

**GÖTEBORGS UNIVERSITET**

Programmet för Person- och arbetslivsfrågor



# **Bakom kulisserna på filmfestivalen**

**En berättelse om frivilligarbetets metaforer och motsättningar**

Författare: Nina Legnehed  
Handledare: Rita Foss-Fridlitzius  
Fördjupningsarbete 10 poäng  
Möln dal VT-05

---

## Sammanfattning

Arbetets art: Fördjupningsarbete 10 poäng, Programmet för personal- och arbetslivsfrågor med inriktning mot pedagogik.

Sidantal: 30

Titel: Bakom kulisserna på filmfestivalen. Om frivilligarbetets metaforer och motsättningar.

Författare: Nina Legnehed

Handledare: Rita Foss-Fridlitzius

Datum: 2005-05-27

---

**Bakgrund:** Eftersom jag själv arbetar på Göteborgs studentradio där nästan allt arbete görs av frivilliga, har jag kommit att fundera över det här sättet att organisera kultur. Det finns ett stort intresse för att arbeta med kultur i Sverige, ett intresse som inte motsvaras av ekonomiska möjligheter. När jag började fördjupa mig i litteratur kring frivilligarbete, kultur och organisation fann jag att mycket av litteraturen använde sig av vaga och mystifierande begrepp när de talade om arbete i kulturorganisationer och frivilligarbete. Jag blev nyfiken på ifall detta sätt att uttrycka sig i litteraturen hade någon motsvarighet i hur de som arbetar frivilligt i kulturorganisationer uttrycker sig.

**Syfte:** Jag ville undersöka hur man talar och skriver om frivilligarbete i kulturorganisationer. Utifrån tanken att det är genom berättandet som vi skapar mening i vår värld ville jag se på det som olika *berättelser* om frivilligarbete och kulturorganisation

**Metod:** Jag valde Göteborgs filmfestival som ett exempel på en kulturorganisation som till stor del är beroende av frivilligarbete. Jag intervjuade fyra "volontärer", och två personer på personalavdelningen. Med utgångspunkt i dessa olika berättelser om filmfestivalen, satte jag ihop min egen "berättelse", en metod som kallas *narrativ analys*. Grunden i berättelsen är min analys av både intervjupersonernas berättelser och berättelser från litteratur kring ämnet, där jag utifrån Bakhtin har sett *tal om* kultur, organisation och frivillighet som olika *genrer*.

**Resultat:** Jag fann att i allt detta tal om frivilligarbete fanns det mängder av motsättningar. Jag blev därför intresserad av avgränsningar och definitioner. Det var när jag försökte avgränsa ett ord som jag insåg att dessa motsättningar var nödvändiga för ömsesidig förståelse. Det går inte att förstå "globalt" utan relationen till "lokalt". Jag började sätta ord bredvid eller i motsats till varandra för att se vad som uppstod. Hur kan man till exempel förstå ordet arbete? Om arbete är något vi gör för pengar, för brödfödan, något som förstås som motsatsen till "fritid", hur är då "frivilligarbete" möjligt? Hur kan något som inte är betalt vara "arbete"? Som en motkraft till pengar, såg jag identitet som ett viktigt begrepp för att förstå frivilligarbete. Denna identitet kan dock inte existera utan att hitta ett sätt att förhålla sig till motsatsparet betalt-obetalt. Jag tror att frivilligarbete i kulturorganisationer måste förstås i just detta spänningsfält av motsättningar.

## **FÖRORD**

Tack till personalavdelningen på filmfestivalen, som hjälpte mig att få tillträde till festivalen. Tack till volontärerna som ställde upp med sin tid och sina tankar.

Tack Rita Foss-Fridlitzius för inspirerande handledning.  
Tack Lena, Mattias & Johan för idéer, uppmuntran och stöd.

Göteborg 14 juni 2005

*Nina Legnehed*

# Innehållsförteckning

Introduktion .....	1
Om berättelser .....	2
Representation .....	2
Genre .....	3
Narrativ analys som genre .....	3
Bakhtin .....	5
Deleuze & Guattari .....	6
Kultur och organisation som genre .....	7
Finna flow .....	8
Metaforer .....	9
Tillvägagångssätt .....	11
Intervjun .....	11
Intervjupersonerna .....	12
Studiens trovärdighet .....	12
Studiens generaliserbarhet .....	13
Läsarens an-svar .....	13
Berättelsen om... ..	14
Varför just dessa rubriker? .....	14
Motsättningarna .....	14
Pay – play .....	15
Akademiskt – konstnärligt .....	16
Vem blir frivillig? .....	17
Idealister eller egoister? .....	17
Jag själv som protagonist eller statist .....	19
Konsumtionssamhället .....	21
Globalt - lokalt .....	21
Major och minor .....	21
Pengar som gränsdragare .....	22
En berättelse om pendlingen mellan ... ..	24
Rekvisita .....	25
Kortet .....	25
Slutord .....	27
Litteraturförteckning: .....	28

## Introduktion

Under de tre år jag har arbetat på studentradion har jag kommit att fundera mycket kring vad det är som skapar engagemang i frivilligorganisationer. För mig innebar studentradion chansen att komma direkt in från gatan och ha ett eget radioprogram. Senare har jag funderat mer och mer på alla de timmar som engagerade människor lägger ner utan att få någon ekonomisk ersättning. Mina tankar har kommit att kretsa kring frivilligarbetets natur. Min känsla inför det är tudelad. Samtidigt som det öppnar möjligheter för människor att testa och lära utan ekonomisk press, så finns det också en känsla av uppgivenhet inför det sätt som kulturorganisationer ofta fungerar på. Ska det vara omöjligt att få betalt för att arbeta med kultur?

Intresset för estetiska ämnen är extremt stort i Sverige. Det märks både på gymnasieskolornas kursutbud och på utbudet bland studiecirklar och kvällskurser. Askling och Nilzén (2003) berättar i sin bok om Folkuniversitetet hur kursutbudet har kommit att förskjutas under de 60 år man varit verksam. Från början var det var en folkbildningstanke som låg bakom Folkuniversitetet, och som namnet antyder arbetade man under en lång tid för att få en universitetsutbildning för folket. Från 70-talet och framåt har man dock upplevt ett kraftigt uppsving av intresset för estetiska ämnen. 1990 motsvarade de estetiska ämnena nästan 50 procent av verksamheten (2003:102).

Ironiskt nog finns det ingen motsvarighet till det här i det samhälle vi lever i. Trots att fler och fler vill arbeta med kultur (de flesta, om man skulle utgå från vad de väljer i gymnasiet!) verkar det som om samhället går åt andra hållet – möjligheterna att försörja sig på till exempel musik har begränsats kraftigt sedan mp3:n kom. Kvar blir mer och mer slimmade och effektiviserade kulturorganisationer.

I motsats till detta har vi något annat – en ny slags kulturrörelse som utnyttjar den nya tekniken och startar festivaler och skivbolag under parollen Do It Yourself! DIY-rörelsen kan nästan jämföras med de antiglobaliseringsrörelser vi har sett komma upp på senare tid, Attac för att ta ett exempel. En modern gräsrotsrörelse som använder sig av härskarnas tekniker för att göra motstånd. Jag frågade mig själv om filmfestivalen kunde ses som en sådan här motståndsrörelse.

Den första filmfestivalen i Göteborg genomfördes 1979. Första året disponerade man tre biografer och hade 3000 besökare. Idén kom från Göran Bjelkendahl och Gunnar Carlsson som vid den tiden var engagerade i Filmstudion i Göteborg. De hade blivit inspirerade efter ett besök på Londons filmfestival. Målet var, enligt filmfestivalens hemsida, att ”visa icke-kommersiella filmer för fler än de specialintresserade” (filmfestival.org 2005-05-20).

Visst finns det tydliga drag av en motståndsrörelse. Man ville visa något annat än det som kom från Hollywood, och det som visades på de kommersiella biograferna. Det intressanta här tycker jag är att det samtidigt finns någon slags folkbildningstanke. Det var viktigt att nå ut till ”fler än de specialintresserade”. Detta har också fortsättningsvis varit filmfestivalens mål, att nå ut till en bred massa. 1988 valde man till och med att bredda sitt filmutbud något för att nå ut till fler, detta utan att släppa tanken att man skulle erbjuda ett alternativ till kommersiella biografer.

Samtidigt kan man också se folkbildningstraditionen i Sverige, och det historiskt sett stora deltagandet i studiecirklar och kvällskurser som en form av frivillighet. Att ägna en del av sin tid åt något som inte är ”arbete”, men heller inte ”fritid” är inget nytt för oss svenskar.

När man funderar kring filmfestivalen som fenomen finns det alltså en mängd olika aspekter. Man kan tala om filmfestivalen som motståndsrörelse, filmfestivalen som folkbildare, eller filmfestivalen som nöjesförening. Istället för att fokusera på en av dessa har jag valt att ”gå in” i de olika aspekterna och se vad jag kan upptäcka därinne. Utifrån den metod jag har valt, narrativ analys, ser jag på det som olika ”berättelser” om filmfestivalen. Jag vill undersöka dessa berättelser för att hitta andra berättelser om hur man kan se på frivilligarbete och kultur. Jag tror att det är genom att undersöka dessa kategorier som jag bäst kan förstå hur frivilligarbete i kulturorganisationer organiseras. Det är genom att berätta som vi skapar mening. De berättelser vi berättar har stor betydelse för hur vi organiserar det vi gör.

Min fokus ligger alltså på det språkliga: *hur talar man om frivilligarbete (på filmfestivalen)?*

## Om berättelser

### **Representation**

Forskning är ett sätt att försöka göra en representation av världen. Därför handlar forskning också om att försöka överbrygga ett problem – eftersom representationen inte *är* världen. Martin Gren använder sig av kartan som ett exempel på representationens problem i sin avhandling *Earth Writing* (1994). Han menar att något som är grundläggande för människan är att hon använder sig av ”language and signs” (1994:15). Anledningen till att han använder kartan som exempel är att kartan har mycket gemensamt med mänsklig representation över huvudtaget. För det första därför att kartan inte *är* territoriet. ”A map can show us the way around Bologna, but is not that place itself. The map is a *re*-presentation, that is, something that *stands for something else*.” (1994:15) Kartan är en kodad bild av verkligheten, som består av delar som är utvalda därför att de antas vara intressanta, och som beskrivs genom tecken och symboler.

Kartan är ett exempel på mänsklig representation, precis som text och tal är det. Genom att se det på detta sätt finns det heller ingen motsättning mellan tal och text. Trots att det förstås är skillnad på hur man talar och hur man skriver är båda representationer. Tal är också en sorts text, och kan läsas och tolkas på samma sätt som en text.

Lingvisten Ferdinand de Saussure menade att det finns två nivåer i språket – *langue* och *parole*. (Börjesson 2003:73) *Langue* är språkets underliggande betydelse, det nätverk av tecken som refererar till varandra och gör förståelsen möjlig. *Parole* är själva orden så som de används. Enligt Saussure är förhållandet mellan dessa två godtyckligt. Det finns ingen nödvändig koppling mellan orden och deras betydelse. Världen är helt enkelt döpt. Tecknen får sin betydelse i relation till andra tecken, och genom att skilja sig från dessa tecken, som till exempel ”man” får sin betydelse i relation till ”kvinna”.

Kritiken som har riktats mot detta har handlat om att det inte går att förstå tecken enbart i relation till andra tecken. Man måste också förstå tecken i deras sociala och kulturella (och

ibland fysiska) sammanhang. Som Börjesson säger ”att ropa ’eld’ betyder olika saker i det militära och i en trappuppgång i Borås” (2003:73)

I mitt eget arbete har det handlat om att fundera kring vissa centrala begrepp, till exempel arbete, frivillighet, kultur. Om man antar detta kontextberoende sätt att se på ordet ”arbete”, så har ordet ingen betydelse i sig, dvs. tecknet har ingen direkt motsvarighet i ”den verkliga världen”. Till exempel har ordet ”arbete” olika betydelse om man sätter det i relation till ”fritid” eller om man använder det i meningen ”sorgearbete”. Det är dessa skiftande kontexter som har intresserat mig. I mitt fall har jag försökt att se på arbete i relation till fritid, och sedan på arbete i relation till konst för att se vilka olika aspekter av fenomenet som belyses beroende på i vilket sammanhang det befinner sig. Jag är också intresserad av gränsdragningen mellan olika kontexter. I vilket sammanhang upphör konst att vara konst och förvandlas till arbete? Just i dessa gränsområden är det intressant att titta på begrepp som får tjäna som markörer för att något är det ena eller det andra. I mitt fall har jag till exempel försökt se frånvaron av pengar som en markör för att hålla filmfestivalen kvar på den sidan av gränsen som klassas som ”konst” (se nedan).

## **Genre**

För att förstå de texter vi läser (och, eftersom jag tidigare har hävdat att allt är text, för att förstå något över huvud taget) krävs ett visst mått av igenkännande. Börjesson menar att vår förståelse av en text bygger på en kulturell överenskommelse. Han ger ett exempel från när vi läser morgontidningen:

Nyheten är i själva verket aldrig helt ny, den är en återanvänd schablon som vädjar till allt det där som läsaren redan vet, har sett förut, har en uppfattning om. (...) För att [nyhetstexten] skall fungera behöver den utformas i linje med en redan känd intrig, till exempel upptäckten av ett nytt socialt problem, avslöjandet av korruption hos någon slags överhet, reseskildringen från det fjärran landet... (2003)

Med grund i min läsning av Bakhtin (se t. ex. Bakhtin, 2004) har jag valt att kalla dessa olika språkliga ”stilar” som använder sig av olika medel för att få oss att känna igen, för ”genrer”. Nyhetstexten är en genre, som vi måste vara bekanta med för att förstå. Allt språk är, precis som nyhetstexten, fullt av överenskommelser och normer, som gör det möjligt för oss att förstå det vi läser och hör, men som också sätter gränserna för vad som är möjligt att säga.

## **Narrativ analys som genre**

Polkinghorne (1995) använder termen ”narrative inquiry” för att beskriva det breda spektrum som han menar att berättelseforskning spänner över. Han skiljer på ”analysis of narrative” och ”narrative analysis”, där berättelsen i det första fallet är själva data, och i det andra fallet det sätt på vilket data presenteras. I ”analysis of narrative” fokuserar man på det generella i berättelserna. Fenomenen förstås utifrån andra, liknande fenomen. Syftet är att ”upptäcka” och beskriva kategorier, men också att beskriva relationerna mellan kategorier. I ”narrative analysis” fokuserar man istället på det specifika, och fenomenen förstås i analogi/jämförelse med det förflutna. Målet är inte att förstå händelser som exempel på ett tema/en kategori, utan att visa likheter med svunna händelser.

I "narrative analysis" är data för det mesta inte i narrativ form. Det är forskaren som skapar berättelsen genom att arrangera händelser och handlingar så att de bidrar till utvecklingen av "the plot".

Jag fokuserar i första hand på det som Polkinghorne kallar "narrative analysis", alltså att själva uppsatsen är konstruerad som en berättelse. Men jag vill ändå ge ett exempel på hur det kan se ut när man analyserar intervjuer som berättelser, framför allt därför att det här sättet att se på intervjuerna har funnits i bakhuvudet när jag gjorde min analys. En bra analysmall för detta finns hos Labov (i Riessman 1993:18). Han säger att berättelser följer en viss formell struktur, där varje del har sin funktion. En "fullt utvecklad" berättelse har sex delar: en sammanfattning (kort beskrivning av vad berättelsen handlar om), orientation (tid, plats, huvudpersoner), viktiga händelser, utvärdering (funderingar kring vad händelserna betyder, berättarens inställning), upplösning (hur det slutade) och slutligen "coda", vilket är den del av berättelsen som för perspektivet tillbaka till nutid. Jag gör ett försök att sätta in ett litet stycke ur en av mina intervjuer i den här mallen:

#### SAMMANFATTNING:

*Du kan väl börja med att berätta lite om vad du gör på filmfestivalen?*

Ja. Jag arbetar med deras hemsida.

#### ORIENTATION:

Det är ett arbete som jag har gjort i jag vet inte exakt, jag tror det är fem år nu. (TID) Det började med.. Jag jobbade på en reklambyrå (PLATS) och då var det en kille hos oss som hade hand om hemsidan. Och då så blev vi ett gäng, jag tror vi var fyra stycken eller så på det jobbet. (HUVUDPERSONER)

#### VIKTIGA HÄNDELSER:

Som gjorde det som sponsring då. Fast vi gjorde ju det för att vi tyckte att det var... kul... liksom. Men vi fick företaget att sponsra, så de... eller de såg mellan fingrarna på att vi höll möten där och så. Eller att vi fick sitta och använda datorerna och så.

#### UTVÄRDERING:

Men vi fick ändå jobba en hel del på kvällar och så. Så att vi fick inte göra hur mycket som helst, men de tyckte att det var okej att vi svarade på mail och så.

#### UPPLÖSNING:

Och sen sa jag upp mig och folk slutade och... ja.

#### CODA:

Vi är fem som jobbar med det, och alla fem jobbar egentligen på olika ställen nu. En läser i London just nu. Men vi har fortsatt att jobba med webben då. Så jag tror att de senaste tre åren så har vi haft någon slags konstig organisation

Alla berättelser följer givetvis inte den här strukturen, men om man analyserar på det här sättet blir det häpnadsväckande tydligt hur många av dessa delar som finns med.

Man kan tänka sig att det är min användning av ordet "berätta" som placerar vårt samtal i en mångtusenårig tradition. Man kan tänka sig att intervjupersonen (nedan kallad Karl) genast känner sig mer avslappnad, andas ut, lutar sig tillbaka och börjar skriva sin historia. Genren "berätta lite om dig själv" känner vi väl till både från middagskonversationer och anställningsintervjuer.



## **Bakhtin**

Bakhtin menar att varje talhandling tillhör en genre. (Morson 1986:124). På detta sätt kan intervjun ses som en egen typ av genre, med helt egna regler för vad som är möjligt att säga. Förutom morgontidningens genre (som vi redan har talat om), den litterära romanens genre och kiosklitteraturens genre, tillhör enligt Bakhtin varje yrkesspråk en genre. Advokater, sjuksköterskor eller lärare har alla sitt eget sätt att tala. När man inom sin genre talar med varandra aktiverar man alla de möjligheter som finns inom genren. Men ingen genre är neutral:

(...) these possibilities are realized in specific directions, filled with specific content, they are made concrete, particular, and are permeated with concrete value judgments; they knit together with specific objects and with the belief system of certain genres of expression and points of view of certain professions (2005:289)

Ett av de mest centrala begreppen i Bakhtins tankevärld är dialogen. Dialogen är mer än bara en ordväxling mellan två människor. Enligt Bakhtin består dialogen av den sammanlagda mängd förutsättningar som i ett visst ögonblick tar form i utbytet mellan dessa personer. Man kan säga att dialogen är "communication between simultaneous differences". (Holquist & Clark, 1984:9). Just *samtidighet* är också ett viktigt begrepp. När Bakhtin talar om identitet menar han inte "samma som", utan "samtidigt som".

Hur kan Bakhtin, som var litteraturvetare och lingvist, användas för samhällsvetenskaplig forskning? Alvesson och Sköldberg (1994) menar att hermeneutik och litteraturvetenskap ofta har varit nära förbundna:

Gadamer menade att språket var centralt i den hermeneutiska förförståelsen, och språkets – därmed förståelsens, tänkandets – väsen var djupast sett metaforiskt-poetiskt, inte logiskt-formellt. (s.139)

Men en tolkning enligt Bakhtin blir inte en hermeneutisk tolkning. Kvale (1997) menar att den hermeneutiska tolkningen går ut på att hitta "en god gestalt" – ett inre sammanhang i texten, utan logiska motsättningar (s 51). Men enligt Bakhtin är människan fylld av motsättningar. Han använder begreppet "karneval" för att beskriva det moderna samhällets kakofoni och spel med masker (Morson, 1986). Men det är mer komplicerat än att vi sätter på oss masker och spelar sociala spel. Enligt Bakhtin spelar rollerna *oss*, och förvandlar oss till olika sociala personer allt efter vad situationen kräver. Det är alltså ingen idé att försöka se bakom masken för att se vem en person *verkligen* är. Vi är i grunden inget annat än en förvirrande kombination av de roller vi har spelat.

The selection of a self is the selection of one innerly persuasive voice from among the many voices you have learned, and that voice keeps changing every time it says something. (Morson, 1986:8)

Enligt Bakhtins teori om dialogicitet i samtalet växlar "jaget" i takt med att samtalet växlar. Samma sak gäller samtalets "topic". Under samma samtal kan till synes motsäggande slutsatser förhandlas fram.

Bakhtin använder begreppet *heteroglossia* för att beskriva den mångfald av betydelser som kan rymmas inom ett och samma yttrande:

Every concrete utterance of a speaking subject serves as a point where centrifugal as well as centripetal forces are brought to bear. The processes of centralization and decentralization, of unification and disunification, intersect in the utterance; the utterance not only answers the requirements of its own language as an individualized embodiment of a speech act, but it answers the requirements of heteroglossia as well; it is in fact an active participant in such speech diversity. (Bakhtin 2004: 272)

## **Deleuze & Guattari**

Ett par moderna tänkare som delvis har låtit sig inspireras av Bakhtin är Gilles Deleuze och Félix Guattari. (Av sina fans kallade D&G). I sin bok *A Thousand Plateaus* (2000), först utgiven 1980, säger de bland annat att "substances are nothing other than formed matters" (s. 40), en tankegång som påminner mig om när Bakhtin säger att "form är fruset innehåll". D&G kallar fenomenet för *strata*:

Strata consist of giving form to matters, of imprisoning intensities or locking singularities into systems of resonance or redundancy, of producing upon the body of the earth molecules large and small and organizing them into molar aggregates. (2000:40)

Världen består alltså inte av något annat än instabil materia som flyter omkring i alla riktningar. Men då och då samlas denna materia i olika system, som genom att de har en viss funktion tillfälligt ingår i ett slags partnerskap mellan materialitet och funktion (mening). Det är detta som D&G kallar *strata*.

Ett bra exempel kommer från Batesons *Steps to an Ecology of Mind* (2000). Bateson frågar sig: Är den blinde mannens käpp en del av honom? När han känner sig fram längs trottoarerna med sin käpp, var någonstans finns uppfattningen av trottoarkanten? Är det i änden av käppen? Är det där käppen möter handen? Är det någon annanstans? Svaret är enligt D&G att helheten måste förstås som ett system bestående av blind man + käpp + trottoarkant; det är en molär enhet. Den här molära enheten är ett *assemblage*. Assemblaget är inte bara en samling delar – dessa delar kan i sin tur delas i oändligt många delar. En käpp består ju av sina egna beståndsdelar, som också interagerar med andra assemblage. Den kan ju till exempel få ett helt annat användningsområde om man använde den att stödja sig på istället för att känna sig fram med. I en värld där ett oändligt antal kombinationer är möjliga, bygger assemblagen på *mening* och *funktion*. "Assemblages make the unity of composition organized rather than random" (Deleuze & Guattari, 2000:71). Genom dessa assemblage byggs strata upp, ett slags system av funktioner. Det är denna "unity of composition" som "relates to formal traits common to all the forms or codes of a stratum, and to substantial elements, materials common to all the stratum's substances or milieus" (2000:502).

Deleuze & Guattari vill (precis som Latour), se vetenskap som ett abstrakt system som genom språket kan skapa ett sätt att övergripa alla andra strata. Språket är tidsmässigt linjärt, och det är detta som skiljer det från andra strata, som även är utbredda i rummet. Det är denna linjära "overcoding" som gör *översättning* möjlig, språkets förmåga att:

represent all the other strata and thus achieve a scientific conception of the world. The scientific world ... is the translation of all the flows, particles, codes, and territorialities of the other strata into a sufficiently deterritorialized system of signs, in other words, into an overcoding specific to language. (2000:62)

Detta för tankarna till Latours åsikt att vetenskap inte bedrivs på världen, utan på representationer av världen, såsom tabeller, diagram och kartor. Och dessa representationer har blivit till just genom *översättning*. Jämför också med Martin Grens (1994) karta som en kodad bild av verkligheten. Denna karta är också en "overcoding" som gör det möjligt att bedriva vetenskap.

Ett *territorium* är enligt D&G ett slags språkligt "område" som hålls samman av repetition och fungerar som en enhet inom vilken begär kan alstras. Deterritorialisering är en process där territoriets element disorganiserar. Reterritorialisering är en process som pågår samtidigt som deterritorialisering, och innebär formandet av ett nytt territorium. "What is deterritorialized on one plane is reterritorialized on another" (2000:54). Det minst deterritorialiserade elementet reterritorialiserar sig på det mest deterritorialiserade elementet. Verkligheten består av tillfälliga formationer, territorier, av mening, som hela tiden löses upp och omförhandlas.

The question is not yet what a given sign signifies but to which other signs it refers, or which signs add themselves to it to form a network without beginning or end that projects its shadow onto an amorphous atmospheric continuum (2000:112)

Ibland uppstår starka och stabila formationer av språk, något som D&G kallar "regimes of signs". Precis som Saussure och hans kritiker, menar D&G att ett tecken i sig inte betyder något – betydelsen består i vilka andra tecken det refererar till. Genom att referera till varandra bildar tecken cirklar, som sedan bildar kedjor. Kraften hos en "regime of signs" ligger inte i hur regelbundna dessa cirklar är, utan hur många cirklar som sitter i samma kedja. Det finns alltså en slags makt i mängden av associationer. Men stället där "makten" är centrerat, "the Signifier", är i sig själv "ingenting" – en ren abstraktion. Man kan jämföra det med mitten på ett garnnystan. Ju tjockare nystanet är, desto kraftigare "regime" – men i mitten är det ändå bara luft! Det är just denna undflyende natur hos the Signifier (D&G kallar det *faciality*) som gör det möjligt för den att "release and recapture signifying signs" (2000:115). Men när "the face is effaced" och "the faciality traits disappear", har vi trätt in i en ny regime (2000:115). Stabiliteten är inte stabil.

## ***Kultur och organisation som genre***

Det stora intresset för estetiska ämnen inom gymnasie- och vuxenutbildning går hand i hand med ett ökat intresse för forskning inom estetiska områden. Önskan att koppla detta intresse till högskolan och till mer traditionella ämnen, i första hand företagsekonomi, har gett upphov till en helt ny genre: Art & Management. Här i Göteborg har vi haft KY-utbildningen "Kulturprojektledare". I Rättvik har man startat en utbildning som ger högskolepoäng: den ettåriga Creative Business Management (CBM), vars syfte bland annat är att leda till forskning inom upplevelseindustrin.

Sättet att teoretisera kring en viss kultur går inte att skilja från den kultur man beskriver. Det språk som används av Art & Management-forskare har mutat in sitt område i hur vi talar om kultur och organisation. I det här fallet gäller det både mina intervjupersoner och

mig själv. När vi samtalar kring kultur, frivillighet och organisation på det här sättet skriver vi samtidigt in oss i en genre.

## Finna flow

Ett exempel på hur modern forskning kring kulturorganisationer ser ut är Marja Soila-Wadmans avhandling *Kapitulationens estetik – Organisering och ledarskap i filmprojekt*. Soila-Wadman är medlem av en grupp forskare vid Företagsekonomiska institutionen på Stockholms universitet som kallar sig ECAM (European Center for Art and Management). Hon har på olika sätt tagit del av tre olika filmprojekt och undersökt hur regissören leder filmprojektet. Stilen är fångande redan från början, och hon inleder varje nytt kapitel med ett målade citat från någon regissör. Frågeställningen hon formulerar är: Hur konstrueras ledarskap i filmprojekt?

Soila-Wadmans avhandling presenteras genom ett forskningsprogram som heter Fields of Flow. Detta program har genererat ett antal avhandlingar som alla har publicerats av Arvinius förlag, ett förlag som riktar sig till reklamare och designers. Soila-Wadmans bok är bjärt rosa, de andra i serien lika uppseendeväckande gröna och blå. Tanken med ”flödesprogrammet” är att bidra till nya möten och samtal mellan aktörer på de estetiska, ekonomiska och tekniska fälten. ”Flow” är förutom ett modernt ord också ett centralt begrepp i Soila-Wadmans avhandling. Ordet ”flow” förekommer också i mina intervjuer och har kanske blivit ett viktigt ord i vår förståelse av att arbeta med kultur och organisation. I den här intervjun har Karl just sagt att det är en mäktig känsla att se alla besökare välla ut på Järntorget.

*Nina: Blir du stolt när du ser dem välla ut från Draken? Att du är en del av det?*

Karl: Ja... Dels blir jag stolt över det för att jag är med och har gjort filmfestivalen. Men sen blir jag lite stolt bara som... både typ som göteborgare... att det är *här* och som... nästan som besökare också. Så det är inte bara som det. Men det är ju *för* att jag blir stolt av det andra som jag känner att jag vill vara en del i det. Sen.. ja.. sen vet jag inte... De som jobbar då. Som sliter. Biografvaktmästarna och så... De får ju mycket mer det här att... Som när jag jobbade på Draken, den tidningen. Då var det ju liksom dygnet runt nästan. Vi satt jättelänge. Och då var det ju verkligen att man kom in i ett *stim*. Alltså en slags flow. Man var tvungen att springa iväg och äta lite och sedan tillbaka och man fick liksom hjälpa till och såhär. Och det var en himla skön känsla. Och den blir det ju inte *riktigt* nu för mig. För att det har jag redan gjort. Vi gör det alltid under julhelgen, vilket är lite jobbigt. Julen blir alltid lidande. Det blir alltid stressigt precis vid jul, för det är då programmet skall ut. Så då kan det bli lite så att man sitter uppe några nätter. Och man är liksom... Jobbar. Men... så det är ju inte *bara*. Det är ju en skön känsla i sig också. Att gå in för någonting tillsammans.

Här beskriver Karl känslan av att jobba dygnet runt först som ett *stim*, ett ord som kanske kommer från reklambranschen. Sedan väljer han att förtydliga vad han menar med hjälp av ordet *flow*, ett ord som troligtvis är riktat till mig som kulturorganisationsforskare. Med tanke på Bakhtins dialogicitet och tankar om ”yrkesgenre” kan vi här se hur vi tillsammans mutar in det område där samtalet äger rum. Med begrepp specifika för den här genren (som *flow*) fördjupar vi överenskommelsen mellan oss, men avgränsar samtidigt samtalets möjligheter. Det blir nästan skrattretande att se hur jag med glädje plockar upp hans ord och återanvänder det i min nästa fråga:

Nina: Men tror du att det är den flow-grejen som lockar många av volontärerna?

Karl: Det tror jag. I det att man skulle inte göra det här om det inte vore... Att man kände att det blir ett sammansvetsat gäng. Att det blir att man har... ett begränsat antal arbetsuppgifter. Man har.. liksom ganska enkla uppgifter som skall lösas. Under en kort tid. Sådär... Och det är igenting man kan *skjuta upp*, det är ingenting man kan gå runt och liksom ha ångest för. När man jobbar så. Utan det är någonting man måste ta i tu med direkt. Så det blir väldigt... Det blir väldigt *nära*.

Men i och med mitt val av följdfråga väljer jag också bort en mängd andra möjliga samtalsämnen. En intressant sak som jag väljer att inte följa upp här är när Karl talar om "de som jobbar". I den delen av berättelsen framstår det alltså som att det Karl gör är *något annat* än arbete. Sedan beskriver han när han själv hade den känslan av att jobba koncentrerat mot ett visst mål. I slutet av stycket kommer han tillbaka till nutid, och berättelsen har ändrat karaktär. Nu konstaterar han trots allt att han jobbar, och han upprepar ordet "jobba" fast nu för att beskriva sig själv.

Det finns en slags tjuskraft i ordet flow som gjorde att jag valde att fokusera på just det ordet, och glömde bort min tidigare fokus, nämligen definitionen av arbete. Karl formulerar för mig en intressant motsättning i sitt sätt att se på arbetet på filmfestivalen. Är det arbete eller är det inte arbete? Ibland definierar han sig själv *mot* "de andra", som jobbar. Ibland definierar han sig själv *som* en som jobbar. Men detta mitt sätt att fråga "hur menar du då, flow?" istället för "hur menar du då, jobba?" sätter tonen för hela samtalet, ramarna för vad som blir möjligt att tala om.

## Metaforer

Metaforer är en viktig del av varje "talgenre". Ett av de mest kända verken om metaforer är Lakoff och Johnsons *Metaphors We Live By* (2003). De menar att de metaforer vi använder är grundläggande för hur vi uppfattar verkligheten.

Metaforer är inte endast "språkliga utsmyckningar" som används ibland. Lakoff och Johnson menar att hela vårt vardagliga språk bygger på metaforer. Metaforerna är inte godtyckligt skapade, utan grundar sig i upplevelser av vår fysikaliska verklighet. När man analyserar en metafor "historia", dvs. benar sig tillbaka genom de andra metaforer den är uppbyggd av, kommer man till slut fram till vissa "grundmetaforer". Bland dessa metaforer finns till exempel upplevelsen av "upp" och "ned", som i **glad är upp** och **ledsen är ner** (exempel: "Jag känner mig nere").

Ett exempel: Genom att säga "vårt förhållande har kommit till en återvändsgränd" framhäver man aspekten **kärlek som en resa**, och man döljer samtidigt aspekten **kärlek som krig**, eller **kärlek som ett konstverk man skapar tillsammans**. De senare två är också vanliga metaforer (till exempel kommer uttrycket "han föll direkt" från krigsmetaforen). Men beroende på vilken metafor vi använder väljer vi vilken sida av ordet vi vill belysa. Dessa val är ofta helt omedvetna, de är helt enkelt en naturlig del av en talgenre. Men de är inte betydelselösa. Lakoff och Johnson menar att metaforer bidrar till hur vi tänker på världen genom att framhäva vissa delar av ett ords betydelse och dölja andra.

Metaforernas kraft aktualiseras i högsta grad när det gäller mina samtal om kultur, frivilligarbete och organisation. Något som slog mig under intervjuerna var att metaforer

från filmens eller konstens område ofta dök upp när man försökte beskriva det vardagliga arbetet i organisationen. Här är ett exempel från min intervju med Angelica och Lena på personalavdelningen. De är två unga kvinnor som när filmfestivalen inte pågår arbetar med kultur och media. Angelica har just förklarat hur viktigt det är att de som arbetar på festivalen tycker att det är roligt här och nu, eftersom det inte går att motivera någon med mer långsiktiga mål.

*Nina: Vad tror ni att det är som gör att dom tycker att det är roligt då?*

Lena: Alltså, många av dom har ju själva upplevt festivalen. De har gått på festivalen som besökare. Och sen så får dom... Har dom hört att man kan jobba, eller får den tanken. Att dom liksom... Det är många som säger det här att dom vill se lite vad som händer *bakom kulisserna*. Att dom liksom vill vara med i *det*. Och... uppleva festivalen inifrån. Antagligen för att dom tycker att det är så roligt när de är här som besökare.

Här får uttrycket *bakom kulisserna* illustrera hur man tar steget från periferi till centrum. Om man använder sig av Lakoff och Johnson sätt att analysera metaforer skulle den här metaforen kallas **arbete på filmfestivalen som deltagande i en filminspelning**.

Detta är kanske inte något övertygande "bevis". Uttryck som "bakom kulisserna" tillhör i viss mån vår skatt av vardagliga liknelser. Men jag tycker att ord som "inspiration" och "kreativitet" dyker upp anmärkningsvärt ofta i dessa intervjuer – med tanke på att det *arbete* man talar om handlar om att riva biljetter eller ringa telefonsamtal.

Men framför allt är det i litteraturen kring kulturarbete som detta sätt att tala träder fram. Sättet att använda metaforer och liknelser från konsten för att beskriva även det vardagliga arbetet inom konstvärlden ser jag till exempel i Soila-Wadmans avhandling (2003). I flera olika stycken beskrivs filmprojektet som ett "cirkus och slagfält", eller en "smältdegel". Detta speciella arbetssätt, som av regissören Marianne Ahrne i ett återkommande exempel beskrivs som "att springa framför X2000 och skapa", innebär enligt Soila-Wadman att ett alldeles speciellt ledarskap med nödvändighet uppstår. Den traditionella synen på en ledare måste upphävas. Istället ses arbetssättet som en "jazzimprovisation", där lyhördhet och samspel är viktigare än hierarkier.

Även Frank J. Barrett tycker att jazzimprovisationen är ett bra liknelse för en organisation där nyskapande och utveckling står i centrum:

Jazz bands consist of diverse specialists living in turbulent environments, interpreting vague cues, processing large chunks of information, formulating and implementing strategy simultaneously, extemporaneously inventing responses without well-thought-out plans and without a guarantee of outcomes, discovering the future that their action creates as it unfolds. (2000:229)

Genom att använda metaforer som "jazzimprovisation", "cirkus och slagfält", men även "bakom kulisserna", så belyser man den kreativa eller den kaosartade sidan av arbetet i kulturorganisationen.

Från jazzbandets lyhörda ledarskap är steget inte långt till Nina Koivunens (2003) undersökning av ledarskap i symfoniorkestrar. Efter att ha suttit med vid ett antal repetitioner där dirigenten mest tycktes lyssna på vad orkestermedlemmarna spelade, konstaterar hon att det ledarskap som används är "auditive", lyssnande. Här drar hon en

slutsats som jag tycker är kännetecknande för genren, grundad på en slags förblindning. Man är så bländad av den kreativa processen att man tar för givet att den genomströmmar allt, och man tillskriver *även* (och kanske framför allt) saker man *inte* har kunnat upptäcka, kreativa eller intuitiva drag.

Genom att på detta sätt framhäva det intuitiva undviker man att tala om vad något *är*. Man lägger mer energi på att tala om vad det *inte* är (hierarkiskt, karismatiskt). Begreppet tyst kunskap (tacit knowledge) är populärt inom aesthetic management-litteraturen (se t ex Linstead & Höpfl, 2000) . Med detta menas kunskap som är inbyggd i kroppen och medvetandet. Bäraren av denna kunskap kan inte artikulera det den kan, men agerar intuitivt i olika situationer med hjälp av denna kunskap. Från detta är steget inte långt till ”tacit management” (Soila-Wadman, 2003), eller ”auditive management” (Koivunen, 2003), ett ”tyst” eller ”lyssnande” ledarskap, som varken kan eller bör förklaras. Mina tankar går till Bakhtins ”word with a loophole”, ett ord vars betydelse kan tyckas självklar från början (jfr Latours ”black box”. Vem äger definitionen av ordet?), men som också är så ytterligt relativt i sin betydelse att det blir omöjligt att ifrågasätta. ”Tacit management” är enligt mig ett sådant begrepp. Det ligger just i begreppet självt att det inte ”går” att förklara – då vore det ju inte ”tyst”.

## Tillvägagångssätt

### *Intervjun*

Eftersom jag var intresserad av hur man talar om frivilligarbete på filmfestivalen, bestämde jag mig för att det bästa sättet för att ta reda på detta var att intervjua personer som själva arbetade ideellt på festivalen. Det hade givetvis kunnat vara intressant för mig att använda mig av observationer för att studera hur volontärerna talade med varandra. Men jag var ändå mer intresserad av hur de skulle beskriva sitt arbete för en utomstående (mig). Möjligen är det så att de inte talar särskilt mycket om *frivilligarbete* under sitt dagliga arbete på festivalen? Jag var trots allt intresserad av att höra dem resonera och begreppslikgöra sin verksamhet för någon som inte kände till den så väl.

Jag hörde av mig till filmfestivalens personalavdelning, och de erbjöd sig att hjälpa mig. De föreslog att jag skulle göra ett utskick som de senare skulle skicka vidare till alla ”volontärer”, som de kallar det. Jag skrev alltså ett mail, där jag beskrev vem jag var och att jag ville intervjua dem angående ”motivation i frivilligorganisationer” och ”kulturorganisationers förutsättningar”. Responsen på detta blev mycket god. Jag fick ungefär 15 intresseanmälningar, varav jag valde ut fyra stycken. När jag gjorde mitt val var jag intresserad av att få personer som hade lite olika arbetsuppgifter. Det blev två biografvaktmästare, en person som arbetar med festivalens hemsida och en som arbetar under festivalens producent. Jag ringde upp volontärerna på deras mobiltelefoner och de fick själva i stort sett bestämma när och var de hade lust att genomföra intervjun. Alla intervjuer ägde rum på lugna caféer i anslutning till personernas arbetsplats på filmfestivalen, eller i närheten av deras skola. Tre av dem intervjuades under själva festivalen, den fjärde i veckan efter festivalens slut.

Efter att jag hade genomfört intervjuerna med volontärerna fick jag även intervjua filmfestivalens personalavdelning. Denna intervju skedde på festivalens kontor veckan efter att festivalen var slut. I det här fallet intervjuade jag båda två på samma gång. Skillnaden

mellan att intervjua en i taget och intervjua i grupp var intressant. Intervjun med personalavdelningen blev ganska dynamisk, och det var intressant för mig att se hur de bollade idéer med varandra.

Den roll jag själv spelar i intervjuerna är naturligtvis viktig. Med utgångspunkt ibland annat Börjesson (2003) ser jag inte på forskaren som en iakttagare av världen, utan som ett aktivt subjekt som *skapar* sitt forskningsmaterial. Jag ville så mycket som möjligt utnyttja de möjligheter som den här synen på forskaren ger, och försökte att vara så deltagande jag kunde, genom att spontant reagera, ifrågasätta och byta ämne när jag eller de jag intervjuade kände för det. Eftersom jag eftersträvade denna spontanitet så valde jag också att inte planera för mycket innan. Jag antecknade de teman jag tyckte var intressanta för ämnet, men lät sedan intervjun ta de vägar den ville. Jag var inte rädd för att lägga mig i eller ställa ”ledande” frågor. Detta var det som kändes mest naturligt för mig, kanske på grund av min bakgrund som reporter.

### ***Intervjupersonerna***

Jag valde att presentera mina intervjupersoner under fingerade namn för att minska risken för igenkänning. Vissa av dem, till exempel de anställda på personalavdelningen blir förstås möjliga att identifiera ändå, eftersom det bara är dessa två som arbetar på personalavdelningen just nu. Jag använder i alla fall fingerade namn, så är de i alla fall inte igenkännbara *för all framtid*. Inget av det material som presenteras är heller särskilt brännbart i den mån att det riktar någon direkt kritik mot filmfestivalen eller någon annan inblandad. De intervjuade var medvetna om att jag inte skulle ha med deras riktiga namn, men att jag inte heller kunde garantera någon total anonymitet – det *de själva sade* skulle möjligtvis kunna användas för att identifiera dem, och de var medvetna om det när de sade det.

En kortare presentation av dem: Personalavdelningen består av två unga kvinnor, *Angelica* och *Lena*. Båda arbetar med kultur och media i sina andra jobb, och är på grund av det också så pass flexibla att de kan lämna sina andra jobb under den tid de arbetar för filmfestivalen. Dessa två är de enda i min studie som fick betalt för sitt arbete på filmfestivalen – de arbetar ”på kontoret”.

*Disa* är student i samhällsvetenskapliga ämnen och arbetar som assistent till festivalens producent. *Karl* är student i naturvetenskapliga ämnen som arbetar med filmfestivalens hemsida. *Kristian* arbetar som lärare och arbetar under festivalen som biografvaktmästare, det vill säga släpper in publik, river biljetter och övervakar visningar. *Ritva* är till vardags arkitektstuderande och arbetar också som biografvaktmästare under festivalen. Tre av mina fyra intervjupersoner är alltså studenter, vilket är någorlunda representativt för frivilligarbetarna på festivalen. Alla fyra har arbetat minst två, men ända upp till elva gånger på festivalen.

### ***Studiens trovärdighet***

Två viktiga begrepp när man talar om en studies trovärdighet är *validitet* och *reliabilitet*. Validitet handlar i första hand om att undvika systematiska fel, till exempel att se till att den metod man använder sig av verkligen är användbar för att svara på den forskningsfråga man har valt. Reliabilitet handlar om att undvika slumpmässiga fel, alltså att se till att ens mätinstrument fungerar som de ska och ger stabila resultat (Kvale, 1997). Den stora frågan



som skall besvaras när det gäller reliabilitet är: kan någon annan upprepa min undersökning och få samma resultat? Vad gäller samhällsvetenskaplig forskning har denna fråga i viss mån förlorat sin aktualitet. Människor ses som föränderliga, och de svar de ger kan skifta över tid och beroende på den de talar med. Mycket av samhällsvetenskaplig forskning har valt att avstå från att se på intervjuer som en representation för vad människor tänker, utan riktar istället in sig på att analysera intervjuerna som text och i sin kontext. Fokus ligger alltså inte på människors tankar, då dessa anses vara alltför komplicerade för att säga någonting om. Istället är man intresserad av vad det tal vi producerar kan säga om den värld vi lever i. Intervjuerna är inga neutrala beskrivningar av intervjupersonernas upplevda värld, utan de är berättelser som skapas av intervjupersonen och forskaren tillsammans.

De frågor om reliabilitet som kan bli aktuella är sådana som till exempel: har jag transkriberat mina intervjuer korrekt? Om jag har hört fel på bandet kan det ju leda till en felaktig tolkning av ett svar. Här tror jag att säkerheten ökar i och med att det är jag själv som har gjort både intervjuer och transkriberingar, vilket inneburit att jag har kunnat gå till mitt minne om det har varit svårt att höra vad någon har sagt.

### **Studiens generaliserbarhet**

Hur kan min forskning bli användbar för andra? Vad som brukar kallas *extern validitet* eller *generaliserbarhet* beskrivs av Merriam (1994) som ett ständigt dilemma inom fallstudieforskningen (s.184). Enligt Merriam har många "kvalitativt" inriktade forskare valt att helt bortse från generaliserbarhet med argumentet att det inte går att applicera något generellt på individer. Ett motargument mot detta är att även om forskaren påstår att den inte har för avsikt att dra några generella slutsatser, så kommer läsaren i alla fall att göra det. Man läser väl knappast en forskningsrapport om man inte tror att man kan lära sig något som man själv kan ha användning av?

*Intern validitet* brukar beskrivas med frågan: Mäter studien det som den avser att mäta? Kvale (1997) menar att forskarens trovärdighet och förmåga att argumentera för sina resultat är den viktigaste delen av validitet. Validitet är detsamma som hantverksskicklighet (s 218)

Kvale använder termen *kommunikativ validitet*:

Valid kunskap konstitueras när konkurrerande kunskapsanspråk dryftas i en dialog: vad som är en valid observation avgörs genom argumentering mellan deltagarna i en diskurs (1997:221).

Resonemanget får mig att tänka på Bakhtins tankar om dialogicitet. Validiteten i studien ökar inte bara genom att man går i dialog med läsaren, utan att man också går i dialog med andra möjliga tolkningar. Validiteten i argumentationen ligger alltså i hur bra den klarar sig gentemot andra argumentationer.

### **Läsarens an-svar**

Morson skriver i sin bok om Bakhtin (1986) om hur man som författare alltid talar till läsaren i förväntning att den kan *svara an* mot det man säger. Läsaren är på så vis "skyldig" att med hela sin kunskap möta upp det den läser. Det framförhandlade område där de kan mötas skulle man kunna kalla för läsarens "ansvarsområde". I ordet *responsibility* syftar

Morson i första hand på betydelsen av *respons*. Forskningsrapporten är en dialog med läsaren, och läsaren är på så sätt medförfattare.

## Berättelsen om...

### **Varför just dessa rubriker?**

Genom att välja vissa rubriker framhäver man vissa aspekt av fenomenen och döljer andra. Min rubriksättning är inte slumpmässig. Jag har försökt tydliggöra något som jag tycker ligger till grunden för hela min uppsats, nämligen en uppfattning om motsatser, motsättningar. Mina berättelser är fulla av kategoriska par och negationer. Jag har försökt se dem som avgränsare av fenomenen. Jag har försökt undersöka hur något definieras av vad det *inte* är.

Min första rubrik är just "Motsättningarna", och där har jag försökt förklara både vad man kallar de "grundläggande motsättningarna i västerländskt tänkande" och ett par av de grundläggande motsättningar som finns i min förståelse av frivilligarbete som begrepp. Sedan har jag försökt beskriva personerna i de här organisationerna, med baktanken att identitet och identitetsskapande är en viktig del av hur man ska förstå frivilligarbetet. Motsättningarna går igen även här till exempel i tankefiguren av dynamiken mellan altruism och egen vinning som motiv till frivilligarbete, och sedan i spänningsfältet mellan subjekt och objekt i intervjupersonernas berättelser om hur de började arbeta på festivalen. Stycket "Konsumtionssamhället" genomströmmas av motsättningarna globalt-lokalt och sedan av tankarna kring populärkulturen som en rörelse mellan "major" och "minor". Stycket om pengar handlar om pengar som en gränsdragare och markör för vissa värden. Motsättningen betalt-obetalt är en av de allra starkaste och mest närvarande dikotomierna i hela min undersökning. "En berättelse om..." är ett försök att återknyta till intervjuerna som berättelser och genom en persons berättelse få ett helhetsperspektiv på de motsättningar som genomströmmar förståelsen av frivilligarbete på filmfestivalen. I sista stycket, "Rekvisita", vill jag återknyta till Deleuze och Guattari och deras assemblage-teori, men även till narrativ analys där man menar att de rumsliga och fysiska förutsättningarna är oerhört viktiga för hur en historia utformas.

### **Motsättningarna**

Vad är kategoriska par? Man kan säga att det är en tankefigur som beskriver två fenomen där det inte går att förstå det ena utan det andra. Ett aktuellt exempel i vårt fall är begreppsparet frivillighet-tvång. Tilly menar i sin bok *Durable Inequality* (i Habermann, 2001:299) att kategoriska par som till exempel man – kvinna, svart – vit, leder till att ojämlikheter bevaras. Dessa kategoriska par, vars gränser sällan eller aldrig kan överskridas, hålls på plats av myter, ritualer och berättelser. Det är inte det faktum att gränserna inte kan överskridas som leder till ojämlikhet, utan det faktum att kategorierna är upprättade och bevaras *just på detta sätt*.

Ett av de mest grundläggande kategoriska paren i västerländskt tänkande är uppdelningen natur-kultur, eller materia-ande. Denna dikotomi har lagt grunden till mycket av västerländsk filosofi och samhällsvetenskap.

## Pay – play

Ett annat klassiskt kategoriskt par och en traditionell förståelse av den fria konsten i motsats till det betalda arbetet ligger i begreppsparet *artes liberales* – *artes vulgares*. Idén kommer från antikens Grekland där man ansåg att både vetenskap och hantverk hörde till konstens område. *Artes liberales* var de intellektuella konsterna. De kallas också ”de sju fria konsterna”. Hit räknades grammatik, logik, retorik, aritmetik, astronomi, geometri och musik. *Artes vulgares* ”de vulgära konsterna”, var de som krävde fysiskt eller mekaniskt arbete. Kroppsligt arbete värderades inte högt på den här tiden. Skillnaden var också att de fria konsterna var allmänbildande och icke yrkesinriktade, medan de vulgära konsterna var nära förknippade med yrken, som till exempel smed. På 1700-talet utvecklade Kant dessa idéer:

Art is further distinguished from handicraft. The first thing is called free, the other may be called industrial art. We look on the former as something which could only prove final (be a success) as play, i.e. an occupation which is agreeable on its own account; but on the second as labour, i.e. a business, which on its own account is disagreeable (drudgery), and is only attractive by means of what it results in (e.g. the pay) and which is consequently capable of being a compulsory imposition. (Kant, 1952:164)

Tillhör frivilligarbete på filmfestivalen *artes liberales* eller *artes vulgares*? Ligger tonvikten på att det är *arbete*, i meningen något man gör med sina händer? Eller måste man fokusera på att det är just fritt, enligt Kants teori om *play* – att det bara är arbete om det är betalt? Om man utifrån det här funderar kring fenomenet frivilligarbete finner man att begreppet har inneboende motsättningar. Å ena sidan kan det förstås som ”arbete” (brödföda, tvång) i motsats till ”fritid” (frivillighet, lust). Om det därmed på grund av sin lustfyllda natur förstås som *artes liberales* – då definieras det alltså som en *motsats* till arbete (*artes vulgares*). Motsättningen ligger just i att så som vi förstår orden ”frivillig” och ”arbete”, är de varandras motsatser! Arbete definieras som arbete just i motsats till fritid. Det är genom denna negation vi överhuvudtaget förstår vad arbete är.

Frågan kan tyckas banal, men är nog så relevant: Hur kan något som är frivilligt betecknas som arbete? (i förståelsen av den här frågan ligger frivilligt = obetalt. Frånvaron av betalning är markör för det frivilliga = lustfyllda.)

*Nina: Jag har funderat då... Kan det vara så att om man har ett jobb som man inte riktigt är nöjd med eller som man inte riktigt identifierar sig med.. Om det kan vara så att man jobbar här för att man vill känna den här känslan av att man gör nånting kreativt eller känna flow eller sådär... Men samtidigt så berättar ju du att du själv jobbade på en reklambyrå under tiden... Och ändå vill göra det här?*

Karl: Jo, men det var väl just därför. Litegrann. Eller det tror jag om jag pratar... Det som vi delade, vi som jobbade med det. Det var väl just att få känna det litegrann. Runt någonting som inte var på ett företags villkor. (...) Och sen så att också, att det blir en liten lekstuga. Som till exempel jag har gjort såna här... På webben så att man kan ladda ner visningar till sin kalender. Och såna här grejer. Som man kan ladda ner till mobiltelefon. Och det blir ju liksom att man kommer på en idé, och sen... Eller jag sprang på den tekniken, och så tänkte jag ”vart kan jag använda den?”. Ja... ”Jag kan testa den på filmfestivalen!” För där behövde vi inte långa beslutsvägar liksom.. Utan jag vet att det är upp till mig att... Kommer jag på någonting bra så vet jag att de säger, ”ja, men testa det!”.

Trots att Karl alltså i princip gör samma jobb på filmfestivalen som han gör åt det företag där han är anställd, upplever han en högre (konstnärlig) frihet på festivalen.

Detta är arbete, men det är ändå fritt!? Om man inte får betalt – vad är skillnaden mellan arbete och lek?

Just leken behandlas av Poeten Friedrich Schiller i hans beskrivning av vilka krafter som driver människan. Hans *On the Aesthetic Education of Man* (först publicerad 1795) är en ombearbetning av Kants teorier, publicerade i brevform och enligt Pierre Guillet de Monthoux (2000:40) lika välpaketerade och träffsäkra som hos vilken modern managementguru som helst. Hans begreppspar ”Stoff och ”Form” är ett försök att beskriva de två extremer som människan slits emellan. ”Stoff” är det materiella, det jordiska och djuriska. ”Form” är tanken, drömmarna, idéerna och logiken. Om man blir för fast i ”Stoff” blir man en prylfixerad barbar, medan motsatsen, en fixering vid ”Form”, leder till att man fastnar i dagdrömmeri och idéer som aldrig konkretiseras. Ett mellanting, eller en balans, är omöjlig, säger Schiller. Det enda sättet att rädda sig är att bedriva en pendelrörelse mellan de båda, där ibland det ena dominerar, ibland det andra. Ur den här pendelrörelsen kommer en tredje kraft som Schiller kallar ”play-drive”, eller med det mer uttrycksfulla tyska ordet: ”Schwung” (Schiller, 2004:74).

Är det leklusten som får oss att vilja syssla med frivilligarbete? Kan denna idé om ett mellanting mellan dagdröm och djuriskt slit ha någon relevans i funderingar kring frivilligarbetet på filmfestivalen?

## **Akademiskt – konstnärligt**

När jag går igenom mina intervjuer ser jag också att mina intervjupersoner i många fall fokuserade på förståelsen av frivilligarbete som lek, konst, fritt. Man ser en slags pendling mellan aspekten arbete-fritid och aspekten artes vulgares-artes liberalis. Oftast är det jag som för in arbete-fritid, eftersom jag från början var intresserad av just den dimensionen av *arbete*. Exemplet nedan visar Disa, som definierar sitt frivilligarbete som en negation till den akademiska världen.

*Nina: Vad är det du gillar med jobbet, om man säger så?*

Disa: Å, det är så himla roligt! Men det är ju inget bra svar på din fråga förstås. Det är... Jag tror att det är att jag är väldigt mycket i en värld som jag annars normalt har valt bort. Eh.. och som jag alltid har varit väldigt lockad av och sådär. Alltså det har alltid varit sådär... Jag sysslade också mycket med radio och såna där grejer när jag gick på gymnasiet... och foto, och drama liksom och skådespel och sånt där. Men sen har det ändå blivit liksom att jag har valt... Det akademiska istället så. Så att det är nog ett sätt att få. Få vara kvar i det. Som ändå är förbaskat roligt. Och som jag kanske på nåt sätt vill syssla med, fast kanske mer... Som en kombination med det akademiska, tror jag.

*Nina: Men känner du att du har valt bort det, eller....?*

Disa: Ja. Det gör jag nog.

*Nina: Hur kommer det sig att du valde det akademiska?*

Disa: (tystnad) ...För att jag alltid har varit.... Eller, nu låter det ju fel att säga men... Jag har alltid fått höra att jag är så intelligent och smart och duktig så att det är ju synd att kasta bort en sån begåvning ungefär... Det har inte funnits liksom... Inte funnits uppmuntran på samma sätt liksom att syssla med... drama eller nåt annat... För att det är ju så osäkert, och herregud man vet ju inte, men du är ju så... Sånt kanske jag inte... När jag var yngre... Stod emot så

mycket, utan... ja, tog emot. Och gjorde så. Hade jag valt nu... så hade jag kanske valt annorlunda. Men det är ju stor skillnad. Att välja när man är 15 och när man är 25. Tror jag.

Frivilligarbetet är hennes ”andra värld” som definieras genom att vara en motsats till den akademiska världen. Om den akademiska världen ger intryck som intellekt, hjärna, ger den ”andra världen” därmed associationer som jordisk, känslomässig. Konst?

När hon talar om varför hon valde bort den ”andra världen” så kommer en mångfald av andra röster in i historien och berättar den åt henne. Det är de som säger hur ”intelligent och smart och duktig” hon är. De här rösterna fungerar som en slags alibi - det är ju inte riktigt korrekt att själv berätta hur smart man är! Men det är också de rösterna som säger ”herregud man vet ju inte”. Om man funderar kring detta som en berättelse kan man säga att Disa använder sig av dessa citerade röster som en slags ”birollsinnehavare” som kommer in och påverkar utgången av historien. De får förklara det hon själv inte kan förklara.

Här kommer Ritva och talar också om ”någonting annat”:

*Nina: Stör det skolan mycket?*

Ritva: Mm... Jo, det skulle kunna störa väldigt mycket. Eller förra året var det nog väldigt mycket som.. föll bort, men.. Jag tror att när det är universitetsstudier så kan man ändå välja lite... lite själv. Så... Men, jo. Det är ganska hektisk vecka på det sättet. Man kan inte byta alla tider till kvällstider som arbetstider. Men... å andra sidan, det är ju bara en vecka. Så.. och just nu håller vi på med en sån skrivarkurs i skolan. Så jag hade möjlighet att lämna den här veckan... Så jag skriver i den mån som jag hinner och har tid så... Det känns ändå att det ger så pass mycket... Själva... Att vara med i festivalen. Få lite inspiration. Se filmer och göra nånting annat än vad man gör annars. Så, absolut.

*Nina: ”Göra nånting annat” har jag tänkt på... Tror du att folk som har tråkiga jobb eller som inte identifierar sig med sina jobb har större benägenhet att engagera sig i en sån här sak?*

Ritva: Jo, det är väl det (tveksamt)... Fast jag känner ändå lite att just med filmfestival.. Det är nästan som att... Då är det folk som redan är intresserade av film... Och kanske då är... De är redan kulturellt aktiva på ett eller annat sätt. (...)

Skolan vägs mot ”det andra”, mot ”inspiration”.

Ritva tror att det är folk som redan är kulturellt aktiva som engagerar sig i filmfestivalen. ”Rösterna” i Disas berättelse väger filmfestivalarbetet mot den akademiska världen, och säger att man *inte* behöver vara så intelligent och smart och duktig för att klara av att hålla på med ”det andra” - foto och drama och skådespel. Men vad måste man då vara?

## ***Vem blir frivillig?***

### **Idealister eller egoister?**

I äldre litteratur om frivillighet utgår man enligt Boström m.fl. (2004:34) ofta ifrån att de flesta människor har en spontan ovilja att engagera sig frivilligt för olika saker, särskilt om målen är mer långsiktiga. Det krävs i själva verket, menar de, ett mycket starkt engagemang för att man skall engagera sig frivilligt i något under en längre period. De människor som lyckas uppbåda detta engagemang antas vara en speciell typ av människor. Dessa kallas

enligt Boström m.fl. ofta för aktivister eller idealister (2004: 34). I ett av de mer kända verken kring detta, Mancur Olsons *The Logic of Collective Action* (1965) diskuterar han problemen som uppstår när vissa personer inte förmår engagera sig lika mycket som andra. Detta gäller främst organisationer som har som mål att försöka förbättra samhället. Hela samhället drar nytta av det arbete som utförs, medan bara några få engagerar sig. Han kallar detta för fripassagerarfenomenet. Ett sätt att lösa detta problem är att ge förmåner till de som engagerar sig mer (som till exempel att erbjuda försäkringar till de som går med i ett fackförbund). Den självklara lösningen på problemet är för Olson *stater*, som man förstås kan se som jättelika frivilligorganisationer, fast med obligatoriskt medlemskap. På grund av att det är så svårt att frånsäga sig medlemskapet i en stat kan man få till stånd saker som inte skulle ha gått om det hade byggts på frivilligt engagemang.

Olson menar alltså att människan är i grunden ovillig att engagera sig, med undantag för vissa människotyper, de så kallade aktivisterna eller idealisterna. En helt annan bild av detta får man i Ulla Habermanns bok *En Postmoderne Helgen?* (2001). Hon menar att de allra flesta människor vill se på sig själva som aktiva, deltagande människor. För många av de frivilliga i hennes studie var altruism, ren osjälviskhet för mänsklighetens bästa, en viktig del av deras förståelse av sitt eget frivilligarbete. Det är lätt att förkasta altruism som en anledning till frivilligarbete. Anledningen är enkel: ordet *altruism* är ungefär lika svårt att värdera och innehåller betydelsemässigt inte mer än ordet *egenvärde*. Kan det finnas ett värde som är helt oberoende av våra relationer till andra människor och av vår egen värdering av vad vi gör? Nej, kan man säga. Ändå har ordet altruism enligt Habermann stor betydelse för de som engagerar sig frivilligt. Hon kallar det för *drömmen* om det goda sunnda livet, om lusten, det egna ansvaret, gemenskapen, familjen – kort sagt ”livets sted hvor livet leves” (2001:233).

Ändå menar Habermann att detta sätt att tänka kring frivilligarbete till viss del är på väg bort. Det är det ”gamla” sättet att se på frivilligengagemang. Det som kommer att ta dess plats är en ny typ av frivillighet, mer anpassad till det globaliserade konsumtionssamhälle jag beskrivit ovan. Hon kallar det för den ”postmoderne frivillige”. Bokens titel *En Postmoderne Helgen* kommer från en lek med W. H. Audens uttryck ”moderna helgon”, för vilka han menade att det var naturligt att göra allt som stod i deras makt för att göra samhället bättre. Habermann menar att framtidens ”postmoderna helgon” kommer att vara betydligt mer reflekterande i sin inställning till frivilligarbetet. Framtidens frivilliga kommer mer och mer att lägga vikt vid sina egna intressen och sitt personliga val, och mindre vikt vid traditionella värden (2001: 314). Framtidens frivillighet kommer också enligt Habermann att kännetecknas av: mindre trofasthet mot en viss förening; fler korttidsengagemang; mindre lokalt och mer globalt engagemang; tonvikt på ömsesidighet och självhjälp.

Den stora skillnaden mellan Olsons och Habermanns sätt att se på frivillighet är att där Olson menar att frivillighet bara är något som engagerar några få, så anser Habermann att trots att sättet man engagerar sig på kommer att förändras, så är frivilligarbete något som har en potential att kunna engagera alla.

## Jag själv som protagonist eller statist

*Nina: Hur kom det sig att du började jobba?*

Kristian: Jag var student här i Göteborg då... och jag kände den tjejen som var personalchef då. Vi två hade jobbat tillsammans på en barnkoloniverksamhet. Så att.. det var lite så man fick jobb. Man blev rekommenderad utav någon. I början. Och sen har jag ju bara fortsatt. Man blir tillfrågad varje år och så får man fortsätta då om man har lust och vill.

.....

*Nina: Du kan väl börja med att berätta lite om vad du gör på filmfestivalen?*

Karl: Ja. Jag arbetar med deras hemsida. Det är ett arbete som jag har gjort i jag vet inte exakt, jag tror det är fem år nu. Det började med... Jag jobbade på en reklambyrå och då var det en kille hos oss som hade hand om hemsidan. Och då så blev vi ett gäng, jag tror vi var fyra stycken eller så på det jobbet.

.....

*Nina: Hur började du med det här volontärjobbet?*

Disa: Oj..! För att jag brukade gå på filmfestivalen tror jag. Våldigt mycket. Emm....

I narrativ analys är det vanligt att försöka urskilja vem i texten som är passiv och vem som är aktiv. I de talade berättelsernas värld finns det ofta, precis som i romanernas, en "protagonist" som för handlingen framåt, ibland kallad "hjälten", och en motståndare eller fiende. Det finns dessutom ett antal birollsinnehavare och ett antal "statister", passiva deltagare. Att i en historia lyssna efter hur berättaren framställer sig själv som aktiv eller passiv kan leda till intressanta analyser. I de två första av dessa exempel beskriver intervjupersonerna sig själva som passiva när de började arbeta på filmfestivalen. Det är någon annan person som har varit agent, som har fört in dem i volontärarbetet. Ingen av de två talar om personliga motiv. När jag frågade Kristian "Hur kommer det sig att du började jobba?" hade jag faktiskt förväntat mig att få höra vad det var som lockade honom med festivalarbetet. Personliga motiv, förhoppningar om vad jobbet skulle kunna tänkas innebära, ett filmintresse eller något liknande, hade naturligtvis varit möjliga svar. Disa är den enda som tar upp ett exempel som handlar om hennes egen vilja. Hon hänvisar till något inom henne, som jag tolkar som ett filmintresse eller ett intresse för festivalen. Både Kristian och Karl hänvisar till en yttre kraft, en annan person, som fick dem att börja arbeta där.

Hur kan man tolka denna framställning? Varför är det någon annan som får vara aktiv i dessa berättelser? Habermann såg något intressant i sina intervjuer. Hon intervjuade nämligen inte bara människor som engagerade sig i frivilligorganisationer, utan också sådana som inte var engagerade. Hon menar att den vanligaste anledningen till att man *inte* är frivillig är att ingen har frågat en (2001:280). I en undersökning av danskarnas deltagande i frivilligarbete angav en fjärdedel av de tillfrågade icke-frivilliga just detta som anledning, och 40% av dem var positiva till att börja arbeta frivilligt, om någon skulle be dem om det.

Att bli tillfrågad kan alltså tolkas som symboliskt viktigt när man väljer att arbeta frivilligt. Habermann menar att det är oerhört viktigt att känna att ens insats gör skillnad. Att bli tillfrågad är en garanti för att man verkligen är behövd, ett erkännande. På samma sätt blir det viktigt i intervjupersonernas framställning för mig. Det är en signal om att de är efterfrågade i det arbete de gör.

Detta får mig att fundera mer kring frivilligarbete som en identitetsskapande aktivitet. Ett bra exempel kommer från intervjun med Karl. Här har han precis berättat varför han tycker att det är så viktigt att engagera sig i filmfestivalen. Han menar att det visar en framtida arbetsgivare att han inte bara är intresserad av teknik och naturvetenskap utan att han också bryr sig om kultur.

*Nina: Inte är rädd att engagera sig så heller... eller liksom...*

Karl: Nej! Jag har funderat på det... Ja om man funderar på ideellt arbete. Varför man inte gör... Jag skulle kunna jobba för Rädda Barnen... eller Röda Korset. Om det är bara för att det inte har dykt upp eller så. Det skulle man ju också kunna sätta på meritlistan. Men här känner jag ju att... Det skulle mer vara att man visar att man är en god människa. Men här, det här skulle jag kunna sätta på meritlistan för att faktiskt kunna visa att jag... Ja att jag inte är så insnöad... Att jag faktiskt har ett kulturellt intresse.

*Nina: Men tror du att du skulle kunna tänka dig att jobba för Rädda Barnen till exempel? Gratis?*

Karl: Jo, det skulle jag kunna göra. Men inte bara såhär... Så som det är *nu* så skulle jag inte kunna tänka mig att göra det bara som... Gå runt och skramla pengar eller så. Eller det kanske jag skulle kunna göra en period, men då måste det vara för någon anledning. Då måste det vara... Alltså om det skulle vara något motsvarande, om dom skulle göra något projekt. Och... jag blev indragen i det på något sätt. Såhär... Att det var någon kompis som höll i det, eller vad som helst... Då skulle jag kanske kunna tänka mig att göra det. Men.. Och om... Jag skulle kunna tänka mig att jobba volontärt, men om jag känner att jag har något att erbjuda. Och just webben är ju något jag känner att jag kan... Om jag sen lär mig något annat yrke eller så, så kanske jag skulle kunna tänka mig att avsätta en viss tid liksom...

Notera hur Karls förklaring till varför han inte arbetar frivilligt för Röda Korset eller liknande är att "det inte har dykt upp". Han poängterar också hur viktigt det är att han har "något att erbjuda". Han vill gärna arbeta frivilligt, men han vill också ha det erkännande han förtjänar, och gärna göra något han är bra på. Detta togs även upp av andra av mina intervjupersoner. Att få användning för sina specialkunskaper verkar vara viktigt.

Karl ser definitivt sitt arbete på filmfestivalen som en identitetsskapande aktivitet. Han beskriver hur ett arbete för Rädda Barnen skulle "visa" att han är en god människa, och att arbetet på filmfestivalen "visar" att han har ett kulturellt intresse. Arbetet i dessa organisationer blir en markör för vem man är som blir så mycket tydligare därför att arbetet är obetalt!



## **Konsumtionssamhället**

### **Globalt - lokalt**

*Identitetens* betydelse har poängterats allt mer ju mer man talar om det nya globaliserade samhället. Man anser att i och med att ny teknik har gjort att vi kan kommunicera över hela jorden utan att behöva ta hänsyn till tid eller plats leder till en ny samtidighet och en förvirring i samhörighet. Vi är inte längre nöjda med att vara en del av bygemenskapen. I istället blir det viktigare för oss att känna samhörighet med människor i Japan och USA som har exakt samma smak för gymnastikskor som vi själva. Konsumtion anses ha blivit ett viktigt sätt att skapa identitet.

Bauman (2000) menar att det som gör vårt samhälle till ett konsumtionssamhälle inte är själva konsumtionen (alla levande varelser har konsumerat i alla tider), utan den moderna konsumentens oförmåga att bli tillfredsställd. Konsumtionen utgår inte längre från en brist hos subjektet – det är konsumtionen i sig som leder till ett behov av mer konsumtion.

Här kan man också knyta an till Deleuze och Guattari som har anklagats för att de ”genom sitt förnekande av en fast identitet och ett bejakande av multipla identiteter inte förmår subvertera dagens globalkapitalism utan tvärtom rider på den” (Zizek i Hertzberg, 2005). För Deleuze och Guattari grundar sig begäret inte på brist – begäret är alltid producerande, en fritt flytande energi, en sorts ren multiplicitet som inte är förankrat i ett subjekt.

I motstånd till dessa hybridmänniskor med sina multipla identiteter, som av trendgurun Alexander Bard beskrivs som ”den nya överklassen” i hans bok *Nätokraterna* (2001), ställs en annan ny typ av människa. Castells kallar det för *motståndsidentitet*. Det är den typ av identitet som uppstår i antiglobaliseringsrörelser som till exempel Attac. Motståndsidentitet är enligt Castells (2000) något som ”alstras av personer som befinner sig i positioner/tillstånd som har nedvärderats och/eller stigmatiserats av maktens logik”.

Att ha kontroll över vad andra konsumerar är den största makten i det moderna samhället. Ett viktigt sätt att göra motstånd blir därmed att ta tillbaka makten över vad man själv konsumerar. Men vad händer när företagen själva använder sig av motståndets logik och språkbruk?

För ett tag sen såg jag en intervju med grundaren av the Body Shop. Hon talade om hur hon hade fått sitt företag att göra enorma vinster med hjälp av etiska idéer om hur produktion och försäljning bör gå till. En av hemligheterna bakom den stora succén var bland annat vad hon kallade *guerilla marketing*, alltså motståndsmarknadsföring. Vad jag förstod så gick guerilla marketing i stort sett ut på att man använde sig av ett stort antal ungdomar (”aktivister”) som gjorde jobbet gratis. Ett exempel på en metod för att få folk att komma in i butikerna var att lägga ut listor där man samlade namnunderskrifter för att protestera mot något missförhållande.

### **Major och minor**

George W Bush är inte den enda som tycker att ”om du inte är med oss så är du emot oss”. Samtalen i kultursamhället har under en lång tid präglats av en upplevelse av två olika rörelseriktningar. I musikvärlden hette det förut mainstream eller underground, på den tid

då det fortfarande var de stora skivbolagen som till stor del bestämde vad som skulle pressas på skiva och skickas ut över globen. Begreppen antyder, förutom rörelse i olika riktningar (med eller mot strömmen) också en rörelse nedifrån och upp. Undergroundartisterna kunde, om de lyckades ”slå igenom”, få skivkontrakt och distribution över jorden och därmed ”förvandlas” till mainstream. Idag är gränserna, på grund av ny teknik, betydligt mer flytande. Vem som helst kan sätta ihop en produktion på sin hemdator och med hjälp av mp3-formatets stora genomslag på internet nå ut till andra hemdatorer i hela världen. De stora skivbolagen har inte längre samma makt, och därmed kan det inte längre anses särskilt rebelliskt att försöka slå sig igenom på andra sätt. Vem som helst kan lyckas.

Eller kan de det? Trots att begreppen mainstream och underground har spelat ut sin roll ligger Britney Spears fortfarande etta på försäljningstoppen. Det är alltså fortfarande relevant att tala om dominans i musikvärlden. Min kollega Jakob Wenzer använder sig av Deleuze & Guattaris begrepp ”minor” och ”major” för att beteckna ”den dynamik som äger rum i de komplexa relationerna mellan multinationella storbolag och independentbolag som får sköta huvuddelen av sin distribution över nätet” (2005, personlig kommunikation). Begreppen refererar till majoritet och minoritet, men har ingenting med antal att göra. ”Major” syftar till att beskriva en norm, utifrån vilken man definierar allt annat, däribland relationen till ”minor”. ”Minor” är något ”potentiellt, kreativt och kreerat” (Wenzer), som förstås utifrån den klyfta som skiljer det från ”major”.

Många kulturella aktiviteter uppstår i en juridisk gråzon, ibland över gränsen till det olagliga. När evenemanget växer kommer man in i en problematisk period där man måste börja betala skatt. Det innebär ett stort ”skutt” – trots att man har börjat tjäna mer pengar går ännu mer åt till att börja betala skatt. Nästa steg är att vara en kulturorganisation med regler och stadgar och, på det sätt som Amnå (1995) talar om, accepterad av samhället. Poängen är att många kulturaktiviteter startar som *olagliga* arrangemang (tvingade därtill av statens omöjliga syn på kultur?). Därmed är liknelsen med en motståndsrörelse nära till hands.

När går en organisation över gränsen från att vara en motståndsrörelse (minor) till att vara en kommersiell rörelse (major) som enbart *använder sig* av motståndsrörelsens argument och språkbruk? Body Shop? Filmfestivalen?

Jag vill därmed inte säga att filmfestivalen *är* minor (eller för den delen major). Men förståelsen av de här begreppen, eller för de som inte är lika uppdaterade, förståelsen av mainstream-underground kanske kan ge en idé om vilka symboler/markörer som är viktiga i skapandet av en organisations identitet.

### ***Pengar som gränsdragare***

Många kulturevenemang har som sagt sin grund i små, på gränsen till olagliga, arrangemang. Men vad händer med dessa evenemang när de växer? Emma Stenström konstaterar i *Konstiga Företag* (2000) att företagsvärlden och konstvärlden har kommit närmare varandra, åtminstone i språkbruk. Företag lånar idéer från konstens värld (kreativitet etc.) men konstvärlden har också börjat använda ett mer affärsmässigt språk. Det har faktiskt, menar Stenström, blivit allt vanligare att ledare för konstorganisationer talar om marknadsföring, ”branding”, kundnöjdhet och total quality management

(2000:282). Flera av de intervjuade menar att Filmfestivalen har blivit mer professionell de senaste åren, att den drivs mer som ett "riktigt" företag. Trots detta har filmfestivalen behållit sin status som "independent". Hur är det möjligt?

*Nina: Vad tycker du om det här sättet att organisera kultur? Att man jobbar gratis?*

Disa: Jag tycker det är jättebra. Det gör jag. Eh... Det finns nånting som tilltalar mig väldigt mycket i det, liksom att det är en sån... medlemsfestival, och att festivalen är så inriktad liksom på sin *publik* och att kunna *försöka* ändå nå en ganska bred publik.. Nå mycket vanligt folk om man då säger... Att det inte är kommunalt styrt, eller att det inte finns den typen av statlig... eh.. vad ska man säga, organisering eller engagemang eller att det är någonting som sätts igång uppifrån så, utan att det är... Det drivs av personer som är väldigt väldigt intresserade och som tycker att det är viktigt å... ja, jag tycker att det är bra.

Disa illustrerar en bild av det obetalda arbetet som en viktig del i att förbli oberoende av stat och kommun. En tanke som döljer sig bakom detta är att om arbetarna skulle få betalt skulle det krävas att staten bidrog med dessa pengar, vilket kanske skulle leda till att de skulle vilja ha något att säga till om på festivalen. Men jag tycker mig se en annan tanke bakom detta uttalande, som kanske inte är lika tydlig. Arbetarnas status som just frivilligarbetare garanterar deras engagemang, att de är eldsjälar. Frånvaron av pengar är en garanti för att festivalen stannar kvar "hos folket".

Man kan tänka sig att filmfestivalen lever i ett spänningsfält mellan kommersiellt och independent. (Mellan major och minor). Här aktualiseras gränsbegreppet: pengar får vara markören för vad festivalen *inte är* och därmed *är*.

Jag frågar personalavdelningen om de tror att det skulle vara möjligt att arrangera festivalen på något annat sätt, så att de som arbetar skulle kunna få betalt:

Angelica: Jag tror att det här är ett ganska bra system. Man får... Jag tror man får engagerade medarbetare också. På det här sättet. Man får något annat värde. Inte bara det ekonomiska. Utan man försöker fixa en massa annat för dom så att dom får träffa människor.. och arbeta... ja. Eller just det här med sådana fester och så. Att det finns något värde som är större än det ekonomiska i det.

Här ser vi igen tankar om att det obetalda arbetet leder till inte bara "engagerade medarbetare", men också ett "annat värde". Kopplingen går återigen till konsten. Om man hade fått betalt hade det varit artes vulgares, men eftersom man inte får betalt är det artes liberales.

(Något man kan fundera över är varför det är så svårt att finna något annat exempel på detta högre värde än att "festa" och "träffa människor" och "arbeta". Är "arbete" ett högre värde? Nu börjar det bli intressant...)

Men trots tankar om oberoende, och frånvaron av pengar som en frihet, så är fenomenet pengar högst närvarande i hur festivalen organiseras. Många kulturföreningar är extremt medvetna om vilka regler som gäller för skatter och avdrag. Att fortsätta använda sig av föreningens former för att driva sin verksamhet även när organisationen växer, är ett sätt för kulturevenemang att överleva. Många som har arbetat i kulturbranschen känner säkert också igen arbetsgivarens metod att betala 999 kronor i "ersättning", för att slippa undan den magiska tusenkronorsgränsen för arbetsgivaravgiften.

Även från intervjuerna får jag dessa motsägelsefulla budskap. Att hela tiden använda negationen ”inte” framför ”pengar”, förhindrar inte det faktum att pengar är pengar:

Karl: (...) de har varit ganska tillmötesgående mot oss. Det känns som att de har fjäskat lite. Bara för att de inser att det är... Jag tror att de gör det lite mer mot oss då. Än mot alla andra volontärer då. Som (NN), deras VD, vet vad jag heter i alla fall. För man har suttit i möte med honom då liksom. Men det är ju för att det arbetet som vi gör skulle ju kosta dem väldigt väldigt mycket att *köpa* in.

Karl arbetar med att göra festivalens hemsida, något som andra företag lägger ner enorma summor på. Pengarnas relevans även i frivilligsammanhang aktualiseras här i och med att han definierar arbetets värde, inte utifrån sin egen *insats*, utan utifrån vad det skulle kostat att *köpa* in det. Han menar också att filmfestivalen värderar deras arbete högre, på grund av att det annars skulle ha varit dyrt. Här kan vi se hur dimensionen ”betalt” i allra högsta grad definierar dimensionen ”obetalt”. På något sätt kan man inte tala om obetalt utan att tala om betalt.

Här kan vi se hur pengar genom sin ständiga närvaro och närvaro genom frånvaro i organisationen har en oerhörd stor betydelse för frivilligorganisationen. Begreppet ”pengar” får en slags aura genom sin stora förmåga att bibehålla skillnader.

### ***En berättelse om pendlingen mellan ...***

Karl: (...) Och så blev det som att dom har tagit det lite mer på allvar. Och att dom har gjort det lite mer liksom professionellt, och liksom... seriöst. Dom har skaffat sig en logga, som dom håller fast vid, dom har en grafisk profil. Dom försöker vara tydligare... tänka lite mer som ett företag. Innan kändes det som att det var mer konstnärligt projekt rakt igenom. Och det är förstås rätt, för dom är i behov av att få sponsringspengar och så. Hela den delen, där tror jag att dom liknar ganska mycket ett företag ändå, liksom. Så... Eller försöker i alla fall, känns det som. Är lite mer drivna och så. Men, annars så tror jag att skillnaden är just det att man inte kan... Att man är så beroende av så många människors goda vilja så att man inte kan... Att man måste erbjuda den större friheten. Sen vet jag inte om det är fördomsfullt mot företag, för företag är också ganska beroende av människors goda vilja och att människor är engagerade och allting... Så egentligen kanske det inte är så... Men på ett företag är det ju hela tiden så... Dom kompletterar ju också med lön...

Karl: (...) Nu har dom på filmfestivalen börjat vakna upp litegrann. Och börjat försöka ta lite mer kommandot över webbplatsen. Vilket är väldigt... Min reaktion... eller min känsla för det är väldigt dubbel. För dels tycker jag att det är bra. För filmfestivalen att de försöker ta itu med det... Och liksom att de fattar att det är viktigt, för dom säljer nästan alla sina biljetter där, och det är ju liksom jätteviktigt. Samtidigt som jag också då känner mig lite rädd för att... Det har kommit mer såna här samtal ”kan inte du fixa *det här*?”. Mer såhär ”jamen fixa *det här*”, och det känns som att vi som grupp har backat lite från... alltså vi som gör webben. Det har blivit litegrann såhär att han som gör designen att han såhär har backat lite för han tycker faktiskt att ”jamen filmfestivalen ville ju att det skulle vara såhär, så då gör vi så, det är enklast”. Och då känner jag mig lite besviken, för vi har innan gjort det liksom ganska mycket på våra egna villkor. Och då känner jag lite så att om det blir för styrt... så är jag inte säker på att jag har jättelust, såhär... så det är ju en balans, liksom. Och det tror jag att många.. känner.

Om man ser detta stycke ur intervjun med Karl som en berättelse om organisationen filmfestivalen, så skulle det kunna bli så här: Det finns en festival, som är ganska dåligt organiserad. En del av honom önskar att den blir mer professionell, eftersom han tänker sig att det är ”bra” för festivalen. En annan del av honom önskar att den förblir så virrig som den är, eftersom det ger honom större konstnärlig frihet. Karls berättelse visar två sidor av festivalen: han växlar mellan att se festivalen som ett företag och att jämföra det med och definiera det *mot* ”företag”. Festivalen är beroende av sponsringspengar och grafisk profil *men samtidigt* av ”människors goda vilja”.

Karls sympatier växlar mellan filmfestivalen och honom själv. Han pendlar mellan ett mikroperspektiv, där hans identitet som konstnär är viktigast, och ett makroperspektiv, där organisationens bästa är det centrala. Denna rörelse är också en pendling mellan identitet (konstnärlighet) och pengar. Frågan är om denna pendelrörelse visar att dessa två element är omöjliga att förena. Eller om just det faktum att de faktiskt är förenade (förutom att det ena ibland har övertaget, ibland det andra) i en person, Karl, visar att dessa två ”motsättningar” helt naturligt kan samexistera.

## **Rekvisita**

I en narrativ analys får man inte glömma bort det kroppsliga och rumsliga. Om man studerar en arbetsplats blir man snart medveten om hur stor betydelse arkitektur, möblering och papperslappar har för hur man organiserar arbetet. Dessa (ofta, men inte alltid, fysiska) redskap kan kallas *artefakter*, och är en viktig del för förståelsen av organisationen om vi försöker se den utifrån Deleuze & Guattari som en samling assemblage. (På samma sätt som den blinde mannen inte kan förstås utan hans käpp).

Om man ser på det som en berättelse, så är artefakter en del av det man skulle kunna kalla kulisserna eller rekvisita (om man vill använda sig av ord från filmbranschen). Artefakternas påverkan kan ofta spåras genom att man tittar på hur händelserna är arrangerade i rummet. Hur man rör sig och arbetar i ett filmprojekt kan säkert i många fall spåras tillbaka till utrustningen. Vad har brist på utrustning, dålig eller konstig utrustning, eller ny utrustning för betydelse för hur man arbetar?

Artefakter kan också fungera som symboler eller gränsöverskridande objekt, som till exempel kan få människor från två olika verksamhetsområden att hitta ett gemensamt område där man kan samtala.

## **Kortet**

Något som jag tyckte verkade ha stor betydelse för hur arbetet på filmfestivalen organiseras är filmfestivalkortet, ett kort där ens namn står skrivet och som med hjälp av olika färger visar vad man arbetar med och på vilka villkor man äger tillträde till olika delar av festivalområdet. Detta kort togs upp av alla mina intervjupersoner. Här har jag och Ritva precis skojat om filmfestivalens koppling till glamour.

*Nina: Men... känner du någon känsla av glamour när du står och är vaktmästare?*

Ritva: Nej. (skratt) Inte alls... Det gör jag faktiskt inte alls. Det var någon som skämta om det... Ja, det var någon som skämta faktiskt om det... Om att ha... kortet. Men... men det... Ja, jag tänker inte alls på det.

*Nina: Men vad sa den här personen om kortet då?*

Ritva: Nej, det var så att precis innan jag skulle komma och jobba här... Eller vi kom samtidigt till kaféet... Så tog jag på kortet för att jag var lite försenad. Så jag tänkte att jag får bara smidigt komma in och ta av jackan och börja jobba. Så han tyckte att det var lite så... ”Ja, men kom igen nu..!” Att det var lite flashigt att... Med den där... ”Jo, men säg nu att du blir lite stolt över det!” (skratt) Alltså.. Nej, men jag vet inte om det möjligtvis var det förra året. Att man möjligtvis skulle ha tänkt att.. Nej, jag tror inte det. Absolut inte.

Kortet ger tillträde till de inre rummen, och företräde i kön. I det här fallet tog Ritva på sig kortet för att snabbt komma förbi de väntande människorna och kunna börja sitt jobb. Här är kortet en markör för behörighet.

Men kortet fyller flera funktioner. Disa berättar om skillnaderna mellan volontärkortet och de kort de som arbetar med festivalen under en längre tid har.

*Nina: (...) Ser du att det är.... Liksom att det är någon skillnad... Du pratade om de som jobbade på kontoret. Att det är någon skillnad mellan de som har betalt och de som inte har betalt?*

Disa: Hur menar du?

*Nina: Alltså, finns det någon hierarki eller någon statusskillnad?*

Disa: (skratt) De har röda plastskyltar istället för oss andra, som har vita. Så det var väl en sån tydlig skillnad i år då. Men lite hårdare, permanenta skyltar. Medan vi har såna här små platspappersskyltar. Eh... Nej, alltså det finns ju såklart en beslutshierarki. Och en ansvarshierarki.. Men... Jag upplever inga sånär liksom som sätter näsan i vädret eller så, det har jag inte gjort. Tvärtom liksom. Jag har ju aldrig... vi har sprungit mycket på kontoret just för att vi har jobbat för producenten. Och det är aldrig nån som är ”vem är du och vad gör du här”, utan de bara öppnar liksom dörren och släpper in en och hejar och sådär.

Här får kortet vara statusmarkör. De olika färgerna anger om man tillhör den betalda eller den obetalda delen av personalen. Kortet öppnar dörrar, både volontärkortet och kontoret-kortet. I slutet av stycket har Disa kanske glömt att hon talar om kortet. Hon menar att de som arbetar på kontoret alltid är trevliga och inte frågar vem man är. Men här ser vi ju en av kortets viktigaste funktioner – när man har kortet på sig behöver ingen fråga vem man är! Alla kan se vad man arbetar med och vilka domäner man äger tillträde till.

Om man funderar över vad dessa kort innebär för hur man organiserar arbetet, kan man tänka sig att en följd av korten är att man inte måste lära känna varandra. Man behöver inte kunna varandras namn. Kortet talar om vart man har behörighet. Frågan ”vem är du och vad gör du här” kanske kan tyckas otrevlig, men konsekvensen av utelämnandet av den är möjligtvis ännu otrevligare?

Karl berättar att eftersom han har arbetat med webben har han haft svårt att få de på personalkontoret att förstå att han också ska räknas som personal. Något år fick han inte

ens ett personalkort. Nu har han haft ett allvarligt samtal med dem, och problemet verkar löst.

Karl: (...) De brukar se lite förvånade ut på personalkontoret. Men det är ju för att jag inte är på *deras* listor utan det är liksom (NN) som har hand om tekniken som lägger en lista på vad vi skall ha. Men å andra sidan... Och det känns lite tråkigt ibland då att man inte är... liksom... att det inte är helt uppenbart att man är personal. Å andra sidan så har vi också fått ganska mycket fördelar. I och med att vi får då ett sånt här kort till exempel (håller upp), som det står VIP på. Inte för att det spelar någon roll. För det ska väl vara samma, men det gör att man går... att man har lite större chans att...

*Nina: Att vara både branschfolk och personal?*

Karl: Aa, det *är* ingen skillnad mot de andra korten *egentligen* då. Alla är i mån av plats. Men det känns som att man inte behöver skämmas. Om det står "personal" så kan man nästan skämmas att man tar platsen från någon bransch.

Karl beskriver en hierarki inte bara mellan de som har betalt och de som inte har det, utan också mellan bransch och volontärer. Där är det konstnärlighet som ger status. De som arbetar med film är mer "värda" än de som arrangerar festivalen.

I Karls berättelse organiserar kortet också en känsla av att filmfestivalen är egentligen inte till för de som arbetar där. Karl berättar att han kan skämmas för att ta platsen från "någon bransch".

Kortet visar alltså vilka som tjänar pengar och vilka som inte tjänar pengar, vilka som är konstnärliga och vilka som inte är konstnärliga. Man kan helt enkelt känna igen många av de idéer jag tidigare presenterat i denna lilla plastbit. Vad det betyder för de som hänger det runt halsen och deras förmåga att röra sig och agera i och kring filmfestivalens område skulle det behövas en helt egen uppsats för att beskriva.

## Slutord

I dessa funderingar kring frivilligarbete i kulturorganisation står det klart att identitet är ett relevant begrepp. Men hur gör vi i detta sammanhang våra kategoriseringar av identitet? Kan man jämföra en musiker med någon som arbetar på Skivhugget? Vad är det egentligen man *gör*? Står man i en kassa? Eller arbetar man med musik? Butiksbiträde eller kulturarbetare?

Kan jag egentligen jämföra mitt arbete på studentradion med de som står och river biljetter i biograferna på filmfestivalen? Det arbete vi utför skiljer sig åt i allra högsta grad. Att jag ens tänkte så från början är bara ett tydligt tecken på att jag också gör denna generalisering av kulturarbete som kulturarbete utan att riktigt fundera över vari arbetet består. Jag tror inte att man kan påstå att det är ett kreativt arbete att vara biografvaktmästare på filmfestivalen, och ändå blir arbetet kategoriserat som det.

Begreppen blir heller inte klarare av Aesthetic Management-litteraturens mystifiering av genren. På försäljningssidan för boken *Finna Flow* (av Mihaly Csikszentmihalyi, 1998) på amazon.com beskrivs "flow" som "the suspension of time, the freedom of complete absorption in activity" och "the joy of complete engagement". Flow är att jobba så mycket

att man glömmer tid och rum. Skulle man därmed kunna anse att en barnarbetare vid en mattfabrik i Indien som arbetar 18 timmar utan rast upplever något som kan kallas flow? Eller ingår det i förståelsen av ordet något mystiskt, odefinierbart och ”kreativ”?

Jag slutar med att konstatera samma sak som när jag började: frivilligarbete i kulturorganisationer är ett tudelat fenomen. När man, på det sätt som jag har beskrivit, lyfter fram de konstnärliga aspekterna av även det mest vardagliga arbete så kanske man på ett sätt försvårar möjligheten att ta betalt för detta arbete. Samtidigt kanske man också bidrar till att låta detta arbete vara fyllt av glädje och gemenskap. Kanske ska man inte ens se det som ett arbete, utan som en fritidssysselsättning? Och med tanke på det så framstår den plötsligt som *billig*, för den som utför den (om man jämför med att gå på ridskola eller spela golf)!

Betalt eller inte betalt i kulturbranschen? Det finns nyanser även här. Givetvis anser jag att det måste finnas en möjlighet att försörja sig på konst och kulturarbete. Detta är arbete av värde som måste värderas lika högt som all annan samhällsnytta. Annars blir konst något som bara de som inte behöver försörja sig, eller de som ändå inte har någon möjlighet att försörja sig (rika och uteliggare!) kan hålla på med.

En annan aspekt är att i och med att arbetsgivarna inte betalar för arbetet finns det utrymme för större risktagande. Folk som kanske inte hade fått en möjlighet annars får chanser att ta sig fram. Se bara på skivbranschen där det alltid har funnits en massa pengar och där man är så fast vid tanken på att tjäna pengar att man inte vågar ta den minsta risk. Jag hade troligtvis inte fått mitt jobb på studentradion om det hade varit betalt. Kanske kan man se ”frivilligdelen” av kultursektorn som en slags plantskola, som eventuellt senare leder till ett betalt arbete?

Den tredje aspekten är folkbildnings/folkrörelse-aspekten. För att knyta an till inledningen: Vi svenskar kanske helt enkelt *vill* och *är vana* vid att lägga en del av vår fria tid till något som inte är fritid och inte arbete. En av mina intervjupersoner föreslog att alla i Sverige av staten skulle tilldelas en vecka varje år som skulle användas till kulturellt arbete. Han trodde att detta skulle vara väldigt utvecklande både för samhället och för individen. Staten skulle alltså betala lönen, men veckan skulle användas till något som inte var semester, men inte heller arbete, utan någonting mitt emellan.

## Litteraturförteckning:

Alvesson, M. & Skoldberg, K. (1994) *Tolkning och reflektion. Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. Studentlitteratur: Lund.

Amnå, E. (1995) *Ideell verksamhet: förutsättningar, organisering och betydelse* Ds 1995:30. Stockholm: Fritzes

Askling, B. & Nilzén, G. *I takt med tiden. Folkuniversitetet 60 år*. Uppsala: Almqvist & Wiksell.

Bakhtin, M. M. (2004) *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Austin: University of Texas Press.



- Bard, A. & Söderqvist, J. (2001) *Nätokraterna. Boken om det Elektroniska Klassamhället*. Avesta: Pocky.
- Barrett, F.J. (2000) Cultivating an Aesthetic of Unfolding: Jazz Improvisation as a Self-organizing System. I Linstead, S & Höpfl, H.(red.) *The Aesthetics of Organization*. London: Sage Publications.
- Bateson, G. (2000) *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bauman, Z. (2000) *Globalisering*. Lund: Studentlitteratur.
- Boström, M. m.fl. (red.) (2004) *Den organiserade frivilligheten*. Malmö: Liber.
- Börjesson, M. (2003) *Diskurser och konstruktioner. En sorts metodbok*. Lund: Studentlitteratur.
- Castells, M. (2000) *Identitetens makt*. Göteborg: Daidalos.
- Clark, K. & Holquist, M. (1984) *Mikhail Bakhtin*. Cambridge: Harvard University Press.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2000) *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Gren, M. (1994) *Earth Writing. Exploring Representation and Social Geography In-between Meaning and Matter*. Göteborg: Department of Human and Economic Geography.
- Guillet De Monthoux, P. (2000) The Art Management of Aesthetic Organizing. I Linstead, S & Höpfl, H.(red.) *The Aesthetics of Organization*. London: Sage Publications.
- Habermann, U. (2001) *En Postmoderne Helgen? Om motiver till frivillighet*. Lund: Lund Dissertations in Social Work.
- Hertzberg, F. (2005) *Over All Kulminieren is You Remainder. Om Pervers* Versöversättning. <http://www.abo.fi/~fhertzbe/kulminieren.html> (2005-05-10)
- Kant, I. (1952) *The Critique of Judgement*. Oxford: Clarendon Press.
- Koivunen, N. (2003) *Leadership in Symphony Orchestras. Discursive and Aesthetic Practices*. Tampere: Tampere University Press.
- Kvale, S. (1997) *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Studentlitteratur: Lund.
- Lakoff, G. & Johnson, M. (2003) *Metaphors We Live By*. University of Chicago Press: Chicago.
- Merriam, S. (1994) *Fallstudien som forskningsmetod*. Studentlitteratur: Lund.

Morson, G. S. (1986) Who speaks for Bakhtin? I Morson, G. S. (red): *Bakhtin: Essays and dialogues on his work*. University of Chicago Press: Chicago.

Olson, M. (1965) *The Logic of Collective Action. Public Goods and the Theory of Groups*. London: Harvard University Press.

Polkinghorne, D. (1995) Narrative Configuration in Qualitative Analysis. I *International Journal of Qualitative Studies in Education*. 8 (1), 5-23

Riessman, C. K. (1993) *Narrative Analysis*. London: Sage Publications.

Schiller, F. (2004) *On the Aesthetic Education of Man*. New York: Dover Publications.

Soila-Wadman, M. (2003) *Kapitulationens estetik – Organisering och ledarskap i filmprojekt*. Stockholm: Arvinius förlag.

Stenström, E. (2000) *Konstiga Företag*. Stockholm: Stockholm School of Economics.

Wenzer, J. Personlig kommunikation, 2005.