

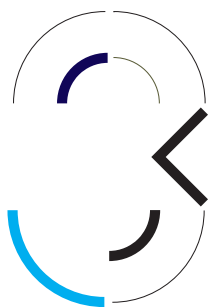
Man kan knappast påstå att KRO föddes med silversked i munnen. 1937 var Sverige, liksom övriga Europa, drabbat av den stora depressionen med lågkonjunktur och arbetslöshet som följd. Några år tidigare, 1932, hade ... s.5

Redan före franska revolutionen förundrade sig makthavare i Europa över att besöksantalet i kyrkorna stadigt hade gått ner, inte minst i England. Något behövde ersätta den attraktionskraft och det inflytande som kyrkan åtnjutit och vars ... s.23

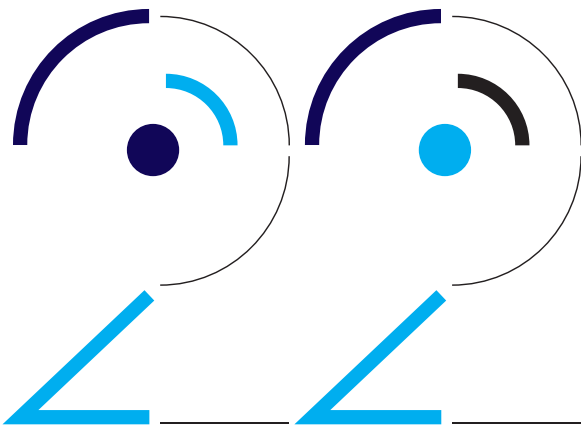
För ett tag sedan berättade skandalbloggaren Hanna Widerstedt att hon egentligen var ett konstprojekt. Det hon skrivit, sättet hon klätt och uppfört sig på, de åsikter hon hade fört fram – till exempel att hon hade fobi för fattiga ... s.31

Vi lever i copyrightens tid, en tid där varje konstnärlig form eller handling underkastas upphovsrättsens lagar. Det har blivit både fint och rättträdigt att skydda den konstnärliga egendomen. Många konstnärer lyckas försörja sig på ... s.35

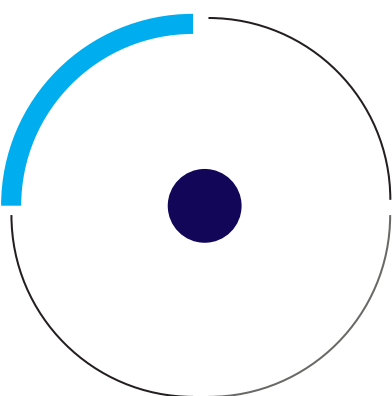
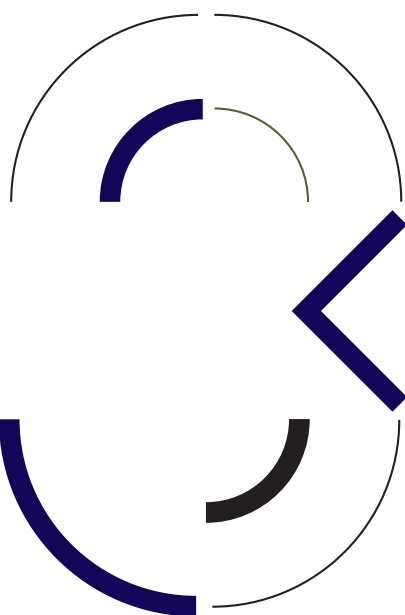




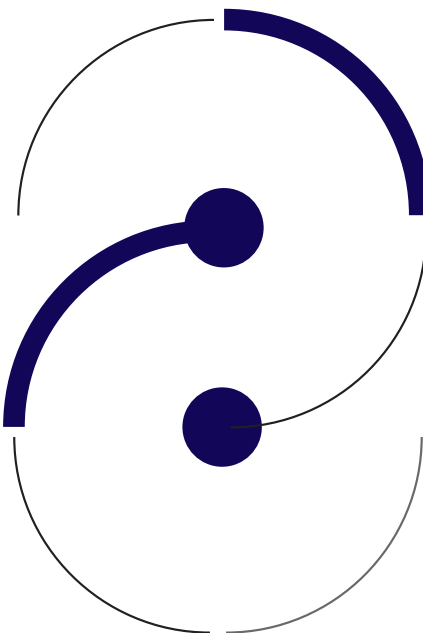
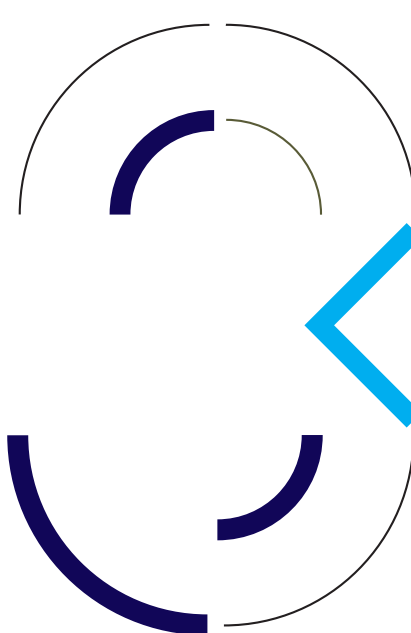
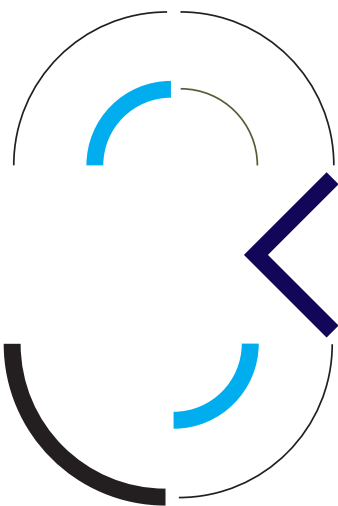
LEDARE  
Mätbarheten måste bekämpas.



FRIARE KAN INGEN VARA  
Kan konstnärligt oberoende  
och ekonomiskt beroende gå  
hand i hand?



KÄND I FEM MINUTER  
I framtiden är alla  
konstnärer kända i fem  
minuter.

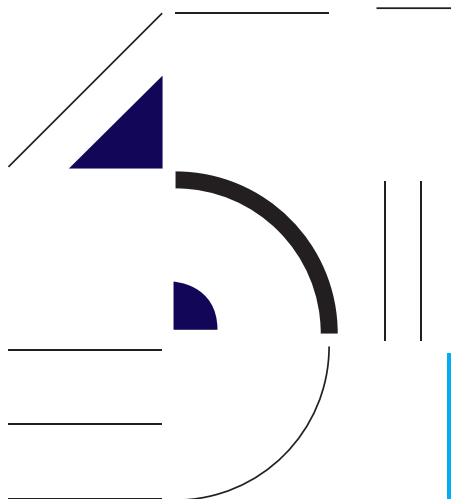


KARIN WILLÉNS TESTAMENTE  
Ordföranden lämnar rodret – men vad efterlämnar hon?

ROBIN HOOD OCH DE FYRTIO RÖVARNA  
Är det skillnad på att stjäla för sin egen skull eller andras?

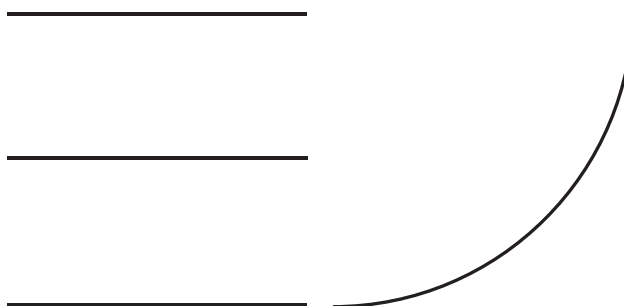


MEDLEMSSIDOR KRO/KIF



MEDLEMSSIDOR BUS

75  
Anders Olofsson om en sju  
decennier lång strid.



# KRO BEHÖVS MER ÄN NÅGONSIN



TÄRTA

BILD: KARIN HAGEN

## KONSTNÄREN NUMMER TRE & FYRA 2012

CHEFREDAKTÖR OCH ANSVARIG UTGIVARE: ANDERS RYDELL

FORM OCH KONSTNÄRLIG LEDNING: NILLE SVENSSON

REDAKTÖR: JOHAN LINDSKOG

MEDARBETARE I DETTA NUMMER: MARTIN AAGÅRD, ANDERS MILDNER,

JOHANNA KAROLINA MODIG, ANDERS OLOFSSON, SINZIANA RAVINI,

ROBERT STASINSKI, KARIN HAGEN, ROBERT BERGGREN, LISELOTTE

WATKINS, MARIANNE PETERSSON-SOOLD

REDAKTIONELLT KRO 75 ÅR: THOMAS LILJENBERG, TINA ERIKSSON

FREDRIKSSON, KARIN WILLÉN

OMSLAGETS KALLIGRAFI AV MARIANNE PETERSSON-SOOLD

PRENUMERATION HELÅR 275 KR; RED@TIDNINGENKONSTNAREN.SE

ANNONSER: LUDVIG LOF, LUDVIG@ANNONSHUSET.SE, 08-662 75 09

HANS FLYGARE, HANS@ANNONSHUSET.SE, 08-662 75 03

KONSTNÄREN GÖRS AV EGG PUBLISHING PÅ UPPDRAG AV KRO/KIF

REDAKTIONEN: STORA NYGATAN 7, 111 17 STOCKHOLM

EMAIL: RED@TIDNINGENKONSTNAREN.SE

KRO/KIF: ÅRSTAANGSVÄGEN 5B, 117 43 STOCKHOLM

KRO/KIF TEL: 08 54542080

KRO/KIF EMAIL: KRO@KRO.SE, KIF@KIF.SE

TRYCK: TRYDELLS TRYCKERI AB

 UPPLAGA 8000 EX

TIDNINGEN KONSTNÄREN GES UT AV AB SVENSK KONSTNÄRSSERVICE.

 Sveriges Konsthantverkare & Industriformgivare

**Konstnärernas Riksorganisation**

The Swedish Artists' National Organization

»MEN DET ÄR KULTUR, det är en livsstilsfråga det här med konsten«. Så motiverade konstmässan Affordable Art Fairs mässansvariga Lotta Nordström nyligen att konststuderter fick arbeta gratis – trots att mässan sålde för 11 miljoner. Nordström vet förmodligen inte om det själv, men mot svar som hennes har KRO fört en 75 år lång kamp. En strid för professionalisering, skäliga ersättningar och konstnärlig frihet. Det här numret av KONSTNÄREN handlar om det – om de 75 åren. I mars 1937 bildades Konstnärernas Riksorganisation – som ett svar på vad man kan definiera som den moderna konstpolitikens födelse. Som Anders Olofsson beskriver, i det här numrets långa text om organisationens historia, har KRO varit barnmorska vid de flesta konstpolitiska projekten sedan dess – från Moderna Museet till MU-avtalet. På många sätt har också konstnärsrollen genomgått enorma förändringar – framför allt genom en ökad professionalisering. Konstnärer är idag arbetstagare inte bidragstagare. Det är en avgörande skillnad vars betydelse inte kan underskattas. I ett historiskt perspektiv har framgångarna varit många – men historien lämnar också en viktig lärdom: Villkoren måste ständigt försvaras, 2012 lika mycket som 1937.

Varje tid har sin strid. Men idag är kanske hoten flyktigare, alltmer svåröverblickbara – dunkla. Det gäller framför allt det främsta av dem, mätbarheten. Den idé som genomsyrar hela vår samtid, att allt som är mätbart är användbart, har drabbat även konsten.

Stockholms kultur- och fastighetsborgarråd, Madeleine Sjöstedt hemföll åt denna idé när hon nyligen lät det globala analysföretaget Ernst & Young mäta effektiviteten på Stockholms teaterscener. Stockholms Stadsteater, som subventioneras med 519 kronor per besökare, ansågs vara dubbelt så »effektiv« som Dramaten som får 919 kronor. Kanske skulle Ernst & Young också komma fram till att Ernst Billgren är dubbelt så »effektiv« som Dan Wolgers – men vad ska vi egentligen dra för slutsats av det?

Mätbarheten är dock inte odelat skadlig, när den används rätt. Statistik och undersökningar om konstnärers levnadsvillkor och inkomster har stått som underlag för verkliga förändringar. Problemet uppstår när konsten i sig ska bli mätbar.

Denna utveckling analyseras i den nyutkomna boken *Alltings mått*, skriven av idéhistorikerna Sverker Sörlin och Anders Ekström. Boken beskriver belysande hur humanistiska verksamheter har svårt att hävda sig i mätandets kultur. När kultur och konst ska räknas hem i kronor och ören väger de i regel lätt. För ett företag som Ernst & Young, som »kvalitetssäkrar finansiell information«, kommer kultur och konst alltid att visa röda siffror. Ett oroande tecken är att detta sätt att se på konsten har letat sig in i partiernas kulturpolitiska visioner. Har en konst, som inte kan visa på tydliga lyckokickar hos befolkningen, leder till färre blöjor inom äldreomsorgen och minskar antalet misshandelsfall i tunnelbanan, en plats i framtidens »supereffektiva« samhälle?

Problemet är att det inte räcker med att stå emot mätbarheten – eftersom ett sådant förhållningssätt oundvikligt ställer konstnären utanför samhället. Om du inte är mätbar så finns du inte. Mätbarheten måste därför bekämpas. Det är en strid konstnärer inte har råd att förlora.

ANDERS RYDELL

CHEFREDAKTÖR



Butik: Fiskargatan 1, Mosebacke Torg, Stockholm  
Tel: 08 - 643 42 03 [www.konstnarernas.se](http://www.konstnarernas.se)

HELENE BILLGREN THE END 20 OKTOBER - 13 JANUARI



HELENE BILLGREN THE END 20 OKTOBER - 13 JANUARI  
MEDAN DU SOVER (KONST UR SAMLINGARNA) FRÅN 28 SEPTEMBER  
TRETTON SJUHÄRADSKONSTNÄRER MITT I ETT PARADIGMSKIFTE 25 OKTOBER - 3 FEBRUARI  
SYMPOSIUM: FILM OCH VIDEO I SAMLINGAR OCH PÅ MUSEER 22-23 NOVEMBER

**BORÅS KONSTMUSEUM**

---

KRO:S HISTORIA HAR VARIT EN 75 ÅR LÅNG KAMP FÖR ATT SKAPA BÄTTRE VILLKOR FÖR KONSTNÄRER. MÅNGA AV IDÉERNA OCH INSIKTERNA FANNS DÄR FRÅN BÖRJAN. VÄGEN FRAM HAR DOCK VARIT OJÄMN, PRÄGLAD AV BAKSLAG OCH MOTSTÅND – MEN OCKSÅ AV EXEMPELLÖSA FRAMGÅNGAR. KRO:S HISTORIA ÄR INTE BARA EN KONSTPOLITISK HISTORIA – DET ÄR OCKSÅ EN BERÄTTELSE OM SVERIGE.

# 75

MAN KAN KNAPPAST PÅSTÅ att KRO föddes med silversked i munnen. 1937 var Sverige, liksom övriga Europa, drabbat av den stora depressionen med lågkonjunktur och arbetslöshet som följd. Några år tidigare, 1932, hade socialdemokraterna bildat regering och man skulle inte lämna Kanslihuset förrän på sjuttioalet. Det var också året då affärs-  
mannen IVAR KREUGERS imperium sjönk till botten, och med det hoppet om snabb rikedom. För de flesta svenskar var dock Kreugers värld belägen på ljusårs avstånd från tillvaron. Inte minst gällde detta konstnärerna. Arbetslösheten drabbade alla, men konstnärerna var speciellt utsatta. Den socialdemokratiska regeringen satsade i god keynesiansk anda stora pengar på offentliga infrastrukturprojekt, men konstnärerna berördes inte av dem i nämnvärd utsträckning. För de lyckligt lottade hade Nationalmuseums inköp utgjort en födkrok, men det statsfinansiella läget gjorde att denna verksamhet drogs ned på sparlåga. Offentliga bidrag eller

## KONSTEN

## POLITIKEN

## MEDIERNA

## PENGARNA

stipendier duggade det heller inte tätt med. I praktiken fanns bara Kungliga Konstakademiens stipendiefonder att tillgå, och de räckte inte långt. Den tidigare ecklesiastikministern (dåvarande utbildningsminister som också hade ansvar för kultur och kyrkofrågor) OLOF OLSSON hade motionerat i riksdagen om att Nationalmuseums anslag för konstin-  
köp borde höjas, men hans efterträdare, tidningsmannen ARTHUR ENGBERG, menade att det bara vore att sopa konstnärernas sociala och ekonomiska problem under mattan. Nytankande behövdes.

**TRETTIOTALET: NEW DEAL**  
1933 hade konsthistorikern och museimannen AXEL ROMDAHL i en debattartikel i Svenska Dagbladet lanserat idén att ett anslag i samband med uppförandet av nya byggnader kunde gå till konstnärerna. Tanken föll i god jord hos den nya socialdemokratiska regeringen. Bakom låg en helt ny syn på kulturen och dess relation till statsmakterna. Trettiotalet såg tanken på »big government« födas,

1937

**VÄRDIGHET, SOLIDARITET, ANSVAR**

»Konstnärernas Riksorganisation skall företräda den specifika rollen av den svenska konstnärskårens fackorgan med uppgift att tillvarata konstnärernas ideella, sociala och allmänt ekonomiska intressen. KRO skall även vårda yrkets ansvar och värdighet, befrämja solidaritet inom kåren samt hävda konstnärernas uppgift i samhället.«

UTDRAG UR STADGARNA, 13 MARS 1937.



1937

**ETT GOTT SAMHÄLLE**

»Den socialdemokratiska regering som bildades 1932 hade en bild av vad de menade med »ett gott samhälle«. Där ingick också en idé om en utbildningsreform, en bildningsnivå för hela folket. I samband med detta började konstnärerna se fördelarna med kollektiv organisering. Det blev tydligt hur mycket fackföreningsrörelsen hade betytt för att förbättra villkoren. Även de individualistiska konstnärsgруппerna insåg att gemensamt agerande var bättre än individuellt.«

SVEN NILSSON, KULTURPOLITISK FORSKARE OCH FÖRFATTARE.

1940

KONSTTIDNINGEN PALETTEN STARTAR.



inte bara i Sverige utan över stora delar av världen. I USA ingick statliga kultursatsningar som ett medvetet inslag i Roosevelts New Deal, och i Sovjetunionen och Tyskland satte sig staten i kulturpolitikens förarsäte. Det var inte oproblematiskt. I fullfjädrade diktaturer som Stalins Sovjetunionen och Hitlertyskland var det uppenbart att konstnärerna – och inte minst stödet till konstnärerna – var viktiga element i en ideologisk folkfostran med dubösa förtecken. I Sverige var målet mer humanistiskt, men för den skull inte okontroversiellt. Den gamla ämbetsmannaklassens konstsyn hade utmanats av modernismen, som predikade konstens autonomi. De socialdemokratiska kulturpolitikerna fann i konsten en manifestation av framtidstro och nyskapande, men fruktade att dess estetiska radikaliserings

## »KONSTNÄRERNA STOD EN BRA BIT FRÅN FOLKHEMMETS KÖTTGRYTA«

skulle driva in en kil mellan konstnärer och publik. Förutom arbetslösa konstnärer skulle man få en växande grupp missförstådda genier. Staten måste agera, och i sina mest lyriska stunder blickade man tillbaka mot det gamla Grekland »då konstnärerna så gott som helt stodo i det allmännas tjänst, då staten var den store beställaren. Skulle det icke vara möjligt att i vårt land nu anknyta till dessa stolta antika förebilder?«

Men frågan är om idealismen hållit för en närmare granskning? Den klassiska grekiska konsten – läs skulpturen – var en statsangelägenhet såtillvida att skulptörer som FIDIAS och PRAXITELES och målare som ZEUXIS och PARHASSIUS finansierades av staten för att de med sina verk skulle framhäva de eftersträvansvärda samhällsidealen. Fria händer var det dock inte tal om: konstnären som fått ett uppdrag

## 1946

### «ETT DEMOKRATISKT KULTURPROGRAM»

»Sveriges kommunistiska partis kulturprogram inriktades på att ge en konkret detaljutformning av alla önskemål som cirkulerat i den kulturpolitiska debatten. Med sin starka betoning på konkreta statliga och kommunala insatser innehåller programmet en lång rad punkter som senare skulle förverkligas. Viktigast var dock betoningen av den kulturella demokratin: »Kulturens skatter måste göras till hela folkets egendom.«

SVEN NILSSON, KULTURPOLITISK FORSKARE OCH FÖRFATTARE.

## 1947

### SKÖRDEID

»Anledningen till att KRO:s planer och visioner inte fick fart under det första decenniet hade naturligtvis med kriget att göra. Det blev en lång paus i reformarbetet. Ingen visste hur det skulle gå och allt fick vänta, bland annat bostadsbyggandet. Det fick i sin tur enprocentsregeln att förlora relevans. Efter kriget talade Gunnar Myrdal om den socialdemokratiska skördeiden. Det var dags att skörda frukterna av de insatser som man gjort på trettio- och fyrtioalet. 1947-48 kom flera utredningar, däribland bok-, konst-, musik- och kulturfondsutredningarna.«

SVEN NILSSON, KULTURPOLITISK FORSKARE OCH FÖRFATTARE.

## 1950-tal

### KONST I UNDERJORDEN

Konstnärerna Vera Nilsson och Siri Derkert driver frågan om konst i Stockholms tunnelbana. 1957 blir T-Centralen som första station konstsmydd, efter en tävling som utlysts året innan. Idag är drygt 90 av Stockholms tunnelbanestationer utsmyckade med konstverk, skapade av fler än 150 konstnärer.



förväntades hushålla med pengarna, och slarvade man med räkenskaperna eller avvek från de estetiska normerna väntade rättegång och (i värsta fall) fängelse. Men folkhemsbyggaren Arthur Engberg grep sig an problematiken i den sociala ingenjörskonstens anda. Den 19 februari 1937 skapades Statens Konstråd enligt tysk och amerikansk förebild – med Axel Romdahl som gudfader. Konstrådet skulle avsätta en procent av byggkostnaderna för statliga hus till konst, och urvalet skulle till stor del göras av konstnärerna själva genom att deras organisationer nominerade ledamöter till Konstrådets styrelse. Men några sådana organisationer såg inte Engberg till när han blickade ut över det svenska konstlanskapet från sitt tjänsterum vid Mynttorget, om man bortsåg från Kungliga Akademien för de fria konsterna.

Vad Engberg letade efter var »en organisation av landets konstnärer, som utgör en ur kvalitativ synpunkt tillfredsställande representation och i sig innesluter beaktansvärda riktningar inom konstlivet«. Det var en organisation man inte fann – utan fick skapa. Under våren 1937 fördes intensiva diskussioner med Konstnärsklubben, och resultatet blev att KRO, Konstnärernas Riksorganisation, bildades i mars 1937. Bland de främsta tillskyndarna fanns konstnärerna EIGIL SCHWAB, OLLE HJORTZBERG och EMIL JOHANSON-THOR.

I stadgarna fastslogs att organisationens uppgift är att ta tillvara »konstnärernas ideella, sociala och allmänt ekonomiska intressen samt att företräda den svenska konstnärskåren«. Vidare skulle man »vårda yrkets ansvar och värdighet, befrämja solidariteten inom

kåren samt hävda konstnärernas uppgift i samhället«.

Att staten agerade barnmorska vid KRO:s födelse var inte oproblematiskt. Visst var konstnärerna betjänta av de beställningar som Statens Konstråd gjorde och visst uppskattade man de offentliga satsningarna på en konstbildning som skulle föra konstnärerna och publiken närmre varandra. Men inte minst utvecklingen i omvärlden väckte farhågor. För hur skulle man kunna veta att inte staten också skulle lägga sig i konstens innehåll? Saltsjöbadsandans borgfred mellan stat, arbetsgivare och arbetstagare luktade korporativism för somliga. Dessutom »ligger det i konstnärernas kynne en motvilja mot att gå i flock«, som en insändare i KRO:s medlemsblad uttryckte saken.



## 1952

### «MÄNNISKAN OCH NUTIDEN»

»Den socialdemokratiska programskriften innehåller liknande resonemang som SKP:s. Skriften framhäver den enskildes frihet att utvecklas i enlighet med sin egenart, också genom eget skapande. Konst och kultur bör utgöra en självklar och integrerad del i vardagen. Människan och nutiden berör också kultur som organisatorisk fråga och föreslår inrättande av kulturnämnder i kommunerna och landstingen.»

SVEN NILSSON, KULTURPOLITISK FORSKARE OCH FÖRFATTARE.

### EFTERKRIGSTIDEN: ARMLÄNGS AVSTÅND

Detta dilemma, att vara en aktiv del av den statliga kulturpolitiken men samtidigt värna det konstnärliga oberoendet – senare sammanfattat i uttrycket »armlängds avstånd« – har kommit att vara ett ledmotiv genom KRO:s historia. Att vara årsbarn med – och delvis en del av – folkhemsversionen och det moderna projektet var ingen sinekur. 1947, när KRO firade sitt tioårsjubileum, kunde en viss besvikelse märkas. Arthur Engbergs storstilade visioner hade tappat luft under krigsåren (själv lämnade han regeringen vid krigsutbrottet), och de skrämmande vittnesbörden från Sovjetunionen och Nazityskland bidrog till att begreppet statlig kulturpolitik

fick en besk eftersmak. Inte heller enprocent-målet hade förverkligats. 1947 begärde Statens konstråd 1 075 000 kronor i anslag, men beviljades ynka 100 000. Inte underligt att jubilarnten KRO beskrev sin 10-åriga historia som »nästan oavbrutna framstötter mot en i det närmaste orubblig statsmakt«. I somliga fall handlade det om att avvärja vad man kallade »rena olyckor«. En sådan var när 1945 års lotteriutredning föreslog att konstföreningarnas lotterier skulle beskattas, vilket KRO:arna uppfattade som en krigsförklaring. Konstföreningsrörelsen hade fått luft under vingarna i trettioalets positiva kulturklimat. 1930 hade Riksförbundet för bildande konst skapats av ett antal museer och konstföreningar i

samverkan. Inom KRO var man positivt avvaktande till konstföreningarnas offensiva satsning. Konstföreningarnas inköp var en inkomstkälla för många konstnärer, men man oroade sig samtidigt för att amatörer skulle ta över konstföreningsmarknaden och att många föreningar skulle utnyttja konstnärernas trängda ekonomiska situation för sina egna syften. En förskräckt KRO-medlem berättade att han från en konstföreningsordförande fått höra att »man bör söka upp konstnärerna vid kvartals- och månadsskiften när de har det lite knackigt ställt med pengar, så kanske det går bra att få köpa billigt av dem«. För att minska risken för att enskilda medlemmar skulle få för sig att på spekulativ börja måla »konstföreningstavlur«

## 1956

### MODERNA SMYGSTARTAR

Två år innan Moderna Museet invigdes visades Picassos *Guernica* och de 93 skisser som hör samman med målningen på museiplatsen. Konstverket hängdes upp medan ombyggnaden av det gamla exercishuset på Skeppsholmen var i full gång. Utställningen genomfördes av Pontus Hultén och Bo Wennberg, då chef för Nationalmuseums moderna avdelning.

»Jag förstår inte att de vågade egentligen. Det var en enda sak som ställdes ut och det var denna *Guernica*. Pontus ställde ut tavlan i ett bygge som inte på något sätt var avslutat. Den hängdes upp mitt i byggarbetsplatsen och de fick hänga presenningar i taket som skydd. Men det var väldigt gripande när man gick in på byggarbetsplatsen och såg den stora duken. Den är ju ganska stor, fyra gånger åtta meter eller något sådant. Ingen hade någonsin sett en sådan stor tavla och dessutom med den handlingen... Det var en stor sensation.»

ANNA-LENA WIBOM, FILMPRODUCENT OCH TIDIGARE GIFT MED PONTUS HULTÉN.

## 1958

### MODERNA SLÅR UPP PORTARNA

»Från det att Pontus blev chef för Moderna 1960, såg han det som museets uppgift att vara ett internationellt forum. Han hade många internationella kontakter. Det var väldigt kul att Sverige och Stockholm hamnade på den internationella kartan, det hade varit så avskuret innan. Moderna Museet blev som en länk utåt. Visst gjorde Pontus utställningar med svenska konstnärer också, men inte bara! Och inte primärt.»

ANNA-LENA WIBOM, FILMPRODUCENT OCH TIDIGARE GIFT MED PONTUS HULTÉN.



bildade man 1949 ett utställningsråd för att stödja konstföreningarna i deras arbete. På det hela taget var dock KRO:s inställning till konstföreningarna positiv.

En fråga som tidigt debatterades inom KRO var huruvida man skulle engagera sig konstpolitiskt. Hos somliga var tveksamheten stor inför detta. Mot lockelsen att utöva reellt politiskt inflytande måste risken vägas för att bli tagen gisslan av statsmakterna. Men man hade redan tagit den konstpolitiska fan i båten, bland annat genom att engagera sig i det som sedermera skulle bli Moderna Museet. Frågan om ett museum för samtida konst hade stötts och blötts under tjugo- och trettioalet, men det var först när tidigare KRO:aren OTTE SKÖLD blivit chef för Nationalmuseum 1950 som maskineriet började mala.

1958, några månader innan Skölds

# » VITNESBÖRDEN FRÅN SOVJETUNIONEN OCH NAZITYSKLAND BIDROG TILL ATT BEGREPPET STATLIG KULTURPOLITIK FICK EN BESK EFTERSMAK «

död, slog Moderna Museet upp portarna på Skeppsholmen. Ett entusiastiskt KRO skänkte en bronsbyst av Otte Sköld till museet.

## FOLKHEMMET: GOD KONST

De magra åren på trettioalet hade följts av krigsårens ransonering och statsfinansiella gnetande. Konstnärernas villkor hade inte förbättrats i någon större utsträckning. När KRO yttrade sig över 1948 års konstutredning antydde man att det kanske vore dags att efter nästan två decennier förverkliga Arthur Engbergs tankar. Regeringen hade valt att inte göra enprocent-målet till lag. Det var i stället ett anslag som skulle fastställas i statens budgetbehandling varje år. Frustrerade konstnärer kunde konstatera att anslaget knappast nådde upp till målet. Statens Konstråd fick bara 40000 kronor årligen.

## 1959

### HÖTORGSKONST

Olle Baertling skapar en monumentalmålning i första höghuset i Hötorgscity.

## 1961

### KIF BILDAS

1961 bildades Föreningen Sveriges Konsthantverkare och Industriformgivare (KIF). Illustratören och formgivaren Stig Lindberg valdes samma år till organisationens första ordförande och satt på sin post fram till 1964.

## 1961–62

### FÖRSTA FRISTÅENDE KULTURBUDGETEN

»I början av sextioalet får staten för första gången en fristående kulturbudget. Till en början betydde den inte så jättemycket mer än att det blev en huvudtitel i stadsbudgeten. Men det var viktigt att det fanns på papper. Det gjorde att det så småningom började växa fram en dagordning.«

SVEN NILSSON, KULTURPOLITISK FORSKARE OCH FÖRFATTARE.



1945 hade krigsårens samlingsregering avgått och ersatts av en ren socialdemokratisk ministär. Den så kallade skördetiden hägrade, nu skulle äntligen det moderna Folkhemmet byggas och trettioalets reformarbete få sin storslagna final. Sverige stod, till skillnad från övriga Europa, med en industriell infrastruktur som inte bombats sönder. Men på sätt och vis slöt man sig inom sitt eget skal. Sverige avstod från att delta i de olika former av internationellt alliansbyggande, som efterkrigstidens Europa dominerades av. Den obombade och skyddade svenska ekonomin rivstartade, och med den även den sociala välfärdutvecklingen. Fattigsverige skulle en gång för alla utrotas.

Konstnärerna stod dock fortsatt en bra bit från folkhemmets köttgryta. De kulturpolitiska reformerna sedan trettioalet hade vanligen handlat om att

bredda konstbildningen – inte om att förbättra konstnärernas ekonomiska situation. 1948 års konstutredning hade i mer eller mindre svepande ordalag talat om behovet av en konstbildning i offentlig regi för att motverka masskulturens negativa effekter. Organisationer som Konstfrämjandet och Konst i skolan bildades, och i utställningar som *God konst i hem och samlingslokaler* på Nationalmuseum 1945 slogs ett kraftfullt slag för den »goda« konsten som kontrast mot den »dåliga« hötorgskonsten. Syftet var välmenande, och anslöt sig till en kritik mot populärkulturen som decennierna före andra världskriget drabbat allt från billiga kriminalromaner till dansbanetillställningar. Utställningen på Nationalmuseum inkluderade till och med en skampåle, där man monterat »dålig« konst i avskräckande syfte och för att lära medborgarna att välja »rätt«.

I folkbildningsentusiasmen var det få som såg de strukturella likheterna med nazisternas brännmärkning i »Entartete Kunst«.

När fyrtioalet blev till femtiotal inleddes på allvar den stora byggboom som med regeringens goda minne och stöd skulle förvandla Sverige från ett småpittoreskt, men kyffigt, bondesamhälle till en modern högindustriell välfärdsstat. Den sociala och den estetiska ingenjörskonsten skulle gå i takt med varandra. Ett accelererande antal offentliga byggprojekt gav också löften om fler arbetstillfällen för konstnärerna. Nu skulle konstnären inte längre stå och måla ensam i sin ateljé för en nyckfull gallerimarknad utan rikta sig direkt till »folket« – som i nyuppförda bostadsområden skulle kunna njuta av både bra boende och god konst. Men de ofta komplexa projekten krävde också en

## 1964

### EN KONSTNÄR FÅR BETALT

»KRO var väldigt fackligt på den tiden. Vi arbetade hela tiden för att få bättre villkor. Många konstnärer fick överhuvudtaget inget betalt för sina utställningar, det var alldeles gale. 1963 pläderade jag i min tidigare hemkommun Bengtsfors i Dalsland för att konstföreningen skulle betala utställningsersättning till utställande konstnärer. Och fick igenom det! Första utställningen som utställningsersättningen tillämpades var med Hugo Zuhr 1964. Han fick alltså betalt för själva utställningen. Det var så nytt att när jag berättade det för KRO trodde de inte att det var möjligt.«

GEORG SUTTNER, ORDFÖRANDE I KRO 1970-1972.



## 1967

### KONSTRÄNNING

Torsten Renqvist byter spår från målning till skulptur och bränner sina målningar på en äng utanför Stockholm.

## 1960-tal

### DEN STORA KONSTDEBATTEN

»I mitten på sextioalet uppkom det som kom att kallas 'Den stora konstdebatten'. Den klassicistiska, konservativa hållningen stod mot det nya som då välde in över oss. Debatten fördes huvudsakligen i Dagens Nyheter med kritikern Ulf Linde på ena sidan och Torsten Bergmark på den andra. Eftersom båda var anställda av Dagens Nyheter företrädde de inga institutioner eller konstnärer. Men man kan väl säga att Linde försvarade den hållning som Moderna Museet representerade, medan Bergmark var mer klassicistisk i sin inställning.«

OLLE GRANATH, TIDIGARE CHEF FÖR MODERNA MUSEET.

expanderad konstnärsroll, som innebär att konstnärliga kvaliteter skulle åtföljas av kommunikativ och social kompetens. Staten byggde vidare på den modell man provat ut på trettioalet med Statens Konstråd och bildandet av KRO. 1959 skapades KLYS (Konstnärliga och Litterära Yrkesutövares Samarbetsnämnd) som en brygga mellan kulturutövare och politiker. I en proposition några år senare identifierade regeringen tre huvudområden där insatser behövdes: stöd till blivande konstnärer, utbyggt stöd till professionella konstutövare samt insatser för att öka antalet offentliga beställningar av konst. Som så ofta under dessa år gick emellertid inte statens olika organ i takt med varandra. 1959–60 införde regeringen nämligen en generell omsättningsskatt på alla varor, vilket även drabbade konstnärerna. KRO uppmanade sina medlemmar att vägra

momsregistrera sig, och till slut nådde upproret ända in i riksdagen som sträckte vapen och röstade igenom momsbefrielse för försäljning av konst i konstnärns egen regi. Det var en viktig seger för KRO, men återigen en påminnelse om att man inte kunde förvänta sig någon självklar välvilja från statsmaktens sida.

**SEXTIOTALET: BAKÅT FRAMÅT**  
Perioden från början av sextioalet fram till slutet av åttiotalet var slutakten i förverkligandet av det moderna projektet på svensk grund. Konkurrensen från lågprisländer var ännu en företeelse som tillhörde framtiden, globala finanskriser likaså. Sverige skulle bli världens modernaste, mest demokratiska och upplysta land. Och här hade statsmakten tilldelat kulturen en viktig roll. I början av sextioalet skapades för första gången en fristående kulturbudget, och 1962

beslutade riksdagen om att man vid all slags bostadbyggande skulle kunna höja det statliga lånetaket med en procent för att kunna bekosta konstnärlig utsmyckning. Statens Konstråd, som tidigare haft ett fast anslag, fick också se sina medel höjas avsevärt 1962. De infrastrukturella satsningarna ställde nya krav på KRO:s organisation. Dittills hade organisationen till stor del varit beroende av ideella insatser med storstäderna (främst Stockholm) som nav. Nu skapades en ny organisationsstruktur, med tolv distrikt. KRO blev för första gången en ordentlig riksorganisation, mer än till namnet.

Under samma tid breddades de konstnärliga uttrycksformerna, vilket inte var helt enkelt för KRO som organisation att assimilera. En stor del av dess lobbyarbete under trettio-, fyrtio- och femtioalet hade riktat in sig på att framhålla det traditionella



1969

#### KONSTNÄRSCENTRUM BILDAS

Konstnärscentrum (KC) bildades 1969 för att tillvarata de yrkesverksamma konstnärernas arbetsmarknadsintressen. Ändamålet är att stödja och förmedla uppdrag.

1969

#### DROGPROPAGANDA

Utställningen *Underground* förbereds på Lunds Konsthall, men utställningen anses inte lämplig eftersom den innehåller drogpropaganda. *Underground* blir aldrig av och konsthallschefen Folke Edwards tvingas avgå. Konsthallen stängs under ett och ett halvt år.



## 1970

### ENGAGEMANG I TIDEN

»När jag blev ordförande började jag med att hyra en stor sal i Riksdagshuset. Jag bjöd in konstnärer från hela landet till en diskussion som höll på halva natten. Jag tror att det bidrog till att alla kände sig delaktiga. Vi hade ett sekretariat bestående av en ombudsman och två kontorister. Och så jag då. Det var allt. Konstnärerna var engagerade: de jobbade ideellt, satt i olika styrelser, skrev och pläderade överallt. Det var en tid med engagemang från olika håll, även från politikerna. Det låg i tiden. KRO och staten hade ständigt kontakt. Det var inte så att staten hade inflytande över oss. Tvärtom, vi påverkade dem! Vi ville utverka möjligheter och resurser hos staten, de var de enda som kunde föra oss framåt rent ekonomiskt. Vi krävde deras medverkan i form av pengar. Det satt konstnärer i varenda styrelse och kommitté, i varenda nämnd.«

GEORG SUTTNER, ORDFÖRANDE I KRO 1970-1972.

konstnärliga hantverket som bas, inte bara för medlemskapet utan även för konstbildningsengagemanget. När Nationalmuseum började visa samtida foto 1953 kritiserades detta öppet i KRO:S medlemsblad med argumentet att foto, till skillnad från exempelvis måleri, inte var nyskapande utan bara registrerande. Även konstkritikerna fick en släng av slevan efter det att KRO:S årliga salongsutställning sågats i dagspressen. Anklagelserna mot kritikerna för att missbruka sin mediamakt och negligera konstnärernas arbetsförhållanden återkom med politiska förtecken vid ingången till sjuttioalet: »Genom att uteslutande intressera sig för 'Konsten' och ej för konstnären som samhällsmedlem kommer kritikern den exploaterande

kapitalisten nära«, hette det.

Det vore dock missvisande att utpeka KRO:arna som kollektivt konstkritikerfientliga. Många pläderade tvärtom för mer och djupare konstkritik, eftersom den främjade konstintresset. Den bitterhet som ibland lyser igenom i debatten skall nog snarare tolkas som frustration över att konstnärernas livssituation fortfarande inte förbättrats, trots alla storstilade statliga projekt. 1967 gjordes den första stora studien av konstnärernas livsvillkor. Resultatet var inte upplyftande. Bara tre procent av de tillfrågade konstnärerna hade fått statliga beställningar under året. 73 procent hade inte haft en enda beställning. Detsamma gällde statliga stipendier: fem procent hade fått stipendium och 85 procent hade

## 1974

### 1974 ÅRS KULTURUTREDNING

»1974 års kulturpolitik hade en bred uppbackning. Jag brukar påpeka att kulturlivet består av tre komponenter: 1) kulturens upphovsmän, 2) utövarna och 3) publiken. Kulturlivet är de tre, publiken är en integrerad del av kulturlivet. Stig Strömholm som var professor i Uppsala skrev en gång att det inte finns någon enmanskultur. Det måste man inse. Därför var 1974 års kulturpolitik så viktig. Den skapade en bredd och ett djup i intresset för kultur.«

BENGT GÖRANSSON, SOCIALDEMOKRATISK KULTUR- OCH UTBILDNINGSMINISTER 1982-1991.

blivit utan sådana. Man kunde med fog fråga sig om den statliga konstpolitiken havererat. KRO föreslog ett antal åtgärder, varav de viktigaste var: inrättandet av ett stöd för offentliga utställningsarrangörer, målinriktade stipendier för konstnärligt utvecklingsarbete samt att Riksutställningar – som startats på prov 1965 – måste betala utställningsersättningar till konstnärerna.

Till skillnad från kollegerna på trettioalet hade sextioalets KRO:are fördelen av att leva i ett samhälle som kunde unna sig en kulturpolitik som kostade pengar. Och pengar spenderades också. Bildkonstnärersfondens anslag tredubbades 1970. Detta var del i en allmän nivåhöjning, som var avsevärd även med nutida mått. Hela kulturbudgeten år

# 1970-talet

## IDEOLOGISK KAMP

»Konstlivet på sextio- och sjuttioalet kretsade väldigt mycket kring Moderna museet, som under Pontus Hulténs ledning gjorde väldigt provocerande utställningar. Rent allmänt utgick det en slags stimulans från Kulturutredningen 1974 och de åtgärder som vidtogs med anledning av den. Samtidigt fanns det en ideologisk polarisering, där efterdyningarna av 1968 lade en väldigt tung stämning över i synnerhet bildkonstsektorn. Det fanns en doktrinär ideologisk hållning hos många, både kritiker och konstnärer, som inte riktigt släppte fram det som var nyskapande. Det blev ett tungt klimat ett tag.«

OLLE GRANATH, TIDIGARE CHEF FÖR MODERNA MUSEET.



## 1971

### STRID FÖR ERSÄTTNING

»Jag drev frågan om utställningsersättning väldigt starkt. Vi formade oss undan för undan, konstnärskåren stod tillslut väldigt enad. 1971 hade vi en stor demonstration som gick från Kungsträdgården till Sergels torg med tusentals deltagare. Vi fick inte igenom våra krav omedelbart, men så småningom. Jag åkte till Norge och höll en föreläsning om det här, och efter två, tre år hade de genomfört både utställningsersättning och konstnärslön.«

GEORG SUTTNER, ORDFÖRANDE I KRO 1970–1972.

1960 hade uppgått till runt 50 miljoner kronor (560 miljoner kronor i 2012 års penningvärde). År 1970 hade den ökat till drygt 216 miljoner kronor (drygt 1,6 miljarder kronor i 2012 års penningvärde). Näst efter teater och musik var konstnärstödet det område som fick den största förstärkningen. 1971 träffade KRO ett avtal med Riksutställningar om utställningsersättning, och nästan 50 år efter ett det definierats nådde Statens Konstråd enprocent-målet. KRO flyttade fram positionerna. 1975 antog man sitt första fackliga program, där man bland annat tog upp krav som: utställningsersättning för visningen av konst i offentliga lokaler, enprocent-regelns fastställande i lag samt inkomstgarantier för konstnärerna och vidgade

arbetsuppgifter för dem. Det var inte en dag för sent.

### SJUTTIO- ÅTTIOTAL: EN MODERN KULTURPOLITIK

När sextiotial övergick i sjuttiotial kom Moderna Museet, som KRO varit en av initiativtagarna till, att fungera som introduktör och katalysator för den nya konsten – som rörde sig bort från den modernistiska traditionen eller apaterade den med en provokativ attityd. 1966 öppnade utställningen *Hon – en katedral*, där NIKI DE SAINT PHALLE, JEAN TINGUELY och PER OLOF ULTVEDT lät besökarna vandra in i en jättelik kvinnokropp genom könsöppningen. Skandalstämpeln svävade över Skeppsholmen, men publiken

älskade utställningen. Den så kallade öppna konsten hade på allvar erövrat offentligheten.

Perioden från sjuttioalets början fram till en bit in på åttiotalet kan annars beskrivas som den tid då staten skaffar sig en modern kulturpolitik. 1974 års kulturutredning blev riktningssivande och smått legendarisk. Ett antal högtflygande mål sattes upp för kulturpolitiken. Det handlade bland annat om att skapa en bättre samhällsmiljö, verka för jämlikhet och motverka kommersialismens negativa inflytande. Indirekt byggde man på femtiotalets kulturpolitiska ambition att med konsten som vapen bekämpa den amerikaniserade masskulturen. Visserligen bejakades kulturell mångfald, men det är svårt

## 1975

### TURBULENS I KRO

»Det hade varit turbulent i KRO även innan jag blev vald till ordförande 1974. Georg Suttner hade arbetat aktivt för grundersättningen, tänkt som en slags inkomstgaranti för konstnärer. Men det gick inte att få de pengar som skulle behövas för att genomföra någonting så stort. Det var också svårt att bestämma vilka det i så fall skulle vara som skulle få del av en sådan stor ersättning. Vi som formerade programmet fastnade för den upphovsrättsliga linjen. Det betydde att vi ville betona visningsersättningen som grund, med bibliotekersättningen för författarna som parallell. Vi uppfattade det som enklare att få gehör för tanken om att få betalt för det man gjort istället för det man är. Vi drev det här ganska hårt. Det var inte lätt att få politiskt gehör för ersättningstanken. Det fanns en stor otålighet bland många konstnärer som trodde att det var lättare att få igenom grundersättningen. Vi som inte höll med om det ville istället betona den upphovsrättsliga sidan. Men vid riksmötet 1981 förlorade min sida, den sittande styrelsen, denna nyckelfråga med några få rösters marginal.«

DAG MALMBERG, ORDFÖRANDE I KRO 1974-1981.

# Inspiration finns överallt.



Sveriges stora nätbutik  
för konstnärsartiklar  
med över 12 000 artiklar.



[www.boesner.se](http://www.boesner.se)

**boesner**

# 1981

## EN STRIDANDE PERIOD

»Jag kom in som ordförande alldeles efter Dag Malmberg, mitt i striden om hur vi skulle lösa frågan om en betalningsmodell för visningsersättning. Vi menade att vi måste hävda konstens värden mycket tydligare, för att få förståelse för vårt krav på visningsersättning. Bägge sidor ville ha en årlig summa som baserades på vad man konstaterade att tittandet på konst var värt. Det skulle bli vår första, regelrätta skattepliktiga ersättning. Med ett riksdagsbeslut på visningsersättningen skulle vi dessutom få en helt ny position och en förhandlingsmöjlighet, precis som författarna och tonsättarna hade. Under min tid var det frågan om demonstrationer och manifestationer och vi skrev artiklar mest hela tiden. Vi fick också igenom grundersättningen, vilket ledde till bildandet av Bildkonstnärnsfonden. Men så blev det naturligtvis så att det i vanlig ordning blev för lite pengar. De som inte gillade vår linje skrek att det var en självmordsreform. Men för oss var pengarna inte det viktigaste, utan ett riksdagsbeslutet om visningsersättningen och därmed vår möjlighet att kunna förhandla.»

MARGARETA PETRÉ, ORDFÖRANDE I KRO 1981-1983.



# 1982

## BILDKONSTNÄRSFONDEN BILDAS

KRO:s genomdrivande av visningsersättning fastlades genom ett riksdagsbeslut, och ledde till att Bildkonstnärnsfonden inrättades 1982. Fonden består av tretton av regeringen utsedda ledamöter, varav sju utses efter förslag av konstnärorganisationer. Fonden ligger under Konstnärnsnämnden.

# 1980

## SKAPANDET AV ATELJÉSTÖDET

»1979 var jag ordförande i Ateljéföreningen Glasbruksgatan 25. Maud Fagerholm, som var vice ordförande i föreningen och jag lyckades efter en avisering om en kraftig hyreshöjning frysa våra hyror, men fick från Stockholms Fastighetskontor rådet att söka en politisk lösning. Tillsammans med de andra ateljéhusen bildade vi en samarbetsgrupp. Maud och jag utgjorde en hyresgrupp bildad av KRO:s Stockholmsdistrikt. Vi uppvaktade Kultur- och Fastighetsborgarråden och uppfann ateljéstödet, som betalades ut enligt vår modell 1981. Mitt arbete med förhandlingar angående ateljéhyror, ateljéstöd och fler ateljéer har nu pågått i mer än 30 år.»

INGUN WISTEDT, TIDIGARE ORDFÖRANDE FÖR KRO I STOCKHOLMSREGIONEN.

att bakom de vidlyftiga parollerna inte ana politikernas ambition att inlemma konsten som ett av flera verktyg i den sociala ingenjörskonstens verktygslåda. »Armlängds avstånd« var mera läpparnas bekännelse än en ledstjärna för statens praktiska handlande. Att tänka och verka rätt var viktigare än att tänka och verka fritt. Hand i hand med detta totalgrepp på kulturen gick arbetet med att skapa statligt styrda institutioner som skulle verkställa den centralt beslutade konstpolitiken. Statens Kulturråd inrättades 1974 och Konstnärnsnämnden 1976. Tanken var att konstnärernas organisationer skulle spela en viktig roll i arbetet med att utse ledamöter i styrelsen av dessa nya institutioner, men med tiden skulle det visa sig att statens agenda inte

helt och hållet var densamma som konstnärernas. Det skulle inte dröja länge innan staten sett till att lägga under sig hela beslutsmaskineriet.

Men åtminstone på ett område behöll konstnärerna initiativet. 1969 bildades Konstnärscentrum (KC) som en stiftelse på KRO:s initiativ. KC var en av flera så kallade centrumbildningar som skapats för att öka antalet arbetstillfällen för kulturutövarna. Uppdragsförmedlande verksamhet var en av hörnpelarna. I KC tillsatte KRO både styrelse och beslutade om inval av medlemmar. För finansieringen stod AMS (Arbetsmarknadsstyrelsen) och Kulturrådet. Kring KC skulle emellertid en av de första stora konflikterna mellan KRO och staten att utspelas några

decennier senare.

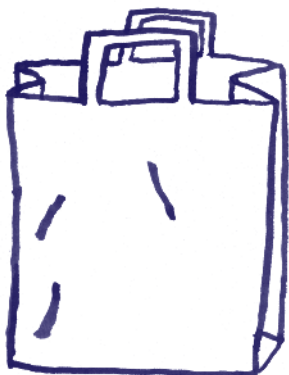
I början av åttiotalet hade KRO efter enträget argumenterande fått rangen av avtalsslutande part i förhandlingar med staten, och det fanns fortfarande pengar att fördela. Såväl Statens Konstråds som Konstnärnsnämndens anslag ökade med 400 procent från i början av sjuttio- till i början av åttiotalet.

En fråga som kom upp till debatt inom KRO var i vilken principiell riktning man skulle gå när det gällde kraven på ersättning åt konstnärerna: skulle man verka för enskilda, tidsbegränsade stipendier eller var målet en fast grundersättning – konstnärslön? I ett tal i samband med firandet av KRO:s 50-årsjubileum 1987 pläderade den tidigare ordföranden GEORG SUTTNER för vikten

av att organisationen inte bara satsade på de få framgångsrika, utan också skulle stödja bredden: »Ju bredare bas desto större och skickligare topp«, sade han med en analogi till idrottens värld. Han tillade att »den ensamme store är ett fenomen, ett undantag, på vilket ett land inte kan grunda sin kulturpolitik«. Denna stundtals hetsiga debatt om organisationens vägval skulle komma att accentueras när socialdemokratiens maktmonopol började brytas från sjuttio-talet. Den borgerliga regeringen med Färdin i spetsen gjorde dock en kulturpolitisk storsatsning, där stödet till konstnärerna spelade en viktig roll. En statlig visningsersättning för bild- och formkonstnärer infördes, och en särskild bildkonstnärsfond med egen styrelse inom ramen för Konstnärsnämnden



## 1980-tal



1982

### EN PAPPERSPÅSE TILL KULTURMINISTERN

»Det var min första eller andra dag som minister. KLYS hade en manifestation på Sergels Torg och jag var där och lyssnade. Mot slutet ville de lämna över ett skriftligt uttalande, som de tydligen kom på ganska sent att de skulle skriva. Eftersom de inte hade något papper med sig skrev de på en papperspåse med en blyertspenna. När jag kom tillbaka till regeringskansliet sa jag till vår expeditionschef: »Fan, ett hastigt nedklottrat uttalande på en papperspåse, det kan man väl inte ta emot?« Men han hävdade: »Jo, det måste registreras som en offentlig handling«. Så en av mina första åtgärder var att registrera en papperspåse från KLYS.«

**BENGT GÖRANSSON, SOCIALDEMOKRATISK KULTUR- OCH UTBILDNINGSMINISTER 1982-1991.**

### KRO-BOOMEN

»I början av åttiotalet kom en boom med oerhört många sökande. Intresset för bildkonsten kom någonstans underifrån. Mängder av unga människor sökte sig till de konstnärliga utbildningarna. KRO hade mellan 500 och 1 000 sökande per år, och släppte in runt 100. Det var väldigt strikt. Jag var less på den diskussion som fördes kring vilka kriterier som skulle bestämma vilka som skulle släppas in. Den fördes på vartenda styrelsemöte under de fem år som jag jobbade på KRO. Det som dominerade var en selektiv kvarleva, där man ytterst skulle definiera någon slags konstnärlig kvalitet. Så enkelt är det ju inte med konst! Det gav upphov till en mängd andra konflikter.«

**MATS LINDBERG, TIDIGARE FÖRBUNDSSEKRETERARE I KRO, NUVARANDE VD OCH GRUNDARE AV BUS.**

1980-tal

### STRIDEN ÄR ÖVER

»När jag kom in i KRO var slitningarna på något sätt över. De personer som stöttat den linje som Dag Malmberg företrätt hade inte lämnat KRO, men de hade gått in i passivitet. Ny ordförande efter Margareta Petré blev Richard Brixel. Han anställde mig tre år senare, i en tid då KRO-arbetet låg lite i träda. Det fanns väldigt mycket påstötningar från utomstående men ingenting hände internt. Både konstnärer och politiker var vana vid att man var väldigt aktiv inom KRO. Vi koncentrerade oss främst på det fempunktsprogram som tagits fram, som bland annat listade enprocentsmålet, visningsersättningen, utställningsersättningen och bostadslåneregeln.

**MATS LINDBERG, TIDIGARE FÖRBUNDSSEKRETERARE I KRO, NUVARANDE VD OCH GRUNDARE AV BUS.**



inrättades. När Socialdemokraterna under OLOF PALME och senare INGVAR CARLSSON återvunnit makten fortsatte satsningen på ett utvecklat ekonomiskt stöd åt konstnärerna. Samtidigt aviserades en ny kulturutredning eftersom konstnärernas livsvillkor fortfarande inte förbättrats, trots alla större och mindre punktinsatser. Under åttio- och nittiotalet genomfördes därför en rad nya utredningar av konstnärernas livs- och arbetsvillkor, som alla konstaterade samma sak: att ett förändrat samhälle, nya medieformer och en expanderande konstnärsroll krävde nya stödformer.

Så långt var alla överens. Men alla reformer av det vidlyftigare slaget stoppades i byråådan när nittiotalets ekonomiska kris drog in. I början av decenniet genomfördes dock en ny

kulturutredning, som vidgar kulturbegreppet samtidigt som målet att motverka kommersialismen stryks och konstnärernas obundenhet betonas. 1996 föreslog regeringen att en individuell visningsersättning skulle införas, kombinerad med ökade utställningsersättningar. Visningsersättningen infördes också till sist, administrerad av BUS. Droite de suite (följdrätt) infördes även den 1996, vilket gav konstnärerna en avkastning från en viss del av andrahandsmarknaden för konst.

På sextioalet hade KRO tagit initiativ till bildandet av Konstnärscentrum för att öka arbetstillfällena för konstnärerna. 1987 lanserade emellertid KRO-ordföranden REIDAR KANTH idén om »konstnärscentra«, som skulle ta hand om den projektorienterade delen av KC:s

verksamhet. Kvar skulle egentligen bara uppdragsförmedlingen bli. KC uppfattade detta som ett försök till centralisering och inskränkning av sin frihet. Även konsthantverkarna, som ingått i KC, reagerade och lämnade organisationen, liksom de personer som arbetat med uppdragsförmedlingen. Samtidigt halverade Kulturrådet anslaget till KC. Konflikten skärptes ännu mer när Kulturrådet i sin översyn av centrumbildningarna 1990 ställde som krav att varje centrumbildning skulle vara självständig gentemot sin »moderorganisation«. Bara Konstnärscentrum självt uppfyllde inte kriteriet, varpå organisationen tvingades till en ombildning.

Under sjuttio- och åttiotalet hade KRO vacklat i frågan om hur ersättningen till konstnärerna skulle se ut. Var det en

## 1987

### KRO FYLLER FEMTIO

»För mig var KRO då en facklig organisation. Det fanns de som påstod att konstnärer inte kunde ha en facklig organisation av någon anledning, men vi såg oss som fackliga. Det vi gjorde skulle därmed gälla alla konstnärer, även de som inte var medlemmar. Vi sa själva att ett medlemskap inte är någon garanti för kvalitet. Man kunde ju ha kommit in på grund av att man motsvarade vissa kvalitetskrav en gång i tiden, men det kan ju hända grejer på 30-, 40 år. Man kan inte åberopa att man är kvalitetssäkrad bara för att man är medlem i KRO. Vi måste jobba för alla. Det handlar om fackliga saker och om konstnärernas relation till tillvaron i stort.«

GEORG SUTTNER, ORDFÖRANDE I KRO 1970-1972, OM SITT TAL VID FEMTIOÅRSFIRANDET.



## 1989

### BUS GRUNDAS

»Vi började fundera på det som senare blev BUS redan 1986. Vår frågeställning var ganska enkel: Varför har en normal bildkonstnär så jävla dålig inkomst i jämförelse med en kompositör, författare eller poet, som också har en begränsad publik? En av orsakerna insåg vi var att man inte hade någon struktur för sin upphovsrätt. Dels var den väldigt dåligt utformad, den var ett bihang till författare och kompositörers upphovsrätt, och dels var den inte grundad på den egna verksamheten. Jag och en jurist som hette Karolina von Essen började runt 1987-88 att utforma en modell utifrån rapporter kring konstnärernas jobbsituation. Vi la fram det vi kommit fram till på ett styrelsemöte hösten 1988. Diskussionen varade i flera timmar. Ett omvandlat förslag ledde fram till ett beslut och i mars 1989 konstituerade vi en styrelse för BUS och började jobba.«

MATS LINDBERG, TIDIGARE

FÖRBUNDSSEKRETERARE I KRO, NUVARANDE VD OCH GRUNDARE AV BUS.

## 1990-tal

### GÖRAN GÖMMER SIG

»Jag var oerhört engagerad i att få igenom avdragsrätt för konstinköp. Men Göran Persson, som var finansminister på den tiden, undvek mig med flit. Jag kom aldrig fram till honom. Däremot fick jag en dialog med Skatteverket och Anita Steen. Hon hade en väldigt rolig advokat, som föreslog att vi skulle visa honom ett case där ett företag köpt in ett stort konstverk som de dragit av. »När företaget sedan hamnar i trubbel är jag beredd att gå in och hjälpa er«, sa han. Och det var ingen dum idé, han var klurig som sjutton! Så jag började leta efter något företag som kunde tänka sig att ställa upp. Men god morgon alltså, det var inte lätt. Företagen visste att de skulle bli granskade, inte ett enda företag ville ställa upp. Jag var så besviken! Men jag kommer aldrig att glömma den där kluriga killen.«

ELISABETH EKSTRAND, ORDFÖRANDE I KRO 1995-1998.

## 1996

### DROIT DE SUITE OCH INDIVIDUELL VISNINGERSÄTTNING INFÖRS

Individuell visningsersättning (IV) och Droit de Suite – följerätt vid vidareförsäljning av konstverk – införs 1996-97. Ett arbete som tar fart på allvar när Marita Ulvskog blir socialdemokratisk kulturminister 1996. »Vi plockade fram ett förslag till individuell fördelning av visningsersättningen, som Ulvskog sedan föreslog i budgetpropositionen i december 1996. Hon tog fem miljoner från Bildkonstnärnsfonden och tillförde ytterligare fem miljoner. IV-ersättningen och Droit de Suite är nog ekonomiskt sett det mest betydelsefulla som hänt Sveriges konstnärskår sedan 1980. Det mest lyckade för många.«

MATS LINDBERG, TIDIGARE FÖRBUNDSSEKRETERARE KRO, NUVARANDE VD OCH GRUNDARE AV BUS.

## 1996

### »JAG RINGDE GUDRUN SCHYMAN«

»IV-ersättningen var extremt betydelsefull. KRO hade kämpat hårt med den. Men det var precis med den som med avdragsrätten, att den var svår att få i mål hela vägen. En vecka innan propositionen skulle gå igenom ringde Marita Ulvskog till mig med desperation i rösten: 'Elisabeth, IV-ersättningen går inte igenom«. 'Varför inte det?' frågade jag. 'Det verkar som att Vänstern röstar emot'. 'Vad tusan säger du?' sa jag. Till saken hör att jag är bekant med Gudrun Schyman. Så jag ringde upp henne och förklarade vad det handlade om. Nästa dag ringde Gudrun upp mig på kvällen och berättade att det var ungdomar inom VPK som ville protestera mot sossarnas förslag, men att hon hade talat dem till rätta. Dagen efter ringde jag till Marita och det hördes på henne att hon var väldigt lättad.«

ELISABETH EKSTRAND, ORDFÖRANDE I KRO 1995-1998.

generell »bidraglinje« med breddfokus som skulle gälla, eller en »arbetslinje« med ersättningar baserade på individuella prestationer som var målet? Den hett omdebatterade frågan om bredden och eliten gjorde sig påmind (den hade redan varit en bidragande orsak till splittringen som ledde fram till att Svenska Konstnärförbundet bildades 1975.) Till slut tvingades man inom KRO att sätta ned foten, och det blev »arbetslinjen« som vann. I ljuset av senare händelser kan man konstatera att detta förmodligen var KRO:s viktigaste och mest framgångsrika strategiska vägval. Att satsa på ett ersättningssystem baserat på faktiska prestationer var lättare

## »KONSTNÄRERNA VAR INTE ENTREPRENÖRER UTAN MOTVILLIGA FÖRETAGARE«

att argumentera för och enklare att sälja in till politikerna, som var medvetna om att statens sötebrödsdagar en gång för alla var över. Det underlättade även den interna pedagogiska uppgiften i KRO: att vara konstnär är att veta sitt värde och sin förmåga att ta betalt för vad man gör. Konstnären var inget offer, utan en fri aktör som tillför samhället ett unikt värde.

### NITTIO TAL: EN NY KONSTNÄRSROLL

I rapporter från Konstnärsnämnden, Kulturrådet och andra organisationer från denna tid framgick att bilden av den fria konstnären fortfarande har en stor betydelse för de som väljer

konstnärssyrket. Samtidigt kunde ett attitydmässigt generationsskifte noteras, där äldre konstnärer ofta förhöll sig mer avvaktande till att exempelvis arbeta med sin konst på uppdrag i projekt som inte omedelbart utmynnade i skapandet av fysiska konstverk. Hos de yngre konstnärerna var inte detta samma problem. Klarade man inte av den situationen hade man en vag konstnärlig identitet, hette det i några intervjuer. Detta vindskifte var i sin tur frukten av en strukturförändring som dragit över hela konstscenen under nittiotalet. Nittiotalet inleddes med en skräll. Åttiotalets avregleringspolitik hade lagt grunden för en ekonomisk situation som gynnat spekulering och vidlyftigt risktagande. 1991 kollapsade fastighetsmarknaden, och med den börser. Den ekonomiska krisen drog bort mattan under fötterna på såväl överdådiga gallerier som expansiva privatsamlare, bägge

med stor betydelse för konstnärerna. I och med att konstens kommersiella bas slagits sönder uppstod även ett tomrum som kunde fyllas av projekt baserade på nya samarbetsformer. Konstnärsgupper, ideella gallerier och frilansande curatorer lade grunden för en flexiblere rollfördelning på konstscenen. Den hierarki som kännetecknat modernismen var bortsopad, och konstnärernas intresse för det fula, det ratade och det avsiktligt ofullkomliga ersatte de tidigare föreställningarna om konsten som uppfyllandet av sin egen, nobla inneboende natur. Maktkritik, relationell estetik och filosofisk medvetenhet ersatte koloristisk utlevelse och politiska happenings. Inte oväntat kom spelplanen för denna strömkantring att utgöras av de nya medierna foto och video. Denna utveckling kom att ställa nya krav på det statliga ersättningsystemet till konstnärerna.

Som tidigare nämnts slöts ett avtal

om utställningsersättning mellan staten och konstnärernas organisationer i brytpunkten till åttiotalet.

I början av nittiotalet utvidgades avtalet till att även omfatta utställningar anordnade av konstbildande organisationer som Konstfrämjandet och Sveriges Konstföreningar. 1996 föreslog regeringen att en individuell visningsersättning skulle införas, kombinerad med ökade utställningsersättningar. Samma år infördes en individuell visningsersättning, numera administrerad av BUS. Droite de suite (följdrätt) infördes även den 1996. Det var banbrytande förändringar, som trots allt inte nådde riktigt ända fram. 2007 konstaterades nämligen att i stort sett bara Moderna Museet, Riksutställningar och Nationalmuseum följde gällande avtal. Det behövdes en vidareutvecklad modell för ersättning för konstnärligt arbete. Resultatet blev att det 2009 slöts ett statligt ramavtal

## 1990-tal

### MED ARBETSFÖRMEDLINGEN SOM CURATOR

»Nittiotalet var en glad tid för arbetsmarknadsåtgärder. Det fördes en hel del projekt med – enligt mitt sätt att se på det – ganska hög konstnärlig kvalitet, som var finansierade genom arbetsmarknadsåtgärder. Jag är ju själv konstnär och har utfört både utsmykningsuppdrag och ganska avancerade bildkonstnärliga projekt som har finansierats på detta sätt. Just då var det ett sätt för konstnärer att få in pengar. Man är ju kreativ inom de ramar som man har möjlighet att verka. Idag kan jag tycka att det är bra att produktionen inte sker med hjälp av Arbetsförmedlingen. Med facit i hand kan det vara lite problematiskt.«

STEFAN AHLENIUS, KONSTNÄR OCH TIDIGARE ORDFÖRANDE I BUS



## 2008

### SAMVERKAN PLAN 7

2008 startade KRO och KIF ett samverkansarbete med Illustratörcentrum, Svenska Tecknare och Svenska Fotografers Förbund, för att möjliggöra ett närmare samarbete och kunna stötta varandra i gemensamma intressefrågor.



## 2009

### OKÄND KVINNA

Anna Odell tas in på S:t Görans sjukhus efter att hon iscensatt sitt examensprojekt *Okänd, kvinna 2009-349701*.

för konstnärers medverkan och ersättning vid utställning, det så kallade MU-avtalet. Konstruktionen byggde på ett nytänkande, eftersom det dels reglerar hur avtal skall slutas mellan en konstnär och en utställningsarrangör och dels fastställer ersättningen. Viktigast av allt är att konstnären inte bara får ersättning för de verk som visas publikt, utan även för arbetet kring utställningen: planeringsmöten, hängning, marknadsföring och så vidare. Denna del av ersättningen baseras på nedlagd tid, och skall alltid förhandlas individuellt. Men framför allt innebar MU-avtalet ett helt nytt sätt att beräkna ersättningen. Tidigare hade man baserat kalkylen på antalet verk och utställningsyta, vilket missgynnat exempelvis installationskonsten. I det nya avtalet har man på sätt och vis närmat sig scenkonstens sätt att se på vad som är ersättningsgrundande: endast utställningstiden och antalet besökare räknas, konstnärlig genre är irrelevant.

Hela perioden från mitten av nittioalet fram till slutet av nollnolltalet kännetecknas av ett mer eller mindre idogt skruvande på ersättningssystemen. Sjuttio- och åttiotalet hade varit

de statliga »stödköpens« tid, då frågan om offentliga inköp och utsmyckningsuppdrag stått högt på agendan. Med de nya individbaserade ersättningssystemen kom dessa frågor att få minskad betydelse. Viktigare har i stället blivit tillämpningen av de avtal som slutits, i klartext att få med så många aktörer som möjligt under samma tak. Under nittioalet hade arbetsmarknadspolitiken kommit att bli ett komplement till kulturpolitiken – somliga skulle säga ett substitut – där ett ökande antal konstnärer satt i system att finansiera sitt uppehälle via arbetslöshetsersättningen. För de professionella konstnärerna var detta till nackdel, eftersom en konstlad arbetsmarknad skapats via ett tillskott av utövare som inte var yrkesverksamma i enlighet med KRO:s invalskriterier, men likväl kunde uppbära statligt stöd i form av A-kassa. De nya systemen, för visningsersättning och avtal som MU-avtalet, har därför haft stor betydelse för att vända frågan om konstnärernas ekonomi från en »bidragsfråga« till en »lönefråga«. Debatten hade rört sig ett gott stycke bort från sextio- och sjuttioalets ståndpunkt. Men har pendeln slagit över för långt åt andra hållet?

## TJUGOHUNDRATALET: NYA UTMANINGAR

2009 offentliggjordes en ny kulturutredning, och dess förslag togs upp i regeringens kulturproposition samma år. En av de bärande tankarna i utredningen – som sedan genomfördes efter det att propositionen behandlats i riksdagen – var en decentralisering både av anslagsgivningen och av själva kulturpolitiken. KRO var en av flera remissinstanser som varnat för att detta skulle riskera att leda till en alltför stor grad av nyckfullhet och politisk detaljstyrning när regionala politiker sätts i kulturpolitikens förarsäte. »Armlängds avstånd« blir en problematisk fråga när kulturpolitikens mål bryts ned i en svärm av delmål som alla skall pareras mot lokalpolitikernas önskemål om att använda konsten som ett medel för att profilera den egna regionen. I och för sig har denna process pågått under en längre tid, längre än vad samverksmodellen funnits. Och något gott finns i systemet: att regionerna för första gången verkligen avkrävs en samhängande plan för bildkonsten. Här har också KRO tillsammans med KLYS stått bra rustade för att sätta tryck på det regionala kulturplanarbetet.

2009

### MU-AVTALET INFÖRS

»Avtalet började tillämpas den 1 jan 2010. Nyckeln till att KRO fick uppdraget var att vi definierade ett projekt som skulle hjälpa till att implementera avtalet. I de tidigare avtalen hade det inte ingått utbildning eller information vid introduktionen och de institutioner som brutit avtalet råkade inte ut för några påföljder. En viktig del i kampanjen var utbildning, i form av en dagslång workshop. 1 300 konstnärer och utbildningsarrangörer runt om i landet har nu tagit del av den. Traditionellt sett har konstnärerna accepterat en bild av sig själva som underdogs, som ska göra allt gratis. Därför är detta så viktigt. MU-avtalet är en långsiktig förändringsprocess och den största politiska förändringen för bild- och konstlivet på 2000-talet.«

ARNE LEEB, PROJEKTLEDARE MU-KAMPANJEN.



2009

### KRO:S STÖRSTA VINST!

»MU-avtalet är utan tvekan KRO:s allra största vinst. Det är konkret och man får hjälp när man behöver den. Men vi måste ställa ännu mer krav och gå ihop om sådana här saker som alla kan skriva under på. Saker som både Charlotte Gyllenhammar, Dan Wolgers och Lisa i Tranås kan känna är bra, både för mig och för oss. Viktigast nu är att MU-avtalet ska fungera. Det gör det inte än, det finns för lite pengar. Institutionerna försöker snåla och vädjar till konstnärerna att det inte finns pengar. Men systemet är jättebra och jätteviktigt. Det måste fungera!«

MARIANNE LINDBERG DE GEER, KONSTNÄR.

## 2009

### SAMARBETE MED SKULPTÖRFÖRBUNDET

I maj 2012 kom KRO/KIF överens med Skulptörförbundet om ett treårigt samarbetsavtal. Avtalet innebär att organisationerna ska samarbeta i gemensamma politiska frågor, samtidigt som Skulptörförbundet fortsätter sin förmedlande verksamhet på det offentliga konstområdet. »Världen är i ständigt utveckling och det sker förändringar även utanför våra kända gränser. Därför är det nödvändigt att samla olika mindre partier för att få en större, tydligare röst. Sveriges Skulptörförbund har som liten förening behov av samarbete.«

**LUKAS ARONS, ORDFÖRANDE SKULPTÖRFÖRBUNDET.**

Processen bort från övergripande, lite luddiga mål till en situation av mer hanterbara mål och tydligare kriterier för bidragsgivningen har löpt som en röd tråd genom de senaste decenniernas kulturpolitik, oberoende av vilken färg regeringen har haft. Ett friskhetstecken, kan tyckas. Men inte helt oproblematiskt. När allt fler former av stöd till bildkonsten förvandlas från verksamhetsstöd till olika former av projektbidrag hotas stabiliteten i den småskaliga infrastrukturen som är bildkonstens främsta kännetecken. Och för lokala politiker, med nya kulturmedel till förfogande, är frestelsen av naturliga skäl stor att prioritera nya fräscha multimedialprojekt framför att stödja en kollektivverkstad med åtskilliga år på nacken. Det är heller inte

självskrivet att de nya stödsystemen förmår täcka in alla former av nya konstnärliga uttryck som blommar upp.

Samtidigt ökar den politiska detaljstyrningen. Konstens frihet är ett mantra som nu upprepas i ett helt koppel kulturplaner i stället för bara i ett fåtal statliga styrdokument. Men som vanligt sitter djävulen i detaljerna, och det är först när det bränner till som politikerna tvingas bekänna färg. Och då sitter alltid den konstnärliga friheten trångt, vilket vi kunnat se bland annat i hanteringen av gatukonstprojekt i Stockholm.

Lyckligtvis kommer också en del gamla farhågor på skam. Den anonyme KRO:are som på trettioalet misstrodde konstnärernas vilja att gå i flock har fått fel. Konstnärer har inget emot att

## 2012

### ORGANISATIONEN ÄR STARKARE ÄN INDIVIDEN

»Den oorganiserade blir alltid till större del beroende av den som är motpart. Därför är den som är i underläge alltid i behov av en organisation. Det är så många idag som inte inser det. Det är naturligtvis olyckligt, men det har odlats medvetet. Man ska vara sig själv och inte behöva ha en organisation runt sig. Men i själva verket är det alltid organisationen i dess skiftande former som hjälper människor att skydda sina intressen. Det går inte att komma ifrån.«

**BENGT GÖRANSSON, SOCIALDEMOKRATISK KULTUR- OCH UTBILDNINGSMINISTER 1982-1991.**

## 2012

### »VI BEHÖVER EN SAMLAD ORGANISATION«

»Det som KRO gör – att tala för konstnärernas rättigheter även i politiska sammanhang – är superviktigt. Vi behöver en samlad organisation, även om det inte är lätt. Det är svårt att hitta en mer individualistisk grupp än konstnärer. Problemet är att det handlar om för lite pengar i alla beslut. Att arbeta med en utställning i ett halvår eller ett år och få 5000 spänn för jobbet, det är ett hå! Jag tänker att man skulle vinna på att KRO blev starkare.«

**LINN FERNSTRÖM, KONSTNÄR.**

samarbeta tätt om det tjänar deras sak. Sveriges största konstmässa, Supermarket, drivs av konstnärer och fler exempel finns. Ibland sker samarbetet i lösare former, men förbluffande ofta med en professionell struktur som ramverk. Att aktivt stödja gränsöverskridande professionalisering av konstnärskåren är en av KRO:s stora utmaningar för framtiden.

»Konsten är en av de starkaste och naturligaste livsyttningar vi har«, sade Georg Suttner i sitt tal. Den lär överleva även nästa kulturutredning.

TEXT: ANDERS OLOFSSON

TIDSLINJE: JOHANNA KAROLINA MODIG

BILD: KARIN HAGEN



---

# FRIARE KAN INGEN VARA ...



REDAN FÖRE FRANSKA revolutionen förundrade sig makthavare i Europa över att besöksantalet i kyrkorna stadigt hade gått ner, inte minst i England. Något behövde ersätta den attraktionskraft och det inflytande som kyrkan åtnjutit och vars glansperiod man nu insåg var över. Vanliga människor behövde både vägledning och styrning, ansåg de ledande skikten i samhället. Kyrkans ersättare fann man i kulturen, som dammades av efter att ha varit överklassens kuriosa och nu kom fram i rampljuset. Konstens kraft, visar det sig, kan både frisätta och reglera alltifrån tankar, ideologi och historia, vilket passade dåtidens makthavare perfekt. Under 1800-talet började dessutom demokratiseringsprocessen i Europa, vilket skapade ännu större och mer organiserade statsapparater och snart också särskilda organ för att sköta samhällets förhållande till konsten.

Redan under tidigt 1800-tal stod det klart för den franske filosofen och historikern Ernest Renan, ledamot av le Conseil Supérieur des Beaux- Arts, att kulturella angelägenheter, som »vetenskap, humaniora och konst är en statssak«. Kulturen skulle nu ta över kyrkans roll – museerna skulle bli utbildningsinstitutioner och konstverken bli knutpunkt för rådande idéer om politik och sedlighet. Det fanns emellertid ett svårtämjt litet problem som man inte hade räknat med – hur man skulle hantera de »fria« konstnärerna. Jag skriver »fria«, eftersom etablerandet av det som slarvigt benämns som »de fria konsterna« ursprungligen hade sina rötter i antikens idé om »de fria konsterna« (artes liberales), som främst skulle särskilja den utbildning som ansågs passa en »fri« man från det som var möjligt för en slav.

*När staten tog över rollen som konstens välgörare lades grunden till en konflikt som fortfarande skaver. Var det möjligt att vara beroende av makten utan att kompromissa med den konstnärliga friheten? KONSTNÄREN tecknar ett förhållande präglat av ambivalens.*

Fram till och med modernismen har konsten därför fungerat som verktyg för social inskolning och varit ständigt förknippad med utbildningsväsendet. Etablerandet av en rudimentär kulturpolitik blev från tidigt 1900-tal fram till våra dagar därför en angelägenhet för skola och akademi. I Sverige markerade ecklesiastikministern Arthur Engberg en politisk nystart 1937, när han tog initiativet till Statens konstråd. Rådet etablerade en plattform för både beställning och inköp av konst efter Engbergs proklamering: »Konsten är på väg att bli allas egendom«. Parallellt med detta startades även KRO som ju för första gången enbart företrädde konstnärerna, utan mellanhänder och mecenater.

Med ett idag klassisk ekonomiskt välfärdsargument fastställdes 1940 Statens konstråds roll i en blygsam skrift: »Konstnären ha icke längre kyrkan som rik beställare såsom fallet var under medeltiden. De ha ej längre stödet av praktälskande furstehus eller stormaktssläkter, som under renässansens dagar.« Om marknaden fallerar så ska staten kliva in, lyder principen från nationalökonomi. Den svenska konstpolitiska modellen skapades längst ut på vänsterkanten enligt historikern Anders Frenander. I Sverige blev den så kallade arkitektmodellen implementerad. Den innebär att staten tar ett övergripande ansvar för kulturens funktion och ekonomi, till skillnad från att enbart söka underlätta konst och kultur genom att ta ett kliv bort, vilket exempelvis England under lång tid gjort genom sin mecenatmodell.

Före konstrådets tillkomst hade museerna länge fungerat som en brygga mellan staten, konstnärerna och allmänheten, som genom

**ATELJEBON  
verkstäder  
utställningar  
KONSTSKOG**

**SJÄLV-  
FÖRSÖRJNING**

**EKOLOGISK  
ODLING**

Konstnär, konsthantverkare,  
arkitekt, odlare, entreprenör?  
Drömmer du om ett liv i balans?  
Söker du en plats för arbete och  
kreativt samarbete i närkontakt  
med naturen?

ADORATIO "ANDELSGÅRD" är en  
plats för PROFESSIONELLA  
medlemmar som vill satsa på sin  
egen utveckling och berikande  
SAMARBETEN för att ETABLERA  
en **spännande mötesplats för konst,  
kultur och natur i förening.**

Kontakta Berth Johansson,  
SMEDJA VOLUND AB. Mob 070-552 74 80  
e-post: info.volund@swipnet.se  
eller Mai Lundell, D A M AB,  
e-post: 2mailundell@gmail.com  
eller läs mer på [www.volund.se](http://www.volund.se)  
Allra helst besöker du ADORATIO på  
Österlen. Adress: Älmhult 28, 277 45  
S.t Olof. (mellan Rörum och S.t Olof)

**Vill du  
veta mer?**



Läs mer om oss på webben!  
[www.kramfors.se](http://www.kramfors.se)



Kramforsbilder

## Höga Kustenstipendiet delas ut av Kramfors kommun.

Stipendiet består av ett  
kontantbidrag på 10.000  
kronor och två veckors logi i  
Höga Kusten.



Höga Kustenstipendiet kan  
sökas av verksam nordisk  
bildkonstnär. Stipendiaten  
erbjuds efter vistelsen i Höga Kusten att ha  
en utställning i Kramfors konsthall.

**För ansökan och mer information:**

Kontakta Ninni Mellander,  
[ninni.mellander@kramfors.se](mailto:ninni.mellander@kramfors.se), [www.kramfors.se](http://www.kramfors.se)

*Sista ansökningsdag är 25 januari 2013*

ADALEN & HÖGA KUSTEN

Fyra nya  
utställningar  
med  
processen  
i fokus

### People, Places, Things

Djupdykning i arkiven

### Imagine

Konst och process på Wanås

### Architectural Mutations

Från Archigram till framtiden

### Boundaries

**SKISSERNAS MUSEUM**

Finggatan 2, Lund. Tis-sön 12-17, ons 12-21. [www.skissernasmuseum.se](http://www.skissernasmuseum.se)



## KONSTHALLEN KULTURENS HUS LULEÅ

Klara utställningar våren 2013

Lars A Persson  
Tomas Nordberg  
Mattias Härenstam  
Karin Mamma Andersson  
Reflex - samlingsutställning  
BAB - Barents Art Biennial

För aktuella tider, mer info  
och uppdaterat program  
se vår hemsida.

**ÖPPETTIDER**

Måndag 11-17  
Tis - Tor 11-19  
Fredag 11-18  
Lördag 11-16  
Söndag 12-16

KONSTHALLEN  
KULTURENS HUS LULEÅ

Skeppsbrogatan 17

[www.kulturenskus.com/konsthallen](http://www.kulturenskus.com/konsthallen)





# SKA KONSTEN FOSTRA MÅSTE DEN I PRAKTIKEN INSTRUMENTALISERAS

världsutställningarna också vunnit ett allt större intresse för offentlig visning av konst. Kultursociologen Tony Bennet har beskrivit museernas starka tillväxt från upplysning till idag som att de genererat »progressiva subjekt«, med andra ord: bättre och lyckligare medborgare. Samtidigt var museet också en plats där arbetarklassen och obildade medborgare kunde kultiveras av den intellektuella borgarklassen. Konstnärer och utställningar blev alltså både ett sorts samhällsvång för att öka tillväxt och lycka hos den växande urbana befolkningen, och samtidigt en klassisk liberal möjlighet att förverkliga sig själv. En envis fråga dyker ideligen upp när konstnärens roll i ett samhälleligt perspektiv är i fokus: Hur kan konsten och konstnären anses vara autonoma och fria, om de även tjänar som verktyg i strävan att uppnå allmänna demokratiska och politiska visioner?

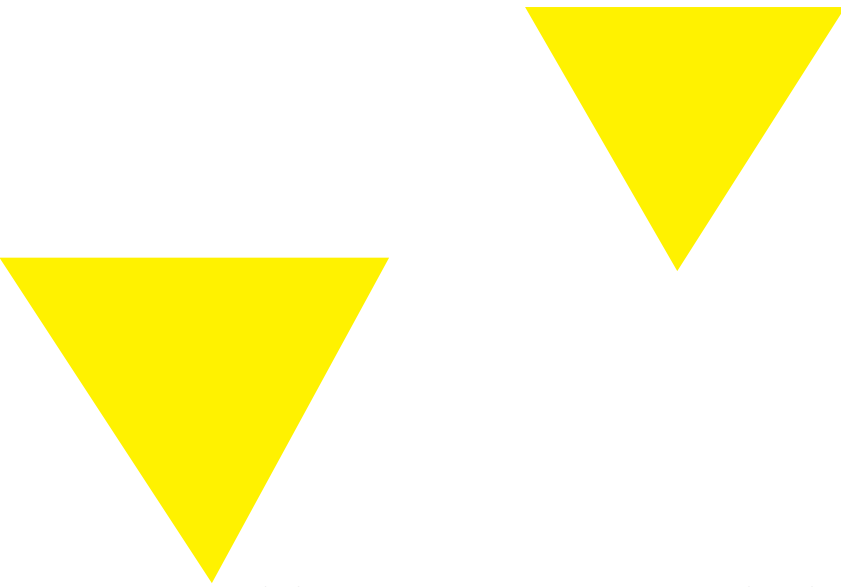
Den liberala, fria och autonoma konstnären kan för makthavare vara potentiellt farlig – men »också verkligt farlig«, som Geir Vestheim, professor i kulturpolitik, uttrycker det. Ska konsten fostra måste den i praktiken instrumentaliseras vilket visat sig vara relativt ogörligt, eftersom konstnärer har en förkärlek för att ifrågasätta just konventioner och regler. Sociologen Henrik Stenberg beskriver i sin avhandling *Att bli konstnär – om identitet, subjektivitet och konstnärskap i det senmoderna samhället* (2002) att de konststuderande folkhögskoleelever som han valt att intervjua upplevde ett starkt behov av att vilja »avvika från normer och förhållningssätt som funnits i familjen, på hemorten och i tidigare vänskapskretsar«. Hur skulle en avvikare och normbrytare

någonsin vilja sälla sig till att agera statens högra hand? Jo, genom en mellanhand, visar det sig. Svaret ligger just i formerandet av de statliga och regionala konstinstitutionerna.

STATENS KONSTRÅD SOM etablerades med ansatsen att sprida konst till folket skulle dock snart visa sig vara allt annat än konstnärernas främsta väktare. Från starten och fram till mitten av femtiotalet infördes ett mycket allvarligt importförbud av utländsk konst »av högts mindervärdig art«, som konstrådets sekreterare Gustaf Lindgren uttryckte under ett möte 1937. Importförbudet var avsett att skydda den svenska konstscenen och publiken från förfädd konst.

Denna episod i Statens konstråds historia talas det dock ogärna om, exempelvis utblir den från den skrift som gavs ut 1987, när rådet fyllde 50 år. I en nyligen omhändertald sal på Moderna museet beskrivs denna historia av intendenten Fredrik Liew, liksom hela den tidsepok som så desperat såg konsten som något som måste regleras för land och rike. Mycket av materialet grundar sig på ekonomhistorikern Martin Gustavsson och dennes forskning på konstpolitiska smakdomare under trettio- och fyrtiotalet.

Importförbudet blev ett sätt att kontrollera svenskhet och kvalitet genom de verk som fick säljas och visas, och upprätthölls i teorin av tulltjänstemän i de stora kuststäderna i Sverige och ett antal smakgrupper runt om i landet dit verk skickades för bedömning. I praktiken fanns få bra kriterier för vilka verk som skulle släppas in, men vid ett fall rörande konstnären Hjärdiss Hammeleff godkändes hennes importansökan



eftersom hon ursprungligen var av svensk börd och tavlorna föreställde motiv från landet. Vid ett annat tillfälle skriver Statens konstråd att svensk konst var av sådan hög kvalitet att man inte fann någon anledning att importera konst av undermålig kvalitet. Vrider man fram klockan till nittiotalet formerar Bildkonstnärnsfonden organet IASPIS, vars huvudsyfte var att internationalisera konsten och konstnärerna, eftersom kvalitet och professionalitet ansågs helt beroende av större internationell exponering och nätverkande. I en statlig rapport om internationell kulturverksamhet 2003 rekommenderades att IASPIS-modellen för kulturpolitik skulle utvidgas till många fler konstområden. Den politiska funktionen av »import« av utländska konstnärer och verk till Sverige har minst sagt förändrat politisk inriktning i takt med att konstens kvalitetsbegrepp ändrats.

GENOM ATT SPEGLA HUR samhälle och makthavare diskuterat och reagerat kan man förstå hur konstens roll i offentligheten har skiftat fram till våra dagar. En viktig händelse från trettio-talet illustrerar konstnärens utsatta roll i förhållande till stat och lag – censureringen av Bror Hjort 1935. I en kritikerrosad utställning på konstnärgruppen Färg och Forms galleri vid Brunkebergstorg blev Hjort ombedd av polis att plocka ned några små träskulpturer. Det efter att den nazistsympatiserande grosshandlaren Erhard Carlsson polisanmält en rad skulpturer föreställande nakna män och kvinnor i omfamning som sårande för »tukt och sedlighet«. Debatten som följde kom att handla om yttrandefrihetens gränser, men för Hjort blev det en väg bort från ett visst skulpturalt uttryck som han kom att undvika under flera år. Lite över trettio år senare blev

utställningen *Konsten att dressera människor* prickad av riksdagsrevisorerna, trots att den var regelmässigt korrekt producerad av Riksutställningar och innehöll några av tidens mest uppburna konstnärer som Gerhard Nordström och Ulf Rahmberg. Anledningen till prickningen var politisk – utställningen var gjord »i dålig överrensstämmelse med de direktiv som gäller för Riksutställningar«, den var »för ensidig« och fullkomligt full av »propaganda för en viss politisk meningsriktning«.

Allt detta var helt i linje med konstnärens underförstådda roll som skapare av skön utsmyckning och som upprättare av moral och dygd. I sin essä för Statens konstråds årskatalog 2011 skriver Cecilia Widenheim att »representation« var och är ett viktigt begrepp för att förstå konstnärers roll och utrymme i det offentliga. Konstnärers autonomi har under flera olika perioder ifrågasatts på grundval av moral, sedlighet eller ideologi. Konstnärerna har kunnat svara på sådana politiska angrepp med det instrument hen har till sitt förfogande – att vägra delta i offentligheten. Precis som den 2012 inställda utställningen *Udda och jämt* på Jamtli i Östersund stoppades av de medverkande konstnärerna, vägrade också Siri Derkert 1969 att avtäcka sitt offentliga konstverk vid Sverigehuset i Kungsträdgården på grund av att den samhällskritiska utställningen *Sverigebilder* nyligen ställts in. Liknande scener har utspelats exempelvis vid de statliga konsthögskolorna. I årsberättelsen för Valands konsthögskola, under det heta politiska året 1972, skrev föreståndaren Jan Forsberg om problemen med »elever som ej kan inordna sig i den ordinarie undervisningen«. Många kritiska och oppositionella konstelever vägrade helt enkelt att närvara vid undervisningen på skolan.

KONSTNÄRERNAS MÖJLIGHET ATT formulera idéer om vad som är verkligt, riktigt och relevant har också varit ett betydande maktverktyg som den enskilde konstnären har förfogat över, inte sällan parallellt med samtidens filosofer och andra intellektuella. Den italienske forskaren Franco Bianchini har skapat en lista över de kännetecken han menar utmärker den moderna konstnären, varav det kanske mest typiska är att konstnärer oftast vill »framställa sitt arbete som 'open ended' och icke-instrumentellt och att arbetsprocessen kännetecknas av ett icke-värderande förhållningssätt.« Här riskerar statliga politiska direktiv att kollidera med konstnärens rätt att inte ta ställning. Ibland med blodig utgång, som i Lars Vilks rondellhundsprojekt.

Ett av Bianchinis andra kännetecken för konstnärer är att de ofta är »kritiska och räds inte att undersöka motsägelser och konflikter«. Att slippa förhålla sig till en utstakad politisk plan kan vara just det som gör en konstnär intressant i dagens planlagda värld. Bianchini har en professur i cultural planning vid London School of Economics, en ny disciplin som söker integrera kultur och samhällsplanering. Cultural planning, liksom andra svenska projekt som Airis, ARCIV och SKISS, vilka kopplar samman näringsliv och samhällsnytta med konst, kan alla sägas vara svaret på den fråga som kritikern John Carey ställde i sin bok *What Good Are the Arts?* I dagens kulturpolitiska diskussion har konsten infogats i ett nytt sammanhang med en nygamal uppgift: Dess förmåga att knyta samman och förbättra ekonomi, hälsa, kreativitet, entreprenörskap och pedagogik. Kulturekonomer som David Throsby och Pier Luigi Sacco turnerar idag jorden runt och föreläser om sina studier där konstens

samhällsförbättrande kraft har översatts i statistik och nyckeltal. Begrepp som kreativa ekologier, kulturkluster och kreativa industrier används flitigt av dessa herrar. Politiker och andra makt-havare lyssnar storögt.

DET ÄR LÄTT ATT TRO att konstnärens roll fram till dagens teknokratiska konstnärspolitik främst formulerats utifrån det man kallar det intrinsikala värdet, dess egenvärde bortom mätbarhet och kvantifiering. Egenvärdet hos konstnären och det enskilda verket har dock ständigt kolliderat med två olika historiska riktningar under nittiohund-ratalet: Först och främst myten om det kreativa geniet, han som omskapar och ständigt uppfin-ner nya idéer och verk, sedan finns där också den politiska konstnärsrollen, konstnären som samhällsförbättrare.

När konstnärens arbete mer och mer organi-seras av statsmakterna och de växande privata företagen under 1900-talet, kraschar dessa båda tendenser mot varandra. Konstnärens frihet att skapa planlöst, utan ekonomisk eller ideolo-gisk styrning anses sedan Gautiers idé om "l'art pour l'art", vara i det närmaste helig för enskilda konstnärer, men efterlevs i praktiken aldrig. Som tidigare nämnts växte under mitten av 1800-talet fram en stark intellektuell strömning som menade att konsten skulle fostra medborgare till goda, moraliska och lyckliga människor. Både John Ruskin och William Morris i England och i Sverige Ellen och Hedda Key var alla högljudda anhängare av idén om »skönhet för alla«. Konstnärens roll skulle enligt dem vara just som samhällsförbättrare.

Men den offentliga konstens historia är krokig och institutionaliseringen som startade på

trettioåret blottade denna konflikt mellan frihet och samhällsansvar.

I England såg ekonomen John Maynard Keynes en, för honom, briljant lösning på problemet med att fostra statsstödda men ändå fria, auto-noma konstnärer. Han sneglade på BBC's förhål-lande till staten och lånade därifrån begreppet »armlängds avstånd«, vilket tydligt markerade att staten inte skulle blanda sig i de fria uttrycken. I Sverige lånade man in detta begrepp i 1974 års kulturpolitiska proposition och det har blivit centralt för kulturens självuppfattning. Principen om armlängds avstånd upprätthålls gentemot de nya stora aktörerna – konstinstitutionerna – och statens tidigare direktkontakt med den enskilda konstnären har delvis fallit i bort.

Sveriges kanske viktigaste konstinstitu-tion under andra hälften av 1900-talet har varit Moderna museet som med Pontus Hultén vid rodret bjöd in namnkunniga konstnärer från väst, i princip helt utan inblandning från staten. Det var Carl Bildts regering 1991-94 som för första gången började stoppa in specifika verksamhets-mål och insatser i regleringsbrevet. Men reger-ingen Bildts flagranta, nyliberala agenda ska nog inte ses som den enda orsaken till skiftet, även de socialdemokratiska regeringarna följde därefter samma linje med fler verksamhetskrav och fokus på återrapportering. Nej, detta är en produkt av vurmen för NPM – New Public Management – under åttiotalet, som var ett nytt sätt att mäta, styra och effektivisera offentliga organisationer i enlig-het med näringslivsprinciper.

Att även estetiska uttryck varit ledande i forme-randet av konstnärens roll under det senaste seklet är också viktigt att påminna sig om. Statens Konstråd skapades ju exempelvis strax efter

funktionalismens inträde i svensk formpans. Funkisbyggnader skulle överge allt vad ornament och utsmyckning hette och liksom resten av modernismens estetik baserades den på tanken om renhet och materialets självtillräcklighet. Konstnären kunde här smyga sig på bakifrån genom att INTE vara arkitekt, utan främst något annat – utsmyckare och dekoratör. Under lång tid hade den offentliga konsten en väldigt lågprioriterad plats i politiska diskussioner. Päivi Ernkvist som under lång tid arbetat med utveckling av offentlig konst, både för Statens konstråd och för Stockholm konst, menar att konstnären har gått från en roll där man stått under arkitektens nåd, mycket som en dekoratör av en redan befintlig formgivning, till en mer aktiv roll. – Idag ser jag fler tecken på att konstnärerna kan bli insläppta tidigt i stadsplanering eller byggande, vilket är en bra utveckling, menar hon. När offentlig konst i Sverige blev en statlig angelägenhet genom Statens konstråd var det också ett direktiv att offentligt finansierade byggnader skulle avsätta en viss summa för konstnärlig utsmyckning, varefter en procentregeln klubbades igenom i slutet av fyrtioalet utifrån amerikansk modell.

Detta innebar ett nytt intresse för konstens förhållande till det offentliga, inte minst då konstnärer genom sina verk nu började rata institutionen till förmån för det tillfälliga och omedelbara. Konstkritikern Torsten Bergmark skriver 1972 att »försöken att göra den offentliga konsten till en folkkonst tycks stupa på en inre motsägelse. Monumenttraditionen som sådan hör ihop med ett auktoritärt samhälle.« Inte konstigt då att intresset för den offentliga miljön växer kraftigt i Sverige under sjuttioalet när Paletten exempelvis ägnade ett helt nummer åt offentlig konst 1978.

Liknande intresse sågs på och runt konferensen »Konstnärer i miljögestaltningen« som KRO arrangerade ett par år tidigare.

Märkligt nog hänger konstnärens förhållande till offentligheten och den egna rollen som provokatör samman med hur de konstnärliga uttrycken organiseras. Den renhetsivrande abstrakta expressionismen kom att fungera utmärkt i de första moderna museerna i västvärlden som MoMA i New York eller Moderna museet i Sverige. De abstrakta expressionisterna var en relativt homogen grupp, främst målare som ägnade sig åt formmässiga experiment och därför såg museet som en spirituell hemvist, utan uttryckliga idéer om konstnärens större roll i en kulturpolitisk agenda. Men på museerna blev konstnären snart en underordnad person vars produkt – konstverket – kunde visas, konserveras och magasineras helt efter intendentens tycke. När CIA skapades 1947 inrättades dessutom speciella divisioner som uttryckligt skulle marknadsföra de amerikanska abstrakta målarna i propagandakriget mot Sovjet. Detta trots att flera konstnärer i denna grupp var uttalade kommunister. Sedan kom därför den reaktion som bildade sextio- och sjuttioalens anti-institutionella konst där både verk och konstnär flyttade ut från stora institutioner, med konstnären i centrum för processen snarare än enskilda objektsfokuserade verk.

Här kan man börja skönja hur dagens motstånd mot en politiserad och kommersialiserad kultur ter sig för den enskilde konstnären. Eftersom principen om armlängds avstånd främst gällt förhållandet mellan konstinstitutionen och staten har konstnären i sin tur tvingats att opponera mot den instrumentalisering som detta förhållande till museer, myndigheter, gallerier och konstskolor

annars kan resultera i. Detta genom att lägga fokus på det personliga varumärket, konstnären i centrum och genom ett kliv ut mot kulturell management, ett slags autonom version av cultural planning, om man så vill.

NÄR TIDSKRIFTEN MODERNA TIDER gjorde en universitetsrankning 2002 visade det sig att varannan konsthögskolestuderande hade funderat på att avbryta sina studier. Anledningen var, visade det sig, inte en undermålig kvalitet i utbildningarnas konstnärliga innehåll utan de dystra prognoserna för att få ett konstnärligt arbete efter utbildningen. Detta förhållande till samhällskroppen, arbetet och individens möjligheter fick konstnären Dorinel Marc att genomföra *ingenting* som sitt examensarbete på Konstfack år 2002. Dagens fokus på konstnärens roll som kunskapsarbetare, för att låna en annan management-term, ledde fram till en konstnärs yttersta försvar – att sluta skapa. Men detta sätt att »döda« konstverket, radera sin samhällsförbättrande roll som konstnär och helt och hållet återta makten över sin konstnärliga frihet är samtidigt en mörk dystopi. Där konstnären på allvar kan stå utanför samhälle och allmännytta, där är konstnären också sin egen dödgrävare.

Torsten Bergmark kommenterar den offentliga konstens roll i samhället 1972 så här: »Offentlig konst som innebär deltagande i stället för passiv underkastelse och som uttryck för folkets egen aktivitet och egna önskningar förutsätter helt enkelt ett annat samhälle«. Undrar om han talade om dagens samhälle?

ROBERT STASINSKI  
KONSTKRITIKER OCH CURATOR

# STORT FANTASTISKT BOENDE I KONSTPARKSIDYLL!

I fin bruksmiljö intill forsen, end. 2 Tim. Bilresa från Stockholm c, ligger denna pärla i kreativa Uttersberg, Skinnskattebergs kommun. Det perfekta familjeboendet med intresse för konst, djur, natur och livet på landet. 230 Kvm boyta och 170 kvm biyta. 6 Rok, varav vardagsrummet med bras-kassett på 50 kvm, en given samlingsplats för hela familjen. I biytan ingår en inglasad veranda om ca 30 kvm. Gångavstånd till badplats! Prisdé: 1 300 000 kr.

Skogs- & villamäklaren  
0581-50480, 070-7985171

## WWW.SKОВI.SE

ateljé, galleri, utställning,  
transport, kameror...

förmånliga försäkringar för  
medlemmar i KRO och KIF

Danderydsgatan 14  
114 26 Stockholm  
tel 08 440 54 40  
fax 08 678 29 20  
info@gefvert.se  
www.gefvert.se

**gefvert**  
FÖRSÄKRINGSMÄKLARE

## Grundsunda kulturstipendium

STIPENDIET består av ett belopp på 15 000 kronor och fri bostad i en stuga vid Prästsjön, Grundundavallen, Örnsköldsviks kommun. Alla kategorier av kulturarbetare kan söka stipendiet. Verksamhetsområde är ej i förväg utsatt.

HUVUDMAN för stipendiet är en kommitté utsedd av Grundsunda Hembygdsförening - dess beslut kan ej överklagas. Stipendiets avsikt är att ge kulturarbetare några veckors vistelse i naturskön miljö. Prestationskrav ställs ej. Skriv en personlig ansökning.

MED ANSÖKAN bifogas 4 st färgbilder av arbeten.

SISTA ANSÖKNINGSDAG  
30/3 2013

*I slutet av maj meddelas beslut om årets stipendiat.*

SKRIFTLIG ANSÖKAN  
TILL: STIPENDIEKOMMITTÉN  
STURE FORSBERG, ORDF  
HUSBYN 156  
896 91 HUSUM

UPPLYSNINGAR:  
0663-101 74

Varje droppe färg  
i avloppet är en  
droppe för mycket

Kadmium är en giftig tungmetall som finns i vissa konstnärsfärger (olja-, akvarell- och akrylfärg).

Du kan bidra till en bättre miljö genom att välja att måla med kadmiumfria färger och ta hand om dina färgrester på rätt sätt.

Mer information om hur du målar miljöanpassat finns på [www.kappala.se](http://www.kappala.se)

**KÄPPALA**

För renare sjöar och skärgård



---

# KÄND I FEM MINUTER

FÖR ETT TAG SEDAN BERÄTTADE skandalbloggaren Hanna Widerstedt att hon egentligen var ett konstprojekt. Det hon skrivit, sättet hon klätt och uppfört sig på, de åsikter hon hade fört fram – till exempel att hon hade fobi för fattiga – ja, allt hade varit del i ett medvetet skapande av en persona som, när den väl avslöjades, skulle visa vilka knäppa ideal som dagens unga tjejer strävar efter eller påverkas av.

Alla trodde henne inte.

Frågan är dock om sanningen spelar någon roll i det här fallet. För mer än något annat säger historien om Hanna Widerstedt något om vilken roll konsten spelar i dagens mediedramaturgi. Den är något provocerande, stötande, uppseendeväckande. Något som väcker omedelbara reaktioner.

Men den är också något som förväntas inta just en sådan roll. Ur ett brett medieperspektiv – nischbevakningen undantagen, så klart – är konsten antingen löpsedelmässig eller så är den inte alls det.

Lars Vilks passar perfekt in i mallen. Anna Odell likaså. Liksom historien om den falska kronan med texten »Vår horkarl till kung« eller Makode Lindes tårta. Vilket också betyder att den mesta konsten INTE passar in i mainstreammediernas dramaturgi. Det innebär så klart en hel del för konstnärerna. Men hur hamnade vi i den här situationen och vad innebär den ur ett större perspektiv?

I DAG ÄR DEN SPEKTAKULÄRA konsten lika självklar som nyhetsstoff som vilken välcastad dokusåpaskandal som helst eller en halvt påhittad

*1968 förutspådde Andy Warhol att alla i framtiden skulle vara kända i en kvart. Han hade fel – det blev fem minuter. Dagens medievärld snurrar allt fortare – och med den konstbevakningen. Konstkritiken och konstnärerna har varit ömsesidigt förbundna sedan dagstidningarna födelse – en relation som nu är på upphällning.*

kändis-chock. Att det förhåller sig på så sätt har naturligtvis inte varit en självklar utveckling.

–Man kan ju faktiskt konstatera att det breda konstbegreppet nu har gått in även hos en bred allmänhet, säger Pontus Raud, konstnär och en av initiativtagarna till konstmässan Supermarket. Det här går att utnyttja ganska bra och det är ju inte så att medierna inte nappar på krokarna. De vill ju att det ska ske.

Men insäljningen kommer med en prislapp – ett krav på att nyheten ska vara så uppseendeväckande som möjligt. Helst ett par snäpp värre än sist.

–Om man har varit med om det några gånger så märker man hur medierna gärna skruvar upp volymen på allt man säger, för ju mer volymen skruvas upp desto mer uppmärksamhet får det. Så det är inte bara så att konsten och konstnärerna utnyttjar medierna utan medierna har själva dukat bordet, fortsätter Pontus Raud.

Hastigheten i dagens medievärld gör också att halveringstiden för en nyhet har minskat betydligt. I nyhetssidornas flöden byts ämnena ständigt ut, delvis beroende på hur många som klickar på länkarna, men också som en följd av att vi vänjer oss vid att hela tiden matas med nya saker.

–Det är lättare att slå igenom med ett väldigt bra konstprojekt idag, men de här femton minuterna som vi pratade om innan har plötsligt kortats ned till fem, säger Pontus Raud och fortsätter. Det går alltså väldigt fort över, särskilt om man inte har något större bärighet i sitt konstprojekt. Det här märker man på människor som befinner sig mitt i medielandskapet. De blir mediakåta och försöker hela tiden hitta nya vägar till nyheten. Och det är

klart att det spelar roll. Just nu förvandlas medielandskapet supersnabbt, massor av personal friställs från redaktionerna. Då kan man fråga sig vilka artiklar som kommer att säljas in i framtiden. Jag tror knappast att de kommer att handla om att någon går omkring på konstnärsdrivna gallerier, utan snarare en bevakning som fokuserar på ett visst kändisskap eller på viktiga institutioner.

John Peter Nilsson, chef för Moderna Museet i Malmö, håller med:

– När en redaktör i dag väljer att publicera något, så finns hela tiden den här frågan med: Är det bra för oss? Är det bra för Aftonbladet att publicera detta? Är det bra för TV4? I det spelet ingår numera konstkritiken, eller i varje fall de konstskandaler som dyker upp. De passar in i en mediedramaturgi och då finns det konstnärer som är medvetna om detta som kan spela med. Men det krävs att man förstår hur det fungerar. Det kommer inte längre någon kritiker som dubbar dig till geni och sedan är din karriär säkrad.

Nej, så långt är nog alla överens. Men vad är det egentligen som har skett de senaste 75 åren när det handlar om konstnärernas förhållande till medielandskapet? Frågan är komplex. För det första har konsten i sig förändrats och med den har en ny konstnärsroll vuxit fram.

För det andra har medierna genomgått en makalös förändring, där digitaliseringen möjliggjort en realtidsrapportering – som i och med att den är mätbar i absoluta klick också påverkar vilken sorts ämnen som bevakas.

– Det som brukar frustrera många konstnärer är att utrymmet för recensionsverksamhet verkar ha krympt, säger Mårten Arndtzén, konstkritiker på Sveriges Radio. Jag har jobbat sedan början av nittiotalet och jag är inte så säker på att det skrivs färre kvadratcentimeter konstkritik i svensk dagspress idag än då. Däremot har konstkritiken inte fått del av den expansion som har skett för kulturjournalistikens del under samma period. Där hängde inte konstkritiken med. Möjligen för egen beskyllan.

Vid sidan av detta har också konstnärernas relation till medierna påverkats av större faktorer. En sådan är till exempel den internationalisering som påbörjades under slutet av åttiotalet. Institutioner byggde broar mellan Sverige och andra delar av världen, samtidigt som konstdiskussionen också blickade utåt. De nya konstitidskrifter som lanserades under den här tiden tog avstamp i en värld

# DE DIGITALA OCH SOCIALA MEDIERNA KONKURRERAR MED BILDKONSTEN

som var betydligt större än det som de nationella perspektiven kunde erbjuda. Möjligen skulle man kunna hävda att den sista stora breda svenska konstdiskussionen i mainstream-medierna kom att bli striden om postmodernismen – en knepig och ganska snårig diskussion, som ofta fördes över huvudet på konstutbildningarna, resten av medievärlden och en stor del av läsarna. Därefter händer något. När åttiotal blir nittiotal och sedan nollnolltal marginaliseras den nationella konstkritiken, samtidigt som den internationaliseras. Tidskrifterna och kritikerna tappar i betydelse.

– Förut kunde konstkritiker utnämna grejer till bra eller dåliga, säger konstkritikern Thomas Millroth. I dag spelar det ingen roll. Jag kan skriva vad jag vill, det betyder inget genombrott för någon i alla fall. Det måste först mätas i pengar. Kvaliteten har blivit kvantitativ.

Vilka är då de viktigaste konstitidskrifterna numera? Thomas Millroth svarar:

– Auktionskatalogerna. Orsaken till att tidskrifterna tappat i betydelse är ju den kraftfulla kommersialiseringen av konsten, där auktionshusen sätter kvaliteten. Det är därför en tidning som Konstvärlden är viktigare än Paletten. Kritiken har förlorat i betydelse till de ekonomiska faktorerna. Det är ett ekonomiskt fenomen.

UNDER NITTIOTALET VAR DET »glokala« ett betydande samtalsämne. Helt följdriktigt har faktiskt också just det globala och det lokala vuxit i betydelse sedan dess.

Inte minst är detta tydligt om man kikar på hur de lokala scenerna nu ser ut att växa sig allt starkare. Här är möjligen Österlen i Skåne ett tydligt exempel. Känd för sin konstrunda, så klart, som varje år lockar 8 000 besökare, men också för sin stora konstnärskoloni, som fortsätter att växa.

– De som åkte ner hit på sextio- och sjuttio-talet, gjorde det för att det var billigt att bo här, säger Susanne Lindblad Puerto, intendent på Tjörnedala konsthall. Nu ser vi en ny våg, men det är inte längre för att det är billigt som de nya konstnärerna flyttar hit. Det är snarare ett statement – att man inte flyttar till Berlin, utan till Brösarp. Det säger att man indirekt ställer sig lite utanför de vanliga kontexterna. Som ung konstnär söker man ju sig ofta till ett nätverk eller platser där mycket händer. När man flyttar ut på landet är det något annat man söker.

I ett läge där konstitidskrifterna har



marginaliserats och den nationella kritiken inte intresserar sig för lokala konstnärer, blir det då mer och mer upp till de enskilda konstnärerna att själva föra ett samtal om sin konst.

– Mycket sker via nätet i dag, säger Susanne Lindblad Puerto. Det är ju en bra marknadsföringskanal. Många använder sig av Facebook och Twitter för att nå ut. Det är nog också främsta sättet som många nätverkar på. De bygger en egen plattform. I det finns också en frihet.

ELNA JOLOM, FÖDD 1980, driver Österlens glashytta i Brösarps Backar. Hon nätverkar via datorn och Facebook, men påpekar att lokaltidningens recensioner och reportage fortfarande är viktigast när det handlar om att få publik till utställningarna.

– Visst kan bloggarna spela roll också, men man får mycket mer gehör för en artikel i tidningen, säger Jolom.

– Nu verkar det ju som om tidningarna försvinner mer och mer. Jag tror att det blir viktigare då med den typen av opinionsbildning som man ser på till exempel Facebook. Man märker ju hur fort det går att komma i kontakt med många människor där. Dessutom tror jag att människor har ett behov av att vara med i olika saker själva, inte bara läsa om saker utan även diskutera det själv.

Hittills har dock konstnärerna generellt varit dåliga på att utnyttja nätet, menar Märten Arndtzén.

– Jag hoppas att de börjar använda internet mer – och på ett mer intressant sätt än man gjort hittills, då det mest betraktats som ett marknadsföringsverktyg. Det skulle ju kunna vara forum för ett samtal. Ett samtal som dessutom kan vara hur smalt och specialiserat som helst, till skillnad från kultursidornas.

Att recensionerna fortfarande är viktiga, går dock inte att bortse från. Ingen blir längre dubbad till geni. En recension avgör inte ens framtida karriär. Däremot påverkar den fortfarande i hög grad en enskild konstnärers möjligheter. Inte gentemot publiken lika mycket som internt i branschen. När det gäller möjligheter att söka stipendier är fortfarande recensionen ett av de mest kraftfulla verktygen.

– Om man är recenserad har man lättare att komma in på museer och konsthallar och få anseende, så är det ju, säger Elna Jolom.

Alltså kvarstår den nationella betydelsen

av recensionerna, även om de är betydligt mer svåråtkomliga i dag än tidigare för den enskilde konstnären.

Konstnärerna har påbörjat en bana där de kan och kanske till och med tvingas bli sina egna medier. Och ju högre grad det lyckas med detta, desto mer angelägna blir de antagligen också för kvarlevan av den traditionella konstkritiken.

– Ett litet galleri som Krets i Malmö eller Pictura i Lund har byggt stora nätverk, där platsen blir något annat än det lokala i en liten stad. Platsen handlar istället om nätet. Men sedan är ju problemet med konst att det är en fysisk upplevelse. Det räcker ju inte att bara titta på den på nätet, säger Thomas Millroth.

MEDIEMÄSSIGT HAR SAMTALET om konst förändras på massor av vis sedan slutet av fyrtioalet. Att förändringen är bundet till den tekniska utvecklingen är självklart. Tidskriftsboomen på sextioalet handlade till exempel bland annat om minskade kostnader i framställandet som gjorde det möjligt för nya grupper att annektera mediet. Att det samtal som sedan fördes också var annorlunda än i dag, handlade också delvis om tidens egenart.

– På sextioalet fanns det en helt annan rytm och hastighet i hela samhället, vilket också gjorde att man gav sig mer tid till att läsa. Dessutom var ju publiken nöjd med sin roll att bara vara publik. Idag är det inte så enkelt. Man vill nog inte ha rollen att bara vara åskådare, utan vill vara mer aktiv, anser Pontus Raud.

John Peter Nilsson menar att konsten som medium konkurrerar på ett helt annat sätt med andra medier än tidigare.

– Innan fotografiet kom var måleriet det enda egentliga bildmediet som fanns. Sedan kom fotografiet och vände upp och ner på allt. I dag tycker jag att om vi betraktar de senaste 20 åren, så står vi nu mitt uppe i ett likartat gigantiskt språng, där de digitala och sociala medierna konkurrerar med bildkonsten.

John Peter Nilsson ser det som att utvecklingen har inneburit att konsten har tagits ned från sina höga hästar.

– I dag kan man inte längre säga att konsten är överlägsen något annat. Vi har alltså fått en ny sorts jämställdhet, som å ena sidan är fantastisk, men som också skapar en total nihilism, där ingenting är bättre än något annat. Men det som är positivt är att den inbyggda makt som fanns hos

dem som styrde och ställde om konsten faktiskt är borta.

På ett sätt kan man säga att kraven på dagens konstnärer är så fasligt mycket högre än de varit tidigare. Liksom man diskuterat konstnärernas behov av att lära sig agera som entreprenörer, är det antagligen på tiden att man också börjar prata om vikten av att förstå dagens intrikata mediesituation.

– Hamnar man utanför mediavärlden är det ingen som har hört talas om en, säger Pontus Raud. Hela systemet bygger på att man ska bli sedd, accepterad av en konstvärld och betrod av ett antal samlare. Här spelar medierna en enorm roll – men hur man ska uppnå det önskade resultatet är en annan femma. Det är inte lätt.

John Peter Nilsson håller med:

– Jag tycker att detta är något man borde lära ut på konsthögskolorna för det är faktiskt så komplicerat idag, säger han

SAMTIDIGT KVARSTÅR DEN kanske mest knepiga av alla frågor som dagens mediesituation föder när det gäller konstvärlden: Var går gränsen mellan att utnyttja och utnyttjas?

– I dag är bruset så stort, säger Thomas Millroth. Det var betydligt enklare att använda medierna på sextioalet, då medvetna aktioner fick en enorm skruv. Jag tycker inte att man kan säga att Anna Odell eller Makode Linde lyckades särskilt bra. På sin höjd åstadkom de ju en förvirrad diskussion. De nådde inte ut med något. Det gjorde man ju faktiskt förr, när konstnärer som Jørgen Nash eller Sture Johannesson kunde använda medierna på ett sätt som innebar att de satte dagordningen själva. De överlistade medierna. Inget skulle ha fått Sture Johannesson att tappa dagordningen, vilket hände med Makode Linde. Men i dag går det inte att styra på alls samma sätt.

Eller...?

På Hanna Widerstedts blogg står det just nu:

»Det har även kommit frågor om man kan investera i en tavla, svaret är ja. Det väller över beställningar och jag försöker svara på alla så fort jag kan. Priserna är från 5 000 och uppåt.«



---

# ROBIN HOOD OCH DE 40 RÖVARNA

VI LEVER I COPYRIGHTENS tid, en tid där varje konstnärlig form eller handling underkastas upphovsrättens lagar. Det har blivit både fint och rättrådigt att skydda den konstnärliga egendomen. Många konstnärer lyckas försörja sig på sin konst, just tack vare upphovsrätten. Men redan den franske anarkisten Pierre-Joseph Proudhon (1840) hävdade att privat egendom är stöld. Innebär det att de som slår fast om sin konstnärliga integritet är tjuvar? En bra tjuv upptäcks aldrig, sägs det. Små konstnärer kopierar, stora konstnärer stjälar. Det har numera blivit lika fint och rättrådigt att ifrågasätta upphovsrätten, att sampla, hacka och appropriera. Men hur skiljer man på goda och onda tjuvar? Mellan Robin Hood och de 40 rövarena?

Konstnärer har alltid stulit – Shakespeare från medeltida författare, Goethe från den iranske poeten Hafez, Manet från Titian, Musset från Byron och Byron från Pulci. För att inte tala om feminismens dekonstruktioner av de stora mästarna genom regelrätta kopior. Men det är skillnad på att stjäla för sin egen skull eller andras. Robin Hood-konstnären redistribuerar. Blingbling-konströvarna kapitaliserar.

Den kanadensiska konstnären Melanie Gilligan hävdar att konstvärlden blivit »auto-kannibalistisk«, självrefererande, ja nästan redundant med sitt återbruk av moderna och postmoderna mästare. Men vad innebär det i praktiken? Får konstnärer stjäla former och idéer hursomhelst? Jag skulle vilja hävda att post-produktiva samplingskonstnärer som är besatta av en cut-and-pasteteknik, bara bekräftar den romantiska idén om originalen. Att infiltrera system, arbeta undercover och uppge rätten till sin konstnärliga

*Upphovsrätten har blivit en nödvändighet för många konstnärers möjlighet att överleva. Samtidigt har konstnärliga strömningar sedan modernismens genombrott arbetat för att ifrågasätta densamma. Idag kanske mer än alltid. Hur förenar vi upphovsrätten med den konstnärliga friheten att kopiera?*

identitet är en långt mycket större utmaning, och alltfler marxistiska eller anarkistiska konstnärer försöker ägna sig åt dessa autonomikritiska konstformer.

Innebär det att vi har kommit till en punkt där den konstnärliga yttrandefriheten kan fungera utan upphovsrätten? Det är inte för intet som den osynlige hackern har blivit vår tids nye hjälte och att fler och fler konstnärer arbetar med icke-kapitaliserbara osynlighetsstrategier som både samplar och redistribuerar det kognitiva kapitalet på ett så osynligt sätt som möjligt. Många konstnärer arbetar som gatekeepers till osynliga städer. De återskapar institutionella överjag med hemliga ministerier, »inter-kollektiva« samarbetsformer, lagar och överträdelser, ja, i princip hela den samhällliga apparaten, i hopp om att kunna upphäva skillnaden mellan original och kopia, individ och kollektiv, uppdragsgivare och utförare. Det är ytterst svårt att ägna sig åt dessa konceptuella kurragömmalekar utan att återskapa kapitalismens osynlighetsstrategier. Jag tänker förstås på Goldin+ Senneby och deras samarbete med Bukowskis (2012). Det har nästan blivit omöjligt att arbeta aktivistiskt på ett anonymt sätt utan att landa i frågan – vem är det konstnärliga subjektet eller avsändaren bakom aktionen? Jag tänker på konstnärer som Mikhail Lylov, som tar sig an vår samplingskultur utifrån ett virtuositetskritiskt perspektiv, som gör narr av konstvärldens neuroser, såsom behovet av identifierbara konstnärssubjekt och »originalitet«. Lylov brukar effektuera uppdrag från hemliga ministerier och läsa upp biennalkatalogtexter, som om de vore hans egna manifest. Den stora frågan är numera

# HUR SKILJER MAN M

inte – hur skiljer man mellan original och kopia, utan hur skiljer man mellan originellt tänkande och teoretiskt bullshit?

DUCHAMP LÄRDE OSS GENOM sin pissoar-appropriering (1917) att ursprungsverket inte behöver vara skapat av konstnären, Warhol visade genom sina Brilloboxar (1964) att konstobjektet inte behöver vara unikt och Lawrence Weiner gjorde oss uppmärksamma på att vi kan äga ett konstverk så fort vi förstår det: »Once you know about a work of mine you own it. There's no way I can climb inside somebody's head and remove it.« Den första simulatören, Elaine Sturtevant kom mot sextioalets slut och gav konstverket i reproduktionens tidsålder ett ansikte genom sina exakta replika av andras konstverk på ett sätt som kanoniserade konstnärerna innan de ens hade hunnit bli erkända av etablissemangen. Sen kom Richard Princes »re-photographies« av cowboyreklamens wild west romantik och Sherrie Levines dekonstruktioner av Duchamps readymades genom en bronsomgjutning av den beryktade pissoaren (1991). Ingen av dessa konstnärer har försökt gå emot upphovsrätten på ett sätt som osäkerställer konstvärldens kapitalistiska bastion. Tvärtom. Kopian blir lika värdefull som originalet. Poststrukturalismens tal om författarens död, om strukturerna som föregår människan, och idén om att varje ord, varje bild vi producerar redan är sagt eller gjort, tog varken död på det konstnärliga subjektet eller idén om original.

Sen kom nittiotalets internetrevolution och konstens demokratisering genom postproduktioner och fildelningar. Men detta ledde inte till någon stor konst och hacktivister som Critical

Art Ensemble och Hakim Bey kom fram till att internetrevolutionen påminde människan ännu mer om vikten av dess motsats: det sociala rummet med fysiska, icke-reproducerbara möten. IT-bubblan sprack och The Pirate Bay blev 2000-talets estetiska och ideologiska Kampfplatz par excellence. Men denna anarkistiska ordning utan stat, kom snart att bli ett paradys för såväl neoliberal gangsters, pedofiler och högerextremister, och The Pirate Bay kom som bekant att dras inför rätta. Hacktivismen frodas nu mer än någonsin via grupper som Anonymous, Occupy Wallstreet, The Men in Grey och TBT som tillhandahåller GPS tjänster för illegala immigranter. Kriget mot upphovsrätten pågår även bortom cyborg-elitens elektroniska olydnad.

Ett exempel är den legendariska Interpolutställningen (1997), där konstnären Alexander Brenner valde att förstöra en hårinstitution av konstnären Wenda Gu. Attacken var själva konstverket. Hade man hunnit stoppa Brenner, så hade man förstört Brenners verk istället. Det finns förstås mer raffinerade sätt att ifrågasätta upphovsrättslagen på än Brenners neo-avantgardistiska underdog-attacker. Bröderna Chapman approprierade Goyas etsningar genom att fylla dem med groteska clownar (2003). De lyckades också sätta beslag på Hitlers slottsakvareller, som fick hippieliknande solnedgångar övermålade på den bistra horisonten (2008).

Att göra andras konst till sitt är numera legio. Men det gäller att ha lagen på sin sida. Vi har numera både Copyleft startad av Richard Stallman, som förespråkar ett kollektivt ägande av mänsklighetens alster och *La Licence Art Libre* skapad av Antoine Moreau, som ger en licens

för återbruk i alla de länder som undertecknat Bern-konventionen för skydd av litterära och konstnärliga verk. Tanken med licensen är att ge så många som möjligt friheten att kopiera, bearbeta och redistribuera ett verk, samtidigt som man förhindrar de från illvilliga beslag. Användarna måste citera alla konstnärer eller individer som bearbetat verket innan dem. På så sätt skapas en kedja av kollektiva kreatörer som kan bearbeta och fortsätta ett verk ad infinitum. Copyleft arbetar också för att kunna tillgängliggöra kulturen till så många som möjligt.

1967 SKREV CARL JOHAN DE GEER »Kuken« över en svensk flagga, ackompanjerad av slagorden: »Skända flaggan, vägra vapen – svik fosterlandet, var onationell«. Han dömdes till 75 dagsböter för skymfning av svensk rikssymbol.

Dick Bengtsson skapade minst lika stora copyrightsandaler med sina svastikor. Olle Carlström valde (1986) att kasta en tårta på Dick Bengtssons *Interiör från Kumlafängelset* (1971). Felix Gmelin gjorde i sin tur en appropriering av bådas verk (1997), då han målade en målning som föreställer Dick Bengtssons målning, sånär som på svastikan som täcks nästan helt och fullt av en reproduktion av Olle Carlströms tårta. Dessa symbolattacker verkar mindre farliga i förhållande till symboliska konststöder. Jag tänker på Marianne Lindberg de Geers *Jag tänker på mig själv*-serien där hon målat in sitt ansikte i såväl Ernst Billgrens och Lena Cronqvists målningar. Cronqvist drog henne inför rätta, men förlorade.

Ett annat klassiskt exempel på samplingskonst är Gunilla Klingbergs omstruktureringar av religiösa och kapitalistiska symboler. Dessa verk

# MELLAN ORIGINELLT TÄNKANDE OCH TEORETISKT BULLSHIT?

ligger närmare nittiotalets post-produktioner och nutidens inredningskonst. Annat är det med den sociala hacktivismen, som Dorinel Marcs *Ett bättre liv snart* (2001) som målade ett svart moln på en av Jehovas Vittnens idylliska paradisd bilder. Dorinel Marc blev hotad med stämning för intrång i upphovsrätten, men vem har upphovsrätt på paradiset? Inga bilder bör vara för heliga för att kritiseras, omkodas och reapproprieras. Detta gjorde Lars Vilks oss smärtsamt medvetna om, när han gav sig på muslimernas heligaste symbol, profeten Mohammed (2007). Men verket är lika mycket en attack på islams religiösa föreställningar som konstvärldens politiska korrekthet. Marcs och Vilks provokationer hör hemma i en mer rabulistik tradition där konstnären jonglerar med sofismer och retoriska tricks för att undkomma konstvärldens åsiktsregistreringsiver.

Ett av de mest omtalade ingreppen i den svenska upphovsrättslagen, var Palle Thorsons *Pippi Examples* (2001), som reproducerade delar ur Pippi Långstrump- filmerna för att visa på hur sexualiserad vår syn på barnet har blivit under vår tid. Thorson drogs inför rätta och han uppmanades till att betala 200 000 kronor varje gång verket skulle visas. Kampen slutade med att verket förstördes av Svensk Filmindustri, vilket får betraktas som en kvalitetsstämpel i sig.

Oscar Guermouches flaggverk *Vi vill åka till Moskva* (2008–2009) approprierade svenska jägarregementets sexistiska och etnorasistiska marschvisor: »När vi bränner ryska byn, då står kuken rätt i skyn«. Verket blev nära inpå censurerat av Konstfack, men tilläts komma upp på väggarna i sista stund. Alla dessa praktiker är välinarbetade strategier. Det är svårare att skriva om konstnärer

som anser att deras kollegor snor deras idéer eller arbetar för snarlikt. Varje epok, varje generation har sin Zeitgeist och det gäller att kunna glädjas över att man inte är ensam herre på täppan. Ett sätt att kringgärda sitt konstnärskap är att skriva manifest, programförklaringar och teoretiska texter såsom Josef Kosuth och Liam Gillick gjort flertalet gånger. Det är först när konstnärer tar ansvar för diskursbildningen kring det egna konstnärskapet som estetiska och samhällsengagerade debatter kan äga rum.

EN ANNAN ATTACK på copyrightdiktaturen och myten om originalets aura kan gå via Borges beryktade novell »Pierre Menard« från 1939 som gör en bokstavlig transkribering av Cervantes »Don Quijote«. Det enda som skiljer romanerna åt är att de har skrivits med 300 års mellanrum. Denna Duchampska tidsförflyttning visar på betydelsen av konstnärssubjektets ingrepp i flödet av historiska repetitioner. Verket kan också ses som ett tecken på dåtidens typiska utvecklingspessimism.

Teoretikern och läraren Alexandre Kojève, Hegels stora tolkare, inspirerade under sextioalet filosofer som Michel Foucault, Jacques Derrida och Jacques Lacan, med sina beryktade föreläsningar. Kojève ansåg att historien hade tagit slut med den franska revolutionen, och att människan var nu dömd att ägna sig åt repetitioner. Men

denna posthistoriska övertygelse fick honom att lämna läraryrket och i stället ägna sig åt politiken, närmare bestämt diplomatin, för det gällde att sluta tolka världen och istället börja agera i den. Men hur agerar man som diplomat? Genom att kamma världen medhårs? Denna blidhet återfinns också i Kojèves fotografier som han tog under sina diplomatresor. Om man tittar på bilderna idag, som visas på Palais de Tokyo under Boris Groys regi, så slås man av hur icke-originella de ser ut. Det är en tydlig markör för administrativ blick som inte längre tycks tro på originalets och förnyelsens möjlighet.

Den kommande tidens stora incitament ligger i utmaningen av Kojèves defaultistiska historiesyn. Det finns mycket som pekar på att framtidens konstnärer i sitt sökande efter »icke-originaliteten« kommer sluta söka det nya, sluta kopiera varandra, försvinna i massorna, ja kanske rentav sluta göra konst. Den stora frågan som återstår är – hur skall man kunna försörja sig på denna undandragningstrategi och dessutom lyckas differentiera sig från andra som försöker göra samma sak? Det är en fråga som bara framtiden kan svara på, men en sak är säkert, kampen mellan Robin Hood och de 40 rövorna har bara börjat.

TEXT: SINZIANA RAVINI  
KONSTKRITIKER OCH CURATOR



---

EFTER ÅTTA ÅR SOM ORDFÖRANDE LÄMNAR KARIN WILLÉN I VÅR RODRET VID KRO. DET HAR VARIT EN TID SOM PRÄGLATS AV STORA KULTURPOLITISKA FÖRÄNDRINGAR. FÖR KONSTNÄREN TALAR HON OM KAMPEN, KONSTEN OCH LIVET EFTER.

# KARIN WILLÉNS TESTAMENTE

FÖRSTA GÅNGEN KARIN WILLÉN uttalade sig om konstsvetige offentligt var 1994. Hon gick tredje året på Kungliga Konsthögskolan och intervjuades i Dagens Nyheter om konflikterna kring skolans professorstillsättningar: »Vi vill ha större rotation på professorstjänsterna. I dag är tjänsterna för låsta. Folk sitter för länge, det är för bekvämt. Det handlar helt enkelt om att bygga in flexibilitet i organisationen«. Fyra–fem år är en lagom tid för en professor, tyckte den engagerade elevkårsordföranden.

Karin Willéns elevkår var en liten radikal cell på den konservativa skolan. Gästprofessor LARS VILKS fungerade som underlättelseofficer. Han avslöjade allt nödvändigt skvaller från professorsmötena. Redan då ville hon ha snabba resultat. »Visst vore det roligt att få se en förändring av verksamheten innan jag slutar om två år. Men allt går så långsamt« förklarade hon för DN.

Hon lyckades inte. Konsthögskolan är fortfarande en trögrodd institution. Men Karins intresse för konstsvetiges strukturer slutade inte när studentåren tog slut.

Från att ha jobbat med klassiska tekniker som foto, objekt och installationer tog det politiska intresset över allt mer. Hon började omgående vidareutbilda sig i arkitekturfrågor för att kunna sammanföra arkitekturens förmåga att gestalta och påverka samhället med sin konst.

Några år efter examen, efter en separatutställning på Gävle konsthall, startade hon tillsammans med JOHAN MALMSTRÖM, ANNIKA DROUGGE, JON BRUNBERG, TOBIAS SJÖDIN, ANNA-LENA LUNDMARK och PERNILLA CARLSSON-SJÖDIN galleriet SOC.Stockholm i en gammal mjölkbutik på Södermalm. Fast »galleri« är inte det bästa ordet för att beskriva det hela. SOC kallades allt från »indiegalleri« till »konstnärsgrupp« och var snarare en projektplats för sociala experiment, debatter, workshops, föredrag, barnprogramsinspelningar, filosofikvällar och konstutställningar för hundar. Dessutom en

öppen arbetsplats – en ateljé med skyltfönster – som var djupt inspirerad av de nya idéerna om relationell konst – en konst där processen kring konsten och mötet människor emellan står i fokus.

Idag är den typen av bred verksamhet måhända en självklarhet för de flesta unga gallerier, men inte då. »Plattformskonst« var något nytt.

2001 arrangerade SOC för första gången »Utopist-VM« – en tävling om de bästa idéerna för framtiden och ett sätt att visa att ideologierna inte alls var döda. Den förste vinnaren som prisades med 1000 dollar var Attac-aktivisten T.R.O.Y. som presenterade en idé för hur gräsrotsrörelser ska ta över efter kapitalismens sammanbrott. Ett bra exempel på hur SOC försökte överbrygga klyftorna mellan konst och politik. Attityden var anti-nyliberal, mot konstvärldens separatistiska tendenser och ville skapa kreativa möten för olika yrkesgrupper och folk i kvarteret.

– Det var ett sätt att skapa ett eget centrum. Att få inflytande på egna premisser. Att vara konstnär är ofta att vara alldeles för beroende av andras bedömningar. Som konstnär var det revolutionerande. Det konstnärliga arbetet har ju traditionellt bedrivits i en sluten liten cell där konstnären är »ensam med gud«.

2006 prisades Karin av organisationen Sveriges Arkitekter just för sin förmåga att skapa nya mötesplatser för konstnärer, arkitekter och politiker. Tillsammans med arkitekten MARIA LANTZ hade hon genomfört projektet *Hållplats Åtvidaberg* som skulle utforma en utsmyckning i en rondell på riksväg 35 i Åtvidaberg. Men istället för att utföra beställarens order inledde de samtal med kommunen, arkitekter, landskapsarkitekter och ett varuhus om meningen med vägen. Resultatet blev att vägbyggnationen gjordes om och en rad förändringar i miljön kring vägen.

Inte långt efter att projektet avslutades hörde

Konstnärernas riksorganisation av sig. En organisation hon nyss blivit medlem i, men glömt att betala avgiften till.

En ny plattform öppnade sig.

Nu har Karin Willén suttit på ordförandeposten dubbelt så länge som en professor på Kungliga Konsthögskolan borde göra. Den gamla elevkårsordföranden har till och med tagit plats i sin gamla skolas styrelse.

– Det känns märkligt välbekant.

Men från och med i vår blir allt nytt.

En ny ordförande för KRO tar vid. Och Karin ska vidare. Till en ny plattform?

– Ja, men jag vet ju inte riktigt...

Jag känner att jag är färdig med ordförandeskapet. Efter åtta år vill jag jobba mer konstnärligt igen och samtidigt jobba med organisation och bygga egen verksamhet.

---

EN EGEN ORGANISATION?

– Nej, mer som ett företag.

Jag vill inte gå ut i enskilt företagande som alla konstnärer gör. Det skulle vara kul att bygga något sorts konstproduktionsbolag.

---

EN GRUPP SOM PRODUCERAR KONST GEMENSAMT?

– Nja, det vet jag inte ... men jag har alltid varit intresserad av att jobba mot uppdragsgivare och befinna mig vid sidan av konstscenen. Det har varit mycket kritik av »instrumentaliseringen av konsten« på sistone men jag tycker det är intressant med konst som faktiskt har en funktion, konst som gör någon sorts nytta. Jag vill jobba med det och samtidigt behålla kvaliteten och det mervärde som kallas »konst«.

---

NÄR DU TOG JOBBET SOM ORDFÖRANDE FÖR KRO SADE DU I EN INTERVJU ATT DETTA VAR EN FÖRLÄNGNING AV DITT KONSTNÄRSKAP. VAD MENADE DU MED DET?

– Jag hade gjort konstprojekt som handlade om villkoren för det konstnärliga skapandet, som försökte ändra på strukturer både för hur konstnären möter

samhället och hur samhället möter konstnären. Ur den aspekten var inte KRO skilt från det jag intresserat mig för som konstnär.

---

ODFÖRANDESKAPET HAR ALLTSÅ VARIT ETT RENT KONSTVERK?

– Haha ... jobbig fråga. Men om du säger det så ... Intressant se på de senaste åren ur det perspektivet i alla fall. När jag nu går vidare.

---

NÄR JAG BÖRJADE PÅ KRO SÅ SADE DU ATT DU VAR TRÖTT PÅ ATT SITTA OCH DRICKA RÖDVIN OCH SNACKA OM KONST. DU VILLE GÖRA NÅGOT PÅ RIKTIGT.

– Det tycker jag att jag har gjort nu. Fast konst är också på riktigt, ändå!

---

VILLE DU GÖRA EN INSATS FÖR KONSTEN?

– Konst handlar ju ofta om att vara kritisk på ett väldigt efemärt sätt. Att bygga modeller och visa på hur man skulle kunna göra. Att pröva nya saker. Men det blir i slutändan ofta ganska visonärt, att det blir en vision istället för reellt förändringsarbete. För när man som konstnär gjort den där modellen så vill man inte återupprepa den och då använder man den inte till sin fulla potential. Konstnärer är mest intresserade av att skapa. Att tänka kring hur man tacklar ett problem.

---

KONSTNÄRER VILL BARA GÖRA EXPERIMENT?

– Just det. Men i en verksamhet som KRO kan man pröva, hitta på nya saker, men sedan även jobba med dem så att man ser resultat. Det är ju fantastiskt kul. Och det är ju på riktigt, på något sätt.

---

ÄR INTE KONSTEN »PÅ RIKTIGT«?

– Jo, men om man kommer från det konsthåll som jag gör, där man vill att konstnären interagerar med samhället och placerar sig utanför de rum som är speciellt designade för konst, så är det ju

utanför konsten utmaningarna finns. De flesta skulle väl säga att det jag jobbat med i åtta år inte är ett konstnärligt arbete, men det ligger ju helt i linje med det som var mitt konstnärliga intresse. Och när jag nu kliver tillbaka så känner jag mig faktiskt ännu mer rustad. Jag kan använda mig av strategier och sätt att fundera och jobba som jag lärt mig under de här åren. Om jag vill sälja mitt arbete som konstnär så behöver jag inte återuppfinna hjulet utan kan använda mig av de former och metoder som redan finns. Som hur man samarbetar till exempel.

---

MÅSTE MAN VARA KONSTNÄR FÖR ATT LEDA KRO?

– Ja, en ordförande måste kunna representera medlemmarna. Det är viktigt att vi konstnärer syns i riksmiderna och på högsta politiska nivå.

---

MÅSTE MAN OCKSÅ DRIVA KRO SOM ETT KONSTVERK I DEN BETYDELSE DU GJORT?

– Nej det tycker jag inte.

---

TYCKER DU DIN KONSTSYN FÅR PLATS I DAGENS OFFENTLIGHET?

– Nej. Jag är inte förtjust i den här vulgariseringen av konstnärsrollen man kan se. Hon som var med i BIG BROTHER och sedan påstod att det var ett konstverk, till exempel. Eller den där penningkonstnären som sedan visade sig vara reklamare.

---

I DIN ROLL SOM ORDFÖRANDE HAR DU TVINGATS FÖRSVARA EN DEL KONSTNÄRER I MEDIA. HAR DU NÅGONSIN TÄNKT I BAKHUVUDET »DET HÄR VAR RIKTIG SKITKONST«, NÄR DU GJORT DET?

– Nej, jag kan inte komma ihåg att jag försvarat någon »skitkonst«. Den där penninggrejen var kanske »skitkonst«. Men när man pratar yttrandefrihet så är det ju inte en kvalitetsfråga. Man har rätt att yttra sig. Jag bedömer inte konstnären, utan tar bara ställning till om det



är en professionell konstnär som gjort det eller inte. Sen har jag ju jobbat med andra frågor som jag som konstnär inte varit så superintresserad av.

---

VAD DÅ?

– MU-avtalet. Jag är faktiskt inte särskilt intresserad av den där utställningssituationen. Själv har jag inte ställt ut särskilt mycket. Bara under utbildningsåren och lite efter. I ett projekt jag höll på med valde vi som strategi att det arbete vi lade ner skulle möta allmänheten direkt. Varför skulle det gå omvägen över en utställning? Sen blir man ju tvungen att göra utställningar ibland för att sammanfatta lite. Nu kan jag i och för sig känna att det är roligt att dokumentera och jobba med ett rum, jag är inte så fundamentalistisk längre. Och i arbetet med MU-avtalet fanns en massa andra saker jag var intresserad av – förändring, utveckling, villkorsfrågor, attitydarbete, dialog.

---

TIDIGARE VAR DU ALLTSÅ DIREKT MOTSTÅNDARE TILL UTSTÄLLNINGAR?

– Nää. Men jo. Eller, i vart fall finns det massor med roliga alternativ till utställning.

---

HAR SYNEN PÅ KONST BLIVIT MER KONSERVATIV PÅ SENARE ÅR?

– Nej det tycker jag inte. Däremot är det ganska påtagligt att respekten för konsten och konstnärer sjunkit. Det är någonting som drivs politiskt genom att man inte prioriterar konstnärliga ämnen i skolan. De tas bort som kärnämnen i gymnasiet. Min dotters bildundervisning försvann helt plötsligt i tvåan.

---

HELT OCH HÅLLET?

– Jag hade precis tänkt ringa rektorn och prata om att de inte hade en utbildad bildlärare utan en fritidsledare när ämnet plötsligt försvann och ersattes med matematik. Man har låg bildningsnivå i regeringskansliet. Det är ju konstaterat.

---

KAN DU PRATA MER FRITT OM REGERINGEN OCH KULTURMINISTERN NU NÄR DU SLUTAR SOM ORDFÖRANDE?

– Jo, fast ingen kommer att vara intresserad av att lyssna, så det är ju ett dilemma. Ärligt talat finns det många positioner att verka, påverka, från!

---

HAR DU KUNNAT SÄGA VAD DU TYCKER I ALLA SITUATIONER?

– KRO är ingen partipolitisk organisation. Vi kan inte driva politik eller ideologiska frågor. Det finns redan ett mål med organisationen i stadgarna – att förbättra förutsättningarna för konstnärens arbete. Vår tolkning av uppgiften under åren jag varit verksam är att vi ska vara oerhört handfasta och nå resultat. Då måste man gräva där man står och samarbeta med de som har politiska övertygelser man inte delar. Personligen tycker man kanske inte om det som genomförs men man försöker göra det bästa möjliga av situationen. I det långa loppet ger det resultat.

---

HAR DU FÅTT KRITIK FÖR BRISTEN PÅ POLITISKA UTTALANDEN FRÅN KRO?

– Vi har fått en viss kritik från vänster. Man har anklagat KRO för att vara alltför okritisk till nyliberala reformer.

---

TYP, KRO HAR GÅTT FRÅN ATT VARA ETT FACKLIGT ORGAN TILL ATT BLI EN SMÅFÖRETAGARORGANISATION?

– Det kan man väl ha visst fog för. Men vi är så små, vi hinner inte med allt. Jag tror ändå att konsten hela tiden lyfter fram andra värdesystem. Kulturen beskylls ju av kulturministern för att vara vänster. Och det har nog sin riktighet – bara genom att den betonar andra värden än de rent ekonomiska kan den ju möjligtvis definieras som vänster, eller hur?

---

JO, DET ÄR MÖJLIGT.

– I så fall är KRO vänster. Men vi måste ägna oss mycket åt ekonomi ändå

för där kan vi göra skillnad. Och om konstnärerna tjänar lite mer pengar har de ju råd att föra kampen för andra värden än pengar lite bättre.

---

LENA ADELSON LILJEROTH ÄR DEN FÖRSTA BORGERLIGA KULTURMINISTER SOM HAFT EN AGENDA SOM RADIKALT SKILT SIG FRÅN SOCIALDEMOKRATISKA KULTURMINISTRAR. HON HAR BETONAT ENTREPRENÖRSKAP OCH KUNDTÄNKANDE. HUR HAR DET FUNGERAT ATT VARA ORDFÖRANDE UNDER EN NYBORGERLIG KULTURPOLITIK?

– Jag vet ju inte hur det är att jobba mot en socialdemokratisk regering. Jo, när jag klev på fanns ju Leif Pagrotsky. Samtidigt övertog Lena Adelson LiljerOTH MU-avtalet från Pagrotsky så vi har jobbat med frågor som båda sidor kunnat omfamna, ganska praktiska frågor.

---

VILKEN ÄR DEN STÖRSTA FRAMGÅNGEN FÖR DIG UNDER DE HÄR ÅREN?

– MU-avtalet. Och att vi arbetat så bra med KIF. Och den mediala närvaron – att vi synts som organisation. Dessutom ökar medlemsantalet. Vi har vänt skutan!

---

JAG KOLLADE HUR SVENSKA DAGSTIDNINGAR SKRIVIT OM KRO OCH RUNT 2008–2009 SÅ MER ÄN FÖRDUBBLAS DET PLÖTSLIGT. HUR GJORDE DU?

– Jag är ju inte ensam. Det gjordes ett gediget arbete på kansliet när MU-avtalet kom.

---

MEN DU HAR JU SYNTS PÅ ETT HELT ANNAT SÄTT ÄN TIDIGARE ORDFÖRANDE.

– Jag är ganska bra i telefon. Om någon ringer mig och frågar något, de kanske vill kolla en siffra, så brukar det sluta med att jag är med i rutan, haha. Men styrelsen har varit jätteviktig. Vi skickar ut pressmeddelanden och är snabbfotade. Det är inte så svårt att

jobba mot media, tycker jag.

---

DET ÄR INTE ALLA SOM LYCKAS.

– Då är de alldeles för diplomatiska. Jag är nog lite mer... på.

---

DU MÅSTE KÄNNA DIG STOLT? KRO HAR FÖRÄNDRATS OERHÖRT MYCKET.

– Jag tänkte mer på det för några år sedan. Då var det så himla kul att vi syntes och de stora frågorna kom på banan. Då kände jag mig jättestolt över att jag gjorde exakt det som var uppdraget från medlemmarna, från riksmötet – att förändra. Dels har vi jobbat jättehårt på riksnivå att styrelserna ska fungera. Inga konflikter. Samförstånd. Tillit. Man går framåt. Det ska inte handla så mycket i KRO om att resonera, diskutera problematisera och prata konst. Det ska handla om att få tummen ur arslet och få resultat.

---

DET ÄR LITE OVANT FÖR KONSTNÄRER ATT FÅ TUMMEN UR ARSLET?

– Jag tittade på styrelseprotokoll från början av 2000-talet, och de var ju en karbonkopia på våra styrelseprotokoll fem år senare. Det fanns massor med bra planer. Skillnaden var att vi faktiskt förmådde genomföra planerna också. Vi gick till handling. Det är en av de sakerna jag är stolt över. Att vi faktiskt gjorde det.

---

VAD BEROR DET PÅ ATT NI LYCKADES?

– Det har varit en bra styrelse. Vi har haft bra hjälp utifrån. Som konstnär är man van att lösa allting själv. Behöver man en bil så bygger man den, typ. Men man måste se till att man har folk som kan specialområden som hjälper en. Vi har en politisk sekreterare. Vi har haft en energisk verksamhetschef. Vi har konsulter som samarbetat med oss med kompetens som vi saknar. Folk går in och ut ur verksamheten och man skaffar de verktyg man behöver under vägens gång.

---

DU GÅR INTE OCH SUGER PÅ DEN DÄR

---

KÄNSLAN AV FRAMGÅNG?

– Nej. Nu har jag glömt bort det... Man får perspektiv. Det har gjorts otroligt mycket bra jobb av tidigare ordföranden och styrelser.

---

VAD ÄR DIN STÖRSTA BESVIKELSE?

– Regionreformen. Vi hade en massa goda föresatser och bra planer men vi har ännu en lång väg kvar för att bli starka regionalt och lokalt i hela Sverige.

---

VARFÖR FUNGERADE INTE REGIONREFORMEN?

– Det beror på flera saker. Vi hade aldrig råd att anställa en person som skulle stötta den. Jag har varit småbarnsmamma så jag har inte kunnat resa så mycket som jag borde som ordförande. Det har anställda på kansliet gjort istället. Det är synd och det är en av de stora utmaningarna. KRO är till syvende og sidst en medlemsorganisation. Och med den nya kulturpolitiska samverkansmodellen, där de nya regionerna blir allt viktigare för konstlivet då är det självklart att vi måste ha ännu fler aktiva medlemmar på regionsnivå.

---

DET ÄR ETT STORT PROBLEM FÖR ALLA ORGANISATIONER

– Hos oss är det också problematiskt eftersom vi jobbar så mycket med ersättningsfrågor, men betalar så dåliga ersättningar själva. Vi försökte lösa det genom att ta bort de små ersättningarna och göra så att man kan söka pengar för aktiviteter istället. Det uppmuntrar de aktiva medlemmarna.

---

ÄR KRO BEROENDE AV DIG?

– Nej det hoppas jag verkligen inte. Fast det är ju ett dilemma. Om det kommer en ny styrelse och ny ordförande som tar organisationen till nya höjder så står man där och tänker... det här är ju ett bevis för att jag inte är outhärlig. Men ingen är ju outhärlig. Jag är inte outhärlig.

---

VAD VAR SPECIELLT MED DIG?

– Jag hade en lite särskild situation eftersom jag hade gjort upp med konstvärlden när jag började som ordförande. Jag var inte säker på jag ville vara kvar i konstvärlden så jag har ju varit ganska orädd.

---

VAD MENAR DU MED ATT DU HADE »GJORT UPP« MED KONSTVÄRLDEN?

– Jag visste inte om jag skulle fortsätta vara konstnär överhuvudtaget. Jag var så fed up med positionerandet och pengasökandet och allt det osäkra. Jag hade ju barn så jag var tvungen ha en någotsånär stabil situation. Men också positionerandet. Att det är så tufft att vara yrkesverksam, att det krävs så mycket av en för att få göra det man vill. Inom andra områden kan du söka ett jobb och så får du göra ganska kul saker och utveckla dig själv. I konsten kan det vara så att man inte får pengar för sitt projekt i morgon och då måste man söka något skitjobb. Hur kul är det egentligen?

---

DÄRFÖR VÅGADE DU GÖRA DIG OBEKVÄM MED RESTEN AV KONSTVÄRLDEN?

– Som konstnär har jag alltid byggt egna projekt, visserligen med stöd, men med en känsla av oberoende. Så därför struntade jag i om jag gjorde mig obekvä. Min första debattartikel som jag skrev tillsammans med bland andra Maria Lantz var ett angrepp på Lars Nittve där vi påstod att han och Moderna museet bedrev »ocker« på bekostnad av konstnärerna.

---

»OCKER« ÄR ETT GANSKA HÅRT ORD.

– Det finns ett lagrum som passar bra på de flesta avtal mellan konstnärer och uppdragsgivarna – det om »oskälige avtal«. Sen finns ett lagrum som talar om »ocker« – där styrkeförhållandena är så oerhört ojämlika att den ena parten utnyttjar den andra. De skulle varje konstnär kunna gå till domstol med. Det skrev jag. Sedan pratade inte Nittve med

mig på åtta år.

---

DET ÄR FÅ KONSTNÄRER SOM TÖRS  
KOMMA PÅ KANT MED LARS NITTVÉ  
ELLER DANIEL BIRNBAUM?

– Det känns som att det är lite  
annorlunda idag.

---

ÄR DET HÖGRE I TAK?

– Då agerade jag utifrån en platt-  
form med ganska låg status i konstvärld-  
den. Men KRO idag har ändå lite mer  
status. Det kan nog vara skönt för nästa  
ordförande att det finns en historia som  
ger lite mer legitimitet åt det man säger.

---

ATT HA HÖJT STATUSEN PÅ KRO ÄR VÄL  
ETT STORT ARV ATT LÄMNA EFTER SIG?

– Ja det har du rätt i.

---

HUR MÅR DEN SVENSKA KONSTNÄREN  
IDAG?

– Konstnärsnämndens nya inkom-  
stundersökning visar att konstnären  
faktiskt tjänar mer på sitt konstnärliga  
arbete än man trodde. Man visste ju  
att konstnärerna är mångsysslare och  
har andra inkomster också – men det  
visade sig att man hittar vägar för att  
tjäna pengar på det konstnärliga. Fast  
jag brukar alltid göra lite privata gallup-  
undersökningar med folk jag träffar. Hur  
många uppdrag de får och vad de tjänar.  
Då får jag ofta höra historier som jag  
blir förvånad över. Konstnärer som varit  
verksamma en betydande tid är ändå så  
svaga i vilka krav de ställer. Jag fattar  
faktiskt inte det.

---

VAD BEROR DET PÅ? BRIST PÅ  
ORGANISATION?

– De kanske är organiserade i KRO.  
Men det måste också personligen ställa  
krav. Många yngre konstnärer väljer  
ju att inte starta företag utan att ta lön  
istället.

---

VARFÖR DÅ?

– Dels kan det vara av ideologiska  
skäl. Att de inte vill vara egenföreta-  
gare. Men det kan också bero på att det

känns tryggare så att man som löntagare  
faktiskt omfattas av trygghetssystemet  
på ett annat sätt.

---

GÅR DET RENT PRAKTISKT ATT TA  
ANSTÄLLNING SOM KONSTNÄR?

– Det finns egentligen ingen arbets-  
marknad på vårt område, som det gör  
för teatern eller musiken. Vi är mer  
lika författarna, som arbetar på eget  
uppdrag. Sedan om man omvandlar  
korta uppdrag till projektanställningar,  
är ju det fullt möjligt. Och då måste man  
tänka på att man har en ateljé och andra  
kostnader.

---

SKULLE DU REKOMMENDERA  
DAGENS KONSTNÄRER ATT SATSA  
MER PÅ ANSTÄLLNINGAR ÄN PÅ  
EGENFÖRETAGANDE?

– Det får man väl räkna på. Men man  
måste ju alltid påpeka produktionskost-  
naderna för de som ger en uppdraget.  
Allt är möjligt. Bara det funkar.

---

DU HAR ENGAGERAT DIG I  
UPPHOVSRÄTTSFRÅGOR UNDER DE HÄR  
ÅREN,

– Absolut men främst genom vårt  
samarbete med KLYS och våra  
systerorganisationer.

---

ÄR DEN VIKTIG? VAR DET VIKTIGT ATT  
DRA IGÅNG KULTURSKAPARNA?

– Upphovsrätsfrågorna är helt avgöran-  
de för vår försörjning på sikt. Att kunna  
ta betalt för vårt arbete och hindra att  
andra aktörer kidnappar våra arbeten.  
Kulturskaparna startade vi för att konst-  
närernas röst var så svag i upphovsräts-  
debatten och för att gå i polemik med  
aktörer som Piratpartiet.

---

ATT KONSTNÄRSLÖNERNA FÖRSVANN  
MÅSTE HA VARIT ETT BAKSLAG FÖR DIG?

– Det är så otroligt snålt. Det är så fjan-  
tigt att behöva prata om det där överhu-  
vudtaget – att man var så jävla låg att  
man tog bort dem. Det finns hur många  
undersökningar som helst som visar att  
pensionerade konstnärer svälter... jag

vet inte, det är bara så himla fånigt.

---

JAG HÅLLER MED. DET HANDLAR INTE  
OM NÅGRA STORA PENGAR, DET VAR ETT  
MÄRKLIGT BESLUT. VARFÖR BLEV DET SÅ?  
DU HADE KONTAKT MED POLITIKERNA.

– Det var väl ARBETSLINJEN. Det  
finns ett moderat kulturdepartement  
som saknar förståelse för konsten. Man  
lägger sin egen världsuppfattning på ett  
område som fungerar efter helt andra  
principer än vad man är van vid. Och så  
tror man att det är fel att dela ut pengar  
utan att ställa krav på motprestation.  
Det finns inga problem med att dela  
ut pengar om man har förtröstan i att  
personen gör något viktigt och kommer  
att leverera. Så fungerade kulturpoliti-  
ken mycket mer förut.

---

HUR DÅ?

– Det finns en forskare på  
Ekonomisk-historiska institutionen  
på Stockholms universitet, Martin  
Gustavsson, som har tittat på hur det  
såg ut på sjuttioalet. Det finns ju en idé  
om att kulturpolitiken var så ideologiskt  
styrd på den tiden. Men tittar man på  
regleringsbrev till institutionerna –  
Moderna museet till exempel – så är de  
mer av typen: »Här är en påse pengar  
– gör något bra!«. Det var i riksdagsde-  
batterna man ödslade med stora ord om  
konstens roll. I regleringsbrev hade  
man tillit.

---

VAD HÄNDE SEN?

– Med avregleringen på nittioalet  
skulle administrationen förenklas men  
nu håller man på och utvärderar och  
rapporterar sig till döds samtidigt som  
regleringsbrev plötsligt fylls med de  
där orden man tidigare bara hörde i riks-  
dagsdebatterna. »Jämställdhet«, »Barn  
och unga« och sånt. Nu är breven mer  
av typen »Här är en påse pengar – men  
du måste göra det och det och det...«. Principen om armlängds avstånd byggde  
på en djup insikt för hur man möter  
kulturens värden. Den var mycket större  
förr. Konstnärslönerna är ett typiskt

exempel. Man hade alla möjligheter att göra om konstnärslönerna till ett pris till de allra mest framstående, eller vad som helst. Men man ville inte.

---

OM MAN TITTAR PÅ VILKA SOM FÅTT INKOMSTGARANTIN SÅ BLIR DET JU ÄNNU MÄRKLIGARE. ALLA VILL HÖRA FREDDIE WADLING SJUNGA. INGEN VILL ATT FREDDIE WADLING SKA JOBBA PÅ MCDONALDS.

– Det finns ingen plats för Freddie Wadling och den typen av konstnärer. De kommer vi att se mindre och mindre av, för systemet, såsom politiken eller »efterfrågan« utvecklas, ger inte utrymme för den typen av genialitet. Det stödsystem där inkomstgarantin var en byggsten – ett system som nu är lite ihåligt – var skapat utifrån en djup respekt för konstnärerna och konstens värden. Systemet skulle funka för många typer av konstnärer. Inkomstgarantin var ett sorts lägsta tak. Det kan man ge till dem som gör något udda.

---

NÄR VI PRATAR OM EN FÖRÄNDRAD KONSTNÄRSROLL... HAR MEDLEMMARNA I KRO FÖRÄNDRATS PÅ NÅGOT SÄTT?

– Jag tror att många är stolta över att KRO syns och hörs. Och de är lite mer insatta i politiken eftersom de faktiskt märkt våra frågor mer. Sen tror jag att nittioalet och den relationella konstens idéer om att konstnären är en del av samhället börjar slå igenom. Vi håller fortfarande på att göra upp med romantiken och den moderna konstnären. Vi är definitivt inte hemma än men förändringen är ändå tydlig.

Men man inte får dra det där för långt! Man måste fortfarande kunna särskilja vad en konstnär är, och vad ett konstnärligt kunnande är. Bildkonstnärer är så otroligt duktiga på att vara gränsöverskridande att de nästan tappar bort sin profession. Till slut finns de inte. Man går upp i andra områden eller släpper in andra på sitt område. Man måste hävda någon typ av yrkeskunskap eller avgränsning och

ta reda på vad ens egen kunskap och kompetens är.

---

VAD KAN GÖRAS FÖR ATT TYDLIGGÖRA KONSTNÄRENS SÄRSKILDA KOMPETENS?

– I slutändan är det en marknadsföringsfråga. Man måste formulera sig. Och bild- och formområdet har varit formidabelt uselt på att formulera sig tillsammans. Kulturrådet gjorde en rapport 2009. Där konstaterade de att bild- och formområdet är splittrat. Vi har bara en arbetsgivarorganisation som är områdes-specifik – Galleriförbundet. Resten är ansluten till DIK eller svenska museer. Det finns ingen arbetsgivarorganisation som engagerar sig för det här området. Nästa KRO-ordförande måste fortsätta arbetet med att hitta gemensamma nämnare och bilda tätare allianser.

---

VAD VILL DU LÄMNA VIDARE TILL NÄSTA ORDFÖRANDE?

– Om vi ska ha stöd till det fria och experimentella kulturlivet. Om vi ska ha stöd till konst som inte kan bära sig på en marknad. Då måste vi ha mer pengar till bild- och formområdet. Vi får för lite jämfört med andra kulturformer. Bildragssystemet skruvas åt på flera håll inte minst i Stockholm, men de fria teatrarna får mer än vi. Sen tycker jag att man borde ha en luddigare gräns mellan kommunala institutioner och det fria kulturlivet.

---

HUR DÅ?

– Till exempel Teater Galeasen är ju numera en institution men den är fortfarande beroende av att ständigt söka medel. På bild- och formområdet är det ofta små initiativ som inte har kraft att söka pengar som lever som bloss några år. Sen orkar man inte längre. Dessutom driver man det ofta som experiment kring organisation.

---

VILKA POLITISKA FRÅGOR ÄR VIKTIGA?

– Det är viktigt med det konkreta arbetet, att öka ersättningarna inom MU-avtalet. Det är otillständigt att det

sett ut som det gjort. Det kan vara bra att ta fram ett liknande avtal inom den offentliga konsten. Vi bör ta fram handledningar för hur man arbetar med konstnärlig gestaltning. Ska man godta att Lagen om offentlig upphandling tillämpas när kommuner köper offentlig konst? Konst måste hanteras som det unikum det är. LOU är fyrkantigt och skapat för att hitta lägsta pris på en och samma sak som erbjuds från olika utbytbara leverantörer.

---

DEN KOMMERSIELLA MARKNADEN DÅ?

– Gallerierna får ju peka ut vad som är viktig konst i alldeles för stor utsträckning. Konsten är bredare än det som visas på gallerier och institutioner. Men jag tror vi kan samarbeta med galleriförbundet så att det blir bättre både för gallerister och konstnärer. De klagar på dålig lönsamhet och konstnärerna över likaledes dåliga lönsamhet. Och otrygga arbetsvillkor, otrygga samarbeten med galleristen.

---

SKA MAN INFÖRA AVDRAGSRÄTT FÖR KONSTKÖP?

– Jo, men det är ju ingen »Sesam, öppna dig«. Men det vore roligt att bredda intresset för konst så att folk köpte mer. Men framförallt måste KRO/KIF utveckla retoriken om varför konsten måste finnas och varför den ska behandlas annorlunda från andra områden. Man måste bli bättre på att förklara att konst inte bara är instrumentellt nyttigt utan det finns andra värden i livet och konsten är ett av dem. Därför att den retoriken är ett högst användbart verktyg när KRO/KIF går ut och ska åstadkomma konkreta förändringar, som att etablera en tredje företagsform, eller se till att regionerna inte sätter »tillväxtfrämjande« som villkor för bidragsansökningar.

TEXT: MARTIN AAGÅRD  
BILD: LISELOTTE WATKINS

## LEDARE KRO

KARIN WILLÉN

# En nygammal Bildkonstnärnsfond 2013

TAGGORD Bildkonstnärnsfond, biblioteksersättning, visningsersättning

Vid årsskiftet kommer Bildkonstnärnsfondens styrelse att vara nästan helt ny. Kulturdepartementet arbetar just nu med att ta fram nya ledamöter.

Bildkonstnärnsfonden är en av få instanser där konstnärer kan söka för ett genuint sökande konstnärligt arbete. Det är extra betydelsefullt när detaljstyrningen ökar i kulturpolitiken och när akademiseringen av konstområdet bidrar till att resultatriktat konstnärligt arbete generellt premieras.

KRO/KIF lämnar namnförslag till Kulturdepartementet och pekar på viktiga principer. Som företrädare för bild och formkonstnärer förväntar vi oss att få gehör eftersom Bildkonstnärnsfonden fördelar konstnärernas egna pengar. Genom årliga politiska beslut kompenserar regeringen bildkonstnärerna för det undantag i upphovsrättslagen som begränsar varje enskild konstnär rätt att ta betalt för användandet av sina verk.

Gun Magnusson, jurist och kanslichef för KRO 1975–1981 har på uppdrag av KRO/KIF sett över grunden för Bildkonstnärnsfonden. I ”Ersättningar och bidrag till bildkonstnärer – viktiga skiljelinjer” skriver Gun: *För att upphovsrätten alls skall kunna fungera enligt sitt syfte borde man kunna begära att den åt respektive konstnärgrupper eller slag av konstnärligt uttryck reserverade en ensamrätt med avseende på just de utnyttjandeformer som är centrala för just den sortens verk. ... upphovsrätten skall ge konstnären bestämmanderätt över allt som kan betraktas som ”det normala utnyttjandet av verket”.*

Författare har ensamrätten till exemplarframställning av sina verk, dvs den faktiska boken. Men för författarna finns en långtgående inskränkning i upphovsrätten i 19§ i upphovsrättslagen. *När en bok har kommit ut på marknaden kan exemplar av den fritt lånas ut till allmänheten... utan att författaren har rätt till ersättning för utlåningen. Trots att många läser och njuter av författarens arbetsresultat ger inte upphovsrättslagen författaren någon möjlighet ta betalt för nyttjandet.*

Av denna anledning infördes en statlig biblioteksersättning till författare, översättare och illus-

tratörer redan 1954. Ersättningen beräknas på antal utlånade böcker. Författarfonden har en övre gräns för hur mycket som kan gå i ersättning till en enskild författare, och belopp över denna gräns fördelas av Författarfonden som stipendier.

Så hur fungerar det då för bild- och formkonstnärerna? *Upphovsrättslagen ger bildkonstnären en ensamrätt att framställa exemplar av sina verk. Denna rätt är... helt central... för sådana bildkonstnärer som möter sin publik genom att många exemplar framställs av deras bilder... illustratörer och fotografer... Det viktigaste sättet för /bild- och formkonstnärer, vars verk ofta bara finns i ett original... att komma i kontakt med sin publik är att genom att deras konstverk visas för allmänheten... I upphovsrättsliga termer rör det sig om den del av ensamrätten som avser offentlig visning av verk inför levande publik.*

Men en bildkonstnär kan inte påverka att ett sålt verk visas eller få utställningsersättning enligt MU-avtalet. Skälet är att upphovsrättslagen har en inskränkning, liknande författarnas. Men Gun Magnusson menar: *... inskränkningen i konstnärernas visningsrätt slår hårdare. Man har genom lagstiftning tagit ifrån dem vad som skulle ha kunnat utgöra deras huvudsakliga inkomstkälla vid sidan av den första försäljningen av det enda exemplaret... Det är inte orimligt att anta att vi här har att göra med en av förklaringarna till att bildkonstnärerna, trots att deras verk används flitigt och ses av många, tillhör de verkliga låginkomsttagarna bland konstnärgrupperna.*

KRO kämpade ihärdigt för att få en liknande ersättning som författarna, och 1982 kunde Dag Malmberg, ordförande KRO fram till 1981 och Gun Magnusson, glädja sig åt riksdagens beslut att införa visningsersättningen. Gun fortsätter i den nya rapporten: *Precis som när det gäller biblioteksersättningen bör konstnärerna själv ha ett avgörande inflytande över hur medlen används och hur de fördelas.*

BUS fördelar den individuella visningsersättningen och Bildkonstnärnsfonden, placerad under statliga Konstnärnsnämnden, fördelar den allmänna. En slutsats KRO/KIF måste dra är att biblioteksersättning och visningsersättning skiljer sig på av-

görande sätt från de statliga bidrag som fördelas av arbetsgrupperna för scen, musik mm inom Konstnärnsnämnden. Att kontinuerligt aktualisera detta i dialog med staten är KRO/KIFs uppgift.

KRO/KIFs kommer att föreslå Kulturdepartementet att återgå till ordningen att samtliga ledamöter i BKF ska vara konstnärligt verksamma. Genom att öka bredden av konstnärliga perspektiv ökar den sammantagna kompetensen och styrelsens möjligheter att välja det okonventionella och oväntade blir större. Stipendier ur den allmänna visningsersättningen är inte pris utan i den statliga förordning som styr utdelningen betonas behov, vid sidan av kvalitet.

Ett fungerande stipendiesystem med syfte att stärka den konstnärliga utvecklingen i hela landet måste ha bredd – i konstuttryck, geografiskt, genus, och inte minst bredd i form av på vilken nivå konstnärer som nås av stipendier, är verksamma – nationellt, regionalt, internationellt.

KRO/KIF kommer också att påpeka vikten av att fonden gör gränsdragningar mot bidragsgivning där en tydlig uppdragsgivare finns. I Konstnärnsnämndens utredning om utställningsersättning beskrivs det olämpliga i att produktionskostnader för en utställning täcks genom stipendier från Konstnärnsnämnden.

Slutligen fördelas varje år långtidstipendier av Konstnärnsnämndens styrelse. Tidigare har behovet för respektive konstnärgrupp styrts fördelningen. Bild och formrådets få anställningar, den svaga regionala strukturen samt det stora antalet stipendieansökningar från området har visat på det större behovet. Men i år röstade Konstnärnsnämndens styrelse för en schematisk ”likafördelning” av långtidstipendierna och bild och formrådet fick långt färre långtidstipendier jämfört med tidigare. Ett förhållande som absolut måste vara i strid med uppdraget till Konstnärnsnämnden – att se till konstnärernas behov och villkor. KRO/KIF kommer att be Kulturdepartementet att i denna punkt förtydliga uppdraget till Konstnärnsnämnden.

**Karin Willén**  
Riksordförande KRO



## LEDARE KIF

KAROLINA ERIKSSON



# På andra sidan gränsen

TAGGORD Norge konsthantverk stipendier pensioner

I denna ledare så skulle jag vilja ta chansen att reflektera lite över utvecklingen i ett av våra grannländer. Norge är ett rikt land. Det är ett sant påstående och en standardförklaring till frågan om varför den norska staten satsar så mycket på konstnärerna och på konst- och kulturlivet i stort.

Visst finns det starka skäl att sätta ett likhets-tecken mellan det svarta guldet och de starka stödsystem som kommit de norska bild- och formkonstnärerna till del under de senaste decennierna. Sveriges starka ställning från andra världskrigets slut till slutet av 80-talet kan ses som en förklaring till varför Sverige långt innan Norge byggde upp starka institutioner och stödsystem på kulturområdet. Men går det verkligen att sätta ett likhetstecken mellan ett lands BNP och villkoren och förutsättningarna för dess konstnärskår?

Nej, istället för att förklara de kulturpolitiska satsningar som skett i landet som en direkt följd av oljepengarna så tycker jag det är värt att titta närmre på hur Norge har valt att fördela posterna i sin kulturbudget. Jag tycker mig nämligen se att en större del av pengarna riktas till det fria kulturlivet och då inte minst konsthantverkare.

Under min utbildning studerade jag vid Konsthögskolan i Bergen och jag har sedan dess återvänt kontinuerligt, både för att besöka utställningar och för att ställa ut mina egna arbeten. Det är givetvis svårt att dra några statistiskt säkerställda slutsatser, men det norska konsthantverket visar upp en impone-

rande bredd och ofta slås jag av hur nyskapande och framåt den norska konsthantverkscenen ter sig. Kontakten med världen utanför och med länder som England, USA och Korea där konsthantverket har en stark ställning är också mycket mera påtaglig än i Sverige.

### Vad skiljer då Norge från Sverige?

Ett 80-tal norska konsthantverkare erhåller idag garantilön från staten. Pengarna betalas ut i form av en månadslön fram till pensionen och lönen är skattepliktig, vilket innebär att den också är pensionsgrundande. Den som har en garantilön måste också aktivt arbeta med sin konst för att bibehålla stödet. I Sverige har Alliansen gjort det motsatta. Istället för att utveckla systemet med garantilöner beslöt man 2009 att istället avveckla systemet. Som mest omfattades en handfull svenska konsthantverkare av denna stödordning.

Jag tror att det behövs statliga stödsystem där stödet hamnar direkt hos utövaren. Särskilt utsatta är vi som inte har möjlighet att bli anställda på någon institution. Den trogna Konstnären-läsaren har säkert uppmärksammat att vi tidigare lyft fram att bild- och formkonstnärerna länge haft en bottenplacering på kulturutövarnas inkomsttabell.

De norska stipendierna är, förutom att de är fler till antalet, dessutom skattepliktiga och pensionsgrundande vilket är otroligt betydelsefullt i sammanhanget. Våra svenska pensioner är ett kapitel för sig och något som kommer bli allt mer påtagligt då vi ser den fulla effekten av förändringarna som genomfördes i pensionssystemet i mitten av 90-talet.

Många har nog också likt mig själv hamnat mellan stolarna då stipendierna av bland annat A-kassan inte värderas som en så kallad "giltig inkomst".

Satsningarna i Norge har som jag kan se det inte haft lika visionära anslag som t ex Stiftelsen framtidens kultur och dess efterföljare Kulturbryggan, en av de större satsningarna på kulturområdet som vi sett i Sverige på senare tid. Men jag tror att konsten i första hand utvecklas i starka och självständiga konstnärskap och mindre genom innovativa samarbetsprojekt. Konsten behöver ett visst mått av självständighet och oberoende för att kunna verka nyskapande.

Sammantaget tror jag att vi, såväl som samhället i stort, vinner på att en del av kulturbudgeten riktas direkt mot själva kärnan i konstlivet; på konstnärerna själva. Självklart är bidragen till institutionerna viktiga men det behövs också ett stöd som gör det möjligt för konstnären att experimentera och gå nya vägar – kort sagt – att få utvecklas i sitt yrkesliv. Utan dessa pengar skulle vi få en långt fattigare konsthantverkscen i Sverige. Mer pengar till vårt område skulle innebära en ytterst blygsam satsning sett till den totala kulturbudgeten, men något som skulle ha omedelbara och positiva återverkningar. Något av det jag tycker mig se i Norge. Låt oss därför blicka lite mer mot landet på andra sidan gränsen.

**Karolina Eriksson**  
styrelseledamot KIF

# Fyra snabba till Ylva Hellgren, ny kommunikatör på KRO/KIF

Ylva är 26 år gammal och kommer närmast från nätverket Kulturskaparna där hon jobbat som projektledare. Ylva har läst på Kulturvetarlinjen och har en examen i film- och statsvetenskap. Hon sitter även i styrelsen för Folkets Bio Stockholm.

## Berätta lite om din bakgrund!

– Efter studierna blev jag anställd av KLYS (Konstnärliga och Litterära Yrkesutövares Samarbetsnämnd) för att arbeta med projektet Kulturskaparna. Syftet med Kulturskaparna är att lyfta upphovsrättsens betydelse för kulturområdet, något som är högaktuellt idag när nya tekniktjänster tillgängliggör kultur på nätet – med alla de utmaningar det innebär. Det har varit ett spännande område att få jobba med och genom Kulturskaparna har jag fått god insyn i både konstnärsorganisationernas och kulturinstitutionernas verksamheter. Jag tror och hoppas att denna helhetssyn kan vara en fördel i arbetet på KRO/KIF.

## Varför söker du dig till kulturpolitiken?

– Jag har alltid varit intresserad av samhällsfrågor och politik, men kultur-



frågor är det område som ligger närmast mig själv. Jag ser kultur som en självklar del av välfärden, och något som också bör behandlas därefter.

## Vad konsumerar du själv för kultur?

– Jag har en bakgrund inom filmvärlden som aktiv inom Folkets Bio och som arrangör av en kortfilmsklubb. Just nu är jag delaktig i ett nystartat projekt för att distribuera nordisk kort- och dokumentärfilm. Så det blir mycket film med andra ord. I övrigt gillar jag kulturupplevelser som skär på bredden och som blandar olika kommunikationssätt. Jag dras till konst som ligger nära journalistiken, liksom politisk konst i allmänhet. Sedan har jag de senaste åren haft en dragning till grafiktryck föreställandes sörjande kvin-

nor och religiösa män. Men nu har jag satt ett köpstopp på sådana tavlor när jag går på loppis.

## Din senaste konstupplevelse?

– I lördags såg jag dokumentärfilmen om Palme på Grand på Sveavägen. Sedan samma kväll var jag på vernissage för endagsinstallationen *IT'S NOT OVER – feministisk återvinning, en karta och kanske ett blandband* på Detroit som är ett samarbete med Högkvarteret. I fokus för utställningen stod återvunna citat från tretton feminister från ett spann av 100 år.

## Hur kan KRO/KIF bli bättre på kommunikation?

– Jag tycker att KRO/KIF har lyckats följa med i utvecklingen med sitt uppdaterade formspråk, till skillnad från många andra etablerade organisationer som kan vara tyngda av sin gamla profil. Det är oerhört viktigt att idéburna medlemsorganisationer inser att den nya generationens medlemmar ställer nya krav på kommunikationsverktyg och tillgänglighet. Om man inte förhåller sig till detta så kommer även organisationen på sikt att stagnera innehållsmässigt.

# Nya pengar till kulturen möjliggörs när kulturstiftelser skattebefrias

KRO/KIF har under lång tid uppmärksammat den snedfördelning som finns i skattelagstiftningen för stiftelser. I nuläget så skattebefrias s.k. allmännyttiga ändamål – hit räknas forskning, utbildning, hjälp till behövande och störet av det svenska försvaret – men inte kultur. Detta innebär att hela summan idag är skattepliktig för den stiftelse som vill bidra med pengar till kulturprojekt. För oss är det självklart att kultur är och skall räknas som ett allmännyttigt ändamål.

Med nuvarande regler är det svårt för stiftelser att motivera att skänka pengar till kultur, även om de har viljan. Helt enkelt så lönar det sig bättre för stiftelserna att lägga pengar på andra typer av verksamheter. Effekten blir således att när nya stiftelser bildas så skrivs heller inte kultur in som ett målområde.

Regeringen har engagerat sig i frågan om enskild finansiering som komplement till den offentliga finansieringen av kulturen, och i en utredning (SOU 2009:65) föreslog man att stiftelser med kultur som

ändamål skall skattebefrias. Detta var ett efterlängtat besked men tyvärr hände ingenting med förslaget trots upprepade uppvaktningar från flera håll.

KRO/KIF har på flera olika sätt jobbat för att lyfta utredningens förslag. T.ex. så har en projektgrupp från Stockholms Universitet för KRO/KIFs räkning genomfört möten med politiker och tjänstemän, vi lyfte även frågan under ett välfyllt seminarium under Almedalen 2011. Arbetet har sedan fortgått inom KLYS (Konstnärliga och Litterära Yrkesutövares Samarbetsnämnd) som KRO/KIF är medlemmar i.

Eftersom regeringen inte gav något besked i frågan om utredningen skrevs en debattartikel tillsammans med KLYS och övriga medlemsorganisationer i mars i år, där vi bad finans- och kulturministern att berätta om vart förslaget tagit vägen. Svaret fick vi för en månad sedan under ett möte på finansdepartementet. I budgetpropositionen för 2012 anges nämligen att: *”Regeringen har för avsikt att gå vidare med Stiftelse- och föreningsskatteutredningens förslag (SOU 2009:65), såvitt avser huvuddelen av förslagen om förändrade*

*ändamåls-, fullföljds-, verksamhets- och öppenhetskrav, med ikraftträdande den 1 januari 2014.”*

Detta innebär med andra ord att lagen kommer att ändras så att de stiftelser som i dagsläget skänker pengar till kulturändamål slipper skatta på dessa summor vilket kan betyda större summor till kulturen. Dessutom kan redan befintliga pengar hos stiftelserna nu lättare användas för kulturändamål. Det finns alltså möjlighet att frigöra mer pengar till kulturen. Vidare så kan det skapas nya stiftelser där kultur skrivs in som mål redan från början.

Den förändrade skattelagstiftningen kan med andra ord bidra till att både gamla och nya pengar kommer kulturen till godo. Att fler medel frigörs till kulturen är välbehövligt och KRO/KIF anser att kulturstiftelser är ett bra och viktigt komplement till den offentliga finansieringen av kultur. Men vi vill poängtera att de skall fungera just som ett komplement, och inte något som får inskränka på de medel som redan tillförs kulturen idag.

Ylva Hellgren

## SÖK KUL-PENGAR 2012

Är du medlem och vill driva mindre projekt, arrangera en föreläsning, göra en workshop etc inom något av KRO/KIFs prioriterade områden 2012? Då är du välkommen att söka projektmedel. Under 2012 är det avsatt 100 000 kr till verksamhet ute i landet. Bidragen som ges ut är i storhetsordningen ca 3000–8000 kr. Läs mer på [kro.se/kul2012](http://kro.se/kul2012)

## NU FINNS MU-AVTALET PÅ ENGELSKA

Ladda ner avtalet från vår webbsida. [kro.se/mu-avtalen](http://kro.se/mu-avtalen)

## NU DRAR VI IGÅNG MU-WORKSHOPS!

För dig som vill veta mer om avtal och förhandling kring en utställning. Workshopen är en praktisk heldagsworkshop som pågår mellan kl. 9.00–16.30. Workshopledare är Arne Leeb, projektledare för MU-kampanjen.

## Kursavgift (i priset ingår lunch, fika samt kursmaterial och MU-bok.)

Konstnär 250 kr  
Arrangör 500 kr

## Aktuella datum

Stockholm den 20/11  
Göteborg den 3/12  
Malmö (datum kommer)  
Anmäl dig på: [kro.se/mu-us](http://kro.se/mu-us)

## VI TRÄFFAR POLITIKER I HÖST OCH PRATAR MU

Arne Leeb, projektledare för MU-kampanjen kommer i höst hålla föreläsningar som i första hand vänder sig till tjänstemän och politiker med konst och kultur som arbetsfält. Syftet är att ge en bild av den arbetssituation som råder idag för konstnärer och konsthantverkare och utbilda i MU-avtalet.

## Genomförda och inbokade träffar under hösten:

Göteborg 20 september  
Kalmar 28 september  
Linköping Östsam 25 oktober  
Skövde 21 november  
Boden 11 december

## REGERINGEN OCH SOCIALDEMOKRATERNA HAR SLÄPPT SINA KULTURBUDGETAR

### Regeringens kulturbudget

Skapande Skola kommer utökas till att även gälla förskolan. Satsningen på Kulturarvslyftet fortsätter. Stödet till regionerna kommer inte räknas upp vilket kan komma att leda till nedskärningar.

[www.regeringen.se/kultur](http://www.regeringen.se/kultur)

### Socialdemokraterna

Socialdemokraterna föreslår att Kulturarvslyftet skall läggas ned. (S) vill öka anslaget hos Statens Konstråd för inköp av offentlig konst. (S) vill återinföra fri entré på stalliga museer.

[www.socialdemokraterna.se](http://www.socialdemokraterna.se)

## REMISSVAR PÅ KULTURPLANER

KRO/KIF har skickat in remissvar på region Värmlands och region Skånes kulturplaner.

Läs mer på [kro.se/remisser](http://kro.se/remisser)

## PEDAGOGIK OCH ÄMNESDIDAKTIK FÖR KONSTNÄRER, 15 HP

KRO/KIF, Konstnärscentrum och Konstkonsulenterna i Sverige har inom projektet Nuva tillsammans med Konstfack tagit fram en utbildning för konstnärer som vill arbeta i skolan med olika projekt. Kursen syftar till att stärka konstnären i sitt arbete i olika kultursatsningar i skolan där konstnären fungerar som komplement till lärare och kulturpedagoger. Första kursen genomförs i höst.

## GÄSTBOSTADEN RENOVERAS I HÖST

Vi har under många år dragits med en besvärlig lukt i gästbostaden. Nu kommer lägenheten äntligen att saneras och arbetet beräknas pågå året ut.

Medlemmar får under denna tid rabatt på hotell Columbus på Tjärhovsgatan. I mån av plats så kan du/ni få hyra ett enkelt rum på deras loft med plats för högst tre personer. Erbjudandet gäller t o m årsskiftet. Kontakta kansliet för en bokningskod. [www.columbusloft.se](http://www.columbusloft.se)

# Offentlig upphandling av konst

Många av våra medlemmar kommer i kontakt med LOU (lagen om offentlig upphandling) när stat, landsting och kommun köper in offentlig konst. För konstområdet står självklart kvalitet i fokus, och när samhällsdebatten på senare år har lyft effekterna av offentliga upphandlingar, har det bl.a. handlat om bristen på just kvaliteten i den upphandlade vården. Det är en av anledningarna till att Regeringen har tillsatt en utredning. Upphandlingsutredningen ska undersöka hur man kan förbättra upphandlingsprocesserna eller om lagen behöver skrivas om. Utredningen kommer att vara klar senare i höst, men ett delbetänkande är redan släppt, som enbart handlar om stöd och råd till uppdragsgivare och anbudsgivare. KRO/KIF har tidigare i år lämnat ett yttrande över detta delbetänkande, Upphandlingsstödet framtid (SOU: 2012:32).

Offentliga konstuppdrag har länge varit, och är än idag, en viktig inkomstkälla för många konstnärer och många medlemmar konstaterar att upphandlingar i enlighet med huvudreglerna i LOU blir allt vanligare. Tidigare har det s.k. undantaget använts i stor utsträckning vid upphandling av konst vilket gör det möjligt för upphandlaren att direkt välja konstnär genom att motivera urvalet med att hävda konstnärliga skäl. Vi tycker att det är viktigt att det finns möjlighet att använda undantaget eftersom andra typer av bedömningar då blir möjliga. De principer som nämns i LOU ska gälla även undantaget som varandes en del av lagen, nämligen principerna om objektivitet, transparens, ickediskriminering, likabehandling och proportionalitet.

KRO/KIF bevakar Upphandlingsutredningens arbete utifrån konstnärernas perspektiv, och ett konkret exempel på hur vi arbetat med frågan är just det yttrande vi lämnade tidigare i år. Det är viktigt att uppmärksamma att KRO/KIF är den enda konstnärorganisationen som fungerar som remissinstans i utredningen.

Det finns uppenbara problem med nuvarande lagstiftning liksom upparbetad

praxis när upphandling av konst likställs med upphandling av traditionella tjänster och varor. Därför anser vi att man vid urval och värdering även måste formulera kriterier som tar hänsyn till konstens speciella förhållanden. Som vi också skriver i remissen, menar vi att: "Vid upphandling av konst tillkommer, såväl i kravställande som i utvärdering, en rad andra parametrar som handlar om konstnärligt uttryckssätt, gestaltningssätt, förutsättningar, och en rad andra frågor som rör konstverkets interaktion med sin omgivning."

Särskilt viktigt menar vi är att kvaliteten förstås som ett centralt urvalskriterium vid upphandling av konst. Inte minst eftersom begreppet de facto ingår i de statliga kulturpolitiska målen. Att det idag råder motstridig praxis vid upphandling av konst är ytterligare en anledning till varför tillämpningen av lagen bör justeras och stödjas genom rekommendationer från både branschorganisationer, som KRO/KIF, och det nya upphandlingsstödet som Upphandlingsutredningen föreslår. Stora upphandlare tolkar riktlinjer olika och kommer därför fram till olika och ofta motstridiga policier.

Ambitionen hos beställarna är att noga följa lagen och inte utsätta sig för risken att upphandlingen överklagas. Det resulterar i att anbudsproceduren och tävlingar enligt huvudreglerna i LOU blivit allt vanligare. Samt att undantaget i enlighet med LOU tillämpas i begränsad omfattning. Den praktiska tillämpningen av LOU ger i många fall den offentliga upphandlaren ett mindre manöverutrymme än vad som kan utläsas av lagen och dess förarbeten. Därtill kan KRO/KIF konstatera, att huruvida korrekta upphandlingsförfaranden verkligen nås är en öppen fråga och något vi väster utredningens uppmärksamhet på: "Proportionalitetsprincipen" i LOU innebär att uppdragsgivaren inte ska begära kvalificerat oersatt arbete i ett anbudsförfarande, men den vanligt förekommande idéskissen i anbud om offentlig konst torde just vara ett sådant oersatt och professionellt arbete.

I kommuner är det inte ovanligt att politiker ingår i urvalsgrupper kring offentlig konst. Detta är i strid med prin-

cipen om armlängds avstånd som är en viktig grundbult i svensk kultur sedan länge. Den innebär att politiker inte ska göra någon konstnärlig bedömning av den kulturella verksamheten. Den konstnärliga bedömningen ska istället göras av personer med konstnärlig kompetens, t ex en expert- eller referensgrupp, på armlängds avstånd från politikerna. KRO/KIF och övriga konstnärorganisationer bör ha en aktiv roll i utarbetandet av det nationella upphandlingsstödet för att bidra med våra kunskaper på området.

KRO/KIF, tillsammans med Skulptörsförbundet och Konstnärscentrum, driver just nu en satsning i dialog med offentliga uppdragsgivare för att förbättra förutsättningarna för offentliga upphandlingar inom konstområdet. Projektet heter "Offensiv konst", och syftet är att ta fram rekommendationer, mallar och verktyg för offentlig upphandling på konstområdet. Tanken är att detta skall underlätta arbetet både för konstnär och upphandlande part, på liknande sätt som MU-avtalet fungerar. Vår målsättning är att detta upphandlingsstöd skall bli tillgängligt under 2013.

I Upphandlingsutredningen delbetänkande konstaterar man att det behövs ett ökat stöd när det gäller upphandlingar av konst och därför har man på förslag att inrätta en ny upphandlingsstödjande myndighet. Vi är positiva till bildandet av en sådan myndighet då ansvaret samlas på ett ställe och upphandlingsstödet förtydligas.

Offentlig upphandling av konst är en verklighet på konstområdet och för KRO/KIF är det självklart att denna verklighet även bör speglas i lagstiftningen.

Ylva Hellgren

**TIPS:** Sveriges Arkitekter har tidigare tagit fram en handbok om offentlig upphandling som finns att beställa via deras hemsida. Den kan vara användbar för t.ex. konstkonsulenter. Vi rekommenderar er att använda denna i väntan på att KRO/KIF's handledning blir klar. <http://www.arkitekt.se/bestall>

## Nya arvodesvillkor för Skapande Skola

KRO/KIF har genom KLYS varit med och arbetat för tydligare avtal när man tar uppdrag inom Skapande Skola. Det har nu gett resultat.

– KLYS fick tidigt kunskap om problem med arvoderingen av professionella kulturskapare i samband med Skapande

Skola, säger Anna Söderbäck, ordförande KLYS. De differentierade och i många fall oacceptabla lönenivåerna samt den ibland obetalda arbetstiden är något KLYS kraftigt har reagerat emot, fortsätter Anna Söderbäck.

Mot denna bakgrund och på grund av de resultat som framkommit i Kulturrå-

dets egna enkät om Skapande Skola, har skrivningen om arvoderingen nu ändrats i beslutsvillkoren för Skapande Skola. Nu ska arvodet regleras i avtal och avtalet ska följa den praxis som tillämpas i aktörens bransch.

Läs mer på [klys.se/press](http://klys.se/press)



# Ny KRO-ordförande och flera nya ledamöter till KRO/KIF sökes

Spännande och utmanande: så kan arbetet i KROs respektive KIFs valberedning sammanfattas. Arbetsprocessen med att vaska fram en ny styrelse och ordförande för KRO och en ny styrelse för KIF som på bästa sätt ska kunna arbeta för våra framtida utmaningar är i full gång.

De som under drygt ett halvår kommer att jobba i valberedningarna representerar en geografisk, konstnärlig och erfarenhetsmässig mångfald. Det som förenar valberedningarna är att ledamöterna har valt att arbeta i en öppen process som ska verka för att så många som möjligt av KROs och KIFs medlemmar ska vara aktiva och delta i nomineringsprocessen.

För att få en så bra bild som möjligt av de möjligheter och utmaningar som KRO/KIF står inför den närmaste tiden har valberedningarna under hösten arbetat med att kartlägga behoven och riktningen för KROs och KIFs kommande arbete. Intervjuer har genomförts med styrelseleda-

möter och kanslipersonal, kravprofiler har hämtats in från regionstyrelserna för att få en bild av vad en framtida ordförande i KRO förväntas ha för kunskaper. När valberedningarna har fått fram en kravprofil för hela styrelsen så kommer det gedigna arbetet med att hitta medlemmar med kompetenser som matchar behoven. Med andra ord ska valberedningarna hitta kandidater till två styrelser och en ny ordförande som tillsammans ska bilda ett starkt team. Ett team med olika kompetenser, från olika bakgrunder, med skilda konstnärliga uttryck som representerar medlemmar från hela Sverige och inte minst är beredda att engagerat ställa upp med den tid som ett styrelsearbete kräver. Tiltänka och nominerade kandidater kommer att intervjuas under vintern.

Valberedningarna ser fram emot att under riksstyrelsen 2013 kunna föreslå två engagerade och framåtblickande styrelser och en KRO-ordförande med social och intellektuell kompetens, med god kännedom om vad det innebär att vara konstnär

på 2000-talet, och som har inspirerande idéer om KRO:s framtida utmaningar.

Text: Sira Jokinen Lisse & Hanna Isaksson

*\*På grund av avhopp från valberedningen har KRO region väst ingen representant i valberedningen. Detta tas dock i beaktande under arbetets gång.*

**Är du intresserad av att sitta i styrelsen? Eller känner du någon annan som du tycker skulle passa som styrelseledamot?**

Skicka KRO-nomineringar till:  
Sira Jokinen Lisse  
sira@verkstadsarbetare.com  
070-623 57 39

Skicka KIF-nomineringar till:  
Gunilla Kihlgren-Svartström  
gunilla@konguro.com

## KROS VALBEREDNING\*

**Sira Jokinen Lisse, region Mitt,**  
Valberedningens Ordförande  
sira@verkstadsarbetare.com  
070-623 57 39

**Gunilla Samberg, region Norr**  
gunilla.samberg@gmail.com

**Gudrun Bartels, region Syd**  
gudrun.bartels@comhem.se

**Marianne Lindberg De Geer, region Öst**  
m@mldg.se

**Jöran Österman, region Norr**  
joran.osterman@gmail.com

## KIFS VALBEREDNING

**Gunilla Kihlgren-Svartström, region öst**  
gunilla@konguro.com

**Thord Karlsson, region öst (Gotland)**  
info@karlssonskrukor.se

# KRO/KIF hälsar våra nya medlemmar välkomna!

Ann Caroline Breig  
Camilla Sundberg  
Anders Krüger  
Lukas Arons  
Karin Andersson  
Petra Borén Supparo  
Andreas Englund  
Ina Marie Winther Åshaug  
Jenny Berntsson  
Sabina Kasper  
Therese Johansson  
Cecilia Levy  
Elin Behrens  
Kristina Skantze  
Nejib Alsayigh  
Helga Holmén  
Sara Hedberg  
Lena Ignestam  
Anneli Nowén  
Anne Marte Overaa  
Britta Strömbeck  
Gunvor Pommer  
Josefin Rasmuson  
Ola Öhlin

Marianne Sterner  
Noomi Engström  
Pierre Zoetterman  
Rikard Palmquist  
Åsa Schick  
Jessica Johannesson  
Nanaka Adachi  
Erika Andersson  
Ditte Ejlerskov  
Jessika Thörnqvist  
Christina Hedlund  
Anna-Greta Björklund  
Maria Andersson  
Hansi Kobes  
Ida Andersson  
Jennie Olofsson  
Mats Aronsson  
Matthew Rana  
Jesper Strömbäck Eklund  
Michael Meehan  
Gustav Sparr  
Tomas Rajnai  
Maimo Widesjö  
Kerstin Lindström

Oscar Titelman  
Tova Mozard  
Margit Kiviniemi  
Victoria Brännström  
Sonja Larsson  
Helen Carlson  
Anna Liljas  
Lotta Melanton  
Magnus Gustafsson  
Carina Ekman  
Jakob Anckarsvärd  
Lars Pommer Borenius  
Lena Larsson  
Camilla Lothigius  
Martin Ålund  
Rousela Åhs  
Nils Claesson  
Christoffer Paues  
Sofia Eriksson  
Sophia Tammi Rilby  
Åsa F. Jägerhorn  
Jeanette Fyhr  
Göran Persson

## BLI MEDLEM I KRO/KIF

Allt du behöver göra är att gå in på [www.kro.se/blimedlem](http://www.kro.se/blimedlem) och fylla i dina uppgifter. Som medlem i KRO och KIF stöttar du det politiska arbetet med syfte att stärka konstnärernas sociala och ekonomiska villkor. Förutom detta har du en rad förmåner, exempelvis juridisk rådgivning, en av marknadens bästa försäkringar, rabatt på konstnärsmaterial och teknisk utrustning, gratis inträde på en rad museer och konsthallar i Sverige och världen, avtalsmallar, gästbostad i Stockholm, Carina Ari-ateljén i Paris, med mera.

### MEDLEMSAVGIFT

**Vuxen** 164 kr/månaden (avdragsgill)

**Student** 335 kr/år

**Nyutexaminerad eller reducerad avgift** 82 kr/månad (gäller under två år efter examen, vid sjukdom eller tillfälligt studieuppehåll)

**Samborabatt** 300 kr/år för en av sammanboende medlemmar.

**Liquitex**  
PROFESSIONAL  
SPRAY PAINT™

- LOW ODOR
- COLOR BRILLIANCE
- DURABLE & LIGHTFAST
- INTERMIXES WITH LIQUITEX ACRYLICS

**-25%**

I NÄTBUTIKEN\*  
VID FÖRSTA KÖP  
PÅ ALLT DU HANDLAR!  
Ange kod: KONSTJUBILEUM

\*Gäller t o m 15 december på ordinarie priser

**inspiraart.se**

## VÄRLDSNYHET

Liquitex Professional Spray Paint kombinerar pigment av högsta konstnärskvalitet med revolutionerande **VATTENBASERAD** teknologi.

Liquitex Professional Spray Paint finns i 100 brillianta kulörer, blandningsbara och färgmatchade med Liquitex akrylfärg.

Sprayfärgens svaga lukt, utmärkta fästförmåga och höga ljusäkthet gör den idealisk för användning både i ateljé och utomhus på de allra flesta typer av material och underlag. **Du hittar den hos oss!**

**inspira**  
www.inspiraart.se

ALPHA  
DESIGN MARKER

COPIC  
The markers, that were created for the Creative People.

CHARBONNEL  
ROPER EN ROU

WATER  
COLOR  
L.B.

BECKER'S  
"A"

GALERIA

ROTHSCHILD  
KOH-I-NOOR

WINSOR  
NEWTON

# Vad är det egentligen som är nytt?



*»Vem äger egentligen bilderna på våra barn?«*

«Digital revolution», »nätet förändrar allt«, »jag har hemsida alltså finns jag«, är så kallade sanningar som hittills alltför ofta omgetts av ett skimmer av nytänkande och rebellanda. Det finns något underliggande unket i alltihop och om man tittar närmare på det så finner man samma gamla system förklädda till något nytt. För kulturarbetare, ur flera aspekter, ännu värre.

Stora företag som Apple, Microsoft och Facebook växer till giganter enligt gamla välkända mönster »som att stor äter liten« och »the Winner takes it all«, rik blir rikare och fattiga kulturarbetare blir ännu fattigare. Men: »Vi har ju ändå nått ut med vår konst!« Alla konstnärer känner igen detta argument, som vi bemötts av så länge jag kan minnas, när vi ska göra utställningar med minimal budget på offentliga institutioner. Det »kan leda till något vidare« i och med att vi »erbjuds« en utställningsplats. Skillnaden mot när vi lägger ut bilder på olika sajter är att det sker på ägarens, alltså på Facebooks, Youtubes eller Pineterests villkor och deras villkor är upphovsrättsligt mycket dåliga. Om de inte lägger beslag på hela upphovsrätten för allt publicerat material, så lägger de allt ansvar på utgivaren, det vill säga på konstnären. Allt vi kämpat för; ersättning för utfört arbete och bra villkor, åsidosätts för att vi tror att vi får nya spännande möjligheter när vi i själva verket ger bort vårt arbete gratis. Det är lika motsägelsefullt som integritetsfrågan där vi är mycket noggranna med all form av övervakning och uppgiftslagring i alla sammanhang som förknippas med den gamla, analoga världen samtidigt som vi är hur privata som helst i sociala medier. Till slut står man inför frågan: Vem äger egentligen bilderna på våra barn, som vi till exempel lagt ut på Facebook, och i förlängningen vårt minne?

Det är sant att internet innebär många spännande möjligheter som vi självklart ska använda, men samtidigt måste vi vara vaksamma på bakomliggande ekonomiska intressen och bevara den erfarenhet och kunskap som vi sedan tidigare har. Offentlighetsprincip, att basera beslut på korrekta fakta och källkritik må låta gammaldags, men de kan vara mycket användbara kunskaper bland allt det »nya« som sker på nätet. När allt ska gå blixtnabbt riskerar faktakoll, som tidigare varit en grundregel, att försummas vilket kan leda till pinsam nyhetsförmedling även hos väletablerade medier som sedan måste dementeras. Det är allvarligt när kritiskt tänkande och faktakoll sätts på undantag oavsett var det sker. Tårtan på Moderna muséet i våras är ju ett exempel, många skriker högt och förfasar sig utan att ha hela bilden klar för sig. Tidningar får stänga sina debattforum på nätet eftersom de blir fulla av hatiska kommentarer som ingen skulle tillåta sig någon annanstans.

Ett annat exempel med unken eftersmak är alla museer som digitaliserar sina samlingar genom Google med avtal som inte är offentliga. Det är en fin tanke att så många som möjligt ska få ta del av allt som finns på våra museer men vem bestämmer villkoren för vårt framtida kulturarv? Det är tillgängligt så länge det passar Google?

Diskussionen om upphovsrätten handlar i grunden inte om rätt eller fel, det är ingen fråga om moral utan grundfrågan är vem som har kontrollen över digital distribution och därmed möjlighet att tjäna pengar. Det är därför logiskt att internetföretag och operatörer motsätter sig att konstnärerna inte viker sig från sin upphovsrätt utan kräver ersättning. Det blir en märklig rundgång när politiska ungdomsförbund, politiker, fildelande allmänhet, nättaktivister och även en del kulturarbetare vill förändra upphovsrätten, vems ärende går man egentligen då och vad är egentligen nytt?

ÅSA BERNDTSSON  
OKTOBER 2012

## BUS på Facebook

Du vet väl att BUS har en sida på Facebook? Genom att »gilla« sidan får du löpande information och inbjudningar till evenemang och liknande. Skriv in länken [www.facebook.com/pages/BUS-Bildkonst-Upphovsratt-i-Sverige/135799796483881](http://www.facebook.com/pages/BUS-Bildkonst-Upphovsratt-i-Sverige/135799796483881) i din webbläsare

och klicka på »Gilla«.

För att få tillgång till BUS FB-sida måste du vara medlem på Facebook. Instruktioner hur man gör hittar du på [www.facebook.se](http://www.facebook.se).

## Nytt bildavtal med TV4

Bildupphovsrätt i Sverige har träffat ett försöksavtal med TV4 som gäller mellan 1 september 2012 och 28 februari 2013. Avtalet omfattar konstverk, fotografier, illustrationer och andra tidigare offentliggjorda bilder som används i TV4:s program »Efter tio«, »Nyhetsmorgon« och »Kalla Fakta«.

Avtalet gäller de upphovsmän och rättighetshavare som företräds genom Bildupphovsrätts medlemsorganisationer eller genom ingångna samarbetsavtal. TV4 har rätt att använda verken i programmen genom vanlig utsändning och som så kallad »video på begäran« på internet («playtjänst»). För utsändningen har avtalet avtalslicensverkan. Avtalslicensverkan följer av upphovsrättslagen och innebär att alla

bildupphovsmän omfattas av avtalet, även om de inte är medlemmar i Bildupphovsrätts medlemsorganisationer. Bildupphovsrätt är skyldigt att behandla icke-medlemmars rättigheter och ersättning på samma sätt som medlemmar och får inte på något sätt diskriminera icke-medlemmarnas intressen i avtalet.

Avtalet omfattar inte nyttjande av verk som har reglerats genom avtal mellan TV4 och eventuella bildbyråer.

Upphovsmännen ersätts med 1 100 kronor för varje verk som visas i något av de tre programmen i TV4. Om verket även läggs ut som video på begäran på internet utbetalas ytterligare 40 % av den ersättningen. Sammanlagt blir det då 1 540 kronor per verk. TV4 är skyldigt att

rapportera all bildanvändning enligt avtalet till Bildupphovsrätt som sedan fakturerar tv-bolaget för den användning som har skett.

Försöksavtalet utvärderas löpande av parterna med ambitionen att hitta former för en långsiktig avtalsrelation som reglerar bildanvändningen generellt i TV4:s kanaler.

Bildupphovsrätt är en förhandlingsorganisation på bildområdet som består av BUS, Svenska Tecknare, KRO/KIF, Svenska Fotografers Förbund, Journalistförbundet och Svenska Konstnärsförbundet. Bildupphovsrätt har även ett samarbetsavtal med Bildleverantörernas förening.

ERIK FORSLUND

## Föräldralösa verk – direktiv antaget

Direktivet om »föräldralösa verk« (orphan works), det vill säga verk där man inte kan finna eller identifiera en upphovsman, är nu antaget av EU och medlemsstaterna har två år på sig att genomföra det i sina respektive nationella lagstiftningar. För svensk del innebär det att vi kan förvänta oss lagstiftning senast 1 januari 2015. Frågan är dock om direktivet kommer att få någon betydelse.

### PROBLEMET ATT LÖSA

Direktivet skulle lösa det problem som uppstår med föräldralösa verk när kulturarvsinstitutioner ska digitalisera sina samlingar. Samlingarna kan som bekant sträcka sig bakåt i tiden flera hundra år men betydande delar, i bemärkelsen mängder tryckt material, finns från 1900-talet då trycktekniken blev relativt sett billigare och det uppstod massmarknader. Institutionernas problem är mängden material och kostnaderna för digitaliseringen, och det krävs därför effektiva och industriella metoder för att över huvud taget genomföra digitaliseringen.

Nu kan vän av ordning undra vad EU har med det att göra eftersom digitalisering av kulturarvet i högsta grad kan anses vara en nationell angelägenhet. Varför behövs då en harmonisering inom EU? Det svar EU ger är att man ska påskynda skapandet av Europeana, [www.europeana.eu](http://www.europeana.eu), en portal för Europas kulturskatter. Man pekar då på att olika tillvägagångssätt för att lösa digitaliseringen i medlemsstaterna kan skapa problem för den inre marknadens funktion och gränsöverskridande tillgång. Var och en kan själv bedöma giltigheten av detta men det kan noteras att budskapet »köptes« av medlemsstaterna och EU-parlamentarikerna.

### HUR BLEV DET?

Direktivet anvisar en metod för digitalisering, där den sker verk för verk, ett verk i taget, som kallas diligent search eller »noggrann efterforskning«. Det innebär att efterforskning ska göras för varje verk som digitaliseras och om verket inte har identifierbara eller sökbara upphovsmän blir det klassat som föräldralöst. För att verket ska kunna användas i hela EU måste den noggranna undersökningen genomföras i det

land där verket först publicerades och om detta görs korrekt så gäller det föräldralösa verkets klassificering i hela EU.

De situationer som brukar kännetecknas som massdigitalisering och som det finns stort behov av för närvarande i Sverige, täcks däremot inte in av direktivet.

Det föräldralösa verket, som i grunden fortfarande har ett upphovsrättsligt skydd enligt alla internationella konventioner och EU:s egna regler, kan nu användas på två sätt nämligen reproduceras (digitaliseras) samt tillgängliggörs för allmänheten. Det sker genom att medlemsstaterna inför ett undantag i upphovsrättslagen för föräldralösa verk.

Direktivet innehåller detaljerade regler om hur man förfar om en rättighetshavare ger sig till känna, hur det fungerar om det är flera upphovsmän och någon är känd, hur man gör med ersättningar och så vidare. Vi återkommer till detaljfrågorna när den svenska lagstiftningen aktualiseras.

### ICKE-LÖSNING

EU-kommissionens ursprungliga förslag blev mycket hårt kritiserat och direktivets slutliga utformning är en avsevärd förbättring, men det är inte en lösning på det grundläggande problemet, nämligen hur man genomför en storskalig digitalisering av kulturskatterna.

Digitalisering av till exempel dagstidningar måste ske genom en industriell process. I Sverige är det fråga om upp till 120 000 000 tidningssidor. Det säger sig själv att ska man granska varje tidningssida och se vilken artikel som är föräldralös och vilken som inte är det så kommer det att ta ogenomförbart lång tid. En diligent search genom databaser som anvisas i direktivet (EU har en väldigt positiv syn på databaser) kräver att det finns data i form av vem som är vem och det saknas i mycket hög utsträckning.

### MEMORANDUM OF UNDERSTANDING ON OUT OF COMMERCE WORKS - MOU

För att komma vidare skrev berörda intressenter (till exempel EVA, som är BUS organisation

i EU) under ett åtagande i form av ett så kallat memorandum of understanding, MOU. I praktiken innebär det att direktivet kan kringgås och att massdigitalisering kan ske med stöd av nationell lagstiftning. Frågan har alltså återförts till nationell nivå och direktivet blir i den delen verkningslöst – få kommer att kunna genomföra en diligent search.

Genom överenskommelsen kommer fokus att vara på klassiska lösningar för att hantera massanvändning av upphovsrättsligt skyddade verk nämligen stödjande lagstiftning och kollektiv rättighetsförvaltning.

### MOTSÄTTNING

Det problem som nu återstår är att direktivet är upphängt på en enda fråga, nämligen den gränsöverskridande effekt som uppstår när något digitaliseras och läggs upp på internet: Hur möjliggör man för en svensk, boendes i Spanien, att få tillgång till ett verk som är digitaliserat av Kungliga Biblioteket enligt svenska lagar. Direktivets »lösning« är alltså diligent search, men eftersom det är en icke-lösning så måste man finna andra sätt att hantera det.

Det viktigaste nu är därför att få igång projekt som visar på hur digitaliseringen möjliggörs och hur man når gränsöverskridande effekt utan diligent search och BUS är aktiv i frågan inom ramen för Bonus Presskopier samt Bildupphovsrätt i Sverige. Den nordiska modellen med avtalslicenser och representativa upphovsmannaorganisationer är en av de mest positiva exemplen på hur problem kan lösas på ett för alla parter bra sätt.

MATS LINDBERG

# Kollektiv förvaltning av rättigheter

Ett nytt direktivförslag presenterades av EU-kommissionen under sommaren: »Directive on collective management of copyright and related rights and multi-territorial licensing of rights in musical work for online uses in the internal market, COM (2012) 372/2.«

Som framgår av det långa namnet så syftar direktivet till att harmonisera kollektiv förvaltning av upphovsrätt och licensiering av musikaliska musikrättigheter på internet. Det är alltså två sammanhängande, men ändå separata syften man vill nå. Regler som ska medföra god förvaltning och ökad transparens hos rättighetsförvaltande organisationer och dessutom uppmuntra och möjliggöra licensiering av musik-tjänster som når flera länders medborgare (multiterritoriell licens).

## KOLLEKTIV FÖRVALTNING OCH KONKURRENS

Gränsöverskridande licensiering har varit ett diskussionsämne inom EU under lång tid utan att en fungerande lösning utarbetats. Problemet är att EU-kommissionen anser att nationell licensiering (och därmed territoriell marknadsuppdelning) inte får göras av gränsöverskridande online-tjänster. Tidigare har man därför skapat regler som uppmanat till konkurrens och som i princip förbjöd att musiksällskapen samordnat sin licensiering territoriellt. Denna ståndpunkt ledde till kaos och att systemet gick i stå. Nu förordas ett system där en handfull musiksällskap ska fungera som licensgivare när licensiering ska ske över hela EU. Det innebär i princip ett system av oligopol i konkurrens och man fullföljer därmed en lösning som huvudsakligen kommer att gynna stora (USA-ägda) musikförläggare. För att få starta en internetportal krävs att vissa kriterier, ställda av EU-kommissionen, uppfylls. En annan väg att gå hade varit att stimulera samverkan mellan musiksällskapen, men den väljs av

politiska skäl bort och man ser konkurrensen som den enda vägen till att en effektiv marknad för musiklicensiering skapas.

## INTE BARA KOLLEKTIV FÖRVALTNING AV MUSIK

Direktivet omfattar alla typer av kollektiva förvaltningsorganisationer och i Sverige skulle BUS komma att omfattas.

Direktivförslaget definierar »collective management of copyright« med en organisation som förvaltar rättigheter på uppdrag av fler än en rättighetshavare och som har detta som sitt huvudsakliga uppdrag, samt ägs eller kontrolleras av sina medlemmar. Definitionen är oklar och obalanserad. Den utesluter till exempel stora rättighetsförvaltande företag som musikförlag eller bildbyråer, eftersom de ofta äger rättigheterna och därmed bara företräder en rättighetshavare, nämligen sig själva. Och därmed skapas ytterligare en obalans till förmån för de som förvärvat rättigheter från upphovsmannen i förhållande till de upphovsmän som uppdrar till en förvaltningsorganisation att företräda sig. Det innebär, i strid med ett av direktivets grundläggande syfte, att alla aktörer inom samma bransch inte ges samma legala förutsättningar och är också en punkt där direktivet fått hård kritik.

BUS har på begäran lämnat ett yttrande till Justitiedepartementet där det framhålls att direktivets syfte med transparens, god styrning och ansvarstagande är fundamentala principer i BUS verksamhet. Dessa principer utgör också grunden för legitimiteten hos en kollektiv rättighetsförvaltande organisation, eftersom det skapar förtroende hos anslutna rättighetshavare, användare av upphovsrättsligt skyddade verk och hos allmänheten i stort. BUS välkomnar därför intentionen bakom direktivet och uppfattar att bakgrunden till direktivet är att kommissionen anser det angeläget att förenkla

för musikorganisationerna att utfärda gränsöverskridande licenser för upphovsrätter för musikaliska verk, och att det i det sammanhanget finns ett berättigat behov att åstadkomma förutsättningar för tillfredsställande insyn, styrning och kontroll. Emellertid ställer vi oss frågande till behovet av en sådan reglering för alla kollektivt rättighetsförvaltande organisationer.

Förslaget tar sin utgångspunkt i den förvaltningsstruktur som gäller för rättighetshavare inom musikområdet. De förutsättningar som gäller för kollektiv förvaltning på andra områden beaktar inte förslaget. De senare organisationerna möter, enligt BUS uppfattning, inte de utmaningar och krav i sin verksamhet som organisationerna inom musikområdet ställs inför. Av dessa skäl anser BUS att förslaget inte bör gälla annat än för musikområdet. Skulle en reglering i vart fall anses nödvändig för samtliga kollektivt rättighetsförvaltande organisationer är förslaget i sin nuvarande utformning alltför detaljerat och ålägger organisationerna en tung administrativ börda. En sådan börda skulle därutöver bara åläggas de kollektivt rättighetsförvaltande sällskapen medan kommersiella aktörerna på området faller utanför.

BUS ställer sig också frågande till förslagets överensstämmelse med svensk rätt. Den nordiska avtalslicensmodellen innebär att även utanförstående upphovsmän omfattas av ett avtal med avtalslicensverkan. En sådan effekt uppnås inte med förslaget som tagit sin utgångspunkt i att en rättighetshavare genom medlemskap ger en organisation ett uppdrag att förvalta och licensiera rättigheter. Förslaget inriktar sig också på kollektivt rättighetsförvaltande medlemsorganisationer och tycks inte anpassat efter så kallad obligatorisk kollektiv förvaltning, som till exempel den svenska följerrättshandlingen, där organisationens förvaltning av rättigheter och ersättningar är obligatorisk men inte medlemskapet.

Förslaget väcker också en rad frågor om möjligheten till samordning med befintlig svensk bolags- och föreningslagstiftning, betydelsen av använda uttryck och innebörden i olika definitioner i direktivförslaget.

I regeringens uttalande till direktivförslaget lämnas en mycket tuff kritik och man skriver att förslaget strider både mot subsidiaritetsprincipen och proportionalitetsprincipen. Det innebär i klartext att regeringen anser att EU inte har med saken att göra och att man dessutom reglerar oproportionerligt mycket och för detaljerat.

Kritik av samma art och med samma grundläggande innebörd som BUS, det vill säga att annan kollektiv förvaltning än musikförvaltningen är olämplig att regleras på det sätt som föreslås, har även lämnats från KLYS och Copyswede. Från Kungliga Biblioteket och andra användargrupper har oro framförts för att direktivet äventyrar den nordiska avtalslicensmodellen.

På något sätt känns scenariot igen. EU-kommissionen lägger ett förslag som ligger vid sidan av problemen och därför blir reaktionen att man välkomnar att man tar sig an problemen men att förslagen avvisas. En stor del av förklaringen ligger i att EU-kommissionen är politiskt enögd och envist framhåller konkurrensvägen som den enda riktiga, medan problemet ligger i att upphovsrätten som sådan grundläggande fungerar på ett annat sätt och den konflikten försöker man lösa genom att tvinga in den upphovsrättsliga förvaltningen i en konkurrenssituation. Det återstår att se vad det experimentet kan ge för effekt, men innan dess kommer direktivförslaget att stötas och blötas under några år.

# WIPO – World Intellectual Property Organization

WIPO har till uppgift att administrera Bernkonventionen och är det organ som kan fatta beslut om tillägg eller förändringar till denna.

Inom WIPO förs sedan några år en bitter strid mellan de länder som saknar en utvecklad upphovsrättsindustri och de länder som har en sådan. Det gäller, som så ofta när det gäller internationell handel, de fattigare utvecklingsländerna mot de rikare (främst USA och EU).

Bakgrunden till konflikten ligger delvis i andra förhållanden än de upphovsrättsliga frågorna. Utvecklingsländerna anser sig vara missgynnade i ett antal handelsöverenskommelser (till exempel när det gäller råvaror, jordbruksprodukter) och att de gått med på vad de anser vara långtgående förpliktelser avseende upphovsrättsligt skydd (som i stor utsträckning gynnar den utländska upphovsrättsindustrin) för att få lättnader i handel med till exempel jordbruksprodukter. De menar att de aldrig fått de utlovade lättnaderna, men tvingats på, en för dem ohållbar situation, avseende upphovsrättsliga förpliktelser. Upphovsrätten har därför kommit att bli en del av den konflikt som finns

kring internationella handelsavtal och en del av dessa stridigheter förs inom WIPO.

WIPO:s utvecklingsagenda behandlar frågor om vilka undantag och begränsningar av de upphovsrättsliga reglerna som kan göras. Undantagen innebär att man begränsar upphovsmännens möjlighet att bestämma över resultatet av sitt arbete. De som skulle få förmån av dessa är personer med handikapp av olika slag, främst synskadade. Det kan man tycka är legitimt, men det finns redan goda lösningar för det till exempel i Sverige.

Kraven på upphovsrättsliga begränsningar går dock längre och omfattar också att utbildnings- och forskningsinstitutioner ska kunna använda sig av skyddat material utan att behöva tillfråga eller ersätta upphovsmännen. Detta är en mycket långtgående inskränkning, med stor ekonomisk betydelse till exempel i Sverige. Vidare kräver man att arkiv och bibliotek ska ges samma obegränsade rätt att använda skyddat material. Om samtliga dessa krav skulle resultera i konkreta förändringar av Bernkonventionen medför det stora ekonomiska förluster för upphovsmän (samt för upphovsrättsindustrin,

förstås). Dessutom skulle marknaderna för läromedel och facklitteratur troligen försvinna vilket påverkar tecknare, författare och förlag.

Situationen inom WIPO är mycket komplex eftersom försvaret av det upphovsrättsliga systemet som sådant, endast har bedrivits av de rikare länderna och av upphovsrättsindustrin. Upphovsmännen måste ta steget in på denna arena med ett program som både ser de problem en allt för kommersiellt utformad upphovsrätt kan ha och som även lyfter fram upphovsmännens situation i både rika länder och utvecklingsländer.

Arbetet inom WIPO kräver också påverkan på de nationella regeringarna eftersom det är dessa som slutligen fattar besluten vid WIPO:s generalförsamlingar och det är regeringarna som deltar i WIPO:s löpande arbete.

MATS LINDBERG

## HÄRKE KONSTCENTRUMS KONSTNÄRSSTIPENDIUM

Sista ansökningsdag den **28 februari** varje år.

Läs information om stipendiet och hur du ansöker på [www.harkekonstcentrums.se](http://www.harkekonstcentrums.se), klicka på stipendium.

Välkommen med din ansökan!



Sista ansökningsdag  
31 januari  
2013

## Vistelsestipendium Sommaren 2013

Nebbeboda skola i Olofströms kommun, Blekinge

Stipendiet vänder sig till alla verksamma inom olika konstnärliga områden, såsom litteratur, musik, bildkonst, film, teater, dans m.m. Utövare som arbetar i Harry Martinsons eller Sven Edvin Saljes anda får företräde. Sista ansökningsdag är den 31 januari 2013. Ansök med personlig presentation i skrift samt önskemål om tidpunkt för vistelsen. Plats kan ordnas med kortare varsel om lärarbostaden är ledig.

Ansökan skickas till:  
Kultur och Fritid, Att: Elisabeth Jonsson, Box 301, 293 24 Olofström  
För mer information kontakta Elisabeth Jonsson på Kultur och Fritidskontoret i Olofström. E-post: [elisabeth.jonsson@olofstrom.se](mailto:elisabeth.jonsson@olofstrom.se) Telefon: 0454-936 04.  
Eller besök vår hemsida [www.olofstrom.se](http://www.olofstrom.se)



Olofströms kommun  
[www.olofstrom.se](http://www.olofstrom.se)



**ANTON HENNING**

7 SEPTEMBER – 9 DECEMBER 2012

**MAGASIN 3**

HARD TO FIND. EASY TO LOVE.

ÖPPETTIDER: TORS 11–19, FRE-SÖN 11–17 / [WWW.MAGASIN3.COM](http://WWW.MAGASIN3.COM) / BUSS 1 ELLER 76 TILL FRIHAMNEN



STOCKHOLM  
ON THE MOVE  
22 NOV 2012  
24 MARS 2013  
FÄRGFABRIKEN



*Soft Work, 15 dec – 3 mars*

# Sterling Ruby

KRO-medlemmar  
har alltid fri entré.  
Ta med en vän som  
går in för halva  
priset!

Ons–fre 12–19, lör–sön 11–17  
Shop, café, visningar och mycket mer!  
[www.bonnierskonsthall.se](http://www.bonnierskonsthall.se)

Tack till Clarion Hotel Sign

**Bonnierskonsthall**

Sterling Ruby, Soft Work, installation view, FRANCE Champagne-Ardenne, Reims. Foto: Martin Argyropoulos



# zinkvit.se

