

Musealt islam

MAGNUS BERG & KLAS GRINELL

Musealt islam

Molin & Sorgenfrei
AKADEMISKA

Boken är resultatet av forskning finansierad av Vetenskapsrådet, och är tryckt med bidrag från Vetenskapsrådet och Kungliga patriotiska sällskapet.

ISBN 978-91-87515-93-4

© Molin & Sorgenfrei Förlag och författarna

Omslag: Pontus Björlin

Tryck: Bulls Graphics, Halmstad 2018

Innehåll

Den här boken 7

Definitionen av ett museum 8

Rädslan för islam 15

Vad har vi gjort 25

Insamlandet 38

Hur det kan ha sett ut en gång 42

Till inspiration 48

Imperialism 66

Personliga band 76

Islamisk konst 81

Islam introduceras 86

Tid och dynastier på British Museum 99

Victoria and Albert Museum 108

Ashmolean Museum 117

Museum für Islamische Kunst 123

Likheter 131

Islam, väst och någonting annat 137

Islam och någonting annat 142

Den islamiska världen och den västliga 153

Den islamiska världen 169

Efter besöket, museikaféet 194

Tack/Thanks 242

Referenser 244

1. Den här boken

Den här boken handlar om hur islam, eller aspekter av islam, gestaltas på museer i Storbritannien och Tyskland. Den är en produkt av ett forskningsprojekt som författarna bedrivit tillsammans med religionsvetaren och islamologen Göran Larsson. "Museologiska inramningar av islam i Europa" var namnet som projektet bar. Europa alltså. Men boken handlar endast om två europeiska länder. Varför då, kan man fråga sig. Svaret dröjer, det kommer först mot slutet av det här kapitlet. En cliffhanger är det alltså som vi inledningsvis bjuder läsaren på.

Nu vill vi istället teckna en allmän bakgrund till boken. Det är nödvändigt, för dess ämne är inneslutet i en stor och ödesmättad problematik av politisk och ideologisk karaktär. Redan frasen "islam och Europa" signalerar det. Den manar inte fram bilder av ett harmoniskt förhållande. Det beror förstås på de senaste årtiondenas politiska utveckling, men den har i sin tur en lång förhistoria. Den, förhistorien, kommer

8 att spela en bärande roll genom hela boken. Här ska vi till att börja med beröra vissa sidor av de samtida skeenden som fortfarande pågår. Men det ska ske först efter att vi har försökt förklara vad museer har med saken att göra. Vår förhoppning är att vi därmed ska kunna visa att bokens ämne inte är så perifert som det kanske i förstone kan framstå som.

Definitionen av ett museum

Så här kan man säga: på den ena sidan finns en utbredd islamofobi av varierande grovhet. Vi ska återkomma till den. På den andra finns muslimska tolkningar av islam, som i IS, som ger de självutnämnt rättroende mandat att utplåna allt som strider mot just dessa tolkningar. Sådana tolkningar överensstämmer inte med hur majoriteten tolkar och utövar islam, men de finns.

Det är en minst sagt polariserad situation och den är farlig. Det är uppenbart att kunskapsbrist är en av dess förutsättningar. Har den bara med kunskapsbrist att göra? Nej, så är det förstås inte. Det finns komplexa skäl av psykologisk, social, politisk och ekonomisk natur till att islamofober och IS-krigare gör allt för att tränga undan annan kunskap än den som stärker deras egen sak. Det är de mekanismerna som är det stora problemet: uppfattningen att allt annat än det som man själv formulerat och tror på härrör från fiendens lögnfabrik.

Men det betyder inte att den andra typen av kunskap inte behövs – den kunskap som producerats så förutsättningslöst och kritiskt som det är möjligt och utan det uppenbara syftet att staga upp ideologiska byggen. Kanske kan den omvända en och annan islamofob, och det är ju bra om så skulle ske, men först och främst kan den täppa till i alla fall några av vägarna som leder in i islamofobi och jihadism. Och därtill har veten-

skapligt sökande efter så sann kunskap som möjligt dels ett värde i sig, dels ett generellt värde som en garant för ansvarsfulla samtal, av såväl privat som offentlig natur.

Var görs sådan kunskap tillgänglig för dem som kan behöva den? Den institution som står i centrum för den här boken, museet, har mycket tydligt definierat sig själv som en sådan plats. Det har det inte alltid gjort, i alla fall inte i särskilt uttalade ordalag. Historien om denna relativt unga självbild går tillbaka till 1972 och Santiago i Chile där museernas internationella samarbetsorgan *International Council of Museums* (ICOM) höll ett av sina möten. Det argumenterades då för att museerna skulle bli "an integral part of societies around them", vilket ledde till att ICOM:s definition av ett museum kompletterades med en formulering som sa att museet ska vara "an institution in the service of society and its development".¹

Det innebar att den fullständiga definitionen av ett museum kom att lyda så här:

A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment.²

(Ett museum är en permanent institution utan vinstintresse som tjänar samhället och dess utveckling, som är öppen för allmänheten, som förvärvar, beva-

1 *Report of the Working Group on Cross Cultural Issues of the International Council of Museums (ICOM)*. Presented at the 89th session of the Executive Council of ICOM on December 1997, <http://archives.icom.museum/diversity.html>.

2 *ICOM. International council of museums*, <http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>.

10 rar, undersöker, förmedlar och ställer ut – i studie-syfte, för utbildning och förnöjelse – materiella och immateriella vittnesbörd om människan och hennes omvärld.)

Det vore bra om läsaren gjorde en markering i texten här, för denna definition kommer att spela en inte obetydlig roll i resten av boken.

Men alltså: museerna skulle aktivt verka gentemot och med de samhällen de var en del av för att därigenom bidra till de senares utveckling. Denna nya inriktning medförde, tillsammans med den accelererande globaliseringen, ett behov av att uppmärksamma och hantera vad man kallade tvärkulturella frågor (cross-cultural issues).

En arbetsgrupp för tvärkulturella frågor bildades och den presenterade sin rapport 1997. En av de vägledande principerna för museer som arbetsgruppen rekommenderade bar rubriken "kulturell mångfald" (cultural diversity) och den utvecklades på detta sätt: "recognition and affirmation of cultural diversity at the local, regional and international levels and the reflection of this diversity in all policies and programs of museums across the world." En central uppgift i detta perspektiv är försöken att gynna vad man kallar "kulturell förståelse" (cultural understanding). Rapporten gillades, stadsfästes och koncentrerades senare, 2010, i en ICOM Cultural Diversity Charter.³ Den består av tio principer. En rubriceras, endast, "Diversity" och i den får "cultural diversity" dela plats med "biological diversity". I övrigt är formuleringen densamma som för "cultural diversity" från 1997.

Det är bland annat med hjälp av denna uppmärksamhet på kulturell mångfald – som enligt arbetsgruppens rapport

också har sin bakgrund i "the search for relevance and new audiences", och som därför också kan betraktas som ett slags överlevnadsstrategi – som museerna öppnar sig mot de samhällen de är en del av, för att medverka i deras utveckling. I alla fall för de museer som vill följa sin internationella organisations rekommendationer. Och för de museer som i officiell mening vill vara museer. För att vara samhället till gagn är numera som sagt en del av själva definitionen av vad ett museum är.

Vad betyder kulturell förståelse mera i detalj? ICOM:s dokument är inte särskilt ingående alls på det området. Vem eller vilka är det till exempel som ska förstå vad? Är det individer och grupper på ett kulturellt fält – alltså ett fält där mening, värderingar och världsbilder bor och omvandlas – som ska förstå varandra? Eller är det just det kulturella fältet som ska förstås? Eller är det mellan kulturer som åtskilts av diverse gränsdragningar och ömsesidig brist på förståelse som sådan ska stimuleras? Det mesta i arbetsgruppens rapport tyder – det är alltså någonting man får tolka sig fram till – på att det främst är det tredje och sista alternativet man haft i tankarna. Det är kulturerna som ska förstå varandra. Om den slutsatsen är riktig så har ICOM valt en kulturdefinition som inom forskningen ganska länge betraktats som mindre analytiskt fruktbar, för att inte rent av säga felaktig. Enkelt uttryckt: idag ser man inte kulturer som avgränsade och självständiga system vars logik avgränsade grupper av människor följer. Man ser istället människor som försöker skapa mening och meningsfullhet och som därigenom skapar och omskapar kultur. Man ser kultur mera som en process och mindre som ett tillstånd, mera som en produkt av människors försök att reflektera över och leva i sina samhällen och mindre som en förutbestämd uppsättning regler för människor att följa, mera som en komplex och motsägelsefull rörelse och mind-

³ *ICOM Cultural Diversity Charter*, 2010, http://inclusivemuseum.org/wp-content/uploads/2013/04/ICOM_Cultural_Diversity_Charter.pdf.

12 re som ett stabilt och fastlagt system, mera som flöden och blandningar och mindre som ensartade och välvgränsade enskildheter.

Men med just detta kan det för tillfället få vara som det vill. Här ska endast det understrykas som redan sagts: museet är idag per definition en institution som ska bidra till samhällets utveckling bland annat genom att gynna det man kallar kulturell förståelse. När det gjordes klart fick samhället en mycket stor arena för begrundan över kulturell mångfald. Europas museer beräknas ha ungefär 500 miljoner besökare per år.

På flera av kontinentens museer finns kulturella och materiella uttryck för islam bland allt det som ställs ut. Så är det på nästan alla de riktigt stora museerna. När museerna själva talar om sina islamutställningar är det samhällstillvända perspektivet och viljan att skapa förståelse starkt framträdande. På följande vis presenterar till exempel Museum für Islamische Kunst, som är en av tre delar av Pergamonmuseum i Berlin, sina samlingar:

In the difficult climate currently surrounding the public discourse on Islam, the Museum für Islamische Kunst sees itself as a mediator of a culture of great sophistication. Its exhibitions uncover the history of other cultures, something which in turn helps foster a better understanding of the present. This lends the collection its sharp political relevance, both within Germany and abroad, as a cultural storehouse for Islamic societies and peoples.⁴

Och Brahim Alaoui, chef för museet på Institut du Monde Arabe i Paris, befinner sig ytterligare ett steg närmare den kon-

4 *Museum für Islamische Kunst*, <http://www.smb.museum/en/museums-and-institutions/museum-fuer-islamische-kunst/about-the-collection.html>.

13 kreta politiken när han beskriver institutet (och alltså inte endast dess museum):

Its mission is to develop the study and knowledge of Arab culture and civilization and to promote dialogue and exchanges between France and the Arab world.⁵

Det är högtidliga och storstilade ord. De är därför lämpade att yttras också vid de ceremoniella tillfällen då utställningar invigs. Så skedde till exempel när Frankrikes president Hollande 2012 talade vid öppnandet av Louvrens nya utställning av islamisk konst:

The best weapons for fighting fanaticism that claims to be coming from Islam are found in Islam itself. What more beautiful message than that demonstrated here by these works.⁶

På ett liknande sätt uttryckte sig Sveriges dåvarande kulturminister Lena Adelsohn Liljeroth i samband med att vandringsutställningen *1001 Inventions – Discover the Muslim Heritage in our World* öppnades på Värmlands museum i Karlstad.

Det är ju faktiskt tusen år av glömska. Därför tycker jag att det är viktigt, i den tid då vi egentligen bara pratar om den muslimska världen som en konflikthärd, att beskriva allt det som har skett vetenskapligt och kulturellt.⁷

5 Alaoui, Brahim, 1999, "An Ongoing Dialogue: the Museum of the Institute of the Arab World in Paris", i *Museum International* (UNESCO, Paris), nr 203.

6 *Today's Zaman*, http://www.todayszaman.com/arts-culture_paris-louvre-museum-unveils-new-islamic-art-galleries_292939.html

7 Hallén, Åsa, 2014, *1001 Inventions. Discover the Muslim Heritage in our World. Röster om utställningen*, Karlstad: Värmlands museum.

14 Men det är inte bara vi, i meningen vi i Sverige, Europa, västvärlden, som kan komma till museet för att öka vår kulturella förståelse. British Museums förre chef Neil MacGregor förklarade i en artikel i *The Guardian* hur hans museum i detta avseende kunde göra nytta också utanför Storbritannien och väst.

The new interim government in Iraq will have to consider how it defines Iraq's identity. And it will be surprising if it does not turn, as every other government in the Middle East has turned, to historical precedents to define the wished-for-future. There is nowhere better to survey those precedents than the British Museum.⁸

De i den högtidliga retoriken uttryckta förhoppningarna på museets förmåga att skapa förståelse är sannerligen inte små. Det finns en tankegång om hur de ska uppfyllas som har med tid att göra. De museer och utställningar som just nämnts är historiskt inriktade. Det som där presenteras är, med undantag för *1001 Inventions*, det som går under samlingsnamnet "islamisk konst". Det är mot dessa gamla konstföremål som förhoppningarna riktas. Genom att blicka bakåt i tiden, genom att beredas möjlighet att visuellt studera föremål som är förknippade med ett islamskt förflutet, kan vi få vägledning när vi försöker förstå den del av dagens politiska situation som islam har beröringspunkter med. Från nuet till det förflutna och sen tillbaka till nuet, men rustade med historisk kunskap som gör vår samtid mera begriplig.

8 MacGregor, Neil, 2004, "In the Shadow of Babylon" i *The Guardian*, 14 juni 2014, citerad i Flood, Finbarr Barry, 2007, "From the Prophet to Postmodernism? New World Orders and the End of Islamic Art", i Mansfield, Elizabeth C. (red.) *Making Art History: A Changing Discipline and Its Institutions*, New York: Routledge.

De som lyckosamt följt med på den resan har fått verktyg som på ett inträngande sätt kan påverka den politiska situation som vi lever i idag. Det är den klart formulerade tanken. En bekymmersam diskurs kring islam kan motverkas, den muslimska världen kan framträda som något annat än en konflikt-härd, en dialog mellan arabvärlden och (om inte Europa så) Frankrike kan utvecklas, fanatism – det var den muslimska varianten Hollande främst tänkte på – bekämpas och Irak kan hitta sin nya nationella identitet. Det är inte lite.

Rädslan för islam

Vi minns själva en tid när det inte syntes till några muslimer i Europa. I alla fall inte när en genomsnittlig svensk blickade ut över sin världsdel. Däremot fanns det turkar, pakistanier, algerier. Alltså beståndsdelar av nationella klassificeringar. Religiöst förstådda personer var de först i kanske fjärde hand. Primärt var de invandrare, i andra hand turkar, pakistanier och algerier, sen arbetare och först därefter muslimer. Om nu den religiösa tillhörigheten alls noterades. Det är så vi minns det.

Så är det inte idag. Numera kallas de som tidigare var turkar och pakistanier först och främst för muslimer. När ägde den här omsvängningen rum? Datumet 11 september 2001 anmäler sig omgående som ett förslag. Utan tvekan fungerade terrorattackerna då som en påskyndare av den här processen. Men redan tidigare var den muslimska tillskrivna identiteten etablerad som den viktigaste.⁹ I Sverige kan man dra sig Vivianne Franzén till minnes. Hon var mellan åren 1994 och 1997 ledare för det invandringskritiska missnöjespartiet Ny Demokrati. För henne var islam kärnan i de problem som hon ansåg

9 Se vidare Allievi, Stefano, 2005, "How the Immigrant has Become Muslim: Public debates on Islam in Europe", i *Revue Européenne des Migrations Internationales*, 21:2.

16 att invandringen förde med sig. Hon undrade oroat hur länge det skulle dröja "innan våra svenska barn ska vända ansiktet mot Mekka". Det gjorde hon 1993.

På den snävt parlamentariskt avgränsade politikens område går förändringen att följa på nära håll. Islamologen Johan Cato har studerat islam och muslimers närvaro i svenska riksdagshandlingar och offentliga utredningar under åren 1975 till 2010.¹⁰ Fram till ungefär 1990 talades det inte mycket över huvud taget om islam. Det gällde även i de sammanhang där man tycker att sådant hade kunnat vara befogat. Till exempel i *Invandrarutredningen* från 1974 och *Diskrimineringsutredningen* från 1984. När islam berördes sågs det ofta som en positiv egenhet bland somliga invandrare eftersom den bidrog till att berika kulturlivet, men som också så att säga skulle gå över med tiden. Religiös särart var kanske mera seglivad än språklig sådan bland immigranter, men den hade knappast tiden för sig. Sannolikt hade denna prognos något att göra med att man inte uppehöll sig vid islam särskilt mycket. Men det berodde också, tror Cato, på brist på kunskap i ämnet. Vad som ägnades betydligt mera uppmärksamhet än islam var frågor relaterade till etnicitet.

Därefter, runt 1990, förändrades bilden. Frågor kopplade till islam började nu få allt större utrymme. I *Invandrapolitiska kommitténs* slutbetänkande från 1996 angavs ett skäl till varför det var motiverat: den ökade mängden muslimer i landet hade gett upphov till oro och rädsla bland svenskar (ordvalet, "svenskar", är kommitténs) och rädslan hade lett till en negativ syn på islam och muslimer. Denna tog sig i sin tur uttryck i till exempel motstånd mot moskébyggen. Detta motstånd var ett problem. Men inte det enda. Det började dyka upp en rad frå-

10 Cato, Johan, 2012, *När islam blev svenskt. Föreställningar om islam och muslimer i svensk offentlig politik 1975–2010*, Lund: Centre for Theology and Religious Studies, Lund University. I bokens undertitel anges tidspannet 1975 till 2010. Trots det finns *Invandrarutredningen* från 1974 med i materialet.

gor, på ett eller annat sätt relaterade till islam, som man måste förhålla sig till: "unga flickors skolgång, kvinnlig omskärelse och giftermål i tidig ålder", "arabiska och muslimska friskolor" till exempel.¹¹

Oro, rädsla, 11 september och Vivianne Franzén. I vida kretsar är bilden av islam omgärdad av fruktan och aversion. Det är knappast kontroversiellt att säga så. I varje europeiskt land finns ett eller flera politiska partier som i hög utsträckning bygger sina framgångar på förekomsten av sådana bilder. De är inte helt och hållet oberättigade. I islams namn utförs idag handlingar som man inte bara kan utan också bör frukta och hata. Islamiska Staten är tydligaste yttringen av det.

Problemet är att IS i mångas föreställningsvärld tenderar att bli det renodlade innehållet i religionen islam och den minsta och viktigaste gemensamma nämnaren för "den muslimska världen". Det är när det sker som det fenomen som kallas islamofobi framträder. Begreppet är diskutabelt och otympligt men trots det möjligt att definiera. I sin studie av fenomenet ger Jonas Otterbeck och Pieter Bevelander detta förslag:

Termen islamofobi avser ogrundad fientlighet gentemot islam. Den inkluderar även de praktiska konsekvenserna av sådan fientlighet vad gäller orättvis diskriminering av muslimska individer och gemenskaper, samt utestängandet av muslimer från den allmänna politiska och sociala samvaron.¹²

11 Cato, Johan, 2012, *När islam blev svenskt. Föreställningar om islam och muslimer i svensk offentlig politik 1975–2010*, Lund: Centre for Theology and Religious Studies, Lund University, s. 268f.

12 Otterbeck, Jonas & Pieter Bevelander, 2006, *Islamofobi. En studie av begreppet, ungdomars attityder och unga muslimers utsatthet*, Stockholm: Forum för levande historia. Definitionen är hämtad från The Runnymede Trust, 1997, *Islamophobia. A Challenge For Us All. Report of the Runnymede Trust, Commission on British Muslims and Islamophobia*, London: Runnymede Trust. En snarlik definition finns i Gardell, Mattias, 2014 (2011), *Islamofobi*, Stockholm: Leopard.

18 Islamofobins islam är ett orörligt idésystem som enkelriktat bestämmer hur muslimer tänker och handlar. Det innebär att den som vill lära känna muslimer egentligen aldrig behöver upprätta kontakt med sådana. Det är nog att ta del av den kunskap om islam som finns inom räckhåll, eftersom muslimer ingenting annat är än en enkel avspegling av denna. På så sätt skiljer sig muslimer – enligt den islamofobiska världsbilden – på ett distinkt sätt från oss som inte är muslimer. Vi tänker och handlar nämligen själva och självständigt utan att låta oss styras av nedärvda och omoderna tankepaket. Vi är i det avseendet normala och i takt med vår tid, vilket muslimer alltså inte är. Det är därför man bör frukta dem och se dem som ett hot mot allt som är modernt och i stora drag som det bör vara. Eller som det var innan muslimerna trädde in på scenen.

Problemen med islamofobins världsbild är uppenbara, stora och många. Det finns skäl att här dröja vid två av dem. För det första: det beräknas finnas mer än en och en halv miljard muslimer i världen. Alla dessa människor skiljer sig åt bland annat för att de är av olika kön, ålder, etnicitet, nations- och klasstillhörighet och så vidare. Det de i första hand är upptagna med är att leva sina liv på ett så uthärdligt sätt som möjligt. Till en sådan strävan hör ansträngningarna att tillföra sitt liv meningsfullhet i en snabbt föränderlig och svårbegriplig värld. De skiljer sig därigenom inte från dem som inte är muslimer, utan liknar dem. Vi liknar också varandra genom att vi omges av mer eller mindre systematiska och omfattande förslag till hur man bör tänka på sitt liv och dess plats i världen. I Sverige har vi till exempel den kristendom som vi fick höra om i skolan och som periodiserar veckan (sabbatsdagen), året (påsk, jul) och livscykeln (dop, konfirmation, bröllop, begravning). Och muslimerna har islam.

Det finns både kristna och muslimer som tror att de religiösa texterna, ensamma och bokstavligt lästa, räcker för att skapa

ett gott och meningsfullt liv. Förmodligen tycker de inte att det är enkelt – det krävs ihärdighet i tro, studier och ständig eftertänksamhet – men ändå att det är principiellt möjligt. Men i den kristna och muslimska världen utgör dessa människor ett fåtal. Vad den ”muslimska världen” beträffar så finns där många som över huvud taget inte är muslimer av det enkla skälet att de inte praktiserar islam. De är istället agnostiker eller ateister. Där finns också de som formellt och/eller av hävd ser sig, och/eller ses, som muslimer, men som inte ägnar sin religion särskilt många tankar och som inte låter den vägleda dem genom livet. Och det finns sekulära muslimer: de som vill göra religion till en privat angelägenhet som bör hållas skild från politik, lagstiftning, vetenskap och andra offentliga sammanhang. Och det finns de som bekänner sig till kristendomen eller någon av de andra religioner som vid sidan av islam finns representerade i ”den muslimska världen”.

Den strömning i den muslimska världen som idag har mest uppmärksamhet riktad mot sig är den som brukar benämnas den islamistiska. Den kallas så eftersom den tar sin utgångspunkt i islam för att formulera politiska ideologier ämnade att omforma de idag existerande muslimska nationerna. Till islamismen kan IS och besläktade grupper räknas. Men de utgör där en minoritet, för den islamistiska rörelsen är bred och heterogen. När Mattias Gardell i sin bok *bin Ladin i våra hjärtan* vill försöka fånga denna bredd och heterogenitet säger han så här:

Den [islamismen] omfattar således inte endast ”radikaler” utan också ”moderater”, ”revolutionärer” såväl som ”reformister”, ”demokrater” och ”antidemokrater”.¹³

13 Gardell, Mattias, 2006, *bin Ladin i våra hjärtan. Globaliseringen och framväxten av politisk islam*, Stockholm: Leopard, s. 10.

20 I ett försök att göra islamismens olika inriktningar mer åskådliga i en svensk miljö väljer han att ungefärligen översätta dem till "folkhemsislamism, socialdemokratisk islam, islamdemokrater, centerislamism och leninistisk avantgardism."¹⁴ De exempel som boken diskuterar är så pass skilda storheter som al-Qaida (Islamiska Staten hade ännu inte låtit tala om sig när boken skrevs), den saudiarabiska wahhabitiska tolkningen av islam, den det Muslimska brödrskapet närstående "folkhemsislamism" i Egypten som tänker sig att ett islamiskt samhälle gradvis ska växa fram underifrån, utan alla inslag av våld samt en revolutionär och väpnad islamism i samma land. Till exemplen hör också idétraditionerna från den västtillväxande och Englandsvänlige Sir Sayyid Ahmad Khan (1817–1898) i den dåtida brittiska kolonin Indien och den av europeiskt upplysningstänkande djupt influerade Jamal ad-Din al-Afghani (1838–1897).

Alltså: det finns många sätt att förhålla sig till islam och många uppfattningar om vilken roll den bör ha i livet, samhället och politiken. Det betyder också att islam i sig – i social och politisk mening – inte är. Däremot är den något som *blir till* efter en akt av *uttolkning*. Islam är alltså inte, lika lite som kristendomen, en kraft som ensidigt styr människors sätt att tänka. I den värld där människor lever förhåller det sig tvärtom: islam finns inte om inte någon uttolkar den och reflekterar över den.

Det andra islamofobiska problemet. "Den kunskap om islam som finns *inom räckhåll*" var en formulering som vi nyss använde om islamofobi. De som ansluter sig till en islamofobisk världsbild behöver ofta inte sträcka sig särskilt långt efter "kunskap" som tycks bekräfta dess riktighet. De har också goda möjligheter att avskärma sig från andra bilder av islam och muslimer. Det beror i stor utsträckning på de möjligheter som internet erbjuder till separerade åsiktsgemenskaper

14 A.a., s. 284.

21 som överskrider det fysiska rummet. På "socialkonservativa", fascistiska, rasistiska och liknande sajter, där invandrings- och islamkritiska frågor dryftas, kan de islamofobiska perspektiven odlas i ostörd avskildhet. Alla som besökt en sådan sajt vet hur det ser ut: i kommentarsfälten försöker man överträffa varandra i att vara överens och aldrig hörs en avvikande, kritisk röst.

De föreställningar om islam som cirkulerar i sådana miljöer har betydande inslag av rent bisarreri. Det klaraste exemplet på detta är myten om Eurabien, som har en central plats inom samtida islamofobi. I sin ursprungsform lanserades den först av den egyptisk-judiska-brittiska och i Schweiz boende författarinnan Gisèle Littman, som skriver under pseudonymen Bat Ye'or, i två böcker 2002 och 2006. Det hon berättar är i mycket korta drag detta: 1973 skapade EU:s föregångare EEC en diplomatisk diskussionskommitté, Euro-Arab Dialogue, EAD, vars syfte var att förbättra de diplomatiska relationerna med arabstaterna efter oktoberkriget (också känt som yom kippurkriget) och den första oljekrisen. Detta är sant. Sant är också att EAD las på is 1979 efter bara fyra sammanträden. Två misslyckade försök att väcka liv i den gjordes 1990 och 2008.¹⁵

Men enligt Littman är denna obemärkta och föga framgångsrika kommitté i själva verket en täckmantel för en arabisk-muslimsk omvandling av Europa, frampressad med hjälp av oljevapnet. Vägen till denna omvandling ska beredas genom desinformation, bland annat marknadsförd av politiska och intellektuella medlöpare i Europa, och ett successivt demografiskt maktövertagande genom massinvandring av muslimer som väl etablerade i Europa börjar producera barn i stor omfattning.

15 Se även Strømmen, Øyvind, 2012, *Det mörka nätet. Om högerextremism, kontrajihadism och terror i Europa*, Stockholm: Molin & Sorgenfrei.

22 Detta har alltså i fullständig hemlighet planlagts och påbörjats av de splittrade arabstaterna och EU tillsammans. En förkunnelse mera värd namnet konspirationsteori är knappast möjlig att tänka sig. Likafullt har den spelat en viktig roll inom den islamofobiska miljön. Inte bara som en inspirationskälla för Anders Behring Breivik, vilket framgår av hans manifest 2083. *A European Declaration of Independence*. Den har också byggts på och utvecklats av tänkare och politiker positionerade olika långt ut på högerkanten.

Den kanadensiske journalisten Doug Saunders har kallat hela detta idépaket för "myten om den muslimska flodvägen". I sin bok med samma namn undersöker han "de mer sakliga påståendena från flodvägsrörelsen".¹⁶ Han gör det genom att ställa dem mot den vetenskapliga, kvantifierbara kunskap – statistisk, demografisk, genom attitydundersökningar insamlad – som idag finns tillgänglig, det vill säga sådan kunskap som mest gör sig förtjänt av benämningen "fakta". Några av de påståenden han på detta sätt testat är de här:

- Den muslimska befolkningen i väst växer snabbt och kommer snart att utgöra en majoritet i Europa.
- I framtiden kommer en långt större andel av invandrarna från muslimska länder.
- Muslimska invandrare är inte lojala mot sina värdländer. Deras lojalitet ligger hos religionen eller det land där de föddes.
- Terrorism är en naturlig och oundviklig utvidgning av fundamentalistisk muslimsk tro.

Samtliga dessa påståenden visar sig vara helt eller huvudsakligen felaktiga. Ingenting tyder på att muslimer är på väg att

16 Saunders, Doug, 2015 (2012), *Myten om den muslimska flodvägen. Är västvärlden hotad av invandrarna?*, Stockholm: Karneval.

bli en majoritet eller ens stor minoritet i Europa.¹⁷ Den muslimska gruppen har visserligen idag en högre fertilitetsgrad – 2,2 barn per familj – än den icke-muslimska – 1,5 barn per familj – men den sjunker och prognoser säger att den kommer att fortsätta göra det och att muslimernas andel av kontinentens befolkning år 2050 kommer att stabilisera sig mellan 8 och 9,5 procent.¹⁸ Också i utomeuropeiska länder med en muslimsk majoritet har befolkningstillväxten minskat från en fertilitetsgrad på 4,9 barn 1995 till 2,9 år 2010 och förväntas gå ned till 2,3 år 2035.

Saunders siffror för det som kan kallas den muslimska invandringen till Europa är hämtade från åren strax innan den flyktingkris som uppstod 2015. Den har förstås ökat den muslimska andelen invandrare till Europa eftersom sådana utgör huvuddelen av den dryga halvmiljon människor som under det året anlände till EU. Men också flodvägs påståendet om det stigande antalet muslimska invandrare är äldre än flyktingkrisen. Huvudmönstret då var att muslimska migranter framför allt utvandrade till andra muslimska länder: subsahariska afrikaner till Nordafrika, människor från Mellanöstern till Turkiet och gulfstaterna. Med undantag för Frankrike – där muslimer utgjorde 68,5 procent av invandrarna – var muslimerna en minoritet bland immigranter i europeiska länder. I Spanien utgjorde de 13 procent, i Tyskland, där den stora invandragruppen kommer från Östeuropa, 15 procent, och i Storbritannien 28 procent.

En undersökning publicerad 2009 visade att 88 procent av offren för muslimska terroråd var muslimer. Det kan därför verka förvånande att så mycket som 7 procent av muslimerna

17 Samtliga de kvantitativa uppgifter som här följer, fram till avsnittets slut, är hämtade från Saunders, Doug, 2015 (2012), *Myten om den muslimska flodvägen. Är västvärlden hotad av invandrarna?*, Stockholm: Karneval. Se vidare referenserna i Saunders bok.

18 Den fertilitetsgrad vid vilken en befolkning varken ökar eller minskar ligger på 2,1 barn per kvinna i fertil ålder.

24 i USA tyckte att "våldsdåd mot civila mål, som bombattentat, 'ibland är berättigade' om de sker för en rättfärdig sak och att ytterligare en procent säger att de 'ofta är berättigade'". Men det ska ställas mot att 24 procent av amerikanerna i allmänhet tyckte att samma former av våld ofta eller ibland är berättigade och att sex procent menade att de är "absolut berättigade". "Över hela den västliga världen", skriver Saunders, "ligger muslimernas stöd till våld och terrorism på samma nivå som bland befolkningen i allmänhet, ibland är det lägre." Det är förstås inte samma sak som att det inte skapas muslimska terrorister i Europa och väst. Det är ett smärtsamt bekant faktum att det förhåller sig så. Men två saker är viktiga att veta i det här sammanhanget. Den ena: mellan åren 2001 och 2009 – alltså före attentaten i Frankrike 2015, det är förstås viktigt att understryka – genomfördes mindre än en procent av alla terroristdåd i Europa av jihadanhängare. Politiska separatister, främst baskiska och korsikanska, stod för en mångfalt högre andel.¹⁹ Den andra: den genomsnittlige europeiske muslimske terroristen har inte sin bakgrund i en avskärmad och starkt troende muslimsk miljö. En undersökning genomförd av Centre for Counter-Terrorism i Haag visade tvärtom att mindre än en tredjedel av muslimska terrorister hade vuxit upp i ett religiöst muslimskt hem, att nästan hälften av dem hade en i huvudsak sekulär uppfostran och att mer än en tredjedel hade konverterat till islam från en oftast kristen uppväxt.

Detta är alltså endast några av de flodvägspåståenden som Saunders med hjälp av vetenskapligt säkrad kunskap – så långt nu vetenskap kan säkra kunskap – kan avvisa. Därmed givetvis

19 Den i skrivande stund senast tillgängliga sammanställningen av terrordåd inom EU rör 2014 och visar att två av 199 misslyckade, avstyrda eller fullt genomförda terrorattacker var relaterade till islam. För 67 av fallen stod separatister, för 13 "left-wing and anarchists", en var en "single issue" och 116 klassificerades som "not specified". *European Union Terrorism Situation and Trend Report 2015*, https://www.europol.europa.eu/latest_publications/37.

inte sagt att allt är i sin ordning och att inget finns att oroa sig för. Det finns terrorism och det finns, särskilt i Sverige, en segregation av muslimer på arbets- och bostadsmarknaden som knappast i det långa loppet är gynnsam för lojaliteten med den nation man lever i. Men det finns ingen muslimsk flodväg och inget Eurabien. 25

Vad har vi gjort?

Man kan säga att den här boken utgör en undersökning av i vilken grad museer som ställer ut (aspekter av) islam lever upp till den moderna definitionen av ett museum och de samtida förhoppningarna på museers förmåga att åstadkomma kulturell förståelse. Vi vill göra det empiriskt, genom att besöka sådana utställningar och observera och försöka förstå dem så noggrant som vi förmår.

Men – för att återvända till klippkanten i det här kapitlets början – varför gör vi det i Tyskland och Storbritannien? Kunde vi till exempel inte ha nöjt oss med att undersöka saken i Sverige?

Nja, det hade i så fall lett till en diskussion som vilade på ett minst sagt sprött empiriskt underlag. Det finns tre museer i vårt land som kan förväntas ha permanenta utställningar där islam på ett eller annat sätt finns representerade: Medelhavsmuseet, Östasiatiska museet och Etnografiska museet i Stockholm.²⁰ Där har vi varit.

På Medelhavsmuseet finns samlingar av islamiska konstföremål.²¹ Där fanns också, fram till för ett par år sedan, en

20 En utställning har tillkommit sedan detta först skrevs: *Korsvägar* på Världskulturmuseet i Göteborg i vilken bland annat Mekka diskuteras. Vi avstår emellertid från att kommentera denna, då en av oss, Klas Grinell, medverkat i produktionen av den. Islam kan förstås också förekomma i tillfälliga utställningar. Det kommer att framgå i kapitel 4.

21 *Medelhavsmuseet*, <http://www.varldskulturmuseerna.se/medelhavsmuseet/>.

26 permanent utställning av islamisk konst. Men nu är den alltså borta. Det betyder inte att islam är helt frånvarande på museet. Man hittar den i utställningen *Egypten*. Men där får man leta ett tag. Den vill nämligen skildra en historisk era som spänner över 7 000 år, från fördynastisk tid, alltså före faraonerna, fram till nyss. I det långa perspektivet var det inte särskilt länge sen som Egypten blev muslimskt, så det är först i utställningens sista rum som islam finns närvarande. Några sidor ur en Koran från 1400-talet visas i en monter tillsammans med betydligt flera föremål med koptiskt kristen anknytning. I en annan monter finns föremål som representerar handel och hantverk under den muslimska tiden. Ett rum är inrett med möbler som skapar en atmosfär som kan associeras med muslimskt familjeliv. Men detta är i stort sett allt.

Enligt FN:s definition utgörs Östasien av Kina, Japan, Mongoliet och Nord- och Sydkorea.²² Där bodde 2015 ungefär en och en halv miljard människor.²³ Av dessa är omkring 25 miljoner muslimer. På kanske en knapp miljon när bor samtliga dessa i Kina, företrädesvis västra Kina, företrädesvis i regionen Xinjiang.²⁴ De har funnits där i 1 300 år. Sådana numerära sakuppgifter kan få en att tro att man ska stöta på en inte helt obetydlig mängd representationer av islam på Östasiatiska museet. Särskilt som man på sin hemsida säger att man visar "samlingar från Kina, Japan, Korea, Indien och Sydasiens". Enligt FN:s definition utgörs Sydasiens av länderna Afghanistan,

22 United Nations, Population division, Department of Economic and Social Affairs, *World Population Prospects: The 2012 Revision*, <http://www.unep.org/tunza/tunzachildren/downloads/country-Classification.pdf>.

23 United Nations, Population division, Department of Economic and Social Affairs, *World Population Prospects: The 2015 Revision, Total Population – Both Sexes*, https://esa.un.org/unpd/wpp/publications/files/key_findings_wpp_2015.pdf.

24 Junqing, Min, 2010, *The Present Situation and Characteristics of Contemporary Islam in China*, JISMOR 8, <https://doors.doshisha.ac.jp/duar/repository/ir/18185/r002000080004.pdf>, samt diverse uppgifter från Wikipedia.

Bangladesh, Bhutan, Indien, Iran, Maldiverna, Nepal, Pakistan och Sri Lanka. I flera av dessa är ju som bekant islam den helt dominerande religionen. 27

Men ser man till de utställningar som visas på museet så handlar de uteslutande om Östasien: Kina mest, några om Japan och en om Korea. Lång blir vandringen innan man stöter på något som har med islam att göra. En skylt berättar att det kinesiska kejsardömet en gång gränsade till kalifatet vilket var gynnsamt för den transkontinentala handeln. Något enstaka föremål kan man också stöta på som har anknytning till islam, men då inklade i annat, kinesiskt. Att islam så till den grad hamnat i skymundan har med stor sannolikhet att göra med historien om hur museets samlingar kommit till. Den allmänna frågan om europeiska samlingars uppkomst och utveckling ska vi framöver ägna stor uppmärksamhet, särskilt i nästa kapitel.

På Etnografiska museet hittade vi ingenting. Det är överraskande eftersom museet äger betydande föremålssamlingar från områden där islam spelat och spelar en viktig roll. Kanske särskilt från det som idag heter Indonesien.

Av det som finns permanent utställt på Medelhavsmuseet, Östasiatiska museet och Etnografiska museet kan man alltså inte göra en bok om islam på museer. Det kan man inte heller om man lägger till de tillfälliga utställningar som då och då kan visas i Sverige. Två sådana har vi besökt. Den ena – *1001 Inventions* – har vi redan nämnt. Vi kommer att säga ytterligare något ord om den i bokens fjärde kapitel.

Den andra ska vi berätta om redan här. Dels för att ytterligare understryka hur sprött materialet är om man vill diskutera islam på svenska museer, dels för att antyda vilket perspektiv – det kommer successivt att utvecklas – vi anlagt på de utställningar i Tyskland och Storbritannien som vi har besökt.

28 På Grenna museum visades 2016 utställningen *Hjalmarssons Persien 1911–1915* som visar foton tagna av nämnde Hjalmarsson.²⁵ Han var general och utsedd att etablera och leda en gendarmstyrka med uppgift att skapa trygghet och ordning på de persiska landsvägarna. Handelskaravaner överfölls nämligen frekvent av rövarband. Att det uppdraget gick till Sverige berodde på att landet saknade kolonier och därför ansågs neutralt. Det var ett sextiotal svenskar – poliser, militärer, tjänstemän och hustrur till dessa – som av detta skäl anlände till Persien.

Hjalmarsson hette Harald i förnamn, var far till högerpolitikern Jarl Hjalmarsson och hans, Haralds, föräldrar kom som pensionärer till Gränna. Därav museets intresse för Hjalmarsson, kan man förmoda. Därtill var han alltså fotograf. Det är ett trettiotal av hans bilder från äventyret i Persien som visas. De hänger på väggarna på husets bottenplan. Omedelbart under det finns det som museet är berömt för: utställningen om Grännasonen Salomon August Andrées storsvenska praktfiasko – den sorgliga och illa förberedda ballongresan som skulle ha fört honom, Nils Strindberg och Knut Fränkel till Nordpolen, men som slutade på ungefär samma breddgrad som startpunktens och där de också, av inte helt klarlagda skäl, omkom.

Man kan säga att vi vid våra besök på museer i Storbritannien och Tyskland försökt fånga det som kan kallas för en idémässig, kulturell och politisk undertext, som kan vara mer eller mindre medveten för utställningsmakarna. Men ur Hjalmarssons bilder är det svårt att krama ut någonting ideologiskt anmärkningsvärt. Mest föreställer de landskap, byggnader, stadsmiljöer och människor av svensk eller etniskt varierad persisk härkomst. De visar heller inte särskilt markanta prov

25 Norén, Sten, 2013, *Farbror Eriks dagbok över en del av tiden som svensk gendarmofficer i Persien 1911–1914*, u o.

29 på hierarkiska relationer mellan svenskar och perser. Det är bilder som är fångslande att titta på. De griper tag i något som är geografiskt avlägset och som inte längre finns. Men man kan knappast säga att de därför är exotiserande och drömskt romantiska eller att de föreställer något som ska förstås som skrämmande och hemskt. Alltså inte mycket av det som varit utmärkande för västs bilder av den muslimska världen.²⁶ Mycket är förstås annorlunda jämfört med Sverige då och nu – människornas klädsel (men för dagens betraktare är väl också de avporträtterade svenska militärernas klädsel annorlunda), byarna, vattenpiporna, kamelerna och så vidare – men det annorlunda har svag ideologisk laddning.

Ibland finns Hjalmarssons anteckningar i anslutning till bilderna återgivna. Många är av neutralt beskrivande karaktär. Värdeomdömena är få. Detta sägs dock: "Bazarer och butiker, snuskigt", men också: "Boningshusen ligger ofta i mycket vackra trädgårdar". Således inte särskilt mycket av ideologisk karaktär heller i de av Hjalmarssons noteringar som valts ut till utställningen.

Något överraskande blir det därför när man tar del av det som en skylt har att säga:

Harald Hjalmarssons kommentarer, som delvis återfinns vid bildtexterna har Sverige som referens. Det är svensken, officeren, som är normen när man möter Persien. Med hans blick blir "det andra" smutsigt, snuskigt, dåligt och barnsligt men samtidigt noteras vackra trädgårdar.

Detta betraktningssätt är inte unikt för Hjalmarsson, det är snarare ett tidens tecken. Det återkommer

26 Se Berg, Magnus, 1998, *Hudud. Ett resonemang om populärorientalismens bruksvärde och världsbild*, Stockholm: Carlssons.

30 från hans officerskamrater och i den samtida pressen. Svenskarna är hjältar och spelar avgörande roller. De rankas som högst stående i en rashierarki. Övriga européer, utöver tyskarna, beskrivs oftast negativt med syfte på, inte personerna i sig, utan ländernas politik. Därefter kommer perserna med såväl positiva som negativa egenskaper. Lägst i rang hamnar judar, armenier och stamfolk.

I en analys av ett antal memoarböcker konstateras att den som författades av en i Persien verksam svensk polis avviker med en mer positiv än negativ inställning till perserna. Det kan förklaras med att polismannen arbetade närmare befolkningen och lärde känna dem [sic].

Efter ordet "analys" i sista stycket finns en not. Den refererar till två texter av Sandra Karlsson (det är hon som analyserat polismannens memoarer) och Mohammad Fazlhashemi.²⁷ Vi tror att bägge författarna skulle instämma i det som skylten berättar. Men de skulle förmodligen ha valt skarpare kritiska ordalag, delvis beroende på att de båda kan sägas ha orientalismkritiska och postkoloniala teoretiska utgångspunkter. Mohammad Fazlhashemi, vars artikel i huvudsak bygger på den dåtida pressens skrivelser om det persiska uppdraget, skulle ha kontextualiserat Hjalmarssons bilder och kommentarer bredare. Framför allt visar hans forskning och även Sandra Karlssons, som bygger på memoarer skrivna av tre av Persienfararna, på

27 Karlsson, Sandra, 2006, *Svenska män i solens och lejonens land – en fallstudie av svensk orientalism i Persien 1911–1925*, Södertörn: Södertörns högskola, Fazlhashemi, Mohammad, 1999, "Kolonialt medvetande utan kolonier. Svenska officerare på uppdrag i 1910-talets Persien", i Berg, Magnus & Veronica Trépagny (red.), *I andra länder. Historiska perspektiv på svensk förmedling av det främmande. En antologi*, Lund: Historiska media.

hur ett rasistiskt och kolonialt perspektiv utvecklades främst då militärerna efter hemkomsten berättade för en nyfiken och för ett sådant perspektiv disponerad svensk publik. 31

På det hela taget harmonierar skylttexten väl med det som forskningen bragt i dagen ändå inte lika väl med fotografierna. Det innebär att besökaren har lite svårt att veta vilken blick som ska aktiveras. Vill utställningen att vi ska reflektera över en rasistisk, chauvinistisk kolonial världsbild eller endast studera motiv från en avlägsen tid och ort (och samtidigt ägna Grännas plats i världen några tankar)? Det är naturligtvis inget problem att besökaren av en utställning bereds möjlighet till två olika tolkningar. Det är bara berikande och stimulerande. Men här talar de två perspektiven förbi varandra, de upprättar knappast någon diskuterande kontakt. Det krävs stor, rent av överhettad, tolkande listighet för att avlocka fotografierna exempel på det som skylten berättar om.

Själva Persienepisoden utgör annars ett utmärkt tillfälle att inträngande blyxtbelysa det koloniala mötet mellan öst och väst. Men det tas inte riktigt till vara. Som framgår av Mohammad Fazlhashemis forskning skymms det sammanhanget så länge den svenska publika kommunikationen kring denna svensk-persiska episod inte uppmärksammas. Det sker knappast i utställningen. Sannolikt har man också gjort ett urval av Hjalmarssons anteckningar som utesluter det som skylten säger att han skriver om i anslutning till sina fotografier. Det är synd. I alla fall ur det problematiserande perspektiv som vi anlägger i den här boken. Därmed inte sagt att utställningen saknar värde. Tvärtom. Man tittar gärna och länge på bilderna och den historiska fantasin stimuleras därvid. Men den hade behövt hjälp på traven för att pussla ihop ett mera fullödigt och framför allt kritiskt filtererat sceneri, särskilt som den citerade skylten berättar om, eller i alla fall antyder, ett större sammanhang av kolonialism (utan kolonier) och rasism.

32 Vad kan man säga om det här? Först och främst detta: utställningar är en medial form som kräver ganska eftertryckliga uteslutningar och avskärmningar. De flesta har väl lagt märke till, kanske från sitt eget beteende, hur korta museibesök brukar vara och hur förströdd och av slumpen styrd uppmärksamheten på det utställda ofta är. Det gäller för utställare att åstadkomma ett stort mått av tydlighet och vägen dit går oftast via avgränsningar, exkluderingar och förenklingar. Det betyder att vissa perspektiv och aspekter lämnas därhän. Det blir ju så när man gör ett val. Men det som på utställningen av Hjalmarssons persiska bilder tyvärr hamnar i skymundan är hela den historiskt politiska kontext som det svensk-persiska företaget var en del av och som präglades av rasistiskt och kolonialistiskt tankegods. Den citerade skylten kan ses som ett undantag, men den har samtidigt formen av ett slags ursäkt för något som inte finns närvarande i utställningen. Därmed blir detta en utställning av fängslade bilder som är politiskt neutrala och som saknar ett ideologiskt sammanhang. Men så förhåller det sig som sagt inte. Det visar sig alltså att uteslutningar, tystnader och avgränsningar rymmer viktig kunskap. Det är i mycket hög grad sådan vi har letat efter på museerna.

Trots att Hjalmarsson tog sina bilder i ett muslimskt land är islam självt inte närvarande i dem. Inte på annat sätt än att människor som råkar vara muslimer hör till det avfotograferade. Det förhållandet upprepas i en mycket stor majoritet av de utställningar vi besökt. Men när vi säger så tänker vi på islam i en specifik form, nämligen islam som en levd religion, en aktiv tro, något som erbjuder människor existentiell trygghet, en hjälp för att försöka upprätta mening i tillvaron. I andra former är islam däremot mera framträdande. Vilka dessa former är, vad islam får representera, hur islam uppenbarar sig men också i vilken grad är de frågor som vi framför andra funderat över före, under och efter museivandringarna.

Hur gick det för Hjalmarsson, den i pressen hyllade hjälten, när han kom hem? Om detta ger utställningen besked. Han blev 1918 chef för den svenska brigaden i inbördeskriget i Finland. På den vita sidan alltså. Därefter började han tjänstgöra på Vaxholms grenadjärregemente. Strax därpå, 1919, tog han sitt liv. Hans alkoholmissbruk var då omvittnat, men förmodligen var det utlösande skälet till självmordet utebliven befordran och att han genom Hjalmar Brantings ingripande aldrig fick den svärdsorden som Gustav V stod i begrepp att förära honom. Anledningen till Brantings agerande var sannolikt Hjalmarssons krigsförbrytelser i Finland, där han personligen hade avrättat krigsfångar.

*

Mycket av utställt islam finns det således inte i Sverige. Man måste ge sig ut på den europeiska kontinenten. Men varför bara till Storbritannien och Tyskland? Det finns två enkla svar på frågan: vare sig budgeterade medel eller språkkunskaper räckte längre. Som kommer att framgå kräver den metod vi valt att det på plats ska gå att förstå det som textmaterial förmedlar i de olika museernas utställningar. Att museibesöken gjorts i Tyskland och Storbritannien utesluter inte att det övergripande projektet syftar till att skapa kunskap om den samlade europeiska bilden. Den redovisas dock i artikelform i andra sammanhang.²⁸ Samtidigt menar vi att Tyskland och

28 Nämligen följande artiklar av Klas Grinell: 2016b, "Heritagization and Religionization of Islamic Culture in Europe" paper presenterat på *What does heritage change? Third Biennial Conference of Association of Critical Heritage Studies*, Montreal 3-8 juni 2016. 2016c, "Muslimskt kulturarv i Europa och Sverige", *Ord & Bild* nr 3, 2016. På engelska som "Carpet and Ceramics: Misrepresenting Muslim Cultural Heritage at European Museums", Eurozine.com. 2016, "Art as an escape from secularity: the Maryamiyya case" i *PARSE*, no. 5, 2017. Kommande a "Frames of Islamic art. Representations of the cultural heritage of Islamdom", i Tomas Nilsson (red.), *Uses of Heritage: then, now and tomorrow*, Halmstad: Halmstad University Press. Kommande b,

34 Storbritannien är två länder som av flera skäl fångar generella drag i europeiska utställningar om islam och i de historiska processer som styrts deras tillkomst och utveckling.

”Den metod vi valt” skrev vi nyss. Vi har principfast upprätthållit besökarperspektivet. Vi har vandrat igenom utställningarna en, två eller tre gånger och tänkt på oss själva som mycket intresserade och mycket fokuserade besökare. Speciella sådana, förvisso. Vi har kommit dit inte som turister eller för att göra något bildningsfrämjande och innehållsrikt av vår fritid. Vi har kommit av professionella skäl för att fullfölja det projekt som delvis betalar våra löner. Och sakligt kan man förmoda – ja, sannolikt konstatera – att våra kunskaper om islam och museer är mera omfattande än den genomsnittliga besökarens. Vi har båda forskat och skrivit om sådant som har med islam att göra, en av oss är yrkesbetecknad som museolog och den andre är intendent på ett museum, närmare bestämt Världskulturmuseet i Göteborg.

Att vi studerat de olika museernas hemsidor och en del annan liknande information och studerat litteratur som på olika sätt berör utställningarna är kanske något som också den verkligt intresserade och exemplariska museibesökaren skulle göra.

”Labelling Islam: on the lack of a structuring idea in European exhibitions of Islam”, artikel presenterad på konferensen *From Malacca to Manchester: Curating Islamic Collections worldwide*, Manchester Museum, 30 januari-1 februari 2017. Kommande publicering i antologi redigerad av Norton-Wright, Jenny och Stephen Welsh (red.), i Palgrave MacMillans serie ”Heritage Studies in the Muslim World”. Kommande c, ”Framing Islam; at the World of Islam Festival, London 1976” i *Journal of Muslims in Europe*, ”Integrating Islam into Europe: Handbook suggestions” I CERGU Yearbook 2017, Andrén Mats (red.), Göteborg: CERGU, 2017, kommande i Special Issue: Beyond cultural borders i *European Review*.

Dessutom har vi tillsammans med vår referensgrupp samproducerat Berg, Magnus, Klas Grinell, Göran Larsson, Sharon Macdonald, Saphinaz Amal Naguib, Susan Kamel & Mirjam Shatanawi, ”Conversation on Museological framings of Islam in Europe” för *Material religion*. Boken Grinell, Klas, Göran Larsson, Maria Löfdahl, Fredrik Skott & Lena Wenner, *Röster om hajj*, Göteborg: Institutet för språk och folkminnen, 2017 har kommit ur projektets samarbete med Världskulturmuseet och Institutet för språk och folkminnen kring utställningen *Korsvägar*.

Vad vi däremot inte har gjort är att undersöka vilka intentioner museernas personal har haft när de producerat utställningarna. Det är inte dem vi är intresserade av utan resultatet av dem. Det vi i den här boken vill studera är det som besökaren faktiskt får se och inte det som någon en gång hoppats att de ska se. Det är skälet till att vi – med ett, möjligen ett och ett halvt, undantag – inte gjort några intervjuer med museernas personal.

Förutsättningslösheten har förstas begränsats av att vi också besett utställningarna i vår egenskap av forskare med ett forskningsuppdrag. Men vi har inte velat krångla till den sidan av saken alltför mycket. Fyra grundläggande och mycket enkla frågor har fungerat som en transformatorstation mellan våra litteraturbaserade och teoretiska studier och själva museibesöken.

Vad är islam? Är islam en religion, en kultur, en estetisk tradition eller något annat? Om det är en religion: Är det då fråga om en levd och upplevd andlighet, ett mönster av trossatser, ritualer och påbud eller någonting annat? Och så vidare.

Var är islam? Skildras endast de så kallade kärnländerna (enkelt uttryckt: Mellanöstern och Nordafrika)? Representeras också andra länder där islam är den dominerande religionen? Sägs någonting om länder där islam finns men där andra religioner har en större närvaro? Och så vidare.

När är islam? Har islam en förhistoria som föregår profeten Muhammeds uppenbarelser? Vid vilken tidpunkt upphör skildringen av islam? Och så vidare.

Vem är islam? Är islam alls representerad av personer, aktörer? Till vilka etniciteter, klasser, kön etc. hör i så fall dessa? Vilka sociala konstellationer bildar dessa aktörer? Och så vidare.

Det kan vara viktigt att påpeka att vi alltså inte själva driver någon egen förståelse av vad islam är. I frågorna ovan kunde ”islam” stått inom citationstecken. Vi har främst studerat vad museerna framställer som relaterat till ”islam”. Några gånger har vi själva sökt efter föremål som utifrån andra och bredare

36 definitioner av islam på något sätt kan kallas islamiska. Här och var i boken kommer denna fråga upp och vi diskuterar den igen i avslutningen.

Tillsvidare använder vi ordet islam i en så allmän betydelse som möjligt. I Nationalencyklopedins ordbok finns en sådan allmän definition:

islám subst., ingen böjning

- en världsreligion som räknar med en enda, personlig Gud och betonar vikten av bön, botgöring och mission urspr. arabisk, grundad av profeten Muhammed; med åtskilliga beröringspunkter med kristendomen och judendomen {SYN. **muhammedanism**}

Enligt *Dudens Deutsches Universalwörterbuch* syftar ordet Islam på tyska, liksom på svenska, framför allt på en religion: "auf die im Koran niedergelegte Verkündigung des arabischen Propheten Mohammed zurückgehende Religion". Men *Oxford English Dictionary* antyder att den engelska förståelsen är något bredare: "The religious system established through the prophet Muhammad; the Muslim religion; the body of Muslims, the Muslim world."

Vi utgår som oftast i våra beskrivningar helt enkelt från vad museerna säger att islam är, samtidigt som vi antar att många besökare i bakhuvudet uppfattar islam som namnet på en religion.

Men ... vad är då en religion? Inom religionsvetenskapen finns en mängd konkurrerande definitioner som ofta vill utmana det man uppfattar som en vanlig och alltför protestantiskt färgad förståelse av religion som organiserad gudstro. Många menar till och med att det inte går att finna en gemensam definition av allt det som ordet religion kan beteckna. Andra, som Graham Harvey argumenterar i boken *Food, sex and strangers. Understanding religion as everyday life* att religion har lika mycket att

göra med att offra getter som det har med att tro på Gud.²⁹ Religionsvetenskapernas diskussion om begreppet religion tydliggör att det i europeiska språk, liksom i den traditionella akademiska världen, finns en protestantisk upptagenhet av tro som går igen även i Nationalencyklopedins definition av ordet religion.

religion [-lio´n äv. -ligio´n]

subst. ~en ~er

ORDLED: re-lig-ion-en

- sammanhängande trossystem ofta kännetecknat av tro på viss(a) gud(ar), övernaturliga företeelser etc.; vanl. äv. med spec. ceremonier och levnadsregler.³⁰

Även om vi är medvetna om, och ser viktiga poänger med det perspektiv Harvey framför, använder vi ordet religion främst i dess vardagliga innebörd, som en ungefärlig synonym till trossystem. Även vi är ju ofrånkomligen protestantiskt påverkade.

Vi har rest och besökt utställningarna tillsammans – det gjorde vi 2015, 2016 och 2017 – och vi har gemensamt diskuterat oss fram till det som är bokens innehåll. Vi har läst ungefär samma litteratur. Men med undantag för slutdiskussionen och någon kortare passage på annat håll har bokens text författat av Magnus Berg.

29 Harvey, Graham, 2013, *Food, Sex and Strangers. Understanding Religion as Everyday Life*, Durham: Acumen. En bra genomgång av befintliga religionsdefinitioner finns i Stausberg, Michael & Marc Q Gardiner, 2016 "Definition" i Stausberg, Michael & Steven Engler (red.), *The Oxford Handbook of the study of religion*, Oxford: Oxford University Press.

30 Enligt *Dudens Deutsches Universalwörterbuch* betyder religion: "1. (meist von einer größeren Gemeinschaft angenommener) bestimmter, durch Lehre und Satzungen festgelegter Glaube und sein Bekenntnis, 2. gläubig verehrende Anerkennung einer alles Sein bestimmenden göttlichen Macht; religiöse Weltanschauung", medan *Oxford English Dictionary* säger att den vanligaste samtida betydelsen är: "Belief in or acknowledgement of some superhuman power or powers (esp. a god or gods) which is typically manifested in obedience, reverence, and worship; such a belief as part of a system defining a code of living, esp. as a means of achieving spiritual or material improvement."

2. Insamlandet

Det är i en särskild form som islam allra främst finns representerat på Europas, och för den delen också (åtminstone väst-) världens, museer: som Islamic art. Som det heter på engelska. På tyska heter det Islamische Kunst.

Det man ställer ut är alltså konst som man anser har med religionen islam att göra. Och konst är konst eftersom den har ett estetiskt värde. Det anser i alla fall många. Tar man orden islamisk konst på bokstavligt allvar ska besökaren alltså närma sig dessa utställningar med sin estetiska sensibilitet påslagen (och samtidigt tänka på religion). Det är former, färger, proportioner som ska avsynas och de ska värderas mot de uppfattningar man har om vad som är vackert och skönt (och sätta detta i samband med religion). Det och ingenting annat. Om man tänker bokstavligt vill säga. Men det bör man inte göra. Inte i det här fallet och inte i allmänhet heller. För ord har aldrig en enkel och entydig relation till det de ska beteckna.

Islamisk konst hittar man oftast på de riktigt stora museerna. De som också, bland annat på grund av sin storlek, är kända i vida kretsar och hör till de platser "man någon gång i livet bör ha besökt". Gemensamt för de flesta av dem är även att de är gamla. Med museihistoriska mått mycket eller ganska gamla. Det är fyra sådana museer vi har vandrat runt i: British Museum och Victoria and Albert Museum i London, Museum für Islamische Kunst i Pergamonmuseet i Berlin och Ashmolean Museum of Art and Archaeology i Oxford. (Möjligen kan man diskutera i vilken grad det sistnämnda museet lever upp till storhets- och berömmelsekriterierna. Men det finns ingen anledning att vara knusslig här.) Museum für Islamische Kunst är, som framgår av namnet, helt och hållet ägnat åt islamisk konst. De tre övriga innehåller var sin separat utställning om samma sak.

Det som man visar i dessa utställningar är praktiskt taget uteslutande föremål. De är, nästan alltid, hämtade från museets samlingar, som rymmer mångfalt fler saker. Samlingarna erbjuder därför utställningsmakarna, som på alla museer med mycket saker i magasinen, ett stort mått av frihet när de är i färd med att välja ut sådant som de vill kombinera ihop till en utställning. Och samtidigt begränsar de utställningsmakarnas frihet, eftersom mycket finns i museernas ägo men inte allt. "Den islamiska världen" rymmer oändligt många fler föremål än vad som kan få plats i det allra största museimagasin. Samlingarna består alltså av ett urval av allt det som vore möjligt för museerna att förvärva och spara på. Detta urval har gjorts i enlighet med vissa principer och utifrån vissa förutsättningar. Principerna handlar om vad som anses värt att samla in, klassificera och magasinera (och eventuellt ställa ut). Förutsättningarna är av främst ekonomisk, politisk och logistisk art och bestämmer vad av det insamlingsvärda som bedöms som möjligt att samla in.

40 Detta är utställningarnas tvingande bakgrund: samlingarna och principerna och förutsättningarna som skapat dem. För att förstå utställningarna måste man därför veta något om samlingarna och deras tillkomst.

*

De fyra museerna är som sagt gamla. Ashmolean Museum räknar 1683 som sitt födelseår (och gör därmed anspråk på att vara i alla fall Storbritanniens äldsta offentliga museum) och British Museum 1753. Victoria and Albert Museum grundades 1852, som en direkt följd av The Great Exhibition of Works of Industry of All Nations 1851, under namnet Museum of Manufactures, strax därefter South Kensington Museum. Museum für Islamische Kunst föddes 1904 som en avdelning i det samma år öppnade Kaiser-Friedrich-Museum (senare omdöpt till Bode-Museum). 1932 flyttade museet in som en självständig del av det nybyggda Pergamonmuseum.¹ Det i hög grad museibaserade vetenskapliga europeiska studiet av islamisk konst är yngre än de två första museerna men ungefärligen samtida med de två senare.

Det är alltså till andra halvan av 1800-talet man får bege sig om man vill spåra upprinnelsen till de utställningar som vi har besökt. Den tiden präglades – enligt Oleg Grabar, det centrala forskarnamnet på den islamiska konstens och arkitekturens område – av fyra ”erfarenheter” hos den europeiska eliten som banade väg för det vetenskapliga och museala intresset

för islamisk konst.² Den första var ett ”Orientalist syndrome” 41 vilket innehöll uppfattningen att lyx och skönhet uttrycktes i föremål tillverkade i orientaliska länder eller i väst med orientaliska föremål som mer eller mindre ungefärlig förlaga. Denna uppfattning var en del av det exotiserande, romantiserande stråket i den orientalistiska diskurs som diskuterats ingående av Edward Said i hans epokgörande bok *Orientalism*.³ Där delade det plats med sin motsats: den demoniserande bilden av Orienten som farlig, förtryckande, våldsamt med mera liknande.

Den andra erfarenheten var det ökande europeiska resandet i muslimska länder. Det företogs i de flesta fallen av professionella skäl. De resande var handelsmän, missionärer, legosoldater, ingenjörer, diplomater. Och äventyrare och upptäcktsresande. Så småningom följde också den kommersiella turismen. Resorna väckte nyfikenhet på orientaliska estetiska former och inbegrep uppköp av souvenirer som kunde göras slumpmässigt – man köpte vad som helst som råkade falla en i smaken i Orientens basarer – eller sparsmakat. Det senare gällde i hög grad mattor och textilier.

För det tredje, vilket är en av förutsättningarna för de andra faktorerna, präglas perioden av erövring och kolonialism. I Suids analys förhåller sig dessa militära erövringar symbiotiskt till en kunskapsmässig erövring av Orienten. Kolonialmakterna såg sig som bestämda att samla in kunskap om Orienten och ordna den i sådana figurationer som det västerländska tänkandet funnit vara de bästa. Den missionen fungerade också

1 Wodehouse, Katherine, 2014, *The Ashmolean Museum. Crossing Cultures, Crossing Time*, Oxford: Ashmolean Museum, University of Oxford. *British Museum*, http://www.britishmuseum.org/about_us/the_museums_story/the_collection.aspx. Victoria and Albert Museum, <http://www.vam.ac.uk/content/articles/a/a-brief-history-of-the-museum/>. *Museum für Islamische Kunst*, <http://www.smb.museum/en/museums-and-institutions/museum-fuer-islamische-kunst/about-the-collection.html>.

2 Grabar, Oleg, 2012, "The Role of the Museum in the Study and Knowledge of Islamic Art", i Benoit Junod, Georges Khalil, Stefan Weber & Gerhard Wolf (red.), *Islamic Art and the Museum. Approaches to Art and Archaeology of the Muslim World in the Twenty-First Century*, London: Saqi.

3 Said, Edward W, 1993, *Orientalism (Orientalism. Western Conceptions of the Orient. 1978.)*, Stockholm: Ordfront. Se också vår egen Berg, Magnus, 1998, *Hudud. Ett resonemang om populärorientalismens bruksvärde och världsbild*, Stockholm: Carlsons.

42 rättfärdigande för den militära erövringen. I den västerländska kulturen fanns kunskap om hur världen hängde ihop och hur den borde utvecklas och därför var det Västerlandets skyldighet att ta politiskt ansvar för världen.

Slutligen såg perioden starten för det systematiska samlaget av islamiska konstföremål. Det genomfördes främst av privatpersoner som hade råd och en passion för saken. Det kunde röra sig om keramik, glas, mattor, vapen. Från början hölls dessa samlingar intakta och i samlarnas privata ägo, men så småningom vandrade en stor del av föremålen ut i en mera offentlig värld: till konst- och antikvitetsmarknaden och, genom försäljning, deponering eller som gåvor, till museerna.

Hur det kan ha sett ut en gång

Det är så lyckosamt att man idag kan få en mycket god bild av hur sådana samlingar kunde se ut. Därmed erbjuds man också material för funderingar om deras funktioner och deras dåtida symbolvärden. Det ger oss anledning att göra ytterligare ett museibesök, utöver de fyra nämnda.

Inte långt från Hyde Parks nordöstra hörn i London ligger Manchester Square. Ställer man sig där och vänder blicken norrut så tittar man på fasaden till Hertford House. Detta stora hus, och dess interiöra lösöre, testamentarades till den brittiska nationen av en viss Lady Wallace. Hon dog 1897. Hon var änka efter Sir Richard Wallace som i sin tur med all sannolikhet var illegitim son till Richard Seymour-Conway, Viscount Beauchamp, Earl of Yarmouth, fjärde markis av Hertford. Båda dessa, mycket förmögna, herrar var hängivna konstsamlare. Detta intresse var ett ackumulerat arv i rakt nedstigande led från den tredje, andre (som var den förste i släkten som residerade i Hertford House) och förste markisen av Hertford. För de två första markiserna, som levde mellan 1719 och 1822,

43 var kanske inte samlaget det som upptog merparten av deras uppmärksamhet, men för den tredje och definitivt för den fjärde var det så.⁴

Lady Wallaces testamente stipulerade att samlingarna "shall be kept together, unmixed with other objects of art, and shall be styled Wallace Collection." Därför rymmer Hertford House en intakt konstsamling från 1800-talets sista år, utan vare sig nytillskott eller avyttringar. Själva huset har genomgått en del renoveringar, ommöbleringar och förändringar och utställningarna har något, men med varsam hand, arrangerats om. Men i huvudsak är det dock samma miljö som besökaren möter, som den som den fjärde markisen av Hertford och Sir och Lady Wallace rörde sig i.

De utställda objekten hör till sex olika huvudkategorier. Här finns skulpturer, keramik, möbler och konsthantverk. Den femte och största, eller i alla fall mest omtalade, kategorin är målningarna. De flesta finns i huset genom den fjärde markisens inköp. Det ligger ett visst mått av turlig historisk timing bakom dessa. Markisens ärvda förmögenhet stod pall under den ekonomiska oro som följde på den franska revolutionen, napoleonkrigen och revolutionerna 1830 och 1848. Men så väl gick det inte för alla rika. Många familjer, franska familjer särskilt, tvingades sälja sina konstsamlingar för att finansiellt försöka säkra det liv de var vana vid att leva. Detta gynnade köpare som markisen, som, det hör till historien, levde större delen av sitt liv i Frankrike.

Särskilt välfylld är samlingen när det gäller holländskt och flamländskt 1600-talsmåleri och franskt 1800-talsdito. Konstnärer som finns representerade är till exempel Tizian, Rubens, Rembrandt, Hals, Velázquez och Decamps. Markisens konst-

4 Hughes, Peter, 2014 (1981), *The founders of the Wallace Collection*, London: Trustees of the Wallace Collection. *The Wallace Collection*, <http://www.wallacecollection.org/>.

44 smak har bedömts som typisk för 1800-talets mitt. Den hade inslag av nostalgiskt historiskt tillbakablickande och stora delar av samlingen sägs kännetecknas av att ha "little urgency, but much romance." Särskilt förtjust var markisen i "sentimental portrayal of the female form." Precis som sin far tyckte han om att omge sig med bilder av vackra kvinnor.

Sex huvudkategorier således. Endast fem har nämnts. Den sjätte är vapen och rustningar. Richard Seymour-Conway samlade också på sådant. En del av detta kom från Europa. En annan del var orientalistisk. Det antas att hans intresse för den hade sitt ursprung i den omständigheten att han runt skiftet 1820–30-tal tjänstgjorde på den brittiska ambassaden i Konstantinopel. Det och en tidstypisk vurm för "orientalisk exotism", som det rakt på sak uttrycks på en skylt på museet. Till detta hörde också en tillräckligt stor fascination för orientalistiskt måleri för att motivera inköp.

Rustningarna, vapnen och de orientalistiska målningarna har fått en egen sal på dagens museum. Den gränsar till det lika stora rummet för European Armoury och till museets butik. Det finns ungefär, beroende på hur man räknar, tjugo utställningssalar till, så den orientalistiska avdelningen upptar en proportionellt sett liten del av museet. Men den finns.

Det är det krigiska som dominerar det relativt kompakt inredda rummet. Rustningarna och vapnen är ordnade i symmetriska mönster i montrar och på väggar. Mest anslående, när man väl upptäcker den, är raden av hjälmar och sköldar som löper längs ena långväggen, just under taket. Sköld, hjälm gånger ungefär fyrtio, som ett extraskikt stuckatur. Vem som har använt dessa hjälmar och sköldar samt var och när får man inte veta. Det förstärker intrycket att det som motiverar deras närvaro är rent dekorativa skäl.

Det är relativt ont om skyltar i utställningen och de som finns är oftast mycket kortfattade. I en del av en monter ligger

några vackert utformade sablar i eller bredvid sina skidor. I 45 den finns endast en skylt. Dess text lyder: "SWORDS (Shamshir). Mainly Indian 18th Century. FOR MORE INFORMATION ON THESE ITEMS, PLEASE REFER TO THE CATALOGUES ON MOBILE STANDS IN THIS GALLERY."

Det är uppenbart att man ska se på svärden som mästerliga hantverksprodukter. Vill man veta något om de sammahang de en gång ingått i får man alltså lämna montern och gå bort till katalogen och börja bläddra i den. Särskilt inbjudande är den inte. Den är tjock och framställd 1961. Steget från de praktfulla och livsfarliga svärden till katalogen är mycket långt.

Wallace Collection är i hög grad ett metamuseum, alltså ett museum över ett museum. Man ska förvisso bese konstverken och de vackra sakerna, men lika mycket är avsikten att besökaren ska få en totalupplevelse av den miljö, från husets fasader och inåt, som sakerna utgjorde en helhet med på makarna Wallaces tid. Det symmetriskt kompakta har sin förklaring i detta. Först en bit in på 1900-talet inleddes den utglesning av museiutställda objekt som gjorde det enklare att avskärmat kontempera över vart och ett av dem i tur och ordning.⁵

Utglesningen hade också att göra med att museerna fick fler och fler objekt. Enkelt uttryckt: innan föremålen blev för många ställde man ut allt man hade. Det finns några foton från 1890-talet som vittnar om hur de europeiska och orientalistiska rustningarna då visades upp i Sir och Lady Wallaces hem. Man förstår omedelbart att dagens utställning är en kompromiss

5 Se till exempel Arvidsson, Kristoffer & Jeff Werner, 2009, "Hängda och utställda. Om hängningarnas och utställningarnas historia på Göteborgs konstmuseum = Permanent hangings, temporary exhibitions. On the history of collection display and exhibitions at Göteborg Museum of Art" i *Skiascope* 1, Göteborg: Göteborgs konstmuseum. Penny, H Glenn, 2002, *Objects of culture. Ethnology and ethnographic museums in Imperial Germany*, Chapel Hill: University of North Carolina Press. McClellan, Andrew, 2008, *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

46 mellan det sena 1800-talets exponeringsideal och det som idag museipedagogiskt bedöms som uthärdligt för besökaren. På 1890-talet var det kompakta ännu mera kompakt. Rustningarna, sköldarna, sablarna bildade intrikata symmetriska mönster som täckte hela väggar, tre manshöjder från golv till tak. Funktionen av dekor är iögonfallande. Inga som helst skriftliga budskap talade om vad i detalj det var som tornade upp sig på väggarna. Den som inte visste det själv hade ingen annan källa till kunskap än det som husets herre och föremålets ägare kunde och ville berätta. Det är svårt att tro annat än att de på detta vis arrangerade föremålen hade som ett av sina syften att kraftfullt betona ägarens kunskap, förfinade smak, allmänna betydelse och rikedom.

Rustningarna och vapnen representerar förstas en krigisk, farlig och våldsam sida av Orienten. Här på Hertford House är farligheten oskadliggjord och kontrollerad, men den harmonierar likafullt med de skrämmande stereotyper som skapades i den orientalistiska diskursen. I dagens museilandskap är detta snudd på unikt. De museer vi besökt är mycket försiktiga med att associera Orienten med våld och krig.

Målningarna, som i grupper är inkilade bland allt det militära, har markerade inslag av den exotism som dagens museer håller ett kritiskt avstånd till. Några haremsinteriorer, den mest centrala symbolen för den sensuellt genomsyrade Orientfantasin, finns visserligen inte bland motiven. Men det finns en odalisk (framställd i olja av Charles Louis Müller), en haremsvakt (Jean-Léon Gérôme), orientaliska män i kamp med lejon under en jakt (Horace Vernet), en arabisk sagoberättare med sin trollbundna lyssnarskara (samme upphovsman), kamelryttare som avtecknar sig mot antika ruiner (Prosper). Detta och liknande motiv har tolkats som en Västerlandets längtan tillbaka sin egen förlorade, antika barndom, som orientalen visserligen på ett tidlöst sätt lever i, men utan att fullt ut vara förmögen

att förstå.⁶ Och annat liknande. Den farliga och våldsamma Orienten är närvarande också den, genom myckenheten av beväpnade orientaliska män. Alla de inom parentes angivna konstnärerna är representativa namn i 1800-talets franska, orientalistiska måleri.

I de fyra här aktuella museerna som idag och icke-meta-musealt ställer ut islamisk konst finns nästan ingenting från dessa två kategorier representerat: inget orientalistiskt måleri, inga rustningar, nästan inga vapen. En särskild, och redan antydd, anledning till det är denna: det är idag politiskt, ideologiskt, kulturellt och rent sakligt synnerligen problematiskt att framställa islams värld på 1800-talseuropas stereotypa och förenklade sätt – som ett krigiskt hot om våld och/eller en exotiskt lockande fantasi. Ytterst få människor som idag besöker museer skulle ta sådana bilder på allvar. Regelrätta islamofober ser kanske annorlunda på saken. Men deras världsbild vill museerna inte ge näring åt. Det är värt att notera att museerna också undviker att belysa samtida våld i islams namn.

Men sen finns det en tredje grupp med islamskt relaterade saker i Wallace Collection som är rikt, överväldigande rikt, exponerad på de fyra museerna. Gruppen kan etiketteras som ”konsthantverk”. Sådant har också införskaffats till Wallace Collection. Inte mycket av det är utställt. Det rör sig om några keramikfat från skiftet 1500-/1600-talet och Iznik, i nuvarande Turkiet. Men det finns mer i samlingarna, vilket en katalog vittnar om (den ger också intrycket av att det var Sir Richard Wallace som var flitigast på det här området). Till sammans med saker från Kina och Japan listas där bland annat en vattenkanna i koppar från nuvarande Turkiet, 1700-tal, en

6 För dessa tolkningar se till exempel Ambjörnsson, Ronny, 1994, *Öst och Väst. Tankar om Europa mellan Asien och Amerika*, Stockholm: Natur och kultur och Goldbæk, Henning, 1993, *En beduin ved navn Gustave. Tre essays om orientalismen i Baudelaires og Flauberts tidsalder*, København: Museum Tusulanums Forlag.

48 moskélampa från Kairo, cirka 1350–57, ett par vaser i mässing, möjligen från Syrien, 1300-talet eller senare, ett nordafrikanskt filigransmycke från 1700-talet, en mogulindisk kristallskål, cirka 1650–1700, en persisk silverflaska från 1800- eller tidigt 1900-tal och liknande saker. Av särskild betydelse för museet är ett pennskrin i silver från Istanbul. På det är tillverkarens namn – ”Mahomed” – ingraverat, men också dess ägares, ”Richard Seymour, comte de Yarmouth”. Detta pennskrin är det första identifierbara föremål som earlen, sedermera markisen, köpte och införlivade med samlingarna. Det gjorde han förmodligen 1829.

Inte vapen, inte exotiska fantasier i olja, utan sådant som det just uppräknade – det var vad som fördes in till de museer som idag ställer ut islamisk konst.

Till inspiration

Varför då?

Det brukar sägas att det främst fanns två skäl till museernas intresse för islamisk konst.⁷ Det ena var relaterat till konsthantverk och dess framtida utveckling, det andra till konst- och kulturhistoria. Det första skälet syftade alltså i huvudsak framåt i tiden, det andra bakåt.

Det finns en räckta museer som har sin idémässiga upprinnelse i den serie världsutställningar som inleddes 1851 i London med *The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*. Ambitionen var att dessa skulle gynna teknisk och industriell utveckling genom fredlig tävlan nationer emellan. Vi har själva, på mycket nära håll, ett exempel på ett museum med denna bakgrund: det som idag heter Göteborgs

stadsmuseum, men som vid sin invigning 1861 bar namnet Göteborgs museum. Det var direkt modellerat av tankegodset från Londonutställningen tio år tidigare. Museet skulle aktivt fungera som en hjärpmotor i skapandet av ett framtida samhälle.⁸

Man skulle kunna kalla Göteborgs museum för ett multi-museum: det utgjordes av en rad separatutställningar som innehållsligt befann sig långt ifrån varandra. Till dessa hörde till exempel en naturhistorisk, en historisk, en skolmusei- och en konst- och en industri- och lantbruksutställning samt ett myntkabinett. Museet såg som sin uppgift att utbilda ansvars-kännande och bildade medborgare i det nya liberala samhälle som man trodde var på väg att förverkligas. Men det skulle också vara pådrivande och inspirerande när nya aktiviteter inom jordbruk, hantverk och industri utvecklades. På det området spelade industri- och lantbruksutställningen en mycket konkret roll. Till den inbjöds företagare och konstruktörer av ny teknik att själva ställa ut sina produkter.⁹

Men det bästa exemplet på museer med denna bakgrund är det som idag heter Victoria and Albert Museum. Det öppnade 1852 omedelbart efter Världsutställningen som Museum of Manufactures. 1854 bytte det namn till South Kensington Museum efter området det skulle flytta till och där det idag ligger. Det har vi nämnt. Men inte att det fick sitt nuvarande namn 1899.

Det är ett museum för konsthantverk, för ”decorative arts”, världens största av detta slag och det har alltså sina rötter i världsutställningen. Lite förenklat kan man säga att det var en farhåga som gjorde konsthantverk till en angelägenhet för

7 Se till exempel Vernoi Stephen, (red.), *Discovering Islamic Art. Scholars, Collectors and Collections, 1850–1950*, London, New York: I.B. Tauris Publishers.

8 Bäckström, Mattias, 2011, ”Museet som centrum i samhällsbygget”, i Sjölin, Mats, (red.), *Att fånga det flyktiga. Göteborgs museum 150 år*, Stockholm: Carlssons.

9 Ibid.

50 både museet och utställningen. Att Storbritannien var överlägset i världen när det gällde industriell tillverkning av bruksvaror tvivlade ingen på. Där fanns ett tekniskt och produktionsmässigt avancemang som det inte gick att tävla med. Men många ansåg att det smakfulla hantverksskunnandet fått träda i bakgrunden för det industriellt producerade. Den nya tekniken skapade saker som inte var tillräckligt vackra. Skönheten i den materiella värld som omgav människor var hotad.

Det här var ju också under den period då Arts and Crafts-rörelsen växte fram i Storbritannien med John Ruskin och William Morris som ledande namn. För den var kritiken mot industrialismens formspråk och betonandet av den hantverksbaserade estetiken helt grundläggande. Man sökte sig till folkligt hantverk och medeltidens formgivning för inspiration och material för nytänkande. Men också från Orienten hämtades idéer för att utveckla designidéerna. Från Japan och Kina men i lika hög grad från den muslimskt dominerande världen. Över huvud taget spelade islamisk konst en mycket stor roll inom europeiskt, och inte minst brittiskt, konsthantverk och arkitektur under 1800-talets andra hälft. Så till den grad att John Sweetman kallat sin bok i ämnet för "The Oriental Obsession" – en besatthet, eller rent av fixering, som kulminerade just vid denna tid.¹⁰

Som exempel på god design att stimulera hantverkare och industriidkare att estetiskt tänka bortom de industriframställda formerna. Det var i första hand som sådana som de islamiska föremålen tog plats på Victoria and Albert Museum, inte som artefakter vittnande om historiska förhållanden i en annan del av världen. Det är väl skälet till att man till en början inte var särskilt noga med att katalogföra omständig-

heter kring sakerna som idag ses som viktiga: tillverkarens namn, (så) exakt datering (som möjligt) och liknande.¹¹ Än idag finns en magnifik persisk matta från den safavidiska dynastins 1500-tal utställd på museet som kallas "The Chelsea Carpet". Det gör den eftersom man inte känner till så mycket om dess historia. Men man vet att den köptes in från en antikvitetshandlare i Chelsea i London, kanske en kilometer från museet.

Mattor, ja. Dem började man samla på först ungefär tjugofem år efter att museet invigts. Skälet till att man gjorde det hörde ihop med de "Schools of Design" som då hade etablerats i England. De var en källa till bekymmer eftersom de inte riktigt åstadkom det man hoppats på: att förbättra designen på industriellt producerade textilvaror. Problemet låg i, menades det, att studenterna övades i att så realistiskt som möjligt imitera naturens former. Detta var en "false principle" för design eftersom naturens tredimensionalitet stred mot textilens tvådimensionella platthet. "True principles" fanns däremot i medeltida och orientalsk textilkonst. Det blev South Kensington Museums uppgift att, av detta skäl, införskaffa bland annat orientalska mattor. Återigen alltså: det var den estetiska formen och inte den kulturhistoriska kontexten som var det viktiga.

Det var gamla mattor man var intresserad av. De nya hade vid denna tid alltmer börjat utformas för att möta förväntningarna hos en växande europeisk konsumentskara och om museet dessutom sällade sig till den skulle kanske denna utveckling accelerera. Gamla mattor fick man tag i på två håll. Antingen från handlare och butiker i London eller via nordeuropéer utsända till eller redan stationerade i islamiska länder. Mest

10 Sweetman, John, 1987, *The Oriental Obsession. Islamic Inspiration in British and American Art and Architecture 1500-1920*, Cambridge: Cambridge University Press.

11 Stronge, Susan, 2000, "Collecting Mughal Art at the Victoria and Albert Museum", i Stephen Vernoit (red.), *Discovering Islamic Art. Scholars, Collectors and Collections, 1850-1950*, London, New York: I.B. Tauris Publishers.

52 framträdande av de senare var en viss Robert Murdoch Smith, museets agent i Persien.¹² När han 1873 erbjöd museet sina tjänster hade han redan varit tio år i landet. Han hade arbetat som chef för den persiska delen av ett projekt ägnat åt att konstruera en telegraflinje från Storbritannien till Indien för "the Indo-European Telegraph Department". I konkurrens med, men också av, uppköpare från andra europeiska länder inhandlade han för museets räkning mattor, och även andra föremål – keramik, metallarbeten, manuskript. Den europeiska marknaden för persiska antikviteter vidgades successivt under Murdoch Smiths tid i Persien och han och andra européer utnyttjade alla kontakter och framkomliga vägar de hade tillgång till för att kunna möta denna efterfrågan. För det var inte bara till museerna som upphandlarna sålde saker. De gynnades särskilt av en flerårig period av torka och hungersnöd i Persien, som kulminerade 1871–2 då kanske så många som två miljoner människor dog. Det skapade en situation då många perser för sin överlevnads skull var benägen att sälja arvegods och andra ägodelar.¹³

*

Tillåt oss en mindre utveckling. "Mindre": den har med saken att göra. Och saken är det första skälet till att museer började samla på islamisk konst: att med hjälp av, bland annat, islamisk formgivning göra miljöer vackrare i det industrialiserade Nordeuropa. På ett av de museer som vi besökt kan man få en

12 Wearden, Jennifer, 2000, "The Acquisition of Persian and Turkish Carpets by the South Kensington Museum", i Stephen Vernoit (red.), *Discovering Islamic Art. Scholars, Collectors and Collections, 1850–1950*, London, New York: I.B. Tauris Publishers.

13 Vernoit, Stephen, 2000, "Islamic Art and Architecture. An overview of Scholarship and Collecting, c. 1850–c. 1950", i Stephen Vernoit (red.), *Discovering Islamic Art. Scholars, Collectors and Collections, 1850–1950*, London, New York: I.B. Tauris Publishers.

bild, en av flera tänkbara, av hur dessa ideal kunde komma till uttryck. 53

Museet heter Leighton House Museum och ligger i Kensington i London, inte långt från Victoria and Albert Museum. Återigen är det fråga om ett slags metamuseum. Det utgörs av det hus som Frederic Leighton (1830–1896) lät bygga åt sig själv, samt dess interiör och trädgård.¹⁴ Leighton var uppburen konstnär, ledamot av och så småningom preses för Royal Academy of Arts, ekonomiskt oberoende, ungar, resenär, samlare och, under ett dygn, baron (Leighton dog dagen efter att han adlats).

Hans hem var hans ateljé men också en i varje detalj genomtänkt och mycket påkostad komposition som speglade tidens uppfattningar om vad som kännetecknade ett vackert och för ögat njutbart hem. Det var avsett att visas upp. Där bjöds in till middagar och frukostar, visiter togs emot, konserter arrangerades för särskilt inbjudna. Söndagseftermiddagar mellan klockan tre och fem, när Leighton gjorde sig ärenden på annat håll, var hans hem öppet för föranmälda besökare som ville se samlingarna och husets insida. Leighton hade ett visst engagemang i Kyrle Society, "founded to improve the lives of the masses by fostering exposure to and appreciation of beauty." Leighton tillät besök av grupper av "fattiga" som stod under beskydd av Octavia Hill.

Kyrle Society och Octavia Hill. Sällskapet bildades av Octavia Hills syster Miranda och bedrev social verksamhet riktad till fattiga under mottot "Bring Beauty Home to the Poor". Det stöddes av bland andra William Morris, Arts and Crafts-rörelsens portalfigur. Också Octavia Hill ägnade sig åt liknande verksamhet, särskilt på bostadspolitikens område. Inspiratör åt

14 Robbins, Daniel, 2011, *Leighton House Museum. Holland Park Road, Kensington*, London: The Royal Borough of Kensington and Chelsea. Det följande som här sägs om Leighton House Museum har samma källa.

54 Hill och även till en del finansär var hennes vän John Ruskin, konstkritiker, filantrop, tänkare i sociala frågor och en viktig inspirationskälla också för William Morris.

Så Leighthon hade nära till Arts and Crafts-rörelsen. Och faktiskt ännu närmare: hans grannhus, som en vän till honom lät bygga, ritades av en viss Philip Webb, som skulle bli den ledande engelske Arts and Craftsarkitekten. Och faktiskt ännu närmare: väggarna i Leightons sovrum täcktes av Morris tapet Indian.

Som tapetnamnet antyder: precis som Arts and Crafts-rörelsen ansåg Leighton att lån från andra platser och andra tider var en lämplig metod för att skapa de estetiska uttryck han fann tilltalande. Det präglade hans hem. Det trapphus, till exempel, som var det första rum som besökaren steg in i (en mindre hall oräknad), var starkt influerad av tidig venetiansk renässansarkitektur, i synnerhet av Palazzo Centani från 1400-talet.

Men Orienten fanns alltså också närvarande i huset. Leightons många resor gick söderut, till Frankrike, Italien och Grekland men också till islamiska länder, med dagens namn: Algeriet, Syrien, Egypten och Turkiet bland andra. Redan 1857 besökte han Alger och, som han senare skrev, "this visit made a deep impression on me; I have loved 'The East' as it is called, ever since." Denna kärlek ledde bland annat till att han började samla gamla orientaliska kakelplattor i stor mängd, i synnerhet från vissa av honom utvalda hus i Damaskus. I detta hade han hjälp av bland andra Caspar Purdon Clarke som senare skickades ut av South Kensington Museum, alltså det blivande Victoria and Albert Museum, för att för dettas räkning samla in föremål från Grekland, Turkiet och Syrien. Ännu senare blev han museets direktör.

Det sägs faktiskt att det var den stora mängden kakelplattor som föranledde Leighton att vid en tillbyggnad 1877–81 ut-

öka huset med en "Arab Hall". Den var i väsentliga stycken en kopia av en audienshall i det arabisk-normandiska palatset La Zisa i Palermo på Sicilien byggt på 1100-talet för normandiska kungar. Precis som Leightons hus präglades palatset av stilblandning. Mellan arabisk, bysantinsk och normandisk stil. I hallens centrum fanns en mindre och grund bassäng med en fontän i sin mitt och över den en geometriskt mönstrad kupol. Under den en nivå med guldmosaiker. Mosaikgolv och kolonner med kapitäl som i det närmaste var identiska med dem i La Zisapalatset. På väggarna fanns allt det kakel som Leighton samlat på sig och som alltså skulle ha varit skälet till att Arab Hall byggdes. Över 42 av kakelplattorna löpte i kalligrafisk form ett Korancitat, sura 55 verserna 1 till 6.¹⁵ I denna hall rökte smokingklädda herrar cigarr och drack kaffe efter middagarna intagna i husets icke-orientaliska matsal. Det hände att de under engagerade samtal av misstag klev ner i bassängen.

Arab Hall förbands med trapphuset genom en bred korridor som getts namnet The Narcissus Hall och som i sin mitt hade en mindre bronsstaty, en kopia av en som grävts fram i Pompeji, föreställande Narkissos. (Eller rättare sagt: man trodde att den föreställde Narkissos, idag lutar experterna snarare åt Dionysos.) Väggarna i Narcissus Hall täcktes av kakel framställt av William De Morgan. Han var nära vän med William Morris och skulle göra sig ett namn som Arts and Crafts-rörelsens förnämste keramikere.

Och på väggen i Leightons vinterateljé hängde en stor persisk matta. Huset var fyllt av främst målade europeiska konst. En betydande del var skapad av Leighton själv. Till den hörde skisser och färdiga verk med motiv från hans resor till bland annat Spanien, Egypten, Algeriet, Turkiet och Grekland.

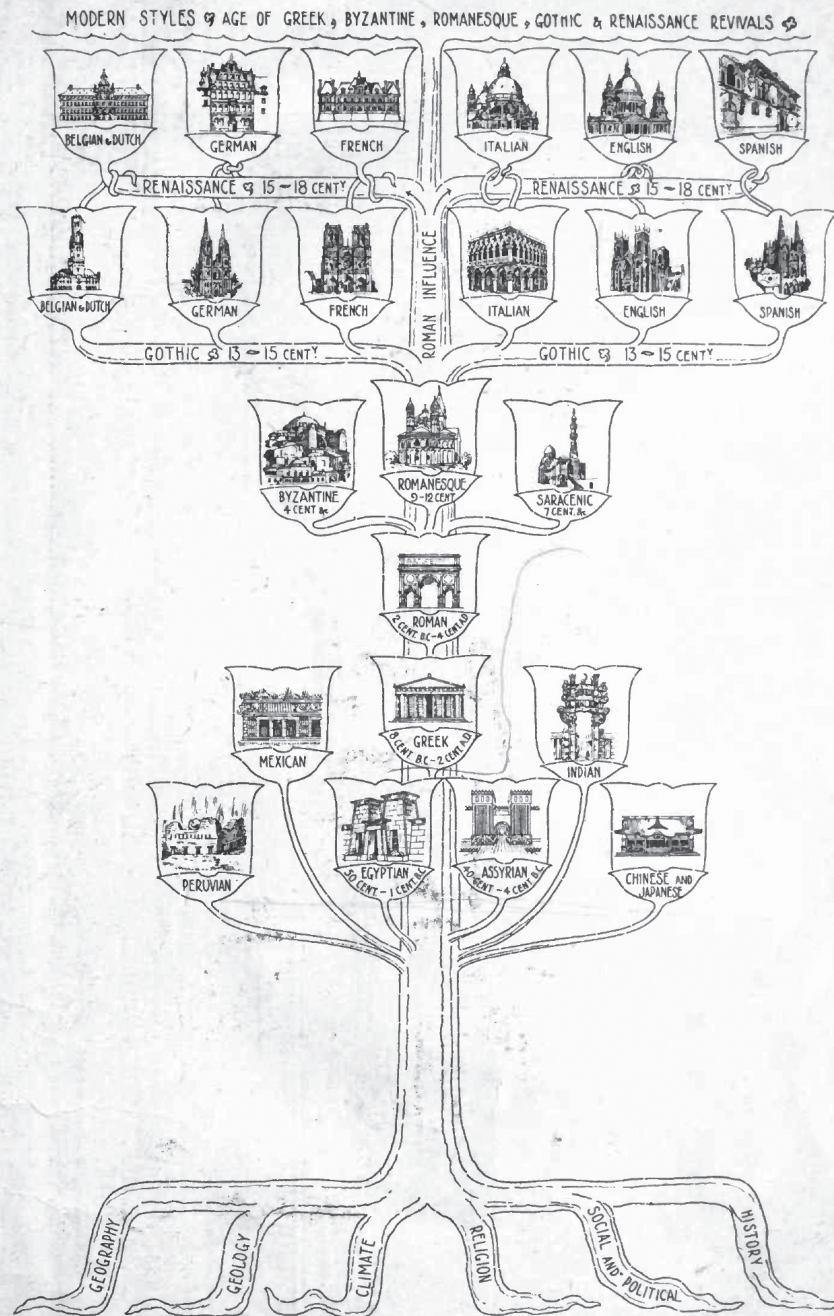
15 I Guds, den nåderikes, den barmhärtiges namn. Den nåderike har lärt er Koranen. Han har skapat människan och lärt henne att tänka rätt och uttrycka sig klart. Solen och månen löper på Hans bud i bestämda banor; och stjärnorna och träden faller ner i tillbedjan inför Honom.

56 *Ett träd*

Det andra skälet till museernas intresse för islamisk konst hade alltså med konst- och kulturhistoria att göra. Det här var en tid när dessa vetenskaper var upptagna med att upprätta serier och taxonomier. I den fullt rimliga övertygelsen att yngre former utvecklats ur äldre, klassificerade man historiska objekt för att slå fast hur de tidsmässigt hörde samman. Perspektivet var i hög grad evolutionistiskt. Det enkla gick steg för steg över i det komplexa, det grova i det förfinade, det sämre i det bättre.

När dagens kännare av islamisk konst kritiskt diskuterar den här tiden brukar en särskild sak föras på tal: Banister Fletchers pedagogiskt menade illustration "Tree of Architecture". Detta träd såg världens ljus när boken *A History of Architecture on the Comparative Method* av far och son Banister Fletcher publicerades 1896.¹⁶ Bilden vill visa hur världshistoriens arkitektoniska stilar utvecklingsmässigt hänger samman. Det som då framträder är alltså ett träd. Dess stam representerar den allmänna utveckling som alla stilar utgår ifrån. Där är grekisk, romersk och romanesk (som omfattar 800- till och med 1200-talet i vad som anakronistiskt kan kallas Västeuropa) stil inritade. Från stammen löper grenar ut och högst upp finns, som sig bör, kronan. I den senare finns obruten växtkraft i tre skikt: gotik, renässans och, högst upp, moderna stilar (som alltså gärna låter sig inspireras av de två föregående). I grenarna som pekar ut från stammen, ut i tomma intet, finns de stilar från vilka ingen vidare utveckling spirar. Det är fråga om sidoskott som slutat växa. Återvändsgränder, för att använda en annan bild, eller återvändsgrenar, kanske.

¹⁶ För att ta det säkra före det osäkra: om "Tree of Architecture" fanns med i upplagan 1896 vet vi inte. Däremot har vi med egna ögon sett det i den upplaga vi här använt, den femte: Fletcher, Banister & Banister Fletcher, 1905, *A History of Architecture on the Comparative Method. For the Student, Craftsman and Amateur*, London: Batsford.



THE TREE OF ARCHITECTURE,
Showing the main growth or evolution of the various styles.

The Tree must be taken as suggestive only, for minor influences cannot be indicated in a diagram of this kind.

58 Ett grenpar är av särskilt intresse här. Den ena grenen rör sig åt vänster mot den bysantinska stilen och den andra åt höger mot den "saracenska", alltså den islamiska. Efter dessa stilar finns ingenting, grenarna tar slut vid det bysantinska och det "saracenska". Det var ingen av de vägarna stammen valde att följa, den fortsatte istället uppåt via den romaneska stilen.

Den här inplaceringen av den "saracenska" stilen överensstämmer väl, skriver Gülru Necipoğlu, med den orientalistiska världsbild som Said analyserat.¹⁷ Perspektivet är eurocentriskt och markerar en skiljelinje, eller kanske hellre ett vägskafl, mellan öst och väst. Den islamiska konsten blir en på det hela taget oföränderlig stil, fixerad i ett medeltida förflutet. Den saknar kraft att utveckla nya arkitektoniska riktningar och skiljer sig därigenom från europeiska stilar som har "progressed by the successive solution of constructive problems."¹⁸

Nu får man tänka lite på de här fyra stora museerna. De är ju faktiskt klassifikatoriska system i sig själva. Det gäller både samlingarna och utställningarna. Därtill är de att betrakta som universella museer (något som i alla fall British Museum uttryckligen kallar sig självt): de vill, i möjligaste mån, spegla hela världens kulturer och all dess historia. Inte för att museerna tror att de verkligen lyckats fånga allt detta vidunderligt stora, men de strävar ändå i den riktningen. Universella ambitioner saknar ytligt sett Museum für Islamische Kunst, men man ska komma ihåg att det är en del av Pergamonmuseum (som ett av tre museer), som är ett av museerna på Museumsinsel i Berlin. Och Museumsinsel gör tydliga anspråk på universalitet.

Vi har redan varit inne på att det inte duger att samla in

17 Necipoğlu, Gülru, 2012, "The Concept of Islamic Art. Inherited Discourses and New Approaches, i Benoît Junod, Georges Khalil, Stefan Weber & Gerhard Wolf (red.), *Islamic Art and the Museum. Approaches to Art and Archaeology of the Muslim World in the Twenty-First Century*, London: Saqi.

18 Fletcher, Banister & Banister Fletcher, 1905, s. 604.

all sorts bråte från när och fjärran. Det krävs ett av principer styrt urval. Men det insamlade måste också ordnas på ett sätt som skapar såväl överskådlighet som systematik. Totaliserande ordningar framsprungna ur den vetenskapliga forskningen, som Tree of Architecture, erbjuder sådan systematik. De kan tala om vad som hör ihop och inte hör ihop med vad och därmed vad en specifik museiavdelning bör innehålla och inte innehålla. Och ska detta göras på ett sätt som gör universaliteten överskådlig så måste de olika avdelningarna också göras jämförbara med varandra.

I ett tidigare skede av museets historia var det inte så. Det var på kuriosakabinettets tid. Där kunde sådant som av den ena eller andra anledningen var märkvärdigt att beskåda placeras in huller om buller alldeles oaktat vilka världsdelar eller tidsperioder det härstammade ifrån. Om det fanns en ordning i allt det som ställdes ut var den dold och endast känd av de verkligt initierade, i synnerhet av kuriosakabinettets ofta furstlige ägare.¹⁹ I dessa avseenden finns det faktiskt vissa förbindelser mellan kuriosakabinettet och ett ställe som Wallace Collections. Men det behöver vi väl inte vidare fördjupa oss i här.

Så var det – enkelt uttryckt – inte längre under det moderna museets framväxt. Där fanns redan från början någon slags systematik, färdiga kategorier i väntan på att fyllas med innehåll. Och ju fler kategorier som kunde fyllas, desto bättre hade museet uppfyllt sina ambitioner att vara universellt.

Åtminstone vad British Museum beträffar är det en sådan logik som ligger bakom de islamiska samlingarna och därmed också bakom utställningen av islamisk konst. Den bars fram av framför allt en person som har betytt oerhört mycket för framväxten av dagens British Museum: Augustus Wollaston Franks

19 Se vidare Bennett, Tony, 1995, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London and New York: Routledge.

60 (1826–1897).²⁰ Han har kallats museets andre grundare (den förste var Sir Hans Sloane [1660–1753]). Från hans tillträde 1851 som assistent vid museets avdelning för fornfynd (som man kanske bör översätta ”department of antiquities” till) över hans tid som intendent för den 1866 bildade avdelningen för medeltida fornfynd och etnografi (”medieval antiquities and ethnography”) till hans död 1897 genomgick museet omfattande förändringar med Franks som drivkraft. Samlingarna växte i omfång men kom också att omfatta större geografiska områden. Ja, i stort sett hela världen – det var under denna tid som museet blev universellt i alla fall i geografisk mening. Under 1800-talets första halva dominerades samlingarna helt av den antika världen runt Medelhavet (och av naturhistoria), efter Franks död innehöll de föremål från snart sagt hela världen.

Det var resultatet av Franks systematiska inköp till museet. Men inte bara av det. Franks var själv samlare av stora mått. Det kunde han vara i kraft av en privatförmögenhet som också gjorde det möjligt för honom att – som det anstod en gentleman – avstå från lön från museet. Delar av sina samlingar skänkte han till museet och han förmådde ofta dem av sina vänner, som också var samlare, att göra det samma. För det var en av hans talanger: att knyta vänskapsband med personer i den västliga världen som delade hans intressen. Många av dem var mera forskare än samlare. En av dessa var dansken Jens Jacob Worsaae (1821–1885), en gång assistent till Christian Jürgensen Thomsen (1788–1865). Det var Thomsen som fann på att dela in förhistorien i sten-, brons- och järnålder och Worsaae finfördelade periodindelningarna ytterligare. Denna

20 Wilson, David M., 1997, ”Introduction. Augustus Wollaston Franks – Towards a Portrait”, Ward, Rachel, 1997, ”Islamism, not an easy matter”, båda i Marjorie Caygill & John Cherry, (red.), *A.W. Franks. Nineteenth-Century Collecting and the British Museum*, London: British Museum Press. Ward, Rachel, 2000, ”Augustus Wollaston Franks and the Display of Islamic Art at the British Museum”, i Stephen Vernoit, (red.), *Discovering Islamic Art. Scholars, Collectors and Collections, 1850–1950*, London, New York: I.B. Tauris Publishers.

systematik tillämpade Franks när han ordnade museets arkeologiska samlingar. 61

Men det klassificerande tänkandet applicerades inte bara på förhistorien. Det var Franks uppfattning att museet skulle fungera som ett sammanhängande schema som gjorde det möjligt att göra jämförelser mellan materiella produkter från så många av världens kulturer som möjligt. På det viset skulle förbindelser, influenser, utvecklingslinjer men också skiljevägar och återvändsgränder kunna åskådliggöras. Därför var det också nödvändigt att till museet införskaffa föremål av sådant slag som gjorde jämförelser möjliga. För de islamiska samlingarna fick det konsekvenser. Mattor och textilier hörde inte till sådant som fungerade särskilt väl i museets komparativa system – sådant fick hellre gå till South Kensington Museum, vilket är en viktig förklaring till att Victoria and Albert Museum idag har en så stor samling av orientaliska mattor. British Museum ville hellre ha arbeten i glas, keramik (i synnerhet), metall och liknande – allt mera lämpat för jämförelser med andra kulturer.

Att föremål från den islamiska världen hamnade på British Museum berodde inte på att Franks hade en brinnande passion för sådana. Direkt ointresserad var han inte, men han kunde heller knappast kallas för en engagerad auktoritet på området. Hans passion rörde själva det komparativa och evolutionistiska systemet. I det fanns en ruta ledig för islamisk konst och den borde fyllas. Och det med former som gick att ställa mot andra former. Den islamiska konstens uppgift i systemet var att bidra till förståelsen av utvecklingslinjen från klassiskt antikt formspråk till renässansens.

Koncentrationen på detta, på formerna och deras inbördes förbindelser, innebar att annat hamnade i bakgrunden. De kulturella, historiska och religiösa (vi talar i detta kapitel alltså om *islamisk* konst) sammanhang som föremålen en gång in-

62 gått i till exempel. Men förmodligen var det så att Franks inte hade särskilt inträngande kunskaper om dessa, i alla fall inte i de enskilda fallen. Franks och hans rika vänner köpte inte de orientaliska sakerna i Orienten utan hos konst- och antikvitetshandlare i Paris och London.

Men de köptes trots allt. Det är i alla fall den bild som framträder i litteraturen.²¹ Om den är riktig klarar sig de islamiska samlingarna från de anklagelser som drabbar andra avdelningar av British Museum. Där finns nämligen sådant som är att betrakta som stöldgods. Det gäller till exempel Afrikautställningen där de så kallade Beninbronserna finns. Dessa togs, tillsammans med andra värdeföremål, som krigsbyte av den brittiska kolonialarmén efter en straffexpedition mot Edofolkets huvudstad Benin City 1897.²² Och i den stora salen längst åt väster i museet finns de berömda Parthenonskulpturerna, som fördes från Aten till Storbritannien av Lord Elgin under 1800-talets första decennium. Det var inte fråga om regelrätt stöld, men manövern hade inte varit möjlig utan flitigt utbetalande av mutor till lokala ämbetsmän och generösa, fria tolkningar av tillstånd som osmanska myndigheter gett Lord Elgin. Manövern gjordes i en juridisk gråzon, hur en internationell skiljedomstol idag skulle ta ställning är ovisst.²³ I båda fallen har ursprungsländerna rest krav på återförande av föremålen.

21 Wilson, David M., 1997, "Introduction. Augustus Wollaston Franks – Towards a Portrait", Ward, Rachel, 1997, "Islamism, not an easy matter", båda i Marjorie Caygill & John Cherry, (red.), *A.W. Franks. Nineteenth-Century Collecting and the British Museum*, London: British Museum Press. Ward, Rachel, 2000, "Augustus Wollaston Franks and the Display of Islamic Art at the British Museum", i Stephen Vernoit, (red.), *Discovering Islamic Art. Scholars, Collectors and Collections, 1850–1950*, London, New York: I.B. Tauris Publishers.

22 Lundén, Staffan, 2016, *Displaying Loot. The Benin Objects and the British Museum*, Göteborg: University of Gothenburg.

23 Bring, Ove, 2015, *Parthenonsyndromet. Kampen om kulturskaterna*, Stockholm: Atlantis, Greenfield, Jeanette, 1996, *The Return of Cultural Treasures*, Cambridge: Cambridge University Press.

I Tyskland tog det vetenskapliga intresset för islamisk konst 63 lite längre tid på sig att blomma ut.²⁴ Det man vid 1800-talets mitt och framåt där intresserade sig för var mera orientaliska språk och historia än konst och arkitektur. När det började skrivas i ämnet var det på ett föga uppskattande sätt. Den arabiska arkitekturen ansågs bristfällig när den ställdes bredvid den europeiska och somliga ville förklara detta med vissa egenheter som tillskrevs den arabiska mentaliteten. Den var utsvävande, omåttlig och nomadiskt otyglad och för människor med ett sådant upphettat inre liv föll det sig tråkigt och kyligt att gå in i det systematiskt sammanhängande tänkande, som fullgott konstnärligt och arkitektoniskt arbete fordrade.

Ett annat sätt att se på saken fanns inom den reformrörelse inom konsthantverket, den som på engelska kallades Arts and Crafts, som nådde Tyskland såväl som andra europeiska länder. Där uppskattade man som sagt den islamiska konsten och tillskrev den en vital och förnyande kraft. Ur detta perspektiv skrevs det en hel del under 1800-talets andra hälft.

Så småningom började också uppmärksamheten på islamisk arkitektur att förändras. Den blev öppnare, mindre styrd av stereotypa utgångspunkter, mera nyfiken och erkännansam. Särskilt i viss, företrädesvis osmansk, moskéarkitektur fann man aspekter värda ett seriöst studium. Den akademiska krets som ville diskutera islamisk konst vidgades. Ett slags kulmen utgjordes av en utställning i München 1910, *Meisterwerke Muhammedanischer Kunst*, som ville bana väg för ökad förståelse för islamiska uttrycksformer. Den var på ett plan ett misslyckande, för den väckte inte den bredare allmänhetens

24 Hagedorn, Annette, 2000, "The Development of Islamic Art History in Germany in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries", i Vernoit, Stephen, (red.), *Discovering Islamic Art. Scholars, Collectors and Collections, 1850–1950*, London, New York: I.B. Tauris Publishers, Kamel, Susan, 2013, "Representing Objects from Islamic Countries in Museums", i Minucciani, Valeria, (red.) *Religions and Museums. Immaterial and Material Heritage*, Torino, London, New York: Umberto Allemandi & co.

64 intresse och recensenter beskrev den som tråkig och glädjelös. På ett annat plan var den ändå en framgång. Den fängslade sinnena hos en skara modernistiska konstnärer i Tyskland och annorstädes. I brev och dagböcker uttryckte till exempel Vassilij Kandinskij, Franz Marc och Henri Matisse sin beundran för utställningen och det utställda.

Men viktigast för det tyska studiet av islamisk konst var inte utställningen i München eller reformrörelsen inom konsthantverket utan en man född i Berlin 1865.²⁵ Definitivt viktigast i vårt Museum für Islamische Kunstperspektiv men också för Tyskland över huvud taget. Mannen hette Friedrich Sarre. Han var, precis som Franks, ekonomiskt oberoende, i alla fall fram till första världskriget (under vilket han som kejsartrogen liberal-konservativ förlorade sin ärvda förmögenhet genom köp av krigsobligationer). Efter främst konsthistoriska – men också militära – studier började han som assistent på de kungliga museerna i Berlin och det var där hans intresse för islamisk konst väcktes.

Precis som Franks var Sarre privatsamlare och umgicks i en krets av likasinnade. Många av dessa hans vänner – bankirer och andra välbeställda personer – var främst fästa vid den exotiska bilden av Orienten och inredde delvis sina hem i en orientaliserande stil. Sarre var väl inte helt opåverkad av denna vurm – det finns foton där han klätt ut sig själv och sina barn i orientalisk klädedräkt – men hans samlande var helt och hållet vetenskapligt och musealt motiverat. Han liknade också Franks i det att han skänkte delar av sina samlingar till de statliga museerna i Berlin. Och även han lät ställa ut delar

65 av dem i det som skulle bli den islamiska avdelningen i Kaiser-Friedrich-Museum (som alltså senare blev Bode-Museum efter dess grundare Wilhelm von Bode, som Sarre samarbetade med) som senare, 1932, skulle omvandlas till Museum für Islamische Kunst.

I samladet och skänkandet liknade Franks och Sarre varandra. Men de var också olika. Sarre var specialiserad på islamisk konst (även om hans konsthistoriska kunskaper sträckte sig betydligt längre) och han reste tämligen intensivt i muslimska länder och regioner: Anatolien, Syrien och Irak i det Osmanska riket, i Persien och Centralasien. Under första världskriget var han som ryttmästare (han var reservofficer sen sin militära utbildning i ungdomen) kommenderad till Anatolien och Persien, något han kunde utnyttja för konstvetenskapliga fältstudier. Han samlade, fotograferade, dokumenterade och initierade arkeologiska utgrävningar.

Mest omtalad av de senare var den av Samarra, den på 890-talet övergivna huvudstaden i det abbasidiska kalifatet. Den leddes av Sarres vän Ernst Herzfeld. Han var av judisk börd och kunde inte, efter det nazistiska maktövertagandet, återvända till Tyskland. Till Sarres sorg. Sarre var en konservativ patriot av en utdöende sort, men saknade alla sympatier för nazismen, vilket i än högre grad gällde för hans fyra barn som längs olika vägar hade kontakter med det inhemska motståndet mot Hitlerregimen. De överlevde den dock, även om några av dem vid några tillfällen låg illa till. Friedrich Sarre själv dog 1945, en knapp månad efter Tysklands kapitulation.

Det var under en av sina allra första resor som han lärde känna Carl Humann, mannen som på den preussiska statens bekostnad grävt ut Pergamon (Bergama på turkiska) i nordvästra Turkiet. Av fynden där var det mest anmärkningsvärda det så kallade Pergamonaltaret, som så småningom fördes till Berlin för att där bli ett av huvudnumren på Museumsinsel.

25 Gonella, Julia, 2015, "Einführung", Kröger, Jens, 2015, "Friedrich Sarre. Kunsthistoriker, Sammler und Connaissanceur", Weber, Stefan, 2015, "Vorwort", samtliga i Gonella, Julia & Jens Kröger (red.), *Wie die islamische Kunst nach Berlin kam. Der Sammler und Museumsdirektor Friedrich Sarre*, Berlin: Museum für Islamische Kunst. Det följande som här sägs om Sarre har samma källa.

66 Humann bodde av hälsoskäl i Smyrna, nuvarande Izmir. Sarre gifte sig 1900 med Humanns dotter Maria, en bildad, intelligent och mycket socialt talangfull kvinna. Den tid och den klass hon levde i tillät henne inte att växla in dessa egenskaper i en egen yrkeskarriär, men indirekt tycks hon ha spelat en betydande roll för den estetiska orientalistiken i Tyskland. Friedrich Sarre beskrivs som en blyg och skygg person, föga fallen för avslappnat socialt umgänge. Ändå var hans verksamhet beroende av ett socialt kontaktnät i Tyskland och Orienten. Det var på det området Maria Sarre, på klassiskt borgerligt vis, fick komplettera sin make. Hon förmedlade och odlade kontakter med betydelsefulla personer i den osmanska administrationen och hon gjorde familjens villa i Berlin till ett centrum för stadens borgerligt intellektuella elit.

Utöver Sarres samlande – som också skedde bland konsthandlare i Paris och andra europeiska storstäder – bestod hans gärning i att han bröt ut studiet av den islamiska konsten från etnografin och den arkeologiska forskningen. Därmed, säger Stefan Weber, den nuvarande chefen för Museum für Islamisches Kunst, banade han väg för att uttrycken för islamisk konstnärlig verksamhet kunde ordnas in i den internationella konsthistorien. Han bidrog också till ökad kunskap om sammanhangen i tid och rum mellan den islamiska världens olika kulturer.

Imperialism

Det var alltså islamiska föremål som samlades in till europeiska museer i europeiska metropoler för att där ordnas och studeras. Någon nämnvärd trafik i omvänd riktning ägde dock inte rum. Inga europeiska föremål fraktades till islamiska länders universella museers avdelningar för europeisk, eller kristen, konst. Det var en omöjlighet. Det fanns inga sådana museer.

Där fanns inte många museer över huvud taget.²⁶

Bilden är tydlig. Det fanns ett centrum och det fanns en periferi. Från den senare till det förra forslades sådant som centrum ansåg sig behöva och som periferin fick släppa ifrån sig. Detta är förstas en avspeglning av en större bild, nämligen den av den imperialistiska världsordning som vid denna tid etablerade sig med större och större kraft.²⁷ Dess grundprincip var den ojämlika maktbalansen mellan centrum och periferi.

Den process som ledde till västs dominans över den muslimska världen var till stor del av militär art.²⁸ I århundraden hade det Osmanska riket expanderat sitt territorium till att omfatta Mellanöstern exklusive Persien (om man nu vill räkna Persien till Mellanöstern), Nordafrika och sydöstra Europa. Under 1600-talet kom de första tecknen på att denna utveckling var bruten. Den andra belägringen av Wien misslyckades. Det följande fördraget i Karlowitz 1699 innebar att osmanerna fick avträda Ungern och områden på Balkan till Habsburg, och i viss mån Polen, och till Venedig den större delen av Balkans kust mot Adriatiska havet. 1718 förlorades mera europeiskt land, 1774 hade Ryssland intagit Krim. 1798 ockuperade Napoleon, trots numerär underlägsenhet, Egypten.

26 Furstliga samlingar, till exempel av krigsbyten, och konstantverk från bland annat Kina, fanns i muslimska länder, Cuno, James, 2011, *Museums Matter. In Praise of the Encyclopedic Museum*, Chicago & London: The University of Chicago Press. Men de var inte offentliga, vilket är ett kriterium i ICOMs definition av museer.

27 Skälet till att vi väljer ordet "imperialism" framför "kolonialism" är att Europas dominans över de muslimska länderna, särskilt under denna tid, inte främst utövades genom territoriell kontroll och bosättningar utan med politiska och, framför allt, ekonomiska medel. Vi har tidigare diskuterat begreppen i Grinell, Klas, 2008, "Modernitetens tvilling", i *Ord & Bild*, nr 2.

28 Den följande framställningen bygger främst på dessa översiktsverk: Goldschmidt, Arthur Jr & Lawrence Davidson, 2013, *A Concise History of the Middle East*, Boulder, CO: Westview Press, Hodgson, Marshall G S, 1977, *The Venture of Islam. Conscience and History in a World Civilization. Volume three, The Gunpowder Empires and Modern Times*, Chicago, London: The University of Chicago Press, Lapidus, Ira M, 2002, *A History of Islamic Societies*, Cambridge: Cambridge University Press.

68 Det stod klart att de osmanska arméerna var underlägsna de europeiska. Om någon tvivlade på detta övertygades vederbörande av 1800-talets fortsatta förluster av territorium till europeiska makter och i samband med nationalistiska resningar på Balkan.

Européerna segrade eftersom deras krigsmaskineri var modernare. Det hade fortlöpande utvecklats organisatoriskt och teknologiskt. Det hade inte de osmanska arméerna som dröjde kvar vid ett traditionsvunnet sätt att föra krig. Och janitsjarerna, den gamla elitkrigarkåren, hade förfallit och var inte alls vad den en gång var. Det gick inte längre, det insåg fler och fler.

Den som gjorde det första försöket att göra någonting åt saken var Muhammed Ali. Han var, sen 1805, pasha i och senare khediv (en titel som i de här sammanhangen brukar översättas med "vicekung") över Egypten. På pappret var han underställd sultanen i Istanbul, men regerade i praktiken Egypten som ett självständigt land. Efter att ha besegrat och i en massaker tillintetgjort mamlukerna – den militära kast som styrte Egypten från 1200-talet till den osmanska erövringen på 1500-talet och därefter haft en dominerande ställning i Egypten – skapade han en ny armé efter europeisk förebild. Hans exempel skulle ungefär femton år senare, 1826, följas av den osmanske sultanen Mahmud II. Också hans militära reformer föregicks av en massaker av den gamla tidens militärer, janitsjarerna i det här fallet. I uppbyggnaden av de nya arméerna var Europa inte bara en ungefärlig principskiss att följa efter egen håg. Tvärtom anlätades europeiska experter och instruktörer för att på plats genomföra och vidareutveckla omorganisationen. Av sultanerna välkomnades särskilt tysk sådan hjälp.

Både Muhammed Ali och Mahmud II var på det klara med att de militära reformerna som sådana inte var tillräckliga för en uppryckning. De måste också bäddas in i nya administrativa

69 former och genomsyras av ny kunskap och ett modernt sätt att tänka. Inte för att någon av härskarna därför ville äventyra de auktoritära styrelseformerna. Det var det inte alls fråga om. Tvärtom var syftet med många reformer att stärka maktkoncentrationen genom att bygga upp ett politiskt och socialt system kring härskaren för att stabilisera hans ställning. Det gjordes också genom att röja undan eller isolera traditionellt motstånd mot modernisering.

Nya byråkratiska system byggdes upp, skolor på olika nivåer instiftades och modellerna för dem hämtades från Europa. Och inte bara det: också lärare hämtades från kristna länder i norr och unga osmanska män skickades dit för att utbildas. I denna struktur skapades en ny byråkratisk elit som var starkt präglad av europeisk kultur och ofta med nära personliga band till västerlänningar antingen i Europa eller hemmavid. Den ägnade sig bland annat åt att genomföra ytterligare västerländskt inspirerade moderniseringar. Järnvägsbyggande – något som förde särskilt tyska entreprenörer och specialister till det Osmanska riket – och organiserandet av post- och telegrafsystem är några exempel.

Och viktigast av allt: Också de ekonomiska systemen reformerades i samma anda. På det området var Muhammed Ali den som gick mest resolut fram. Han monopoliserade jordbruksnäringen under staten, som nu var den som bestämde vad som skulle produceras. Det innebar ett brott med den traditionella självhushållningen till förmån för produktion för avsalu på en internationell marknad. Det ledde i sin tur till att de grödor som var mest inbringande där blev de som odlades: tobak, socker, indigo och, framför allt, bomull. För främst militära ändamål lät Muhammed Ali också anlägga fabriker för framställning av tyg till uniformer och tält, varv för båtbyggnation och liknande. Det medförde import av fransk expertis och export av egyptier till Europa för lämpliga teknologiska

70 och militära studier. Utvecklingen i de av sultanerna styrda regionerna följde en liknande utveckling.

På detta vis skulle alltså de muslimska länderna moderniseras och därmed stärka sin världspolitiska ställning. Det fungerade inte. Framför allt för att reformerna hade två starkt kontraproduktiva effekter.

Den första hade att göra med att länderna nu blev en integrerad del av en världsmarknad. De blev det på ett ojämnt och klassiskt kolonialt sätt. De starka aktörerna på världsmarknaden fanns i väst och de var inte intresserade av någon konkurrerande industriell produktion i andra delar av världen. Däremot ville man ha råvaror att själv omvandla till konsumtionsvaror. De islamiska länderna omvandlades därför till sårbara monokulturer, till leverantörer av främst jordbruksprodukter men också vissa mineraler. Det tydligaste exemplet på detta är sultanatet Zanzibar som efter europeiska påtryckningar begränsade sin tidigare lukrativa slavhandel för att istället göra en plantage för kryddnejlika av Zanzibarön.

Periodvis kunde den här ordningen fungera bra, det ska sägas. Så var det för Egypten under det amerikanska inbördeskriget, då produktionen av amerikansk bomull sjönk och priset på råvaran bomull steg. Då försörjdes den brittiska textilindustrin av egyptisk sådan. Men kriget tog slut och så gjorde de goda egyptiska tiderna.

Länderna i periferin hade också en annan världsekonomisk funktion: att fungera som avsättningsmarknad för de varor som producerades i centrum. De var industriellt framställda och därför jämförelsevis billiga. Priset kunde också hållas nere genom de låga tullavgifter som europeiska makter förhandlade sig till i kraft av sitt ekonomiska, politiska och utvecklingsmässiga överläge. Detta slog hårt mot de inhemska köpmännen och hantverkarna, vars varor knappast kunde konkurrera med de europeiska. I det perspektiv som är det aktuella i den här

boken är det viktigt att peka på ett kallt ironiskt förhållande på det här området. Det var artefakter som framställdes med förindustriella metoder i de islamiska länderna som till exempel Victoria and Albert museum var intresserat av att införskaffa. Syftet var att inspirera brittisk industriproduktion till en mera smakfull och estetiskt livaktig design. Ändå var det precis denna brittiska industri som var i färd med att konkurrera ihjäl det traditionella islamiska hantverket. Samtidigt ska det sägas att viss osmansk produktion, främst av tyger och mattor, hölls vid liv tack vare den europeiska närvaron. Det skedde genom ett slags förläggarverksamhet finansierad av österrikiska och brittiska investerare. Men Victoria and Albert Museum var först intresserat av gamla mattor, inte sådana som nyligen knutits efter europeiska önskemål.

För det andra kostade reformerna pengar. Sådana fanns det inte tillräckligt med i Egypten och det Osmanska riket. Man tvingades låna och det gjorde man från Europa. Lånen växte och det var svårt att förstå hur de någonsin skulle kunna återbetalas. Detta skapade oro bland europeiska långgivare men också en anledning för deras regeringar att koppla ett fastare grepp om de islamiska ländernas ekonomiska politik. I det Osmanska riket fick det till exempel följderna att de europeiska makterna stod nöjda med armarna i kors när sultan Abdülhamid II – som omgav sig med tyska ämbetsmän och officerare – 1878 upphävde den första och två år gamla osmanska konstitutionen. Istället stödde de europeiska staterna honom aktivt när han byggde upp en repressiv despoti.

I Egypten gick det ännu mera dramatiskt till. Muhammed Alis sonson Khediv Ismail hade genom upplåning drivit Egypten till bankruttens rand. Det föranledde de europeiska kreditgivarnas regeringar att tvinga fram ett system som 1878 gav England och Frankrike direkt kontroll över Egyptens finanser. En engelsman, den tidigare direktören för Suezkanalen, blev

72 finansminister och en fransman minister för offentlig produktion. Detta ledde till protester och militärledda krav på en konstitution och försök från samma grupp att få slut på den europeiska ekonomiska kontrollen. Det gick inte an. Britterna bombarderade Alexandria, landsatte trupper och ockuperade landet. Då hade fransmän och engelsmän redan pressat Abdülhamid II att avsätta Ismail och istället göra hans son Tawfiq Pasha till monark med absolut makt. Dennes makt kringkars av den brittiske generalkonsuln i landet, Lord Cromer, som hade mandat att ingripa i den politiska utvecklingen så fort han såg en anledning till det.

Man kan se det som att detta var en central händelse i en pågående tendens. De imperialistiska makterna agerade i huvudsak inte kolonialistiskt i den islamiska världens kärnländer. De utövade med andra ord inte kontroll genom att erövra territorier att direkt styra över. Det var alltså fråga om en tendens. För Storbritannien var Indien den största koloniala angelägenheten. För att nå kronkolonin – Indien blev en sådan 1858 då staten tog över Brittiska ostindiska kompaniets besittningar – var man först tvungen att runda Afrika. Men under 1800-talet gjorde ångbåtar och förbättringar av transporterna på land det allt enklare att färdas över Medelhavet och Egypten, en utveckling som kulminerade med öppnandet av Suezkanalen 1867, vars överdådiga invigning ägde rum två år senare. För att säkra dessa rutter tog britterna Aden 1839 och Cypern, genom avtal med osmanerna, 1878. Samma år intogs Afghanistan och sydöstra Persien. Ett tungt skäl till det var oron för att Ryssland skulle expandera ännu mera söderut och därigenom hota den brittiska kolonin Indien. Den franska erövringen av Algeriet inleddes på 1830-talet och ungefär samtidigt som britterna tog kontrollen över Egypten gjorde Frankrike det samma i Tunisien.

De centrala och av sultanerna direktstyrda delarna av det osmanska imperiet lät man däremot bli. Det fanns bidragan-

de stormaktspolitiska skäl till det. Storbritannien, Frankrike, Tyskland, Österrike och Ryssland var ovilliga att äventyra den balansrelation som de av historiska skäl upprättat. Rent militärt hade det Osmanska riket kunnat övermannas och styckas, men risken för internationella krig och konflikter bedömdes som för stor. Istället uppträdde de olika makterna i olika grad och vid olika tillfällen som beskyddare av det Osmanska riket. Men maktbalansen var bräcklig och skör, vilket utbrottet av Krimkriget 1853 visade. I Ryssland fanns idén att det Osmanska riket vid denna tid skulle delas upp mellan stormakterna, men den gillades inte av Storbritannien och Frankrike. Så det var inte uppstyckningen som kriget handlade om, utan snarare principerna för hur maktbalansen skulle se ut: vem som skulle beskydda vilka kristna minoriteter, vilket inflytande de olika stormakterna skulle ha på Balkan, vilka länders militära fartyg och handelsbåtar som skulle få färdas genom Bosporen och på Svarta havet. Som bekant kollapsade maktbalansen 1914.

Inte direkt erövring av de osmanska områdena, alltså. Istället förlitade sig de europeiska makterna på indirekt kontroll med politiska och ekonomiska medel i händerna på nationella politiker och internationellt verkande kapitalister. Den situationen skulle förändras efter första världskriget och det Osmanska rikets sammanbrott då Mellanöstern delades upp i franska och brittiska mandatområden i linje med det så kallade Sykes-Picot-avtalet.

Men den ekonomisk-politiska kontrollen räckte långt. Det visar inte minst det persiska exemplet. I Persien, som alltid legat utanför det Osmanska riket, härskade sen 1794 Qajardynastin. "Härskade" är kanske förresten ett alltför starkt ord. Man höll sig snarare vid makten genom att försöka balansera inflytandet från otaliga etniska, lokala grupper, klankonstellationer och ulama, det religiöst lärda etablissemanget. Qaja-

74 rerna hade också att förhålla sig till två av tidens stormakter, Ryssland och Storbritannien. Ryssland hade under 1800- talet expanderat söderut och lagt under sig de nordliga delarna av Persien. Storbritannien började uppleva detta som ett hot mot sin koloni Indien. Man tog av den anledningen, i konkurrens med Persien, kontroll över Afghanistan och även sydöstra Persien. Samtidigt säkrade man egna politiska och ekonomiska förmåner i landet. Men man erövrade det alltså inte.

Också i Persien fanns inom eliten en vilja till modernisering. Qajarshahen Naser ad-Din försökte förverkliga den genom att ge utländska investerare rätten att utveckla landets resurser. 1872 gav den persiska regeringen minst sagt vidsträckta koncessioner till baron Paul Julius von Reuter, en man av tysk-judisk börd men med brittiskt medborgarskap, pionjär inom telegrafin och grundare av det som idag är Reuters nyhetsbyrå. Han gavs kontrollen över landets tullinkomster under 24 år, exklusiva rättigheter för brytandet av flera mineraler och metaller, för anläggandet av kanaler och bevattningssystem, förhandsrätt till anläggandet av vägar, telegraf, nationalbank och fabriker. Allt detta mot betalandet av vissa avgifter och del i vinsterna för shahen. Protester från Ryssland – och faktiskt även viss brittisk upprördhet – och inhemsk opposition tvingade Naser ad-Din att säga upp kontraktet. Men strax därefter fick Reuter kontroll över landets framtida gruvintäkter under sextio år och rätten att starta Imperial bank of Persia. Det var Persiens första moderna bank och den hade monopol på sedelutgivning. Den hade sin bas i London och var underställd brittisk, inte persisk, lag.

År 1890 gav Naser ad-Din ett brittiskt bolag kontrollen över all produktion, försäljning och export av tobak i Persien, mot 25 procent av nettovinsten till shahen. Protester igen, denna gång i form av en nationell tobaksbojkott inspirerad av den i förra kapitlet nämnde Jamal ad-Din al-Afghani. Den tog

75 sig också religiöst uttryck, som en tobaksfatwa, ett tillfälligt förbud mot tobaksrökning. Kampanjen betraktas idag som en av de tidiga viktigare motståndskampanjerna i den islamiska världen mot europeisk imperialism.²⁹

Ryssland iakttog inte stillatigande den här utvecklingen. Man ställde sina krav och fick kontroll över fisket i Kaspiska havet, blev huvudleverantör av såväl lån som militära rådgivare till shahen och ansvarade för bildandet av ytterligare en bank. Särskilt mycket utrymme för självständigt politiskt handlande fanns det därefter inte för shaherna.

Också på ett ideologiskt, och kanske ännu mera indirekt sätt, vann Europas starka länder – varav de ledande var att betrakta som nationalstater – inflytande i imperiet. Nationalismen, den europeiska uppfinningen med rötter i franska revolutionen, vann gillande och spridning bland imperiets etniska minoriteter. Det gällde främst på Balkan men också i imperiets asiatiska delar. Nationella rörelser, till exempel den grekiska, mobiliserade och startade framgångsrika självständighetskrig, i vilka de fick stöd från norr.

Alla europeiska stormakter var inte nationalstater utan mångetniska kejsarliga imperier. Men det utelöt inte att de i olika grad kunde backa upp nationalistiska rörelser utbrytningsförsök från det Osmanska riket. Österrike-Ungern gjorde det kanske främst för att försöka utvidga och stärka sig självt. Ryssland likaså, men också i panslavismens namn, alltså idén om att de slaviska folken hörde ihop.

Europeiskt stöd fick också de religiöst definierade minoriteterna, de som var kristna vill säga. Det bedrevs omfattande katolsk och protestantisk mission i imperiet. Den var inte nämnvärt framgångsrik alls bland muslimer, men spelade en

29 Se även Fazlhashemi, Mohammad, 2016, *Islams dynamiska mellantid. Muslimska idéhistoria mellan guldåldern och framväxten av politisk islam*, Stockholm: Atlantis, s. 195ff.

76 viktig roll i de kristna minoriteterna. För dessa skapade missionen till exempel moderna skolor på olika nivåer och diverse sjukvårdsinrättningar, som kom att utgöra exempel på vad gott den europeiska civilisationen kunde uträtta. Något som gjorde intryck och manade till efterföljd bland muslimer.

Personliga band

Ungefär så skulle man kunna sammanfatta det större sammanhang som museernas tidiga insamlingsverksamhet bedrevs i. Men det skildrade ska också betraktas som något mer än endast ett övergripande sammanhang. Ser man det som ett sådant kan man dra slutsatsen att det inte behöver finnas särskilt mycket mera än en metaforisk förbindelse mellan imperialismens värld och insamlandet av islamiska föremål till engelska och tyska museer; en metafor som beskriver maktrelationer mellan centrum och periferi. Att ett musealt centrum fyller sig självt med saker hämtade i en periferi samtidigt som en imperialistisk världsordning råder skulle då kunna reduceras till en tillfällighet, ett slumpens spel. Insamlandet och världsordningen hade ingenting annat gemensamt än sin samtidighet.

Men så var det inte. Samlande och världsordning var sammanflätade med varandra ända ner på personnivå. Robert Murdoch Smith, som i analogi med de brittiska kapitalintressena förde det han ville ha från Persien till Storbritannien och Victoria and Albert Museum, kom som nämnts till Persien av ett speciellt skäl. Han var i landet som chef för den persiska delen av Indo-European Telegraph Department. Detta var en del av den brittiska kolonialregeringen i Indien.³⁰ Incitamentet till dess bildande var sepoyupproret i Indien 1857–58. På grund av dåliga kommunikationer var Storbritannien nära att

förlora hela sin koloni innan London fick reda på vad som höll 77 på att hända. Samtidigt visade det sig att telegraufförbindelserna inom Indien hade avgörande betydelse när britterna väl slog ner upproret. Det var bland annat detta som föranledde britterna att bygga telegraflinjer genom Persien för att säkra och förbättra kommunikationen mellan Storbritannien och Indien. Det var alltså som en effekt av Storbritanniens försvar av sitt imperium och nedkämpandet av motståndet mot det, som Murdoch Smith kom till Persien för att därifrån kunna sälja mattor och annat till Victoria and Albert Museum.

Frederic Leighton var engagerad på flera andra områden än konstens. Ett var det militära. Han var överste och chef för The Artists Rifles, ett regemente i den brittiska arméns reserv som – då, inte numera (det finns idag en brittisk militär enhet som delvis räknar anor från The Artists Rifles) – utgjordes av frivilliga konstnärer, musiker, arkitekter och andra konstnärligt verksamma. Första gången det verkligen sattes på prov var efter Leightons död, i det andra boerkriget 1899–1902, alltså som ett redskap i det brittiska imperiets tjänst.

Det var inte bara Caspar Purdon Clarke som hjälpte Leighton att hitta kakelplattor i muslimska länder. Han bistods också av sin vän Richard Burton (som inte ska sammanblandas med den på 1900-talet verksamme skådespelaren). Hans liv var i högsta grad format av det brittiska imperiet. Inte på ett oproblematiskt sätt, han var ofta starkt kritisk mot den brittiska kolonialpolitiken och mycket av hans göranden och låtanden verkade – mer eller mindre medvetet – som en ren, och inte sällan rå, provokation mot den viktorska kulturens anständighetskriterier. Men likafullt: han var kapten i det brittiska ostindiska kompaniets armé, sannolikt brittisk spion, deltog, episodiskt, i Krimkriget, verkade som upptäcktsresande, bland annat efter Nilens källor, besökte Mekka förklädd till pilgrim och skrev en bok om det, översatte *Tusen och en natt* till engelska utan att på

³⁰ *Encyclopædia Iranica*, <http://www.iranicaonline.org/articles/indo-european-telegraph-department>.

78 något sätt underbetona sagosamlingens erotiskt frispråkiga passager (vilket vid denna tid var den allmänna regeln). Vid tiden för kakelinförskaffandet var han brittisk konsul i Damaskus.

Friedrich Sarre var ju som nämnts periodvis i det Osmanska riket i egenskap av officer under första världskriget. Men också hans övriga arbete där hade de imperialistiska strukturerna som en förutsättning.³¹ Sarre var som sagt blyg, men genom sin hustru Maria och hennes far fick han de kontakter som krävdes för att hans verksamhet på osmansk mark skulle vara möjlig. Två osmanska bröder högt upp i den osmanska administrationen var särskilt betydelsefulla: Osman Hamdi Bey och Halil Edhem Bey, söner till storvisiren Ibrahim Edhem. Båda var utbildade i Europa och hörde till imperiets starkt europeiskt influerade elit. Osman Hamdi talade europeiska språk, målade orientmotiv i olja och var ledare för Akademien för de sköna konsterna, generalkonservator och direktör för det osmanska arkeologiska museet. Halil Edhem, som talade och skrev tyska flytande, efterträdde sin bror på den senare posten när denne dog.

Osman Hamdi genomdrev 1887 en ny lag som i princip förbjöd utförandet av gravfynd från det Osmanska riket. Därför har han postumt hyllats som, med Malte Fuhrmanns ord, ”en kämpe mot den semikoloniala utplundringen av det Osmanska riket.” Men en närmare undersökning visar, skriver Fuhrmann vidare, att han ingalunda var fientlig mot utländska utgrävare. Han upprätthöll vänskapliga förbindelser med dem och kunde utfärda särskilda specialtillstånd för vännernas export av antikviteter. Halil Edhem var Sarres viktigaste kontaktperson. Trots deras goda relation slutade han så småningom, 1910, att göra undantag för Sarres hemtransporter av forna föremål till Tysk-

31 Fuhrmann, Malte, 2015, ”Friedrich Sarre, der zeitengenössisch ’Orient’ under der Erste Weltkrieg”, i Gonella, Julia & Jens Kröger (red.), *Wie die islamische Kunst nach Berlin kam. Der Sammler und Museumsdirektor Friedrich Sarre*, Berlin: Museum für Islamische Kunst.

land. I ett brev klagade Halil Edhem: ”Man behandlar oss som om vi levde i ett ockuperat land.” 79

Man kan tycka att brödernas predikament på sätt och vis är ganska gripande. Deras ambivalens är i alla fall uppenbar. Å ena sidan innebar deras kulturella och sociala band till Europa – och, givetvis, den rådande maktrelationen – att de understödde flödet av antika föremål till europeiska museer, marknader och samlingar. Å andra sidan fick lojalitet med den struktur de var satta att verka i och känslor av patriotism – och, kanske, gryende osmansk eller turkisk nationalism – dem att protestera mot samma sak.

*

Alltså: införskaffande av islamiska föremål för att stimulera industriell design eller för att komplettera kultur- och konsthistoriska klassificeringssystem. Men inget särskilt stort, uttalat och styrande intresse från museernas sida för religionen islam, för muslimer eller för de historiska och samtida sociala och kulturella sammanhang som föremålen ingått i. Allt i en imperialistisk ordning där centrum tar för sig av det det vill ha från periferin.

Idag ska de samlingar som på detta sätt skapats användas för att ”tjäna samhället och dess utveckling” bland annat för att gynna kulturell mångfald och förståelse och för att hantera tvärkulturella frågor. Är det möjligt? Det är det vi ska undersöka i nästa kapitel.

3. Islamisk konst

Ordkombinationen "islamisk konst" skapar vissa föreställningar. Konst har med estetik, kreativitet och skapande att göra. Islam är en religion, en monoteistisk religion. Om detta är väl alla överens. Men vad förklarar de nya ord som presenterar sig vid försiktiga definitioner som dessa? Vad betyder till exempel "religion"?

Det råder – som tidigare nämnts – ingen total samstämmighet om det. Men just därför måste väl var och en ha rätten att så gott det går försöka göra sin egen definition? I alla fall så länge den är av provisorisk karaktär och utan alla anspråk på att vara uttömmande.

Alltså och i så fall: vad är "religion"? Som de ordboksdefinitioner vi citerade i första kapitlet visar, uppfattas religion ofta som ett meningssystem med anspråk på att göra en sammanhängande helhet av allt det som finns i och bortom människornas värld. Den som bekänner sig till ett sådant menings-

82 system och som anstränger sig för att förstå dess innebörder anses därför, på grund av dess totala anspråk, få svar på de frågor som alltid följt människan och som empiriska iakttagelser inte kan förklara. Vad är livets mening? Vad händer när man dör? Vad finns bortom det vi inte kan förnimma med våra sinnen? Var och hur började och slutar allting? Hur bör förhållandena mellan människor se ut? Vad är ont och vad är gott?

Fast svar är väl egentligen inte vad som erbjuds. Så enkel och entydig är varken tillvaron eller de religiösa systemen. Men religionen anses ge nycklar, tolkningsförslag, vägledning till den som tror och studerar. Och därmed också tröst och nåd och kraften att uthärda det som är svårförklarligt, smärtsamt och skrämmande.

Det skulle man kunna säga om religionens inre sida, dess innehåll. Sen har den också ett yttre som är socialt och materiellt. Institutioner (trossamfund organiserade på det ena eller andra sättet), ritualer (högmässa och fredagsbön), symboliskt mättade föremål (krucifix och koraner), byggnader (kyrkor, synagogor och moskéer). Huruvida den yttre eller den inre sidan är viktigast och mest kännetecknande för religion råder det som framgick i kapitel 1 olika meningar om. Det behöver vi dock inte ta ställning till här.

Vår fråga är snarare om det är konst som speglar och ger uttryck för religion förstådd på detta vis, och människors relation till den, som man får se när man besöker en utställning ägnad åt islamisk konst? I någon mån är det det, men verkligen inte helt och hållet. Det är lika bra att säga det från början. Många av de föremål som man får titta på har föga eller inget att göra med religionen islams innehåll. Och många har heller ingen relation till islam som yttre, materiell form. Det skulle kunna tolkas som att museerna står i nära relation till religionsvetenskapernas definitionsdiskussioner. Men så verkar inte vara fallet.

83 Det beror istället till mycket stor del på de insamlingsprinciper som diskuterades i förra kapitlet. Det var estetiska former man ville forsla till museerna, för att stimulera inhemsk design eller för att fylla en ruta i ett kultur- och konstvetenskapligt klassificeringssystem. Djärvt förenklat uttryckt var religionen islam av sekundärt och indirekt intresse, värd att uppmärksamma först när den ansågs ha något med formernas upphov att göra.

Men förledet "islamisk" kom ändå en gång att etableras. Det är förmodligen ett faktum som dagens museifolk inte är särskilt bekväma med. Situationen nu är ju en annan. Officiellt har museerna till uppgift att verka för interkulturell förståelse och för samhällets bästa. Särskilt mycket förståelse av kulturer kan det inte bli fråga om när man inte kan spegla troende människors religion eller graden och arten av religiös övertygelse. Föremålets hjälpsamhet när sådana ambitioner finns är begränsad.

Man anar denna obekvämhets av att man ibland försöker ställa andra begrepp vid sidan av "islamisk". Främst är det då "Middle East" som kommer till användning. Victoria and Alberts och Ashmolean utställningar rubriceras med orden *Islamic Middle East* (samtidigt som "Islamic Art" också förekommer som benämning).

Men framför allt framgår den inte helt otvungna relationen mellan dagens museer och de "islamiska" samlingarna av försöken att kortfattat tala om vad som egentligen visas på utställningarna. Att det har med islam att göra framhålls då, men den bestämningen får dela plats med andra. British Museum säger till exempel detta på en skylt: "The term 'Islamic' is used in this gallery to define the culture of peoples living in lands where the dominant religion is Islam."

När man visar Islamic art handlar det alltså inte bara om religionen islam, utan om någonting vidare. Man visar en kultur hos folk som lever i länder som domineras av islam. I sådana

84 länder är alla inte muslimer och utställningen behöver därför inte begränsa sig till dessa. Avgränsningen görs istället främst rumsligt-geografiskt. Den är rimligt tydlig och distinkt. Men med islam händer någonting. Den förvärldsligas och blir kultur.¹ En kultur kan vara mer eller mindre religiös. Och den behöver heller inte vara religiös alls.

Inte för att vi vill vara petiga och småaktiga, men man bör nog peka på några andra egenheter i den nyss citerade mening- en på British Museums skylt. De berör inte direkt islam, men de är inte betydelselösa för hur man karaktäriserar det utställ- da. De strider också mot andra budskap som utställningen sän- der ut. Men innan det pekas måste man ha detta klart för sig:

Att skriva utställningsskyltar är ett slags miniatyrkonst som kräver förkortningar, uteslutningar och effektivitet och lättill- gänglighet i tilltalet. Inte sällan utfärdar museerna regler för hur långa skyltarnas texter får vara. På British Museum låg till exempel gränsen för en föremålsskylt 1999 på 75 ord.² Den här citerade skylten befinner sig på en högre nivå, den berättar inte om ett enda föremål utan om en övergripande kontext. Den innehåller 175 ord. Inte heller det är ett stort utrymme. Där ska så precis, korrekt och utförlig information som möjligt få rum, men på ett sätt som väcker besökarens intresse och håller det vid liv. En sådan text är resultatet av kompromisser mellan olika målsättningar och sällan blir alla vid en närläsning nöjda med den. Det måste nog vara så, det får man leva med.

Men med detta sagt: "culture" är en singularform, "peoples"

1 För en vidare diskussion om sekulariseringen och betydelseförändringen av religiösa föremål på museer se Paine, Chris, 2013, *Religious Objects in Museums. Private Lives and Public Duties*, London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury, Paine, Chris (red.), 2000, *Godly Things, Museums, Objects and Religion*, London, New York: Leicester University Press och Hyltén-Cavallius & Fredrik Svanberg, 2016, *Ålskade museum. Svenska kulturhistoriska museer som kulturskapare och samhällsbyggare*, s. 77ff, Lund: Nordic Academic Press.

2 Canby, Sheila, 1999, "The curator's dilemma: dispelling the mystery of exotic collections", i *Museum International*, vol 51, nr 3.

85 är plural, "living" är presens. Tänker man sig att de folk som bor – vi håller fast vid skyltens presensform – i muslimskt do- minerade länder har en enda kultur? Det kräver i så fall en mycket generös och vittomfattande syn på vad en kultur är. Men en sådan håller man inte alls fast vid i utställningen.

Presensformen: folk lever i muslimskt dominerade länder och uppbär där en kultur. Gjorde de det också i imperfekt? Utställningen är faktiskt historiskt tillbakablickande. Men vad mera och viktigare är: tempusformen strider – huvudsakligen – mot den avgränsning framåt i tiden som görs inte bara i den- na utställning utan även i de övriga som berörs i det här kapitel- et. Vi ska återkomma till den saken.

Kanske har man valt presens och singular för att man upp- fattar den senare formen som mera rakt på sak och den förra som medryckande och engagerande, och rent av som något som ska föranleda besökaren att dra paralleller till sin egen samtid. Som sagt: det är mycket svårt att i textform förmedla information i utställningar, för texten ska vara kort och svara mot flera och ibland motstridiga krav. Den som är akademiker och därmed tränad att kritiskt granska texter hittar lätt skäl för missnöje. Det har också att göra med den besserwisserattityd som lätt följer av en sådan utbildning. Men kämpar man inte i viss mån emot dessa akademiska impulser förstår man heller inte förutsättningarna för utställningsmakande. Vi tänkte att det var bra om vi klargjorde det innan vi beger oss in i utställ- ningshallarna. Det och att religionen islam där inte har den framträdande roll som man kan förvänta sig.

Det kan kanske invändas mot vår petighet att det inte är ovanligt att tala om till exempel europeisk konst, europeisk kultur, europeisk musik. Det är mycket riktigt. Men här finns en viktig skillnad, som framträder särskilt tydligt om man i minnet återkallar det vi i bokens första kapitel noterade rö- rande museernas mest högtidligt formulerade skäl för att visa

86 upp islam och islamisk konst: utställningar av europeisk konst brukar aldrig på samma sätt knytas till museernas uppdrag att främja kulturell förståelse. Genom att betrakta islamisk konst förmodas vi förstå något om islam och muslimer, men utställandet av europeisk konst handlar oftare om att undervisa i konsthistoria och skapa förståelse för konst, och kanske därigenom främja bildning och universella humanistiska värden. Ibland kanske det handlar om att kritisera manliga normer, unkna människoideal och liknande, men däremot inte om att skapa förståelse för europeisk kultur. Detta leder vidare till mer allmänna museifrågor som inte riktigt får plats i denna bok. Vi ska ju prata om utställandet av islam.³

Vi börjar med det största museet, en verklig bjässe i branschen: British Museum. Det är också mot det som de övriga museerna kommer att jämföras. Förhållandevis mycket uppmärksamhet på British Museum därför.

Islam introduceras

Man går längs ett högt gjutjärnsstaket tills man når de öppna grindarna. Därifrån ser man museets fasad. Det är ungefär sextio steg dit. Den är starkt antikiserande, minst sagt. Kolonner, joniska kapitäl, fronton med mantelinsvepta figurer i högrelief. De illustrerar "the progress of civilisation", mänsklighetens bildningsgång genom mötet med arkitektur och skulptur, bildkonst och vetenskap, geometri och dramatik, musik och poesi. Det är ett tempel man ska träda in i, på det behöver ingen tvivla. Är man väl förberedd vet man också att det bakom fasaden finns mångdubbelt mera rumsyta än vad utsidan låter antyda. En del av den utgörs av den stora, inbyggda innergården

3 Om detta större, se Witcomb, Andrea & Kylie Message, 2015, "Museum Theory: An expanded field", i Witcomb, Andrea & Message, Kylie (red.), *The International Handbooks of Museum Studies. Museum theories*, London: Wiley Blackwell.

under den höga kupolen, mäktig som ett extra himlavalv över dem som söker kunskap. 87

Mötet med fasaden föder känslor hos besökaren, annat är knappast möjligt. Men vilka känslor? Det varierar förstås. Man kan tänka sig allt från upprymd förväntan till ren och skär skräck. Stor känner man sig definitivt inte. Dåraktigt tänker den som vid museets entré tror sig veta mer än museet om världens och historiens alla kulturer.

Men man går in. Bevandrad i museologisk litteratur som man är vet man att tre avdelningar på museer utövar en särskild attraktion på besökarna: restaurangen/kaféet, butiken och toaletten. Vi finner det därför klokt att mjukstarta vårt besök i butiken (efter ett strategiskt förståndigt snabbbesök på toaletten). Det som där främst saluförs är presentartiklar som i varierande grad har kopplingar till det som finns utställt på museet. Eftersom museet är stort och presenterar föremål från, snart sagt, alla kulturer och tider och eftersom vi vet att islamisk konst är en mycket liten del av allt detta blir vi förvånade när vi strövar genom butiken. Det visar sig att islamisk konst är relativt rikt företrädd där, oproportionerligt mera än i museet i övrigt.

Det är överraskande också av ett annat skäl. Många av sakerna som visas på British Museum är anslående och imponanta. För att de är stora, som Parthenonfrisen, för att de är ryktbara, som Rosettestenen (som banade vägen för uttolkandet av de egyptiska hieroglyferna), för att de är suggestiva intill det skräckinjagandes gräns, som de bevingade lejonkulpturerna från assyriernas Nimrud, för att de kan utlösa fantasyfantasier, som (den anglosaxiska) Sutton Hoohjälmen (från 600-talet). Det som finns i utställningen för islamisk konst kan inte alls tävla med dessa. Sakerna där är genomgående mera anspråkslösa, mindre, inte särskilt omtalade och kända.

Det är förstås inte så troligt att museibutikens kunder skul-

88 le känna sig frestade att frakta hem en kopia av till exempel ett bevingat lejon. I original är det trots allt tre och en halv meter högt och ungefär lika långt. De flesta islamiska föremålen är nättare och skulle i kopierad form enkelt låta sig placeras i en plastpåse för hemtransport. Men det är inte sådana kopior som finns att köpa i butiken. Anledningen till den höga andelen islamiska varor måste vara en annan.

Det butiken bjuder ut är samtida konsthantverksprodukter som inspirerats av ett äldre islamiskt formspråk. Som sådana kan de säkert fungera i harmoni med vissa samtida smakriktningar, som accessoarer och heminredningsdetaljer. Det är till exempel askar, skrin och ett rökbord med intarsia och pärllemorinläggningar, keramikfat med pärllemorinläggningar, smycken av olika slag och med epitetet "middle eastern", skulpturala glasflaskor, ett mindre schackspel, samtida keramik från Iznik i Turkiet, dekorerade etuier av kamelben (tekniken är en avläggare till elfenbenssnideriet). Och ett armbandsur med arabiska siffror. Somt är tillverkat i Egypten, Turkiet och Iran, annat i Storbritannien (som till exempel "ancient Persian inspired Victorian jewellery"), i något fall presenteras konsthantverkaren ("Sima [Vaziry] has a long association with Iran, Afghanistan and the Middle East and has been inspired by the land and cultures of the region").

Varorna är inte speciellt dyra, men inte heller så billiga att de inhandlas utan eftertanke och ekonomisk kalkylering. Ett "Persian style jewellery"-halssmycke i guld kostar 40 pund (500 kronor), armbandsuret 60 pund (750 kronor), ett keramikfat från Iznik 425 pund (5 320 kronor). Lite lyxigt men inte för mycket. Försiktigt exotiskt dock, som en markör av lite vidare vyer i ett stilmedvetet inrett hem.

Förstått på det sättet räknar utbudet släktskap med 1800-talets orientvurm. Men det behöver väl inte helt och hållet utesluta att föremålen i någon mån slår en bro mellan öst och

89 väst. Främst en enkelriktad bro förstås. I estetiskt sinnade västerlänningars omedelbara omgivning kan sakerna ge upphov till samtal om och reflektioner över den islamiska världen, även om den betraktas ur ett avgränsat designperspektiv. Särskilt mycket av interkulturell förståelse garanteras därvid inte. Men alltid något. Man tar i alla fall med sakerna hem och gör dem till en del av sin tillvaro.

*

Sen får man leta lite grann. Dels för att det över huvud taget är svårt att orientera sig i detta jättekomples, dels för att avdelningen för islamisk konst har en undanskymd plats i det. Man får gå igenom den stora inbyggda innergården, vidare genom en något mindre utställningshall (ovanligt nog reserverad, i alla fall vid våra besök, för tillfälliga utställningar), hela tiden kryssande mellan konstellationer av till synes oräkneliga besökare som är på väg hit och dit. För det är alltid mycket gott om folk på British Museum. 2009, till exempel, var antalet besökare 5,7 miljoner.⁴ Det gör drygt 15 000 besökare per dag (för museet är öppet veckans samtliga dagar). Det är ungefär lika många som det finns invånare i Falköping. Eller Ludvika.

Därpå får man arbeta sig en bit neråt i ett trappsystem som i förstone inte är helt överskådligt. Men det finns skyltar. Med nedåtriktade pilar visar de vägen till "Islamic world" men också till "Way out. Montague place" och "Members' Cloakroom". När man väl hittat utställningen kan man göra några inledande iakttagelser. För det första: rummet skiljer sig från de flesta andra på museet, främst genom sin beskedliga takhöjd

4 Suleman, Fahmida, 2012, "Islamic Art at the British Museum: Strategies and Perspectives", i Benoit Junod, Georges Khalil, Stefan Weber & Gerhard Wolf (red.), 2012, *Islamic Art and the Museum. Approaches to Art and Archaeology of the Muslim World in the Twenty-First Century*, London: Saqi.

90 som väl ungefärligen motsvarar en ordinär modern lägenhets. Det är någonting annat än de rymder som spänner över andra kulturer på British Museum. Där råder pampighet, här en avskalad enkelhet som också framhävs av frånvaron av interiöra utsmyckningar. Man befinner sig i något som har mycket gemensamt med den "vita kub" (white cube) som under det tidiga 1900-talet blev ett ideal för konstutställningar. För det andra: när man vandrat igenom rummet kommer man till en vägg i vilken ingen dörr finns. Man kommer alltså inte vidare, man får vända om och gå tillbaka.

Man skulle kunna bullra kring det här. Står vi inför en återvändsgren på British Museums rumsligt arrangerade Tree of Architecture? Den islamiska konsten förpassad till en undan-gömd vrå från vilken ingen vidare utveckling går att skönja? Det går att få det till det, om man vill och anstränger sig. Men innan man gör det ska man veta att utställningen är ganska ung. Den öppnades 1989 som den första separata utställningen av islamisk konst på British Museum. Det gjordes möjligt tack vare ledamoten av museets styrelse Sir John Addis och det testamente han skrev. I tacksamhet bär utställningen underrubriken "The John Addis Gallery". Själva öppnandet gjordes av hans höghet Aga Khan IV.⁵

Man får tänka sig att man 1989 fick hålla till godo med de lokaler som kunde ställas till förfogande utan allt omak det skulle innebära att flytta äldre utställningar. Vidare bör man veta att en ny utställning är under produktion. Den ska inrymmas i två rum av det gängse pampiga slaget som direkt ansluter till den, på det stora hela kronologiska, slinga som faller sig naturlig att promenera för många besökare. Rummen är visserligen en återvändsgränd som avviker från den raka, sammanhängande vägen genom utställningarna, men de är alltså inte avskilda från denna.

5 A.a.

Den nya utställningen, som beräknas öppna 2018, har gjorts möjlig genom en donation, den största British Museum någonsin fått, från Albukhary Foundation. Stiftelsen är baserad i Malaysia och grundad av den muslimske affärsmannen Syed Mokhtar Albukhary. Enligt den amerikanska affärstidningen Forbes hamnar han på plats 1 198 på listan över världens rikaste personer. 2016 var han god för 1,71 miljarder dollar.⁶ Sen hans stiftelse bildades 1996 har den, enligt sin egen hemsida, delat ut 500 miljoner dollar till välgörande ändamål inom social välfärd, utbildning och kultur.⁷ Också Syed Mokhtar Albukhary hyser förhoppningar om att utställningar av den islamiska konstens historia ska gynna interkulturell förståelse och därmed kunna vara till politisk nytta i samtiden. Hans inställning i frågan, uttalad mot bakgrund av talibaners och IS demolering av förislamiska fornlämningar, har refererats så här:

'What is happening in the world, demolishing all the Islamic heritage, non-Islamic antiquities, is a bad image,' said Albukhary, who described the new gallery as an opportunity to use Islamic art to offset the negative public images of Islam that now circulate, he believes, as a result of religious extremism.⁸

Syed Mokhtar Albukhary är inte den ende övermåttan välbeställda muslim som helt eller delvis finansierat utställningar av islamic art. Om detta mera sen.

6 *Forbes. The World's Billionaires*, <http://www.forbes.com/profile/syed-mokhtar-albukhary/>

7 *Yayasan Albukhary Foundation*, <http://www.albukharyfoundation.org/>

8 Leech, Nick, 2015, "The long read. The politics of displaying Islamic art are up for discussion at Abu Dhabi event", i *The National*, <http://www.thenational.ae/arts-life/the-review/the-long-read-the-politics-of-displaying-islamic-art-are-up-for-discussion-at-abu-dhabi-event#page2>.

92 Först är det liksom en plåtå, skild av fyra låga trappsteg från den större delen av rummet. Sammantaget är det fyrahundra kvadratmeter som man blickar ut över. Inte särskilt många människor rör sig i det, anmärkningsvärt få om man jämför med resten av museet. I British Museums myller kan ju det vara en lisa, en oas kan hända, men det är givetvis också ett uttryck för att denna diskret placerade utställning inte tilldrar sig det allra största intresset.

På plåtån vill utställningen åstadkomma några olika saker. Den vill kort berätta vad den som helhet handlar om. Enligt den första skylten finns här föremål från 700 e(nligt) v(år) t(ideräkning) eller 80 H(ijra) fram till idag och de visar "islamisk kulturs bredd och rikedom från Spanien till Kina."⁹ 1 300 år och oräkneliga kvadratkilometer – trots att stora "islamiska" sydostasiatiska, europeiska (de på Balkan), väst- och östafrikanska områden utelämnats – av bredd och rikedom på fyrahundra kvadratmeter. Det är en svåröslig ekvation, som var och en förstår.

Skylden introducerar vidare: på den nedre nivån, den nedanför plåtån som vi står på, vill man geografiskt och kronologiskt behandla historia och konst i de islamiska länderna. På plåtån ska man introducera den islamiska tron (the faith of Islam) och konst i den tidiga islamiska eran. Vidare vill man belysa kalligrafi, vetenskap och tvärkulturella förbindelser som sträcker sig bortom Mellanöstern. Det framgår av en annan skylt att kalligrafin har en särskild betydelse i utställningen. Den är viktig när islamisk konst definieras. Denna, den islamiska konsten, innefattar både former som är relaterade till religion och föremål avsedda för vardagsbruk (en formulering som antyder att religion och vardag är två åtskilda storheter).

9 Muslimska tideräkning tar sin början året då profeten Muhammed företog sin hijra, sin utvandring, från Mekka till Medina. I den kristna tideräkningen, och den kristet sekulära som vi ansluter till i den här boken, motsvarar 1 H andra delen av 622 och första delen av 623.

Den islamiska konsten visar upp stor variationsrikedom i tiden och rummet, men det finns några företeelser som ändå förenar: den arabiska skriftens kraftfulla närvaro, förkärleken för arabesker och geometrisk ornamentering och den relativa frånvaron av helt eller delvis avbildade människor.

Det kan diskuteras om den islamiska tron verkligen introduceras. Skyltarna berättar i alla fall ingenting om dess andliga innehåll, om upplevelsen av en översinnlig verklighet, om människors svårigheter och strävan att leva i enlighet med sin tro, om relationen mellan de existentiella frågor som människor har och de svar islam skulle kunna erbjuda. Däremot förmedlas grundläggande elementa om religionens uppkomst och yttre manifestationer: ängeln Gabriel uppenbarade islam för profeten Muhammed i början av 600-talet e.v.t., Koranen är islams heliga bok, islam betyder "underkastelse" på arabiska och vilar på fem pelare – trosbekännelsen, shahada ("Det finns ingen Gud utom Gud och Muhammed är hans profet"), tidebönen, salat, fastan under månaden Ramadan, sawm, vallfarten, hajj och allmosan till behövande, zakat – tre platser hålls särskilt i helgd av muslimer: Mekka, Medina och Jerusalem, begreppet "sunni" kommer från sunna, d.v.s. de seder och traditioner som utgår från profetens handlande och utsagor, och betecknar de muslimer som inte tror att Muhammed utsåg sin egen efterträdare, "shia" betyder "parti" med "Ali" underförstått och de som kallas shiamuslimer tror att profetens kusin och svärson Ali var hans rättmätiga efterträdare.

Det är vad en skylt förmåler. På en annan får man veta lite om hur den första moskén i Medina såg ut, att muslimer vänder sig mot Mekka när de ber och att riktningen dit i moskéerna utmärks av en nisch som kallas "mihrab". Nära den finns en "minbar", en "predikstol". På fredagen, "veckans heligaste dag" (the holiest day of the week), hålls bön under ledning av

94 en imam. Muezzin kallar till bön från en minaret och på ett liknande sätt gick det till på profetens tid.

På en tredje skylt, som behandlar islamisk konst och kultur, står det att avbildningar av levande varelser är ovanliga i islamisk konst eftersom religionen säger att endast Gud kan skapa levande former. Koranen behandlas här tillsammans med kalligrafi och det nämns att den gjorde arabiska till ett gemensamt språk i islamiska länder eftersom den av trosskäl inte fick översättas.

På ytterligare en skylt berättas om islams två första århundraden. Efter profetens död genomförde hans efterföljare framgångsrika militära expeditioner. De erövrade dagens Irak och Iran från det persiska sasanidiska riket och Syrien, Palestina och Egypten från det bysantinska. Senare nådde man Centralasien och Spanien (anakronismerna i geografiska benämningar är något besökare till de flesta utställningar om islam gör bäst i att vänja sig vid) men hejdades i sin expansion av frankerna vid Poitiers (en uppgift om något ödesdigert som dock har viss eurocentrisk prägel: i de arabiska källorna nämns över huvud taget inte Poitiers, av det skälet att den arabiska uppmärksamheten på den tiden var riktad österut och inte mot Europa).¹⁰ Den första stora muslimska dynastin var den umayyadiska (661–750) som hade sitt centrum i Damaskus. Den övervakade en storslagen byggnadsverksamhet som bland annat resulterade i Klippmoskén i Jerusalem och Stora moskén i Damaskus. Umayyaderna störtades 750 av abbasiderna (750–1258).

En annan skylt åter förmedlar sakupplysningar om Koranen: att den består av 114 suror som arrangerats i fallande storleksordning (med vissa undantag, vår anm.), att den uppenbarades för Muhammed via ärkeängeln Gabriel, att den slutligt redigerades av Uthman, den tredje rättledde kalifen.

¹⁰ Lewis, Bernard, 1982, *The Muslim Discovery of Europe*, London: Weidenfeld and Nicholson.

Texterna retar det akademiska missnöjet. Men vi ger inte efter för dess locktoner. Utställningsskyltar måste förmedla korthuggen, distinkt information och principfast mota bort alla utvikningar och fördjupningar. Men man måste trots det konstatera att man gjort ett val här. Här görs inga försök att spegla islam som levd andlighet. Fokus ligger istället på den enklaste skolbokskunskap i stolpform. Muslimer erövrade stora landområden på 600- och 700-talen. Islam vilar på fem pelare och dess heliga bok heter Koranen. Vad i detta kan föranleda människor att bli muslimer? Det förstår man inte. Men om man vistas i detta rum för att uppnå interkulturell förståelse så är det det man vill. Icke-muslimer som träder in i salen kanske frågar sig: vad skiljer mig från och vad förenar mig med dem som var och är muslimer? Att de till skillnad från mig följer fem religiöst motiverade ritualer? Att de kan koppla ihop sig med en historia av erövringar? Bara detta?

Men skyltarna är skyltar. Det här är i första hand en utställning av föremål. Kanske är det dessa och deras relation till skyltarna som erbjuder den förståelse som man söker?

Vilka är föremålen på platån, där de just citerade skyltarna finns? Jo, dessa: en obunden Koran med etui från Västafrika, 1850–1950, och en sura präntad på trä för undervisningssyfte, Västafrika, 1800-talet. Ett kalkstenskapital från 1100-talet. Föremål gjutna enligt den teknik som på svenska kallas "förlorat vax" (engelska "lost-wax", franska "cire perdue") vars process förklaras på en illustrerad skylt. Föremål relaterade till arabisk kalligrafi. Några gravstenar med uthuggna koranverser. Instrument för astronomiska observationer och tidmätning, placerade i en monter som illustrerar "islamisk vetenskap" och vars skylt talar om att tidebönen riktad mot Mekka ställde krav på kunskap om tid och väderstreck. Främst av instrumenten är astrolabiet, de sammanfogade mässingsskivor som användes för att bestämma himlakropparnas lägen och med hjälp av

96 dessa beräkna tiden. På vår vandring runt museerna i England och Tyskland kommer vi att stöta på ett svårräknat antal sådana astrolabier. Vi vore tacksamma om läsaren inte bad oss att mera ingående förklara hur de fungerar.

Moskélampor i keramik. Kakelplattor. Ett antal smycken tillsammans med ett fatimidiskt textilfragment. Och en uzbeckisk kvinnodräkt i siden från tiden mellan 1860- och 1920-tal.

Inskjutet i allt detta gamla finns ett samtida konstverk. En poet och en konstnär – de bor i Paris, det är allt man får veta utöver deras namn, som delvis klingar orientaliskt – har i samarbete låtit rader av persisk poesi löpa över en marinblå bakgrund. Akryl på papper, 2012. (Vid vårt tredje besök, 2016, har detta konstverk bytts ut mot ett annat stycke islamiskt inspirerad modernism. Azra Aghigi Bakhshayeshi [”born Qom 1968”] har med bläck fyllt ett papper med arabisk kalligrafi i ett böljande, harmoniskt expansivt mönster.)

Vidare kan man titta på många föremål i glas, keramik och metall som visar de influenser från tidigare och omkringliggande kulturer som är synliga i de första århundradenas islamiska konsthantverk: sasanidiska influenser, bysantinska, sent romerska, sent mesopotamiska, kinesiska, grekiska (exakt vad som skiljer de grekiska från de bysantinska formerna framgår väl inte riktigt klart). Man får här se att levande former ibland avbildades, sannolikt som en effekt av dessa influenser. Särskilt framträdande är saker – stuckatur, snidade träföremål och annat – från staden Samarra, som mellan 836 och 892 var det abbasidiska kalifatets huvudstad. Och lergods som visar influenser från Kina till följd av de långväga handelsförbindelserna.

Och en monter ägnas åt prydnadssaker tillverkade i den dekorteknik som genom reducerande bränning av metalloxider keramik och glas en skimrande metallhinna och som går under namnet ”lyster”.

97 Nej, man kan knappast säga att islam som levd andlighet framträder i montrarna. Med god vilja kan man kanske hitta några undantag. Gravstenarna möjligen: korancitaten visar att islam kan ha varit det sista man tänkte på när man närmade sig sitt yttersta. Konsthantverket samttalar knappast heller med någon påtaglig intensitet med det som skyltarna förmedlar om religion: inga fem pelare, inga erövringar. Det är förvisso intressant att titta på, ofta av skönhets skull. Men det berättar en annan historia än skyltarna, det går inte att komma ifrån. Besökaren får själv, efter bästa förmåga, fylla ut glappet mellan de två berättelserna.

En sak förmedlar montrarna dock med eftertryck och med fin pedagogisk tydlighet: den islamiska konsten, och de samhällen som omgav dem, var inga isolat. Den var i betydande utsträckning resultatet av kontakter med den värld den hade omkring sig. I vissa avseenden, särskilt under den första tiden, i den grad att den kanske hellre skulle kallas ”senantik” än ”islamisk”.

Man vänder också på perspektivet. Det är när den islamiska konsten står för spridning och påverkan. Det gör den på skylten som berättar om hur föremål, former och tekniker nådde Europa som en följd av korstågen. Detta syns kanske tydligast i montern som visar lysterpjäser. Tekniken (”one of the world’s great technological achievements”, står det på skylten, vilket får besökaren att undra om man inte tagit i lite extra mycket här) uppfanns av irakiska keramiker på 800-talet e.v.t. och spreds vidare till Egypten, Syrien, Iran och det muslimska Spanien. På 1500-talet producerades lyster i Italien och där ”återupptäcktes” den på 1850-talet och togs upp i England av William De Morgan, samme man som gjorde kakelplattor åt Frederic Leighton. Att De Morgan var framträdande inom Arts and Crafts-rörelsen nämns inte. Kanske förväntas besökaren känna till det. Skyltens rubrik lyder: ”Lustre: from the

98 Islamic world to Britain”, vilket kan tolkas som att England är slutmålet för denna utveckling och förflyttning.

Mot den här bilden av kulturella förbindelser kan man förstås invända att de löper mellan klart åtskilda och sinsemellan säregna kulturer. Element från ”kinesisk kultur” påverkar ”islamisk kultur” som påverkar ”europeisk kultur”. Utgångspunkten är väsensskilda, välavgränsade helheter som då och då byter enskildheter med varandra. Det är inte fråga om övergripande och kontinuerliga rörelser, processer och flöden som människor på flera håll i världen alla har att förhålla sig till och som därigenom ger upphov till variationer av gemensamma kulturella former.

Konstverket från 2012 – för att rikta uppmärksamheten mot denna särning på platån – ska väl belysa förbindelser i tiden mera än i rummet. Enligt en av de inledande skyltarna innehåller ju utställningen föremål från ”700 e.v.t eller 80 H fram till idag”. Den marinblå akrylen är det enda här på platån som har med ”idag” att göra. Hur väl den beskriver någon slags kontinuitet kan diskuteras. Vårt intryck är att den ser rätt så ensam och vilsekommen ut.

Innan vi lämnar platån ska vi redogöra för ytterligare några iakttagelser. De är bra att ha med sig för de är giltiga för utställningen som helhet. Skylten som närgånget förklarar förlorat vax-tekniken är unik i hela utställningen. Ingen annanstans försöker man redogöra för hur de föremål som visas skapats. Några ord kan på en del ställen föra en bit in på den vägen, men aldrig så långt som när det gäller förlorat vax-tekniken. Utställningen har alltså mycket litet att säga om de produktionsprocesser som frambragt föremålen. Man får heller inte veta särskilt mycket, faktiskt knappast något alls, om dem som använt sig av teknikerna, alltså de som gjort föremålen. Någon gång nämns en hantverkarens namn eftersom han (det är alltid fråga om en han) huggit in, bränt in och målat det på föremålet.

99 Det är inte hantverkets personhistoria vi saknar. Det hade för övrigt varit fåfängt, för den är väl knappast nedtecknad, annat än möjligen fläckvis. Men hur var produktionen organiserad? Ägde den rum i små verkstäder eller större manufaktur underställda någon form av centralmakt? Vilka klassrelationer och vilken arbetsfördelning rådde där föremålen skapades? Vilken social ställning hade hantverkarna och vilka relationer till andra grupper? Och så vidare.

Man får heller inte veta särskilt mycket om vilka som använde hantverksprodukterna och på vilka sätt och i vilka sammanhang. Enkla frågor om detta, till exempel i vilken utsträckning man tittar på lyxföremål vars funktion främst var att signalera makt och rikedom eller bruksvaror som folk i allmänhet dagligen använde, får inga genomarbetade svar, om ens några.

Kort sagt: det besökaren möter är i mycket hög grad avkontextualiserade föremål, saker som skurits bort från de sociala, kulturella, ekonomiska och materiella sammanhang som de en gång varit en del av.

Tid och dynastier på British Museum

Nu lämnar vi platån, går nerför den lilla trappan och befinner oss så i utställningens huvuddel. Den är byggd så att man kan tala om tre rum i ett. Promenerar man rakt fram med slutna ögon (varför man nu skulle göra det) slår man nämligen, efter kanske två tredjedelar av rumsytan, näsan i väggen till ett rum i rummet, en kub i kubens. Man kan gå runt denna kub, till höger eller vänster, och gör man det kan man via dess kortsidor gå igenom den. På andra sidan rummet i rummet finns mera utställningsyta. Den är betydligt mindre än före rummet i rummet men därför inte helt oansenlig. Tre rum alltså: rummet före rummet i rummet – det första rummet, rummet i rummet – det andra rummet och rummet efter rummet i rummet – det tredje rummet.

Först det första rummet. Där går man kronologiskt fram, samtidigt som man iakttar en geografisk ordningsprincip: i rummets vänstra halva får besökaren möta den västliga islamiska världen och till höger den östliga. I text sker mötet vid vad som kan kallas epok (och dynasti-)indelande skyltar. Grovt sagt utgör de en av tre skyltkategorier. Den andra är föremålskyltarna som alltså berättar om enskilda föremål. Den tredje består av tematiska skyltar. De bryter ut en särskild aspekt ur den nebulosa som är "den islamiska världen". På platån var de rikligt förekommande: de som berättade om religionen islam, om förlorat vax, om kalligrafi och så vidare.

Till vänster i det första rummet kan de epokindelande skyltarnas rubriker lyda: "Egypt, Syria and Sicily: around AD 950–1150", "Syria and the Jazira: around AD 1100–1250". Och till höger (där man är mera säker på definitiva årtal): "Seljuqs in Iran: AD 1050–1200", "Iran under the descendants of Timur (Tamerlane) and the early Safavids: AD 1370–1576".

Som var och en kan förstå skulle man kunna skriva hur mycket som helst under varje sådan rubrik, men det går av naturliga och redan angivna skäl inte. Det krävs avgränsningar, uteslutningar, förenklingar, fokuseringar. Priset är ytlighet och, ibland, märkligheter av mer eller mindre uppseendeväckande slag. Skylten "Egypt, Syria and Sicily: around AD 950–1150" kan få vara ett exempel. Fokus ligger där helt och hållet på den fatimidiska dynastin. Om den får man veta att den fick sitt namn efter profetens dotter Fatima som var gift med hans kusin Ali, "the first Shi'a imam" och att fatimiderna var ismailiter "who are a branch of the Shi'a sect of islam". Dynastin etablerade sig när Ifriqiya (ungefär dagens Tunisien) erövrades 909. Därpå erövrades Sicilien och Egypten och Kairo grundades. Fatimiderna byggde sitt välstånd på långväga handel och kontroll över sådan och de genomförde omfattande byggnationsprojekt.

Om shiamuslimerna skulle gå med på att de utgör en "sekt" inom islam är nog tveksamt. Den som vill veta vad som gjorde ismailiterna till en särskild gren inom shiaislam och vad som egentligen menas med "imam" får söka kunskap utanför utställningen. Historieskrivningen är upphängd på krig och erövringar på ett synnerligen ålderstiget sätt. Utöver detta finns inga upplysningar utöver dem om handel och byggnation. Det är alltså fråga om samma notismässiga och flacka kunskapsförmedling som på platån. Den hålls ostört vid liv genom utställningens berättelse på den här skyltnivån.

Mönstret från platån följs också när det gäller relationen mellan skyltarna och föremålen. Möjligen med undantag för handelsförbindelserna finns inte många samband mellan text och det som finns i monstrarna. När det gäller fatimiderna finns i de senare detta: lysterkeramik, föremål i bergkristall, mynt, en gravsten i marmor, föremål i mässing – ett rökelsekar och en ljusstake till exempel, glas – produktionen av sådant utvecklades under perioden, berättar en skylt och att samma sak gällde arbeten i metall som kunde ha kristna motiv eftersom vissa beställare var av denna tro.

Någon gång är det endast skärvor som visas, men det mesta är helt. Och vackert. Det visar sig när man låter blicken dröja och insupa åsynen. Det finns dock inget som i storlek och storslagenhet kan tävla med till exempel Parthenonfrisen. Och, som sagt, nästan ingenting som speglar, komplicerar eller fördjupar de historiska förhållanden som skyltarna korthugget och svepande berör. Och knappast något om de människor som tillverkat och använt föremålen. Om något namn nämns så tillhör det alltid någon sultan eller annan härskare som erövat ställning som beskyddare och gynnare av konsthantverksformer.

Sådant är mönstret i det första rummet, och på det stora hela också i tredje.

102 Att dynastier spelar en roll i historieskrivningen har redan framgått. Men inte hur stor. Klas blir nyfiken och börjar räkna. Om man läser utställningens samtliga skyltar, också de på föremålsnivå, finns följande dynastier (om en generös definition av "dynasti" tillämpas) omnämnda:

umayyader, abbasider, fatimider, seljuquer, ayyubider, zangider, mamluker, samanider, karakhanider, ilkhanider, ghaznavider, khwarezmshaher, ismailiter, mongoler, aqqoyunluter, turkmener, timurider, safavider, qajarer, osmaner, zanditer, moguler, nasrider, khaljiter, bahmanider, saffarider, hamdanider, sulayhider, almoravider, marwanider, idrisider, tahirider, aghlabider, tulunider, ghurider, almohader, Brunei-, Bengal- och Delhisultanerna, zayditer, kurtider, rasulider, shavider, jalayrider, nizamer, sharifer, kakwayhider.

Fyrtiosju stycken (om Klas räknat rätt). En minoritet av dem består med en något mera utförlig presentation, om många får man explicit inte veta någonting alls. Hur många av dem är den genomsnittlige besökaren bekant med? Gissningsvis: maximalt en handfull, minimalt ingen alls. Vad lär sig besökaren av att se härskardynastierna omnämnas? Obetydligt mer än ingenting. Ibland berättar som sagt skyltarna något om dynastierna, men i de flesta fallen får sig besökaren inte stort mer till livs än ett namn. Lyckas man lägga det på minnet i rättstavad form kan man förstås googla eller slå upp när man kommer hem. Eller googla i sin smartphone under besöket. Det har vi emellertid inte sett någon besökare göra.

Museipedagogiskt fungerar dynastierna mest som ett hinder för kunskapsinhämtning. Det är svårt att se det som annat än att de finns i utställningen som ett minne från en annan tids metoder för att skriva historia och för att kategorisera museiföremål. Ett minne som utställarna inte kan eller vill frigöra sig ifrån.

Något mera kunskap får man av föremålsskyltarna, men också den är relativt fragmentarisk och knapphändig. Grund-

formeln är denna: beteckning på föremålet, nästan alltid utifrån tekniken eller materialet (till exempel "skål i lergods"), ungefärlig tillverkningsregion ("Syrien"), ungefärlig tillverkningsstid ("omkring 1200-1300-talet"), kort beskrivning av föremålet och/eller av tekniken det är tillverkat i ("abstrakta former i svart under en turkos glasyr var populära bland syriska keramikere. Karaktäristiska former är hemisfäriska eller koniska skålar"), någon enstaka gång några ord om funktionen ("dena tallrik kan ha använts för att servera sötsaker") eller om särdrag hos föremålstyper från en viss region som skiljer dem från sina motsvarigheter i andra regioner. Översatt återgivning av inskription i de få fall sådan finns på föremålet. Ibland men sällan (eller – vi är inte helt säkra: alltid när det är fråga om gåvor och inte museets eget inköp) nämns den person som skänkt föremålet till museet. Inalles vanligen runt femtio ord.

Man tittar på föremålet och finner det kanske oansenligt men, vid närmare besiktning, skickligt framställt och vackert. Man läser på föremålsskylten: "1200–1300-talet, Syrien, lergods med glasyr – jaha, se där." Man försöker hitta samband mellan å ena sidan föremålet och föremålsskylten och, å andra sidan, det epokskyltar berättat om dynastier, regioner, historiska skeden och tematiska skyltar om till exempel kalligrafi eller islams fem pelare. Det är mycket svårt.

*

På väggen mot det andra rummet finns det enda i utställningen som ger ett mer monumentalt intryck. Där har en mängd kakelplattor arrangerats så att de liknar ett portvalv. Till vänster finns plattor från Iznik (i nuvarande Turkiet) och Damaskus från 1400- till 1600-talet och till höger kakel, genomgående i lysterteknik, från Kashan (i nuvarande Iran) från tiden strax efter den mongoliska invasionen vid 1200-talets mitt. Som ett

104 portvalv alltså, men man kan inte gå igenom det för i väggen finns inget dörrhål. Man får därför gå åt höger eller vänster. Vi väljer vänster och går förbi ingången på kortsidan till det andra rummet in i det tredje rummet. Den kronologiska logiken talar nämligen för att det är så man ska göra.

I det tredje rummet finns bland annat montrar med saker som sorterats in under det Osmanska riket. En gravsten och en myckenhet keramik från Iznik, men också tre väldigt fina dolkar. De är värda att nämna eftersom de – tillsammans med ytterligare tre dolkar och några yxor som använts i ceremoniella sammanhang, allt från mogulernas Indien, samt en oljemålning av en prins i qajardynastins Persien och hans med gevär beväpnade adjutant – är de enda saker som har med våld, och kanske rent av krig att göra. Så var det ju inte på Wallace Collection. Krig nämns, eller i alla fall erövringar, på epokskyltar och tematiska skyltar, men då främst för att synliggöra spridningsvägar för islam. Men dessa erövringar illustreras inte i montrarna. De dolkar som man kan titta på i det tredje rummet är heller inte avsedda att erövra, döda och skada med. Det är i alla fall inte den eventuella funktionen man vill visa upp. Istället är det fråga om praktvapen som närmast haft rollen som gnistrande accessoarer till finklädde furstar. Besökaren ska syna och bedöma hantverket, inte knivarnas effektivitet vid våldsutövning.

Det är de nämnda dynastierna som beretts plats i det här rummet: mogulerna i Indien, qajarerna i Persien och osmanerna. Samt, aningen överrumplande, "Islamic Spain: AD 1300–1500". Alltså de sista århundradena innan den iberiska halvön åter, genom erövring, blev kristen.

I rummet finns också det enda föremål från utställningen och den islamiska världen som museet, bland annat på sin hemsida, lyfter fram som en av sina höjdpunkter: dess "Jade Terrapin" – en sköldpadda snidad ur ett enda jadestycke. Den väger 41 kilo och är 48,5 centimeter lång, 32 centimeter bred

och 20 centimeter hög. 1803 hittades den på botten av en vattencistern i Allahabad. Dateringen stannade på åren 1600–1605 då mogulkejsarna härskade i större delen av Indien och Pakistan. Den är värd sin ställning som höjdpunkt. Dess exakta förstenade realism bör beskådas oförmedlat på plats. (Därmed inte sagt att man därigenom lär sig något om islam.)

Ett modernt konstverk finns också i rummet. Ett fotografiskt arbete från 2007 av Sadegh Tirafkan, som levde 1965 till 2013. Det är betitlat "Loss of Our Identity (Boy)" och sägs undersöka gränssnittet mellan traditionell och modern iransk kultur och de potentiella konflikterna dem emellan. Bilden visar en ung iransk man i T-shirt och med hörlurar om halsen och med övre halvan av sitt ansikte täckt av en reproduktion av en bataljscen från qajarperioden.

*

På golvet i det andra rummet ligger en stor matta knuten i byn Süleymanköy i västra Turkiet. Man får gå på mattan, beträda den med sina smutsiga skor. Däremot får man inte vända upp undersidan av dess kant för att försöka förstå hur den är knuten. Vi riktar denna upplysning särskilt till blivande förstagångsbesökare till museet för att de ska besparas vänliga men allvarliga reprimander från museivakterna.

Mattan knöts 1989 för museets räkning. I detta, särskilt i tidpunkten, ligger en symbolik. Det tredje rummet är vikt åt tillfälliga utställningar som speglar museets vilja att slå en bro mellan samtiden och den förflutenhet som utställningen i övrigt skildrar. Vid vårt första besök visades verk av fem samtida konstnärer från Mellanöstern och Nordafrika. Utställningen kallades *Poetry and exile*. Gemensamt för konstnärerna är att de av olika skäl, främst politisk flykt, levt utanför sina hemländer. Gemensamt är också att de är helt (oftast) eller delvis

106 (mera sällan) utbildade vid konstskolor i Europa och USA. Det är också i hög grad där de haft sina utställningar. Det framgår av de utställda verken: vad tekniker och formspråk beträffar har de betydligt mera med europeisk/amerikansk modernism att göra än med traditioner från islamisk konst. De inslag som hör ihop med den senare är detaljer infogade i en helt annan, senare och icke-islamisk, konstnärlig tradition.

Vid vårt andra besök härbärgerade det tredje rummet en ny utställning, *From the figurative to the abstract*. Denna gång var det åtta konstnärers verk som visades. Några av dem kommer inte från muslimska länder, men de flesta. Med det undantaget kan utställningen beskrivas på samma sätt som den föregående. Men vid vårt tredje besök såg det helt annorlunda ut. Då var kopplingen till samtiden borta. Utställningen heter *Courting to contract. Love and marriage in Iran*. Det utställda har sin tidsmässiga hemvist i perioden 1400-talet till 1900-talet: teckningar, illustrerade manuskript och äktenskapskontrakt, bröllopskläder och accessoarer – föremål som på olika sätt speglar kärleksförhållanden och parbildning i (huvudsakligen) persisk historia och mytologi. Vi tyckte att det var en både vacker och fascinerande utställning. Det gjorde vi kanske delvis för att den innehåller något som vi saknat vid våra tidigare besök: närheten till människor och deras relationer, ritualer och känslor. Det är att märka att denna närhet inte förde med sig att det fokus på estetiska former, som är grundläggande på British Museums utställning av den islamiska världen, gick förlorat.

*

Det finns alltså samtida konstnärliga inslag i utställningen – vi har nämnt tre separata verk och två temporära utställningar. Kopplingen mellan dessa och resten är minst sagt vag. Det har till stor del att göra med en omständighet som även den

107 har med tid att göra. Undantar man de moderna verken slutar utställningen med avvecklandet av det Osmanska riket, qajarväldet och det indiska mogulriket, alltså 1923, 1927 och 1858. Dessa årtal, då de islamiska imperierna och rikena föll, är milstolpar i etablerandet av ett kolonialt, och så småningom neokolonialt, världssystem, alltså av en värld där väst/nord mer eller mindre direkt kontrollerade territorier i övriga världsdelar eller då nya nationalstater grundades efter västlig/nordlig modell och i stort ekonomiskt och politisk beroende av väst/nord. Den epoken är inte närvarande. Det finns därför ett stort temporalt tomrum i utställningen. För den som hoppas att utställningar av islamisk konst ska kunna bidra till förståelsen av dagens politiska situation i länder som religiöst domineras av islam, och den värld som de är en del av, borde det glappet vara mycket besvärande. Det stora skälet till det är att det var då, i betydligt högre grad än i de perioder som utställningen visar, som grunden för dagens politiska situation skapades. Ett mindre skäl är att utställningens samtidskonst – dess estetiska språk, dess konstfilosofiska fundament, dess ideal och förebilder, de institutioner som formar och bär fram den – främst är framsprungen ur den koloniala och neokoloniala världen och inte ur dess föregångare.

Man kan vända på steken. Vilken historia är mest fruktbar att använda när man vill förstå den kulturella situationen i dagens Storbritannien? Är det den som utspelade sig för tusen år sedan eller det förra århundradets? Förstår man till exempel bäst den samtida mångkulturella situationen och processerna bakom Brexit om man är väl insatt i normanders och nordmäns invasioner, slagen vid Hastings och Stamford Bridge, kraftmätningar mellan kristet och hedniskt, spänningarna mellan de anglosaxiska småkungadömena, Bayeuxtapetens broderier? Eller ska man hellre ställa den brittiska samtiden i relation till de två världskrigen, kolonialismens blomstring och

108 fall, den imperialistiska kapitalismens olika former av dominans över sin periferi och dess återkommande kriser och mutationer, populärkultur och (post)modernistisk konst? Frågan är förstas retorisk och svaret, som vi ser det, uppenbart.

*

Det är inte bara i utställningen om islamisk konst som sådan finns närvarande på British Museum. Vi törs inte svära på att vi spåret upp den överallt där den förekommer, men den är i alla fall representerad i utställningen *Europe 1800–1900*. Den ligger alldeles i anslutning till de två rum i vilka den nya, planerade islamutställningen ska inrymmas och är alltså en station på den slinga som utgör en kronologisk berättelse om universell kulturhistoria. Där finns till exempel kakel och annan keramik från Iznik och Damaskus och en moskélampa från Syrien eller Egypten och 1300-talet. Deras uppgift i utställningen är att illustrera den inspiration som islamiska former gav europeiska konsthantverkare under orientvurmens århundrade. Den parallellvisas med snarlika saker framställda i franska, spanska (särskilt former från Alhambra i Granada) och brittiska verkstäder. Vad beträffar de senare, de brittiska föremålen, erbjuder de ett tillfälle att återknyta bekantskapen med William De Morgan.

Victoria and Albert Museum

I allt grundläggande väsentligt liknar islams närvaro på Victoria and Albert Museum, Ashmolean och Museum für Islamische Kunst den på British Museum. Vi ska sammanfatta detta gemensamma mönster. Men först efter att vi noterat skillnaderna museerna emellan. För sådana finns, även om de inte är lika många och uppenbara som likheterna.

109 Islamutställningen – *Islamic Middle East* – på Victoria and Albert Museum är placerad centralt i museet. Det är svårt att missa den, belägen i nära anslutning till entréhallen och museibutiken som den är.

Salen som den är inrymd i är stor. Det är högt i tak, som är av mörkt trä – svartbetsad ek, får man gärna för sig – och som vilar på valv som vilar på pelare som upptill är dekorerade på ett barockinspirerat vis. I taket finns också (fejkade men ändå) kvadratiska ljusinsläpp genom vilka (det som skulle kunna vara) solljuset sipprar in. Det är alltså inget islamiskt rum, inget direkt försök att efterlikna till exempel insidan av en moské. Ett sammanträffande har ändå skapat en harmonisk helhet av rummet och dess innehåll. De islamiska föremålen är omgivna av volym och atmosfär där kontemplation och andakt finner en naturlig plats. Här skulle nog de med en sådan läggning kunna fördjupa sig i sina religiösa känslor.

Något som bidrar till det här intrycket är att man tagit rummet jämförelsevis sparsamt i anspråk. Inte alls till den grad att ödslighet råder, men det finns luft mellan montrarna och tomt utrymme som hade kunnat utnyttjas för att visa ännu mera islamisk konst. Därigenom skapas under vandringen en paus mellan synintrycken som kan användas för reflektion och eftertanke. I alla fall om man rör sig långsamt. Som minst erbjuds man en möjlighet att vila ögonen inför nästa monter. Tomrummen gör det också möjligt att betrakta föremålen på olika avstånd. Man kan ta några steg framåt eller bakåt, man kan välja och byta synvinkel. Fast det gäller inte för alla objekt. Några är man tvungen att betrakta underifrån och på håll, eftersom de placerats en god bit upp på väggarna. Det är då oftast fråga om mattor. Sådanas mönster framträder väl bäst på håll. (På håll eliminerar man också risken att någon besökare ska ta på dem, kanske vända på dem för att försöka förstå hur de är knutna.) Den betydande förekomsten av mattor bidrar

110 också till att utställningens färgspel är mera sammansatt än på British Museum. Det är dovt men mustigt och nyansrikt.

Som ett museum för "art and design" är det Victoria and Albert Museums uppgift att visa upp det som är vackert och estetiskt intressant. Det vackra behöver inte vittna om viktiga historiska sammanhang och händelser. Det vackra behöver heller inte vara stort. Därför ligger det en viss ironi i att Victoria and Alberts islamic art-utställning, till skillnad från den på British Museum, innehåller några föremål som är stora och som därför, i kombination med sin skönhet, drar blickarna till sig och får besökaren att stanna till. Det gäller till exempel ett blåskimrande handfat vackert belyst där det ensamt beretts plats i en monter. Det är skirt och robust på en och samma gång, hur nu det kan vara möjligt. Glaserad keramik, sannolikt från Iznik och omkring 1545. Det gäller i än högre grad en öppen spis belagd med glaserade plattor vars dekor bildar geometriska mönster. Den är från 1731 och, troligen, Istanbul. Här är det alltså inte, som på British Museum, fråga om en eller ett par kakelplattor utan en hel och stor komposition med sådana till ett föremål vars stilfullt inramade funktion framträder i helfigur.

Ännu mera manande på uppmärksamhet är den minbar, den "predikstol", som placerats centralt på en kortvägg. Den är sju meter hög, tre meter djup och väger 700 kilo. Troligen från Kairo och 1468-96. Virket är ceder som formats omsorgsfullt, smakfullt och tillförts inläggningar av andra träslag och elfenben. Kvar finns spår av färg och förgyllning. Två suror är ingraverade i anslutning till dess dörrar.

Men mest imposant är Ardabilmattan som placerats på golvet i salens centrum. Och den är stor, en av de största historiska mattorna i världen. Den mäter drygt fem meter på bredden och drygt tio på längden och på denna yta finns ungefär 26 miljoner knutar med en täthet som något mer än tre gånger

överträffar det som brukar vara kriteriet för en idag tillverkad matta av god kvalitet. Handknutna knutar förstås, i Persien 1539-40. På mattan breder ett blomstermönster ut sig mot en blå bakgrund. Två moskélampor är avbildade på varsin halva av mattan. Den har en inskription som i engelsk översättning lyder:

Except for thy haven, there is no place for me in this world
Other than here, there is no place for my head
The work of a servant of the court, Maqsud of Kashan

Och i vår översättning från engelskan:

Utöver din fristad finns det ingen annan plats för mig
i denna värld
Förutom här, finns det ingen plats för mitt huvud
Ett arbete av en hovets tjänare, Maqsud av Kashan

De två första raderna är hämtade från en dikt av den persiske mystikern och poeten Hafez, som levde på 1300-talet. Den tredje är en signatur. Om Maqsud verkligen var den som formgav mattan och övervakade eller kanske till och med medverkade i framställandet av den vet ingen. Han kan likaväl ha varit den som finansierade och/eller beställde den. Men något steg närmare en person som medverkat i tillverkningen har man ändå kommit. Detta steg är dock inte möjligt att ta i själva utställningen, det ska förstås sägas. För det krävs att man letar sig fram bland museets föremålsbeskrivningar.

För att ytterligare underbygga några påståenden som vi gjort tidigare – om museets inköp av islamisk konst och om

112 dess relation till Arts and Craftsrörelsen – ska detta nämnas: Ardabilmattan köptes inte från Persien, utan från en antikvitetshandlare på Wigmore Street på andra sidan Hyde Park från museet räknat. Det skedde 1893. Tillskyndare för inköpet var William Morris och Frederic Leighton som vid denna tid åtog sig konsultativa uppdrag för South Kensington Museum.

Åtgärder har vidtagits för att skydda mattan från skador orsakade av luftföroreningar, exponering för ljus och vandalism. Också dessa åtgärder är storslagna, för den tekniskt intresserade kanske till och med mera storslagna än själva mattan. För ändamålet byggde Goppion Museum Workshop i Milano ett elva meter långt, sju meter brett och tre meter högt hölje i ”sömlöst”, icke-reflekterande glas. Det är luftkonditionerat och kan lyftas med hjälp av ett intrikat system av teleskopiska domkrafter placerade under golvet. För att skydda mattans färger belyses den endast tio minuter varje halvtimme.¹¹ Allt detta räknas som något av ett museitekniskt stordåd, vilket understryks av att Goppion 2006 belönades med utmärkelsen “Best Commercial Fixture” Award av FX International Interior Design för konstruktionen.¹² Att montern och belysningsanordningen är stora ser man i utställningen men närmare uppgifter om arrangemanget får man leta efter på annat håll.

*

Vi pratar här om det som är stort och skapar därmed intrycket av att vi tycker att endast det stora kan utgöra museala märkvärdigheter. Som om utställningar om islamisk konst bör värderas med hjälp av kriterier hämtade från Guinness rekordbok. Men

11 Hensher, Philip, 2006, "It's time to engage with Islamic art on its own terms – not as a bridge between east and west", i *The Guardian*, 28 augusti 2006, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2006/aug/28/art.culture>.

12 Pinna, Giovanni, 2013, "Islam in the Arts. New Museography of Islamic Arts", i *Museum International*, no. 251-252.

113 det är förstås inte så vi menar. Däremot vill vi uppmärksamma att det finns föremål i den islamiska konsten som genom sin storlek och rumsliga storslagenhet kan fånga museibesökarens intresse. Det intrycket får man inte på British Museum. Skillnaden mot Victoria and Albert Museum därvidlag kan man på goda grunder förmoda ha med de skilda insamlingsprinciperna att göra. Lite förenklat uttryckt: Franks och hans medarbetare och efterföljare var intresserade av att påvisa släktskap, eller frånvaron av sådan, mellan olika kulturella epokers formspråk. På Victoria and Albert Museum vill man visa kompletta estetiska kompositioner. Vill man på British Museum åskådliggöra till exempel att man i det umayyadiska konsthantverket kunde avbilda människor och andra levande varelser på ett liknande sätt som i det bysantinska så räcker det med en skärva, ett fragment. Och det behöver inte nödvändigtvis vara vackert. Ett fragment visar inte det fullbordade konstverket, proportionerna, balansförhållandena, koloriten och mönstren i en genomtänkt helhet. Fragmentet är därför av mindre intresse för ett konsthantverksmuseum, det utgör inte stort mer än en ringa kompensation för en helhet som gått förlorad.

Helheten är alltid större än fragmentet. Men den behöver därför inte vara stor. Det är den oftast inte heller på Victoria and Albert Museum. Trots det drar också de mindre helheterna blickarna till sig, får besökaren att böja sig fram och titta närmare. De mindre föremålen har den förmågan, tors man gissa, just för att de är genomkomponerade helheter, förda till museet för sin skönhets skull och för originaliteten i deras utformning.

Och här framträder en skillnad mellan museerna. Den är inte alls artskiljande och inte heller ens särskilt påfallande, men den är ändå skönjbar. Också på Victoria and Albert Museum förmedlar skyltarna ytlig skolboksinformation om den islamiska världen men den berättelsen har svårare att göra sig hörd.

114 Den är inte alls lika påtaglig som det estetiska berättandet, det som i hög grad uppstår i själva mötet mellan besökaren och de synintryck som rummet bjuder på. Därför är kunskapsförmedlingen inte fullt så motstridig och disparat här. Det är enklare att endast fokusera på de färger och former som finns i montrarna. Det sättet att närma sig utställningen är väl på sätt och vis inbyggt i museet som sådant och de förväntningar det sänder ut: på ett konsthantverksmuseum ska man i första hand titta på konsthantverk och inte tillgodogöra sig en historieskrivning.

Det här gör också någonting med den visuella rytmen vid vandrandet genom de två museerna. På British Museum är den mera jämn och repetitiv på ett sätt som inte utesluter ett visst inslag av monoton. Montrarna fylls av saker som är varandra snarlika. Man tycker sig ana en vilja till kvantitativ bevisföring: det finns flera former av ungefär samma slag och alltså har vi att göra med ett kulturhistoriskt mönster. Också på Victoria and Albert Museum är de mest framträdande organisationsprinciperna form och teknik, men montrarna inte lika välfyllda. I flera fall står ett föremål ensamt i en monter och är belyst på det sätt som bäst framhäver dess skönhet. När de är flera är de arrangerade i mönster där storlekar och färger balanserar varandra på ett genomkomponerat sätt. Det är behagligt att följa de linjer och färgkombinationer som därigenom skapats och man rör sig med viss förväntan mellan montrarna.

Det finns också andra inslag som förstärker den här tendensen att skjuta den kronologiska, ytliga historieskrivningen i bakgrunden till förmån för de sinnliga upplevelserna. Man kan peka på de mediastationer som det finns några stycken av i utställningen. Med mediastationer och andra mer eller mindre interaktiva arrangemang på museer är det så att de långt ifrån alltid fungerar som det är tänkt. Så är det också här. Men de som har hälsan bryter ofta ogenerat linjen av historiska notiser. Så är det till exempel där man kan hålla en hörlur mot örat

och lyssna på poesi på farsi och engelska, poesi som också står att läsa på kakelplattor, keramik och metallarbeten. 115

Intrycket av en något uppbruten kronologi förstärks framför allt av utställningens disposition. Går man igenom den moturs, runt Ardabilmattan, passerar man följande avdelningar: *Emergence of Islamic Art, Exchange with Europe and China, Turkey under the Ottomans, Iran under the Safavids, Iran under the Qajars, Art for Religion, Egypt under the Mamluks*. Endast fyra dynastier alltså, mot British Museums fyrtiosju (om Klas räknat rätt). Och de är inte konsekvent kronologiskt ordnade (eftersom mamlukerna kommer sist och inte först). Här saknas alltså föresatsen att vara historiskt och geografiskt heltäckande och diakront korrekt. Besökaren kan slappna av från det där och istället koncentrera sig på de former som skapades under epokena.

*

Föremål som kan associeras med ordet islam finns också på andra håll på museet. Ett är utställningen *The Nehru Gallery of Indian Art 1550–1900*. Mogulerna har alltså fått sitt eget galleri. Akvareller som ofta återger hovscener är rikt förekommande. De kan också visa moguliska praktbyggnader som ger besökaren möjlighet att studera den arkitektur som blomstrade främst under 1600-talet. Praktfullt konsthantverk i glas, jade, metall och emalj. Silkestyger, mattor. Ädelstensprydda smycken och turbanornament. Och så förstås det oundvikliga kaklet.

Även i de utställningar som handlar om särskilda material kan man hitta den muslimska världen. I den om keramik till exempel. Där har skyltarna ingenting alls att berätta om religionen islam, för här handlar det uteslutande om former och tekniker. Därför får en tennglaserad skål från Egypten och 900–1050 e.v.t. dela plats i en monter med likaledes tenn-

116 glaserade föremål från England, Italien och Spanien från olika tidsperioder.

Bland keramiken finns också europeiska orientalistiska porslinsfigurer och -grupper från 1700-talet. En turkisk dansare och en ungersk soldat som tagit en turkisk fånge. Också dessa delar monterats med saker i samma material men med helt andra motiv, som herdinnor och fauner.

Kakel igen. Lyster och tennglasyr och en skylt som berättar hur dessa tekniker spreds och inspirerade i Europa. På ett liknande sätt ser det ut i utställningarna om till exempel glas och metaller.

Islams närvaro i breda tematiserade utställningar är inte unik för Victoria and Albert Museum, det ska väl för tydlighetens skull understrykas. Temana här är alltså material och tekniker. Utställningarna kan förstås vara sammansatta utifrån helt andra principer. Så är det till exempel på National Museum of Scotland i Edinburgh.¹³ En av dess huvudavdelningar bär namnet *World Cultures*. Det man främst vill visa där är hur olika kulturer haft gemensamma utgångspunkter när föremålsformer skapats. Anslaget är alltså universellt: varhelst i världen och tiden som vi människor har uppehållit oss har vi grubblat över och tagit intryck av samma fenomen och omständigheter. Vi tycks i grund och botten vara mycket lika varandra. Så är salen med namnet "Inspired by nature" ämnad att visa hur naturens former (som ju på ett övergripande plan är universella) överallt och alltid använts för att skildra "human concerns, other worlds, or the divine" (mänskliga angelägenheter, andra världar eller det gudomliga). Bland föremål från vida världen kring finns därför några med islamisk bakgrund: en elefant i stål med silver och guldinläggningar från Iran och 1600- eller 1700-talet till exempel, och en tuppkyckling i mässing från ungefär samma tid och plats.

13 *National Museum of Scotland*, <http://www.nms.ac.uk/>.

Mellan Victoria and Albert Museum och National Museum of Scotland finns för övrigt en särskild förbindelse som nog bör nämnas, om inte annat så för att visa att den islamiska konstens värld är liten. Den Robert Murdoch Smith, som införskaffade persiska föremål till det förra museet, var senare i livet direktör för en föregångare till det senare.

117

Ashmolean Museum

Ashmolean Museums utställning av islamisk konst – *Islamic Middle East* (som ibland benämns i bestämd form med ett inledande "the") – är väl värd den intresserades besök. Men på det principiella planet finns inte så mycket att säga om den som inte redan sagts om dess syskon på British Museum. Några skillnader finns dock. Den viktigaste är att det här görs få försök att förklara vad islam betyder. Det i den riktningen som finns dyker upp när man berättar om moskéer och hur de ser ut och används. Men inga fem pelare och ingen uppenbarelsförmelande Gabriel. Om erövringar sägs inte heller mycket och dynastier nämns knappast alls. Berättelsen om islam, dess innehåll och historia är alltså tunn, faktiskt i ännu högre grad än på Victoria and Albert Museum.

Och det innebär, enligt nyss redovisat mönster, att fokus hamnar mera på föremålen. Också presentationen av dessa påminner mycket om British Museums, även om det finns skillnader i enskildheter. Kakelplattorna visas till exempel i sina ursprungliga helheter i form av vackra vägghpaneler. Föremålsbeskrivningarna är aningen mer utförliga. Här framhålls också att ett av de viktigare uttrycken för islamisk konst finns inom arkitekturen och man visar bilder på några klassiska moskéer. Annars är det de nu välbekanta sakerna som visas: keramik, lysterkeramik, mynt, mattor med mera. Några i grunden alternativa utställningsidéer kommer inte till uttryck här.

118 Dessa påpekanden rör alltså den separata utställningen om islamisk konst. Men islam är närvarande på andra håll på museet. Det har sina skäl. Två stycken, för att vara exakt. För det första är det så att två av de fem våningar som används till utställningar (restaurangen har sin egen våning, inalles alltså sex våningar) är organiserade runt varsitt sammanhängande tema som introduceras i ett "orientation gallery". Båda temana har med kontakter och möten att göra. På våningen där islamutställningen finns är temat "Asian Crossroads". Våningen ovanför ägnas åt temat "West Meets East". I båda dessa teman har förstås den islamiska världen en naturlig plats.

Orienteringsutställningen om asiatiska korsvägar visar hur skilda kulturer – den kinesiska, den arabiska och i viss mån den indiska – utbytte idéer och teknologier vid handelsvägar upprättade till lands och havs. Sidenvägen intar förstås en viktig plats. Perspektivet är också här att distinkta kulturer var för sig utvecklar nyttigheter – keramik, siden, papper, krut med mera – som de ibland släpper ifrån sig till sina grannar. Endast när nyttigheten är en religion kan den upplösa gamla gränser, eller i alla fall sticka hål i dem, och därigenom ge upphov till nya samhörigheter. Den världsbild som presenteras är uppdelad i statiska och avgränsade underkategorier, men de är inte isolerade och de utvecklas genom att stå i förbindelse med varandra.

Trots detta har man valt att låta geografiska och kulturella kriterier bestämma ramarna för fem av utställningarna på detta våningsplan. Det gäller alltså *Islamic Middle East*, men också *Mughal India* (i vilken, diskret och ofta outtalat, islam finns med) och *India from AD 600*. De två övriga utställningarna är geografiskt avgränsade men inte kulturellt. I dessa – *Medieval Cyprus* och *Mediterranean World* – är det geografiska rummet en scen för möten mellan sådant med skilda ursprung. Främst är det kulturernas representanter som ibland avlöser varandra

och som ibland möts, inte sällan av krigiska skäl men oftast fredligt. 119

Utställningen om Cypern är liten och ganska plottrig. Man misstänker att den kommit till främst för att museet förfogar över cypriotiska föremål, i första hand keramik. Det mesta har beröring med korsfarare, även om Rom och Bysans också finns representerad. Det gör däremot inte den islamiska världen. Det beror antagligen på att ön erövrades av osmanerna först 1570 och då får väl medeltiden definitivt anses vara slut. Men det framgår inte klart hur tidsgränserna dras i utställningen, vare sig framåt eller bakåt.

Vad *Mediterranean World* beträffar är det ännu svårare att bli klok på gränsdragningarna i tid. Om man tittar i montrarna verkar det röra sig om senromersk tid till 1800-talet. Men vissa skriftliga uppgifter pekar mot andra avgränsningar. Och även denna utställning är en smula rörig och framstår som ganska nyckfull i sina historiska nedslag. Det är möjligt att det måste bli så när möten ska skildras på ett så stort område under en så lång tid. Men man kan ändå konstatera att kristna pilgrimer och, i samband med dessa, korstågen tar upp stort utrymme och den islamiska världen ett mycket litet. Kairo har en särskild monter. I den får man se betydligt mer av kristen koptisk kultur än muslimsk.

I den introducerande utställningen till temat *West Meets East*, en trappa upp, dominerar ett västligt perspektiv. Här läggs stor vikt vid de europeiska upptäckterna av resten av världen och de nätverk av handelskolonial karaktär som de gav upphov till.

I den omvärld som Europa interagerar med i övriga utställningar på denna våning är Japan särskilt väl företrätt, endast utkonkurrerat av Kina. I många utställningar är det svårt att alls hitta något utomeuropeiskt, vilket får rubriken *West Meets East* att framstå som ganska krystad. Men när påverkan utifrån

120 markeras kan saker från den islamiska världen slinka med. I första hand är det då i form av keramik, i direktimporterad form eller som uppenbara inspirationskällor för europeiskt konsthantverk. Och precis som på Victoria and Albert Museum kan man också titta på europeiskt orientalistiskt porslin. En man med turban, vad som förefaller vara en dansande dervisch och en kvinna som spelar på vad som torde vara en oud.

Det andra skälet till att den islamiska världen kan dyka upp utanför sin egen separata utställning har att göra med hur museets nedersta våning är organiserad. Där finns – utöver butik, garderob, kafé – ett antal tematiska utställningar: *Textiles, Reading and Writing, Money*. I utställningen om pengar och mynt har den islamiska världen en egen monter. Den är placerad i en rad av likadana montrar som presenterar varsin myntkultur (om nu det ordet finns). De är, intressant nog, arrangerade i en ordning som har mycket gemensamt med Banister Fletchers Tree of Architecture. I gångriktningen är ordningen denna: Grekland, Rom, Kina, Indien, Bysans, islam, medeltidens Europa, renässansens Europa, Storbritannien. Skylten i islammontern antyder att det islamiska myntslageriet utvecklades ur det bysantinska och det sasanidiska. Under 700-talet ersattes dock bilder med korancitat och den nyheten har sedan kännetecknat islamiska mynt fram till moderna dagar. Pengar från den islamiska världen är alltså också de en återvändsgren.

Bland offentliga museer har Ashmolean världens största samling av gamla islamiska broderier och därför får man se mycket sådant, mest i fragmentarisk form, i textilutställningen. Men här finns också hela klädesplagg. Sammanhangen kring vissa av dem får oss att inse att det finns ytterligare en skillnad mellan British Museums och Ashmolean Museums utställningar av islamisk konst. Vi skyndar därför tillbaka till den senare. (Vi ber om ursäkt för hattandet, men så här går det ofta till vid mera inträngande museibesök. Man vill göra

jämförelser och kontrollera gamla iakttagelser och rör sig därför än hit, än dit och hackar sönder den runda man föresatt sig att följa.)

Jo, det var som vi tyckte oss minnas. I en monter med vidhängande skylt skildras tillkomsten av – stora delar av – de islamiska samlingarna. De är produkten av gåvor från "generous individuals" från 1700-talet och framåt. Främst av dessa var Gerald Reitlinger (1900–1978), en brittisk privatsamlare med särskilt intresse för islamisk keramik.¹⁴ Han visade för allmänheten upp de föremål han förvärvat i ett rum i sitt hus i Sussex. Han restaurerade dem också på egen hand och katalogiserade dem i ett kortsystem. Han är avporträtterad i en teckning på skylten där också två fotografier visar hans egen utställning i Sussex.

Det finns förstås mera man skulle vilja veta om samlarna. Varifrån fick de sina föremål? På vilket sätt förvärvade de dem? Besökte de själva muslimska länder? Av vilket skäl, i så fall: Var de där som turister, affärsmän, diplomater, militärer, på uppdrag av något museum? Det får man inte veta här. Men detta är ändå intressant att notera: på British Museum talar man aldrig så här pass närgånget om dem som skänkt föremål till utställningen.

Tillbaka till textilutställningen. (Vi ber om ursäkt för etc.) Där presenteras tre personer vars islamiska föremål numera ingår i museets samlingar. Den ene hette Percy Newberry (1869–1949). Han var egyptolog och grävde själv i Egypten. De två andra hade mycket starka kopplingar till den brittiska imperialismen. Robert Shaw (1839–1879) var en engelsk teodlare i Indiens norra bergstrakter som slagit sig på denna

¹⁴ Det står inte på skylten men Reitlinger var konsthistoriker, specialiserad på asiatisk keramik. Efter andra världskriget skrev han tre böcker om Nazityskland och förintelsen. Mest känd av dessa är *The Final Solution* (1953). På skylten framstår han närmast som en lite kufisk och egensinnig amatörsamlare.

122 näring eftersom sjukdom stängt honom ute från den militära bana han helst önskat sig. Av kommersiella skäl reste han i Centralasien, men kombinerade detta med uppdrag som diplomat och underrättelseman för den brittiska kolonialmakten. Från honom har museet kläder som skänktes honom under hans centralasiatiska resor: en broderad kaftan, stövlar i läder, tre broderade mössor.

Den tredje personen är ingen mindre än T. E. Lawrence (1888–1935), också känd som Lawrence of Arabia. Så heter också mastodontfilmen från 1962 om hans gärning. Att föremål som tillhört honom – sådana finns på flera ställen än i textilutställningen – har hamnat här har säkert att göra med att han växte upp i Oxford och utbildades och var akademiskt verksam, som arkeolog och kulturhistoriker, vid Jesus College, Magdalen College och vid All Souls College. Hans arkeologiskt motiverade resor i Orienten inbegrep insamlandet av kunskap som var av betydelse för den brittiska militärmakten. Han trädde i dennas tjänst strax efter första världskrigets utbrott och det var som brittisk underrättelseofficer han medverkade vid genomförandet av den arabiska revolten mot det Osmanska riket. Den bidrog starkt till imperiets sammanbrott och banade vägen för nya former av kolonialt inflytande över den islamiska världen. Lawrence – forskaren och krigaren – är närmast en personifikation av Edward Saids tankar om en symbiotisk relation mellan två former av kolonial erövring av världen: mellan den militära och den kunskapsmässiga.

Det som Ashmolean Museum visar upp i sin textilutställning är de inhemska kläder som Lawrence bar under sin medverkan i det arabiska upproret. En skylt ger besked om detta. Den snabbkissar också Lawrences liv och berättar kort om vad han gjorde på den arabiska halvön. Därpå beskrivs klädedräkten: en keffiyeh (en huvudsjal) i siden med guldtråd, zebun

(kaftan) i siden med guld och silvertråd, thawb (kroppslång skjorta) i siden broderad med guldtråd, kniv med filigranarbete i guld, bälte, guldring med vit safir, sandaler i läder. Granna saker att titta på, en biografi att fascineras av och för Oxford och Ashmolean Museum att var stolta över. Men ingenting mera. Det koloniala system som Lawrence var ett instrument för, och som knappast verkade för interkulturell förståelse i dagens mening, berörs däremot inte. Om det får besökaren finna kunskap utanför museet.

123

Museum für Islamische Kunst

Att Museum für Islamische Kunst i Berlin öppnade 1904 har vi nämnt. Men inte att det innebär att det är världens äldsta museum för islamisk konst. Men så ligger det till.

Museets insida har formen av en rektangel i vilken ungefär tolv stora rum ligger i fil (ungefärligheten har att göra med den svåra frågan hur man exakt definierar ett rum). Vid dess bortsida, från entrén räknat, ligger det allra största rummet, som har två mindre rum bakom sig. Det är i det stora rummet som man kan betrakta museets mest märkvärdiga nummer: Muschattafasaden.¹⁵ Den är en del av ett ökenpalats byggt vid mitten av 700-talet under de umayyadiska kalifernas epok i södra delen av det som idag kallas Jordanien. Den dekorerade fasaden, 33 meter bred och fem meter hög med en en gång säkert mycket imponerande port en bit från sin mittpunkt, skänktes 1904 av den osmanske sultanen Abdülhamid II till Tysklands kejsare Vilhelm II. Dess betydelse som museets verkliga klenod markeras av dess placering. Vandrigen längs någon av långsidornas salar kan företas som en andaktsfull förberedelse för mötet med fasaden.

15 "På tyska" stavas det Mschatta. Själva palatsets namn brukar transkriberas Qasr Mushatta eller Qusayr Al-Mushatta.

124 Genom salarna rör man sig kronologiskt. I huvudsak (ibland får två dynastier dela på en sal, några salar är dynastifria) är principen att varje sal ägnats en dynasti. I denna ordning: umayyader, abbasider, fatimider, seldjuker "i Iran", samanider, rumseldjuker (det vill säga seldjuker i Anatolien, den asiatiska delen av dagens Turkiet), ayyubider, mamlucker, mongoler, "islamiska härskare på iberiska halvön", timurider, tidiga osmaner, safavider, moguler, sena osmaner.

Också andra dynastier nämns, men inte alls lika många som på British Museum. Här gör man också vad man kan för att förklara vilka dynastierna var och vad som kännetecknade deras epoker. Man går så ambitiöst till väga att man tänjer på gränsen för det musealt möjliga. De skyltar som presenterar salsdynastierna innehåller i genomsnitt uppemot trehundra ord. Många av dem är också mycket detaljrika. På en av de kortare nämns till exempel följande personer: Tughril Bek, Mahmud av Ghazna, Ibn Sina, al-Biruni, Firdausi, Sultan Sanjarr, Khwarzmshaherna, Omar Khayyam och Nizam al-Mulk. Skylten handlar om seljuqerna "i Iran och Irak" och berättar också att deras valde följde på samanidernas och ghaznavidernas. Ytterst knapphändiga fraser antyder varför namnen förtjänar att nämnas. Om Omar Khayyam heter det till exempel att han var en av flera "viktiga poeter".

Femton sådana skyltar gör 4 500 ord. Räknar man om det till A4-sidor så har man en bunt om drygt tio sidor att läsa igenom. Hur många gör det under ett museibesök? Praktiskt taget ingen. Och skulle man göra det och vara nybörjare på de islamiska dynastiernas historia så skulle nog inte särskilt mycket av buntens information fastna i huvudet på ett varaktigt sätt. Det känner förstås museimakarna till, så tanken måste väl vara att besökaren upprepade gånger ska titta in på museet för att gradvis vidga sina kunskaper. Kanske en gång per dynasti, alltså drygt (eftersom det finns mer att ta in än

125 dynastikunskap) femton besök. Varje besök bör också kompletteras med fördjupande självstudier utanför museet, i alla fall om man vill lära sig mera om till exempel Omar Khayyam än att han var en "viktig poet". Men hur många gör det?

Jaja. Man behöver förstås inte ställa samma krav på utställningen som på en tvåterminers universitetskurs om islamisk konst och arkeologi (museets namn till trots speglar det också den senare) och de historiska processer som omgivit detta. Utställningen bör väl snarare förstås som en översikt och en introduktion full med tips för den intresserade som vill fördjupa sig i någon aspekt av allt det som finns representerat på museet. Och som samtidigt, förstås, erbjuder upplevelser av skönhet och utsökt skickligt konsthantverk.

Men varför är furstarna och deras släkter och poeterna och vetenskapsmännen (för det är alltid män) så viktiga att lyfta fram när arkeologiska föremål och konsthantverk ska sättas in i ett sammanhang? Hur är det tänkt att föremålen och furstarna ska tala med varandra i utställningen? Varför sägs så lite om dem som tillverkade och använde föremålen? De frågorna, och alla de andra av liknande sort som besöket på British Museum gav upphov till, ger inte museet något svar på.

Det sägs heller inte särskilt mycket om det trossystem som ordet islam ofta syftar på. Den introducerande texten är kort, rör endast politisk historia och säger ingenting om (uttolkningar av) islams innehåll (det sägs faktiskt inte ens att islam vilar på fem pelare). Den anger också vad som kan tolkas som ett skäl till varför det är så. "Begreppet 'islamisk konst' refererar inte direkt", står det, "till religiös konst som sådan utan till konst och arkitektur i en kulturell region som formats av islam i begreppets bredaste mening. Konsten och arkitekturen har sina rötter i de senantika traditionerna och har utvecklats vidare genom konstanta utbyten med andra kulturer." Det som texten framhåller som det sammanhållande kittet för den is-

126 lamiska konsten är inte religionen islam utan vissa stilelement såsom rik dekor, distinkt färgsättning, abstrakta former och kalligrafi. Den ordningsamme invänder förstås att med undantag för kalligrafin har ingenting av detta med religion att göra och därför är förledet "islamisk" inte särskilt träffande. Men nu är det väl som det är: det har blivit som det har blivit och att försöka ändra på det nu skulle säkerligen påkalla en serie av förändringsprocesser som har med allt från komplicerade definitionsfrågor till varumärken, klassificeringssystem och ordning och reda i magasinerna att göra. Dyr, bökgigt och inte utan risker.

*

Det finns verkligen mycket att titta och titta närmare på i Museum für Islamische Kunst. Muschattafasaden kan man tillbringa mycket tid framför för den är stor och rikt och varierat ornamenterad. Till det stora hör också tre mihraber – alltså de nischer i moskéer som visar böneriktningen – varav en inte är utan endast ser ut som en mihrab. Den har haft en rent dekorativ funktion i ett samaritiskt hus i Damaskus.¹⁶ Och två saker till: Alepporummet – en komplett banketthall med målade träpaneler från ett kristet köpmannahem i Aleppo och 1600-talet – och det kupoltak i ceder- och poppelträ från Alhambra som en tysk bankir tog med sig hem från Spanien för att ha i sin Berlinvåning. Man visar fotografier från detta berlinska bankirhem och skapar därmed en öppning för den som vill tänka kritiskt om samlingarnas imperialistiska bakgrund. Alltså en öppning: uttalat kritisk är utställningen inte, men den erbjuder besökaren ett frö som kan planteras och fås att gro. Om viljan skulle finnas.

16 Samariter, samarier eller samaritaner är en judendomen närliggande religiös gruppering. "Den barmhärtige samariten" tillhörde den.

127 Det finns flera. Ett bildspel vid slutet av utställningen utgör en veritabel frökatalog: där visas Sarres välbeställda bekanta och deras hem som inretts i enlighet med den orientmani som rådde i finare kretsar på den tiden. Men särskilt långt går aldrig självkritiken. En av de nämnda mihraberna – den från Beyhekimmoskén i Konya och det seljuqiska 1200-talet – har den turkiska regeringen krävt att få tillbaka eftersom den betraktar sig som dess rättmätige ägare.¹⁷ Om detta säger utställningen ingenting.

Det är inte bara det stora som griper tag i museiflanören. Det allra minsta gör det definitivt: guldsmyckena från Syrien och Egypten från den abbasidiska epoken (762–1258 e.v.t.). Och det något större, till exempel fragmenten av ornamentik från ett palats vid Genesarets sjö byggt vid början av 700-talet e.v.t. och stuckaturen från Samarra. Magnus blir länge stående framför en andalusisk trädörr från 1300–1400-talet. Han tycker sig ana de människor som passerade förbi eller genom den då den var ny och undrar om de la märke till dess fantastiska ornamentik eller bara tog den för given. Påverkade dörren människornas sinnesstämningar? Påverkade människornas sinnesstämningar dörrens utformning?

I en monter i den introducerande första salen är ett stort och djupt bronsfat ensamt placerat. Det är sannolikt från Mosul i nuvarande Irak och 1200-talet e.v.t. Det är fullt av ingraverade figurativa mönster – tranor, en praktutstyrd kamel, jägare till häst med pil, båge och spjut, en elefant, mytologiska djur med kinesiskt eller egyptiskt ursprung, det mesta i symmetris-

17 Se till exempel *Cihan News Agency*, <https://www.cihan.com.tr/en/cms-copied-news-on-26-10-463883.htm>. Den nämns också på sajten *Turkey's Stolen Heritage*, <https://turkeysstolenheritage.wordpress.com/> som hör till en turkisk kampanj ämnad att återföra stulet (sajtens ordval) kulturarv. Den presenterar sig med följande inledande ord: "Turkey is being looted by thieve (sic) diggers who are sponsored by the European dealers. In the last two century (sic), many Western archaeologists (sic) and Orientalists illegally exported countless of objects to Western Museums. Now it is time that we request them back!"

128 ka konstellationer – och en lång kalligrafisk inskription. Det är meningen att man ska titta länge på fatet innan man fortsätter in i utställningen. Det vet vi för Klas har tidigare blivit guidad av Stefan Weber, museichefen själv. Han uppehöll sig då länge vid bronsfatet för att med dess hjälp introducera utställningens innehåll och idéstruktur. Tyvärr fungerar inte idén till vardags. Besökarna ägnar inte fatet många blickar innan de vandrar vidare till den myckenhet som de förmodligen förväntar sig. ”Ni vet inte vad ni missar”, tänker vi initierat, ”vare sig av den ingravade suggestiken eller om utställningens anatomi.”

*

Utställningen på Museum für Islamische Kunst har några inslag som den är mer eller mindre ensam om i den här aktuella utställningskvartetten. De flesta av dem kan rubriceras med orden ”utställningar i utställningen”. En av dessa är arkeologisk och handlar om utgrävningen av Samarra. Den är i sig värd en utställning för den var inte bara omfattande utan också i flera avseenden banbrytande. (Dess kulturimperialistiska bakgrund berättas det dock inte om.) Men det är inte främst därför som vi uppskattar den. Det är istället för att den förankrar föremål i en plats, en stad. Man anar konturerna av en funktionell helhet i vilken fynden förskönats och tagits i bruk. En tidslinje, fotografier och enkla planskisser över Samarra och några andra städer i ungefär samma region och epok förstärker den upplevelsen. Och man anar att det nog kan ha varit något av det slaget som man saknat på de andra museerna – och i övriga delar av Museum für Islamische Kunst: ett konkret och avgränsat sammanhang, ett stycke tid och ett stycke rum som gett föremålen deras ursprungliga mening.

Vidare löper ett projekt genom rummen betitlat *Objects in Transfer* (först sedan det meddelats presenteras det tyska nam-

net, *Gegenstände des Transfers*). Det är ett samarbete mellan museet och Freie Universität Berlin och har resulterat i ett antal skyltar här och där i den stora utställningen, som framhäver de kulturella förbindelser av mobila kunskaper och färdigheter som skapat specifika former och funktioner. Det kan röra sig om schackspelets utveckling och spridningsvägar, den redan nämnda samaritiska mihraben, den mångspråkiga situationen i islamiska länder, som i det seljuqiska Anatolien där arabiska, persiska, grekiska och turkiska användes parallellt. Ett annat exempel handlar om de vetenskapliga tolkningsstriderna om olifantens – de snidade elfenbenshornen – ursprung. På en tredelad cylinder har en sådan olifant avbildats. När man vrider på delarna framträder objektets olika sidor. Man uppmanas att kombinera dem på rätt sätt. Det kan förefalla vara en uppgift för mycket unga besökare och så är det nog också delvis. Men svårigheten att rätt få ihop olifanten lanseras också som en metafor för forskares svårigheter att rätt begripa sig på den. Eller snarare dess ursprung: I vilken grad och varför ska den förstås som islamisk eller bysantinsk eller egyptisk eller latinsk (på grund av att den hittats också i södra Italien)? När man vrider på olifantdelarna framträder också olika forskares olika svar på dessa frågor.

Exemplet med olifanten visar också en annan sak. Det finns vissa interaktiva inslag i utställningen. Verkligen inte många men ändå några. Ett är ett brädspel där *Objects in Transfer* berättar om schackspel. Där kan den som vill flytta spelpjäser mellan rutor. På en ganska undanskymd plats finns också en dataskärm på vilken man kan peta fram information om 1 235 islamiska föremål på fyrtio museer i fjorton olika länder. I sanningens namn: vi gjorde aldrig det. Dels för att man inte hinner allt, dels för att det känns mycket svårt att förena mötet med ytterligare 1 235 föremål, utöver alla dem som finns i utställningen, med känslor av lust och upptäckarglädje.

130 I ett hörn i en sal hänger några skärmar på vad vi förmodar är hopfällbara stativ. Där berättas om ett projekt som går ut på att skapa ett digitalt register över det syriska kulturarvet. Den lilla utställningen framstår, kanske främst av estetiska skäl, som nästan ofattbart malplacerad. Den påminner mest om ett försök till popularisering av medborgarinformation på ett kommunalkontor för några årtionden sen. Det enda goda med det är att man därigenom ser ännu mera uppskattande på museets övriga estetik. Mängder med text endast på tyska, ackompanjerat av en handfull foton. I skrivande stund var vi faktiskt nära att glömma bort den här utställningen. Det är lätt att tänka sig att den glömskan närts av en undermedveten vilja.

Ett estetiskt och museipedagogiskt misslyckande men därför inte oviktigt. Tvärtom. Bakgrunden till projektet är den förödelse som kriget i Syrien fört med sig och som också drabbar kulturföremål och historiska lämningar. Som sådan påminner den också om en vag men dock tendens på museet. Kriget i Syrien har föranlett museet att dra fram det historiska perspektivet till idag. Diskret: det är endast i den audioguide, som man gratis får bära med sig, som det talas om förstörelsen bland annat i Aleppo.

Men man gör också mer. Pergamonmuseet som helhet har engagerat flyktingar från Syrien och Irak som museiguider.¹⁸ Det skapar förstås en känslotark relation mellan det förflutna och nuet. Det drar också arabisktalande besökare till museet och med dem kommer frågor om utställningarna som inte är helt bekväma för museet. Främst av dessa är den här: "Hur hamnade alla dessa föremål här i Berlin?"

Museet ger självt ledtrådar till det rätta svaret. Inte bara i utställningen om utgrävningarna av Samarra, berättelsen om

18 Oltermann, Philip, 2016, "Berlin museums' refugee guides scheme fosters meeting of minds", i *The Guardian*, 27 februari 2016, <https://www.theguardian.com/world/2016/feb/27/berlin-museums-refugee-guides-scheme-fosters-meeting-of-minds>.

kupoltaket från Alhambra och i bildspelet om Sarres vänners heminredningspreferenser. En tydlig vink ges också där uppmarschen till utställningen sker, i trapphuset. På dess väggar hänger fotografier från Sarres och Herzfelds forskningsresor i det Osmanska riket åren runt förrförra sekelskiftet. De flesta är tagna av Sarre, några av Herzfeld, ytterligare några har en annan fotograf. De flesta bilderna föreställer gamla byggnader och byggnadsdetaljer. På några av dessa har Ortsbor råkat komma med. I några fall är det sådana som utgör bildens huvudmotiv: människor grupperade kring en sagoberättare, de manliga medlemmarna av vad som förefaller vara en ganska välbärgad familj, några män till häst, en grupp människor som tillsammans med sin omgivning utgör en "rural scene". Några gånger är europeiska turister avbildade, vid ett tillfälle Sarres fem man stora resesällskap. Med undantag för att en i resesällskapet tycks vara av lokal härkomst skildrar bilderna aldrig kontakter mellan Ortsbor och européer.

Från resor som dessa kommer många av museets föremål. Det får man klart för sig, men inte vilka världspolitiska maktförhållanden de ägde rum i. Snarare är bilderna en serie indirekta porträtt av fotograferna Sarre och Herzfeld. De var där, långt bort i Orienten, vid förrförra sekelskiftet och visade prov på vetenskaplig hängivenhet, vilja till uppoffringar och allmän företagsamhet.

Detta är också ett exempel på en annan skillnad mellan Museum für Islamische Kunst och de övriga tre museerna: den relativt framskjutna plats som museets grundare och tidiga portalfigurer intar.

Likheter

Sådana är alltså skillnaderna museerna emellan. Men likheter-na är flera och mera påtagliga. De bildar ett rum som utställ-

132 ningsmakarna sällan ser anledning att lämna annat än för kortare avstickare. Vi har redan berört dem. Nu ska de kortfattat summeras.

För det första är det fråga om utställningar av föremål. Så är det ju verkligen inte alltid på museer, inte nu för tiden när olika interaktiva arrangemang hör till den museipedagogiska arsenalen.¹⁹ Det finns undantag, främst på Museum für Islamische Kunst (brädspelet, olifanten, audioguiden, petskärmen med de 1 235 islamiska föremålen från fyrtio museer), men de är få och rent av svåra att upptäcka bland alla föremål. För somliga i alla fall. För andra kan de kanske framstå som skrikiga och larmande just för att de är så få i raden av föremål. De stör föremålets repetitiva harmoni. Kanske somliga tycker.

Av de mänskliga sinnena är det alltså endast ett – synen – som tas i anspråk på dessa museer. De övriga har man endast nytta av i butiken och på restaurangen/kaféet.

Det är också fråga om enskilda föremål eller enskilda kategorier av föremål. En och en ska man tillgodogöra sig de saker eller typer av saker som museerna vill visa. Berättelsen om den islamiska konsten är upphängd på solitärer. Om ett föremål kombineras ihop med andra är det alltid med objekt av samma slag – mynt, kakelplattor, moskélampor – eller ungefär samma slag – olika föremål framställda i en viss teknik till exempel. Kombinationer av skilda typer av saker är sällsynta och aldrig görs de för att visa någonting utöver föremålen själva. Kombinationer betyder mer av samma sak eller av ungefär samma sak, aldrig en ny helhet byggd av olika enskildheter, till exempel en miljö i vilken människor levt och verkat.

Det är att märka att de fyra museerna ställer ut samma kategorier av föremål: kakel, lysterkeramik, moskélampor, stuck-

19 Skärmar man kan peta på, filmer att bese, röster, ljud och musik att i hörlurar och högtalare lyssna på, pjäser att flytta, vevar att veva, bollar att rulla, knappar att trycka på, saker att känna och ta på, kläder för barn och modiga vuxna att klä ut sig med, saker för samma två kategorier att leka med och så vidare.

atur och så vidare. Undantagen är mycket få från regeln att ett museum aldrig visar föremål som inte finns på något av de tre andra. De flesta föremålstyperna finns på samtliga museer. Det innebär förstås också att andra föremål valts bort för att de inte anses höra ihop med museernas förståelse av begreppet islamisk konst.

Återigen: allt det här har mycket att göra med sekellånga insamlingsprinciper. Designinspiration eller kulturevolutionistiskt klassificerande med intresset helt fokuserat på former och formers utveckling hos ett antal föremål som man en gång kommit att betrakta som representativa, typiska, viktiga för det man vill illustrera. Denna avkontextualiserande tradition är på det hela taget vid god vigör än idag. Det bör vara förklaringen till att man får veta så lite om sammanhangen kring föremålen: hur de användes och av vilka och av vilka de inte användes, hur de tillverkades och av vilka i vilka sociala constellationer. Deras relation till islam, som ju trots allt ger namn åt utställningarna, får man inte veta särskilt mycket om och ännu mindre om islams levande innehåll. Somliga skyltar försöker närma sig sådana frågor men de gör det på ett mycket ytligt sätt och det som sägs kommunicerar tafatt med föremålen.

När man nuförtiden, till gagn för en intressant diskussion, försöker ställa kritiska frågor till en företeelse man ställs inför är det vanligt att man tar en utgångspunkt i omständigheter som har med identiteter och sociokulturella kategorier att göra. Vad säger det jag nu betraktar, frågar man sig, om sådant som har med genus, klass, etnicitet och så vidare att göra? Svaret som fås på de fyra museerna är mycket enkelt: nästan inte någonting alls. Huvudtendensen är att islamisk konst är genuslös. I undantagsfallen, då personer nämns på ett sätt som gör genusbestämning möjlig, rör det sig uteslutande om män. Begreppet klass, och de sammanhang det svarar mot, aktiveras inte alls. Det utesluter inte att besökaren anar att man nästan

134 alltid befinner sig i mer eller mindre aristokratiska miljöer: vid hoven, bland framgångsrika köpmän, i den religiösa eliten. Avtryck från människor med annan social tillhörighet är mycket svåra att upptäcka, så svåra att man undrar om de alls finns. Även om etnicitet råder tystnad.

Man kan med fog fråga sig om islamisk konst över huvud taget har något subjekt, någon aktör som frambragt, använt, förhållit sig till föremålen. Men när man grunnat en stund på saken kommer man på att det faktiskt finns en framträdande aktör: de många dynastierna. De utgör själva ryggraden i historieskrivningen och det är till dem som utställningarna försöker relatera föremålen. Dynastierna, furstehusen, sultanaten, kalifatet är förstås möjliga att bestämma närmare socialt, kulturellt och genusmässigt. De utgör den översta överklassen och de består uteslutande – av på skyltar angivna namn att döma – av män. Och det som förenar denna elit av män är den muslimska tron. Men dynastierna spjälkar också denna islamiska gemenskap i tiden och rummet och frammanar bilden av distinkta, från varandra skilda kulturer. Denna typ av gränsdragning är ännu mer markant när den islamiska världen ställs mot den den har utanför sig, till exempel den kristna eller kinesiska världen. Förbindelser och kontakter mellan världarna betonas förvisso ofta, men det är då alltid separata, till sitt väsen lätt åtskiljbara storheter som utväxlar enskildheter med varandra.

I rummet har den islamiska världen sina begränsningar. Betoningen är mycket stark på det som ibland kallas för islams kärnländer, med dagens (långt ifrån precisa) begrepp Mellanöstern och Nordafrika. Indien får ibland vara med och det gäller förstås särskilt när man lämnar museernas utställningar om just islamisk konst. Victoria and Albert Museum och Ashmolean Museum har som nämnts separata utställningar om det moguliska Indien. Om islamiska regioner söder och öster om

kärnländerna och Indien sägs inte mycket, om något alls.²⁰ Det innebär att flera av de länder i världen som har de största muslimska befolkningarna – till exempel Indonesien och Nigeria – inte finns representerade när den islamiska konsten visas upp.

Den islamiska världen har en tydlig början i profeten Muhammads uppenbarelser. I den mån den har en förhistoria är denna estetisk och formevolutionär och består främst av bysantinska och sasanidiska influenser. Dess slut är ännu mera exakt. Det infaller när de sista dynastierna tackar för sig. 1858 mogulerna, 1923 osmanerna och 1927 qajarerna. Därefter ingenting och därmed försvinner också den mest relevanta historiska bakgrunden till dagens islamiska värld: de nya nationalstaterna och deras underordnade position i en neokolonial och av global kapitalism dominerad värld. Att Museum für Islamische Kunst engagerat syriska och irakiska flyktingar som guider och att British Museum visar samtida konst med viss islamisk förankring förändrar inte på något avgörande sätt den saken. I British Museums fall kan man tvärtom tycka att den moderna konsten snarare illustrerar det här glappet, detta kliv över en osynliggjord epok. Ingenting sägs om den tid och den världsordning i vilka de samtida konstnärerna tillgodogjorde sig sitt estetiska språk. Att det i betydligt större utsträckning har sina rötter i perioden efter 1858, 1923 och 1927 än före framgår med all tydlighet av utställningen.

Hur väl rustade är museer som liknar varandra i dessa avseenden att tjäna de samhällen de ingår i och bidra till dessas utveckling bland annat genom att gynna tvärkulturell förståelse? Bygger dessa museer broar mellan öst och väst? Vi ska återkomma till den frågan i bokens avslutande kapitel. Här ska vi bara konstatera att museerna varit mycket framgångs-

20 Centralasien utgör i viss mån ett undantag. Men den regionen hittar man i stor utsträckning – men inte bara – i utställningar som inte rubriceras med orden "islamisk konst". Ofta har förekomsten sin bakgrund i en speciell persons intresse för och resor i regionen: Friedrich Sarre, Robert Shaw.

136 rika på ett specifikt plan. Utställningarna är alla, helt eller delvis, finansierade med pengar som kommer från donatorer i muslimska länder. Den nya utställningen på British Museum kommer, som tidigare nämnts, att finansieras av Albukhary Foundation. Victoria and Albert Museums utställning bär binnamnet *the Jameel Gallery* och "gjordes möjlig genom generöst stöd från familjen Jameel". Den tillägnas minnet av "Mr Abdul Latif Jameel, den bortgångne grundaren av Abdul Latif Jameel Group och hans hustru Nasifa av Mohammed Abdul Latif Jameel, deras son." Abdul Latif Jameel Group grundades 1945 och blev så småningom agent för Toyota i Jeddah i Saudiarabien. Den är idag ett mångfacetterat affärsföretag verksamt på ett flertal områden i mer än 30 länder och har 17 500 anställda. Ashmolean Museums utställning av islamisk konst tillägnas minnet av hans kungliga höghet kronprins Sultan Bin Abdul Aziz Al-Saud (1930–2011) vars generösa stöd gjorde det möjligt för museet att visa sina islamiska samlingar. Förutom att vara kronprins innehade han också ett antal ministerposter i Saudiarabien. Därtill verkade han för "en världsvid och större förståelse och uppskattning av den islamiska konsten." Museum für Islamische Kunst anger Yousef Abdul Latif Jameel som en av sina donatorer.

4. Islam, väst och någonting annat

Man behöver inte bege sig till Storbritannien och Tyskland för att titta på islamisk konst. Det räcker med att åka till Köpenhamn. Där finns Davids samling, ett konstmuseum vars huvuddel är ägnat åt sådan. Museets bakgrund och nuvarande fason påminner i allt väsentligt om de fyra andras.

En rik man, precis som Franks och Leighton ogift och barnlös.¹ Han hette Christian Ludvig David (1878–1960) och var affärsman, ledamot av flera bolagsstyrelser och "højesterets-sagfører". Det senare var en titel som fanns i Danmark 1868 till 1958 och gav sin bärare den exklusiva rätten att fungera som advokat i Högsta domstolen. I dessa roller och genom ett stort aktieinnehav kunde David förmera en ärvd förmögenhet. I trettioårsåldern slog han sig på konstsamlande, från början, precis som Leighton, främst för att smycka sitt hem. Från 1917

1 Hvidt, Kristian, 2008, *Kunst & kapital. Portræt af C.L. David og hans verden*, København: Vandkunsten. *Davids samling*, <https://www.davidmus.dk/>.

138 låg det på Kronprinsessegade 30 i den fastighet, byggd 1806–07, som idag inrymmer museet. 1948 började samlingen visas för allmänheten. En likhet med Leighton även på den punkten således: båda herrarnas bostäder var också museer som trots detta var skilda från deras privatliv. David bodde på våningen under samlingarna, Leighton gick hemifrån de dagar den konstintresserade allmänheten kom på besök. Också i fallen Franks och Sarre var ju privatliv, samlade och offentlig exponering av det samlade sammanfogat, fast i deras fall inte rent rumsligt.

Det var inte just islamisk konst som intresserade David. Han började inte samla på den förrän hans vän Emil Hannover gjorde honom uppmärksam på två luckor i samlingarna i det museum han var direktör för, Kunstindustrimuseet: nämligen bristen på islamiska och kinesiska föremål. Kunstindustrimuseet, idag Designmuseum Danmark, grundades 1890 med samma ambition som South Kensington Museum: att inspirera inhemska industriell design. David tolkade denna vink som en kallelse. Han började samla på islamisk keramik med avsikten att så småningom skänka den till Kunstindustrimuseet. Men det var dock först efter hans död som den islamiska samlingen började växa ordentligt. Till den grad att den idag är den i särklass största i Skandinavien och bland de tio viktigaste i världen.

En annan sak som museet har gemensamt med de övriga är att förvärven av föremål i många fall gått till på ett diskutabelt sätt. Vad Davids samling beträffar är saken där som minst diskutabel. Objekten har köpts på den internationella, västligt dominerade, antikvitetsmarknaden. Men hur har de kommit dit? Turkiet har bett museet om att få tillbaka nio föremål, i de flesta fallen eftersom de har stulits från landet. Det gäller till exempel två sidor från den så kallade Guldkoranen som finns i Nuruosmaniyebiblioteket i Istanbul. Också saker som

inte just Turkiet kan göra anspråk på har nått Davids samling längs illegala vägar, till exempel ett träbord från 1100-talet och Afghanistan.² Davids samlings chef, Kjeld von Folsach, ser dock inget större moraliskt problem i detta och ställer sig principiellt avvisande till återlämnande. Han har utvecklat sina åsikter i en polemisk artikel riktad mot ICOM:s etiska regler om handel med antikviteter.³

Den islamiska samlingen är dels kronologiskt ordnad i tjugorumm som, med något undantag, rymmer en dynasti var, dels, och i betydligt mindre mån, tematiskt. Inga nyheter vare sig vad gäller det förra eller det senare. Vad temana beträffar: kalligrafi, textilier, elementär islamkunskap som till exempel förmedlar upplysningen att islam vilar på fem pelare. Och så vidare. Jo, de liknar i grunden varandra, dessa fem museer. Men inte så mycket att vi inte kommer fram till att Davids samling är den som vi gillar bäst. Föremålen är vackra (och hela) och vackert och sparsmakat placerade i förhållande till varandra. De mörka rummen är relativt små och hopkopplade i ett labyrintliknande system. Det är suggestivt att röra sig mellan dem. Det skapar vissa förväntningar när man inte riktigt vet vad som finns bakom nästa hörn. Spelet mellan mörker och dämpat monterljus manar fram en spänning mellan det som är känt och det som är okänt i den islamiska historien.

Men trots det – det kan nog räcka snart. Frågan är om vi inte redan fått vår årsdos av musealt förpackad islamisk konst. Lite charmerade är vi när vi lämnar utställningen och lite fascinerade över den historiska resa vi just bjudits på. Men allra mest

2 Se till exempel Aagaard, Charlotte & Lotte Folke Kaarsholm, 2006, "Museum for islamisk kunst køber tyvekoster", i *Information*, 10 juli 2006, Selsøe Sørensen, Martin, 2006, "Et utroligt tyveri af et utroligt værk", i *Information*, 11 juli 2006.

3 Aagaard, Charlotte & Lotte Folke Kaarsholm, 2006, "Museum for islamisk kunst køber tyvekoster", i *Information*, 10 juli 2006, von Folsach, Kjeld, 2007, "Nogle kommentarer og overvejelser i anledning af ICOM's Etiske Regler", i *Danske Museer*, nr. 1 marts 2007.

140 är vi nog lättade. Under alla omständigheter: att gå direkt härifrån till ytterligare en islamisk konstutställning är ingenting som vi skulle känna oss spontant entusiastiska inför.

Vi går istället en trappa ner, där man visar en separatutställning. *Shahname* heter den och handlar just, uteslutande och enbart om denna: det långa persiska kungaepoet författat av Abu al-Qasim Ferdawsi (934-1020). Mera än på bokens text är utställningen upphängd på miniatyrmålningar från cirka 1300-1850 med motiv från *Shahname*.⁴ Alla utom en är i museets ägo. Skyltar berättar om eposets innehåll, om Ferdawsi och tiden i vilken han verkade, några handskrifter visas upp. Det finns inte särskilt mycket mer än så.

Det räcker väl. Utställningen får oss ganska snabbt att känna oss piggare och mer energifyllda. Den vederkvicker oss. Varför? Vi har inga problem att hitta ett svar på frågan: för att den handlar om en enda sak. Den berättar en enda berättelse: berättelsen om eposet. Det är någonting annat än utställningarna om islamisk konst med alla deras svårförenliga strävanden – att visa upp skönhet till inspiration för dagens formgivning-intresserade, att förklara kulturhistoriska samband, sammanhang och utvecklingslinjer, illustrera tillverkningstekniker, säga begrundansvärda saker om allt det (av politisk, kulturell, social och så vidare karaktär) i tiden och rummet som orden ”den islamiska världen” innehåller, upplysa om dynastier, förklara vad islam är, verka för interkulturell förståelse – som i stort sett endast hålls samman av någonting som i sig är luftigt och svårfångat: tidens gång, kronologin.

Men här bjuds besökaren på ett enda: en koncentrerad inblick i eposets värld. Den var och är inskjuten i flera andra världar, men dessa lämnas i stort sett därhän. Det leder inte till att besökaren (vi tillåter oss att generalisera oss) känner sig

4 Meyer, Joachim & Peter Wandel, 2016, *Shahnama. The colorful epic about Iran's past*, Copenhagen: Davids samling.

141 besviken och lurad. Tvärtom. Det står besökaren fritt att låta sina egna bilder och fantasier veckla ut sig i tomrummen och därmed, tror vi, stimuleras nyfikenheten på att lära sig mera om världarna omkring *Shahname*.

Shahname är befriad från det som låser fast utställningarna om islamisk konst: de sekelgamla kulturevolutionära traditionerna på insamlandets, klassificerandets och utställandets områden, som verkar vara så svåra att bryta med och att förena med samtidens museala ideologi och rent av med själva definitionen av vad ett museum idag anses ska vara.

*

Det här kapitlet handlar om utställningar som, ungefär som *Shahname*, undsluppit eller brutit sig loss från skrankor som dem som omger utställningarna om islamisk konst. Som i högre eller mindre grad gjort detta. Och som – förstås – på ett eller annat sätt reflekterar islam.

Däriigenom, genom denna relativa frihet, har de också fått möjlighet att framföra en berättelse, fokusera på ett tema. Förutsättningarna för detta skiljer sig dock åt. Det har bland annat att göra med om museerna har egna samlingar som man anser bör visas upp. I vissa fall har samlingarna varit utgångspunkten för utställningarna och därmed haft en styrande roll vid utformningen av de senare. I andra har berättelsen lagt grund för utställningen. Då har föremål anskaffats först när man kommit fram till vad det är man vill berätta. Och så finns det en mellanvariant: då föremål från samlingar kompletterats med andra, nyinsköpta, av det skälet att berättelsen har krävt detta och då det upplevda behovet att visa samlingar och viljan att framföra en särskild berättelse balanserar varandra.

Vilka berättelser är det man vill framföra? I grova drag kan de ordnas i tre kategorier. I den första vill man berätta om

142 islam och "den islamiska världen". I den andra om förbindelser mellan den islamiska världen och väst eller med en globaliserad värld. I den tredje om något helt annat, där den islamiska världen mer eller mindre av en händelse råkar spela en viss roll.

Varför inte börja med den sista gruppen utställningar, de som handlar om någonting annat?

Islam och någonting annat

En tid innan vårt projekt började visades den världsturnerande och i Storbritannien producerade utställningen *1001 Inventions* på Värmlands museum. Vi besökte den båda två, var och en för sig, men utan att dokumentera den. Då visste vi inte att vi snart därefter skulle arbeta med den här undersökningen. Så kan det gå.

Hur som helst. Det var en intressant, uppskattad och i hög grad interaktiv utställning. Syftet med den var att visa de innovationer som "den muslimska civilisationen" under århundradena bidragit med till den vetenskapliga, främst naturvetenskapliga, utvecklingen.⁵ Vi har hört kunniga personer i vår omgivning säga att utställningen på några ställen något överbetonar det muslimska inslaget i visst vetenskapligt avancemang. Men inte särskilt ofta och inte särskilt mycket.

Sådana randanmärkningar förminskar inte faktumet att den "muslimska civilisationen" historiskt spelat en mycket stor roll inom områden som kemi, astronomi, matematik, medicin, agrartechnik, geografi, farmakologi med mera.⁶ Det var därför

5 Al-Hassani, Salim T. S. (red.), 2012, *1001 Inventions. The enduring legacy of Muslim civilization*, 3rd ed., Washington, D.C.: National Geographic.

6 För att hålla sig till naturvetenskaperna. Också på andra vetenskapliga områden har den muslimska världen spelat en stor roll. Vad filosofin beträffar hänvisar vi gärna till Grinell, Klas, 2016a, *Islams filosofihistoria. Från Fitaghuras och Aflatun till Nasr och Ramadan*, Stockholm: Molin & Sorgenfrei. Och till Fazlhashemi, Mohammad, 2016, *Islams dynamiska mellantid. Muslimska idéhistoria mellan guldåldern och framväxten av politisk islam*, Stockholm: Atlantis.

vi med förvåning kunde konstatera att dessa bidrag nästan var helt frånvarande på Science Museum i South Kensington i London. Detta trots att det anger sin målsättning så här: "As the home of human ingenuity, we aim to inspire visitors with award-winning exhibitions, iconic objects and stories of incredible scientific achievement."⁷

Allt muslimskt relaterat som vi hittade var ett astrolabium och en modell av Jaipurobservatoriet i Indien. Det uppfördes på 1700-talet och är det största som finns från tiden innan teleskopet tog över det astronomiska studiet från blotta ögat. I vilken utsträckning det kan kallas muslimskt är i och för sig en inte helt lättbesvarad fråga. Det uppfördes förvisso under mogulmaharajanai Jai Singh II, men den kalender som observatoriet var avsett att förfina var en sammanvägning av de muslimska och hinduistiska tideräkningssystemen.

Faktiskt bara detta. Kanske berodde vår snopenhet på att vi tolkade målsättningens "stories" felaktigt. Vi associerade ihop det med "historieskrivning" och föreställde oss berättelser som sökte upp en startpunkt i det förflutna för att därefter på bred front arbeta sig framåt i tiden, ända fram till idag, kan hända. I sådana "stories" är det svårt att undgå det som åstadkommit och sett dagens ljus i den islamiska världen.

Men på Science Museum i London – i alla fall på de flesta av dess utställningar – ska nog "stories" förstås på ett annat sätt: som berättelser spunna kring något samtida naturvetenskapligt eller tekniskt fenomen som besökaren är något bekant med från sin vardag eller genom sitt allmänna naturvetenskapliga intresse. Sådana berättelser kan men behöver inte vara historiska. Och är de det är det inte särskilt troligt att historieskrivningen är bred och (så) heltäckande (som museipedagogikens rekommendationer tillåter).

Jämför man den tanken med de utställningar som i skri-

7 Science Museum, <http://www.sciencemuseum.org.uk/about-us>.

144 vande stund skyltas på museets hemsida så förefaller den rimlig. "Flight. Marvel at unique aircraft and trace the history of flight", "Exploring Space. Marvel at rockets, satellites, space probes, landers and more", "Einstein's Legacy. Discover the legacy Einstein left for science and society", "Making the Modern World. See Stephenson's Rocket, the Apollo 10 command module and much more", "Engineer Your Future. Discover what engineers do and if this could be a job for you", för att ta några exempel. I huvudsak samtida fenomen vars historia sällan sträcker sig särskilt långt tillbaka i tiden. I än högre grad gäller det de simulatorer och andra upplevelseinriktade arrangemang som också lockar besökare. Ur sådana berättelser glider äldre bidrag till den naturvetenskapliga utvecklingen, som de islamiska, lätt ut. Och de tekniska svårbegripligheter vi idag har omkring oss framträder därmed som historielöst moderna och exklusivt västerländska fenomen.

Hur annorlunda är det då inte på Museum of History of Science i Oxford! Själva byggnaden talar om att historien där skrivs i motsatt riktning. Museet ligger i Old Ashmolean Building uppförd 1683 just för att inrymma ett museum. Det är därmed världens äldsta kvarstående byggnad som ursprungligen tänkts för detta ändamål. Dagens Museum of History of Science öppnades 1925 och kärnan i det utställda utgjordes då av de instrument som en privatsamlare – Dr Lewis Evans (1853–1930) – samlat på sig och donerat till museet.⁸

Huvudnumret i samlingarna får nog sägas vara en svart tavla med matematiska formler skrivna med vit krita av ingen mindre än Albert Einstein. Det gjorde han vid en föreläsning i Oxford 1931. I övrigt består utställningen nästan uteslutande av äldre vetenskapliga instrument, insamlade så brett, komplett och med så stort historiskt djup som möjligt. Den primära avsikten har alltså aldrig varit att ställa ett stycke samtida

145 naturvetenskap eller teknik i perspektiv (även om detta blir en inte alls önskad bieffekt). Museum of History of Science i Oxford är ett tillbakablickande och inte samtidsupphängt museum. Det framgår ju av namnet.

Denna museologiskt ålderstigna strategi lämnar, på sätt och vis paradoxalt, gott om utrymme för instrument med bakgrund i den islamiska världen. Och därmed vidgas också den vetenskapliga världen geografiskt.

Det vimlar av astrolabier i det gamla huset. De kommer från Persien, Nordafrika, den muslimska iberiska halvön, Syrien, Indien, Turkiet. Det äldsta är, troligen, från 800-talet, de yngsta från 1700-talet. Där finns också en del andra instrument från muslimska länder. Främst rör det sig om föremål av kompastyp som anger qibla, det vill säga riktningen mot Mekka.

Så mycket mera islam här än på Science Museum i London alltså. Vi får oss en tankeställare. Det verkar vara så att det gamla systematiska, kronologiskt evolutionära samlandet – det som också är så framträdande på bland annat British Museum – i alla fall tillförsäkrar islam (och andra icke-europeiska kulturella sammanhang) en plats, hur underlig denna än kan förefalla idag. Det beror i så fall på att man vill visa upp allt som lett fram till nuet (i väst som är bäst). Den islamiska världen hör till detta allt. Och i detta finns också en skillnad jämfört med evolutionismen på museerna där det finns utställningar om islamisk konst. Där är det från varandra separerade kulturer som utgör stationerna i utvecklingen. De dör alla ut, en del utan att deras formspråk vandrar vidare till yngre kulturer. På Museum of History of Science är anslaget betydligt mera universellt. De enskilda kulturerna spelar en obetydlig roll. Det pågår en enda utveckling. Bidragen kommer från olika håll men de sammanhangen skildras aldrig som avskärmade enskildheter. Det hör ihop med vad som verkar

8 *Museum of History of Science*, <http://www.mhs.ox.ac.uk/>.

146 vara en princip för historieskrivningen: det är det som samverkar över tid i en gemensam och ännu pågående utveckling som uppmärksammas, inte det som lämnar den historiska arenan utan att lämna över en stafettpinne.

Att besöka Museum of History of Science i Oxford är en säregen upplevelse som bör fascinera många. Men det beror främst på det gamla och historieindränkta huset (som för övrigt är byggt utan minsta tanke på gäster med funktionsnedsättningar. Trapporna mellan källar-, entréplan och övervåning är så pass branta att de utgör en viss utmaning även för besökare som endast har problem med eftersatt motionerande. Numera finns dock en hiss). Och kanske på Einsteins formler. Själva anhopningen av vetenskapliga instrument är däremot vad man kan kalla för aningen kufisk.⁹ Den förutsätter nog att besökaren redan besitter ett etablerat specialintresse (även om kufiskhet som sådan kan väcka en mera allmän fascination). Utställningen flörtar inte med sina besökare. Antingen är man intresserad av vetenskapliga instrument eller så är man det inte. Något mellanting finns inte. Nästan inte. En del av instrumentens genealogi är islamisk och den delen ska visas upp för att besökaren ska kunna fördjupa sig i den historiska helhet som museet eftersträvar. Det är den som är museets pedagogiska mål: besökaren ska bjudas möjlighet att fördjupa sig i instrumentens diakrona totalitet. Och är besökaren inte intresserad av det får väl besökaren hitta på något annat.

På Science Museum i London går det annorlunda till. Det är ett modernt museum av den typ som söker uppmärksamhet på den stora upplevelse- och turistindustriella markna-

9 Något har det med vårt ämne att göra och kan därför nämnas: ordet "kufisk" är studentslang tidigast belagt i Uppsala på 1880-talet. Det utgår från den kufiska kalligrafen (och sannolikt också studiet av densamma) som ansågs besynnerlig och udda. Den utvecklades i staden Kufa i nuvarande Irak, som under en kort tid på 700-talet var abbasidernas huvudstad. Detta berättar SAOB och NE.

den och som ett sådant mer besläktat med de anläggningar som kallas Science centres, än med historiska museer.¹⁰ Besökarna ska lockas dit och bort från annat som kan tänkas intressera dem. Simulatorer och tekniska dagsaktualiteter kommer då väl till pass. De vetenskapshistoriskt intresserade kufarna är inte tillräckligt många för att museet ska få snurr på sin verksamhet och den är därför inte alls utformad för att tillfredsställa kufarna. Kufarna har utvecklat ett intresse som ligger utanför deras vardagsliv. Science Museum vill istället, tror vi, upprätta kontakt med just människors vardagsliv. Det är direkt från det, och alla dess tekniska manicker och naturvetenskapliga förunderligheter, som besökarna ska vandra in på museet. Och där får de gärna ha roligt på ett uppsluppet och rent kroppsligt sätt. Museet bejakar och bereder möjligheter för det genom "events", "interactive fun", "films and experiences", "simulators". Kufen är inte ute efter att ha roligt. Kufen vill fördjupa ett intresse som redan odlats i vardagslivets utmarker. Detta kan vara bakgrunden till att den muslimska världens bidrag till vetenskapen är så få på Science Museum. De är för gamla. De är inte tillräckligt roliga. Det blir inte intressanta innan en tidsmässig och affektiv avlägsenhet överskridits.

(Jaja, vi spetsar till det en smula förstås. Men vi gör det för att försöka uppnå tydlighet.)

En effekt av detta rena intresse för de vetenskapliga instrumentens genealogi på Museum of History of Science i Oxford är att det inte pratas särskilt mycket om islam och den islamiska världen och dess historia. I ordsammansättningen "ve-

10 Branschorganisationen Svenska science centers arbetar för att 1. "ge människor kontakt med naturvetenskap och teknik", 2. "ge människor egen erfarenhet av vetenskap" och 3. "uppmuntra människors upptäckarglädje och vetenskapliga nyfikenhet". I den målsättningen har det historiska perspektivet som synes inte någon framträdande plats alls. Se *Svenska science centers*, <http://fssc.se/>.

148 tenskapliga instrument från den muslimska världen” är ”vetenskapliga instrument” avsevärt mera viktigt än ”den muslimska världen”. De muslimska astrolabierna är ofta koncentrerade i samma monter, men inte alltid. De ingår relativt sömlöst i en generell kategori av astrolabier dit också sådana av annat, oftast mediterrant, ursprung hör. Det finns för all del en skylt som bär rubriken ”The Islamic World”. Den är ganska oansenlig och islams allmänna historia klaras av på sju korta rader. Resten av texten handlar om relationen mellan religionen och naturvetenskapen: det krävs noggrannhet för att hålla reda på bönetiderna och riktningen mot Mekka från olika platser i världen. Detta stimulerar studiet av matematik och astronomi. Den framhåller också ett av religionen oberoende intresse för äldre tiders naturvetenskap. Denna knapphet när det gäller information utesluter inte att man under 2010 och 2011, i samarbete med the Oxford Centre for Islamic Studies, visade en separat utställning om vetenskap och konst i den islamiska världen.

*

Utställningarna på Friedrichshain-Kreuzberg Museum, eller FHXB Museum som det förkortar sig självt, styrs inte alls av äldre föremålssamlingar. Sådana finns nämligen inte. Här har idén kommit först och därefter har man skapat det som behövs för att förverkliga den. Idén är att museet ska utgöra Friedrichshain-Kreuzbergs historiska minne.¹¹ Friedrichshain och Kreuzberg är två stadsdelar i Berlin som tillsammans utgör ”ett Bezirk”, en förvaltningsenhet som vi väljer att kalla ”stadsdelsområde”. Stadsdelarna speglar Berlins historia ur ett mindre officiöst perspektiv. De rymmer inga kejsarliga pam-

11 FHXB Friedrichshain-Kreuzberg Museum, www.fhxb-museum.de/index.php?id=1.

149 pigheter och ingenting som kvalificerar sig för turistföretagens topp-tio-listor över berlinska sevärdheter. Men stadsdelarna har trehundra år på nacken och mycket har utspelat sig i dem. I högsta grad olika saker under DDR- och BRD-tiden, för då låg Friedrichshain i Östberlin och Kreuzberg i Västberlin.

Fram till 2004 hade Friedrichshain och Kreuzberg varsitt museum. Idag har de förenats till ett, beläget i en före detta fabrikslokal på Adalbertstraße nära Kottbusser Tor i Kreuzberg. Det är tre utställningar vi beser. I alla fall en av dem är producerad i samarbete med Quartiersmanagement vid Kottbusser Tor. Quartiersmanagement är en organisation som verkar för stadsutveckling och lokal demokrati och mot segregation och social utslagning.¹² I vilken grad det är en slump vet vi inte, men ett perspektiv liknande detta genomsyrar samtliga de tre utställningarna. Det historiska djupet är inte direkt svindlande – så många nedslag i tiden före 1960 görs inte – inte längre än vad som krävs för att ställa dagens Friedrichshain och Kreuzberg i belysning. Berättelsen – framförd främst med hjälp av fotografier, textskärmar och en audioguidad vandring på en karta över stadsdelsområdet som täcker golvet i en av utställningarna – är ljus och tar fasta på den konstruktiva kreativitet som där utvecklats. Det gör den utan att negligera de svårigheter som området gått igenom. (Vilket väl inte är så konstigt då dessa genom kontrasteffekt får kreativiteten att framstå som ännu mera kreativ.) Stor uppmärksamhet har fästs vid det som FHXB-invånare haft att berätta om livet och händelser i stadsdelarna. Området må vid en första anblick förefalla splittrat och stökigt, berättar en skylt, men i själva verket är det platsen för en envis kamp för en livaktig innerstad. I alla fall två av utställningarnas namn förstärker den här bilden: *Abriss und Aufbruch am Kottbusser Tor (Rivningar och uppbrott vid Kottbusser Tor)*, i den engelska versionen översätts

12 Quartiersmanagement Berlin, www.quartiersmanagement-berlin.de/.

150 "Aufbruch" till "protest") och *Ortsgespräche*, som betyder "lokalsamtal", ett ord som kan avlockas flera innebörder.¹³

Det börjar med förslitning och tilltagande förslumning i Kreuzberg och ett välordnat, behagligt, klassblandat liv i Friedrichshain (i alla fall om man ska tro en man som länge bott i ett så kallat arbetarpalats på Karl-Marx-Allee, före detta Stalinallee). Kreuzberg blir hemvist för vänsterorienterade alternativrörelser varav flera med stort lokalt engagemang. Muren faller. Nynazister och skinheads sprider oro. Kamp förs mot gentrifiering och lyxsaneringar. Kanske törs man säga att detta är berättelsens fästpunkter. Den vill förmedla bilden av en aktiv, heterogen och levande lokal gemenskap.

Vad har då islam med detta att göra? På ett sätt nästan ingenting. Vad som däremot finns relativt rikligt företrätt är turkiska gästarbetare. Dessa förstås praktiskt taget inte alls religiöst. Istället ingår de i kategorin Gastarbeiter, gästarbetare, i vilken de delar plats med andra icke-tyska arbetarfamiljer främst från det forna Jugoslavien. Men de är mycket framträdande där, ibland så pass att orden "turk" och "gästarbetare" ter sig som synonymer. I Kreuzberg utgjorde gästarbetare en betydande del av befolkningen från 60-talet och framåt.

Turkarna dyker först upp genom fotot på Filiz Taşkin som anlände till Berlin 1965 för arbete som monterare på Telefunken. Hon är ung, håller en cigarett i högerhanden och bär en mönstrad ärmlös klänning. Ingen sjal på huvudet som döljer hennes då västerländskt moderna frisyra. Under henne två arbetsgivarägda och barackliknande hus, där gästarbetare fick bo, och därunder en interiör från elektronikföretaget DeTeWe:s verkstadshall där kvinnor – av, som det ser ut, tysk och turkisk/sydosteuropéisk härkomst – koncentrerar sig

13 Till våra yngre läsare: en gång i tiden var nationella telefonsamtal uppdelade i kategorierna "rikssamtal" och "lokalsamtal". De senare var avsevärt billigare än de förra.

151 på monteringsarbete. Från 1970-talets början visas ett foto från ett turkiskt bröllop. Och ett förmodligen turkiskt par med sitt kanske ettåriga barn i deras mycket enkelt inredda vardagsrum. Bilden av dem antyder att tiden närmar sig då turkarna börjar rota sig i Berlin. På ett foto från 1979 är saken klar: en klassrumsinteriör – läraren förefaller vara tyska, samtliga barn av gästarbetarhärkomst. Bildtexten berättar att skolmyndigheterna stod oförberedda inför den situationen. På bilder från 1980-talet syns kvinnor med huvudduk och turkiska män som startat egna butiker och småföretag. Gästarbetarkvinnor, de flesta utan huvudduk, demonstrerar mot hårdnande migrationslagar. Andra demonstrationer runt tiden för murens fall: tyskar kräver att gästarbetarna ska åka "hem". Fyra pojkar som ingår i det av turkar dominerade gänget "36 boys" som handfast kämpade mot högerextremistiskt våld.

Så långt alltså ingen religion över huvud taget. Tendensen är snarare att visa turkarna som en del av en inkluderande mångkulturell gemenskap som vill värna ett kärvt men fritt och trotsigt liv i Kreuzberg.¹⁴ Utställningen betonar förbindelserna mellan turkarna, alternativrörelserna och Kreuzberginvånare i gemen. Turkiska restauranger berikar det kulinariska utbudet, tyskar och turkar demonstrerar någon gång tillsammans, hyresgästorganisationen "Kotti (Kottbusser Tor, vår anm.) & co." snabbbygger "protesthus" som de kallar "gecekondu" (ett turkiskt ord som betyder ungefär "nattbygge" och som använts om bostadsområden i de turkiska storstädernas utkanter där husen hastigt byggts av deras nyurbaniserade invånare).

Men bilden är inte helt och hållet övertygande. På de allra flesta foton framträder turkarna för sig och tyskarna för sig.

14 Se vidare Allievi, Stefano, 2005, "How the Immigrant has become Muslim: Public debates on Islam in Europe", i *Revue Européenne des migrations internationales*, 21:2.

152 Särskilt stort förefaller avståndet vara mellan alternativrörelsernas tyskar och turkarna. De förra sitter på stormöten och är kampvilligt beslutsamma och gör alternativa saker som att till exempel långhårigt, behålost och, i männens fall, barbröstat dansa ringdans på en gatufest. I den deltar inga turkar.

En del kulturevenemang har ägt rum sedan mitten av 70-talet i vilka turkiskt och mer eller mindre alternativt tyskt närmat sig varandra: turkisk hiphop har framförts vid internationella fredskonsorter, turkiska konstnärer har visat verk inspirerade av poeten Nazim Hikmet, Türkischer Arbeiterchor West-Berlin, som sjöng internationella arbetarsånger och turkiska folk- och protestsånger, har framträtt vid festivaler.¹⁵ En före detta medlem i kören har sagt att ”tyska vänsteraktivister var mycket öppna och nyfikna på den tiden. Vi hade festivaler tillsammans, de närmade sig oss”. Medan en annan var av motsatt uppfattning: ”vi hade ingenting att göra med Rauch-Haus (ett ockuperat sjuksköterskehem omvandlat till ”självstyrande bostadskollektiv”, vår anm.). Vi var ju trots allt turkarna.”

Det är i dessa sammanhang som utställningarna berättar om ett projekt som under sent 70-tal drevs av turkiska och tyska socialarbetare i syfte att förverkliga ett turkiskt kulturcentrum som bland annat skulle innehålla rum för bön. Det stötte på politiskt-administrativt motstånd och kulturcentret kom aldrig till stånd. Däremot lyckades det lokala sunnimuslimerna att omvandla ett före detta potatislager till moské i början av 80-talet. När man började uppföra en minaret utlöstes dock lokala protester. Det före detta potatislagrets ägare hotade med vräkning varpå församlingsmedlemmarna ockuperade det. Någon minaret blev aldrig byggd, men de

15 Det är värt att notera att Nazim Hikmet var Moskvatrogen kommunist. Sådanas förhållande till religion är i bästa fall ljumt. På en kulturfestival i 70-talets Kreuzberg gick han bra att foga in. Om en troende muslimsk poet hade passat är mindre troligt.

lokala myndigheterna tillät församlingen att stanna kvar en begränsad tid.¹⁶ 153

Vid sidan av några korta berättelser av muslimer i audio-guiden (varav flera handlar om islamofobi) är detta det enda som sägs om islam i utställningarna.

FHXB Museum är en oskattbar tillgång för den som vill lära känna Friedrichshains och Kreuzbergs moderna historia och få kunskap om övergripande sociala och politiska processer i andra storstäder i Nord. Men det som museet presenterar är förstås en berättelse och sådana skapas genom uteslutningar och tolkningar. FHXB:s berättelse handlar om en aktiv och kämpande lokal gemenskap med varierande grader av sympati för vänsterinriktade, sekulära ideologier. I den finns plats för muslimer så länge de endast är turkar och kan underbygga bilden av en mång-etnisk lokalkultur. Den religiösa delen av turkarnas liv passar inte riktigt in i den bild man vill förmedla. Den lämnas åt sidan.

Varför? För att den tillför berättelsen om den lokala samhörigheten flera skillnader och större avstånd än vad den är kapabel att hantera? För att man helt enkelt saknar material för att kunna spegla gästarbetarnas religiösa liv? Kanske både och. Vad det senare beträffar och som vi redan sagt: gästarbetarnas historia utspelar sig huvudsakligen under den tid då de europeiska muslimerna ännu inte blivit muslimer.

Den islamiska världen och den västliga

Somliga utställningar har tagit på sig uppgiften att kommentera relationerna mellan den islamiska världen och den (tyska, brittiska, europeiska, västliga, globala) värld som de aktuella museerna primärt ser sig som en del av. Det är om dessa som det nu ska talas.

16 Idag finns i Kreuzberg den för ändamålet nybyggda Omar ibn Al Khattab-moskén med plats för tusen personer.

154 Det var för att markgreven Karl III Wilhelm av Baden-Durlach 1715 lät inleda byggandet av ett slott vid namn Karlsruhe som staden Karlsruhe växte fram.¹⁷ Den ligger i sydvästra Tyskland, i delstaten Baden-Württemberg. Slottet inrymmer sedan 1919 Badisches Landesmuseum.¹⁸ Vi ska uppehålla oss där ett tag nu. Det gör vi av två skäl.

Det första är utställningen *Türkenbeute*, vilket på svenska blir "turkbyte".¹⁹ Museet förfogar nämligen, genom sin Markgräflich-Badische Sammlung (sin badiskt markgrevliga samling), över sådant: krigsbyte taget från osmanska arméer. Det är viktigt att vara noggrann när man här använder ordet "byte". Det är inte fråga om saker som stulits genom plundring efter segerrika krigshandlingar. Det rör sig istället om beslagttagande av sådant som ansetts (och anses) krävas för att man symboliskt och reellt ska kunna sägas ha avgått med segern efter en militär konfrontation.²⁰ Symboliskt: fanor och standar, reellt: vapen.

Det var nämligen så att några markgrevar av släktgrenarna Baden-Baden och Baden-Durlach framgångsrikt ledde trupper vid tillbakaträngandet av osmanerna i Centraleuropa efter dessas misslyckade belägring av Wien 1683. Den som i den förra släktgrenen på så sätt utmärkte sig var Ludwig Wilhelm

17 NE: Markgreve (medeltidslat. ma'rchio, tyska Markgraf), medeltida titel (tidigast nämnd 800), ursprungligen för underordnade grevar i en mark (gränsland), från och med Ludvig I (den fromme) för markens ledare. I Italien användes titeln redan på 900-talet av vissa familjer utan markgrevskap, och den upptogs senare även av andra härskare (till exempel i Baden kring 1050). Jämför markis.

18 *Badisches Landesmuseum*, <http://www.landesmuseum.de/website/Deutsch.htm>.

19 Petrasch, Ernst, Reinhard Säger, Eva Zimmermann & Hans Georg Majer, 1991, *Badisches Landesmuseum Karlsruhe. Die Karlsruher Türkenbeute. Die "Türkische Kammer" des Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden-Baden. Die "Türkischen Curiosaeten" der Markgrafen von Baden-Durlach*, München: Hirmer Verlag.

20 Bring, Ove, 2015, *Parthenonsyndromet. Kampen om kulturskatterna*, s. 19 ff, Stockholm: Atlantis.

von Baden (1655–1707), "Türkenlouis" kallad, och i den senare Karl Gustav von Baden-Durlach (1648–1703). Det inbringade krigstroféer som senare kompletterades, bland annat genom giftermål, med flera sådana. Türkenlouis yngste son inrättade 1771 en "Türkische Kammer" på ett av släktens slott. Karl Gustavs osmanska krigstroféer ordnades inte, vare sig rumsligt eller katalogiserande, på motsvarande sätt. Det uteslöt dock inte att de förstods i ljuset av ett kollektivt begrepp, nämligen "Türkischen Curiosaeten". Samlingarna har sedan dess gått olika öden till mötes – de plundrades till exempel under revolutionsåret 1848 – men idag äger Badisches Landesmuseum en stor mängd osmanskt krigsbyte, varav en del härrör direkt från de nämnda markgrevarna medan annat införlivats från andra håll, vid andra tider.

Det är så ordnat att man för att komma till *Türkenbeute*-utställningen måste passera genom Die Markgräflich-badische Waffensammlung, alltså de badiska markgrevarnas vapensamling. Främst illustreras där den jakt som grevarna bedrev för att roa sig själva och sina vänner. Men här finns också vapen avsedda att döda, sår och skrämja människor med. Man får en givande inblick i högadelns jaktkultur, men störst intryck gör ändå den samlade mängden av gevär, pistoler, armborst, spjut (främst för jakt), svärd och sablar. Här finns massiv kapacitet för nedgörandet av fiender. Det är knappast möjligt att gå igenom vapenkammaren utan att förnimma närvaron av ett hot från någon som vill krossa en och ett kompromisslöst svar på detta hot.

Föremålen i *Türkenbeute* talar samma språk fast från den andra sidan frontlinjen. Också bland dessa dominerar det krigiska: fanor, rustningar, kroksablar, sköldar, dolkar, gevär, pilbågar och stridshästars prunkande schabrak. Samma typ av föremål som i vapenkammaren men i ett mera främmande, orientalistiskt utförande. Man ska vara bra avtrubbad för att undgå känslan

156 av att man står mellan två dödsfiender som inte har någonting annat gemensamt än viljan att göra slut på varandra och som grundligt har förberett sig för detta. Att Türkenlouis i slutet av utställningen tittar fram iförd en förmodligen erövrad osmansk klädedräkt förminskar inte direkt det intrycket. Och att de kristna vann förstår man också.

Befinner vi oss alltså vid en motsvarighet till Minas Tirith där orcher och människor, de onda och de goda, hade sin slutuppgörelse i *Sagan om ringen*? Man kan få för sig något i den stilen, men då har man endast uppmärksammat utställningens ytnivå. Dess upphovspersoner har nämligen tagit tillfället i akt att bredda, fördjupa och komplicera bilden av osmanerna och till en del även av islam. För det första är det inte endast dödligt krigsmateriel som visas upp. Här finns också till exempel erövrade böcker, mattor, tält, skedar, vilket erbjuder anledningar att berätta om islamisk kalligrafi, osmanska kost- och måltidstraditioner, textil- och tälthantverk och om osmanska konstnärliga uttrycksformer över huvud taget. Vidare ger omnämmandet av olika osmanska truppslag – sipahi och janitsjare – och de osmanska erövringarna tillfälle att förmedla kunskap om osmansk samhällsorganisation och administration, finansiering av militärmakten (bland annat det så kallade timarsystemet), organisationen och rekryteringen av densamma (den senare gör det möjligt att berätta om devşirme-systemet som tufsar till västerländska slentrianuppfattningar om slaveri).²¹

Det finns också skyltar som inte är direkt relaterade till föremål. På en av dem förmedlas i korta ordalag huset Osmans historia, från det rumseljuqiska sultanatets sönderfall fram till utropandet av den turkiska republiken 1923. Det faktum att

21 Devşirme, som betyder ungefär "insamling", var en uttaxering av pojkar från kristna områden på Balkan. De uppfostrades i den muslimska tron och många av dem kom att bli elitsoldater, janitsjare. Somliga kunde göra aktningvärda karriärer och sluta som storvisarer, det vill säga sultanernas närmaste rådgivare och, ibland, imperiets reellt mäktigaste person.

imperiet byggde på kontinuerliga erövringar ger anledning att beröra den relativa tolerans och respekt som präglade osmanernas relation till införlivade folks lagstiftning, egendom, levnadssätt och religion.

Mycket mera finns att lära om osmansk kultur om man slår sig ned vid mediastationen "Virtuelles Museum. Karlsruhe *Türkenbeute*". Det blir dock lite för mycket, det är omöjligt att tillgodogöra sig all denna kunskap under den tid som man vanligen viker för ett utställningsbesök. Därför blir man glad när man upptäcker att den också finns på internet (fast vad vi kunde se gav mediastationen inget tips om detta).²² Då kan man i lugn och ro försjunka i studier därhemma.

En annan skylt berättar om islam. Det är återigen fråga om standardberättelsen om Koranen, de fem pelarna etc. I den här utställningen får man emellertid också anledning att behandla begreppet "jihad". I väst förstår man ofta detta som en synonym för "heligt krig". Men, berättar skylten, jihad betyder egentligen "bemödande" eller "ansträngning", ansträngningen att följa Guds väg. Det innebär att försöka verka för spridandet av islam, men också att göra motstånd mot omänskliga förhållanden såsom okunnighet, fattigdom, sjukdom och lidande. För många muslimer, står det vidare, innebär jihad människans kamp mot sina egna fel och svagheter. Men jihad betyder också kamp mot de otrogna. Kristna och judar kan dock, då deras religioner bygger på en av Gud uppenbarad bok, få status av skyddsfolk och som sådana tillförsäkras viss autonomi i kalifatet.

Det är inte så att man hymlar med islams relativt otvungna relation till kalifatutvidgande militärt våld. På två väggar står följande meningar: "Lernt das Bogenschieß und den Koran" (studera bågskytte och Koranen) respektive "Das Paradies liegt im Schatten der Schwerter" (paradiset ligger i svärdets skugga). Båda dessa meningar är hadither, alltså yttranden som

22 *Karlsruher Türkenbeute*, <http://www.tuerkenbeute.de/>.

158 profeten Muhammed själv anses ha fällt, enligt vid tillfället närvarande åhörare.

Man gör alltså vad man kan för att visa att den islamiska världen, eller i alla fall den osmanska, är en komplex företeelse som inte enkelt går att sammanfatta i några meningar. Där ryms drivkrafter för erövring och kamp mot de otrogna (som alltså inte är desamma som judar och kristna) men också dygder som väl kan kallas radikalt humana och genomsyrade av ödmjukhet och medkänsla och tolerans mot icke-muslimska kulturella sammanhang. Och det finns en ekonomisk, social och administrativ struktur som inte är densamma som den museibesökande västerlänningen lever i, men därför heller inte helt väsensskild från sin samtidiga västerländska motsvarighet. Osmanerna är alltså inte orcher i den här utställningen. Orcher saknar allt det som just räknats upp.

Men utställningen går längre än så. I dess andra rum finns inga vapen och tematiken har vridits i en annan riktning. Här talas det inte om konfrontationer mellan tyskt och osmanskt utan om kontakter och beröringspunkter. En lite omtumlande upplevelse är det – efter att ha vandrat igenom all denna organiserade och beväpnade vilja att ha ihjäl varandra – att få veta att vissa av dessa kontakter varit militära. Men så var det i alla fall. Efter att osmanerna slagits tillbaka i Centraleuropa började så småningom och successivt en modernisering av den turkiska krigsmakten. Den intensifierades på 1800-talet. Av internationella stormaktsskäl tog osmanerna hjälp av tysk expertis. Vi har i ett tidigare kapitel berört saken: mängder av tyska militära experter och instruktörer kom till imperiet för att genomföra diverse militära reformer. Det tyska inflytandet blev betydande. Ännu starkare blev dessa förbindelser när de nationalistiskt och modernistiskt inriktade och Europaorienterade ungturkarna kom till makten 1908. Och Tyskland och det Osmanska riket stred ju på samma sida i första världskriget.

Temat utvecklas vidare. På en skärm berättas om influenserna som vandrat mellan europeisk musik och osmansk janitsjarmusik. De exemplifieras i hörlurarna som fästs vid skärmen om rätt knapp trycks in. 159

Och man förstår att krig förutom att vara en kamp på liv och död mellan svurna motståndare, på en överordnad nivå också är en relation mellan aktörer och en arena för växlande konstellationer av vänner och fiender. Exempelen i rummet antyder förhållandet att såväl fientliga som allierade militär-makter sneglar på varandra och försöker efterlikna varandras landvinningar på krigskonstens område. Det kan gälla vapen-teknologi och det kan gälla militärmusik. Det är en nödvändig dimension av de krigiska fientligheternas verklighet – den som inte kan hänga med i den militära utvecklingen är dömd till nederlag. Därav kommer sig den rikliga förekomsten av tyska militära rådgivare på 1800-talet och början av 1900-talet i det Osmanska riket. Den visar också att forna fiender kan bli framtida allierade om de övergripande storpolitiska processerna så fordrar.

Sedan tar utställningen ytterligare ett tematiskt steg. Man har fyllt en större monter med allehanda föremål som illustrerar de allmänna kulturella och civila influenserna mellan Europa och det Osmanska riket under 1700-, 1800- och det tidiga 1900-talet. Sultanerna fascinerades av elegant europeisk finmekanik, klockor till exempel, och byggde slott med inspiration från vad som var känt om bland annat Versailles. I Europa rådde på 1700-talet turkeriets mode i bildkonst, konsthantverk, litteratur och byggnadskonst (i Sverige lät ju till exempel Gustav III bygga en turkisk kiosk i Hagaparken, kommer vi att tänka på). "Tulpomani" härskade också, efter att blomman, som fått sitt namn efter det persiska ordet för "turban" – "dulband" – introducerats från det Osmanska riket på 1500-talet. Det dracks vidare kaffe. (Till Sverige kom kaffet direkt från

160 Istanbul genom Claes Rålamb's försorg. Han var på 1650-talet politiskt sändebud i staden.) Och turkiska ord och glosor har införlivats i tyskan och vice versa.

Vi tar så ett kliv till, till dagens Tyskland. Där bor idag miljontals muslimer (främst turkar) och 650 000 av dessa i Baden-Württemberg. På en skärm anges numerära uppgifter om dem. 98 procent av Tysklands muslimer bor i före detta Västtyskland och Berlin, en tredjedel ber dagligen, 20 procent aldrig, mer än hälften är medlemmar i en tysk förening och så vidare.

Många av Tysklands muslimer är kvinnor. Flera av dem är unga. Bland dem bär somliga huvudduk (30 procent av muslimska kvinnor över 16 år gör så, upplyser den nämnda skärmen). Unga sjalbärskor får stort utrymme i utställningens avslutande del. Dels genom en serie fotografiska porträtt som visar att huvudduk kan se ut och bäras på olika sätt och därigenom inte dölja utan accentuera kvinnors utseende, dels genom en video där muslimska kvinnor som bär och inte bär huvudduk intervjuats. Det visar sig i den bland annat att huvudduk inte alls behöver innebära en allmänt kulturkonservativ livshållning och samhällssyn.

Det är här på slutet som porträttet av Türkenlouis i osmanska kläder dyker upp. När man betraktar det i denna samtidsomgivning börjar man tvivla på att det främst ska berätta om de kristnas triumf. När man tänkt efter en stund kommer man fram till att det snarare vill signalera att en blandning har ägt rum. En tysk kropp kan mycket väl draperas med en osmansk klädnad. Det går lika bra idag som på 1700-talet.

Man måste nog säga att tråden som löper genom *Türkenbeute* täns ut ganska ordentligt, men att den nog ändå håller. Avståndet mellan 1600-talets europeiska krig och tysk-muslimska kvinnor med eller utan huvudduk är väl inte alldeles omöjligt att i andanom tillryggalägga. Under alla omständigheter har man här fått vara med om ett intressant försök att

diskutera öst-västliga kontakt- och konfliktmönster under en stor tidsrymd. 161

Just det att utställningen inte väjer för att göra konflikter till ett tema när relationen öst-väst diskuteras får den att sticka ut på ett uppiggande sätt. Kanske bör den därmed också berömmas för ett visst mått av mod. Men – får man förstås kritiskt tillägga – vad annat hade varit möjligt när man har magasin fyllda med krigsbyte som bör ställas ut? Vill man vara fortsatt kritisk kan man notera att det öst-västliga konfliktperspektivet i hög grad skjutits i bakgrunden (utan att därför helt försvinna: det har en dämpad närvaro på en avslutande textskärm) när utställningen nått fram till vår tid. Konflikter och konfrontationer fanns alltså förr, vid 1600-talets slut. Sedan ersattes de av samarbeten, kulturutbyte och en muslimsk närvaro i Tyskland som inte har särskilt mycket alls att göra med kontroverser och konflikter. Och det av detta som trots allt finns kan man förhoppningsvis övervinna genom att stillsamt lyssna på vad de tyska muslimerna har att säga. Det är alltså en historieskrivning som börjar med storskalig ömsesidig aggression, bestämd av strukturella och storpolitiska faktorer, och som mynnar ut i något relativt harmoniskt som kan bättras på genom individuell lyhördhet och vilja till bildning och informationsinhämtning. Det är en hoppingivande men inte särskilt övertygande historieskrivning. Också idag ger ju globala strukturer och politiska kraftmätningar upphov till aggressioner och våldsutövning. Som bekant. Sådant botar man knappast med interkulturell lyhördhet.

Kanske hör det här ihop med en ängslan för att skapa, underblåsa och hamna i nya konflikter. Det vet vi ingenting om. Ett annat vet vi dock: bland de utställningar som vi hittills berört är *Türkenbeute* den första i vilken muslimer i dagens Europa presenteras och kommer till tals (i huvudduksvideon)

162 i sin egenskap av muslimer. De är alla kvinnor. Det måste noteras och tillåtas att sjunka in. Varför tog det så lång tid innan vi fick se något sådant?

*

Det andra skälet till att vi dröjer på Badisches Landesmuseum är utställningen *WeltKultur* (man stavar den så, med versalt k).²³ Upprinnelsen till den var att museet sedan förförre selskiftet förfogar över mer än 3 700 föremål från Mellanöstern och Fjärran östern och Nordafrika. När dessa skulle ställas ut ville man göra något innovativt och ovanligt. Man är inte direkt blygsam när man på sin hemsida beskriver den här ambitionen: man ville skapa en ny grund för förståelsen av kulturer och hjälpa besökaren att ompröva konventionella kulturvetenskapliga, historiska och politiska perspektiv.

Man tog sin utgångspunkt i en specifik världsbild – vi utgör alla tillsammans en universell humanitet som lever i en värld – och en specifik historiesyn. Vi föreställer oss vanligen, berättar en skylt, historien som en pil, en linjär rörelse framåt. Mot denna pil vill utställningen tankeexperimentellt ställa spiralen, en metafor som bör (tycker vi) förtydligas något: en spiral är inte en karusell som utan att förflytta sig snurrar runt sin egen axel. En spiral förenar cirkelrörelsen med en riktning (eller två, men på den förklarande illustrationen har spiralens ena ände utformats som en pil).

Detta betyder, enligt utställningens uppfattning, att historien visserligen rör sig framåt men genom att samtidigt upprepa sig. Enskilda teman dyker upp vid skilda tillfällen under nya omständigheter och vissa fenomen kan även förekomma på skilda platser. Därför antar utställningen att ingen kultur, til

²³ Mostafawy, Schoole (red.), 2014, *WeltKultur/Global Culture. Führer durch die kulturgeschichtliche Abteilung*, Karlsruhe: Badisches Landesmuseum.

163 syvende og sidst, har lämnats opåverkad av den globala cirkulationen av människor, ting, tecken och information.

Om detta ska föremålen skapa fördjupade insikter. Den flitigast utnyttjade metoden för detta är att saker som liknar varandra men som skapats i olika väderstreck placeras tillsammans. Islam är inte alltid inblandat. Som nämnts har ju till exempel mycket av utställningens material hämtats från Fjärran östern och fler upphovsregioner än de ovan nämnda förekommer också. Men vi fortsätter – dessvärre lite illojalt mot utställningens globala grundidé – att hålla kvar vårt fokus på den islamiska världen. Vi kan då konstatera att allt vi ser inte är nytt. De små bemålade turkstatyetterna från 1700-talet (och i det här fallet från Nordtyskland eller Nederländerna) har vi till exempel beskådat på Victoria and Albert Museum. Och att islamiska keramikföremål ställts bredvid sina snarlika tyska motsvarigheter är i princip inte heller någon nyhet. Liknande konstellationer har vi stött på på British Museum och Victoria and Albert Museum. De kan väl sägas ha upprättats av ungefär samma skäl: för att man velat påvisa utbyte och påverkan över stora avstånd.

Det finns dock några mycket viktiga skillnader. På British Museum och Victoria and Albert Museum vill man visa förändring och utveckling av vissa hantverkstekniker, som av konsthistorien utpekats som intressanta. Ibland, men långt ifrån alltid, har förändringen skett genom influenser över stora geografiska avstånd. I *WeltKultur* är teknikerna av ringa intresse, om något alls. Fokus ligger istället på influenserna som sådana. Det är detta utställningen handlar om: förbindelser och påverkan.

Omvänt medför det att sådant som i traditionella bedömningar ansetts högtstående i konstnärligt eller kulturevolutionistiskt avseende inte alls har någon framträdande roll i *WeltKultur*. Större plats har föremål och former som somliga skulle kalla populärkulturella, kitschiga, på gränsen till vulgära

164 och fula. Så är möjligen fallet med serien som visar hur pietäsmotivet (framställningarna av en sörjande Maria med den döde Jesus i sitt knä) vandrat från katolsk konst till shiitiska bilder – Zainab som sörjer sitt barn, oskyldigt dödat vid slaget vid Karbala 680. Zainab var Husseins hustru och därmed svärdotter till Ali, bland shiiter den ende och bland sunnimuslimen den siste av de rättleda kaliferna och en centralgestalt i shiaislam. Och därifrån till iransk krigspropaganda från Iran–Irak-kriget 1980 till 1988. Och i än högre grad gäller det montern där kvinnliga västerländska skönhetsideal tar sig plastikoperativa uttryck på iranska näsor och japanska ögon bredvid den muslimska Barbiedockskopian Razanne i sin förpackning av papp och plast.

Skyltarna räknar förstås inte upp dynastier och epoker. De är betydligt mera utförliga om de politiska sammanhangen. Kolonialismens världsbild skildras och är också den klanglåda som får många av montrarna att tala. Orientalismens skräckmålningar av och fascination för Orienten lämnas inte okommenterad. Globaliseringens historia – dess begynnelse sammanfaller här med kolonialismens – avhandlas kortfattat på ytterligare en skylt. Man betonar uttryckligen de grundläggande likheterna mellan världens regioner och religioner men utställningens politiska perspektiv (globalisering/kolonialism, orientalism) medför att flödena av påverkan i hög grad går från Väst till resten. Långt ifrån uteslutande, men tillräckligt för att en skillnad mot de mera traditionella utställningarna ska framträda, till exempel de på British Museum och Victoria and Albert Museum i vilka kultureernas former möter varandra. Där skildras en historia om gradvis, universell utveckling i vilken de högsta, eller som minst de senaste, stadierna uppnått i väst (eller, som när det gäller konsthantverket, där de förhoppningsvis ska nås i väst, bland annat genom inspiration från den islamiska världen). I den berättelsen blir det viktiga

165 vilka bidrag den islamiska världen gett till denna utveckling. Därför betonas starkt det som kommit från öst till väst och inte formernas resa i den motsatta riktningen.

Gestaltningmässigt är den här utställningen inte särskilt nydanande. Den består, som så många andra utställningar, av montrar med föremål i. Men till sitt innehåll är den, jämfört med det museala som vi hittills berättat om, ny. Den genomsvyras av en vilja att kritiskt diskutera den värld vi lever i idag och de processer som skapat den. Det gör den bland annat genom att uppmärksamma kontaktytor och likheter där en äldre museal tradition sett gränser och skillnader. I vårt perspektiv är det särskilt intressant att få se att det är möjligt att åstadkomma detta med hjälp av samlingar som har runt hundra år på nacken. Mer än så har tydligen inte samlingarna att säga till om när någon väl bestämt sig för att genomdriva en ny idé.

*

På ett liknande sätt har det gått till på utställningen *Kulturkontakte. Leben in Europa* på Museen Dahlem i Berlin.²⁴ Museilandskapet i Berlin är under omvandling, främst på grund av byggandet av Humboldt Forum dit diverse museala institutioner så småningom ska flytta. Detta berör också Museen Dahlem, som för övrigt bär sitt namn efter stadsdelen Dahlem i stadens sydvästra del. Men i skrivande stund består Museen Dahlem av tre museer: Etnologisches Museum, Museum für Asiatische Kunst och Museum Europäischer Kulturen. Det är till det senare som *Kulturkontakte. Leben in Europa* hör. Museum Europäischer Kulturen räknar sin historia från 1873. Från dess magasin har man hämtat föremål för att ”undersöka

24 *Kulturkontakte. Leben in Europa*, http://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/museen-dahlem/ausstellungen/detail.html?tx_smb_pi1%5Bexhibition%5D=38&cHash=23f17060db6fd5094f724aa6133e3b7a.

166 diskussioner om sociala rörelser och sociala gränser”, som man uttrycker det på sin hemsida. Människors fysiska och sociala rörlighet utlöser, menar man vidare, kulturell interaktion och blandning som kan ge upphov till globala kulturer, men också skapa vilsenhet och en längtan efter sådant som uppfattas som invariant och tryggt. I ljuset av den problematiken vill utställningen belysa några exempel på delad europeisk kulturell samhörighet.

Hur gärna man än vill är det knappast möjligt att säga att *Kulturkontakte. Leben in Europa* lyckas lika väl som *WeltKultur* med att få sina en gång insamlade föremål att berätta om ett angeläget samtida tema. Vid ett flertal tillfällen borde besökaren uppleva ett glapp mellan föremål och det som förmedlas i de tematiska texterna. Ett exempel: museet äger en luxuös gondol från Venedig byggd runt 1910. Ett slags praktpjäs förvisso, fin att titta på, elegant och prålig som den är. Det görs ett stort nummer av den på utställningens hemsida. Där sägs det att den ensam fångar in många av utställningens underteman, nämligen ”handel, resor, visuell media, migration, specifika kulturella lokaliteter och fromhet.” Det fordras mycket fantasispänstigt arbete av besökaren för att dessa samband ska framträda på ett tydligt och begripligt sätt. För flera ledtrådar än de just citerade orden – som något varierat upprepas på en skylt i utställningen – erbjuds inte.

Ytterligare ett exempel: av någon anledning har museet under årens lopp samlat in ett antal pappersteatrar och figurer till dessa. Pappersteatrar hade sin storhetstid på 1800-talet. De gick att vika ihop till tredimensionella små teaterscener på vilka barn kunde leka med tvådimensionella dramatiska karaktärer av mer eller mindre exotisk fason. Sådana pappersteatrar har, tillsammans med andra pappersfigurer för barn att samla på och leka med, fått ett stort utrymme i utställningen. Oproportionerligt stort, kan nog besökaren tycka.

De illustrerar temat mobilitet, säger en skylt, vars rubrik lyder ”Mobilität früher Bildmedien: Papiertheater” (”Mobilitet i tidig visuell media: pappersteater”). Med pappersteaterns hjälp kunde barn i fantasin resa till fjärran platser och tider, det är den mobiliteten man syftar på. Det är förstås en aspekt väl värd att fundera på när mobilitet kommer på tal. Men varför har just denna variant fått så mycket plats jämfört med andra former (såsom till exempel mobilitet i samtida visuella medier, genom migration, flyktingskap, karriärmotiverade förflyttningar)? Ett tänkbart svar är ganska påträngande: för att museet råkar äga en stor samling av pappersteatrar och gärna vill visa upp den.

Den islamiska världen är närvarande på några håll i utställningen. Ett är när man tar upp kostvanor i Tyskland. De är numera mångkulturellt sammansatta. Man äter i detta land bland annat stora mängder döner kebab. För att illustrera det visar man redskap för tillredning av kebab, plastversioner av rättens ingredienser och en kopia i plast och metall av en kebabstock i skala 1 till 1 (den snurrar dock inte). Kaffe och te dricks i olika varianter vilket ger anledning att ställa ut bland annat tyskturkiska teglas och en vattenpipa. Man kan också bese en krimtatarisk mullas tunika. Den visar sig ha en del likheter med en fransk aftonrock från 1920-talet och en tysk silkesklänning från 1880-talet. I det tyska fotbollslandslaget har en rad spelare med icke-tysk familjebakgrund ingått. En av dessa är Sami Khedira vars far är från Tunisien och mor från Tyskland. Hans matchdress är utställd bredvid Dzszenifer Marozsáns. Hon spelar i det tyska damfotbollslandslaget och har sina rötter i Ungern.

Islam, alltså religionen, dyker upp först mot slutet av utställningen. Den har verkligen ingen framträdande plats men den finns bland annat representerad i en monter där mono-teistiskt religiöst laddade bilder och föremål förevisas. Två

168 muslimska föremål hittar vi där: en tavla med Fatimas hand (Fatima var profeten Muhammeds dotter och avbildningen av hennes hand med ett öga i sin mitt anses utgöra ett skydd mot det onda) och en "Ramadanadventskalender".

Det finns gemensamma traditioner och det finns ett nu av blandning och synkretism, det vill utställningen göra klart. Fatimas hand kan hänga på en vägg bland ikoner och krucifix bakom en sjuarmad ljusstake, för de monoteistiska religionerna är av samma rot och stam. Och det är ingenting konstigt med att det görs en muslimsk variant av adventskalendern, ej heller med att man kan äta kebab i Tyskland eller hoppas att en tysk-tunisien gör bra ifrån sig i en fotbollslandskamp. En serie påminnelser om det föga märkvärdiga i sådana omständigheter kan utställningen sägas vara.

Fast alla tycker inte så. För synkretism och rörlighet skapar också vilshenhet och en längtan efter det invanda och trygga. Det har museet självt sagt på sin hemsida. Finns denna vilshenhet och längtan också representerad i utställningen? Det beror lite på hur man ser det. Vad som finns är ett antal byggedräkter, några textbitar som handlar om identifikation med region och plats, en mindre fotoutställning om människor som av fri vilja klär sig uniformt: ett gäng medelålders motorcyklister, några scouter, några punkare, ett sällskap som gillar att klä ut sig till indianer (bör man nog säga här även om "amerikanska urinvånare" vanligen är en lämpligare beteckning), några män i bayersk dräkt med lederhosen, knästrumpor och allt. Kanske kan en del av de religiösa symbolerna också räknas hit (det finns ytterligare en monter med religiösa föremål, och den är av annan karaktär).

Gemensamt för det mesta av detta är att det rör sig om former som befinner sig en bit utanför den brusande vardagen. Antingen för att de är gamla och från ett borttynande bondesamhälle eller för att de är sådant somliga träder in i vid extra-

ordinära, gärna festliga för att inte säga karnevaliska, tillfällen. Tendensen är alltså att längtan efter det invanda och förment trygga placeras i en kulturell periferi som man kan nå endast om man tillfälligt lämnar sin vardagliga identitet, som minst genom att byta klädedräkt. I vardagen är däremot det synkretistiska en integrerad del. Där finns döner kebab, tysk-tunisiska fotbollsspelare och, i alla fall i vardagens religiösa sektorer och om man ska tro den aktuella montern, Fatimas hand. De är symboler och företeelser som vuxit ihop med det som kan kallas tyskt.

Men det motsatta perspektivet provas egentligen aldrig. Det vardagliga är aldrig utträngt till periferin och tillbakablickande trygghetstörst upptäcks aldrig i centrum. Man måste nog säga att det är att göra åverkan på verkligheten. Den som tillbringar alla sina fredagar i en källarmoské i en förort vet att det nyanlända, som skulle kunna blandas med det som har stationära anor, ofta hänvisas till kulturens periferi. Och den som intresserar sig för den samtida europeiska politiska debatten vet att längtan efter det invanda trygga tillskansar sig en allt större plats i kulturens centrum.

Den islamiska världen

Vi behöver inte röra oss långt när vi nu ska börja diskutera den tredje kategorin utställningar: de som vill visa islam eller "den islamiska världen". Ethnologisches Museum i Museen Dahlem har ur sina samlingar kombinerat fram utställningen *Welten der Muslime*.²⁵

Den är etnografisk. Etnografiska museer och utställning-

25 *Welten der Muslime*, http://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/museen-dahlem/ausstellungen/detail.html?tx_smb_pi1%5Bexhibition%5D=35&cHash=d25088a6b52d04441708ba0981c97eb9, Pfluger-Schindlbeck, Ingrid (red.), 2012, *Welten der Muslime. Für das Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag.

170 ar har, eller borde ha, identitetsproblem i vår samtid, anser många.²⁶ En gång i tiden var de en av få källor till kunskap om den värld som var fjärran och främmande för den breda allmänheten i Nord. Idag är sådan tillgänglig på en rad andra håll: på teve, på nätet, genom möjligheterna att själv resa till platser som väckt ens intresse. Dessutom har de etnografiska samlingarna blivit akademiskt och politiskt besvärande, eller rent ut sagt genanta. Till sin lejonpart tillkom de ju när världen förstods och organiserades enligt kolonialismens brutalt hierarkiska principer med understöd från rasbiologiska och kulturrevolutionistiska tanke-system.

De här problemen diskuteras en hel del på de museer som förfogar över etnografika.²⁷ En märklig sak i sammanhanget är att samma typ av diskussion inte verkar föras på och omkring museer för islamisk konst. I alla fall inte med samma grad av intensitet. När allt kommer omkring är inte skillnaderna så stora mellan de två typerna av utställningar när de kritiskt betraktas från postkoloniala teoretiska och historiserande utgångspunkter. Kanske är det så enkelt att medan de etnografiska museerna hamnat i skottgluggen eftersom deras utställningar handlar om människor, har utställningarna av islamisk konst kunnat finna skydd bakom konceptet: "Vi visar konst, alltså estetiska skapelser och deras utvecklingsrörelser, inte politiska och sociala skillnader. Här ska man avnjuta skönhet och inte grubbla över politik och ideologi."

Hur som helst har de etnografiska museerna vissa problem att hantera. De måste erbjuda något utöver det som man kan se på teve, nätet eller semesterresan och de måste (nog, allt)

26 Fibiger, Thomas & Ulf Dahre (red.), 2015, *Etnografi på museum. Visioner og utfordringer for etnografiske museer i Norden*, Aarhus: Århus Universitetsforlag.

27 Ett mycket intressant exempel på detta är Shatanawi, Mirjam, 2012, "Curating against Dissent. Museums and the Public Debate on Islam", i Flood, Christopher, Stephen Hutchings, Galina Miazhevich & Henri Nickels (red.), *Political and Cultural Representations of Muslims*, Leiden, Boston: Brill.

förhålla sig till de kolonialt relaterade traditioner som de fram- 171
sprungit ur.

På tyska heter alltså utställningen *Welten der Muslime*. Till engelska har detta översatts med *Muslim Worlds*. Det finns namnen emellan en betydelseglidning som är värd att reflektera över. På svenska blir det tyska namnet "muslimers världar" och det engelska "muslimska världar". Muslimska världar är helt och hållet muslimska eftersom de utgörs av det stoff som religionen islam ställer till förfogande. Muslimers världar består av människor som bekänner sig till islam. Dessa muslimers världar behöver inte vara uteslutande muslimska. De utgörs av allt det som muslimer gör, tänker på, kommunicerar med varandra. Allt detta är inte muslimskt. Det kan till exempel härröra från sammanhang som har flera beröringspunkter med andra religioner – ett mycket vanligt förhållande i globaliserings-tid – eller från livsområden som bestäms av nödvändigheter och ställningstaganden som inte har något med religion att göra.

Vill man spetsa till det en aning kan man säga att "muslimska världar" är ett teologiskt begrepp, medan "muslimers världar" är ett etnografiskt/antropologiskt. Och, om man väljer en annan synvinkel, kanske också: "Muslimska världar" hör hemma i en äldre antropologisk teoribildning där "världar" eller kulturer förstods som välavgränsade och ensartade storheter fast baserade på någon eller några tydliga (till exempel religiösa) principer, medan "muslimers världar" står i samklang med dagens antropologiska kulturuppfattning. Den distinktionen kan vara bra att ha i huvudet när man försöker organisera sina intryck från utställningen. Liksom att "värld" står i pluralis. Det finns alltså inte en muslimsk värld eller muslimers värld utan flera.

Man kan börja sin vandring genom utställningen från två olika håll. Ingenting rumsorganisatoriskt eller i pil- och textväg

172 talar om vilken som skulle vara den rätta. Man anförtros tydligen själv valet av startpunkt. Det bekräftas av en museivakt som vi på långt från fulländad tyska pratar med. Men vi hör till en minoritet, upplyser han oss om. Enligt hans uppskattning väljer ungefär fyrtio procent av besökarna den ingång som vi använt. Inte desto mindre finns här en introducerande skylt som vi inte hittar vid utställningens andra ingång. Det får oss att tro att vi ändå hör till en minoritet som är på rätt väg.

Skyltens text övertygar oss om att det är utställningens tyska namn som bäst svarar mot dess innehåll. Dess rubrik lyder: "Hur mångfacetterad är den muslimska världen?" Därpå följer angivandet av utställningens grundfrågor. Är det rätt att tala om den muslimska världen i singular? Finns det gemensamma ("kulturella", "sociala" och liknande ord är väl underförstådda här) mönster som har sina rötter i religionen islam? Har till exempel den uppdelning mellan en kvinnlig privat sfär och en manlig offentlig, som man kan se prov på i vissa muslimska regioner, framsprungit ur religionen islam? Vad betydde muslimsk identitet i Centralasien i relation till språkliga, geografiska och etniska faktorer? Hur komplex är religiös identitet om man studerar den ur människors levda religiösa praktik? Vidare utlovar utställningen nyanserade perspektiv och uppmärksamhet på historiska processer.

Detta är utan tvekan frågor som är mera etnografiska än teologiska. Det är också frågor som vill säga någonting till vår samtid. De vill problematisera föreställningar om islam som en monolitisk storhet som på ett enkelt och diktatoriskt sätt styr människors liv och tankar. De vill uppmuntra nyanserade reflektioner kring genus och religion.

Sedan kommer det en annan skylt. Den beskriver kort samlingarna. De består av 25 000 föremål och har gamla anor. De äldsta går tillbaka till Königlich Preußische Kunstammer och 1700-talet. Vad av det som ställs ut som går tillbaka till detta

mycket gamla insamlade framgår inte. Men när man når längre in i utställningen ser man att en hel del kom till Tyskland på 1800-talet. Det är alltså åtminstone delvis fråga om ett gammalt material som ska användas för att diskutera nyare frågor.

I det mindre första rummet (i vår promenadriktning) förstår man tydligt och snart hur man ska närma sig föremålen. De tillåts förstås vara någonting i sig själva, inget förbjuder besökaren att uteslutande beakta deras former, konstruktion, skönhet. Men föremålsskyltarna är oftast inne på ett annat spår. De ser i varje objekt en möjlighet att berätta om kulturella och sociala förhållanden. Så ger tre vackra fönstergitter i trä från Xinjiang i Kina anledning att berätta om rumslik åtskillnad av män och kvinnor.^{28 29} Skylttexten till en matta från Turkmenistan framhåller handknutna mattors funktion som symbol för nationell enighet och identitet. En vackert dekorerad kopparkittel ses som en möjlighet att säga några ord om gästfrihet i muslimska samhällen: när många gäster ska serveras mat kommer en kopparkittel som den utställda till användning. Just den texten kan jämföras med det som Museum für Islamische Kunst berättade om det stora bronsfatet i den utställningens introducerande rum (om nu detta fat till äventyrs skulle ha stannat kvar i läsarens minne). Den skylttexten handlade bara om fatets dekor. Det symboliserade ingenting, det ställdes ut för att det var vackert och motiviskt rikt.

På en teveskärm finns ett spel där man på en flygande matta kan besöka tio viktiga muslimska städer och se filmer, läsa och svara på fem frågor om dem. På en annan skärm visas ett bildspel med foton på (vad man på goda grunder kan förmoda är) muslimer. En majoritet verkar bo i Centralasien. Kvinnorna är

28 Det heter faktiskt "gitter" på svenska, har vi just lärt oss. SAOL: **gitter** [...] gallerverk av trådar el. linjer.

29 Xinjiang hette förr Östturkestan. "Turkestan" används som benämning på andra håll i utställningen. Ungefär hälften av invånarna i Xinjiang betecknas som muslimer.

174 företrädesvis unga och männen företrädesvis gamla med fårade, skäggiga och erfarna ansikten.

I nästa sal fördjupas temat genus och rum. I muslimska länder förekommer traditionellt rumslig separering mellan män och kvinnor men, berättar en tematisk skylt, detta är idag under diskussion såväl i muslimska samhällen som i europeiska med delvis muslimsk befolkning. Men det man använder för att illustrera detta är främst föremål – dörrar, fönster, husgeråd, mattor, gardiner, manliga och kvinnliga kläder, smycken – från den bergiga landsbygden i Swatdistriktet i Pakistan. Man har ungefär femhundra föremål därifrån, varav huvuddelen förts till Tyskland av konsthandlaren och samlaren Jörg Drechsel mellan 1973 och 1982. Detta geografiska val av exempel är till hälften begripligt och till hälften djupt gåtfullt. Swat, en traditionsorienterad del av världen som under senare tid – dock efter Drechsels insamlingsresor – i varierande grad varit talibandominerad, passar förstås bra när man vill illustrera den patriarkala genussegregationen, men inte det minsta för att ge besökaren insikter om det andra som den tematiska skylten berättar om: den samtida kritiska diskussionen bland muslimer om samma genussegregation.

I rummet fördjupas också gästfrihetstemat. Föremålen som används är gamla musikinstrument, vattenpipor, oljelampor, teserviser och liknande saker, främst från Afghanistan, som kan göra samvaro angenäm. Texterna handlar om ett traditionsstyrt socialt liv som är kopplat till det beslutsfattande och de lokalpolitiska förhandlingar som inte kvinnorna får vara delaktiga i. De får inte vara med över huvud taget när män undfågnas enligt gästfrihetens lagar.

I rummets sista del beger sig utställningen till Centralasien där ett traditionellt liv illustreras och berörs skriftligen. Valet av ort är också nu samlingsbestämt. Runt förrförra sekelskiftet reste den tyska samlaren Willi Rickmer Rickmers (1873–

1965) i det som då ömsom kallades Västturkestan och Ryska Turkestan. Det som anges som hans drivkraft i detta var en inom äldre antropologi och etnologi vanlig alarmism: farhågan att gamla kulturformer och deras materiella uttryck var på väg att försvinna på grund av accelererande modernisering. I Rickmers fall skrämde särskilt importen av ryska industrivaror till Turkestan. Detta som en följd av Rysslands kolonisering av regionen. I den här delen av utställningen representerar föremålen – till exempel mattor, traditionella kläder, ridustrutning, keramik (ofta tolkad som symboler för gästfrihet) – inte någon särskild tematik. Deras uppgift tycks endast vara att ge glimtar av hur det kunde se ut i Västturkestan förr i världen. Information ges om politiska konflikter i Centralasien, i vilka både Ryssland och Kina varit aktörer, men det är svårt att se kontakter mellan de uppgifterna och föremålen.

Tredje rummet är helt och hållet religiöst. På inget annat av de museer vi hittills berättat om tar man sig an ämnet lika brett och inträngande. Det som bör vara en av de viktigaste utgångspunkterna för utställningen anges på en tematisk skylt: islam är en levande religion och en sådan utgör aldrig ett endimensionellt, uniformt trossystem. Om vissa saker, som till exempel att Koranen är islams heliga skrift, råder enighet, men på andra områden finns skilda tolkningstraditioner och praktiker. För att försöka koppla ett grepp om denna mångfald brukar forskare, säger skylttexten, göra skillnad på ortodox islam som fokuserar på den religiösa lagen, islams andliga, mystiska aspekter, lokala former av religiös vardagspraktik och politisk islam "vars fundamentalistiska rörelser strävar efter ett återvändande till 'den sanna' islam". Att i praktiken göra klara distinktioner mellan dessa sfärer är mycket svårt, sägs det vidare.

Vi har alltså att göra med en helt annan ambitionsnivå än den hos de museer som upprepar enkel skolbokskunskap om islam (de fem pelarna etc.). Islam tillåts här vara något stort,

176 mångfacetterat och till sin helhet svårfångat. De flesta av de nämnda sfärerna av islam tas på stort föremålmässigt allvar. Kärnan som alla är överens om representeras av kalligrafi, koraner, pilgrimskläder, en pilgrimsfana, en vacker mihrab från Iran, daterad till 1930-40-talet. Det omtvistade speglas främst med hjälp av kvinnors klädsel och därmed de olika tolkningarna av de få och oprecisa omnämningarna av sådan i Koranen. Perspektivet är då inte bara geografiskt utan även historiskt (men knappast socialt). Den traditionella och heltäckande kvinnodräktens ställning och varierande symboliska laddning i Iran och Afghanistan blir då två pedagogiska exempel.

Den islamiska mystiken skildras med hjälp av kläder och föremål burna och använda av dervischer. Den lokala nivå, där islam möter nedärvda folkliga trosföreställningar, representeras av amuletter, behållare till sådana, Fatimas hand och inskriptioner på olika material av Koransuror, allt använt för att avvärja ondska, bringa lycka och kurerar sjukdom.

Vad som däremot inte visas är modern politisk islam med sina fundamentalistiska anspråk. Inte heller skildras moderna försök att tänka ihop islam med en mångreligiös, mångideologisk och i hög grad sekulariserad global värld. Över huvud taget är den moderna världen frånvarande, inte endast i denna sal utan i hela utställningen. Den kan i korta ordalag omnämnas på skyltarna men i montrarna finns den inte.

Utställningen handlar om muslimers världar och inte om muslimska världar. Men muslimernas världar är många och därför måste ett urval göras. Att detta urval i allra högsta grad bestämts av samlingarna är mer än en gissning: det bör helt enkelt ha varit så det gick till. Det framgår på flera sätt. Ett av de viktigare är att ingenting nyansskaffats exklusivt för denna utställning. Ett annat är själva omnämningarna av insamlarna – Drechsel, Rickmers, Königlich Preußische Kunstkammer.

Nu är det ju så att dessa insamlares aktiviteter styrts av vissa

principer. Möjligen, vi vet inte men det är inte orimligt, var den kungliga preussiska konstkammaren främst intresserad av sådant som såg annorlunda och kuriöst ut. Om Rickmers sägs uttryckligen att han ville rädda traditionella hantverksprodukter från industrialiseringens nivellering. Något liknande kan man tänka sig om Drechsel samt att han ville få fatt på sådant som inte bara var gammalt utan också vackert och därigenom gångbart på den marknad som han var en aktör på.

Genomgående i de här exemplen är intresset för det förmoderna och av industrialisering och globalisering oanfrätta. Det fann man på avlägsna platser. I bergen i Pakistans gränsland, på de centralasiatiska slätterna. Föremålen är därför inte särskilt lämpade att kommentera samtida islam. Inte heller det som under historien utspelat sig i de muslimska storstäder som haft interkulturella möten och blandningar som några av sina karaktärsdrag. Fokuset på de folkliga nivåerna innebär också att sociala hierarkier och relationer, och de ideologier och världsbilder som gynnas av den sociala hemvisten, inte framträder särskilt tydligt.

I detta avseende har *Welten der Muslime* någonting helt grundläggande gemensamt med museerna för islamisk konst. Samlingarna håller ett fast grepp om utställningarna. Och samlingarna är tillkomna under en tid när världen såg annorlunda ut och när den förstods enligt helt andra tolknings- och kategoriseringsmönster. Det är därför som de samtida skylttexterna har sina svårigheter att komma överens med föremålen. De förra vill berätta en annan historia än de senare.

Men det finns också en viktig skillnad museerna emellan. Det lyckas *Welten der Muslime* att föra ett seriöst och inträngande samtal om just muslimers världar. Det som sägs är inte på långa vägar så ytligt, förstrött och svepande som på Islamic art-museerna. Samtidigt har det sina tydliga gränser. Det är ett samtal som har alla sina viktiga fästpunkter i det förmoderna, det avlägsna, det annorlunda, det oblandade, det partikulära.

Det framstår inte som det minsta underligt att det var under sina universitetsår i Marburg som bröderna Grimm utvecklade sitt intresse för tysk folklöre och tyska folksagor. Marburg bär än idag sagostadens prägel. Det tycker i alla fall turisterna. Ett medeltida gatunät framvuxet på en brant kulle och hus som i alla fall skulle kunna vara medeltida. Ovanför staden ligger ett slott, högst upp på kullen. Där har nog en prinsessa suttit inspärrad, fantiserar kanske somliga turister.

Mellan stan och slottet ligger ett hus som bär namnet die Neue Kanzlei. Dess grundsten lades 1573 och idag inrymmer det *die Religionskundliche Sammlung*, som är en avdelning av Philipps-Universität Marburg. Denna samling grundades 1927 av teologen och religionsfilosofen Rudolf Otto, vars verk *Das Heilige* (1917) haft stort inflytande i den internationella teologiska diskussionen. De föremål – uteslutande religiöst relaterade – som via hans resor och kontakter nådde samlingarna har senare kompletterats genom inköp och gåvor.³⁰

Föremålen är främst avsedda att användas i den religionsvetenskapliga undervisningen men med deras hjälp har också ett antal utställningar tillverkats. Att besöka dessa närhelst andan faller på går inte. Det har institutionen inte resurser till. Man måste avtala tid och helst komma i grupp. Besöken sker alltid under ledning av någon ur personalen. Dels för att denna ska ersätta de museivakter som institutionen saknar, dels för att följa en pedagogisk idé – utställningarna bör sakkunnigt kommenteras och frågor ska kunna besvaras.

Vi har avtalat tid och kommer i grupp, låt vara minsta tänkbara. Vi tas emot av Konstanze Runge, "vetenskaplig medarbetare" vid *Religionskundliche Sammlung*. Med henne genomför vi en intervju. Därmed frångår vi en princip i den här under-

30 *Religionskundliche Sammlung*, <https://www.uni-marburg.de/relsamm>.

sökningen: att konsekvent betrakta utställningarna utifrån, från ett besökarperspektiv och inte inifrån genom att ta del av utställningsmakarnas intentioner och förhoppningar. Ett annat, mindre, undantag från denna princip finns också, det har vi glömt att berätta. På Badisches Landesmuseum togs vi vänligt emot av intendenten Schoole Mostafawy och hennes och museets chef Eckart Köhne. Men där gjorde vi ingen intervju.

Vi är i Marburg för att se utställningen *Von Derwissh-Mütze bis Mekka-Cola*, Från dervishmossa till Mekka-Cola.³¹ Dess bakgrundshistoria är en helt annan än för de andra utställningar vi besökt. Konstanze Runge berättar: incitamentet var den diskussion som följde på planerna att bygga en moské i Marburg. Religionskundliche Sammlung såg sig föranledd att bidra till den då man ju faktiskt besatt stor kunskap om islam. Man ville presentera den på ett så neutralt sätt som möjligt, men också inkännande. Viljan till neutralitet uteslöt samarbete med de lokala muslimska organisationerna. Man såg det som en risk att sådant kunde äventyra det vetenskapliga perspektiv som man eftersträvade.

Annat går inte att säga än att denna tillkomsthistoria harmonierar väl med ICOM:s vilja att ett museum ska vara "an institution in the service of society and its development" och som verkar för tvärkulturell förståelse. Det är just en sådan tanke som utgör själva utgångspunkten för utställningen: man ville erbjuda sina kunskaper till det samhälle man var en del av för att berika och utveckla en debatt som där pågick. På många av de andra museer vi hittills diskuterat är tendensen snarare att den samhällsrelaterade aspekten förstrött penslats på något annat som man hellre vill visa upp.

Beslutet att av neutralitets- och vetenskapliga skäl avstå

31 Franke, Edith & Konstanze Runge (red.), 2013, *Von Derwissh-Mütze bis Mekka-Cola. Vielfalt islamischer Glaubenspraxis. Begleitband zu einer Sonderausstellung der Religionskundlichen Sammlung der Philipps-Universität Marburg*, Marburg: diagonal-Verlag.

180 från samarbete med lokala muslimska organisationer stämmer däremot inte särskilt väl med den andra principen (av tio) i ICOM Cultural Diversity Charter.

2. PARTICIPATORY DEMOCRACY: To promote enabling and empowering frameworks for active inputs from all stakeholders, community groups, cultural institutions and official agencies through appropriate processes of consultation, negotiation and participation, ensuring the ownership of the processes as the defining element.

Här tänkte uppenbarligen inte Religionskundliche Sammlung som ett museum utan som den vetenskapliga institution den faktiskt är. På en punkt samarbetade man dock med det omgivande samhället: den ekonomiska. Man tog emot bidrag från Marburg stad. Sammanlagt hade man 10 000 euro att röra sig med, en struntsumma i utställningmakarsammanhang. Men mycket av arbetet, till exempel skrivandet av texter, har gjorts av studenter och därigenom har man sluppit undan stora utgiftsposter.

Att utställningen är gjord med små ekonomiska marginaler och under inte helt professionella förutsättningar anar man ganska snart. Den är enkel. En nästan rörande detalj är att man inte lyckades få tag på någon Mekka-Cola-burk till utställningen trots dess namn.³² En dervischmössa var det dock inga problem att organisera fram. Sådana hör till den typ av föremål som sedan länge finns i samlingarna. Nära fyrahundra av dessa har beröringspunkter med islam. Med detta också sagt att ut-

32 Mekka-Cola (som det stavas på tyska) tillverkas och saluförs av Mecca Cola World Company som ett alternativ till Coca-Cola med dess amerikanska symbolvärde. Mecca-Cola skapades i Frankrike men Mecca Cola World Company är baserat i Dubai. På dess hemsida sägs att 20 procent av vinsten från försäljningen går till välgörenhet, särskilt sådan riktad mot barn. *Meccacola*, <http://www.meccacolaworld.com/>.

ställningen består av tidigare insamlade föremål och sådana som införskaffats just för denna produktion. 181

Att utställningen är enkel betyder inte att den är ointressant. Tvärtom. Låt oss ta en tur så att vi kan förklara varför.

Redan det första man får se är unikt. Det är föremål från Indonesien, det land i världen i vilket det bor flest muslimer, men som trots detta inte får vara med i de övriga utställningar som vi besökt. De om islamisk konst håller sig styvnackat inom det som brukar kallas de islamiska kärnländerna, det vill ungefärligt säga Mellanöstern och Nordafrika. Görs någon utflykt därifrån går den till Centralasien, där *Welten der Muslime* i viss utsträckning uppehöll sig. I Marburg får man se saker relaterade till Wayang kulit, det indonesiska dockskuggspelet som har både hinduiska, muslimska och, möjligen, förhinduiska inslag och en miniatyrmodell av en gamelanorkester samt en skylt som berättar om islam i Indonesien. Där nämns de "nio heliga", Wali Songo, som enligt legenden förde islam till Java (de finns också avbildade på en modern indonesisk affisch) och den synkretistiska och med islamisk vardagspraxis integrerade roll som Wayang kulit och gamelanmusiken spelar.

Utställningen fortsätter ganska traditionellt genom att förmedla basfakta om islam, men den gör det på ett inträngande och brett sätt. Koranen behandlas till exempel på nio dubbelsidigt tryckta, inplastade A4-sidor, hopfästade med mekanismen till en ringpärm. En enkel och föga sofistikerad lösning alltså. Den är kunskapsrik utan att därför vara svårtillgänglig. Ytterligare ett antal inplastade sidor, denna gång sammanhållna av en metallring, ställer upprepade gånger frågan "Wussten Sie, dass ..." ("visste Ni att ...") ("... endast en femtedel av alla muslimer kan läsa Koranen på arabiska?", "... den första Koranöversättningen till tyska gjordes först 1 000 år efter Muhammeds död?", "... Jesus nämns vid namn i femton suror?" etc. varpå svaren på frågorna utreds med några meningar).

182 Föremål: Koraner i olika format och utförande, koranställ, vattenkanna som illustrerar rituell renhet, replik av en mihrab, hylla för förvaring av skor vid moskébesök, plansch som visar bönetider, pilgrimssouvenirer.

En monter ägnas det som här kallas ”religiösa vardagspraktiker” och innehåller föremål med kraft att skydda mot djinner och onda ögat. Därefter följer ett jämförelsevis stort område som behandlar sufism och dervischer. De virvlande mevlevi-dervischerna får en monter, bektashiordern en annan.

Detta är utställningens historiska del. Resten, till rumsytan ungefär hälften, uppläts främst åt samtiden. Först handlar det om barn. Det ligger en dräkt i vitt och guld i en monter, sådana som små pojkar bär vid sina omskärelsefester. Om sådana och om omskärelse i den muslimska tron berättas på skyltar. Pedagogiskt material i religionsundervisning visas upp: färgglada indonesiska planscher som på ett barnvänligt vis förklarar till exempel kroppspositioner vid bön, vad som finns i en moské, Guds 99 skönaste namn, hur man ikläder sig sin huvudduk. Färglagda kort med barn som visar hur en muslim bör bete sig i olika vardagliga situationer. En hylla med muslimska leksaker: Razannedockor, tyska muslimska barnböcker (”Ich bin Muslima im Kindergarten”, ”Der Koran für Kinder und Erwachsene”), memoryspel för inläring av arabiska bokstäver, ett quiz-spel som uppmuntrar till fördjupad Korankunskap.

På håll ser dessa föremål ut som vilka samtida leksaker som helst. Deras funktion är förstas speciell, den är religiöst pedagogisk. Men man kan tänka sig (vi vet inte, men tror så) att man kan hitta mer eller mindre identiska motsvarigheter (det trosmissiga innehållet undantaget, förstas) i kristna söndagskolor och frikyrkors barnverksamhet.

Sen till slut en mediastation, en mycket ambitiös sådan. På sin översta nivå har den tre teman: den islamiska trospraktikens mångfald, muslimsk ungdomskultur i Tyskland och islam

i Indonesien. Därifrån kan man klicka sig ner två nivåer. I det första temat kommer man på nivå två till valmöjligheterna 1. islams grunder, 2. fem pelare (med särskild betoning på vallfart), 3. islamiska högtider, 4. sufiernas och dervischernas mystiska värld och 5. islam i Tyskland. Under varje sådan kategori finns en handfull underkategorier som var och en innehåller flera informationsskyltar, ända upp till över trettio stycken. Allt handlar inte om samtida islam, men betydligt mer än vad det just sagda låter antyda. Det beror på att det andra huvudtemat – muslimsk ungdomskultur i Tyskland – och det första temats femte underkategori – islam i Tyskland – tillsammans innehåller en mycket stor informationsmängd.

Det är omöjligt att ta till sig allt detta vid ett enda utställningsbesök. Grupperna brukar lämnas vid mediastationen för att på egen hand botanisera i den, men det räcker förstas inte långt. Det är för mycket. Annat än nedslag bestämda av den individuella besökarens intressen och hugskott kan det inte bli fråga om. Så bra det hade varit om all denna information kunde ha publicerats på nätet eller i en app. Resurserna har uppenbarligen inte räckt till för det.

Även om man åstadkommit något mycket intressant för en liten summa pengar måste man säga att denna utställning är långt ifrån formmässigt fulländad. Den lyckas ändå vidga islam i tiden och rummet och därigenom dels göra bilden av islam mer komplex och levande än på många andra museer, dels upprätta kontakt med viktiga pågående diskussioner i Marburg och Tyskland. Islam har här tillåtits passera det förflutnas och kärnländernas gränser. Islam finns nu och islam finns här. Precis som icke-muslimska ungdomar så bildar muslimska ungdomskulturer i Tyskland och muslimska och icke-muslimska barn leker med leksaker som ser ungefär likadana ut. Det betyder inte att utställningen målar upp idel harmoni och bagatelliserar svårigheterna med mångreligiös samexistens.

184 Några av debatterna kring den muslimska närvaron i Tyskland berörs i utställningen och i mediastationen presenteras öppet och sakligt den fundamentalistiska salafismen (som i/på museiskyltarnas kortprosa givetvis blir något mer enhetligt än vad den egentligen är) utan att svårigheterna med att förena sådan med gängse europeiska uppfattningar om hur ett samhälle bör vara organiserat överskyls.

*

Vi ska inte orda så väldigt mycket om St Mungo Museum of Religious Art and Life i Glasgow.³³ Inte för att det är ett i sammanhanget ointressant museum. Tvärtom, det har väldigt mycket med den här diskussionen att göra. Men det mesta av detta är redan ingående behandlat av andra, bland annat medlemmar av referensgruppen i det projekt som den här boken har vuxit fram ur.³⁴

Det finns en vidare Glasgowkontext som man bör känna till när man träder in på det här museet. Vid 1990-talets början inleddes en storsatsning på museer och kulturliv. Det var ett led i en strategi för att försöka rycka upp en i flera avseenden krisdrabbad stad. Enligt Mark O'Neill, vid den tiden director of Glasgow Museums, var ett av målen att ingjuta "civic pride" (medborgerlig stolthet) i stans befolkning.³⁵ En förutsättning för det var ett samarbete med olika klassmässigt eller religiöst definierade lokala befolkningsgrupper.

33 *St Mungo Museum of Religious Art and Life*, <http://www.glasgowlife.org.uk/museums/st-mungos/pages/default.aspx>.

34 Kamel, Susan, 2004, *Wege zur Vermittlung von Religionen in Berliner Museen: Black Kaaba meets white cube*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaft, Amal Naguib, Saphinaz, 2015, "Materializing Islam and the Imaginary of Sacred Space", i Fuglerud, Øivind & Leon Wainright, (red.), *Objects and Imagination. Perspectives on Materialization and Meaning*, New York: Berghahn Press.

35 O'Neill, Mark, 2006, "Museums and Identity in Glasgow", i *International Journal of Heritage Studies*, vol. 12, no. 1, January, 2006.

185 Det finns alltså både likheter och skillnader mellan St Mungo Museum of Religious Art and Life och Religionskundliche Sammlung i Marburg. Båda är helt och hållet ägnade åt religion, vilket är något mycket ovanligt. För att citera Mark O'Neill: "there are only three or four other museums of religion in the world, and none in Britain". Men i Marburg visas endast islam upp och det görs utan någon lokal koppling, vare sig det gäller själva bilden av islam eller samarbeten med muslimer i trakten.

St Mungo Museum of Religious Art and Life visar en mångfald av religioner och det på ett sätt som gör de fundamentala likheterna mellan dem synliga, och där är religionen också i viss utsträckning lokal. Ställningstagandet bakom det är högst medvetet. Det är ett av museets syften att reflektera en mångreligiös glasgowsk och skotsk identitet. I vilken utsträckning den ambitionen är baserad i en dialog med de olika religiösa grupperna är inte lätt för besökaren att avgöra. Vid vårt besök kunde vi ta del av flera troendes kunskap om och synpunkter på sin religion, på skyltar och i en presentationsvideo. De som berättade var dock inte nämnvärt många. Det de sa var heller inte särskilt personligt. De presenterade företrädesvis extern kunskap och i mindre grad inre religiösa upplevelser. Huruvida en myckenhet av glasgowska religiösa erfarenheter varit med och utformat utställningarna kan besökaren inte bedöma, men intrycket är att deras innehåll först och främst är hämtat från böckernas värld.

Det är i hög grad fråga om samma översiktliga typ av skolbokskunskap som vi stött på så många gånger tidigare. Skillnaden är att den är så pass mycket bredare här. Det beror främst på *Gallery of religious life*, en av de tre utställningar som visades vid vårt besök. Där presenteras dels ett antal religioner – buddhism, kristendom, judendom, hinduism, sikhism och islam – var för sig, dels följer utställningen en tematisk idé, i hög grad kopplad till livets olika faser: födelse och barndom,

186 inträde i vuxenheten, sexualitet och äktenskap, religiöst styre (som, meddelas det, kan vara olika framträdande i olika regioner och religioner), mission och omvändelse, förföljelse och krig och fred, döden. Det är främst med tematiseringen som breddningen av informationen följer.

I utställningen *Religious art* är islam representerat av ett modernt kalligrafiskt verk och en anatolisk bönematta från 1600-talet.³⁶ Den tredje utställningen handlar om änglar, nästan helt och hållet kristet skildrade sådana. Den avgränsningen har förstås att göra med muslimers restriktiva hållning gentemot avbildandet av levande väsen, i synnerhet gudomliga sådana. Änglars centrala ställning inom islam (det var ju ärkeängeln Gabriel/Jibreel som förmedlade Guds ord till profeten Muhammed) betonas ändå på en introducerande skylt och i en video får två glasgowska (får man förmoda) muslimer berätta om sin relation till änglar. Så får också några Glasgowbor av annan tro göra.

*

Alphonse Mingana hette en man. Han var av kaldeisk katolsk tro och född i nuvarande Irak. 1913 kom han till Storbritannien och därifrån företog han tre resor till Mellanöstern, den första 1924. De var finansierade av bland andra Edward Cadbury, kväkare, filantrop, vän av det vetenskapliga framsteget och ägare av en chokladfabrik. Syftet med resorna var att samla gamla manuskript och handskrifter. De hamnade så småningom i Birmingham Universitys ägo.

Bland handskrifterna fanns två blad från en mycket gammal Koran. Man daterade den först till 700- eller 800-talet. En se-

36 Installationen diskuteras ingående i Amal Naguib, Saphinaz, 2015, "Materializing Islam and the Imaginary of Sacred Space", i Fuglerud, Øivind & Leon Wainright, (red.), *Objects and Imagination. Perspectives on Materialization and Meaning*, New York: Berghahn Press.

187 nare genomförd analys av kalligrafin visade dock att den måste vara äldre. Den stil som texten är skriven med kallas "Hijazi" efter den region där den användes. Hijaz är beläget på den västra delen av den arabiska halvön och där ligger Mekka och Medina. Analysen pekade på att handskriften var från 600-talet.

År 2015 undersöktes bladen med kol-14-metoden vilket gav vid handen – hör och häpna! – att pergamentet (och alltså inte de färdigskrivna sidorna) med 95,4 procents säkerhet är från perioden 568 till 645 e.v.t.

Det svindlar. Faktiskt. Profeten Muhammed dog 632 i Medina. Det går alltså inte att utesluta att hans hand vidrört de två sidorna och inte heller att han själv dikterat det som står på dem. Någon av hans hustrur kan ha hållit i dem, hans dotter Fatima, någon av de fyra kalifer som sunnimuslimer kallar rättleda, Abu Bakr, Umar, Uthman, Ali. Personer som kom att förändra världshistorien.

I oktober 2015 var sidorna utställda på Birmingham University. Det var i ett av universitetets nyare hus, hållet i en arkitektonisk stil som knappast för tankarna till det sakrala. Att man där kan förnimma historiens vingslag framstår inte heller som särskilt sannolikt, men i huset finns en särskild rund sal byggd för inövande och framförande av musik. Det är kanske av akustiska skäl som dess tak är utformat som en kupol. Ett sådant rum kan fyllas av en högstämnd och allvarspräglad atmosfär. Den dunkla belysningen och det faktum att inga andra föremål än de två bladen finns utställda gör sitt till.

Bladen är placerade i en monter i mitten av en cirkel som bildas av några skärmar. På dessa anges fakta som har med bladen att göra, sakliga uppgifter om Mingana och hans resor, om Cadbury, de olika dateringarna, konserverandet av bladen, bladens sannolika ursprung, Hijazikalligrafin. På en pekskärm finns mer information. I en uppslagen pärm finns den engelska översättningen av de på pergamentet präntade surorna, num-

188 mer arton, nitton och tjugo. Utanför cirkeln finns små bord och stolar och papper och färgpennor. Där kan barn med begränsat intresse för handskriften placeras, medan deras föräldrar försjunker i begrundan.

Ingenting sägs om islams andliga innehåll och islamisk tro. Inte heller sägs något om några andra religioners innehåll och tro för den delen. Rummet utgör i själva verket en ganska egendomlig förening av sekulär saklighet och sakral atmosfär. Den har inga inslag av disharmoni. Det är som att den lite torra vetenskapliga tonen på skyltarna förstärker utställningens religiösa innehåll. Det är sant, säger vetenskapen, bladen är verkligen så här gamla, pergamentet bereddes sannolikt när profeten levde och kan mycket väl ha använts där han verkade. Det är som att sådana konstateranden förbinder den vetenskapligt underbyggda autenticiteten med den religiösa.

Besökarna tycks också ha upplevt det så. I salen finns en whiteboardtavla där de kunnat fästa lappar på vilka de skrivit ner sina reaktioner på utställningen. Av namnunderskrifterna att döma tycks en majoritet av besökarna ha varit muslimer. Alla uttrycker sin tacksamhet över att ha fått se bladen och de är synbarligen tagna av upplevelsen. Somligas fascination är klädd i världslig språkdräkt. Många är "amazed" och reaktionen tycks ha att göra med bladens ålder och att de är så nära förknippade med en världsreligions allra första tid, för att inte säga dess födelse. Denna häpnad och tagenhet är av historisk karaktär, skulle man kanske kunna säga.

Andras upplevelser är religiösa. De uttrycker vördnad och glädje efter att ha fått se ett så "fromt och välsignat" manuskript. De önskar att Allah ska välsigna dem som vårdat och ställt ut bladen. De har fått vara med om en "sant rörande upplevelse". Någon tackar för att ha fått komma nära en del av islams historia, som tackaren "älskar att vara en del av".

Religiösa upplevelser i den sekuläraste av byggnader, ett

universitet, det systematiska tvivlets högborg. Så kan det bli. Det kan också bli tvärtom. Vi tar oss till London Central Mosque i utkanten av Regent's Park. Ett religiöst rum alltså. Där finns en utställning som vi vill se. Den får man inte besöka när och hur man vill. Det är som i Marburg: man måste avtala tid och utgöra en grupp. Vi får följa med ett engelskt sällskap. Alla är, som det verkar, pensionärer. De är medlemmar i en kulturförening, av vilket slag förstod vi aldrig. De är i alla fall inte muslimer. Det märks bland annat på kvinnornas tillbakahållna missnöje när de måste sätta en sjal över sitt hår innan vi går in i moskén. Det ser ut som om den akten väcker liv i många principfrågor som är viktiga för kvinnorna. Det är inte enkelt för dem att ge upp ett sekulärt motstånd mot religiösa påbud. Tycker vi att det verkar som.

Vi guidas av Jayde Russell, en engelsk konvertit i trettioårsåldern. Utställningen upptar en mycket liten del av hennes presentation. Den har närmast en biroll i det som besöket går ut på: att vi i vår grupp ska få lära oss lite om moskéer och om islam. Vi börjar i bönesalen. Tar av oss skorna och betar oss som folk. Jayde Russell är mycket tydlig med att vi får fråga henne om precis vad vi vill.

Efter att tyst ha förnummit stämningen i bönesalen, som rymmer åttahundra personer (till fredagsbönen kommer mellan tre- och fyratusen men då tas andra utrymmen inklusive moskéns innergård i anspråk), går vi ut ur den, förbi bokhandeln och ner i källarplanet, där restaurang och tvagningsrum och toaletter finns, men också utställningen. Den är fördelad på tre rum. Eller snarare en korridor och två rum. Särskilt roliga är de inte. Tankarna går till någon svensk ungdomsgård på 60-talet och lokaler som i sådana kunde upplätas för till exempel pingisspel eller vuxenövervakad discodans.

Vi får ungefär femton minuter på oss att titta igenom utställningen medan Jayde Russell går iväg för att göra någonting

190 annat. När hon kommer tillbaka hänvisas vi till ett antal framställda stolar och uppmanas att ställa frågor. Men vi är blint och möjligen osjälvständigt trogna vårt uppdrag: att studera utställningar som har beröringspunkter med islam. Därför är vår uppmärksamhet på frågestunden bristfällig. En av oss går runt i utställningens två andra rum och fotograferar medan den andra följer frågestunden utan att göra någon särskilt utförlig dokumentation av den. Det var nog inte helt rätt prioritering.

Men utställningen. Den består nästan uteslutande av skärmar. Det beror på att den är gjord för att vara mobil. Den är skapad av den i Storbritannien baserade välgörenhetsorganisationen Exhibition Islam, som tagit som sin uppgift att verka för "en större förståelse för islam både i Storbritannien och på internationella arenor".³⁷ En del av utställningen berättar om vad utställningsmakarna anser att islam är och om dess första tid. Till sin grundhållning skiljer den sig inte mycket från andra presentationer som vi stött på: den betonar mera form än innehåll, den är skolboksaktig i sitt uppräknande av islams yttre kännetecken, men den går bredare fram. Man får till exempel inte bara läsa om de fem pelarna, utan också om innebörderna i ordet "Gud"/"Allah", om de sex grundläggande trossatserna (monoteism, tro på det av det mänskliga ögat osedda, profeten och budbärarna, uppenbarade böcker, domedagen, tron på det av Allah förutbestämde), om successionen av budbärare före Muhammed, inträngande information om Koranen (med särskilt fokus på sådant som sägs utgöra bevis för att Koranen inte är människoskapad utan Guds uppenbarade ord) och betydligt mycket mera. Ingen annan utställning som vi besökt presenterar tillnärmelsevis så stora mängder kunskap om islam. Också här är tendensen att det är islams utsida som står i fokus, inte de upplevelser som är förknippade med att vara muslim.

37 *Exhibition Islam*, <http://www.exhibitionislam.com/Index.aspx>, *London Central Mosque Trust Ltd.* & *The Islamic Cultural Centre*, <http://www.iccuk.org/>.

191 Mycket berättas om islams första tid och Muhammeds liv. Allt detta ger en rik bild som inbegriper skildringar av det arabiska samhället före islam, av livet i Mekka och Medina (två avbildade rekonstruktioner av städerna fängslar sinnen), och av stamorganisationen av det tidiga arabiska samhället. Kartor, tidslinjer, bild av en rekonstruktion av den första moskén i Medina. Redogörelser för konflikter och fältslag. Allt är mycket intressant och lärorikt.

En av de avslutande skärmarna har rubriken "Women in Islam". Texten inleds med att kvinnors ställning i den islamiska traditionen berörs, till exempel Muhammeds hustrurs auktoritativa roll när hadither – det vill säga berättelser om profetens ord och handlingar – skrevs ner och samlades in. Därefter lämnas exempel på kvinnors föga gynnade ställning i andra äldre kultursfärer – den hinduiska, antikt grekiska, romerska, den engelska fram till helt nyligen och de arabiska sederna före Muhammed (de seder som tillät mord på nyfödda flickor). Detta ställs mot ett generellt jämställande av män och kvinnor i profeten Muhammeds uppenbarelser. Där män och kvinnor särskiljs beskrivs detta som fördelar som tillkommer kvinnor, till exempel att de undantas från plikten att be och fasta under menstruation och upp till fyrtio dagar efter barnafödande. De rättigheter som tillkommer kvinnor framhålls: att inte ingå äktenskap mot sin vilja, hennes fulla rätt till sin hemgift. Reglerna för äktenskapligt liv sägs stå i harmonisk samklang med den mänskliga naturen.

Den moderne, sekuläre besökaren har väl inte alldeles lätt att acceptera allt som sägs. Särskilt svårt är det med en grundläggande motstridighet som skaver i texten. Fördelarna med de islamiska genusrelationerna belyses genom historiserande jämförelser, men islam historiseras inte. Dess förståelse av manligt och kvinnligt genus är universellt och evigt god. Den är i själva verket ett religiöst påpekande av något som hör den mänskliga

192 naturen till. För en troende är detta inte ett problem. För en sådan handlar det inte ens om en förståelse av genus utan om en allvetande guds heliga ord. För den som inte är troende muslim ser saken förstås annorlunda ut.

Ännu större problem får den icke-troende besökaren vid mötet med de skärmar som utgör en stor del av utställningen och som behandlar islams förhållande till naturvetenskap. De gör det på två sätt. Det ena är i alla väsentliga avseenden okontroversiellt: Skyltarna redogör för de bidrag till den naturvetenskapliga utvecklingen som getts av tänkare med islamisk tro inom matematik, astronomi, medicin och så vidare. Det andra kan inte alla vara överens om. Här vill man, genom att peka på vissa omnämmanden av olika naturförhållanden i Koranen, hur kortfattade de än må vara, visa att islam föregriper den moderna naturvetenskapen. Skälet till det är enkelt: eftersom Gud har skapat världsalet har Gud också all kunskap om det.

I rummet bredvid detta omtvistliga svarar Jayde Russell på frågor. Hon läste på universitetet, berättar hon, hon sökte svar på livsfrågor men inte i högre grad än någon annan i den livsfasen. Det var när hon läste ett masterprogram, möjligen – vi minns inte riktigt – när hon arbetade med sin uppsats, som hon kom i kontakt med islam. Hon blev intresserad och fördjupade sina studier. Det ledde till att hon blev troende vilket fick henne att känna sig trygg och omhändertagen av Gud.

Hon får en fråga om mäns och kvinnors ställning inom islam. Den är jämbördig, svarar hon, det står klart för alla som studerat Koranen. Någon undrar i samband med detta om varför Jayde Russell bär huvudduk. Tyvärr minns vi inte exakt vad hon svarade, inte mer än att huvudduken inte var något som emotsade jämlikheten mellan kvinnor och män.

Hon betonar genomgående islam som en rörlig och resonerande religiös rörelse, inte alls så svartvit som somliga musli-

mer och icke-muslimer försöker få den till. Särskilt mot en del av de förra formulerar hon sig mycket skarpt: "Att predika hat har ingenting med islam att göra. Punkt! Det handlar inte om olika tolkningar. Hatarna plockar fram de verser och hadither som de har användning för och förstår inte sammanhangen som enskildheterna ingår i. Tolkningar måste utgå från tillgänglig kunskap. Denna självklara regel bortser hatpredikanterna från."

Gästerna lyssnar mycket uppmärksam. Följdfrågor kommer det inte många, deras utrymme tycks istället tas i anspråk för eftertanke och, tror vi, jämförelser mellan det Jayde Russell berättar och de egna bilder av islam som man hade med sig vid ankomsten till moskén.

Det är inte så att vi nu vill försöka åstadkomma en stilistisk piruett för att få slut på det här kapitlet. Vi säger bara vad vi tror, nämligen att det i detta möte mellan Jayde Russell och pensionärerna i kulturföreningen skapades mera interkulturell förståelse än i någon av de utställningar vi besökt. Det verkade faktiskt så.

5. Efter besöket, museikaféet

Magnus: Uppgiften att sammanfatta det vi sett, läst och diskuterat tillföll alltså mig. Det blev som i kapitel 1, 2, 3 och 4. Jag föreställer mig att du har en del som du vill tillägga, fördjupa och diskutera, både i din egenskap av idéhistoriker och museiintendent. Vi kan väl utgå från våra grundfrågor: Vad, var, när och vem är islam i de utställningar som vi har besökt?

Då kan man först konstatera att det finns ett slags svar på frågorna som historiskt sett är det första och så finns det olika variationer på och avvikelser från det. Detta första svar hittar man främst på utställningarna av islamisk konst. Det ser ut ungefär så här: islam börjar vid profeten Mohammeds födelse eller i samband med hans första uppenbarelser och slutar när de muslimska imperierna upplöses. Den är begränsad till kärnländerna. Den är en uppsättning estetiska former, främst av hantverkskaraktär. Om den över huvud taget är någon, om den har någon egentlig aktör, är svårt att säga. Om det är så så

är aktören manlig och hör hemma i samhällets övre skikt. När det gäller det direkta namngivandet av aktörer så dominerar en kategori mycket starkt: furstedynastierna. Dem har du intresserat dig särskilt för.

Klas: Jo, det var en av de tydligaste iakttagelserna. För att placera föremålen i tid och rum använder många av dem som ställer ut islamisk konst hänvisningar till den dynasti som regerade där och då föremålet har sitt ursprung. Problemet är att det väldigt ofta blir väldigt många dynastier. När man frågar också historiskt utbildade kollegor så känner de allra flesta inte till särskilt många muslimska dynastier. Frågan är då vad hänvisningen till dem kan åstadkomma. Klarhet? Mindervärdeskomplex? Trötthet?

På British Museum, som exempel, finns alltså fyrtiosju muslimska dynastier nämnda i de olika texterna och föremålsskyltarna. På ett sätt kanske man kan tänka sig att det visar besökarna på hur mångskiftande den muslimska världens historia varit. Men är det verkligen det bästa sättet att göra det? I andra historiska utställningar har liknande regentlängdsmässiga kategoriseringar försvunnit för länge sen. Kanske har det att göra med att det historiska studiet av den islamiska världen inte alls är lika prioriterat som till exempel europeisk historia. Historieämnet handlar på en grundläggande nivå om att placera föremål, händelser och personer i tid och rum. Till sin hjälp har historikerna arkeologiskt, numismatiskt och filologiskt arbete som sorterar, klassificerar och skapar kronologiska serier som kan fungera som en slags ram att placera andra händelser och fenomen inom. Mycket av den kronologiska grundforskningen har skett på museer, inte minst utifrån myntsamlingar. Det är en viktig del av museers arbete som hamnat mer och mer i skymundan för utställningsdelen. Vilket inte är konstigt, eftersom de kronologiska serierna av föremål klassificerade enligt dynastier inte var och är speciellt tillgängliga för de oskolade

196 besökarna. Därför ser man sällan kronologiska serier av sten-
yxor eller keramik på museerna längre. Men islamiska konst-
utställningar är fortfarande präglade av denna utställningsregim.

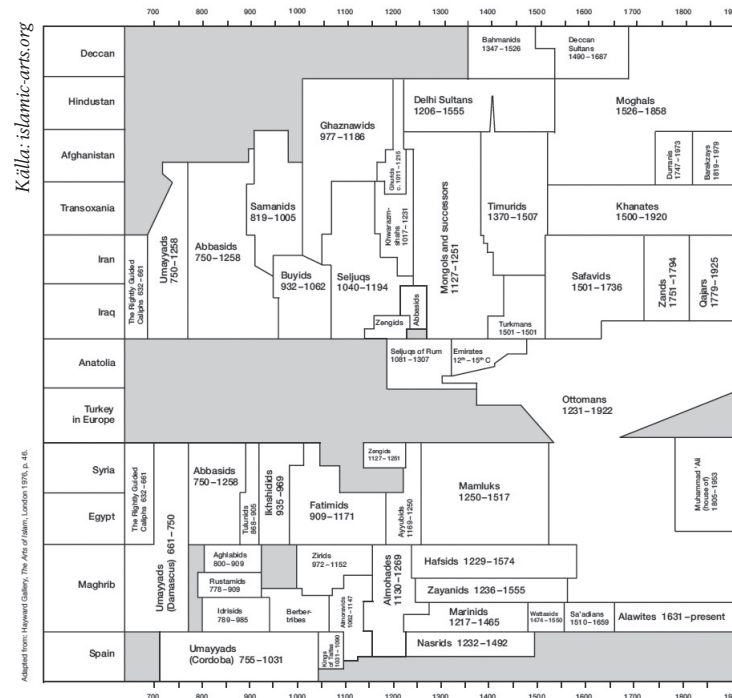
På egen hand, utan ditt sällskap, besökte jag i tjänsten
Museum Fünf Kontinente i München. Där kombineras ett etno-
grafiskt perspektiv med utställandet av islamisk konst. Man har
den uttalade ambitionen att visa upp "the great diversity of the
Oriental world". Särskilt mycket bättre kan man dock knappast
säga att man lyckas med det, än de museer som endast ställer ut
islamisk konst. Lite bättre, men inte mycket. Men i denna ambi-
tion var dynastierna starkt närvarande. Till skillnad från utställ-
ningarna av islamisk konst ville man uppenbarligen att besökarna
faktiskt skulle lära sig dynastierna för att kunna använda dem
som ett redskap för att ordna informationen och kanske också få
dem att förstå den "orientaliska världens mångfald".

Magnus: Jaha? När du berättar detta träder ju en annan
egendomlighet i dagen: museerna för islamisk konst vill up-
penbarligen inte att besökaren ska lära sig om dynastiernas re-
lationer i tid och rum. I så fall hade man väl explicit berättat
om dessa relationer. Men på dessa museer nöjer man sig med
att endast omnämna dynastierna var och en för sig i samband
med att man visar upp föremål som har tillverkningsort och
-tidpunkt gemensamt med någon dynasti.

Klas: Ja, det har du rätt i. Men på Museum Fünf Kontinente
tycks man alltså tänka annorlunda. Ett tydligt uttryck för det
är att man presenterar besökaren för en schematisk framställ-
ning av dynastierna som i princip ser ut som på den här bilden.

Någon hjälp har man väl av den under ett museibesök, men
inte särskilt stor. Men schemat går att hitta på nätet för studium
i ro hemmavid. Dock finns det inte på museets hemsida.¹

1 Den version vi återger här har vi hittat på *Islamic Arts & Architecture*, <http://islamic-arts.org/2012/the-islamic-dyansties/>. Den överensstämmer till upp-
lägg och innehåll med den som Klas fotade av på Museum Fünf Kontinente.



Magnus: På sätt och vis är det ju ganska fascinerande att en
gammal metod för att tänka på och organisera historia har fått
fortleva så relativt ostörd just på området islamisk konst. Där-
igenom blir också utställningarna oavsiktligt ett slags meta-
utställningar, åtminstone om man skrapar lite grann på deras
yta. För det är ju ganska uppenbart att denna ålderdomliga
historiesyn också håller liv i en museipedagogisk form som
så tydligt bär prägel av forna tiders ideal. Helt opåverkad av
tidens gång är den förstås inte, men den är ändå en bärande
princip som osmidigt kombinerats med yngre ambitioner.

Stenyxorna, som du nämner, är ju en bra påminnelse om
detta. De har idag en helt annan roll både i vetenskapliga och
museala sammanhang än för hundra år sen. Kronologiska arte-
faktserier är väl inte helt och hållet övergivna när det gäller

198 att få grepp om stenåldern. Men andra ordningsbringande dateringsmetoder spelar numera en allt viktigare roll, framför allt de naturvetenskapliga. Om dessa och om stenåldern har museibesökaren i gemen betydligt mera kunskap via diverse populärvetenskapliga kanaler. Och nu för tiden riktas ett helt annat intresse mot stenåldern än det som har med kronologiska serier att göra. Det har bland annat gjorts möjligt genom de från naturvetenskapen hämtade metoderna. Det som fokuseras är frågor om sociala system, om tro och kult, om genus, om det ekologiska samspelet mellan människa och natur, om människors mobilitet, om kulturell, ekonomisk och social förändring och så vidare. Jag kan tänka mig att museibesökaren har förväntningar om kommentarer till sådana frågor. Och för det finns ett annat mycket viktigt skäl: förhistorien har problematiserats på grund av brännande debatter i samtiden. Den har politiserats, kan man säga. Det som står i fokus är vår tids olika föreställningar om ursprunglighet, om den tidsmässiga relationen mellan människor och geografiska territorier, om identitetsfrågors historiska djup och om kulturell och biologisk renhet och kontinuitet å ena sidan och om möten, föränderlighet och blandningar å den andra. En utställning om förhistoriska förhållanden som inte på något sätt relaterar till sådant framstår idag som konstig. Det tror jag att många skulle tycka.

Men det märkliga är ju att islam i minst lika hög grad debatteras idag. Och den debatten – om nu det ofta onyanserade hojtandet gör sig förtjänt av den benämningen – är ju i hög grad kopplad till den förra drabbningen, den som handlar om identitet, territorium, kulturell renhet och kontinuitet etc. Men fejden om islam har lämnat väldigt vaga avtryck i utställningarna om islamisk konst. Även om de själva försöker ge ett sken av motsatsen.

Tja. Jag endast noterar denna omständighet. Förklaringen

till den har väl du redan berört, i alla fall delvis: det handlar om en utställningsverksamhet i skymundan. Jag ville egentligen komma fram till någonting annat – en fråga till dig, som har med det här att göra: Hur skulle du säga att modern museipedagogik vanligen framställer historiska förhållanden? 199

Klas: Idag poängterar man väl oftare att historia är att ställa frågor till det förflutna. Som man ropar i skogen får man svar, sägs det. De kategorier som placerar föremål i tid och rum måste väljas utifrån den fråga man vill besvara eller belysa. Bra utställningar kännetecknas enligt somliga av att de utgår från en "big idea".² Alla texter och föremål i utställningen bidrar till att belysa, fördjupa och kanske utmana denna idé. De stora museernas utställningar av islamisk konst saknar alla en sådan sammanhållande idé. Det tycker jag är ett av våra tydliga resultat. De spretar åt olika håll. De vill visa en vacker samling och förklara hantverkets och konstens utveckling, de vill förklara religionen islam, de vill berätta om den muslimska världens historia, och de vill också på något sätt bidra till att öka toleransen för muslimer i de städer och länder där museerna ligger. Samtidigt är nog urvalet av föremål snarast styrt av gamla principer om vad som är samlingens viktigaste och finaste föremål, samt en lika gammal kanon av kategorier av föremål som ska visas i en utställning om islamisk konst: keramik, glas, metallarbeten, kalligrafi, miniatyrmåleri och mattor.

Magnus: Att det är just på de gamla och stora museerna som denna grundform har funnit sig till rätta finns det väl sannolikt goda museihistoriska skäl till. Det handlar i så fall om insamlingsprinciper som hör ihop med idén om det universella museet, med kulturevolutionistiska föreställningar, med en önskan att förmedla impulser från en periferi för att berika form- och designutveckling i centrum. Allt detta går att här-

2 Serrell, Beverly, 1996, *Exhibit Labels. An Interpretive Approach*, Walnut Creek: AltaMira Press.

200 leda till den kolonialistiska eran. Men också så att säga musei-interna omständigheter kan ha spelat en roll. I din yrkesroll som museiintendent är du den kunnige på det området. Vad tror du om detta?

Klas: I museivärlden är nog den mest spridda definitionen att ett museum är en institution som har en samling, och kärnuppdraget består i att visa och vårda denna samling. I vårdandet ingår också att beforska och skaffa sig mer kunskap om de föremål som finns i samlingen. Till detta har, som vi diskuterat, tankar om museernas sociala ansvar lagts. Det finns inom många museer fortfarande en spänning mellan dessa två uppdrag. Varifrån startar en utställning? Ska det vara utifrån en analys av hur museet under de närmaste åren bäst fyller sin samhällsroll, eller är det från en bedömning av vilka delar av samlingen som är viktigast, mest intressanta, vackra eller unika. Den första ambitionen bärs ofta av museipedagoger, kommunikationsavdelning och ledning, medan det andra perspektivet traditionellt sett är intendenternas och samlingsvårdarnas. Det är inte ovanligt att det förekommer konflikter mellan de två perspektiven.

Som Oleg Grabar, som är en av de allra mest centrala etablerare av islamisk konst som akademiskt fält, säger så samlades och studerades islamisk konst länge inom en para-akademisk miljö bestående av välbeställda västerländska män och kvinnor.³ Det var en ganska obskyr krets som inte gjorde någon förnär, men som inte heller hade några stora ambitioner att nå ut i det bredare samhället. De vände sig till dem som liksom de själva gillade dessa föremål och var bildade nog att hålla ordning på dynastier och andra lärda referenser.

Jag tror man kan säga att de som jobbat närmast dessa samlingar velat hålla sig inom den islamiska konstens traditionellt

snäva och obskyra roll. Det är naturligtvis en spekulering, men fenomenet kan anas till exempel i en bok som *Islamic Art and the Museum* där många av de ledande museiintendenterna på de stora museerna bidragit.⁴ Få av dem som sökt sig till den islamiska konsten har velat jobba med ICOM:s sociala ambitioner. Det är världspolitiska omständigheter och museipolitiska beslut som tvingat på dem uppdraget att via dessa samlingar uttrycka en bild av islam som kan skapa tolerans och förståelse. Det är inte lätt, och det har vad det verkar på många håll gjorts motvilligt. Resultatet är därmed inte heller särskilt lyckat.

Samtidigt har också studiet av islamisk konst breddats och utvecklats till att handla mycket mer om bredare kulturhistoriska förklaringar av de omständigheter som skapat föremålen. Det kan följas till exempel i tidskriften *Muqarnas: An Annual on Visual Cultures of the Islamic World*, som när Oleg Grabar startade den 1985 hade undertiteln *An Annual on Islamic art and architecture*. Inte heller denna forskningsmässiga utveckling av fältet har nått ut nämnvärt i museerna. Kanske med Museum für Islamische Kunst som undantag, där vetenskapliga frågor om islam som en senantik kultur står i fokus åtminstone för första delarna av utställningen.

Magnus: Två kommentarer till det du just sagt. För det första vill jag upprepa: jag tror inte att man ska underskatta den koloniala inramningen av det tidiga insamlandet. På den tiden självklara sanningar om vad som är centrum och vad som är periferi och vem som har rätt att föra samman världen i "universella" museer är inbyggda i samlingarnas och även utställningarnas och de rumsliga arrangemangens grundläggande struktur. Och det på ett sätt som är mycket svårt att bryta upp för att bana väg för nya perspektiv.

3 Grabar, Oleg, 2006, "Geometry and Ideology: The Festival of Islam and the Study of Islamic Art" in *Islamic Art and Beyond*, vol. III: *Constructing the Study of Islamic Art*, Hampshire: Ashgate.

4 Benoît Junod, Georges Khalil, Stefan Weber & Gerhard Wolf (red.), 2012, *Islamic Art and the Museum. Approaches to Art and Archaeology of the Muslim World in the Twenty-First Century*, London: Saqi.

Ett mycket tydligt exempel på detta är det som vår gemensamma vän och kollega Staffan Lundén berättar i sin avhandling *Displaying Loot. The Benin Objects and the British Museum*.⁵ De så kallade Beninbronserna kom till British Museum som en följd av en straffexpedition som den brittiska kolonialarmén riktade mot Benin City i nuvarande Nigeria 1897. Staden plundrades. Allt skedde i ett ideologiskt sammanhang som var starkt präglad av rasism och kulturevolutionär arrogans och självgodhet.

Detta är ett faktum som ledningen för British Museum idag försöker förneka genom att skriva om museets historia så att det ända från begynnelsen framstår som en toleransens högborg vilande på upplysningens mest tilltalande idégoods. Men problemet är att det, helt enkelt, inte går. Risken är nämligen att någon gör som Staffan: går till källorna och undersöker dem. Det är i och för sig mödosamt och kräver tålamod och flit, men gör man det avtäckts de koloniala och rasistiska strukturer ur vilka British Museums Afrikautställning vuxit fram.

Nu menar jag inte att bakgrunden till museets samlingar av islamisk konst är identisk med de afrikanskas. Det som är gemensamt är föreställningen om var världens mitt finns och var ett universellt museum ska vara beläget. Till det gemensamma hör också en hierarkisk och evolutionistisk systematisering av kulturer och kulturers materiella uttryck. Det här är en av de riktigt stora svårigheterna som museerna har att förhålla sig till när de ska stå i det samtida samhällets tjänst och verka för kulturell förståelse.

Vad var det mera jag tänkte på? Jo! De tidiga samlarna. En sak som var gemensam för dessa förmögna, borgerliga män var att de bedrev sin verksamhet i skärningspunkten mellan det privata och det offentliga. Det var sina egna förmögenheter de

5 Lundén, Staffan, 2016, *Displaying Loot. The Benin Objects and the British Museum*, Göteborg: University of Gothenburg.

handlade för och de var själva ägare till föremålen. De hade dem hemma, där besökande vänner och bekanta kunde få titta på dem. Till museerna, där de blev offentliga, kom sakerna som personliga gåvor och överlåtelser eller som varor via försäljning till museerna.

Det som den här trafiken också innebar var att ekonomiskt kapital växlades in i kulturellt. Uttryckt på annat sätt: genom att ta av sina privatförmögenheter och inhandla islamisk konst köpte sig dessa rika män också socialt och kulturellt anseende. De markerade genom köpen sin förmåga att urskilja de föremål som var värdefulla ur estetisk och/eller vetenskaplig synpunkt. De visade upp estetiskt och vetenskapligt kunnande och förmåga att göra förfinade distinktioner. Om det ligger något i den tanken – vilket det borde göra – planerades, kalkylerades och genomfördes köpen i relation till redan etablerade, systematiserade uppfattningar om vilka föremål som var viktiga, vackra och intressanta. I det förhållandet ligger också kan man förmoda, en starkt konservativ tendens inbäddad: man gick ogärna utanför de redan etablerade föreställningarna om vad som var viktigt, vackert och intressant eftersom det inte fanns något ökat socialt och kulturellt anseende att tillägna sig där. Eller mildare uttryckt: det fanns en påtaglig risk för att man inte skulle kunna tillägna sig sådant där. Vad tror du om den tanken?

Klas: Jo, det där tror jag är mycket viktigt. Vad jag förstår har det skrivits en del om samlandet inom den koloniala borgerligheten utifrån Bourdieus idéer om socialt och kulturellt kapital, vilket väl borde stödja din tanke.⁶ Jag tror som sagt att det är en väldigt viktig förklaring till många museisamlingars sammansättning. Men kanske finns det också en närmast motsatt drivkraft till samlande. Jag tänker på mer excentriska aris-

6 Till exempel Pearce, Susan M., 1995, *On collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition*, New York: Routledge.

204 tokrater som kunnat ta sig friheten att samla på vilken lump som helst, kanske för att de aldrig tvivlat på sitt sociala kapital. Orhan Pamuk skriver i slutet av romanen *Oskuldens museum* fint om samlare som snarast tappat sin sociala position genom sitt samlande av ting som av bredare kretsar anses värdelösa.⁷ Gamla biobiljetter, dagstidningar och annat. Men den slags föremål har ju förstås inte vi stött på. Pamuk däremot har gjort ett eget museum i den byggnad i Istanbul där den kvinnliga huvudkaraktären i *Oskuldens museum* bodde, fyllt med de saker som den manlige huvudpersonen samlar under historiens gång i boken. Det är fyllt av vardagligheter och inramat av en påhittad historia. Ändå lyckas museet väldigt väl skildra Istanbuls 70- och 80-tal. Det blev också utsett till Europas bästa museum 2014. Där nämns dock, vad jag kan minnas, inte islam en enda gång, även om det skildrar en miljö som i någon kulturell mening också är muslimsk. Kanske har man lärt sig mer om islam där än av att memorera de fem grundpelarna? Eller går det ens att säga så – göra en sådan jämförelse?

Magnus: Den saken vore verkligen intressant att undersöka. På de museer som vi har besökt är det ju lite så och så med kunskapsförmedling om islam. När man antrar en utställning som har orden "islamic art" eller "islamische Kunst" i sitt namn så föreställer man sig förstås gärna att man ska få lära sig saker om islam. Vidare tänker man sig att islam är en religion. Men att det inte är fullt så enkelt är utställningarna tydliga med. Det vanliga är att man inledningsvis säger att man med "islam" inte uteslutande syftar på religionen islam utan på större kulturella sammanhang som går att hitta i riken och regioner där islam är och har varit den dominerande religionen. Det innebär i sin tur att "islam" blir ett gigantiskt begrepp som kan inrymma oerhört mycket på olika nivåer av människors liv där islam är den dominerande religionen.

⁷ Pamuk, Orhan, 2009, *Oskuldens museum*, Stockholm: Norstedt.

Klas: Ja, ordet "islam" rör till saker och ting mera än vad det preciserar. Islam är alldeles tydligt en alltför vag och mångtydig beteckning för att kunna naglas fast i en utställning. Vems islam är det man vill berätta om? "Islam" kan både vara en beteckning på en religion, en kultur och en geografisk värld. Om det inte klargörs vilken av dessa storheter man vill försöka förstå har man liten förutsättning att lyckas.

Magnus: Finns samma vaghet och mångtydighet när det gäller andra religioner, vill man fråga sig. Så används väl i alla fall aldrig ordet "kristendomen" eller "den kristna världen"?

Klas: Nej, vad gäller Europas kulturhistoria görs det väl alltid skillnad mellan kristendomen som religion, västerlandet som en slags kultur och Europa som en geografisk enhet där denna religion och kultur har formulerats och levts. För de delar av världen som formats under muslimska härskare och i relation till muslimers föreställningsvärldar används ofta ordet "islam" för att täcka alla dessa olika aspekter. Det skapar oreda och missförstånd, och leder ibland till att man kanske tror att det man förstått är mer förklarande än vad det är. Men även om man är noggrann med dessa distinktioner kvarstår stora problem. Som vi skrev i kapitel tre betraktas europeisk konst sällan som en genväg för den som vill förstå sig på Europa. Att väldigt mycket av den konst som finns i konstmuseer, som inte heter museer för europeisk konst, är europeisk brukar inte heller framhållas. Dessa verk behandlas oftast som delar av den allmänna konsthistorien snarare än som uttryck för kristendom. Det som på något sätt har med islam att göra blir nästan automatiskt mer religiöst och antas kunna förklara mycket mer om islam än enskilda uttryck för någon form av kristendom.

Magnus: Men om man nu ändå tänker sig att den utställning som har orden "islamisk konst" i sin titel ska handla om religionen islam – och det är ju inte på något sätt ologiskt att förstagsängsbesökaren gör det – vilka former av överraskningar

206 kommer man då att få uppleva? En är förstås att väldigt få av föremålen har någon slags religiös funktion eller innebörd. Det enda av det slaget som finns är Koraner och kalligrafirelaterade föremål, en minbar, några mihraber, någon gravsten och liknande. Men dessa saker utgör endast en mycket liten del av utställningarna. Den största kategorin föremål bör istället vara sådana som hör hemma i hov- och elitkulturer. Keramik, glas, kakel, mynt och så vidare.

Ett annat förhållande som kan förorsaka viss förvåning är den avsakralisering som de religiösa föremålen fått finna sig i, genom att de ryckts loss från sitt ursprungliga sammanhang. Man kan förstås säga att detta är oundvikligt. Religiösa föremål avsakraliseras alltid när de förflyttas från de religiösa rummen. Det går inte att göra någonting åt om man nu vill ställa ut (aspekter av) religion på museum.⁸ (Vilket man mycket väl kan argumentera för att man inte bör göra: religiösa föremål bör upplevas i de religiösa rum där de är med och bildar ett andligt sammanhang och en miljö ägnad utövandet av religiös tro. Det kan hävdas av såväl religiösa som pedagogiska skäl.)

Men även om föremålen avsakraliseras genom förflyttningen till museet från miljöer där religion utövas så görs inga försök att i det sekulariserade museet återskapa det religiösa sammanhanget. Det skulle enkelt kunna ske genom att religiösa föremål kombinerades på ett sätt som liknade deras ursprungsmiljö. Avsakraliserade skulle föremålen fortfarande vara, i alla fall om besökarna tar museet i anspråk på hävdvunnet museibesökarris, men det skulle som minst ge möjligheter till en så att säga extern och teknisk förståelse av riters dramaturgi och av hur religion formmässigt utövas.

Och många skulle nog vidare överraskas av att religionen behandlades så stultigt, kortfattat och formalistiskt. Endast

8 Paine, Crispin, 2013, *Religious Objects in Museums. Private Lives and Public Duties*, London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury.

några få yttre kännetecken för islam räknas upp, ingenting sägs om vad det innebär att leva, tänka och känna i egenskap av muslimsk bekännare.

Klas: Det sista du tar upp här skulle jag vilja kommentera som den idéhistoriker jag är. Jag tror att det finns en bakgrund här som bör lyftas fram. Som vi skrev i första kapitlet är ordet religion föremål för stora diskussioner. Det skulle kunna kallas för ett i grunden omstritt begrepp, vilket betyder att själva diskussionen om vad det ska betyda är en avgörande del av vad det är. Att vara religiös kan delvis vara att undersöka och diskutera vad det innebär att vara religiös. Själva ordet religion stammar i och för sig från antikens latin, men dess samtida innebörd har inte alls så djupa rötter. Inom kristendomen var det under medeltiden egentligen bara munkar som kallades religiösa. Ordet beskrev dem som var mer noggranna i sin kristna praktik än det övriga folket. Kristendomen som sådan beskrevs sällan som religion, den kallades istället för en tro, eller fromhet, eller "kyrkan". Inom islam talade man om *iman* eller *din* som både syftar på tro och praktik. Islam och muslim syftar på dem som underkastat sig Guds vilja och ordning, vilket inte nödvändigtvis har samma innebörd som att vara religiös. Religion som ett mer allmänt begrepp skulle beskriva något som fanns i alla olika kulturer uppstod inte förrän sent på 1700-talet. Många har argumenterat för att det är ett begrepp som utgår från en djupt kristen förståelse av vad andlighet, helighet och religiös gemenskap är.⁹ Som vi varit inne på tidigare ansågs religion under 1900-talet länge som något ganska marginellt som inte förklarade speciellt mycket av människors eller samhällens beteenden och former. Men sedan 1980-talet någon gång har det börjat ändras och allt fler talar idag om re-

9 Auffarth, Christoph & Hubert Mohr, 2016, "Religion", i von Stuckrad, Kocku (red.), *The Brill Dictionary of Religion*, Brill Online, http://referenceworks.brillonline.com.ezproxy.ub.gu.se/entries/brill-dictionary-of-religion/religion-COM_00389

208 ligion som en väldigt viktig förklaring till hur människor organiserar sina liv. Samtidigt är det fortfarande väldigt oklart vad hänvisningar till religion i allmänhet eller islam i synnerhet egentligen syftar på eller försöker förklara.

Det återspeglar sig också i de utställningar vi besökt. De har svårt att avgränsa sig till någon specifik aspekt av allt det som kan sägas ha med islam att göra och blir därmed vaga och svårtolkade. Men samtidigt finns en starkt dominerande tendens att tolka islam som en religion bestämd av några dogmer som kan sammanfattas inom ramen för en hundraords utställningstext. Islam har fem grundpelare (trosbekännelsen, tideböerna, fastan, vallfärden, allmosan) en profet som heter Muhammed och en helig text som heter Koranen. Det är islam. Sedan finns det islamisk konst, som är högklassigt hantverk som mer eller mindre uttrycker islamiska ideal om enhet och Guds allmakt.

Magnus: Jag tror att jag anar vad du är på väg att komma fram till. Museerna för islamisk konst ägnar sig åt förenklingar som faktiskt skulle kunna kallas fundamentalistiska. Alltså förenklingar som till sin form, men (absolut och givetvis) inte till sitt innehåll, överensstämmer med den typ av förenklingar som muslimska fundamentalister och islamofober ägnar sig åt. Gissar jag någorlunda rätt där?

Klas: Ja, kanske någorlunda. Men om du ursäktar tycker jag att du är både lite för snabb och lite för grov.

Magnus: Visst ursäktar jag dig! Fattas bara annat!

Klas: Vad bra! Jag skulle istället vilja uttrycka mig så här: Slutsatsen efter att ha tillbringat ansenlig tid i dessa utställningar blir väl tyvärr att vi nog inte kan förstå muslimer i vår närhet via detta "islam". Av att läsa Koranen kan man efter visst arbete förstå Koranen, av att läsa islamisk teologi kan man förstå hur islamiska teologer uttolkat Koranen och Muhammeds exempel, hur dessa förhåller sig till förnuftets förmågor

och hur människor bör leva för att efterlikna profetens exempel och realisera Koranens ideal. Hur olika muslimer förhåller sig till dessa texter vet man dock fortfarande egentligen ingenting om. Av att titta på islamisk konst lär man sig följaktligen en del om islamisk konst. Något om vem som regerat var i det som kallas den muslimska världen kan man också få med sig. Det är varken mer eller mindre.

Det motsatta är kanske möjligt, det vill säga att förstå islam genom muslimers exempel. Men då får man lokalt och tidsmässigt avgränsade exempel på vad islam kan vara för en eller några specifika människor. Mer än det kanske man inte ska hoppas på. Om museerna fokuserat på att visa på mångfalden av olika sätt att vara muslim i olika tider och på olika platser kanske vi börjat undra över om islamofobernas generaliseringar om vad islam är verkligen kan stämma. Nu möter utställningarna de fördomsfulla generaliseringarna om islam med en annan generalisering av islam, som i och för sig är mer noggrann med fakta och som vill visa en mer positiv bild av islam. Men i utställningarna av islamisk konst görs inget för att ifrågasätta om det verkligen finns ett generellt och evigt islam. Tvärtom utgår även de från det.

Magnus: Till de här förenklande manövrerna kan man förstås lägga avgränsningen av islam i tid och rum. Vad tiden beträffar: om man tänker sig en utställningsbesökare som inte visste ett dugg om islam före sitt besök skulle vederbörande gå hem i övertygelsen att islam tog slut samtidigt med det Osmanska riket och qajar- och mogulrikerna. De samtida arbeten av muslimska konstnärer som också visas ibland skulle förstås sätta myror i huvudet men de skulle inte förlänga den islamiska konstens kontinuitet fram till våra dagar. Verken är ju i mycket hög grad präglade av de västliga estetiska ideal och tekniker som utvecklades efter att de tre nämnda rikerna tackat för sig. Trots de samtida konstverken skulle islam höra

210 det förflutna till. De skulle kunna uppfattas som något som leker med en symbolik som innehållsligt inte har något med samtiden att göra. Ett meningssammanhang som är utdött och passé, en symbolik som i princip är utbyttbar mot hieroglyfer, runstensornamentik eller någonting i den stilen.

Och det här är ju problematiskt också på ett annat sätt. Det är ju den historia som utspelat sig *efter* imperialismen/kolonialismen som är den verkligt viktiga bakgrunden om man vill förstå dagens situation, den i samtiden aktuella relationen mellan öst och väst. På flera sätt. Ett är att det var då – även om processen påbörjades under kolonialismen – som öst och väst alltmer började likna varandra. Eller kanske snarare: öst började likna väst. Samma nationalstater i båda väderstrecken, globalt sammanhängande produktions- och konsumtionskedjor, snarlika kulturella uttryck synliga på en massa områden (i alla fall så länge man håller sig till urbana miljöer): människors sätt att klä, transportera, utbilda och roa sig och så vidare. Och under samma period har också nya politiska stridsfrågor vuxit fram – till följd av de artificiellt dragna gränslinjerna kring de nya nationalstaterna i öst, av skapandet av staten Israel, oljeberoendet, västligt och sovjetiskt/ryskt stöd till de politiska krafter som mest gynnar de förras globalpolitiska ambitioner. Och så vidare.

Och detta gäller också konst och konsthantverk, särskilt om man i det senare räknar in vardagliga bruksföremål. Det är inte de former som kommit att kallas islamiska som idag dominerar i de länder som har en muslimsk befolkningsmajoritet. Snarare har man där att göra med olika kombinationer av regionalt framsprungna, västliga och globala estetiska uttryckssätt.

Av allt det här ser man marginellt mer än ingenting på museerna för islamisk konst, och det försvagar ju förstås rejält deras möjligheter att kommentera dagens politiska situation och att verka för kulturell förståelse.

Klas: Ja, det är givetvis bara att instämma i detta. Också avgränsningarna i rummet hör ihop med denna problematik. Islam är de arabiska så kallade kärnområdena, med vissa utstickare i de turkiska delarna av det Osmanska riket och till mogulernas Indien. Det förstärker bilden av att islam bestäms av sitt ursprung, att uttryck längre från ursprunget är mindre äkta och därmed mindre intressanta. Det betyder att islam inte är hos de flesta muslimer. Nästan 25 procent av världens befolkning antas vara muslimer, vilket innebär ungefär en och en halv miljard personer. Omkring femtio länder i världen har en majoritet muslimska invånare. Högst 20 procent av världens muslimer är araber, medan ungefär hälften av världens muslimer bor i Syd- och Sydostasien. De tio länder som har störst muslimsk befolkning är Indonesien, Pakistan, Indien, Bangladesh, Turkiet, Egypten, Iran, Nigeria, Algeriet och Marocko. Sju av tio är alltså inte arabiska. Egentligen bara Egypten framställs som skapare av islam i de utställningar vi besökt. Turkiet och Pakistan/Indien finns med, men mer som utlöpare av traditionen.

Magnus: En av våra utgångspunkter har ju varit att försöka förstå museerna i relation till ICOM:s grundsatser om samhällsnytta och kulturell förståelse. När museerna för islamisk konst diskuteras ur just det perspektivet blir slutsatserna negativt kritiska, ibland kanske i så stor utsträckning att kritiken kan missförstås som ren gnällighet. Ur andra perspektiv framstår säkert vår diskussion som orättvis. Jag tycker faktiskt att vi borde nyansera bilden lite. Men först skulle jag vilja ta ytterligare ett steg i kritisk riktning.

Det är mycket svårt att se att dessa utställningar skapar kulturell förståelse som har relevans i det samhälle vi lever i idag. Men det finns ett viktigt undantag från detta. På ett område skapas uppenbarligen god förståelse och goda förbindelser mellan muslimer och icke-muslimer. Det är det område där

212 utställningarna finner sina finansieringslösningar. Museerna, både i Tyskland och Storbritannien, är beroende av sponsorer för att kunna producera och underhålla sina utställningar. Bland dem dominerar muslimer stort. Minst på Museum für Islamische Kunst där Yousef Abdul Latif Jameel nämns som en av många flera, av namnen att döma icke-muslimska, donatorer. I Storbritannien är de betydligt mera framträdande, minst sagt. Låt mig citera oss själva från kapitel tre:

Victoria and Albert Museums utställning bär binamnet "*the Jameel Gallery*" och "gjordes möjlig genom generöst stöd från familjen Jameel". Den tillägnas minnet av "Mr Abdul Latif Jameel, den bortgångne grundaren av Abdul Latif Jameel Group och hans hustru Nasifa av Mohammed Abdul Latif Jameel, deras son." Abdul Latif Jameel Group grundades 1945 och blev så småningom agent för Toyota i Jeddah i Saudiarabien. Den är idag ett mångfacetterat affärsföretag verksamt på ett flertal områden i mer än 30 länder och har 17 500 anställda. Ashmolean Museums utställning av islamisk konst tillägnas minnet av hans kungliga höghet kronprins Sultan Bin Abdul Aziz Al-Saud (1930–2011) vars generösa stöd gjorde det möjligt för museet att visa sina islamiska samlingar. Förutom att vara kronprins innehade han också ett antal ministerposter i Saudiarabien. Därtill verkade han för "en världsvid och större förståelse och uppskattning av den islamiska konsten."

Och den nya utställningen på British Museum finansieras av Albukhary Foundation, baserad i Malaysia och grundad av den muslimske affärsmannen och miljardären Syed Mokhtar Al-Bukhary.

Mellan dessa donatorer och de olika museerna tycks det råda 213 en perfekt samstämmighet om hur man bör ställa ut islamisk konst. Kan du säga något om grunderna för denna samstämmighet?

Klas: Det kanske jag kan. Men det är stor risk att jag förlorar mig i historiskt exemplifierande. Jag skulle säga att en viktig, kanske rentav avgörande, grundlades i London 1976 med den stora World of Islam Festival. Som du vet håller jag ju på och jobbar med en artikel om detta. Det var en festival finansierad av nyligen oljeinkomstberikade stater från Arabiska halvön som befäste en specifik syn på islamisk konst. Där etablerades en form som gjorde att de frågor som skulle, eller kanske rentav borde, ha skapat konflikter mellan de demokratitjänande europeiska museerna och de enväldshärskande sultanerna inte fick plats. Samtida politiska frågor var en sådan aspekt som uteslöts. Detsamma gällde i hög grad också historiska politiska frågor, i alla fall de som rörde motsättningar och fientligheter mellan öst och väst. Ytterligare en aspekt som försvann var den muslimska, av migration skapade, närvaron i Storbritannien vid tiden för festivalen. Man ska hålla i minnet att detta var en period när sådana saker mycket väl hade kunnat kommenteras i en festival om den islamiska världen. Den första så kallade oljekrisen, som var en kris för oljekonsumerande men inte oljeproducerande stater, låg två år fram i tiden och oktoberkriget tre. I Storbritannien kämpade immigranter med muslimsk bakgrund för bättre sociala och ekonomiska villkor. Det gjorde de tillsammans med immigranter med andra religiösa hållningar utan att därför negligera sin muslimska identitet. Den kampen avspeglas för övrigt på ett intressant sätt i en artikel av Ziauddin Sardar: "British, Muslim, Writer".¹⁰

Den bild av islamisk konst man valde att visa var av en helt

¹⁰ Sardar, Ziauddin, 1997, "British, Muslim, Writer" i Steyn, Juliet (red.), *Other than Identity. The Subject, Politics and Art*, New York: Manchester Univ. Press.

214 annan karaktär. Oleg Grabar argumenterade i en artikel, med den kritiska titeln "Geometry and Ideology", för att festivalen anlade ett tidlöst och panislamskt perspektiv i syfte att skilja ut islamisk konst från andra konstformer.¹¹ Fokus kom därför att ligga på några få esoteriskt mystiska och tidlösa principer som lanserades som grundläggande för islamisk konst. Det innebar ett starkt nedtonande av historisk förändring och regionala variationer. Andra har kommit fram till liknande slutsatser, till exempel Monia Abdallah – festivalen lade grunden för en samtida förståelse av islamisk konst som fokuserar på kulturell kontinuitet i den islamiska civilisationen.¹²

Att på djupet förstå islamisk konst blev en fråga om att också förstå de esoteriska grundprinciperna. Det gjorde endast de som besatt relevanta kunskaper och som därigenom utgjorde en införstådd elit. Här kan man ana ytterligare två skäl till att den muslimska närvaron i Storbritannien uteslöts: den var för det första inte tidlös utan en produkt av en specifik och fortfarande pågående historisk process. För det andra hörde de brittiska muslimerna inte, annat än i mycket sällsynta undantag, till den införstådda eliten med rätt kunskap att förstå islamisk konst.

Som en del av festivalen avhöll auktionsfirmorna Christie's och Sotheby's en "Islamic Week" ...

Magnus: Jaha! Redan då! Jag har surfat mig fram till att de fortfarande har sådana veckor.

Klas: Se där! Det kan mycket väl stämma. Det jag skulle säga var nämligen att konsthistorikern Anneka Lenssen menar att dessa islamiska veckor fungerade paradigmiskt för att

11 Grabar, Oleg, 2006, "Geometry and Ideology: The Festival of Islam and the Study of Islamic Art" in *Islamic Art and Beyond*, vol. III: *Constructing the Study of Islamic Art*. Hampshire: Ashgate.

12 Abdallah, Monia, 2014, "World of Islam Festival (Londres 1976): Naissance d'un nouveau paradigme pour les arts de l'islam" in *RACAR: Revue d'art canadienne* 39:1.

skapa en marknad för islamisk konst förstådd som en delvis mystisk enhet sammanhållen av abstrakta former med symboliska innebörder.¹³ 215

Här mutades alltså in ett område där muslimska finansierare och brittiska utställningsmakare kunde hitta varandra och komma överens. I första hand skapades det med hjälp av utslutningar – av politiska konflikter i samtiden och förflutenheten, av historisk föränderlighet och regional variation, av dem som saknar kunskaper för att rätt förstå den islamiska konstens djupare innebörder. Islam, religionen islam, fixerades på detta område till någonting överhistoriskt och för länge sedan fastlagt. Det hör till saken att en sådan syn på religion gör tillvaron lite enklare för museerna. Crispin Paine har framhållit att alla försök att fånga föränderligheten och mångfalden inom en gemenskap av troende och de olika former av religiöst praktiserande som äger rum i en sådan kräver nytt insamlande och ny forskning.¹⁴ Det är betydligt mera hanterligt att utgå från den inarbetade museala och orientalistiska tradition som pekar ut det som är religionens oföränderliga kärna, dessa fasta mönster av ett antal grundläggande principer.

Magnus: En märklig sida av det här är väl att oljerika emirers vilja att skjuta till pengar till en god bild av islamisk konst i Europa kom att bilda en legering med gamla europeiskt imperialistiska insamlings- och utställningsstrategier.

Klas: Jo, det där kan man betrakta som en motsättning som heter duga. Men den hanteras antagligen genom att man helt enkelt inte pratar så mycket om sådant som europeisk kolonialism eller saudiskt stöd till jihadister i de här sammanhangen.

Magnus: Det kan man tänka sig, ja. Men nyanseringen av

13 Lenssen, Anneka, 2008, "Muslims to take over the Institute for Contemporary Art. The 1976 World of Islam Festival" i *Middle East Studies Association Bulletin*.

14 Paine, Crispin, 2013, *Religious Objects in Museums. Private Lives and Public Duties*, London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury.

216 vår kritiska bild, som jag var inne på nyss. Låt oss ägna oss åt den en stund. Vi är överens om att det stora problemet med utställningarna av islamisk konst är den spretiga konstellationen av skilda ambitioner. Det är den som gör det så svårt att veta var man som besökare ska lägga sitt fokus. Men låt oss säga att besökaren lyckas tänka bort alla ambitioner förutom den att visa konst, islamisk konst från det förflutna, eller om vi ännu djärvare tänker oss att museerna själva skalade bort alla ambitioner förutom den, vad skulle hända då?

Jag tror att det är något som har med sådant att göra som är förklaringen till att jag känner mig som mest lugn och koncentrerad i min besökarroll när jag är på Victoria and Albert Museum. Det är det museum som ligger närmast den mera avskalade modellen. Dynastierna är inte så förfärligt många, kronologin är aningen uppbruten, jämförelsevis lite sägs om religionen islam. Istället lämnas större utrymme för föremålen själva. Och de visas upp av ett särskilt skäl: för att de är vackra och suggestiva och därför kan stimulera ett engelskt konsthantverkstänkande. Det understryks också av exponeringen av dem.

Det händer någonting där. Relationen mellan mig och föremålen fördjupas. Jag tittar längre på de enskilda föremålen, studerar deras former, proportioner och färger. Det som bidrar är också upplevelsen av autenticitet: just detta föremål användes för alla dessa hundra år sen. Och det leder till att någonting stimuleras som jag vill kalla för min historiska fantasi. Det innebär inte att jag lär mig mer fakta om islams värld förr, men jag tenderar att uppleva stämningar, kanske rentav se bilder.

Samma upplevelser har jag haft på andra museer. I kapitel tre berättade jag lite om mitt möte med en ornamenterad andalusisk dörr från 1300–1400-talet på Museum für Islamische Kunst. Jag har lite svårt att sätta ord på det här. Det har som sagt ingenting att göra med tillgodogörande av historiska data.

Och det jag upplever kan få diskutabla följder, det kan bana väg för de mest skilda slutsatser i varierande grader av frihet från historiska fakta. Men det är en upplevelse av viss intensitet och just den kan stimulera mig, eller vilken besökare som helst som erfar något liknande, att fördjupa min mer rationellt grundade kunskap. Den berikar mitt intresse för den islamiska världens historia. På ett liknande sätt kan betraktandet av den stora minbaren på Victoria and Albert Museum berika min förståelse av islam som religion.

Men det betyder inte att jag skulle föredra utställningar som var avskalade på allt det som kan kontextualisera de estetiska upplevelserna. Något sådant skulle faktiskt vara ganska förfärligt, inte minst ur politisk synvinkel. Man skulle då hamna mycket nära det som var den historiska utgångspunkten för europeiska konsthantverksmuseer: att från periferin, från den av Väst dominerade delen av världen, rycka loss och transportera hem estetiska enskildheter blott och bart för att utveckla design i centrum. Helt och hållet en envägstrafik utan alla tankar på kulturell förståelse och kunskapsproduktion om det som är geografiskt och temporalt fjärran.

Föremålen måste kontextualiseras, så är det förstås. Men det bör göras på ett sätt som är mera följsamt mot föremålen, som utgår från dem. Det jag vänder mig mot är det som är det vanliga: förströdda och fragmentariska sakupplysningar om dynastier och fem pelare som inte har stort mera gemensamt med föremålen än att de yttras i samma rum som föremålen har placerats i. Av betydligt större betydelse än sådant är, tror jag, till exempel information om hur och av vem föremålen tillverkats, hur de kommit till användning.

Ja, som du hör: Jag tänker högt. Jag är inte alls säker på att jag har rätt. Men när jag spekulerar så här så försöker jag också lyfta fram det som jag tror är den stora potentialen hos och det stora värdet i utställningarna av islamisk konst: själva konst-

218 föremålen och de upplevelser och associationer som de föder.

Klas: Ja! Det där var intressant. Och vittfamnande. Vad kan man egentligen uppleva i en museiutställning? Vad lär en besökare sig? Det är ju grundläggande frågor om själva museet och utställandet som fenomen. Till och med om betraktande och lärande. Stora frågor som det redan skrivits många böcker om. Det har vi kanske inte riktigt tid att fördjupa oss i här. Men den upplevelse du försöker beskriva stämmer ganska väl med hur besökarupplevelser brukar beskrivas.¹⁵

Ett perspektiv inom denna forskning kallas *design for learning*.¹⁶ En av delarna i det säger att besökare alltid kommer med sina egna förförståelser, medan många utställningar försöker sätta en helt egen agenda. Men besökarna är ganska starka och framhärdar i att fundera över sådant de redan tidigare intresserat sig för. Utifrån dessa förförståelser och känslor möter de utställningar och de föremål som finns där. Eller så finner de ingen fästpunkt för sina intressen och ger upp och går därifrån. Den bästa upplevelsen verkar komma om den egna nyfikenheten bejakas. Någon kanske är intresserad av porslin och ser en massa detaljer kring det, andra gillar metall, en tredje funderar över historien, en fjärde söker existentiella upplevelser och så vidare. Om man som besökare får uppfattningen att man måste kunna en massa för att förstå det som ställs ut hämmas nyfikenheten. Om man däremot får en tydligt formulerad ram att förhålla sig till, tillsammans med en frihet att följa och utveckla sina egna intressen är sannolikheten att man lär sig något stor.

Många som studerar lärande betonar att vi alltid lär oss något. I mötet med något främmande uppstår alltid tankar och

15 Black, Graham, 2012, *Transforming museums in the twenty-first century*, London: Routledge.

16 Insulander, Eva, & Selander, Staffan, 2009, "Designs for learning in museum contexts" *Designs for Learning*, 2(2), 8–21.

219 tolkningar. De är som du säger inte direkt kopplade till kunskaper, men är ändå ett slags lärande. Om det finns information om föremålet som väckt en tanke kan denna utvecklas och bli mer kvalificerad, om informationen relaterar till betraktarens tankar och föreställningsvärld, vill säga. Torra faktauppgifter om dynastier och pelare har nog liten potential att göra det, berättelser om tillverkningsvillkor och användning större. Väl så viktig som texten är den stämning som ljussättning, monterplaceringar och rummets form skapar. Här måste vi väl säga att de utställningar av islamisk konst vi sett alla är tämligen sterila och ganska tråkigt och rent av dåligt ljussatta. De ger därmed en museal känsla, i ordets sämre bemärkelse.

Själv har jag nog blivit mest fascinerad av moskélamporna som vi sett på nästan alla de stora museerna. Inför dem kan jag börja fantisera om de som tidigt, tidigt gått runt och tänt dem inför morgonbönen i Kairo eller Damaskus eller var de kommit från. Råkallt och mörkt, hur bönesalen sakta träder fram vartefter de fått tänt alla lampor. Männens som sömndruckna börjar samlas. Böneutroparna som klättrar upp i minareterna och ropar ut kallelsen i den vaknande staden. Men alltför ofta arbetar presentationen mot mitt fantiserande genom att tränga in lamporna bland en massa andra föremål och presentera dem som blåst glas från mamlukdynastin med blomstergirlangsmotiv och kalligrafi. Det känns nästan som man är olydig när man förlorar sig i sådana fantasier snarare än att följa den kronologiska linjen av dynastiernas glasföremål. Men det är nog viktigt att minnas att det med säkerhet finns många olydiga besökare.

Magnus: Jag tycker det verkar som om vi kan enas om att föremålen själva har en stor potential för att skapa stämningar som kan leda till fortsatt lärande. Men också att dessa potentialer hålls tillbaka och kanske rent av motverkas i utställningarna. Men nu kanske det kan räcka med prat om museer med islamisk konst? Eller?

Klas: Jo. För den här gången i alla fall.

Magnus: Okej. Om vi nu går över till de övriga museerna så skulle jag faktiskt vilja börja med att fråga dig en sak som rör die Religionskundliche Sammlung i Marburg. När jag skrev om den i kapitel fyra nämnde jag helt kort Rudolph Ottos roll där. Men jag gjorde det fåordigt och skyndsamt. Det berodde på bristande idéhistorisk bildning. Jag har senare förstått – och det underströk ju för övrigt Konstanze Runge – att hans förhållande till religion utgör ett slags grund till den utställning vi såg. Kan du hjälpa mig här? Berätta om Otto.

Klas: Marburgsamlingen har sitt ursprung i Rudolph Ottos (1869-1937) ambition att skapa en annan slags religionsvetenskap. Han menade att det i botten av alla olika religioner låg en gemensam känslomässig erfarenhet av något heligt, av vad han kallar ”något helt annat”. Hans stora verk heter följaktligen *Det heliga*.¹⁷ Första utgåvan kom 1917 och den har funnits i tryck sedan dess. Religion var för honom inte egentligen tro på Gud, utan just upplevelsen av något heligt. Han brukar kallas för religionsfenomenologins fader.

Det betyder att den samlingsprincip som styrt vid religionsvetenskapliga avdelningen vid Philipps-Universität i Marburg är en helt annan än de andra vi besökt, även den lika religionsvetenskapliga Cadburysamlingen i Birmingham. Otto ämnade genom sitt samlande utmana standarddefinitionen av ”religion” och därmed av ”islam”. Istället för att som tidigare religionshistoriker utgå från texter och idéer var Rudolph Otto intresserad av de föremål som i olika religiösa sammanhang bar själva upplevelsen av ”det heliga”. Religionsfenomenologin ville beskriva mötet med, och upplevelsen av det heliga i riter och religiösa föremål. Istället för dogmer och principer studerade man praktiker och erfarenheter. Det innebar till exempel att

17 Otto, Rudolf, 1924, *Det heliga. Jämte spridda uppsatser om det numinösa*, Stockholm: Svenska Kyrkans diakonistyrelsens bokförlag.

Otto inte främst var intresserad av islams ”kärnområden”, utan snarare av platser där den religiösa praktiken var levande, stark och utvecklad. Till exempel Indonesien, som är i det närmaste frånvarande i andra islamsamlingar. De religionsvetenskapliga samlingarnas i Marburg genomgående idé handlar alltså om att genom föremålen visa och diskutera det religiösa erfandet av dessa, inte om att visa högtstående eller vackra kulturella artefakter från olika civilisationer formade av olika religioner.

Magnus: Utställningen är ju ganska oansenlig men väldigt intressant och i det närmaste unik. Tillsammans med den i Central Mosque i London och St Mungo Museum of Religious Art and Life i Glasgow är den faktiskt den enda som försöker berätta om islam som religion. Och det du säger om arvet från Otto tycker jag är ganska tydligt framträdande. Det indonesiska inslaget får en förklaring men framför allt förstår man betoningen av det vardagliga. Det är en levd och praktiserad religion man vill visa. Inget av utställningens föremål skulle få en plats på utställningarna av islamisk konst. Istället för mästerverk ur det islamiska konsthantverkets historia får man titta på resultatet av industriell massproduktion, leksaker och barnböcker till exempel. Om man därmed fångar ”det heliga”, om det nu är det man är ute efter, är väl upp till besökaren att avgöra. Det heliga har ju ingen materiell gestalt, men kan presenteras materiellt. I den omständigheten ligger en svårbesvarad fråga: Är det över huvud taget möjligt att ställa ut religiös tro, i meningens övertygelse och upplevelser? Vad i gängse museal rekvisita skulle i så fall kunna komma i fråga? Vi kanske kan hålla den frågan i bakhuvudet och återkomma till den om ett tag?

Klas: Det kan vi göra.

Magnus: Det var egentligen några andra saker jag skulle vilja ta upp mot bakgrund av det just sagda. En är den här: det är alltså endast *Von Derwisch-Mütze bis Mekka-Cola* i Marburg, St Mungo Museum of Religious Art and Life och utställningen

222 i Central Mosque som utgår från religionen islam. Men de gör det från tre vitt skilda håll. I Marburg är perspektivet vetenskapligt och externt. Ett uttryck för det är att man undvikit samarbete med praktiserande muslimer för att inte därigenom äventyra vad man kallar ett neutralt förhållningssätt. Utställningen i Central Mosque är gjord av troende och utövande muslimer. St Mungo kan väl sägas utgöra en mellanposition. Där möts ett externt och ett internt perspektiv, även om man blir osäker på hur fördjupad och bred museets dialog med troende i Glasgow verkligen varit.

Det som aktualiseras här är, tycker jag, en fråga som vi har anledning att beröra. Den handlar om vem som har rätt att skildra eller tala för en grupp (som i det här fallet, muslimer i Storbritannien och Tyskland, är en minoritetsgrupp)? Extremerna bland tänkbara svar är 1. endast de externa och "neutrala experterna" och 2. endast de som ingår i gruppen. Man får nog leta väldigt länge innan man hittar någon som i tryckt skrift helt och hållet ansluter sig till endera av dessa uppfattningar. Men både du och jag vet att svar 2. med hetta kan hävdas när diskussioner förs i vissa identitetspolitiska kretsar. Medan, slår det mig nu, svar 1. för ett antal årtionden kunde framföras med samma emfas.

Religionskundliche Sammlungs förhållningssätt har vi redan berört: det bryter mot den andra principen i ICOM Cultural Diversity Charter som förespråkar deltagande demokrati genom bland annat konsultation av, förhandlingar med och deltagande från samhällsgrupper (community groups). Men man kan ju fråga sig hur sådana förhandlingar skulle ha gått till om den aktuella samhällsgruppen hade representerats av personerna bakom utställningen på Central Mosque i London. I den framförs ju övertygelser som direkt strider mot det som Religionskundliche Sammlung vill värna: den vetenskapliga kunskapen. Jag tänker på alla illustrerade påståenden om att

223 Koranen föregriper de naturvetenskapliga upptäckter som följde med den vetenskapliga revolutionen i upplysningens västvärld. På det här området ligger St Mungo Museum of Religious Art and Life betydligt närmare Religionskundliche Sammlung än Central Mosque, tycker jag. Jag tänker på hur den mer externa, bokbaserade berättelsen så att säga håller de troendes vittnesbörd i schack. De senare tillåts inte sägas så värst mycket som går utanför den förra. I slutändan visar utställningarna på St Mungo först och främst sådana "fakta" som går att hitta i litteratur med vetenskapliga pretentioner.

Möjligen kan man i jämförelserna mellan dessa tre museer ana en förklaring till det. Om man ser till exemplet Central Mosque tycker man sig stå inför ett kraftfullt argument för att, till exempel, religiösa minoritetsgrupper inte bör ha exklusiv rätt att formulera sina egna presentationer av sig själva, särskilt inte om sådana vördnadsfullt ska lämnas i fred av kulturrelativistiska skäl. Det är svårt att se att någon alls, åtminstone långsiktigt, skulle tjäna på det.

Jag antar att du i ditt arbete på Världskulturmuseet fått vissa erfarenheter av den här frågan. Det vore intressant att få ta del av dina synpunkter i saken.

Klas: Ja, jo. Kanske inte bara av mitt arbete på museet, men också genom att ta del av diskussioner om vithet, makt och representation.

Det är som du säger en väldigt stor, och viktig, fråga det där om vem som kan, får och bör tala om en grupps identitet, tradition och föreställningsvärld. Som till exempel Charlotte Hyltén-Cavallius och Fredrik Svanberg diskuterar i boken *Älskade museum* tenderar museernas personal att vara homogent normkulturell.¹⁸ Vit, väletablerad. Jag tycker det är mycket vik-

18 Hyltén-Cavallius & Fredrik Svanberg, 2016, *Älskade museum. Svenska kulturhistoriska museer som kulturskapare och samhällsbyggare*, Lund: Nordic Academic Press.

224 tigt för sådana personer, det vill säga sådana som du och jag, att vara ytterst ödmjuka inför bristen på erfarenhet av att vara marginaliserad, ifrågasatt och misstänkliggjord. Även om det heller inte är så enkelt att alla som tillhör vit medelklass känner sig hemma och trygga i samhällets mittfåra. Många av oss har andra upplevelser av att inte höra till som kan böttna i klass eller andra mer personliga erfarenheter och förutsättningar. Men det är skillnad på om ens skav mot det etablerade är synligt eller inte. Vi – du och jag – kan i de flesta sammanhang passera obemärkta, i passkontroller och privilegierade sammanhang. Vi är de omarkerade, den vita normaliteten som annat mäts mot. Därmed är Marburgs framhållande av neutralitet väldigt svårt att realisera. Vem är egentligen neutral?

Men att av denna omistliga normkritik dra slutsatsen att var och en bara kan och ska tala för sig själv är att falla i det motsatta diket, skulle jag säga. Vi har ju alla en tendens att vilja tona ner eller dölja mer problematiska sidor av vår identitet. Dessutom är det inte alldeles lätt att avgöra hur identitet relaterar till tradition och historia. Så snarare än att svara 1 eller 2 på din fråga (om det nu var en fråga) skulle jag säga att det beror på vad man vill förklara. Vill man förklara hur muslimer kopplade till Central Mosque i London ser på vetenskapens relation till uppenbarelsen är det ju smart att låta dem vara med, eller rent av att låta dem göra det själva. Nu nöjer sig ju inte utställningen där med att säga att det är de själva som uttolkar relationen så, utan de säger att det är så att vetenskapliga framsteg finns förutskickade i Koranen.

I Marburg ville de ge en bild av hur mångskiftande den religiösa praktiken är i Tyskland. Om bara de lokala muslimska församlingarna i lilla Marburg bjudits in hade mycket hamnat bredvid. Det är också mycket möjligt att det blivit svårt att få alla att komma överens om att alla olika uttryck som finns i deras utställning är acceptabel islam. Det verkar i alla

fall vara ett av deras argument för att inte blanda in muslimer som skulle kunna beskriva sina egna erfarenheter av att vara tysk muslim i Marburg. Den närhet sådana berättelser kunnat förmedla saknas lite i deras utställning. Vem köper en Razanne-docka till sitt barn, och varför? Det hade varit intressant att få höra en förälder resonera om eventuella konflikter mellan olika uppfostringsideal.

Jag tror det kan vara en poäng att tala om representation här. Jag har tidigare i flera sammanhang skrivit och pratat om det begreppet.¹⁹ Låt mig få återanvända något av det.

Magnus: Okej då.

Klas: Det finns några viktiga skillnader mellan olika former för representation som är relevanta här. Alla bör ha rätt att vara med och bestämma vem som ska *företräda* dem. Men som vi pratat om nu är det en annan slags representation. Vi pratar mer om huruvida man bör få vara med och bestämma hur man ska *framställas/avbildas*, vilket ju påverkar vilka föreställningar folk får om en.

Samtidigt som det är viktigt att se skillnaderna mellan olika slags representation går det i praktiken inte att hålla isär dem. En slags representation innehåller ofrånkomligen även de andra. Varje framställning/avbildande är också alltid ett företräddande. Dessutom är det ju så att vilka föreställningar andra har om en människa påverkas av hur hon framställs, och det påverkar i sin tur hur hennes intressen företräds i offentligheten. De som sällan framställts som likvärdiga delar av samhället har mycket svårare att få sina intressen företrädda, att självständigt få företräda sina intressen, vilket den europeiska historien är fylld av exempel på – kvinnor, språkliga minoriteter, funktionshindrade, homosexuella, mentalpatienter, fosterbarn, muslimer, och många många fler.

19 Grinell, Klas, 2010, "The Politics of Museums in Europe: Representations, diversity, doxa" i *European Journal of Economic and Political Studies*, 3:1.

226 Men när museer försöker avhjälpa det genom att bjuda in en representant från en tidigare förbisedd grupp riskerar vi att göra om misstaget på lägre nivå. Med vilken legitimitet kan de vi bjuder in i vårt utställningsarbete verkligen tala för en hel grupp? Har vi verkligen frigjort oss från föreställningen att andra människor bestäms av sin grupptillhörighet? Jag tycker att man i mycket av det community-arbete som museer ofta lyfter fram som lösning på representationsproblemet tar för lätt på den frågan. Men, inser jag nu när jag hållit min lilla standardföreläsning, det svarar inte riktigt på din fråga. Kanske belyser det den i alla fall.

Magnus: Visst gör det det. Vi är ju inte ute efter att lösa problem som dessa. Vi nöjer oss med att reflektera över dem. Jag antar att vi tycker att vi därigenom uppfyllt våra vetenskapliga förpliktelser.

Det andra jag kom att tänka på när jag drog mig till minnes Marburg var ungefär följande. Där har man gjort något som i stort sett inte förekommer på utställningarna av islamisk konst: man har hämtat föremål från de redan befintliga samlingarna men kompletterat dessa med nya saker och kunskaper anskaffade enbart med tanke på den utställning man vill skapa. På ett liknande sätt ligger det till på utställningarna *Türkenbeute* och *WeltKultur* i Karlsruhe. Det betyder för det första att själva utställningsidén kommer före uppvisandet av det redan insamlade. För det andra blir det möjligt att överskrida de begränsningar i tid och rum som samlingarna skapat. Därmed kan ett nu och även ett här införlivas i utställningen. Tyska muslimska barnböcker och mediastationens uppgifter om muslimsk ungdomskultur i Tyskland är exempel på det. Och i och med det borde rimligen utställningens möjligheter att "tjäna samhället och dess utveckling" öka.

Klas: Det hänger ihop med det vi talade om tidigare, om utställningsidéerna börjar i samhället eller i samlingarna. På så

sätt är museet i Marburg, trots att det är en del av en vetenskaplig institution och tveksamt till att bjuda in till deltagande, mer i fas med idealen inom museistudier än de stora museerna.

Museer som inte fortsätter samla och har en kontinuerlig diskussion om vad som bör samlas har väldigt svårt att spegla samtiden. Som utställningen i Marburg visar behöver det inte nödvändigtvis vara så kostsamt att nysamla. Det är naturligtvis lättare och mer kostnadseffektivt att göra det för specifika utställningar istället för att försöka fortsätta bygga en samling som är i takt med tiden.

Men sen är ju frågan – vilka är samhället? Är inte det väldigt svårt att avgöra? Många museer jobbar hellre med att för varje utställning rikta sig mot en specifik målgrupp och med ICOMska ord försöka tjäna dem och deras utveckling. Där finns en annan svårighet specifikt relaterad till islam. Väldigt många i majoritetssamhället vet väldigt lite om islam, om vad muslimer tycker och tänker. Det förekommer som du skrev i inledningskapitlet en massa islamofoba fördomar. Det är naturligtvis en viktig samhällsuppgift att försöka motbevisa dem, att ge lite grundläggande insikter om vad islam är och hur mycket gemensamt som ryms i kristna och muslimska traditioner, i deras sammanflätade historia som i högre grad än vad folk tror har utspelat sig också i Europa.²⁰ En sak som blivit tydlig under våra resor tycker jag är att en utställning som vill motverka islamofobi måste vara något ganska annat än en utställning om islam som vill locka fler muslimer till museet. Birminghamutställningen av den gamla Koranen är ett bra exempel. Där var det svårt att förstå så mycket mer om islam. Men för många med känslomässiga band till islam och dess heliga skrift var, som du beskrivit, utställningen mycket tilltalande. Det känns som om det egentligen var den enda

20 Grinell, Klas, 2016c, "Muslimskt kulturarv i Sverige och Europa", *Ord & Bild*, no. 3-4.

228 utställning vi sett som vände sig till muslimer, även om inte minst Museum für Islamische Kunst i Berlin de senaste åren jobbat ganska mycket för att bjuda in framförallt nyanlända syriska flyktingar till museet. Som Riem Spielhaus, som ingått i vårt projekts referensgrupp ...

Magnus: Det vet jag väl.

Klas: Naturligtvis. Ursäkta. Jag förlorade mig visst i föreläsarrollen. Men hur som helst: som Riem skildrat har man på Museum für Islamische Kunst ganska länge velat välkomna Berlins muslimer och visa att detta är en plats där de hör hemma.²¹ Kanske är det en outnyttjad potential i de islamiska konstutställningarna. Det hade varit väldigt intressant att se vilka förklarande texter lokala muslimer i till exempel London skulle önska kring de föremål som finns på British Museum.

Men nu glider jag tillbaka till den islamiska konsten igen. Den verkar ändå ha satt sig hos mig, och utövar en lite motsägelsefull lockelse. Det jag skulle säga var: Hur tänker du om det där med målgrupper?

Magnus: Om jag ska vara fullständigt ärlig måste jag bekänna att jag aldrig tänker i termer av målgrupper när jag besöker museer. Åtminstone inte när jag är där av icke yrkesrelaterade skäl. Däremot tänker jag mig en målperson, nämligen jag själv. Jag går på utställningar för att jag ska berikas och utvecklas, för att fördjupa mig i något som intresserar mig. Händer inte det tycker jag inte att utställningen är "intressant".

När jag kommer på mig med detta blir jag besviken på mig själv. Jag tycker inte om den självfixeringen. När det gäller litteratur, film, teater etc. har jag lätt för att bli grinig på människor som resonerar på ett liknande sätt: "den här boken var inget bra, för den berörde mig inte, den sa mig ingenting."

21 Spielhaus, Riem, 2013, "Narratives of belonging and exclusions. Offering the Museum of Islamic art as a lieu d'identité for Muslims", Peter, Frank, Sarah Dornshof, Elenda Arigita (red.) *Islam and the politics of culture in Europe. Memory, aesthetics, art*, Bielefeldt: Transcript Verlag.

229 Som om konst är en välsmord envägskommunikation. Som om konstverkets uppgift är att lägga sig till rätta i en specifik struktur av känslor och tankar som jag råkar gå omkring och bära med mig. En sådan hållning kan maskera sig till sparsmakad förfining, men det handlar istället om ren och skär naivitet. Konst ska bjuda betraktaren och läsaren motstånd, det är betraktarens skyldighet att låta sig utmanas, känna sig obekvämd och att försöka ställa om sitt inre så att det blir möjligt att förstå vad konstverket försöker förmedla.

Riktigt så tänker jag inte när det gäller i alla fall mera traditionsbundna utställningar (med undantag för konstutställningar, kanske). En stunds självrannsakan ger det vid handen. Jag ska inte fördjupa mig i sådan nu, det lovar jag dig. Men jag tror att det i förlängningen av den här omständigheten kan gå att hitta ett förslag till vad museet egentligen är för ett ställe. Eller i alla fall de museer vi besökt i vårt projekt. Det är en plats för individuell (eller par- eller familje- eller något annat intimvis) förströelse och förkovran. Och denna förkovran ska vara ... tja, kanske inte nödvändigtvis njutbar, men i alla fall snabbt och enkelt tillgänglig.

Däremot kan utställningarna – jag vet: jag hårdrar på ett sätt som direkt strider mot hur många museer vill tänka om sig själva – endast i ytlig mening betraktas som en mötesplats. Inte i särskilt hög grad mellan besökaren och det utställda, om man tänker sig att ett möte handlar om ett ansträngande och ömsesidigt, alltså också besökarens, försök att ta sig förbi sådant som försvårar kontakt men som ändå måste finnas närvarande. Jag kan föreställa mig att detta i så fall kan ha något att göra med att museer befinner sig närmare den kommersiella upplevelseindustrin än vad olika konstformer gör. På en institution som British Museum eller dess granne Science Museum tycker man sig åtminstone se tydliga tecken på det. Genom dem skyndar grupper av turister för att beta av det som är gammalt,

230 världsberömt och storslaget respektive hypermodernt och tekniskt intrikat. Kanske för att bli imponerade och på så vis tillgodogöra sig en upplevelse.

Kanske kan man uttrycka sig så. Om man hårdrar. Vad man däremot mera säkert kan säga är att de museer som vi besökt i mycket begränsad omfattning utgör mötesplatser för olika grupper i samhället. Dels har det förstås att göra med att långt ifrån alla samhällsgrupper finns representerade i museernas besökskaror. Det är en sida av saken. Men det beror också, tror jag, på det här individuella perspektivet. Den genomsnittlige besökaren kommer till museet för att berika sig själv på just beskrivet sätt och inte för att via utställningarna inleda en dialog med människor med helt andra erfarenheter och perspektiv på tillvaron än en själv. Jag vet inte om man kan säga att detta gäller generellt för museer eller endast de, och de som liknar dem, som vi besökt.

Klas: Här vill jag nog med bestämdhet tycka någonting helt annat. Jag uppfattar det som att mötesplatsidealet till stor del förverkligas, eller i alla fall hanteras, av pedagogik och programverksamhet. När utställningar möter skolklasser och en massa andra slags grupper, eller tolkas av olika andra konstformer under programkvällar och särskilda evenemang. Sådant har vi ju inte alls tittat på. Kanske kan man tycka att museer ibland lägger väl stor vikt vid denna del av utbudet som når proportionerligt sett få besökare. Men å andra sidan kan det där ske möten som är mer djupgående och rent av förvandlande för deltagarna. Mina egna största ögonblick som museiverksam har varit i sådana stunder där jag på ett sätt som för mig är ovanligt har fått möta människor från många olika sammanhang.

Magnus: Jo, det har du rätt i, jag håller med. Jag använde ordet "mötesplats" på ett både speciellt och slarvigt sätt. Jag avser inte fysiska möten där representanter för olika grupper träffas för att föra ett konkret samtal eller något i den stilen.

Sådana äger förstås rum genom programverksamheten och det är ju i allra högsta grad bra. Jag tänkte på "mötesplatser" inom ramarna för det besökarperspektiv som vi så envetet hållit fast vid i den här boken. Med mötesplats syftar jag därför på utställningar som ger besökaren möjligheter, som rent av tvingar besökaren, att reflektera över tankevärldar och livsomständigheter hos samtida grupper i det egna samhället som i väsentliga avseenden hör ihop med det som ställs ut. Och detta alltså helt vid sidan av programverksamhet.

För att mötesplatser av just *den* typen ska kunna uppstå krävs att en hel del saker måste tänkas igenom och omsättas i praktik. Två initiala saker att då hantera har du varit inne på. För det första: Ska utställningarna börja i samlingarna eller i samhällsnyttan (om vi nu ska kalla det för det)? På den punkten handlar det helt enkelt om att bestämma sig. Vi är ju överens om att alla museer inte gjort det. Det man bestämmer sig för behöver absolut inte vara något dikotomiskt. Det kan istället vara fråga om en form där samlingar och samhällsnytta på ett genomtänkt och integrerat sätt kommunicerar med varandra. Att det är möjligt har vi sett exempel på. Min favorit bland dessa är *Türkenbeute* i Karlsruhe. Man kan ha synpunkter på idéinnehållet i den utställningen, men själva formen fungerar väldigt väl, tycker jag. Och ett skäl till detta är, tror jag, att "samhällsnyttan" har en så framskjuten funktion i utställningens idémässiga botten.

Det andra var det för resten jag som först tog upp, kommer jag ihåg nu. Det här: Bör en grupp med viktiga beröringspunkter med det utställda i någon mån medverka vid själva produktionen av utställningen? Även om reservationerna är många – du har nämnt några av dem – tycker jag att svaret på den frågan i princip är ja.

Om man tycker så står man inför en annan sak att ta ställning till: Går det att kombinera en grupps bild av sig själv,

232 kanske framför allt en marginaliserad grupps bild av sig själv, med det vetenskapligt orienterade och distanserade perspektiv som ett museum vill upprätthålla? Med stor övertygelse kan jag säga att det borde gå. För jag är nämligen etnolog, eller som det hette förr: folklivsforskare, och i den disciplinen har man i mycket stor omfattning ägnat sig åt att skapa sådana kombinationer. Man har intresserat sig för de tankevärldar och livsformer som bärs upp av olika sociala grupper i samhället och försökt sätta dessa i förbindelse med vetenskapligt förankrade berättelser om samma verklighet. Och på det hela taget har man lyckats bra med detta. Man har gjort det genom att försöka skapa polyfona berättelser utan att därför tumma på vetenskapliga krav på sanningssökande och falsifiering.

Jag har för egen del mycket färsk erfarenheter av det. Mina två senaste böcker handlar, från lite olika utgångspunkter, om människor vars barndom trasats sönder till följd av samhällelig vanvård på barnhem och i fosterfamiljer.²² De bygger på intervjuer med sådana människor, på arkivmaterial och på inläsning av vetenskaplig litteratur. Intervjuerna är av begripliga skäl mycket känslolösa och i hög grad starkt och entydigt fördömande mot den samhälleliga omsorgen om utsatta barn. Arkivmaterialet, alltså det material som samhällets institutioner lämnat efter sig, talar ett helt annat språk. Där kan i princip samma förhållanden som i intervjuerna omnämnas men utan några som helst vittnesbörd om orättfärdigheter. I den vetenskapliga litteraturen skildras mera distanserat de övergripande strukturerna och skeendena. Det går alldeles utmärkt att skapa en polyfon berättelse med hjälp av dessa tre perspektiv, utan att vetenskapliga kriterier därför överges och utan att såra den utsatta gruppens känslor. Men det ska sägas att det senare

22 Berg, Magnus, 2014a, *Ett ömmande hjärta. Vidkärrs barnhem i Göteborg 1935–1976 och därefter*, Göteborg: A-Script och 2014b, *Boken om Popp och hans mamma Alice. Sjuttio års kamp för värdighet i utkanten av Göteborg och Sverige*, Göteborg: A-Script.

inte är alldeles enkelt. Också det vet jag av egen erfarenhet. En rapport som jag för många år sedan var medförfattare till skapade starkt negativa reaktioner bland vissa personer i en intervjuad grupp.²³ Situationen gick att hantera och mynnade ut i långvariga vänskapsband och också i ett fortsatt forsknings-samarbete. Samtidigt illustrerar episoden faktumet att inga grupper är monolitiska enheter. De är alla hemorten för mot-sättningar och skillnader.

Klas: Jo, det där har ju flera beröringspunkter med en viss typ av utställningsproduktion.

Magnus: Men nu kom jag att tänka på en annan erfarenhet som har ännu fler beröringspunkter. Har du tillräckligt med tålamod kvar för att låta mig berätta om den?

Klas: Ja då.

Magnus: Jag satt med i en referensgrupp inför en utställning som skulle göras på Göteborgs stadsmuseum. Den kom att heta *Barnhemsbarn* och handlade om Vidkärrs barnhem i Göteborg.²⁴ I referensgruppen fanns – utöver mig, museets folk och en representant för de kommunala myndigheter som en gång haft ansvaret för verksamheten på barnhemmet – medlemmar i Samhällets styvbarn, en organisation för personer som varit omhändertagna av samhället som barn, samt medlemmar i Kulturgruppen för resandefolket. Resandefolket har alltid varit våldsamt överrepresenterat bland samhälleligt omhändertagna barn.

Det var en långt ifrån friktionsfri process som denna referensgrupp genomgick. Det berodde till en del på de mycket starka känslor som de tidigare omhändertagna av fullständigt

23 Berg, Magnus, Håkan Andréasson & Lennart Zintchenko, 1989, *Två invandrar-generationers svenska boende – som det erfarits och värderats av 60 barn till finska, turkiska och chilenska göteborgare*, BFR-rapport R43:1989, Byggforskningsrådet: Stockholm.

24 *Göteborgs stadsmuseum*, <http://goteborgsstadsmuseum.se/utställningar/barnhemsbarn>.

234 naturliga skäl hyste. Det berodde också på skilda uppfattningar bland dem. Kulturgruppen för resandefolket hade särskilda förväntningar på utställningen. Man ville se resandefolket massivt representerat för att därigenom belysa ett månghundraårigt förtryck av gruppen. Samhällets styvbarn ville istället att perspektivet skulle fokusera på omhändertagna barn i allmänhet.

Ytterligare ett skäl till gnissel kan nog härledas till referensgruppens ovana vid utställningsproduktion. Många häpnade över den fart förverkligandet av utställningen plötsligt tog i arbetets slutfas, när en designer kopplats in för att konkretisera idéerna. Då var det slut på diskuterandet. Det var bara att hoppas på att synpunkter och idéer förvaltades väl. För många kändes det snopet och snudd på kuppstat.

Det blev en utställning. Den speglade väl det forskningen visste att säga om barnhemmet och den historiska kontext det ingick i. Den rönt publik framgång, bland annat genom att den nominerades till "årets samtidsdokumentation" av nätverket DOSS, "Dokumentation av samtida Sverige". Så långt jag kunde bedöma uppskattades den också mycket av Samhällets styvbarn, något som inte minst framgick av att dess medlemmar verkade som pedagoger vid visningar av utställningen. Medlemmarna i Kulturgruppen för resandefolket var däremot missnöjda och i missnöjet fanns inslag av bitterhet och ilska. Man ansåg sig snuvad på en större plats i utställningen, något som man både tyckte sig ha rätt till och fått sig utlovat. Ur ett resandehistoriskt perspektiv var detta missnöje fullständigt berättigat, vill jag säga, men här fick alltså resandefolkets intressen stötas mot andra.

Det jag lärde mig av allt det här är att det går att genomföra utställningsprojekt i vilket en berörd grupps perspektiv aktivt införlivas. Det behöver inte alls äventyra ett mera vetenskapligt förhållningssätt. Men det är inte alldeles lätt. Framför allt ställer det långtgående krav på museet. Det fordras stora mått

av lyhördhet, klarhet och diplomatisk och dialogisk förmåga. Allt i kombination med fasthet och tydlighet om vad man inte kan kompromissa om, bland annat av vetenskapliga skäl. 235

Och om jag inte hade begripit det tidigare lärde jag mig också att en "sambandsgrupp" är en komplex entitet med interna motsättningar. Det var ju inte bara det att Samhällets styvbarn och Kulturgruppen för resandefolket tyckte olika. Ett i vissa avseenden större problem var att endast dessa två organisationer fick representera alla dem som vistats på Vidkär, eller för den delen också andra barnhem. Hur pass representativa för de senare som de här två organisationerna var vet ingen. De var det i alla fall inte helt och hållet. Jag känner till flera före detta barnhemsbarn som inte alls delar de två organisationernas mycket negativa syn på Vidkär.

Klas: Jag vill inte verka långsint, men när du medverkade i den där referensgruppen befann du ju dig uppenbarligen på en mötesplats. Den låg visserligen utanför den utställning som besökaren tittar på men hörde också till museets ordinarie verksamhet.

Magnus: Ja, du har rätt. Möjligen mera rätt än vad du tror. För själva utställningen fungerade också som en mötesplats. Eller rättare sagt: den hade alla förutsättningar för att kunna vara en mötesplats. Det slår mig nu. Endast en besökare med ett hjärta av sten kan ha vandrat igenom den utan att ägna den berörda gruppen, barnhemsbarnen, många och mycket inlevelsefulla tankar. Hur upplever man en sådan barndom, hur påverkar den ens fortsatta liv?

Så där fick jag väl klarhet i något som jag nyss var osäker på: utställningar kan fungera som mötesplatser, det strider inte mot utställningens väsen. Men utställningarna som vi besökt gör inte det, riktigt. Möjligen med undantag för Birminghamkoranen. Kanske, i någon mån, för *Türkenbeute*, eller i alla fall delar av *Türkenbeute*.

Klas: Så kan man nog se det. Åtminstone när du utesluter programverksamhet och liknande. Hur som helst: det låter ju ändå som om Göteborgs stadsmuseum hanterade processen fram till *Barnhemsbarn* bra.

Magnus: Ja, det tycker jag. Även om inte allt slutade i harmoni var jag i flera avseenden imponerad av museets personal.

Klas: Det finns ju annars en del fallgropar att snubbla ner i. Det finns ett musealt ideal som säger att "stakeholders and community groups" (som den internationella frasen lyder, på svenska blir det möjligen "intressenter och samhällsgrupper") ska äga processen kring utställande av "deras" kultur. Ibland uttolkas det på ett väl naivt sätt. Men som jag förstår ICOM och den ekomuseumidé, som starkast bär tanken om att kulturarvet ska användas för att stärka den grupp det tillhör, är den inte alls en produkt av naivitet. Det handlar inte om att nazister själva borde få beskriva nazismens historia, till exempel. Det skulle ju inte vara så bra. Exemplet är extremt, och man förlorar alltid genom att föra in nazism i en diskussion, men det är intressant och relevant i relation till den identitetspolitik vi redan talat om och det visar också på hur viktigt det är att inte släppa på de vetenskapliga kraven.

Ett av museernas viktigaste särdrag gentemot akademien är dels att de har föremål, men också, och för min del nog viktigare, att de i sin samtida skepnad har ett ideal om att vara en offentlig arena där människor får medverka i besluten om hur de ska skildras. Det är viktigt och bra. Jag gillar det. Frågan är emellertid vad det innebär i praktiken. Som jag förstod den akademiska personalen i Marburg var den orolig för vad en grupp skulle tycka om att en annan representerades bredvid den i utställningen. Det skulle lätt kunna leda till konflikter och personalen tänkte att de kunde undvika dessa genom att objektivt och självständigt avgöra vad som var en bra och representativ skildring av islam. Jag tycker det är viktigt att på-

peka att det inte skulle vara att följa ICOM:s ideal att låta någon på det sättet lägga sig i skildrandet av andra.

Det belyser hur svårt det i praktiken är att realisera deltagandeidealen. ICOM:s tanke är inte att grupper ska bjudas in och ha synpunkter på hur andra grupper skildras. Det som ställer till det är när det, som det väl oftast är i praktiken, finns olika grupper inom det som uppfattas som en grupp. Ofta har de också olika syn på hur de hör ihop och vilken som är viktigast. Vi kan till exempel vara överens om att vi är svenskar. Men väldigt oense om vad som är svenskt och bör sägas om svenskar. Din erfarenhet från projektet med *Barnhemsbarn* visar hur svårt det kan bli inte minst när museer ska försöka vara med och ge upprättelse åt grupper som diskrimineras på olika sätt.

Genom sitt i grunden akademiskt fotade val avstod den lilla produktionsgruppen i Marburg från att vara en integrerande arena som gav plats för motsättningar, vilket hade lett till att de tvingats hantera och jämka vars och ens rätt att vara med och säga sitt om hur de vill presenteras. Givet deras resurser var det kanske klokt. Att försöka vara integrerande och inkluderande ställer stora krav på ett museum. Man måste då klara av att förhandla var gränserna för ägande och delande går, och inte låsa sig vid sin vanliga, strömlinjeformade produktion. Är det museers roll att klara det? Är det rimligt att kräva det av ett så litet museum som det i Marburg? Njaj. Men det är inte något dumt ideal, tycker jag. Möjligen väl ambitiöst. Men det beror ju också på vad man läser in i det. Det är väldigt svårt att avgöra vems rätt att tala för sig själv som ska definiera det hela, tycker jag. En svag tolkning som säger att man inte ska prata om någon utan att den i möjligaste mån har en del i processen tycker jag är mycket bra, om än svärgenomförd ibland. Det riktigt svåra är ju när personer eller grupper inte vill kännas vid viktiga och korrekta uppgifter om deras kultur och historia. En del av problemet bottenar väl i att UNESCO och ICOM

238 utgår från att kultur är något vackert och välvilligt, som liksom står bortom sådant som klasskamp, diskriminering och annan antagonism.

Magnus: I anslutning till det vackra och välvilliga: Det är väl ändå anmärkningsvärt hur oproblematiserad den islamiska världen är på de museer vi besökt? Eller kanske bättre uttryckt: hur sällan den islamiska världen framställs som behäftad med sådant som är problematiskt, inte bra, bekymmersamt, kanske nödvändigt att ta avstånd ifrån, argumentera mot. Allmänt eller ur ett västligt perspektiv. De enda undantagen från detta är väl *Welten der Muslime* och *Türkenbeute*. I den förra utställningen visas ett traditionellt patriarkaliskt system som få i väst tycker om och i den senare krig som ingen alls tycker om. Ändå är detta saker som idag är som allra mest brännande i den västliga uppmärksamheten på den islamiska världen. I vilken grad kan man se den islamiska världen som ett hot mot västerländska värden om jämställdhet och individuell frihet och som ett hot om våld, terror och krig.

Med undantag för de två undantagen tycks strategin vara att helt enkelt undvika sådana ämnen. Det kan man tycka är lite väl räddhåget, särskilt om man beaktar hur klokt *Türkenbeute* hanterar sitt ämne. Där ges en tämligen komplex bild av krig och sammandrabbning: som en relation som inte bara innehåller död och blodsutgjutelse utan också kontakter som driver en någorlunda gemensam utveckling och som är av skiftande karaktär. I krigets och krigshotets historia har fiender flera gånger blivit bundsförvanter. Själva kriget blir naturligtvis inte bättre av det, men det ger en sammansatt bild av krigets roll i den historiska utvecklingen.

Men problem som dessa, problem som är viktiga att reflektera över, presenteras alltså endast i två utställningar. Det är frestande att göra en jämförelse med Wallace Collection. I utställningarna där, skapade under den imperialistiska era då

239 väst kontrollerade världen, hymlas det inte det minsta med att den islamiska världen också innehåller krig och våld. Islam är ju främst representerat av vapen och rustningar. Och när man gör den jämförelsen frestas man vidare att tro att frånvaron av våld och annat som få i väst gillar, har att göra med kolonialismens sammanbrott. Förklaringen ska sökas i omständigheter som en ny global maktbalans, i en muslimsk närvaro i väst till följd av migration och flykt. Kanske.

Klas: Jo. Kanske. Men det uttrycker också en ganska naiv syn på internationell förståelse och tolerans som tänker att vi för att motverka negativa inställningar ska visa andra från deras bästa sidor. Det finns väl i det också en reaktion på de ensidigt negativa framställningar av islam som är vanliga. Men det blir en väldigt förenklad bild, och det innehåller också en problematisk idé om att vi bara kan acceptera det vackra och snälla. Det är dåligt förankrat i den forskning om fördomar och interkulturell kommunikation som faktiskt finns. Ska vi leva tillsammans med andra måste vi ju acceptera att alla traditioner, kulturer, grupper och individer är motstridiga och inte bara lätta att gilla, och att det finns förtryck som måste bekämpas i alla samhällssystem.

Magnus: Du, klockan går. Om inte alltför länge bör vi väl bege oss till flygplatsen?

Klas: Jaha ja. Det kanske vi bör, ja.

Magnus: Men det är några frågor som vi i alla fall kort bör säga något om först. Den första är den vi lovade varandra att spara i bakhuvudet: Är det möjligt att ställa ut religiös tro och praktik? Jag skulle säga att det i alla fall är svårt, åtminstone så länge det rör sig om starkt föremålsdominerade utställningar. Det man har att röra sig med då är materiella uttryck. De kan rumsligt arrangeras som repliker av religiösa miljöer. Men det är ändå inte samma sak som tro och praktik. Jag kan inte få det till annat än att det som krävs är berättelser. Och med det

240 menar jag berättelser i snäv mening: troende som sätter ord på sin egen tro och praktik. Vi fick uppleva ett exempel på det i Central Mosque. Det var påtagligt hur mycket mera levande tron var när Jayde Russell berättade om sin. Med undantag för Central Mosque och Jayde Russell – och här har vi ju att göra med ett mycket speciellt "museum" – är det bara i *Türkenbeute* som den här möjligheten utnyttjas, och där är den inte särskilt framträdande. Jag tänker alltså på de filmade intervjuerna med tysk-muslimska kvinnor som berättar om sin syn på bärandet av sjal. Det är faktiskt mycket egendomligt, inte bara om man som vi så envist fokuserar på frågan om museers samhällsnytta och uppgift att verka för kulturell förståelse: att man inte låter de troende berätta om sin religion. I andra sammanhang vore väl det en av de första saker man skulle komma att tänka på om man ville försöka ta reda på vad det kan innebära att vara religiös, i det här fallet muslim.

Men hur tänker du? Kan man ställa ut religiös tro?

Klas: Nej, fullt ut kan man väl inte det. Men frågan är om det egentligen går att ställa ut föremål och konstverk som något annat än just individuella föremål och konstverk. Det är en mer filosofisk fråga, praktiskt gör museer sitt bästa för att belysa en massa olika sammanhang och lyckas ofta ganska bra. För att förstå hur någon annan upplever världen på ett annat sätt än vad jag gör är nog förmedling av erfarenheten viktigare än faktakunskaper. Alltså är traditionella samlingsvisande utställningar av den typ som är vanligast när det kommer till islam inte de bäst lämpade, tror jag.

Magnus: Slutligen då: Vågar vi oss på några sammanfattande ord? De vägledande frågorna bör väl i så fall vara "hur väl lyckas museerna fullgöra sitt samhällsnyttiga och till kulturell förståelse syftande uppdrag?" och "hur rimligt är det att museet, som den institution den kommit att utvecklas till, anförtros ett sådant uppdrag?"

Klas: Tyvärr måste vi väl konstatera att merparten av de museer vi studerat i alla fall inte i sina utställningar om "islam" lyckas särskilt bra med det. Men vi har ändå sett enstaka exempel på att det finns möjligheter att lyckas bättre, vilket gör att det verkar rimligt att anförtro också museerna detta så viktiga uppdrag. Däremot är det förenklat att tro att museerna skulle vara de offentliga institutioner som kan skapa ett samhälle präglad av kulturell förståelse. Kulturella motsättningar är i många, om inte de flesta, fall uttryck för andra och mer materiella motsättningar i det lokala och det globala samhället. Motsättningar som bara kan lösas genom rättvisare fördelning av makt och resurser. Så länge museerna undviker att tala om motsättningar mellan och inom grupper på lokal och global skala är det svårt att se hur de ska kunna bidra till att skapa samhällsnyttig förståelse. Men, som vi också konstaterat, har även betraktandet av, och berättandet om, vackra föremål från andra kulturella sammanhang sin lilla del att spela i utvecklandet av en mer inkännande förståelse. Den bör varken underkattas eller övervärderas.

Magnus: Det här går förstås att utveckla, men jag instämmer i det du säger. Fördjupningen kanske vi ta vid ett senare tillfälle, eller kanske överlåta åt andra. Som du vet är jag en utpräglad tidspeppimist: vi måste nog sticka nu.

Klas: Ja, definitivt. Värst vad tiden gått. Ska du hem och undervisa nu?

Magnus: Ja. Och sköta administrationen som hör ihop med det. Och du ska hem och bygga utställningar som andra kan få kritisera sönder och samman?

Klas: Javisst. Det är roligt det med.

Tack/Thanks

Göran Larsson, professor i religionsvetenskap vid Göteborgs universitet, har som nämnts medverkat i det projekt, "Museologiska inramningar av islam i Europa", inom vars ramar denna bok har skrivits. Han har fortlöpande bidragit med synpunkter och perspektiveringar. Keramikern Eva Zethraeus har tålmodigt försökt lära sin granne Magnus Berg elementa om keramikframställning. Leif Länsikylä på Världskulturmuseerna hjälpte oss med iscensättandet av bokens omslag. We have received invaluable input from, in writing and at seminars in Gothenburg and Berlin, from our reference group – Saphinaz Amal Naguib, Professor of Cultural History/Cultural Analysis at Oslo University, Riem Spielhaus, researcher at Erlanger Zentrum für Islam und Recht in Europa, independent scholar Susan Kamel, project leader of Experimentierfeld Museologie at the Technische Universität Berlin, and Mirjam Shatanawi, curator of the Middle East at the Tropen Museum, Amsterdam.

At the Gothenburg seminar we also had the input of Diletta Guidi, from the University in Freiburg, and in Berlin we had the privilege to take part of reflections from Professor Sharon Macdonald, director for CARMAH, Centre for Anthropological Research on Museums and Heritage in Berlin and Christine Gerbich, Rikke Gram, Katarzyna Puzon, Duane Jethro and Siriporn Srisinurai – all researchers at CARMAH, as well as Melissa Forstrom, from Purchase College, State University of New York.

We wish to express our gratitude to all these mentioned persons.

Referenser

- Aagaard, Charlotte & Lotte Folke Kaarsholm, 2006, "Museum for islamisk konst köber tyvekoster", i *Information*, 10 juli 2006.
- Alaoui, Brahim, 1999, "An Ongoing Dialogue. The Museum of the Institute of the Arab World in Paris", i *Museum International* (UNESCO, Paris), nr 203.
- Al-Hassani, Salim T. S. (red.), 2012, *1001 Inventions. The Enduring Legacy of Muslim Civilization*, 3rd ed., Washington, D.C.: National Geographic.
- Allievi, Stefano, 2005, "How the Immigrant has Become Muslim: Public Debates on Islam in Europe", i *Revue européenne des migrations internationales*, 21:2.
- Amal Naguib, Saphinaz, 2015, "Materializing Islam and the Imaginary of Sacred Space", i Fuglerud, Øivind & Leon Wainright, (red.), *Objects and Imagination. Perspectives on Materialization and Meaning*, New York: Berghahn Press.
- Ambjörnsson, Ronny, 1994, *Öst och Väst. Tankar om Europa mellan Asien och Amerika*, Stockholm: Natur och kultur.
- Arvidsson, Kristoffer & Jeff Werner, 2009, "Hängda och utställda. Om hängningarnas och utställningarnas historia på Göteborgs konstmuseum = Permanent hangings, temporary exhibitions. On the history of collection display and exhibitions at Göteborg Museum of Art" i *Skiascope* 1, Göteborg: Göteborgs konstmuseum.
- Auffarth, Christoph & Hubert Mohr, 2016, "Religion", i von Stuckrad, Kocku (red.), *The Brill Dictionary of Religion*, Brill Online, http://referenceworks.brillonline.com.ezproxy.ub.gu.se/entries/brill-dictionary-of-religion/religion-COM_00389
- Bennett, Tony, 1995, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London and New York: Routledge.
- Berg, Magnus, 1998, *Hudud. Ett resonemang om populärorientalismens bruksvärde och världsbild*, Stockholm: Carlssons.
- 2014a, *Ett ömmande hjärta. Vidkärrs barnhem i Göteborg 1935–1976 och där efter*, Göteborg: A-Script.
- 2014b, *Boken om Popp och hans mamma Alice. Sjuåttio års kamp för värdighet i utkanten av Göteborg och Sverige*, Göteborg: A-Script.
- Berg, Magnus, Klas Grinell, Göran Larsson, Sharon Macdonald, Saphinaz Amal Naguib & Mirjam Shatanawi, kommande, "Conversation on Museological Framings of Islam in Europe", i *Material religion*.
- Berg, Magnus, Håkan Andréasson & Lennart Zintchenko, 1989, *Två invandrargenerationers svenska boende – som det erfarits och värderats av 60 barn till finska, turkiska och chilenska göteborgare*, BFR-rapport R43:1989, Byggforskningsrådet: Stockholm.
- Black, Graham, 2012, *Transforming Museums in the Twenty-first Century*, London: Routledge.
- Bring, Ove, 2015, *Parthenonsyndromet. Kampen om kulturskatterna*, Stockholm: Atlantis.
- Bäckström, Mattias, 2011, "Museet som centrum i samhällsbygget", i Sjölin, Mats, (red.), *Att fånga det flyktiga. Göteborgs museum 150 år*, Stockholm: Carlssons.
- Canby, Sheila, 1999, "The Curator's Dilemma: Dispelling the Mystery of Exotic Collections", i *Museum International*, vol 51, nr 3.
- Cato, Johan, 2012, *När islam blev svenskt. Föreställningar om islam och muslimer i svensk offentlig politik 1975–2010*, Lund: Centre for Theology and Religious Studies, Lund University.
- Cuno, James, 2011, *Museums Matter. In Praise of the Encyclopedic Museum*, Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Fazlhashemi, Mohammad, 1999, "Kolonialt medvetande utan kolonier. Svenska officerare på uppdrag i 1910-talets Persien", i Berg, Magnus & Veronica Trépagny (red.), *I andra länder. Historiska perspektiv på svensk förmedling av det främmande. En antologi*, Lund: Historiska media.
- 2016, *Islams dynamiska mellantid. Muslimska idéhistoria mellan guldåldern och framväxten av politisk islam*, Stockholm: Atlantis.
- Fibiger, Thomas & Ulf Dahre (red.), 2015, *Etnografi på museum. Visioner og udfordringer for etnografiske museer i Norden*, Aarhus: Århus Universitetsforlag.
- Fletcher, Banister & Banister Fletcher, 1905, *A History of Architecture on the Comparative Method. For the Student, Craftsman and Amateur*, London: Batsford.
- Flood, Finbarr Barry, 2007, "From the Prophet to Postmodernism? New World Orders and the End of Islamic Art", i Mansfield, Elisabeth C. (red.), *Making Art History. A Changing Discipline and Its Institutions*, New York: Routledge.
- von Folsach, Kjeld, 2007, "Nogle kommentarer og overvejelser i anledning af ICOM's Ethiske Regler", i *Danske Museer*, nr. 1 marts 2007.
- Franke, Edith & Konstanze Runge (red.), 2013, *Von Derwisch-Mütze bis Mekka-Cola. Vielfält islamischer Glaubenspraxis. Begleitband zu einer Sonderausstellung der Religionskundlichen Sammlung der Philipps-Universität Marburg*, Marburg: diagonal-Verlag.
- Fuhrman, Malte, 2015, "Friedrich Sarre, der zeitgenössisch 'Orient' under der Erste Weltkrieg", i Gonella, Julia & Jens Kröger (red.), *Wie die islamische Kunst nach Berlin kam. Der Sammler und Museumsdirektor Friedrich Sarre*, Berlin: Museum für Islamische Kunst.
- Gardell, Mattias, 2006, *bin Ladin i våra hjärtan. Globaliseringen och framväxten av politisk islam*, Stockholm: Leopard.
- 2014 (2011), *Islamofobi*, Stockholm: Leopard.

- 246 Goldbæk, Henning, 1993, *En beduin ved navn Gustave. Tre essays om orientalismen i Baudelaires og Flauberts tidsalder*, København: Museum Tusulanums Forlag.
- Goldschmidt, Arthur Jr & Lawrence Davidson, 2013, *A Concise History of the Middle East*, Boulder, CO: Westview Press, Hodgson.
- Gonella, Julia, 2015, "Einführung", i Gonella, Julia & Jens Kröger (red.), *Wie die islamische Kunst nach Berlin kam. Der Sammler und Museumsdirektor Friedrich Sarre*, Berlin: Museum für Islamische Kunst.
- Grabar, Oleg, "The Role of the Museum in the Study and Knowledge of Islamic Art", i Benoit Junod, Georges Khalil, Stefan Weber & Gerhard Wolf (red.), 2012, *Islamic Art and the Museum. Approaches to Art and Archaeology of the Muslim World in the Twenty-First Century*, London: Saqi.
- Greenfield, Jeanette, 1996, *The Return of Cultural Treasures*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Grinell, Klas, 2008, "Modernitetens tvilling", i *Ord & Bild*, nr 2.
- 2010, "The Politics of Museums in Europe: Representations, diversity, doxa" i *European Journal of Economic and Political Studies*, 3:1.
- 2016a, *Islams filosofihistoria. Från Fitaghuras och Aflaton till Nasr och Ramadan*, Stockholm: Molin & Sorgenfrei.
- 2016b, "Heritagization and Religionization of Islamicate Culture in Europe" paper presenterat på *What does heritage change? Third biennial conference of Association of Critical Heritage Studies*, Montreal 3-8 juni 2016.
- 2016c, "Muslimskt kulturarv i Sverige och Europa", *Ord & Bild*, no. 3-4. På engelska som "Carpets and Ceramics: Misrepresenting Muslim Cultural Heritage at European Museums", i *Eurozine.com*. 2016.
- 2017a, "Art as an escape from secularity. The Maryamiyya case" i *PARSE*, no. 5, 2017.
- 2017b, "Integrating Islam into Europe: Handbook suggestions" I *CERGU Yearbook 2017*, Andrén Mats (red.), Göteborg: CERGU, 2017, kommande i Special Issue: Beyond cultural borders i *European Review*.
- Kommande a "Frames of Islamicate art. Representations of the Cultural Heritage of Islamdom", i Tomas Nilsson (red.), *Uses of Heritage: then, now and tomorrow*, Halmstad: Halmstad University Press.
- Kommande b, "Labelling Islam. On the Lack of a Structuring Idea in European Exhibitions of Islam", artikel presenterad på konferensen *From Malacca to Manchester. Curating Islamic Collections worldwide*, Manchester Museum, 30 januari-1 februari 2017. Kommande publicering i antologi redigerad av Norton-Wright, Jenny och Stephen Welsh (red.), i Palgrave MacMillans serie "Heritage Studies in the Muslim World".
- Kommande c, "Framing Islam. At the World of Islam Festival, London 1976" i *Journal of Muslims in Europe*.
- Grinell, Klas, Göran Larsson, Maria Löfdahl, Fredrik Skott & Lena Wenner, 2017, *Röster om hajj*, Göteborg: Institutet för språk och folkminnen.
- Hagedorn, Annette, 2000, "The Development of Islamic Art History in Germany in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries", i Vernoit, Stephen, (red.), *Discovering Islamic Art. Scholars, Collectors and Collections, 1850–1950*, London, New York: I.B. Tauris Publishers.

- Hallén, Åsa, 2014, *1001 Inventions. Discover the Muslim Heritage in our World. Röster om utställningen*, Karlstad: Värmlands museum.
- Harvey, Graham, 2013, *Food, Sex and Strangers. Understanding Religion as Everyday Life*, Durham: Acumen.
- Hensher, Philip, 2006, "It's Time to Engage with Islamic Art on its Own Terms – Not as a Bridge Between East and West", i *The Guardian*, 28 augusti 2006, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2006/aug/28/art.culture>.
- Hodgson, Marshall G S, 1977, *The Venture of Islam. Conscience and History in a World Civilization. Volume three, The Gunpowder Empires and Modern Times*, Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Hughes, Peter, 2014 (1981), *The Founders of the Wallace Collection*, London: Trustees of the Wallace Collection.
- Hvidt, Kristian, 2008, *Kunst & kapital. Portræt af C.L. David og hans verden*, København: Vandkunsten.
- Hyltén-Cavallius, Charlotte & Fredrik Svanberg, 2016, *Älskade museum. Svenska kulturhistoriska museer som kulturskapare och samhällsbyggare*, Lund: Nordic Academic Press.
- Insulander, Eva, & Selander, Staffan, 2009, "Designs for Learning in Museum Contexts", *Designs for Learning*, 2(2), 8–21.
- Kamel, Susan, 2004, *Wege zur Vermittlung von Religionen in Berliner Museen: Black Kaaba meets white cube*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaft.
- 2013, "Representing Objects from Islamicate Countries in Museums", i Minuciani, Valeria, (red.) *Religions and Museums. Immaterial and Material Heritage*, Torino, London, New York: Umberto Allemandi & co.
- Karlsson, Sandra, 2006, *Svenska män i solens och lejonens land – en fallstudie av svensk orientalism i Persien 1911–1925*, Södertörn: Södertörns högskola. Publicerad på internet: <http://sh.diva-portal.org/smash/get/diva2:16384/FULLTEXT01.pdf>
- Kröger, Jens, 2015, i Gonella, Julia & Jens Kröger (red.), *Wie die islamische Kunst nach Berlin kam. Der Sammler und Museumsdirektor Friedrich Sarre*, Berlin: Museum für Islamische Kunst.
- Lapidus, Ira M, 2002, *A History of Islamic Societies*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Leech, Nick, 2015, "The Long Read. The Politics of Displaying Islamic Art are up for Discussion at Abu Dhabi Event", i *The National*, <http://www.thenational.ae/arts-life/the-review/the-long-read-the-politics-of-displaying-islamic-art-are-up-for-discussion-at-abu-dhabi-event#page2>.
- Lenssen, Anneka, 2008, "Muslims to Take Over the Institute for Contemporary Art. The 1976 World of Islam Festival" i *Middle East Studies Association Bulletin*.
- Lewis, Bernard, 1982, *The Muslim Discovery of Europe*, London: Weidenfeld and Nicholson.
- Lundén, Staffan, 2016, *Displaying Loot. The Benin Objects and the British Museum*, Göteborg: University of Gothenburg.

- McClellan, Andrew, 2008, *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Meyer, Joachim & Peter Wandel, 2016, *Shahnama. The Colorful Epic about Iran's Past*, Copenhagen: Davids samling.
- Mostafawy, Schoole (red.), 2014, *WeltKultur/Global Culture. Führer durch die kulturgeschichtliche Abteilung*, Karlsruhe: Badisches Landesmuseum.
- Necipoglu, Gülru, 2012, "The Concept of Islamic Art. Inherited Discourses and New Approaches", i Benoît Junod, Georges Khalil, Stefan Weber & Gerhard Wolf (red.), *Islamic Art and the Museum. Approaches to Art and Archaeology of the Muslim World in the Twenty-First Century*, London: Saqi.
- Norén, Sten, 2013, *Farbror Eriks dagbok över en del av tiden som svensk gendarmerrif-officer i Persien 1911–1914*, u o.
- Oltermann, Philip, 2016, "Berlin Museums' Refugee Guides Scheme Fosters Meeting of Minds", i *The Guardian*, 27 februari 2016, <https://www.theguardian.com/world/2016/feb/27/berlin-museums-refugee-guides-scheme-fosters-meeting-of-minds>.
- O'Neill, Mark, 2006, "Museums and Identity in Glasgow", i *International Journal of Heritage Studies*, vol. 12, no. 1, January, 2006.
- Otterbeck, Jonas & Pieter Bevelander, 2006, *Islamofobi. En studie av begreppet, ungdomars attityder och unga muslimers utsatthet*, Stockholm: Forum för levande historia.
- Otto, Rudolf, 1924, *Det heliga. Jämte spridda uppsatser om det numinösa*, Stockholm: Svenska Kyrkans diakonistyrelses bokförlag.
- Paine, Crispin (red.), 2000, *Godly Things. Museums, Objects and Religion*, London, New York: Leicester University Press.
- Paine, Crispin, 2013, *Religious Objects in Museums. Private Lives and Public Duties*, London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury.
- Pearce, Susan M., 1995, *On collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition*, New York: Routledge.
- Penny, H Glenn, 2002, *Objects of Culture. Ethnology and Ethnographic Museums in Imperial Germany*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Petrasch, Ernst, Reinhard Sängler, Eva Zimmermann & Hans Georg Majer, 1991, *Badisches Landesmuseum Karlsruhe. Die Karlsruher Türkenbeute. Die "Türkische Kammer" des Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden-Baden. Die "Türkischen Curiositäten" der Markgrafen von Baden-Durlach*, München: Hirmer Verlag.
- Pflüger-Schindlbeck, Ingrid (red.), 2012, *Welten der Muslime. Für das Ethnologische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
- Pinna, Giovanni, 2013, "Islam in the Arts. New Museography of Islamic Arts", i *Museum International*, no. 251-252.
- Robbins, Daniel, 2011, *Leighton House Museum. Holland Park Road, Kensington*, London: The Royal Borough of Kensington and Chelsea.
- The Runnymede Trust, 1997, *Islamophobia. A Challenge For Us All. Report of the Runnymede Trust, Commission on British Muslims and Islamophobia*, London: Runnymede Trust.

- Said, Edward W. 1993. *Orientalism*. (Orientalism. Western Conceptions of the Orient. 1978.), Stockholm: Ordfront.
- Sardar, Ziauddin, 1997, "British, Muslim, Writer" i Steyn, Juliet (red.), *Other than Identity. The Subject, Politics and Art*, New York: Manchester Univ. Press.
- Saunders, Doug, 2015 (2012), *Myten om den muslimska flodvägen. Är västvärlden hotad av invandrama?*, Stockholm: Karneval.
- Selsøe Sørensen, Martin, 2006, "Et utroligt tyveri af et utroligt værk", i *Information*, 11 juli 2006.
- Serrell, Beverly, 1996, *Exhibit Labels. An Interpretive Approach*, Walnut Creek: AltaMira Press.
- Shatanawi, Mirjam, 2012, "Curating against Dissent. Museums and the Public Debate on Islam", i Flood, Christopher, Stephen Hutchings, Galina Miazhevich & Henri Nickels (red.), *Political and Cultural Representations of Muslims*, Leiden, Boston: Brill.
- Spielhaus, Riem, 2013, "Narratives of Belonging and Exclusions. Offering the Museum of Islamic Art as a Lieu d'identité for Muslims", i Peter, Frank, Sarah Dornshof, Elena Arigita (red.) *Islam and the Politics of Culture in Europe. Memory, Aesthetics, Art*, Bielefeldt: Transcript Verlag.
- Stausberg, Michael & Marc Q Gardiner, 2016 "Defintion", i Stausberg, Michael & Steven Engler (red.), *The Oxford Handbook of the Study of Religion*, Oxford: Oxford University Press.
- Stronge, Susan, 2000, "Collecting Mughal Art at the Victoria and Albert Museum", i Stephen Vernoit (red.), *Discovering Islamic Art. Scholars, Collectors and Collections, 1850–1950*, London, New York: I.B. Tauris Publishers.
- Strømmen, Øyvind, 2012, *Det mörka nätet. Om högerextremism, kontra jihadism och terror i Europa*, Stockholm: Molin & Sorgenfrei.
- Suleman, Fahmida, 2012, "Islamic Art at the British Museum: Strategies and Perspectives", i Benoît Junod, Georges Khalil, Stefan Weber & Gerhard Wolf (red.), 2012, *Islamic Art and the Museum. Approaches to Art and Archaeology of the Muslim World in the Twenty-First Century*, London: Saqi.
- Sweetman, John, 1987, *The Oriental Obsession. Islamic Inspiration in British and American Art and Architecture 1500-1920*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Tamas, Gellert, 2016, *Det svenska hatet. En berättelse om vår tid*, Stockholm: Natur & kultur.
- Vernoit Stephen, (red.), 2000a *Discovering Islamic Art. Scholars, Collectors and Collections, 1850–1950*, London, New York: I.B. Tauris Publishers.
- 2000b, "Islamic Art and Architecture. An Overview of Scholarship and Collecting, c. 1850–c. 1950", i Stephen Vernoit (red.), *Discovering Islamic Art. Scholars, Collectors and Collections, 1850–1950*, London, New York: I.B. Tauris Publishers.
- Ward, Rachel, 1997, "Islamism, not an Easy Matter", i Marjorie Caygill & John Cherry (red.) *A.W. Franks. Nineteenth-Century Collecting and the British Museum*, London: British Museum Press.

- Ward, Rachel, 2000, "Augustus Wollaston Franks and the Display of Islamic Art at the British Museum", i Stephen Vernoit, (red.), *Discovering Islamic Art. Scholars, Collectors and Collections, 1850–1950*, London, New York: I.B. Tauris Publishers.
- Wearden, Jennifer, 2000, "The Acquisition of Persian and Turkish Carpets by the South Kensington Museum", i Stephen Vernoit (red.), *Discovering Islamic Art. Scholars, Collectors and Collections, 1850–1950*, London, New York: I.B. Tauris Publishers.
- Weber, Stefan, 2015, "Vorwort", i Gonella, Julia & Jens Kröger (red.), *Wie die islamische Kunst nach Berlin kam. Der Sammler und Museumsdirektor Friedrich Sarre*, Berlin: Museum für Islamische Kunst.
- Wilson, David M., 1997, "Introduction. Augustus Wollaston Franks – Towards a Portrait", i Marjorie Caygill & John Cherry, (red.), *A.W. Franks. Nineteenth-Century Collecting and the British Museum*, London: British Museum Press.
- Witcomb, Andrea & Kylie Message, 2015, "Museum Theory: An Expanded Field", i Witcomb, Andrea & Message, Kylie (red.), *The International Handbooks of Museum Studies. Museum theories*, London: Wiley Blackwell.
- Wodehouse, Katherine, 2014, *The Ashmolean Museum. Crossing Cultures, Crossing Time*, Oxford: Ashmolean Museum, University of Oxford.
- Badisches Landesmuseum*, <http://www.landesmuseum.de/website/Deutsch.htm>.
- The British Museum*, <http://www.britishmuseum.org/>.
- Cihan News Agency*, <https://www.cihan.com.tr/en/cms-copied-news-on-26-10-463883.htm>.
- Davids samling*, <https://www.davidmus.dk/>.
- Encyclopædia Iranica*, <http://www.iranicaonline.org/articles/indo-european-telegraph-department>.
- European Union Terrorism Situation and Trend Report 2015*, https://www.europol.europa.eu/latest_publications/37.
- Exhibition Islam*, <http://www.exhibitionislam.com/Index.aspx>.
- FHXB Friedrichshain-Kreuzberg Museum*, www.fhxb-museum.de/index.php?id=1.
- Forbes. The World's Billionaires*, <http://www.forbes.com/profile/syed-mokhtar-albukhary/>.
- Göteborgs stadsmuseum*, <http://goteborgsstadsmuseum.se/utstallningar/barnhemsbarn>.
- ICOM Cultural Diversity Charter*, 2010, http://inclusivemuseum.org/wp-content/uploads/2013/04/ICOM_Cultural_Diversity_Charter.pdf.
- ICOM. International council of museums*, <http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>.
- Islamic Arts & Architecture*, <http://islamic-arts.org/2012/the-islamic-dyansties/>.

- Karlsruher Türkenbeute*, <http://www.tuerkenbeute.de/>.
- Kulturkontakte. Leben in Europa*, http://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/museen-dahlem/ausstellungen/detail.html?tx_smb_pi1%5Bexhibition%5D=38&cHash=23f17060db6fd5094f724aa6133e3b7a.
- London Central Mosque Trust Ltd. & The Islamic Cultural Centre*, <http://www.iccuk.org/>.
- Meccacola*, <http://www.meccacolaworld.com/>.
- Museum für Islamische Kunst*, <http://www.smb.museum/en/museums-and-institutions/museum-fuer-islamische-kunst/home.html>.
- Museum of History of Science*, <http://www.mhs.ox.ac.uk/>.
- National Museum of Scotland*, <http://www.nms.ac.uk/>.
- Quartiersmanagement Berlin*, www.quartiersmanagement-berlin.de/.
- Religionskundliche Sammlung*, <https://www.uni-marburg.de/relsamm>.
- Report of the Working Group on Cross Cultural Issues of the International Council of Museums (ICOM). Presented at the 89th session of the Executive Council of ICOM on December 1997*, <http://archives.icom.museum/diversity.html>.
- Science Museum*, <http://www.sciencemuseum.org.uk/about-us>.
- St Mungo Museum of Religious Art and Life*, <http://www.glasgowlife.org.uk/museums/st-mungos/pages/default.aspx>.
- Svenska science centers*, <http://fssc.se/>.
- Today's Zaman*, http://www.todayszaman.com/arts-culture_paris-louvre-museum-unveils-new-islamic-art-galleries_292939.html.
- Turkey's Stolen Heritage*, <https://turkeysstolenheritage.wordpress.com/>.
- Victoria and Albert Museum*, <http://www.vam.ac.uk/>.
- The Wallace Collection*, <http://www.wallacecollection.org/>.
- Welten der Muslime*, http://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/museen-dahlem/ausstellungen/detail.html?tx_smb_pi1%5Bexhibition%5D=35&cHash=d25088a6b52d04441708ba0981c97eb9.
- Yayasan Albukhary Foundation*, <http://www.albukharyfoundation.org/>.

