Sandy Nairne. Routledge, London & New York 2003 (f.ed. 1996).

⁵ GWF Hegel, *Phänomenologie des Geistes*. (1807) och J.G. von Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784–1791). Den statiska modellen av historiska kronologiska epoker ersattes med en dynamisk dialektisk modell där civilisationen utvecklades från en lägre nivå till en högre. Inte att förväxla med Darwins evolutionsteori.

⁶ Michel Foucault, *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*. New York, Vintage Books Edition, April 1994.

⁷ Diderot citerad i: Christopher Woodward, *In Ruins*. London 2001, s. 153.

⁸ Ibid., s. 155.

⁹ Ibid., s. 67.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid., s. 126. För mer ruinromatik, se t.ex. Rose Macaulay's klassiska verk *Pleasure of Ruins*. Weidenfeld and Nicolson, London 1953.

¹² Woodward, s. 72.

¹³ Ibid., s. 69.

¹⁴ Så säger signaturen ”Celeste” på sajten: www.peteashton.com/05/08/21/wasteland.html (dat. 2006-10-15).

¹⁵ Grundades vid University of Arizona på 1980-talet av den berömda ”soparkeologen” William Rathje, som också skrev en bok om detta tillsammans med Cullen Murphy med titeln *Rubbish. The Archaeology of Garbage*. University of Arizona Press. Tucson 2001 (first ed. 1992); Jfr också Michael Thompson, *Rubbish Theory. The creation and destruction of value*. Oxford University Press 1979.

¹⁶ Jacques Derrida, *Mal d'Archive: un impression freudienne*. Editions Galilée 1995. På engelska: *Archive Fever. A Freudian Impression*. University

- of Chicago Press. Chicago & London 1995. Här utnyttjas den engelska versionen.
- ¹⁷ Carolyn Steedman, *Dust*. Manchester University Press, 2001, s. 1–7. Steedmans bok är en underbar skildring av historikernas förhållande till "dammet" – till arkivet och dokumentationen av det förflutna.
- ¹⁸ Jacques Derrida, *Archive Fever*, s. 91.
- ¹⁹ Cit. i Paul Ricoeur, *Minne, Historia, Glömska*. Daidalos, Göteborg 2005, s. 497.
- ²⁰ Denna fråga uppmärksammas t.ex. i antologin *Politiques de l'oubli. Le genre humain, Octobre 1988* (Paris), där flera kända franska historiker och sociologer dryftar olika aspekter av "glömskans politik" och "svåra saker".
- ²¹ Cit. i Ricoeur, s. 497.
- ²² Jean-Louis Déotte, *Oubliez! Les ruines, l'europe, le Musée*. L'Harmattan, Paris 1994, s. 51.; se också Jean-Louis Déotte, *Wie die Geschichte der Musealisierung anheim fällt: Jörn Rüsen/Wolfgang Ernst/ H.Th. Grütter* (Hrsg). *Geschichte sehen. Beiträge zur Ästhetik historischer Museen*. Pfaffenweiler 1988.
- ²³ Barthes cit i Steedman, s. 26 ff.
- ²⁴ Déotte, s. 71.
- ²⁵ "Die Musealisierung der Welt oder die Erinnerung der Gegenwärtigen." *Ästhetik und Kommunikation*, Heft 67/68. Jhrg. 18. Berlin 1987.; Se även Robert Hewison, *Heritage Industry. Britain in a Climate of Decline*. London 1987.
- ²⁶ Quetremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art & Lettres*. Paris 1815 ; Déotte, s. 38–39, 74–75.
- ²⁷ På svenska *Om historiens nytta och skada. En otidsenlig betraktelse*. 1998. Tidigare svensk utgåva: *Historien och livet. En otidsenlig betraktelse*. 1924.
- ²⁸ Ibid., s. 13f samt s. 55.
- ²⁹ Ibid., s. 22, 28.
- ³⁰ Zacharias citerar Adorno. Zacharias, s. 25
- ³¹ Wolfgang Zacharias, *Zur Einführung – Zeitphänomen Musealisierung: Wolfgang Zacharias* (Hg), *Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung*. Essen 1990, s. 10.
- ³² Alexander Kluge, *Medialisieren – Musealisieren: Wolfgang Zacharias* (Hg), *Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung*. Essen 1990, s. 33.; Se också Oskar Negt/ Alexander Kluge, *Geschichte und Eigenninn*. Frankfurt 1981.
- ³³ Marshall Berman, *All That is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity*. London 1983.
- ³⁴ Patrick White, *On Living in an Old Country*. Cambridge University Press 1988.
- ³⁵ Derrida, s. 36.
- ³⁶ André Gob & Noémie Drouget, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*. Paris 2003, s. 41 ; www.kalyna.ca.
- ³⁷ Nora citerad av Ricoeur i Paul Ricoeur, *Minne, historia, glömska*. Daidalos, Göteborg 2005, s. 503.
- ³⁸ "Världens möjligheter hänger på förstörelsen... Hur skulle det se ut om alla minnesmärken från det förflutna skulle stå kvar?" ur: Wolfgang Pircher, *Ein Raum in der Zeit. Bemerkungen zur Idee des Museums. Ästhetik und Kommunikation. Heft 67/68. Jhrg. 18. Berlin 1987*.
- ³⁹ Elias Canetti, *Die gerettete Zunge*. München–Wien 1977, s. 11. (Sv. utg. *Den räddade tungan*.)
- ⁴⁰ *Lieux des memoir II*, s. 652; se Ricoeur s. 501.
- ⁴¹ Peter Aronsson, *Historiebruk – att använda det förflutna*. Studentlitteratur 2004, s. 146f.
- ⁴² Sören Halldén, *Behövs det förflutna? En bok om det gåtfulla vardagslivet*. Liber Förlag, Stockholm 1983.
- ⁴³ Säger Birgitta Johansen, chef för Kungskapsavdelningen på Riksantikvarieämbetet i Stockholm. Se *Agenda Kulturarv*. RAÄ. Stockholm 2002.
- ⁴⁴ Kjell S. Johannessen, *Praxis och tyst kunnande. Dialoger 99*. Stockholm 1999; Tore Nordenstam, *Exemplars makt. Dialoger 69–70*. Stockholm, Kungliga Dramatiska Teatern 2005; Bengt Molander, *Mellan konst och vetande: texter om vetenskap, konst och gestaltning*. [Med bidrag av Beata Agrell etc.]
- ⁴⁵ Se institutionens hemsida: www.conservation.gu.se/.
- ⁴⁶ Adorno cit. i Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*. 1993; se också Michael Shanks, *The life of an artefact in an interpretive archaeology. Fenoscandia Archaeology XV*, Helsingfors 1998; se även Susan Pearce, *Museums, Objects and Collections. A Cultural Study*. Leicester University Press 1992.
- ⁴⁷ Kluge, 1990, s. 36.
- ⁴⁸ På denna punkt skulle dessa museer kunna återknyta till föregångaren till 1800-talets kulturhistoriska museum, nämligen Konst- och Naturaliekabinetten på 1500- och 1600-talen. Dessa användes som studiekammare, föremålen

flyttades in och ut, splitternya kopior och pastischer tillverkades och infogades i samlingen, osv.

SUMMARY

The Culture of Perishness and "Mumification" of the World – On Time-anxiety and Strategies for Preservation

The focus in this article is on our battling against Time, perishness and death with the aid of preservation, conservation and musealizing our material and immaterial "world. A battle which, in the end,

is doomed to fail, since "All that is Solid Mels into Air", sooner or later. Criticism against the ever increasing "Archive Fever" (Derrida) and obsession with History and the Past can be traced back to Quatremère de Quincy in the 1810's, and will continue through thinkers and sociologists such as Friedrich Nietzsche, Theodor W. Adorno, Jaques Derrida, Pierre Nora, Alexander Kluge, Douglas Crimp and many others. Is Europe in a state of decline, musealizing itself? So what are the options for creativity in building a future? And what should the museums do, when leaving behind the epoch – the industrial society – which gave them birth? Museums should make some adjustments to their attitude to the concept of "eternal preservation".