Stenastiftelsen
Årsbok 2026



Lydia Sandgren →29
Simon Ljungman →57
Tarik Kiswanson →83
Feline Andersson →115
David Radok →143



Stenastiftelsen
Årsbok 2026

Stenastiftelsen
Årsbok 2026



Förord 7

William Chalmers-professur i Health Engineering 11

Lydia Sandgren 29
Simon Ljungman 57
Tarik Kiswanson 83
Feline Andersson 115
David Radok 143

Motiveringar 177

Mottagare av Stenastiftelsens kulturstipendium 185

I ÅR ÄR DET 30 år sedan den stiftelse som i dagligt tal kallas Stenastiftelsen, grundades av min far, skeppsredaren Sten A Olsson. Mycket har hänt sedan stiftelsen bildades 1996 men redan då var drivkraften att göra bestående skillnad, att genom anslag, donationer och stipendier bidra till framsteg och utveckling inom forskningssamhället och på kulturområdet.

Stiftelsens syfte har aldrig varit att ge verksamhetsbidrag. Vårt uppdrag är i stället att upptäcka och identifiera projekt, idéer och organisationer som i ett tidigt, ofta avgörande skede, kan dra nytta av stiftelsens stöd. Som Stenastiftelsens ordförande har jag med stor glädje kunnat följa hur såväl små som stora projekt formats och vuxit vidare av egen kraft och hur våra många kulturstipendiater etablerat sig och framgångsrikt fortsatt att utveckla sina konstnärskap.

När man blickar tillbaka på vad som har varit stiftelsens fokus under dessa tre decennier går det att urskilja några tydliga huvudspår: Pedagogiska satsningar, i synnerhet för barn och unga, projekt som rör kulturens grundläggande betydelse för samhället och människans hälsa, samt stöd till innovativ och banbrytande forskning, inte minst i gränssnittet mellan naturvetenskap och medicin.

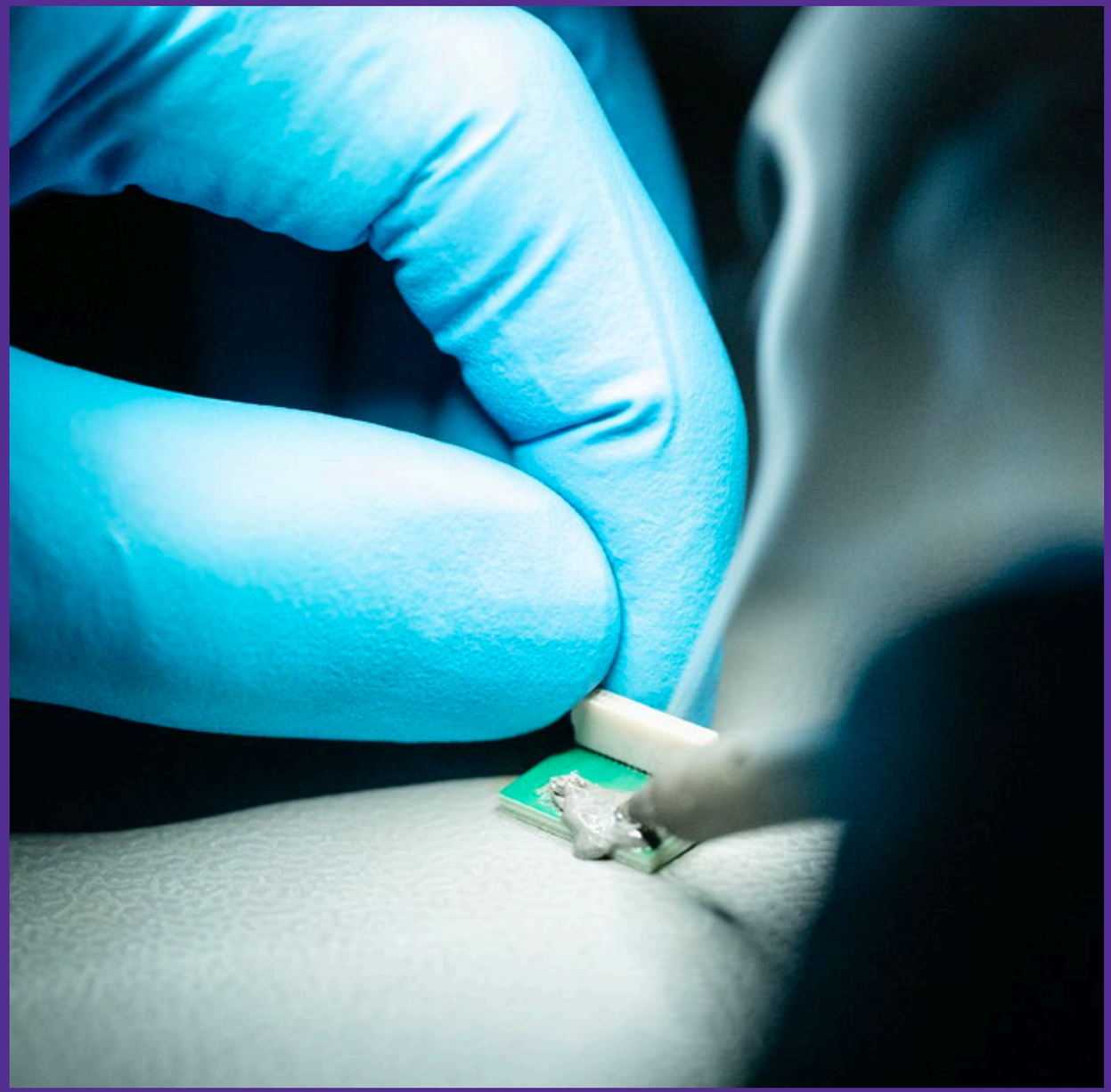
Inte sällan har dessa intresseområden sammanstrålat i multidisciplinära forskningssatsningar. Ett exempel på detta är den nyinstiftade William Chalmers-professuren i Health Engineering, där Stenastiftelsens donation om 40 miljoner kronor bidrar till Chalmers långsiktiga arbete att bygga en bred plattform för tvärvetenskaplig och högkvalitativ forskning där medicin och teknologi inte bara möts, utan står i direkt kommunikation med varandra.

Årsboken inleds med ett samtal där Chalmers rektor, Martin Nilsson Jacobi, formulerar sina tankar om vad denna forskning i yttersta framkant kan betyda, både för Chalmers som centrum för excellens och för samhället i stort.

Som vanligt ges ni i årsboken även möjlighet att lära känna årets framstående kulturstipendiater inom litteratur, bildkonst och musik. Inte minst glad är jag över att årets honorärstipendiat, operaregissören David Radok, välförtjänt hyllas för sin enastående gärning och sin betydelse för Göteborgs musik- och teaterliv.

God läsning!

Madeleine Olsson Eriksson
Ordförande
Sten A Olssons Stiftelse för Forskning och Kultur



William Chalmers-professur i Health Engineering

Intervju: Sara Michaëlsson och Magnus Haglund
Text: Sara Michaëlsson
Foto: Ola Kjelbye

Samarbetet och utbytet med Chalmers tekniska högskola har varit ett viktigt inslag under Stenastiftelsens första 30 år. Nu förstärks detta ytterligare genom den gemensamma satsningen på instiftandet av William Chalmers-professuren inom området Health Engineering. Här kompletterar Stenastiftelsens donation om 40 miljoner kronor Chalmers egen finansiering, som uppgår till 50 miljoner kronor under en tioårsperiod. Syftet är att rekrytera en internationell forskare på absolut toppnivå, för att påbörja det långsiktiga arbetet med att bygga en bred plattform där forskning i gränssnittet mellan medicin och teknologi står i fokus. Tjänsten beräknas tillträdas under 2027.

PROFESSUREN RIKTAS MOT tre utpekade områden: *organ-on-a-chip*, *stamcellsorganoider* och *bioelektriska gränssnitt*. Professuren kommer att ha anknytning till olika discipliner som exempelvis mikro- och nanoteknik, bioteknik, elektronik, materialteknik och beräkningsvetenskap, men samtidigt samverka med medicinska fakulteter och kliniska miljöer. För att få reda på mer om vad denna gränsöverskridande och multidisciplinära forskning kan innebära för både akademin och samhället i stort, träffar vi rektorn vid Chalmers tekniska högskola, Martin Nilsson Jacobi.

– Rekryteringsläget är relativt gott och vi har mötts av mycket positiv respons och stort intresse i den inledande rekryteringsprocessen, säger Martin Nilsson Jacobi.

– Det beror delvis på det geopolitiska läget och det rådande politiska klimatet i USA. Samtidigt är det här forskningsfältet superhett. Vi är naturligtvis inte de enda som har kommit på att det finns en konvergens mellan medicin och teknik, med viktiga potentiella synergieffekter. Det är ju inte heller något nytt, egentligen. Utvecklingen av röntgentekniken är ett tidigt exempel. Men den snabbt accelererande teknikutvecklingen och de ökade kunskaperna inom biomedicin och molekylärmedicin gör att vi nu kan adressera medicinska och kemiska frågor på ett sätt som inte var möjligt för tio år sedan. Kapaciteten att utveckla nya läkemedel och förfinad diagnostik har ökat dramatiskt. I det här forskningsfältet är samhällsnyttan tydlig och vårt mål är att samarbetet mellan medicin och teknik i slutändan skall få maximal effekt för patienten.

– Det finns redan en god och etablerad samverkan mellan Chalmers, Sahlgrenska Akademin och Sahlgrenska sjukhuset, men vi vill fördjupa och stärka detta ytterligare genom att skapa en tydligare plattform. I det syftet bildades, under 2025, Chalmers Sahlgrenska Health Engineering Alliance, vilket naturligtvis är ett stort plus även för den här rekryteringen.

Vad är det som gör Göteborg och Västra Götalandsregionen till en bra miljö för den här sortens plattformsbyggande? Vad är det, i dina ögon, som talar för att det kan växa fram ett forskningskluster som på sikt kan generera både ny kunskap och nytt kapital?





– Vi har relativt starka akademiska institutioner och ett av norra Europas största sjukhus. Skala är inte oviktigt i de här sammanhangen. Sahlgrenska är faktiskt världsledande på flera områden, vilket vi ibland glömmer bort. Vi har också en livskraftig och växande industri med mängder av stora och små företag inom Life Science-området. Det är inte så många regioner som har den profilen. Det är en del. Den andra viktiga komponenten är att vi är vana vid och rätt bra på att samarbeta. Så är det inte överallt. Vi kan bli ännu bättre, men det gäller att kunna prata med varandra och skaffa sig en förståelse för de olika kulturer och incitament som präglar en organisation eller institution, så att man kan mötas och hitta ett gemensamt språk.

Kan du beskriva vad det är för sorts person ni letar efter? Vad är det som krävs utöver formell kompetens?

– För att det skall fungera i ett sådant här sammanhang behöver det vara en person som, förutom att bedriva forskning i yttersta framkant, också är något av en miljöbyggare. Det måste vara någon som vill vara här och som kan fungera litet som en forskningsledare. Inte på detaljnivå naturligtvis, men det måste finnas ett genuint intresse av att bygga en större miljö runt omkring sig och en vilja att stimulera och entusiasmera andra att gå framåt. Annars lyfter inte helheten.

– Det finns positioner där det fungerar ganska väl med en singulär person, som inte behöver samarbeta så mycket med andra – men så är det inte i det här fallet. Om det skall bli den effekt vi hoppas på är miljöbyggandet och de konkreta samarbetena avgörande. Det vi vill uppnå är ju en effekt som påverkar sjukvårdskapaciteten, inte i antal bäddar, utan i form av högspecialiserad sjukvård som sedan kan implementeras världen över, och kanske allra helst först här. För att det skall kunna hända måste det finnas en vilja att jobba även mot de kliniska miljöerna. Man måste inte nödvändigtvis vara läkare själv, men man måste förstå hur man jobbar som läkare. Det behöver vara en person som har erfarenhet av att arbeta gränsöverskridande och som förstår hur dynamiken och logiken inom de olika fakulteterna skiljer sig åt. Baslogiken inom medicin respektive teknik uppvisar stora skillnader, men att





hitta vägar att jobba tillsammans, över gränserna, kan ha väldigt stor effekt och betydelse på lång sikt, det är jag helt övertygad om.

– Vi listar tre olika områden i vår utlysning och det sannolika är att den här personen rör sig inom ett av dem eller något mycket närliggande. Men vi kommer successivt att fortsätta att rekrytera för att bygga en starkare miljö, även på bredden. Det här rör sig om långsiktiga satsningar, det gäller att ha tålamod och inse att det tar tid att bygga upp en så komplex infrastruktur.

Kan du, som rektor för Chalmers, se ett ökat intresse bland studenter för det som ligger i gränssnittet mellan teknik och medicin?

– Ja, så är det absolut. Medicinteknik är ett exempel, det är ett mycket populärt program. Vi märker också ett stigande intresse från andra hållet – läkare som går hos oss för att öka sina kunskaper inom teknik och entreprenörskap. Vi arbetar åt bägge hållen här.

Excellensbegreppet har en framträdande plats på Chalmers och i kravbeskrivningen av professuren. Kan du förklara litet närmare vad det står för i det här sammanhanget?

– Excellensbegreppet är något som diskuteras mycket och ibland kritiseras. Men egentligen är det ganska enkelt. Ett universitet kan även ha ett bredare utbildningsuppdrag, men som jag ser det, har Chalmers tekniska högskola ett tungt samhällsuppdrag i att se till att Sverige är konkurrenskraftigt och ligger i framkant, primärt på teknikutvecklingsområdet. I det sammanhanget blir excellensbegreppet något väldigt viktigt och relevant. Det gäller helt enkelt att göra det absolut bästa vi kan med de resurser och förutsättningar vi har.

– Med instiftandet av den nya William Chalmers-professuren i Health Engineering sker nu en signifikant och stor satsning, vilket är nödvändigt om vi skall kunna vara med och tävla på den här arenan. Just därför är Stenastiftelsens donation så viktig. Nu har vi någonting som är konkurrenskraftigt och kan attrahera personer med rätt kapacitet och vi kan ge dem förutsättningar för att börja bygga upp en verksamhet. Men det kräver fokus





att vara i framkant, det går inte att bli bekväm eller att börja kompromissa. Kan vi hålla den nivån går det också att få stor positiv effekt av vår platta hierarki och vår vana vid olika former av samverkan.

Kan du, på ett enkelt sätt, förklara de tre huvudområdena *organ-on-a-chip*, *stamcellsorganoider* och *bioelektriska gränssnitt*, litet närmare?

– Jag kan försöka. Jag är fysiker, så det är inte riktigt mina domäner, men i stora drag handlar det första forskningsområdet – *organ-on-a-chip* – om att skapa minimala modeller av mänskliga organ där celler från en människa placeras på ett chip med mikroskopiska rör, som man sedan flödar olika mediciner genom. På så vis går det att mäta effekten på cellnivå och se vad som fungerar och inte, vilka biverkningar som uppstår.

– Med *stamcellsorganoider* tar man en liten bit vävnad med stamceller från en människa. Stamcellerna är ju likadana tills de vid någon tidpunkt går igenom celldifferentiering och blir en levercell, en hudcell eller en hjärncell och så vidare. Om man har stamceller kan man trigga dem att bli exempelvis leverceller och sedan bygga en liten, liten tredimensionell kopia av en funktionell lever, som man kan utföra tester på utan risk. Samtidigt som organoiden bär på exakt samma gener som den människa vävnaden togs ifrån. Det innebär förstås enorma möjligheter att utveckla precisionsmedicin och individanpassade terapier. Kombinerat med avancerad AI-baserad informationsbehandling gör det här att kapaciteten att testa ökar oerhört snabbt.

– Det tredje fältet, *bioelektriska gränssnitt*, bygger på att elektriska impulser och signaler används för att påverka nervsystemet under kontrollerade former. Nerverna är ju själva elektriska signalbärare och kan interagera både med omgivningen och elektriska apparater. Egentligen är det bara fantasin som sätter gränser för vad man kan åstadkomma här. Smärta uppstår som en varning för att skada sig, men det kan också uppstå olika former av fantomsmärtor, till exempel i amputerade kroppsdelar. Det här forskningsfältet öppnar möjligheter att utveckla nya behandlingar mot tillstånd där mediciner haft bristande eller

begränsad effekt, som till exempel kronisk smärta eller hjärtsvikt, men också en rad autoimmuna sjukdomar. Det övergripande målet är att kombinera teknisk spetsforskning med klinisk relevans och hitta lösningar som i slutändan gagnar både patienter och samhälle.

Det har skett en språngartad utveckling där väldigt mycket händer parallellt på olika teknikfronter, inte bara inom AI, utan också exempelvis inom biomedicin. Ser du någon risk att vi inte kan överblicka konsekvenserna av den accelererande tekniska utvecklingen?

– Riktigt stora transformationer, som den vi befinner oss i nu, är oerhört svåra att omfatta och i detalj förutse vad de bär med sig. Det finns alltid möjlighet att missbruka kraftfull teknologi. AI är ett exempel, som dessutom är ganska enkel att missbruka. Det måste man vara medveten om. Men så är det med nästan all teknikutveckling. Den är relativt agnostisk i sig, men kan användas i olika syften beroende på vem som sitter vid spakarna. Det man kan och måste göra är att ta frågan på största allvar, föra aktiva diskussioner och utbilda studenter i att tänka kritiskt och ansvarsfullt. Som universitet har vi inte en uppfostrande uppgift, vi skall inte tala om för människor hur de skall tänka, men vi måste stimulera dem att tänka. Det har aldrig varit viktigare än nu att förhålla sig medvetet och ansvarsfullt till teknikutvecklingen.

Vad tror du om tidsperspektivet? När kommer professuren att kunna tillsättas?

– Vi har redan en lista med möjliga namn, men en sådan här rekryteringsprocess tar tid. Vi hoppas ha hittat en kandidat innan årets slut, men i det här fallet är det viktigare att det blir rätt än att det går fort. Även om vi skulle skriva kontrakt med någon under hösten 2026, kommer den personen inte heller vara arbetslös, utan behöver tid att lämna sin nuvarande position och avveckla sin verksamhet på ett ansvarsfullt sätt. Det är dessutom ofta en fördel om det finns kvar delverksamhet på annat håll, vilket kan leda till nya kontaktytor och möjliga samarbeten. Men det är klart att vi är otåliga att få komma igång!

Är en viss typ av otålighet till och med nödvändig, för att ett projekt av den här digniteten skall kunna bli framgångsrikt?

– Ja, det skulle jag nog säga. Nyfikenhet, otålighet och ett driv att hela tiden ta sig vidare. Det svåra med akademin är att du måste ha en kombination av egenskaper för att lyckas. Du skall vara otålig, men samtidigt ha respekt för långsamma processer och långsiktighet. Det är en balansakt. Men drivkraften att hitta ny kunskap, viljan att göra nya upptäckter måste finnas där, annars är man nog inte rätt person för uppdraget. ■



Stenastiftelsens kulturstipendiater 2026



Lydia Sandgren

Intervju: Sara Michaëlsson och Magnus Haglund
Text: Sara Michaëlsson
Foto: Ola Kjelbye

Att författaren och psykologen Lydia Sandgren slog igenom stort med debutromanen *Samlade verk* är närmast ett understatement. Den nästan 700 sidor långa romanen, som delvis utspelar sig i 1980-talets Göteborg, nådde snabbt stora läsarskaror och belönades med Augustpriset 2020. Uppföljaren, den lika omfångsrika *Artens överlevnad*, kom 2025. Här återfinns Göteborgsmiljöerna från främst 1970-talet men korsklipps och växlar tidsmässigt och geografiskt med ett samtida Rom.

LYDIA SANDGREN MÅ vara hyllad som Göteborgsskildrare, men är uppväxt i den lilla orten Hyssna i Marks kommun i Västergötland. Vad det har betytt för hennes sätt att närma sig Göteborg hör till det vi kommer att tala om, liksom om musikens självklara och viktiga närvaro, både i hennes liv och texter. Den som läst hennes böcker vet att stadsdelarna Haga, Majorna och Linné är en sorts cirkulationsplatser för romanernas karaktärer. Detaljrikt och noggrant skildrade, men inte sällan med en lika kärleksfull som kritisk blick. När vi ses hemma hos Lydia Sandgren i månadsskiftet april-maj, visar det sig att hon, precis som en av huvudpersonerna i *Artens överlevnad* – författaren Karl Hillberg – sedan några år har övergett Majorna för de centralare delarna av Göteborg.

Vad betyder det för dig som författare att få Stenastiftelsens kulturstipendium? Du har relativt nyligen lämnat din tjänst som offentliganställd psykolog, men har ofta betonat vikten av att vara verksam och delaktig i sammanhang utanför den litterära världen.

– För en författare är ju ett stipendium något som på ett väldigt konkret sätt griper in och skapar utrymme, som gör det möjligt att arbeta. Jag har alltid varit upptagen av de materiella betingelserna för det konstnärliga arbetet. Det har jag tidigare löst genom det jag brukar kalla ”ett riktigt jobb”. Under en stor del av den långa period då jag skrev *Samlade verk*, och även efteråt, arbetade jag som psykolog inom vuxenpsykiatrin. Att ha en tillhörighet i en yrkesroll och en arbetsgemenskap har jag upplevt som en stor frihet. Men till slut blev det omöjligt att kombinera barn, familj, skrivande och arbetet som psykolog. Jag valde att säga upp mig efter att ha sträckt ut min föräldraledighet så mycket som möjligt. Jag hade gärna fortsatt i begränsad omfattning, men det tackade de nej till.

– För mig är det ett sätt att stå i förbindelse med världen utanför. Att vara författare utan någon förankring i andra sammanhang kan lätt leda till att världen krymper och synfältet skärmas av. När *Samlade verk* kom ut och fick ett så enormt genomslag, var det en befrielse att kunna gå till jobbet varje dag och veta att för mina patienter var det totalt ointressant om





jag skrev, vad jag skrev eller inte skrev. Det var en viktig erfarenhet. Jag har alltid vetat att jag ville bli författare, men livet står och faller inte med det. Att fortsätta att skriva är däremot en nödvändighet. Jag skiljer på de kategorierna, själva skrivandet och författarrollen.

Kan du utveckla dina tankar om litteraturens roll och förankringen i en annan, yttre verklighet?

– Jag tänker ibland att mina två konstanta grundkategorier, det nav som hela mitt litterära arbete snurrar kring, är fantasins värld och verklighetens värld. Relationen mellan verklighet och fantasi, framför allt på individnivå. Hur förhåller vi oss till våra föreställningar och drömmar, till förhoppningarna om hur något skall bli? Hur bär vi oss åt för att realisera dem? Och hur blir det när vi misslyckas? De frågeställningarna finns i nästan allt jag skriver.

– Eftersom jag skrev på *Samlade verk* under så många år levde jag också under lång tid i den ganska plågsamma fantasin om att bli författare. Och i tvivlet på om jag skulle kunna bli det. Hade jag förmågan att berätta en historia på ett sätt som gjorde den värdefull för någon annan? Det där vet man inte förrän man har utsatt sig för den oberoende läsarens blick. Jag vet att jag behöver föra in mina fantasier i verkligheten, annars riskerar de att bli improduktiva och till och med förgiftande. Går man runt och drömmer och fantiserar om något utan att någonsin agera, tror jag att det till slut fräter på själen. Varför människor ibland fastnar i fantasins nät och inte förmår att ta sig vidare är en av de frågor jag försöker förstå och bearbeta i mitt skrivande. Det finns uppenbara beröringspunkter mellan psykologen i sin yrkesroll och författaren. Bägge ägnar sig åt att undersöka betingelserna för individens liv.

– En annan aspekt av temat fantasi och verklighet är kunskap och fakta å den ena sidan, spekulationer, reflektioner och egna tankar å den andra. Det är ett växelspel under hela skrivprocessen. Jag tycker att det är mer och mer stimulerande att söka upp fakta och har med tiden blivit bättre på det. Det var något jag lärde mig genom att skriva *Samlade verk*.





Det måste ligga omfattande research och faktainsamlande bakom bägge dina romaner. Hur går du till väga?

– Ja, det gör det, men att det var nödvändigt förstod jag inte förrän jag hade arbetat med *Samlade verk* i flera år. Jag kan ha friserat minnet i efterhand, men jag kommer ihåg att jag skulle skriva en scen där Martin är hemma hos Cecilia och hon är väldigt, väldigt bakfull. De har precis träffats och året är 1984. Vad gjorde man när man var bakfull 1984? Jag visste att jag själv skulle ha legat i soffan och kollat på någon serie, men vad brukade Cecilia göra? Hade hon ens en TV? Vilka program visades och vad tyckte man i så fall om dem? Jag var tvungen att börja ta reda på en massa sådana saker. En annan detalj var att jag hade missat att avsätta tid för Martins militärtjänstgöring. I min generation, jag är född 1987, var det nästan ingen som gjorde lumpen. Så förhöll det sig inte under tidigt 1980-tal, så mycket hade jag förstått. Jag skrev till slut till Plikt- och prövningsverket och frågade hur Martin skulle kunna slippa att göra militärtjänst utan att bli stämplad som kronvrak. Allergi visade sig vara lösningen.

– Att det var nödvändigt att göra research hade jag insett, men mer på ett teoretiskt plan. Nu lärde jag mig det i praktiken genom att skriva boken. Förhållandet mellan fantasi och verklighet konkretiserades. Det gällde att ta reda på hur någonting faktiskt var, att veta tillräckligt mycket för att sedan kunna dikta, hitta på och fantisera om det.

Vad är det som sätter igång dig när du börjar att skriva? Var startar du?

– Det börjar nästan alltid på fantasisidan. Jag får ett infall, en idé, något börjar snurra och upptar mina tankar. Nu, med den tredje boken, är det den äldsta systern i en syskonskara på tre döttrar som bestämmer sig för att bli nunna och gå i kloster. Det är en helt sekulär familj utan någon religiös bakgrund och hennes mor, som är läkare, är totalt oförstående. Jag har själv väldigt liten kännedom om den världen, men den intresserar mig. Nu måste jag ta reda på och lära mig så mycket som möjligt om vad det innebär att gå i kloster, vad nunnerollen för med sig och så vidare. Det där asketiska inslaget har funnits hos olika personer i mina tidigare böcker också, som motiv. Cecilia Berg, i *Samlade verk* till exempel, är ju litet nunnelik.

Är det här nya materialet också baserat i Göteborgstrakten?
– Ja, det tror jag att det kommer att vara. Jag är inte riktigt klar över det än.

Hur växer ett sådant tema fram?
– Det börjar med att ett guldägg kläcks i fantasin! En idé. Med *Samlade verk* var det en mor som överger sin familj. Varför? Med *Artens överlevnad* var det en författare, Karl Hillberg, som får ett uppdrag som han tackar ja till utan att ha riktig täckning för det. Ett sådant där faustiskt erbjudande från djävulen. Från början fanns det en tydlig Fausttematik i hela *Artens överlevnad*, men det monterade jag ner efterhand. En kvarleva är att pianisten Adrian de Witte heter Adrian precis som tonsättaren Adrian Leverkühn i Thomas Manns roman *Doktor Faustus*. Det börjar så – med en ganska konkret idé, och nu måste jag ta reda på varför den äldsta systern går i kloster. Varför? Hur skall vi förstå det? Vad är det för familj som omger henne? Det börjar med en ingivelse, en fråga som sedan genererar ytterligare frågor. Jag behöver en gåta, något svårbegripligt att jobba med, snarare än tydliga svar. Det skulle aldrig fungera för mig att skriva utifrån ett didaktiskt eller politiskt perspektiv. Det är till det oklara, grumliga och gåtfulla jag dras, till mysteriet. Det jag själv inte vet behöver vara min utgångspunkt. Dels därför att det gör det roligt att arbeta, men också därför att jag är kroniskt misstänksam mot alltför enkla svar. Jag vill alltid vrida och vända på saker och ting.

Thomas Manns konstnärsroman *Doktor Faustus* skrevs under författarens exil i USA och kom ut 1947. Den senaste svenska översättningen gjordes av Ulrika Wallenström och gavs ut på Albert Bonniers förlag 2015.

Hittills har dina romaner varit omfångsrika, mellan 700 och 800 sidor. Behöver du det utrymmet för att kunna närma dig det som är mångtydigt, det som leder vidare och förgrenar sig i nya frågor?
– Ja, jag tror det. Man skulle kunna hävda att jag än så länge inte är en tillräckligt bra författare för att kunna ta hand om och hantera mina motiv i kortare format. Men det handlar nog även om någonting annat. Det finns någonting väldigt lustfyllt och roligt med att bygga upp och befolka hela världar och då krävs det rätt mycket utrymme.









Nationaldagsfirande i Slottsskogen
med Göteborgs Symfoniker 2026.



Favoritverktyg: Under åren har jag experimenterat med att skriva för hand eller på skrivmaskin. Jag tar alltid anteckningar för hand, men när det gäller romaner och längre texter har datorn visat sig vara överlägsen som arbetsverktyg. Jag stryker mycket, skriver om, flyttar textsjok och redigerar i stort och smått. Om jag arbetade med papper och penna hade det snabbt blivit ohanterligt.



– Jag läste massor av science fiction och fantasyböcker från 10-årsåldern och framåt. De genrerna är fulla av jättevärldar med enorma, myllrande persongallerier. Ofta med en karta på insidan när man öppnar boken. Det är faktiskt läsare som har hört av sig och tyckt att jag borde ha haft kartor i mina böcker också!

– Som barn skrev jag förstås mina egna små fantasyberättelser och målade kartor, skrev personförteckningar, hittade på olika folkslag och sedvänjor, ritade deras kläder och så vidare. Det var ett sätt att leka. När jag blev litet äldre började det att kantra över till satir och fantasyparodier. Douglas Adams *Liftarens guide till galaxen* och Terry Pratchetts drift med genren var till exempel stora läsupplevelser. Dessutom slukade jag serietidningen *MAD*. Det var främst äldre årgångar, nummer som min farbror hade sparat från 1970- och 80-talet. Där finns ju satirinslaget, driften med allt och alla, parodierna. Men ingen elak parodi, snarare skruvad. Både fantasyläsningen och *MAD* har säkert präglat mig mycket. Det finns alltid ett inslag av lek i mina textvärldar. Och humor. Inte ironi i första hand, mer en varmhjärtad drift, ett perspektiv som gör det komiska synligt.

Science fictionförfattaren Douglas Adams (1952–2001) genombrottsverk *Liftarens guide till galaxen* publicerades först som radiopjäs 1978 och kom sedan ut som fem olika böcker, 1997–1992. Den svenska översättningen är gjord av Thomas Tidholm.

Terry Pratchett (1948–2015) är känd för sina många böcker som parodierar fantasygenren, bland annat i berättelserna om den så kallade Skivvärlden, sammanlagt 41 volymer varav 25 finns översatta till svenska.

Romanen liksom måleriet dödförklaras med jämna mellanrum. Bägge konstformerna tycks, trots dessa dystra prognoser, inte bara överleva utan också omskapa sig själva. Hur ser du på romanens plats i det litterära landskapet?

– Jag ser romanen som en perfekt behållare för det oklara och mångfacetterade, det nyanserade och komplexa. Här ryms allt det som inte går att kategorisera eller skilja ut på ett enkelt vis, där hela nystan av trådar långsamt kan rullas ut. Det är så viktigt för oss med sådana platser i kulturen.

Du deltog i ett panelsamtal för en tid sedan, med rubriken ”In Defence of Fiction”. Utgångspunkten var den brittiska författaren Zadie Smiths texter. Det går att spåra en del beröringspunkter mellan era författarskap, även i försvaret av romanen som format.

– Om jag med egna ord skulle uttrycka vad Zadie Smith formulerat, och som jag helt håller med om, är romanen

Zadie Smiths essä till försvar för fiktionen, ”In Defence of Fiction”, publicerades i New York Review of Books 2019.

en plats som rymmer både igenkänning och ett möte med det främmande. Det finns en rörelse och ett växelspel mellan att möta någonting inom sig själv, som man kanske inte har formulerat, och det som ligger utanför den egna livssfären och erfarenheten. I alla goda romaner finns det något att känna igen sig i och något att bli överraskad av. Därför lockas jag inte heller av att skriva ren autofiktion, då går hela överraskningsmomentet förlorat, det som är främmande och okänt.

Det snabba och stora genomslaget för *Samlade verk* kanske också hade att göra med en längtan efter fiktion och en övermättnad på autofiktion, som då var en ganska dominerande trend?

– Ja, det tror jag kan vara en av faktorerna. Jag hade tur, jag kom rätt i tiden, med något helt annat. Dessutom fick jag pandemin på köpet, när folk plötsligt kunde vara hemma och läsa tjocka böcker. Men det händer också saker när någonting får tillräckligt mycket uppmärksamhet i press och media. Det uppstår en sorts friläge där allt börjar att snurra av egen kraft. Det blir ett fenomen. *Samlade verk* var en fenomenbok på ett helt annat sätt än *Artens överlevnad*. Den levde liksom sitt eget liv.

Hur kommer man som debutant på att kalla sin bok för *Samlade verk*?

– Det var någonting som jag hade bestämt mig för från början. Jag tyckte att det hade en bra, litet existentiell klang. Här har du ditt liv, detta är vad som blev, vad tänker du om det? Sedan var det den komiska nivån. När folk frågade vad jag arbetade med brukade jag svara att jag skrev på mina samlade verk, vilket alla tog som ett skämt. *Artens överlevnad* hette från början *Kvinnor och män*, men sedan var jag tvungen att byta titel när Lena Andersson kom med romanen *Män och kvinnor*.

I *Artens överlevnad* finns ju en sorts lek med detta när du låter Karl Hillberg bli belönad med Augustpriset för debutboken *Kvinnor och män*.

– Det är väl min lilla drift med autofiktionen. Det var roligt att ge Karl Hillberg några väldigt tydliga markörer som säger Lydia

Sandgren, men snarare framträda i mer öppen dager genom andra gestalter. En sorts dubbelförklädnad och kurragömmalek som roade mig. Alla författare använder sig förstås av personligt material när de skriver. Men det finns många saker som skiljer mig och Karl åt. Framförallt är jag förälder vilket han inte är. Jag är gift, det är inte han. Han har inte tagit sig in i det som är ett av bokens stora motiv, nämligen familjen som institution, utan befinner sig på tröskeln mellan ungdom och vuxenhet. Frågan är om han någonsin kommer att ta det steget.

Låt oss tala litet om geografin i ditt litterära universum. Stadsdelen Majorna har till exempel en framträdande roll både i *Samlade verk* och i *Artens överlevnad*, även om ljuset är litet mindre förlåtande i den senare boken. Vilken är din relation till de platser du skildrar?

– Jag har bott på flera ställen i Göteborg. I Kortedala, i Vasastaden, men också i Majorna i två olika omgångar. Första gången var när jag skrev på *Samlade verk* och nu senast, när jag skrev *Artens överlevnad*. Det finns något här som jag inte kan låta bli att raljera en aning över. Det där hur alla uppfattar sig som oerhört toleranta och öppna, men egentligen bara med sitt eget sätt att leva, sina egna åsikter eller värderingar. Majorna som miljö är intressant. Det står så högt i kurs att bo där och det är så mycket kulturellt kapital knutet dit, samtidigt som det är en miljö med stora, reella problem. Som förvisso finns över hela staden, men det är något med den där självbilden som triggar mig. Förorterna dras med extremt dåligt rykte medan Majorna framstår som ett ideal. Som inflyttad från landet blev det romantiska skimret kanske ännu starkare och jag hade verkligen ett behov av att bryta mot det när jag skrev *Artens överlevnad*. Där är skildringen betydligt mindre sockrad och Karl gör till slut upp med likriktningen genom att flytta till *city* för att befria sig!

I *Samlade verk* förflyttas läsaren till Berlin, Paris och Addis Abeba. I *Artens överlevnad* finns Rom som fond, även om författaren Karl Hillberg inte tycks utforska själva staden i någon högre grad. Vad fick dig att välja Rom?



– En anledning var att jag ville åka till Rom men aldrig lyckades ta mig dit! Det var under pandemin och alla flyg blev inställda. Men det handlar också om att jag ville skapa en spännvidd mellan Göteborg och Europa. Det är inte till Stockholm som mina romanfigurer söker sig, utan ut mot Europa. Det finns även ett till stor del outforskat spår i romanen, som handlar om att Karl Hillberg har skrivit om arbetskraftsinvandringens Göteborg, och alla de rottrådar ut i världen som den fört med sig. Rom fick bli det europeiska inslaget i boken, samtidigt som det, för Karl Hillbergs del, mer är ett sinnestillstånd än en fysisk, verklig plats. Han upptäcker inte något nytt, letar sig inte ut i staden. Det som öppnar sig för honom är i stället hans liv i Göteborg. Resan och förflyttningen skapar en distans som gör det möjligt att se klarare.

Musiken har en framträdande roll i dina texter, på många olika nivåer och plan. Tematiskt, men också stilistiskt och formmässigt. Berätta om musikens betydelse i ditt skrivande och liv.

– Jag har insett att musiken och musikundervisningen har präglat mig på fler sätt än vad jag tidigare har varit medveten om. Jag började att spela redan som litet barn. Det fanns en flygel i vårt hem och jag tyckte att det var väldigt lustfyllt att sitta där och leka med olika klanger, att lyssna och pröva mig fram. Jag lärde mig ackord och började att förstå musikens logik och struktur. Musiken var för mig likställd med skrivandet och läsandet, jag hade någon sorts uttrycksbehov som jag fick ge utlopp för. När jag var sju började jag att ta pianolektioner för kantorn i Hyssna. På högstadiet blev det musikklass i Hammarkullen – där började min urbanisering! Sedan var steget kort till estetisk linje med musikinriktning på gymnasiet. Musikundervisningen var en självklar del av min uppväxt ända fram till studentexamen.

– När jag själv fick barn kom musiken tillbaka till mig, efter att ha legat i träda under ett par år. Att inkludera musik i barns utbildning tror jag bara kan ha positiva effekter. Under arbetet med *Artens överlevnad* gick det mer och mer upp för mig vilken betydelse den musikaliska grunden har haft i mitt eget liv. Till exempel detta att tidigt spela tillsammans med andra, att



vara en i ett kollektiv, att lära sig att lyssna och förstå sin egen plats i ett större sammanhang. Jag tror att jag har förvärvat en sorts grundmusikalisk färdighet och utvecklat en känsla för rytm och timing som går att överföra till de musikaliska aspekterna av språket. I *Samlade verk* hade jag Roy Bittan, pianisten i Bruce Springsteens E Street Band, som stilistisk förebild. I *Artens överlevnad* tänkte jag ibland på textens komposition i termer av en symfoni. Jag skriver om och bearbetar mycket, jag hör när det sackar och när tonen svajar, men också när det sitter. I *Artens överlevnad* får dirigenten Enzo säga att musik är ett utmärkt sätt att lära sig att vara dålig! ■

Lydia Sandgren

Född 1987 i Hyssna
Bor i Göteborg

Utbildning
2009–2014 Göteborgs universitet, Psykologprogrammet

Bibliografi, urval
2025 *Artens överlevnad* (roman)
2025 *Bokutgivning inom och bortom de litterära institutionerna* (essä)
2023 *Om sjukdomskonst. En skiss av Åke Göransson och Inge Schiölers liv och verk* (essä)
2023 *Två sanningar, alltid* (essä)
2021 *Göteborgskoloristen Åke Göransson* (essä)
2020 *Samlade verk* (roman)

Priser och utmärkelser
2020 Augustpriset för *Samlade verk*

Stipendier
2026 Stenastiftelsens kulturstipendium
2022 Natur & Kulturs arbetsstipendium



Simon Ljungman

Intervju: Sara Michaëlsson och Magnus Haglund
Text: Sara Michaëlsson
Foto: Ola Kjelbye

Gitarrist, sångare, låtskrivare, arrangör, kapellmästare och körledare. Och allt däremellan. Den musikaliska multibegåvningen Simon Ljungman låter sig inte artbestämmas. Till raden av uppdrag kan nu läggas konstnärlig utvecklingsledare för Vara konserthus, en tjänst som han tillträdde i november 2025. Många förknippar honom med Håkan Hellströms band, där han är kapellmästare och gitarrist, eller med Augustifamiljen, under tio år husband i frågesportprogrammet *På spåret*. Men de musikaliska samarbetena är många och vittförgrenade och mötesplatserna kan vara allt från arenakonserter med 70 000 i publikhavet, till duospelningar och turnéer till småorter på landsbygden.

HUR KÄNNS DET att vara tillbaka i Vara? Det är dina gamla barndomstrakter, men du var också Artist in Residence här på Vara konserthus mellan 2013 och 2019.

– Som en väldigt rolig och viktig utmaning. Jag fick själv chans att förverkliga många drömmar och projekt här och vill vara en del av att fler får samma möjlighet. Det största och mest våghalsiga vi gjorde var nog en egen version av Mozarts *Requiem*. Vår grupp, SeLest, består av fem stråkmusiker och fem rockmusiker. ”Det låter som en spännande idé, Simon. Men vilka skall sjunga?”, frågade de på konserthuset. ”Det skall vi!”, svarade jag. Jag hade drivit Alla kan sjunga-kören i Annedalskyrkan under några år, och tyckte att idén med ett band där alla sjöng var något nytt och lockande.

SeLest bildades 2006 och debuterade på skiva 2009 med singeln ”Född 4 juli”. Förutom Simon Ljungman består gruppen av Magnus Boqvist, Emma de Frumerie, Oscar Hallberg, Petra Lundin, Jenny Sjöström, Sebastian Ring, Emilia Wareborn, Malin William-Olsson och Tobias Ljungman.

Hur föds en sådan idé, eller snarare, vad krävs för att den skall gå att förverkliga?

– I det här fallet – att det stod ett konserthus bakom oss som trodde på idén och sade: Här har ni en budget att hålla er inom, varsågod! Att överhuvudtaget ha en budget var en lyx och vi jobbade stenhårt med att skapa en föreställning som vi sedan turnerade med, först runtom i Sverige och sedan i Tyskland.

– Turnén i Tyskland blev en märklig och fascinerande upplevelse. I vissa satser hade jag översatt texten från latin till svenska. När vi kom till små ställen på den tyska landsbygden där man inte talade något annat än tyska, uppfattades vi som ytterst exotiska. Vår svenska blev något slags språkljud, litet som när den isländska gruppen Sigur Rós blandar isländska och låtsasspråk i sina låtar. Samtidigt fanns Mozarts *Requiem* som något igenkännbart och välbekant, som många kunde relatera till. När vi startade SeLest 2007, var det för övrigt efter att ha hört Sigur Rós. Vi ville göra exakt samma sak, fast på svenska. Långa, storslagna, episka låtar med filmiska kvaliteter.

– Konceptet ”Simon möter”, var också något som föddes under residensperioden och som fortfarande lever kvar. Idén bygger på en kombination av samtal inför publik, med den för kvällen inbjudna artisten, och avslutas med en gemensam spelning. Genom åren har det till exempel varit artister som




VOX



Med Håkan Hellström i Halmstad augusti 2026.

Miriam Bryant, Ane Brun, Magnus Carlsson, Titiyo och Tomas von Brömssen. Senast var Valter Nilsson här, som vårens gäst. Känslan jag bär med mig från åren som Artist in Residence är att det är högt i tak och stor öppenhet för förslag och idéer. Det arbetet vill jag fortsätta att driva, men nu med litet större ansvar för publiken. Den stora skillnaden jämfört med tidigare är att det nu går att skapa projekt över tid och arbeta långsiktigt. Det känns som ett stort privilegium.

Du växte upp här i närheten, i Tumleberg, utanför Vara. Fanns musiken med dig redan som barn?

– Ja, absolut. För mig har musiken och leken alltid varit nära förknippade med varandra. Litet som engelskans *play music*. Musikens ständiga närvaro har fått en fortsättning, nu när jag har en egen familj. Vi har tre barn, 5, 7 och 11 år gamla, och det pågår hela tiden någon form av musikskapande hemma, från morgon till kväll. Egentligen utan att barnen är medvetna om att de håller på med musik – det är bara något väldigt lustbetonat, precis som det skall vara.

– I vårt vardagsrum finns det inte plats för någon soffa eftersom vi har prioriterat en flygel i stället. Gitarrer och andra instrument är inte undanplockade, utan alltid tillgängliga, om någon vill sätta sig ner och spela en stund. Min sambo Stina och jag sjunger och spelar ofta tillsammans, och jag tror att barnen sover som allra djupast och skönast när det är någonting som låter.

Hur såg din egen musikaliska uppväxt ut?

– Ingen av mina föräldrar är professionella musiker men de sjöng och spelade mycket hemma. Bägge var aktiva musiker, det är de fortfarande. Min mamma jobbade på vårdcentralen, som ligger alldeles här intill. Min pappa arbetade hemifrån, som arkitekt med egen byrå. Det fanns gitarrer hemma och senare ett piano, jag minns att vi åkte och hämtade det hos en granne som inte använde det. Det placerades i vårt lekrum. Jag har ett tidigt minne av hur jag höll på med små figurer som jag klippte ut och lekte med, medan jag lyssnade på Prokofjevs *Peter och vargen*. Musiken var ett stort, fritt rum där man kunde leka länge och ostört och följa sina egna fantasispår.

Den musikaliska sagoberättelsen *Peter och vargen* komponerades av Sergej Prokofjev 1936.

– Lagom till att jag skulle börja på mellanstadiet flyttade vi till Alingsås, där mina föräldrar fortfarande bor kvar. Det var en fantastisk musikstad, med många scener, massor av lokala band och goda möjligheter att spela tillsammans. Mamma anmälde oss till den kommunala musikskolan och jag fick följa med min storebror när han skulle spela valthorn. Själv väntade jag på att få lära mig att spela saxofon, men det var ett populärt instrument på 1980-talet och kön var lång, så jag började med klarinett i stället. Jag spelade fyra-fem år, tills jag var fjorton tror jag. Men nu har jag tagit upp klarinettspelet igen och på senaste Håkanturnén spelade jag faktiskt på en låt.

Vilken låt var det?

– ”Nordhemsgatan leder rakt in i himlen”. Det känns väldigt kul, inte minst därför att det blev ett nytt moment som kom in – jag har ju spelat med Håkan i tjugo år nu. Jag var bara ett barn när jag började med klarinett, men muskelminnet fanns kvar och nu kunde jag lägga till en hel musikalisk kunskapsbank och ett mer tränat öra. Då handlade det mer om att få till rätt ton och inte komma in fel.

Sången ”Nordhemsgatan leder rakt in i himlen” finns med på Håkan Hellströms nionde album *Illusioner* från 2018.

Steget från att spela klarinett i musikskolans blåsorkester, till gitarrist och kapellmästare i Håkan Hellströms band är rätt stort. Vad var det som hände däremellan?

– Det som hände var att min storebror hade börjat på Strömmaskolan, och när han kom hem på helgerna ville han bara vara i fred och sova. När jag stod och övade klarinett en morgon vaknade han och röt åt mig att sluta spela det där hemska instrumentet. ”Lär dig att spela gitarr istället!” Jag fattade ingenting, jag övade ju bara. Han hade precis börjat gymnasiet och jag högstadiet – en betydande skillnad under de åren. Samma kväll visade han mig de första, enkla rockackorden. Han spelade själv i ett punkband och när han märkte hur snabbt jag lärde mig fick jag vara med i hans band ett tag. Sedan startade jag själv olika band med kompisar. Det var en annan värld som öppnade sig – att vara i musiken på det sättet, spela låtar och skapa fritt tillsammans var fantastiskt. Jag lärde mig att spela gitarr snabbt, på bara några



Med Håkan Hellström i Halmstad augusti 2026.

veckor. Utvecklingskurvan kan gå rakt upp på nolltid, bara den där första gnistan tänds. Så punkscenen i Alingsås och boken *Beatles Complete*, som fanns i bokhyllan hemma och där det står hur man tar alla ackord, blev mina ingångar.

Minns du vilka Beatleslåtar du fastnade för?

– Först var det nog att ”Let It Be” var så enkel att spela, bara fyra ackord och en otrolig låt! Men också till exempel harmoniseringen i ”A Day in the Life” och John Lennons inte alltid givna ackordbyten fascinerade mig. ”Strawberry Fields” förstås… Jag kan ibland längta efter att få vara nollställd på det sättet igen och kunna uppleva den där starka, ursprungliga förtrollningen. Numera kanske det snarare sker när jag lyssnar på klassisk musik, där något förundrar mig och fångar min nyfikenhet. Då kan jag gräva ner mig i partitur för att förstå vad som sker och hur det hänger ihop.

Vad letar du efter inom den klassiska musiken? Vad är det som berör och talar till dig?

– Jag dras till det som överskrider genrerna och först och främst är musik. Jag har stor respekt för dem som är väldigt skickliga inom en genre, men jag skulle säga att min egen styrka ligger i att våga tro på en idé och tänka på det ljudande materialet som bara musik – bortom alla bestämningar. Hur bra det kan bli om man till exempel tar *Svansjön* och använder Tjajkovskijs musik som inledning till Hansson de Wolfe Uniteds ”Var kommer barnen in”. Tjajkovskij som intro och sedan låten – då blir ett plus ett tre och de korsbefruktar varandra.

Hur dök tanken på att kombinera Tjajkovskij och Hansson de Wolfe United upp?

– Just den idén föddes i På spåret-studion 2012, när ett av resmålen var Sankt Petersburg/Leningrad. Tjajkovskij var ju därifrån och i ”Var kommer barnen in” finns raden *Tankarna dom för mig hem till Leningrad igen*. Vi satte alltid en ära i att det skulle vara ett sammanhängande musikstycke med olika ledtrådar, inte bara separata låtar som lades efter varandra.

Hansson de Wolfe Uniteds låt ”Var kommer barnen in?” finns med på albumet *Existens Maximum* som släpptes 1981. Staden Leningrad bytte namn till Sankt Petersburg 1991.

Vad lärde ni er av åren med På spåret?

– Att vänta och samtidigt hela tiden vara på tå, redo att koppla på alla sinnen. Att förbereda lagom mycket och lämna plats för artisten att göra sin egen tolkning. Det är lätt att arra sönder saker, så att det till slut inte blir någon luft kvar.

Efter att ha gått ut gymnasiet i Alingsås flyttar du till Göteborg och börjar på Musikhögskolan. Hur påverkade det din musikaliska resa?

– Jag upptäckte andra musikaliska sammanhang och träffade nya vänner att spela med. Lisen Rylander till exempel, som öppnade dörren till jazzen. Vi startade ett band tillsammans och höll på några år. Nu spelar vi tillsammans igen i Fartygsorkestern, en grupp som jag satte ihop i samband med en föreställning med Mikael Wiehes sånger.

I Fartygsorkestern ingår medlemmarna Finn Björnulfsson, Tobias Ljungman, Helena Winkler, Sten Källman, Lisen Rylander, Markus Ahlberg, Erika Risinger, Sanna Källman, Bernt Andersson och Simon Ljungman.

– Under mitt andra år på Musikhögskolan dog min storebror och allt kastades omkull. Jag tog ett sabbatsår och sedan ännu ett och lade studierna på is ett tag. Jag frilansade och spelade två gånger i veckan på ålderdomshem för att klara hyran. Runt 2005-2006 började det plötsligt att hända en massa saker samtidigt. Musik i Väst hörde av sig och ville att jag skulle skriva körarrangemang till Ted Gärdestads låtar och sedan skapa en turnerande föreställning där vi åkte runt och samarbetade med lokala körer i hela regionen. *Äntligen på väg* hette projektet, en av Teds låttitlar. Jag satte ihop en liten kompgrupp som kunde följa med och spela med de olika körerna. Min lillasyster var med på bas. Sebastian Ring, som jag senare startade SeLest med, spelade trummor. Vi kom fram till att det behövdes en trumpetare också. Jag ringde till Stefan Sporsén, som jag visste spelade trumpet i Håkan Hellströms band. Han tackade omedelbart ja. Jag har tänkt mycket på det i efterhand – hur vissa saker leder vidare in i andra. Hur viktigt det är att man tar mod till sig och vågar fråga. Det samtalet ledde till att han kort därefter ville starta Augustifamiljen tillsammans med mig, och sedan ville Håkan att jag skulle vara med i hans band. De sammanhangen och samarbetena har jag levt med i tjugo år nu och både Stefan och Håkan är människor som har betytt, och betyder, mycket





för mig. Håkan var den första gäst vi bjöd in när vi hade startat Augustifamiljen. Sedan gick jag, från att ha varit fan, till att bli musiker i bandet, 2006.

Om vi återvänder till Ted Gärdestad-projektet, hade du något förhållande till hans låtar redan innan dess?

– Nej, egentligen inte. Men sedan blev jag helt uppslukad. Jag lärde känna hans bror Kenneth, när jag under några år bodde på Ringvägen i Stockholm och råkade hamna på samma vårdcentral. Där började vi prata och lära känna varandra. Jag var där för någon enkel åkomma, medan han hade en begynnande cancer som han några år senare dog i. Han hade sett någon av våra körkonserter och när han gav ut boken *Jag vill ha en egen måne: Boken om Ted Gärdestad*, frågade han om jag ville följa med och sjunga litet på den föreläsningsturné om psykisk ohälsa som han planerade, i anslutning till utgivningen. Vid sidan av att vara Teds bror, textförfattare och den som stod honom absolut närmast, var han arkitekt och drev sin egen byrå. Vi gjorde flera resor tillsammans, ofta till mindre orter i glesbygden. Som Torsby till exempel, där statistiken för män mellan 30 och 50 som väljer att avsluta sitt liv, visade skyhöga siffror. De där resorna hör till de viktigare saker jag har varit en del av, känns det som.

Det här med att arrangera, både för kör och orkester, var det något du kom in på under Musikhögskoletiden?

– Det var nog redan under gymnasieåren. Jag hade en lärare på musikgymnasiet i Alingsås som var väldigt bra på att förklara på ett enkelt sätt. ”I dag skall vi skriva en melodi”, kunde han säga, ”I morgon blir det en tvåstämmig sats och nästa vecka – gissa vad – en trestämmig!”

– Det var inte svårare än så och till en början ganska likt matematik, vilket jag har en faiblesse för. Jag har alltid gillat processen med att få olika delar att gå jämt ut. Det har alltid fascinerat mig, liksom gehörslära. Jag har haft sommarkurser på Ljungskile folkhögskola där jag har fått kombinera bland de två roligaste saker jag vet: Halva dagen ägnas åt körarbete, den andra halvan åt musikteori. Ett drömjobb!

Vad använder du för material och musikexempel i de sammanhangen?

– Det kan vara helt olika, men en låt som alltid är med, som paradexempel och stående inslag, är ”Walk” med Fläskkvartetten. Den går i 6/8-takt och har staplade majackord. Det är en av få låtar där Freddie Wadling har skrivit både text och musik.

Ett majackord består av två stora terser. I exempelvis C-dur blir det C-E-G-H.

Blandar du med exempel från klassisk musik också, och i så fall vad?

– Ja, det brukar jag göra, men det kan vara helt olika verk. Tjajkovskijs *Svansjön* har jag haft med till exempel, som folk ofta känner till och tycker är kul att analysera och få en förståelse för hur den är uppbyggd.

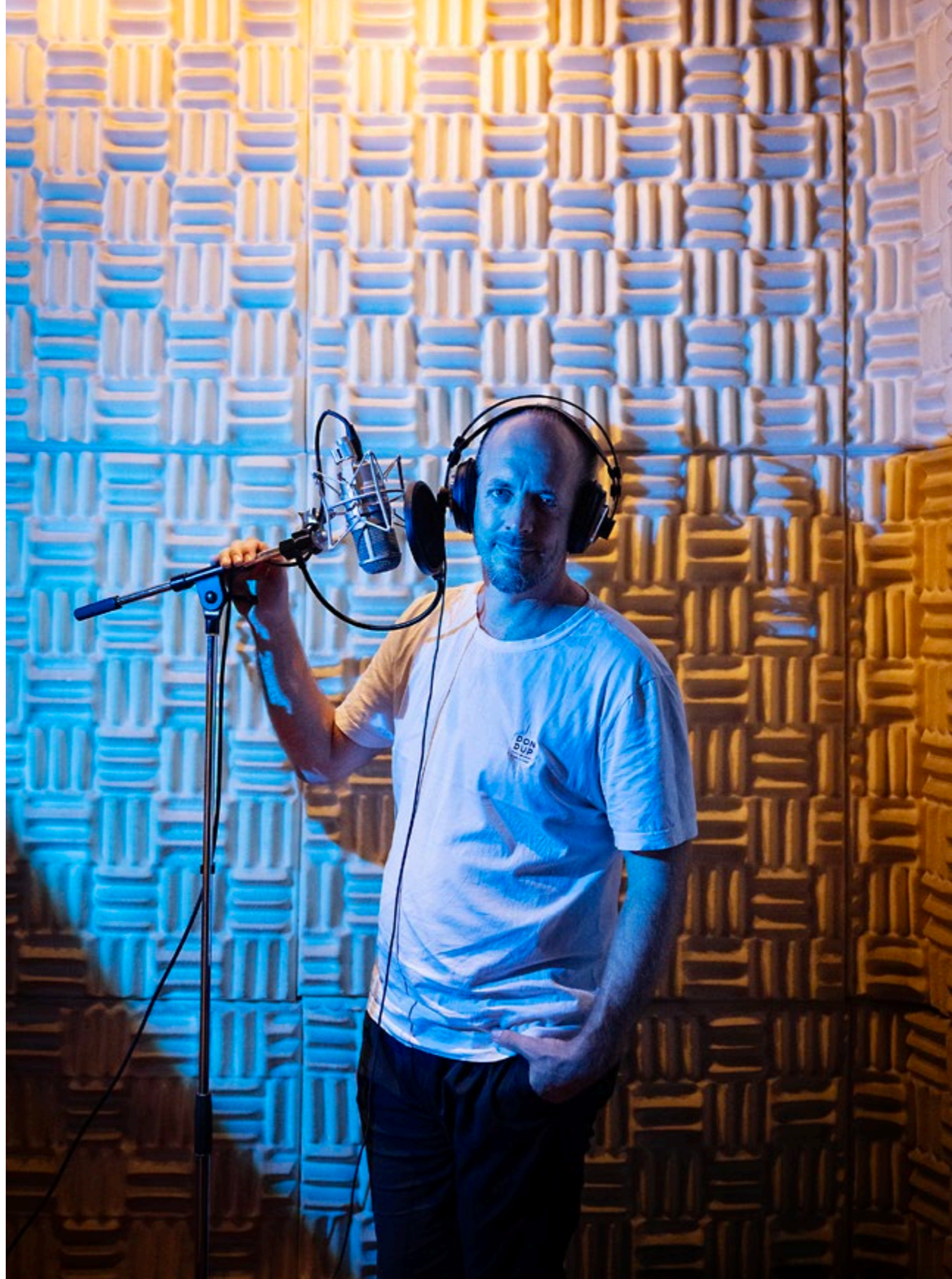
– När jag pausade studierna på Musikhögskolan skickade jag in ansökningsblanketten om att återuppta utbildningen under flera år, utan att börja. Sedan kände jag att om jag skall fortsätta med studier igen får det bli på något annat sätt. Det ledde till att jag för två år sedan gick en utbildning i dirigering för körledaren och dirigenten Jan Yngwe, vilket var fantastiskt kul.

Vilka var de största utmaningarna för din del?

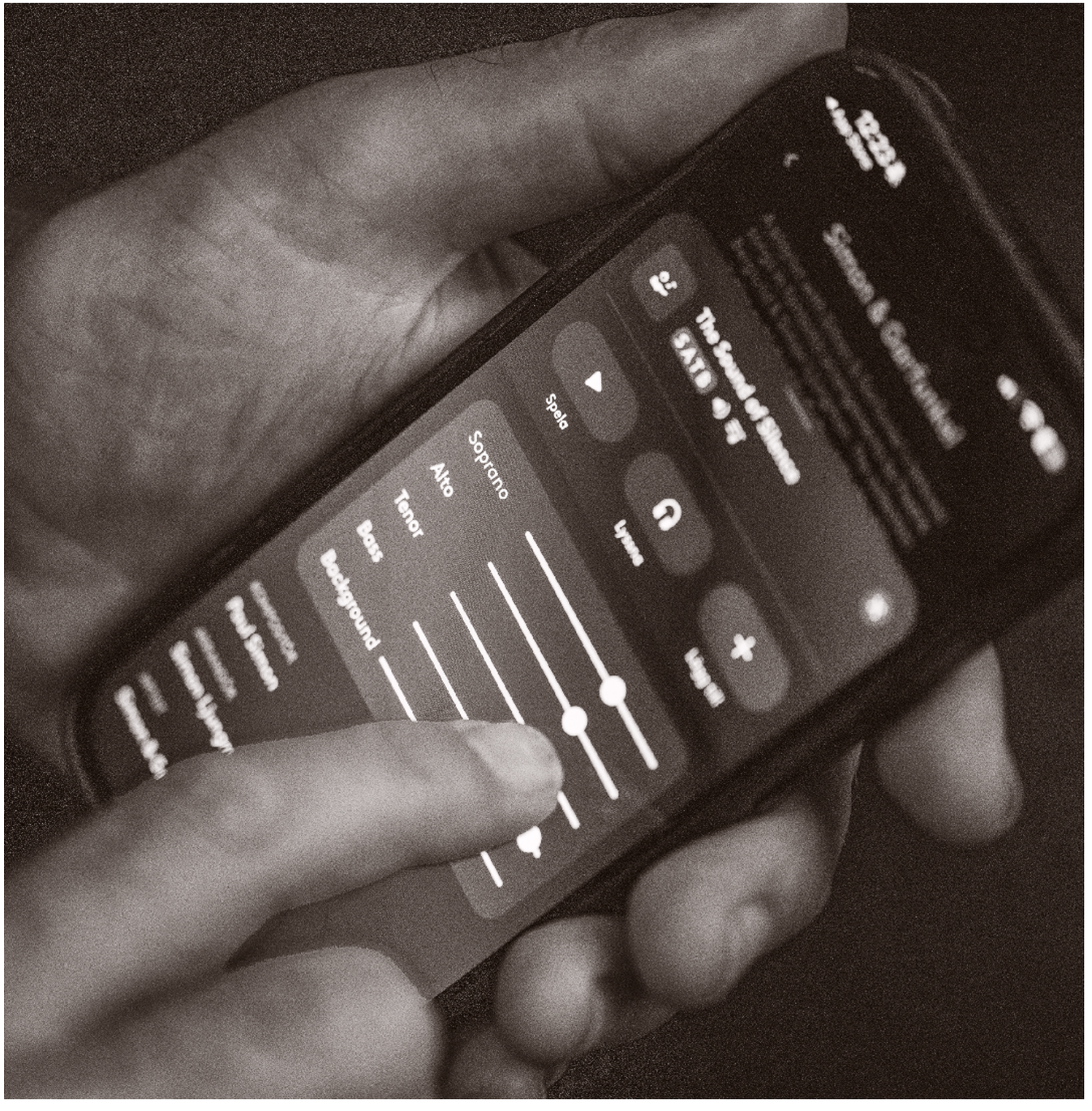
– En utmaning var måttet av självstudier. Att förbereda sig och läsa partitur är ju bara lustfyllt och kul, men att nöta slagteknik är ungefär som att göra rehab. Du skall stå i timmar och öva och det i kombination med små barn var i sig en utmaning. Men jag gjorde mitt bästa och stod framför hallspegeln hemma och övade. Och jag var nervös! Att gå upp och spela inför en publik på 70 000 var ingenting jämfört med att ställa sig och slå läxan inför de sju andra personerna i rummet.

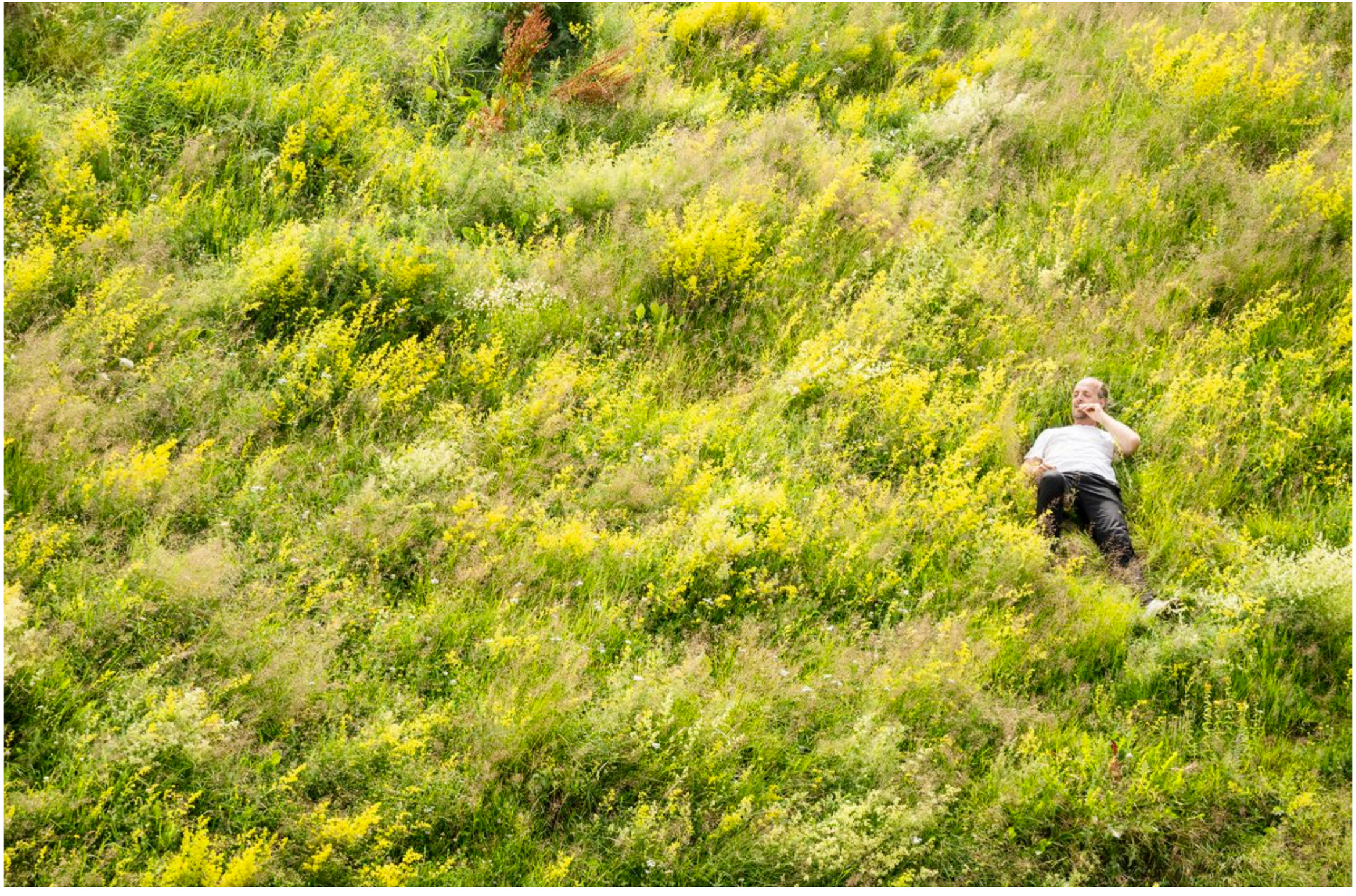
Du har mängder med egna projekt och samarbeten, men en konstant under de senaste tjugo åren har varit din roll i Håkan Hellströms band. Från ditt perspektiv – vad har förändrats sedan 2006, konstnärligt och på andra sätt?

– I dag är jag kapellmästare i bandet och har ett slags helhetsansvar för repetitionsarbetet och försöker också ha ett övergripande perspektiv på hur alla delar i showen skall samverka



Favoritverktyg: På appen WeAreVoice, som jag har utvecklat med några kompisar, kan körsångare öva på sina enskilda stämmor och dessutom välja att sjunga tillsammans med de andra stämmorna. Ett smart verktyg i repetitionsarbetet.





på bästa sätt. Musikaliskt har Håkan hela tiden varit bra på att gå vidare, det händer alltid något nytt och det är fortfarande kul och stimulerande att spela med honom. Han älskar också att leka och är alltid öppen för att pröva alla idéer, hur galna de än kan verka.

– Men för min egen del är det förstås stor skillnad att ha den roll som jag har nu. Som kapellmästare ansvarar jag för att konsertupplevelsen skall bli så stark som möjligt. Jag har ett nära samarbete med ljus, ljud och all annan teknik. En del av magin kanske går förlorad när man vet allt om vad som sker bakom kulisserna, här är jag mer i en utföranderoll, även om jag också är medskapare. Den där magiska känslan hittar jag nog mer i mina egna projekt numera.

Det för oss osökt in på det stipendium du nu får från Stenastiftelsen. Har du hunnit att fundera något över hur du vill använda det? Syftet är just att ge konstnärer och artister utrymme att utveckla sådant de annars inte hade haft möjlighet till.

– Först och främst är jag otroligt glad och tacksam över Stenastiftelsens kulturstipendium. Jag är en person som gillar att samarbeta och tycker om att ingå i sammanhang tillsammans med andra. Men samtidigt ger ett sådant här stipendium mig möjlighet att ta ett steg tillbaka, titta inåt och fokusera mer på något eget.

– Jag gav ut ett soloalbum 2020 och det finns en hel del färdigt material till en duoskiva. Hittills har jag vare sig haft tiden eller förutsättningarna för att kunna slutföra det projektet. Soloskivan släpptes precis samma vecka som pandemin slog till och rubriken i GP ”Nu är den här!”, gällde tyvärr inte mitt album. Mycket av materialet till den nya skivan finns redan inspelat, annat har varit planerat sedan länge, till exempel ”Flickan från norra Bohuslän”, som Lisa Nilsson har bett att få göra som duett. Det är en svensk version av Bob Dylans ”Girl from the North Country”, som Martin Nyström skrev en svensk text till. Stina, som jag lever med, är från Fjällbacka, så det stämmer på alla plan för mig.

– Vi får se hur det blir, jag har inte riktigt bestämt mig än. ■

Simon Ljungman

Född 1979 i Göteborg
Bor i Göteborg

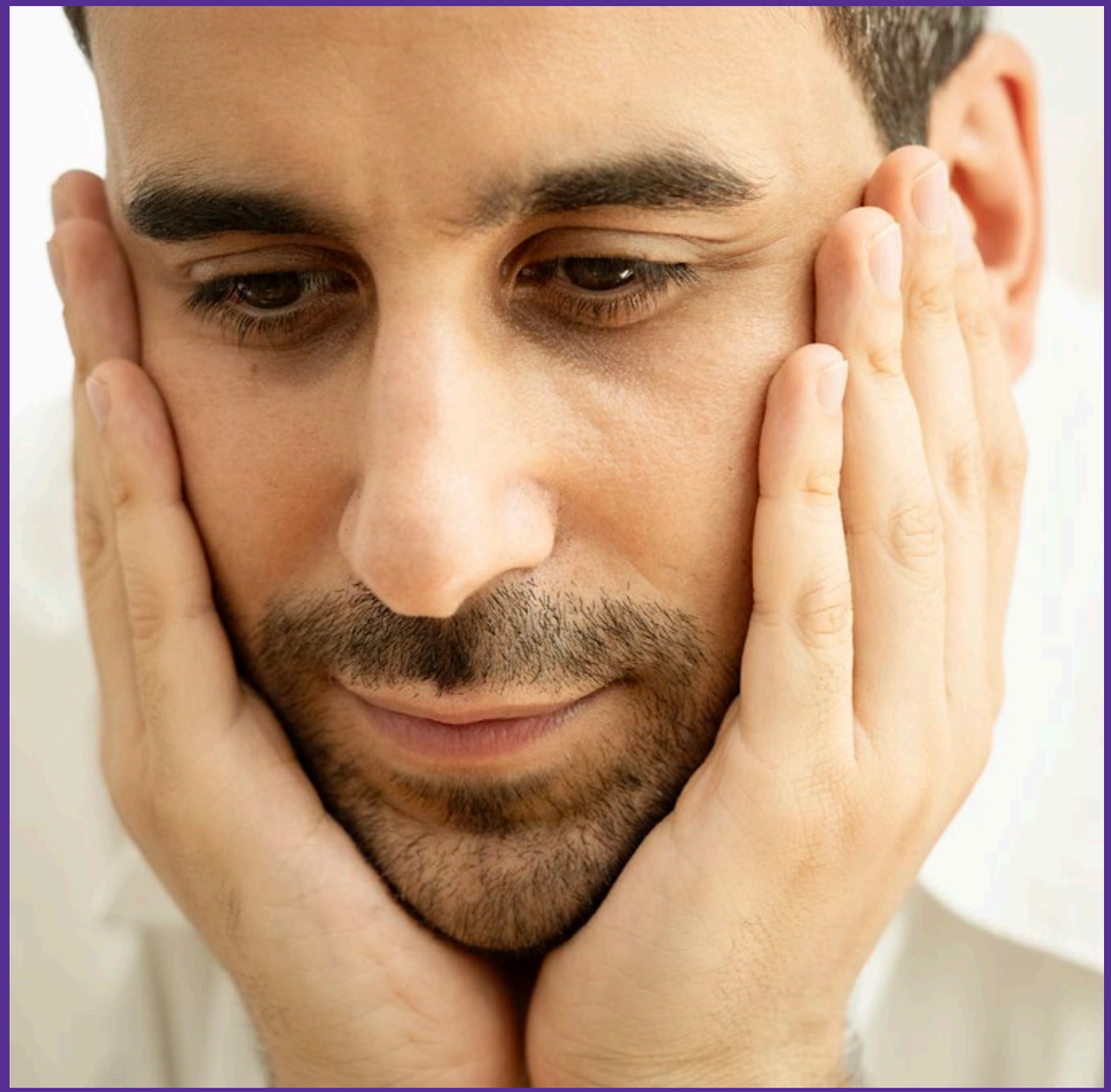
Utbildning
2023–2024 Dirigentstudier för Jan Yngwe, Göteborgs Universitet
1998–2000 Musikhögskolan Göteborg
1995–1998 Alströmergymnasiet Alingsås, estetiska programmet

Diskografi
2020 *SoLo*

Projekt, urval
2026 *Födelsedagshyllning till Mikael Wiehe*, Stora Teatern, kapellmästare för Fartygsorkestern
2026 Kapellmästare, Håkan Hellströms sommarturné
2023–2024 *En hyllning till Sven-Bertil Taube*, sångsolist samt musikarrangemang för Augustifamiljen
2022–2024. *The Boxer – Simon & Garfunkel i körtoner* och *The Sound of Sweden*, musikansvarig, upphovsperson och projektledare för storkörskonserterna, Göteborgsoperan
2020–2021 Programledare *Hemmakören* SVT
2019–2020 Kapellmästare *Trollflöjten*, Göteborgs Stadsteater
2018–2024 Kunglig hovleverantör av musik till Victoriadagen tillsammans med Augustifamiljen
2016–2021 Kapellmästare, musikansvarig samt upphovsperson musikalen *Kärlek skonar ingen*, Göteborgsoperan
2015–2016 Programledare *Körklang* på Skansen
2014–2016 Upphovsman samt projektledare för körverket *Hopp* i nära samarbete med kommunpolitiker i Västra Götalandsregionen
2014–2025 Projektledare för Håkan Hellströms Ullevispelningar
2008– medlem och senare kapellmästare i Håkan Hellströms liveband
2013–2019 Artist in residence Vara konserthus
2010–2013 Regionansvarig Sveriges Körförbund Västra Götaland
2009–2018 *På spåret* SVT, gitarrist i husbandet Augustifamiljen
2008–2017 Körledare och grundare av Almakören, en kör för alla med 1000 medlemmar
2000–2007 Sångensemblen Amanda

Anställningar/Arbetsliv
2025– Konstnärlig utvecklingsledare, Vara Konserthus

Stipendier
2026 Stenastiftelsens kulturstipendium



Tarik Kiswanson

Intervju: Sara Michaëlsson och Magnus Haglund
Text: Sara Michaëlsson
Foto: Ola Kjelbye, Edward Greiner, Filipe Braga, Bertrand Prévost, Vinciane Lebrun, Andrea Rossetti och Tarik Kiswanson

Tarik Kiswansons konstnärskap rör sig mellan skulptur, teckning, videoverk, ljud och skrivande. Hur hans konst materialiserar sig är inte fastlåst i en given form eller bokstavlig förklaring. Den uppstår i kontakt och interaktion med det som omger den. I de fysiska rummens specifika förutsättningar, i människorna som rör sig genom dem, men också i de mentala rum och tankefält som öppnar sig i dessa möten. Hans konst är i oavbruten omvandling, men samtidigt förankrad i hans personliga historia och upplevelser av världen.

TARIK KISWANSON ÄR född 1986 i Halmstad, dit hans föräldrar kom som palestinska flyktingar i början av 1980-talet. Som 17-åring flyttar han till London, efter att ha blivit antagen till den prestigefulla konsthögskolan Central Saint Martins College of Art and Design, där han tar sin kandidatexamen i fri konst 2010. Samma år lämnar han London för Paris och fortsätter sina studier vid École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, med en masterexamen 2014.

Paris utgör sedan 2010 basen för hans verksamhet, men han har även ateljé och verkstad i Berlin. 2023 tilldelas han *Prix Marcel Duchamp*, en av de viktigaste utmärkelserna inom den franska konstvärlden.

Tarik Kiswanson är sedan länge etablerad på den internationella konstscenen med utställningar, uppdrag och residens över stora delar av världen. Hans konst kretsar ofta kring människans mest fundamentala och existentiella villkor, där teman som minne, förflyttning, trauma och förvandling lyfts fram i mångfacetterade och öppna gestaltningar. Utställningen i Stenahallen på Göteborgs konstmuseum i december 2026 är hans första separatutställning i Göteborg.

När vi ses i slutet av maj på Göteborgs konstmuseum börjar vi med att fråga om ateljén i Paris och dess betydelse för honom.

– För mig är ateljén inte ett fysiskt rum utan en mental plats. I studion i Paris sker det intellektuella och konceptuella arbetet. Väggarna är fulla av skisser och ritningar, men det är inte där verken blir till, rent fysiskt. Sedan några år tillbaka arbetar jag mycket med att restaurera artefakter som sedan tar plats i de verk jag skapar. Den delen av den konstnärliga processen har blivit oerhört viktig. Materialet i sig med alla dess egenskaper och historiska konnotationer, det konkreta arbete som handen utför.

– När ni skrev och bad mig tänka på ett föremål eller verktyg som är betydelsefullt för mig var det enkelt. Min skissbok följer mig var jag än är och det händer ofta att jag skapar verk när jag är på resande fot, med tåg eller flyg. Böckerna ser likadana ut och har haft samma format genom alla år.







Berätta litet mer om hur det där inre rummet, tankerummet, ser ut och fungerar?

– Några av mina verk heter just *Espace mental*, det vill säga ”mentalt rum”. Det är inte rum som man rör sig genom med sin fysiska kropp, utan rum som man frammanar och konstruerar i sina tankar. De rummen är gränslösa och i ständig förändring. Där kan jag kontrollera och påverka de mest grundläggande förutsättningarna, som exempelvis gravitation.

Har behovet av tankerummet, som är något annat än den vanliga konstnärsateljén, alltid funnits?

– Ja, det tror jag. Det är inte bara rum för kreativitet utan också ett psykologiskt behov. Jag kan tänka mig att det är kopplat till min barndom, var jag kommer ifrån, var min familj kommer ifrån, vilket samhälle jag växte upp i. Mitt konstnärskap börjar där.

Du är född i Halmstad 1986, dit dina föräldrar kommit några år tidigare efter att ha sökt asyl. Hur var det att växa upp där?

– Mina föräldrar gjorde samma resa som så många andra har gjort och tog sig hela vägen till Europa och Sverige i hopp om ett bättre liv. De hamnade i Halmstad där jag växte upp i en förort. Jag tror att det är viktigt att komma ihåg att migration och flyktingmottagande var något relativt nytt för Sverige på den tiden. Förorten beskrivs ofta i negativa termer och förknippas med fattigdom och våldsamhet. Vilket kan vara sant. Men på samma gång finns det något nästan utopiskt i den samexistens som uppstår i de här multikulturella områdena. Många förenades i en kollektiv känsla av förlust, men också i behovet av att återskapa och bygga upp på nytt. Den gemensamma erfarenheten, som bottnar i människans mest grundläggande behov, var starkare än det som skiljde – som nationalitet, religion eller kulturell bakgrund.

I många av dina arbeten leds betraktarens uppmärksamhet till mellanrummen och de kontaktytor som uppstår när olika objekt sammanförs. Utan att hamna i alltför bokstavliga tolkningar, tycks det ändå finnas en koppling till din egen historia?

– Erfarenheten av att befinna sig mellan olika tillstånd, sammanhang och språk, den form av rotlöshet som jag delar med

många, är något som alltid finns i bakgrunden av mitt konstnärskap. Jag föddes och växte upp i Sverige, vilket är annorlunda än att komma hit som flykting. Självklart finns det en stark koppling mellan min konst och min familjehistoria, men det jag framförallt har intresserat mig för genom åren är vad som händer efter flykt och exil, när människor har genomlevt kriser. Inom min konst framträder historien inte som en linjär berättelse, utan som cykler där människan gång på gång konfronteras med förlust, migration och fördrivning. Vad händer med människan i de stunderna? När hon måste anpassa sig till ett nytt samhälle, lära sig ett nytt språk, nya regler och lära sig förstå och leva med människor med en helt annan bakgrund? Vad händer med de generationer som växer upp i Europas förorter eller liknande miljöer på andra håll? Det finns mycket sorg och mörker förknippat med förflyttning och exil, men det uppstår också en nästan ofrånkomlig transformation.

Var det ett perspektiv som du formulerade för dig själv redan när du bodde i Halmstad? Du är bara 17 år när du flyttar till London och kommer in på konsthögskolan Central Saint Martins College of Art and Design.

– Jag skrev mycket redan från tidig ålder och tyckte om att sätta ord på mina tankar. Men framförallt ritade, tecknade och målade jag hela tiden. Jag hade alltid en skissbok eller något papper till hands. Min mamma hittade en kommunal konstskola dit man kunde gå på eftermiddagarna och tänkte att det var bra för mig att kunna fortsätta att teckna och måla, men också träffa andra barn som var intresserade av samma sak. Jag får ofta frågan när jag bestämde mig för att bli konstnär. Den frågan har aldrig funnits för mig, det var inte något jag ville *bli* eller ens var medveten om att man kunde bli. Konsten har alltid varit en självklar del av vem jag är. Det var först när jag som barn var på konstmuseet i Halmstad som jag förstod att det jag gjorde var något man kunde ägna sitt liv åt. Att det fanns en plats för det i samhället. Då var jag elva år.

– Det där rummet vi talade om tidigare fanns där redan då. Ett behov som kanske inte helt går att förklara. Vissa förutsättningar kommer från det samhälle som omger oss eller från våra



föräldrar. Så visst kan man tala om min bakgrund, mina föräldrars förflyttning – men det är inte en förklaring eller ett enkelt samband. Det jag visste var att jag behövde lämna Halmstad. Jag ville till London och hade bestämt mig för att flytta dit.

Hur gick det till? Det är minst sagt kaxigt att söka in på Central Saint Martins som 17-åring utan särskilt mycket i bagaget.

– Mer naivt än kaxigt skulle jag säga. Jag visste inte mycket om konstvärlden och hade ingen aning om att det var en viktig konstskola. Det förstod jag långt senare, när jag gick där. Jag hade aldrig bott i en storstad. Jag hade besökt Göteborg och Malmö, det var allt. Men jag tänkte att London kan väl inte vara så mycket större än Göteborg.

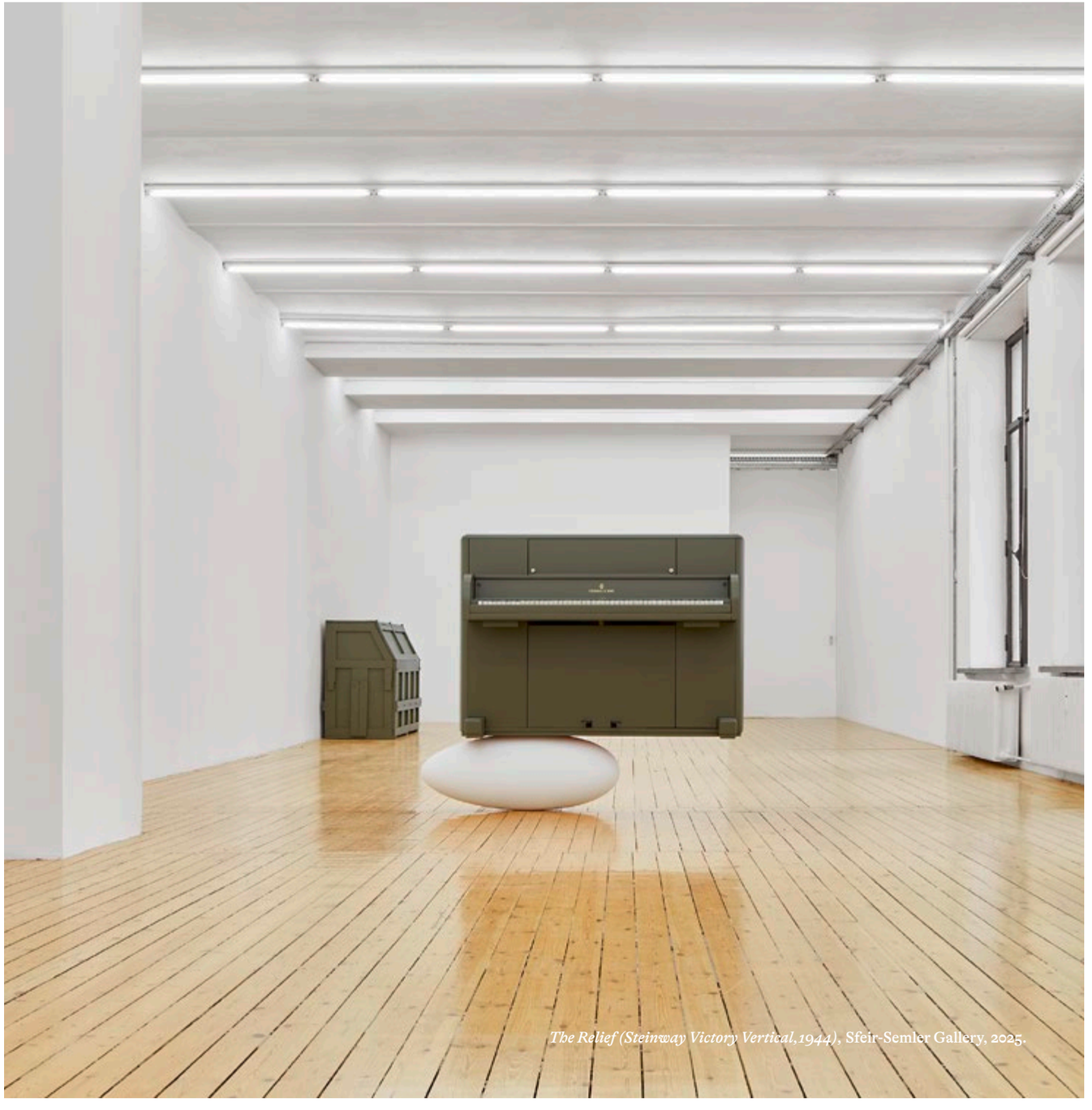
– Hemma delade jag och mina tre systrar på en dator. Jag öppnade Internet Explorer och sökte på ”konstskola London”. Det första som dök upp var Central Saint Martins College of Art and Design och jag tänkte att den måste ju vara bäst eftersom den kom upp först. Jag förstod att jag måste ha en portfolio och skickade in femton teckningar tillsammans med ett följebrev. Efter ett tid kom ett svarsbrev där de ville att jag skulle komma på intervju. Jag åkte dit, fortfarande ovetande om skolans status och blev intervjuad. Några veckor senare kom ett brev med beskedet att jag hade blivit antagen.

Var bodde du när du kom dit?

– Jag hamnade först på Brick Lane och i Bethnal Green, några av de mest multikulturella områdena i östra London. Det gjorde att jag snabbt kände mig hemmastadd. Men längst period bodde jag i Hackney. De här områdena är numera mycket populära och helt förändrade, men på den tiden, runt 2004, var det ruffiga, fattiga kvarter där få ville bo.

Vad händer med dig som konstnär när du går på Central Saint Martins?

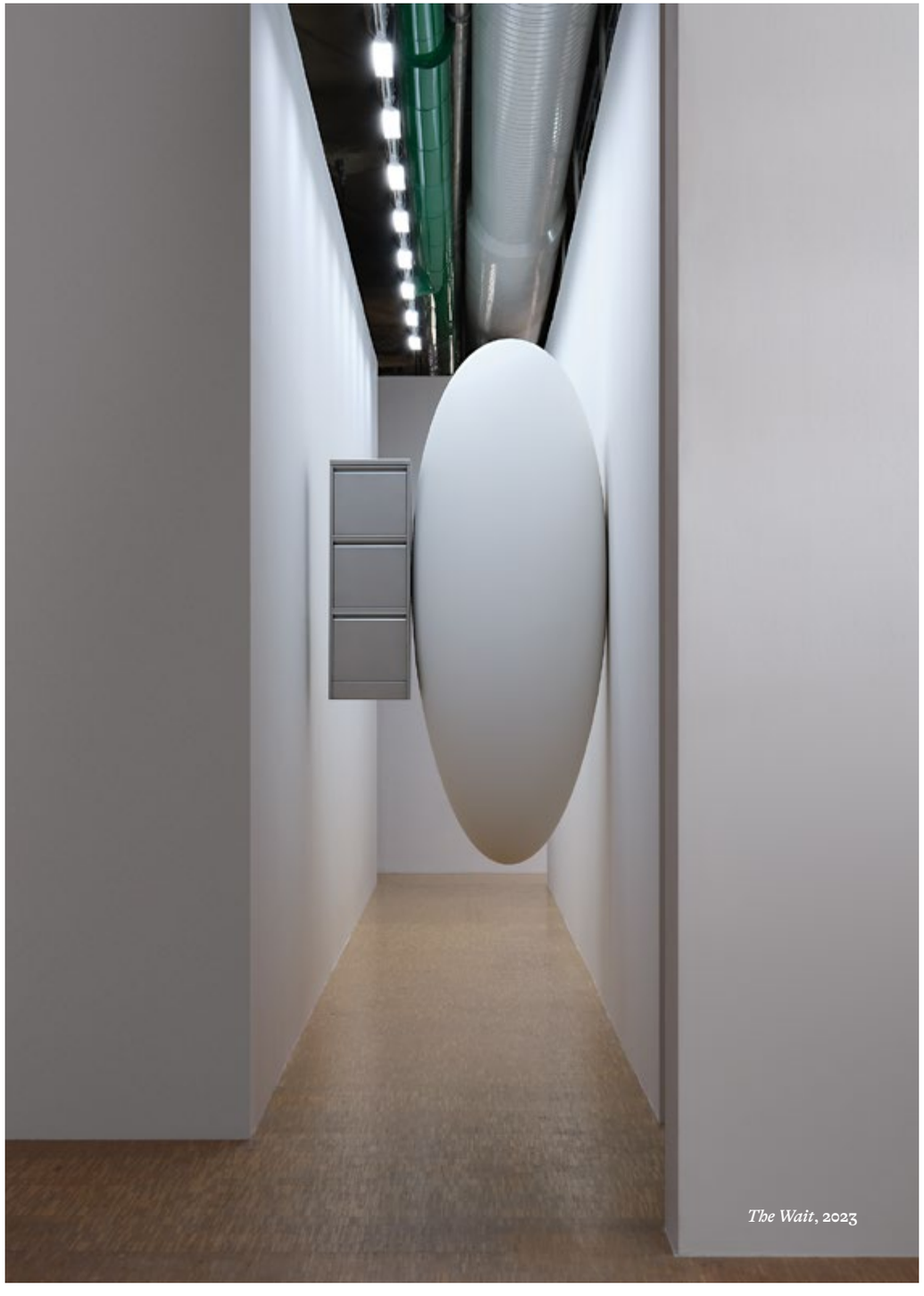
– När jag tänker på den tiden är det inte bara skolan jag minns, utan helheten, hela den värld som öppnade sig för mig. Det var en omvälvande upplevelse att komma till en stad som London och fantastiskt att gå på en skola med så många olika kreativa personer,



The Relief (Steinway Victory Vertical, 1944), Sfeir-Semler Gallery, 2025.



The Relief (R. Gabriel, 1945), 2023



The Wait, 2023

från världens alla hörn. Det var då en läroprocess inleddes där jag började att formulera mina egna tankar och idéer om konsten. Jag var väldigt ung, yngre än många av de andra. När jag ser tillbaka på den tiden är det då jag började att lära känna mig själv, förstå vem jag var, vem jag ville vara, vem jag kunde bli. Jag gjorde som jag alltid gör, började i mina egna upplevelser och utgick från mig själv. När jag tänker på vad konst, bra konst, är för mig, finns det alltid en djup förankring i konstnärens eget liv.

– Mötet med Louise Bourgeois konstnärskap gjorde ett starkt intryck på mig under den tiden. Jag hade hittat böcker med hennes konst i biblioteket på Saint Martins och kände en stark resonans. Det som fångade mig var hur konstnärskapet utgår från egna erfarenheter och sedan rör sig in i världen. Det börjar i det personliga, men blir universellt och där finns samtidigt en obruten dialog med materialet. Det är konst som berör på många olika nivåer, konceptuell och känslostark på samma gång.

Konstnären Louise Bourgeois (1911–2010) var under större delen av sitt liv bosatt i New York. Det stora genombrottet kom 1982 med en separatutställning på Museum of Modern Art.

Fanns Marcel Duchamp med som referenspunkt redan då? A propos den utmärkelse du belönades med i Paris 2023?

– Hans betydelse är nog svår att gå förbi för någon samtida konstnär. Men i den åldern visste jag inte särskilt mycket om Duchamp. Jag hade bekantat mig med hans konstnärskap via böcker och förstått det revolutionerande i hans konstsyn. Hans förmåga att bredda idén om vad konst kan vara, att bryta ner vår förståelse av själva konstbegreppet, blev ett slags vägskäl där något tar slut och något annat tar sin början. I samlingsutställningen på Moderna museet i Stockholm finns numera några av mina verk i samma rum som verk av Duchamp. Men inte alls som kommentar eller svar. Utgångspunkten för mina verk är aldrig referenser till annan konst.

Marcel Duchamp (1887–1968) betonade tidigt det konceptuella och idémässiga som en del av konstverket och såg betraktaren och omgivningarna som en del av den kreativa processen.

Vad är det för verk?

– Det är tre verk som jag ursprungligen skapade för en utställning i Paris 2016. De heter *Vestibules*, ett ord med flera betydelser och innebörder. Inom arkitektur är det ett mellanrum, en sluss eller ett genomgångsrum som man passerar för att nå andra rum,

men det betecknar också innerörats balansorgan. Verken, som hänger från taket, är nästan fem meter höga. De består av långa, handpolerade sågblad och är utformade så att man kan gå in i dem. När de aktiveras börjar de att rotera och veckla ut sig som fallskärmar eller sufidräkter. De fragmentiserade spegelbilderna och ljudet som uppstår när stålbladen slår mot varandra gör att man snabbt känner sig desorienterad och yr.

Ditt konstnärskap under de senaste 20 åren är stort och omfattande och i det här sammanhanget kommer vi bara kunna göra enstaka nedslag och tala om vissa verk och aspekter. En sådan fråga är när det skulpturala kommer in, när verken börjar ta sig ut i det fysiska rummet?

– Det var under min tid på Central Saint Martins, i London. Jag tecknade och målade men hade aldrig ägnat mig åt att skapa något tredimensionellt, inte ens som barn. Jag tror att det har att göra med det här inre rummet – jag kände inget behov av att bygga något eftersom jag alltid kunde frammana det ändå. Jag använder mig fortfarande inte av modeller, men tillbringar många timmar i utställningssalarna, där jag gör ritningar och skisser för att förstå hur det skulpturala kan utvecklas och fungera i det fysiska rummet.

Vad är det som öppnar dörren mot det skulpturala?

– Jag tänkte, som student, att det måste finnas nya vägar att uppfatta konsten på, andra sätt att tänka kring hur konst uppstår. En tidig idé var att konsten inte enbart är föremålen vi ser framför oss, fysiskt, utan att den händer mellan det som placeras i ett rum och i direkt relation till kroppen och arkitekturen. Att ett verk är ett sammanhang där alla delar är beroende av varandra. Rummets arkitektur, dagsljuset som kommer och går, besökarna, är själva förutsättningen för konstverket. Jag började tänka på min konst som relationell. Begreppet tog jag ganska direkt från den fransk-karibiske filosofen och poeten Édouard Glissant, vars bok *Poétique de la Relation* jag hittade i engelsk översättning i skolans bibliotek. Han skriver mycket om kolonisation och slavhandel men också om subjektivitet och hur jaget konstrueras relationellt. Tankarna kring en

Filosofen Edouard Glissant (1928–2011) var född på Martinique i Västindien. Hans filosofiska tänkande bygger på mångfald och kulturellt utbyte i motsats till homogenitet.





The Accident, 2023

konst som aldrig är statisk och vars förutsättningar aldrig kan återskapas försökte jag pröva på olika sätt. Ett av de första verken jag gjorde, för en grupputställning, leker med den idén. Det bestod av en tunn stålplåt som jag putsade under flera veckor tills den blev helt blank. När jag hängde den på väggen i utställningsrummet fungerade den som en spegel som sög in alla andra verk och besökarna som rörde sig i rummet. *Contact Sheet*, som jag kallade den, blev ett verk som var helt beroende av sin omgivning.

Du lämnar så småningom London och bosätter dig i Paris. Vad fick dig att ta det steget och hur upplevde du skillnaderna mellan de bägge kulturerna? Konstvärlden och det intellektuella klimatet i London och Paris skiljer sig ganska mycket åt.

– När jag tänker tillbaka på perioden i London var det då jag växte upp, blev vuxen. Men runt 2009-2010 kom det där drivet att komma vidare tillbaka. Det var som om London hade gett mig det jag behövde. Jag åkte till Paris, inte i första hand för att studera vidare, även om det var lockande att fortsätta konststudierna i ett helt annat landskap, en annan kultur. Jag talade inte franska när jag flyttade dit, men insåg att det var nödvändigt att lära sig språket, vilket jag snabbt gjorde. För att hitta en förankring i den franska konstscenen tänkte jag att det bästa sättet var att gå på en konstskola där jag kunde träffa andra konstnärer och knyta nya kontakter. Det praktiska och teoretiska man kan tillägna sig på en konsthögskola är förstås viktigt, men lika värdefullt är de vänskapsband man knyter. Som konstnär behöver man personer omkring sig som förstår de särskilda förutsättningar och villkor ett liv i konsten för med sig.

– Om man drar det till sin spets var London och Paris, Central Saint Martins och Beaux-Arts, på olika sätt, varandras diametrala motsatser. I London låg fokus på att skapa först, vara i kontakt med materialet och sedan försöka förstå vad det var man hade skapat. I Paris började processen i andra ändan – man tänker och intellektualiserar väldigt mycket innan man skapar något fysiskt. För min del har det här dubbla perspektivet känts som en rikedom. Att kunna konceptualisera de konstnärliga processerna utan att någonsin tappa kontakten med materialet och det fysiska arbetet, det fysiska rummet.

Vad är det bästa med att bo i Paris?

– Stillheten. Det är fantastiskt att befinna sig i den intensitet som London och New York har, men för att kunna arbeta behöver jag det lugn och den stillhet som Paris ger mig. Jag bor inte heller i de mest centrala delarna av staden, utan norrut, intill en stor park som heter Buttes Chaumont.

– När jag ser tillbaka på mitt liv tänker jag på städer snarare än länder. Efter nästan 17 år har Paris blivit den plats där jag nog känner mig mest hemma. Jag har slagit rot här – något jag aldrig trodde skulle hända. Samtidigt har Halmstad blivit en plats som jag ofta och gärna återvänder till. Det trodde jag heller aldrig skulle hända, när jag som 17-åring till varje pris ville därifrån. Men min familj finns där och det skapar också en stark känsla av hemhörighet. Svenska och arabiska förknippar jag med min barndom, engelska är det språk jag skriver på, medan franskan, efter alla år i Paris, har blivit en självklar del av mig.

– Men mest av allt känner jag mig hemma i mitt konstnärskap. Jag kan inte föreställa mig ett liv utanför konsten. Dessutom är faktiskt min studio i Paris mitt hem i alla bemärkelser, det är också där jag bor.

Under de senaste åren har kokongformade, ovala objekt återkommit i dina verk. Kan du berätta om hur de föddes?

– Formen kom till under ett residens på Atelier Calder, i Loiredalen i Frankrike. Jag hade blivit inbjuden dit och befann mig där under fem månader, helt ensam i den fantastiska ateljé Alexander Calder lät uppföra där. Ateljén ligger helt inbäddad i naturen. Innan dess hade jag mest tänkt på transformation i relation till mänskliga villkor som exil, förflyttning, invandring etcetera. Där började jag fundera på frågor om födelse och metamorfos från naturens perspektiv. Det grekiska ordet diaspora betyder frö som sprider sig.

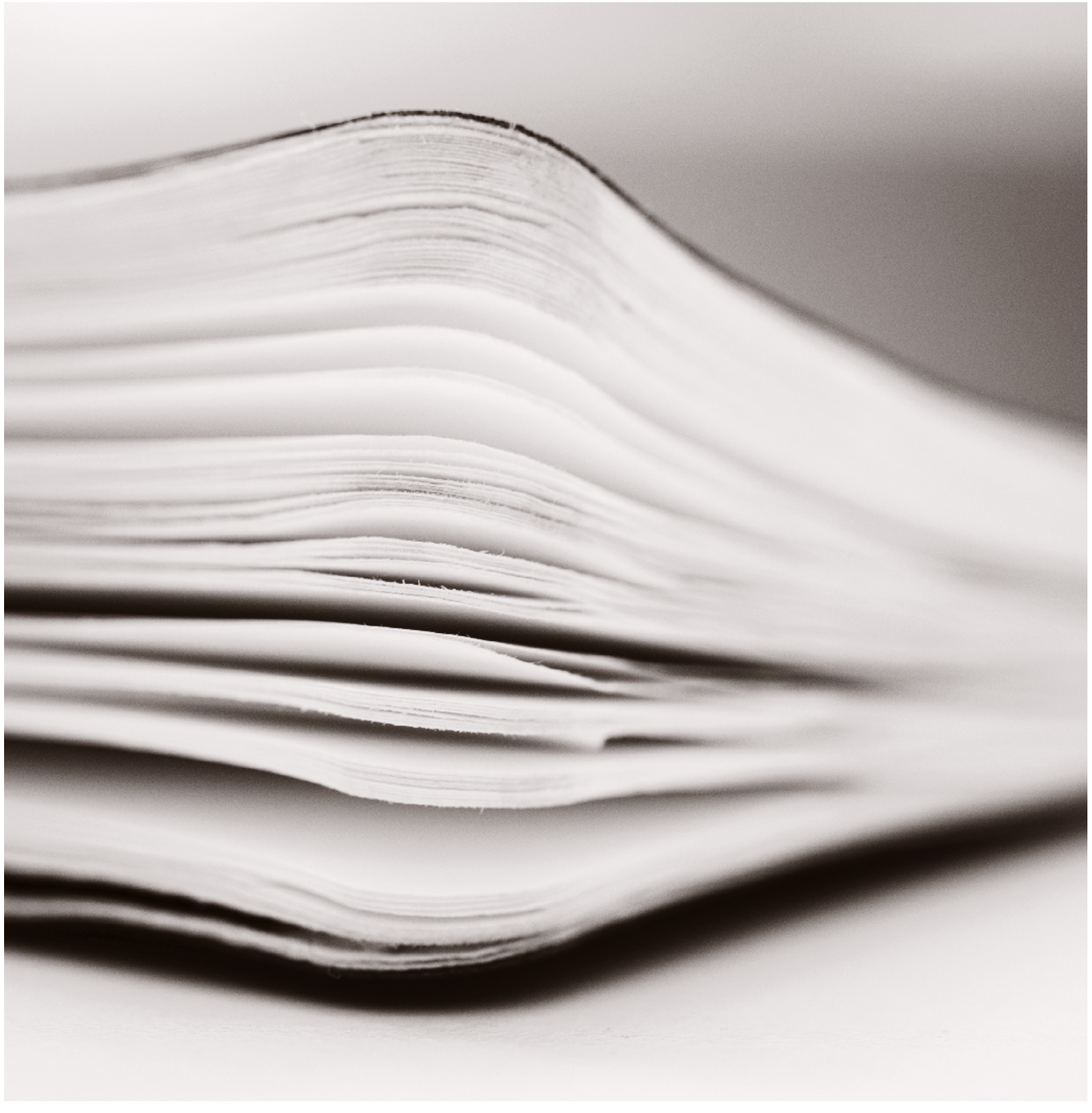
Den amerikanske skulptören Alexander Calder (1898–1976), flyttade till byn Saché i Loiredalen 1953 och skapade där ateljén Le Carroi som bas för sin verksamhet. Sedan 1989 fungerar hemmet och ateljén som residensprogram för samtidskonstnärer.

– Jag lade mig ner på trägolvet i ateljén och tittade upp mot taket, där himlen syntes genom stora glasfönster, och ritade en linje runt min kropp med en vit krita. När jag reste mig och tittade på vad jag hade skapat var det en mångtydig form som förde tankarna till både frökapslar, kokonger eller ägg.



In My Blood, 2023

Favoritverktyg: Min skissbok följer mig var jag än är och det händer ofta att jag skapar verk när jag är på resande fot, med tåg eller flyg. Böckerna ser likadana ut och har haft samma format genom alla år.




RUE
MANIN



Jag kände direkt att jag ville skapa en skulptur utifrån den formen. Sedan började jag fundera på vad som skulle hända om man slöt formen, genom att sammanföra två halvor. Skulpturens form föddes genom linjen runt min egen kropp och de tankar som upptog mig i det ögonblicket. Samtidigt är det en öppen form – den rymmer flera möjliga associationer och betydelser.

– Det är intressant att de här verken, som kom till för sju år sedan, blivit så starkt förknippade med mitt konstnärskap. För min del är det viktigt att formen motstår en bokstavlig läsning och att den rör sig mellan olika idéer och konnotationer. När verken visas uppfattar vissa en prehistorisk urform medan andra ser kopplingar till kokonger, rymden och science fiction. På det sättet är de här verken den kanske tydligaste manifestationen av hur jag i mitt konstnärskap vill komma bort från det som låser fast och stänger in. Allt är gjort för hand, med flera lager av fiberglas, resin, fyllning och färg som läggs på tills det är centimetertjockt.

I videoverket *The Fall* ser betraktaren ögonblicket då en ung pojke faller baklänges från den stol han gungar på och liksom hänger eller flyter i luften. Berätta om dina tankar med det verket och hur det kom till.

– Det är ett väldigt centralt verk för mig. Det är här idén om levitation kommer till uttryck första gången. Jag har alltid tänkt på levitation som ett politiskt tillstånd, som en metafor eller en väg att tala om rotlöshet, förflyttning eller osäkerhet i världen. Samtidigt bottnar det i ett personligt, psykologiskt tillstånd, i en känsla av att inte vara förankrad.

– I verket ser vi hur en elvaårig pojke, Mehdi, balanserar på bakbenen av sin stol i ett klassrum – på samma sätt som jag själv ofta gjorde när jag som barn försökte dölja den bok jag läste, i stället för att följa undervisningen. Jag filmade förloppet när han släpper bordet, med en kamera som tar 3 000 bilder per sekund. Fallet, som i verkligheten varar en bråkdels sekund, har dragits ut i tiden till fem minuter. Pojken svävar mellan klassrummets golv och tak. Hans ansiktsuttryck är lugnt, fallet går så fort att han inte hinner uppfatta det. Hans kropps rörelse genom rummet kan uppfattas som en frigörelse och på samma

gång finns där också det våld som är inneboende i ett fall. Efter det har jag skapat flera verk där artefakter svävar eller har fastnat i en sorts mellantillstånd i rummen. Videon kristalliserar många av de idéer som jag har fortsatt att utveckla under det senaste decenniet.

Det flytande tillståndet återkommer i verket *The Relief (Steinway Victory Vertical, 1944)* där ett piano leviterar ovanför en av dina vita, ovala former utan att krossa den. Kan du kort berätta om upprinnelsen och bakgrunden? Det är en minst sagt häpnadsväckande historia.

– Historien om de 2000 pianon, som släpptes ner med fallskärm under andra världskriget för att lindra soldaternas lidande och stärka deras moral, dök upp under mina efterforskningar kring musik och trauma. Hur vi hanterar och lever genom olika former av trauma och dess efterdyningar har under de senaste åren blivit ett viktigt tema i mitt konstnärskap. Andra världskriget är en brytpunkt jag ofta går tillbaka till. Det är en period då hela världen förändras, inte bara på den europeiska kontinenten eller i USA, utan också min egen familjehistoria.

– Jag hade aldrig läst eller hört talas om det här tidigare. Jag började att ta reda på mer, först för att skriva, men snart dök tanken på att skapa ett verk upp. Steinwayfabriken hade under kriget fått upphöra med sin produktion av instrument och i stället ägnat sig åt att producera kistor och flygplansvingar åt krigsmakten. Plötsligt kommer en förfrågan från den amerikanska armén om att tillverka pianon som är så lätta att de kan släppas ner i fallskärm runt om i Europa till de allierade trupperna. Vapen, mat och sjukvård räckte inte för människans överlevnad. Det första fotografiet som dök upp i min forskning var ett där fyra soldater bär på en stor trälåda med ett piano inuti. Pianot var så viktigt för dem att de flyttade det med sig över slagfälten, över gränserna.

– Jag undrade om något av dessa pianon fanns kvar och hade överlevt. Många förstördes, försvann eller eldades upp i brist på ved. Jag spårade ett till Leeds och lyckades övertala den äldre man som ägde det att sälja det till mig. Pianot var fantastiskt, men i dåligt skick. Jag körde ner det till



Stillbild ur *The Fall*, 2020.

Berlin och vi renoverade det i flera månader med hjälp från Steinwayfabriken i Hamburg. När jag använder artefakter i mina verk är utgångspunkten alltid deras historiska sammanhang. Föremål är aldrig neutrala, de bär på specifika berättelser, erfarenheter och minnen. Jag betraktar dem som tysta vittnen och materiella spår av liv. De berättar om motståndskraft och uthållighet, om vad vi skapar för att kunna fortsätta att leva. Det som berör mig mest är insikten om att konsten, i alla sina former, är så djupt förankrad i det mänskliga att den inte bara speglar vår existens, utan är en förutsättning för den. Att skapa blir därmed också ett sätt att överleva. ■

Tarik Kiswanson

Född 1986 i Halmstad
Bor i Paris

Utbildning
2025– Doktorandstudier, Konsthögskolan Malmö, Lunds universitet
2010–2014 École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, MFA
2004–2010 Central Saint Martins College of Art and Design, London, BFA

Separatutställningar, urval
2026 Göteborgs konstmuseum
2025 *The Relief*, Institut Suédois, Paris
2025 *Limiar*, Museu de Arte Moderna de São Paulo/Instituto Tomie Ohtake, São Paulo
2025 *Fora do tempo*, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
2025 *The Relief*, Sfeir-Semler Gallery, Hamburg
2024 *The Rupture*, The Common Guild, Glasgow
2024 *A Century*, Kunsthalle Portikus, Frankfurt
2024 *In the wake*, carlier | gebauer Madrid
Prelude, Oakville Galleries, Oakville
2023 *Marcel Duchamp Prize*, Centre Pompidou, Paris
2023 *Becoming*, Bonniers Konsthall, Stockholm
2023 *Nido*, Museo Tamayo, Mexico City
2023 *Afterwards*, Salzburger Kunstverein, Salzburg
2023 *The Reading Room*, carlier | gebauer, Berlin
2022 *Anamnesis*, M HKA-Museum of Contemporary Art, Antwerpen
2022 *Nest*, Hallands Konstmuseum, Halmstad
2022 *Nest*, Sfeir-Semler Gallery, Beirut
2021 *Mirrorbody*, Carré d'Art-Musée d'art contemporain, Nîmes
2021 *The Window*, Murin-An Gardens, Kyoto
2021 *Surging*, carlier | gebauer, Berlin
2020 *I*, Atelier Calder, Alexander Calder Foundation, Saché
2019 *Birth*, carlier | gebauer Madrid
2019 *Dust*, Centre Pompidou, Paris
2018 *Come of age*, Fondation d'entreprise Ricard, Paris
2018 *Haytham*, Porcino, Berlin
2017 *Father Form*, carlier | gebauer, Berlin
2017 *All the things my eyes don't see*, Musée Gallo-romain de Saint-Romain-en-Gal, Wien
2016 *Ongoing reflection*, Collège des Bernadins, Paris

Grupputställningar, biennaler, urval
Centre Pompidou, Moderna Museet, Fundação de Serralves, Qattan Foundation, the 15th Baltic Triennial, Abu Dhabi Public Art Biennale, Gothenburg International Biennial for Contemporary Art, Lyon Biennial of Contemporary Art, Performa Biennial 19, The Ural Biennial

Utmärkelser, stipendier urval
2026 Stenastiftelsens kulturstipendium
2026 Prix Pierre Cardin, Acaddémie des Beaux-Arts
2024 Edstrandska Stiftelsen
2024 Henraux Sculpture Prize
2023 Prix Marcel Duchamp
2018 Étant Donnés
2014 Prix des amis des Beaux-Arts de Paris



Feline Andersson

Intervju: Sara Michaëlsson och Magnus Haglund
Text: Sara Michaëlsson
Foto: Ola Kjelbye, Mats Bäcker och Lennart Sjöberg

Under sin ännu korta karriär har sångerskan och musikalartisten Feline Andersson redan hunnit att göra starka avtryck. Med sin intensiva scennärvaro och uttrycksfulla röst har hon fångat publiken på Göteborgsoperan både som häxan Elphaba i musikalen *Wicked*, och i den krävande huvudrollen som Kim i *Miss Saigon*. En roll som hon drömt om att få göra ända sedan hon såg musikalen för första gången, som trettonåring, i födelsestaden Malmö.

BANDEN TILL GÖTEBORG och Göteborgsoperan är fortfarande starka, trots att Feline Andersson numera är bosatt i Stockholm. När hon lotsar oss genom operahusets labyrinter till sin loge, är både hemkänslan och entusiasmen över huset och alla dem som bidrar till att det stora maskineriet fungerar, påtaglig.

– Det är en så inspirerande miljö att få vara i! Hela huset är fyllt av människor som jobbar för och med varandra. I våningen ovanför finns kostymateljén, där de syr de kläderna vi skall ha på oss och längst ner i källaren är snickeriet, där man bygger grunden för de scenografier vi sedan har på scenen. Här finns nittio olika yrken representerade, det är mäktigt att tänka på.

Hur gick det till när du hamnade här? Din väg in i teater- och musikvärlden är det nog inte så många som känner till.

– Då börjar jag från början. Jag är 26 år och uppvuxen i Malmö, på Möllan, med min pappa och två syskon. Som liten höll jag på med en massa olika sporter och älskade att vara fysiskt aktiv. Det allra första jag började med var dans. Jag var kanske fyra år och dansade med de äldre tjejerna, redan då tog jag det väldigt seriöst. Det finns en jätterolig bild där jag står med en grupp blonda, äldre tjejer i rosa balettdräkter, sådana med kjol. De är alla dubbelt så långa som jag och upptagna av varandra. Jag står i slutet av raden, iklädd svart brottardräkt, med händerna på höften, tvärklippt, mörk page och ett koncentrerat uttryck, redo. Det är litet så jag är, en allt eller inget person.

Vilka sporter var det du höll på med?

– Fotbollen är nog den sport som ligger mig närmast hjärtat och som jag höll på med längst. Jag spelade i LDB Malmö, de finns inte längre, men var Malmö FF:s damlag. Sedan köptes de upp av Rosengård, precis när jag slutade. Jag har jobbat som fotbollstränare, spelat tennis och tävlat i simning. Jag testade även judo och en hel del annat, ofta på sportloven, när det fanns möjlighet att pröva nya idrottsgrenar. Efter fotbollsträningarna, eller om vi hade spelat match, var det första jag gjorde när jag kom hem, att sjunga. Min pappa hade köpt en filmkamera



och jag spelade in egna sketcher, sångnummer och dansuppvisningar. Men det var något speciellt med just sången, som ett behov verkligen. Det jag sjöng var väldigt varierat, men jag fastnade ofta för musik som berättade en historia. På den tiden visste jag inte vad musikal var, men hade några låtar som jag i efterhand kan se att jag gillade just därför att det fanns en röd tråd, en berättelse att förmedla.

Minns du vilka låtar det var?

– *Grease* till exempel, sjöng jag mycket från. *Rent* var en annan musikal jag tyckte om och så förstås *Miss Saigon*. Det var en så omvälvande upplevelse när jag såg föreställningen som trettonåring, och för första gången kunde spegla mig i de karaktärer och rollfigurer som gestaltades på scenen. Min pappa är svensk, men min mamma, som jag inte har vuxit upp med, är från Thailand. Man kunde se ut och vara som jag och ändå stå på en scen och sjunga och agera! Sedan den dagen var min absolut största dröm att få göra *Miss Saigon*.

Claude-Michel Schönbergs och Alain Boublils musikal *Miss Saigon* baseras på Puccinis opera *Madame Butterfly* och hade urpremiär på Royal Theatre, Drury Lane, i London 1989. Den första svenska uppsättningen gavs på Göta Lejon i Stockholm 1998.

– När jag var 8-9 år började jag sjunga på ett mer målinriktat sätt. Jag sjöng inte bara för att det var kul, utan övade på samma låt om och om igen, för att bli bättre. Sedan kom den där perioden, från 13-årsåldern ungefär, när allt blir pinsamt och man skäms för att ta plats. Jag fortsatte i smyg och gömde det jag gjorde för min omgivning. På skolavslutningarna, när jag i själva verket bara längtade efter att få gå upp på scenen och sjunga, sade jag till mina klasskompisar att lärarna hade tvingat mig. Det var en tuff publik. För varje sekund jag sjöng stal jag tid från deras sommarlov. Så det var inte särskilt populärt. Men det brydde jag mig inte om, lusten och behovet att sjunga var starkare.

– Musiken var inget jag hade med mig hemifrån. De få musikaler jag hade gått på, var tack vare sponsrade biljetter från en grupp för ensamstående föräldrar. Jag tror att sången blev extra viktig för mig därför att den blev en plats där jag kunde och fick uttrycka mina känslor, få utlopp för både sorg, ilska och frustration. Sången var min ventil, men också ett sätt att nå och beröra andra människor.

Efter grundskolan fortsätter du på LDMG, Lunds dans- och musikalgymnasium, en riksrekryterande skola med spetsutbildning inom dans och musikal.

– Jag sökte dit utan att ha förstått att man faktiskt kunde ha sången och dansen som jobb, inte bara som passion och hobby. Men det var samtidigt det enda jag kunde tänka mig att göra och där hela mitt fokus låg. Ingenting annat intresserade mig och jag var litet av klassens clown. Mina avgångsbetyg i trean talar sitt tydliga språk – A i alla praktiska ämnen och E eller till och med F i de teoretiska. När valet stod mellan en kurs i matte eller stepp, valde jag givetvis stepp. Som dyslektiker hade jag svårt att hitta motivationen och koncentrationen för det jag inte brann för. Samtidigt fanns det stor frihet på skolan att redovisa kunskap på det sätt vi ville. Jag sjöng och rappade mig igenom stora delar av gymnasietiden och hittade på coola rim i stället för att skriva uppgifterna på vanligt vis.

Så hiphop-kulturen fanns parallellt med musikalintresset?

– Ja, definitivt. Det är där allt startar, genom hiphop, pop och R&B. Beyoncé var, och är fortfarande, en stor förebild och inspirationskälla.

Vad är det som gör att hon blir viktig för dig?

– Min första upplevelse av Beyoncé var 2007, när jag var sju år gammal. Hon var med på VMA Awards och sjöng ”Ring the Alarm” i en lång trenchcoat och höga stövlar. Jag hade aldrig sett något liknande i hela mitt liv. Det var rått och ärligt. Dansen, sången, historien hon berättade – allt kom från hjärtat. Hon var inte bara en snygg tjej som kunde dansa och sjunga bra, hon hade något eget att berätta och gjorde det på ett sätt som golvade mig helt. Sedan dess har hon varit en av mina husgudar.

Beyoncé Giselle Knowles Carter, född 1981, slog först igenom i gruppen Destiny’s Child, innan hon inledde sin solokarriär 2002. Hon har hittills givit ut åtta soloalbum. Den årliga prisceremonin för bästa musikvideo, MTV Video Music Awards har funnits sedan 1984.

Hur gick det till när du direkt efter gymnasiet hamnar i London, på Urdang Academy, en ryktbar scenkonstskola och dröm för många aspirerande musikalartister?

– Mot slutet av gymnasiet frågade min rektor vad jag hade tänkt att söka för utbildningar. Det vanliga var att man antingen bröt



Miss Saigon på Göteborgsoperan 2025.



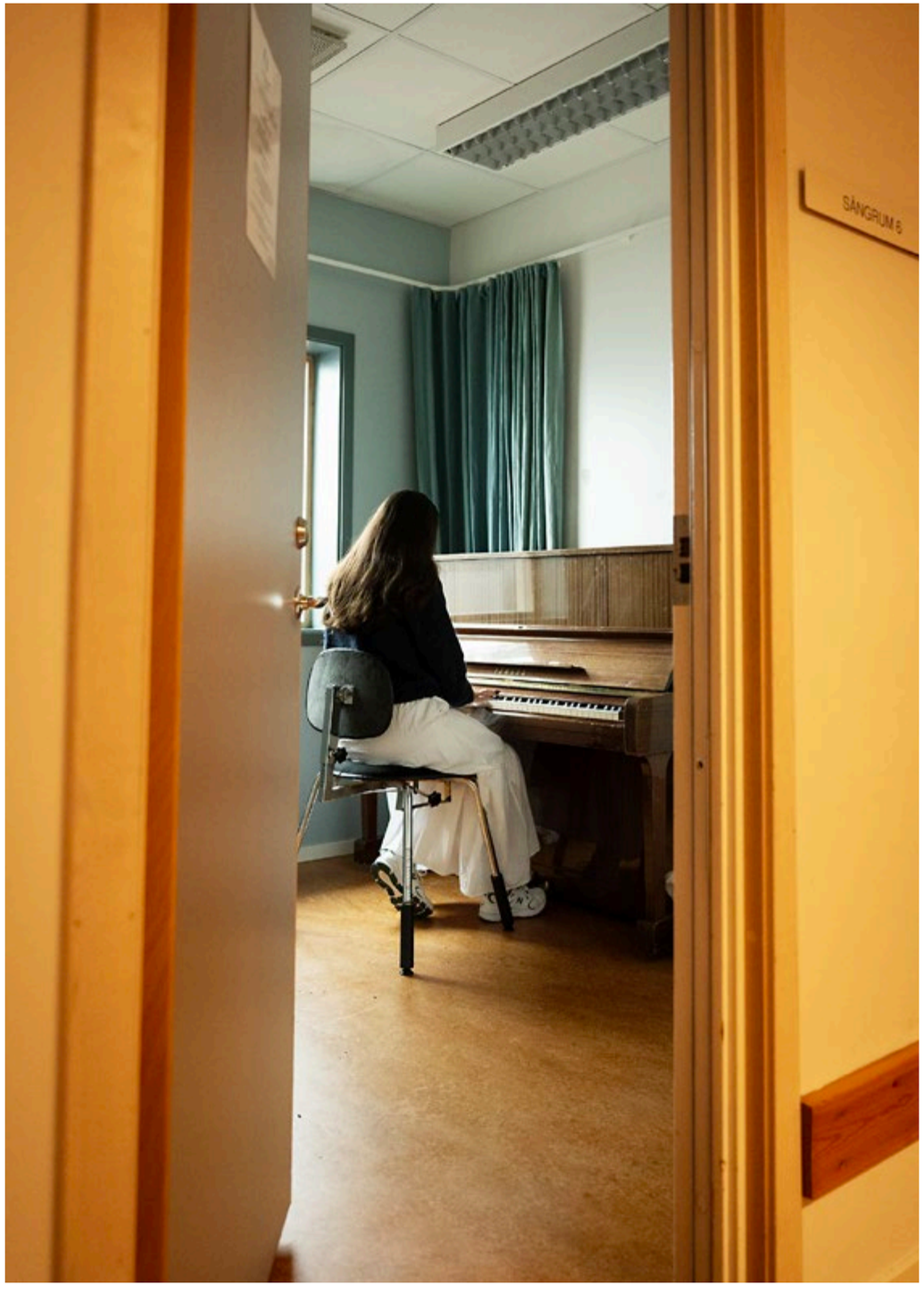
Wicked på Göteborgsoperan 2023.


Några av Sveriges
vanligaste fåglar.

Favoritverktyg: Precis som Bamse behöver jag dunderhonung för att hålla mig stark. Det går åt många burkar under en säsong, så jag är väldigt glad och tacksam över att ha en svärfar som är biodlare och gör sin egen honung.

Feline





av helt och sökte in till en utbildning som inte hade med musik eller dans att göra, eller också försökte komma in på Balettakademien eller HSM, Högskolan för scen och musik i Göteborg. ”Jag tycker att du skall söka till London”, sade han då. ”Sök till tre olika skolor, så är jag säker på att du kommer in på en av dem.”

– Jag var skeptisk. Det är klart att jag hade haft flickrumsdrömmar om en sådan möjlighet, men det hade alltid känts som något bortom min egen verklighet. Men jag bestämde mig för att trots allt söka och sökte till två olika skolor. Dels till den skola jag verkligen ville gå på, Urdang Academy, dels en skola som några i min klass också sökt till. Min första audition var på Urdang Academy. Efter min sångaudition frågade rektorn för Urdang, som satt i panelen, vilka andra skolor jag hade sökt till. Jag hade gjort en bra sångaudition, en usel teatermonolog och verkligen misslyckats med dansen. Jag skulle göra en piruett men ramlade och försökte kamouflera det hela genom att göra ”masken”, som jag inte behärskade. Dagen efter ringde telefonen. ”Vi vill gärna ha dig här på skolan, om du är intresserad. Och vi vill ge dig ett stipendium för att bekosta utbildningen.” Jag fattade först inte att det var sant. ”Vänta, ni måste ha tagit fel, det här är Feline, från Sverige!”

Urdang Academy i London startades 1970 och var ursprungligen en balettskola ledd av dess skapare Leonie Urdang. Efter hennes bortgång 2001 tog dottern Solange Urdang över verksamheten och utvidgade den till att omfatta olika former av dans- och musikteater.

– Jag är verkligen tacksam för det stöd jag fick från rektorn och andra lärare under gymnasietiden i Lund, de uppmuntrade mig och försökte få mig att tro på min egen förmåga, vilket var extra viktigt under den perioden, när självtvivlet var som störst.

Berätta om vad som händer under åren i London? Hur var mötet med ett utbildningssystem där själva kulturen, undervisningsmetoderna och pedagogiken skiljer sig så radikalt från det som praktiseras inom motsvarande svenska institutioner?

– Det var de tuffaste tre åren i mitt liv. Det är ett helt annat klimat, med stenhård konkurrens, hierarkier och hackordningar, där vissa utvalda favoriserades och andra blev ignorerade. Vi rankades i pyramider efter lektionerna efter hur vi hade presterat. Att säga till någon att gå ner 15 kilo i vikt betraktades som helt normalt och det var som om *metoo* aldrig hade existerat. Ätstörda beteenden var vanliga. Att det skulle vara så annor-

lunda var jag inte riktigt beredd på. Jag trodde, litet naivt, att mitt största problem skulle vara språket. Samtidigt förlät jag allt väldigt snabbt, och romantiserade själva det faktum att jag gick på Urdang, att jag var en av de utvalda. Det var också en sorts överlevnadsstrategi, förstås.

– Andra året blev det litet lugnare, när vi fick välja en specialisering. Jag valde sång och vi var bara tio elever i klassen. Alla hade olika castingprofiler så det var inte heller samma inbördes konkurrensförhållande. Men min räddning, vilket låter hemskt, var faktiskt covid. Under pandemin fick skolan stängas ner och mycket av undervisningen skedde digitalt. Det gjorde att jag slapp ifrån en hel del trakasserier och elaka tjuvnyp. Jag var ett udda inslag – de flesta som gick där kom från helt andra miljöer och hade föräldrar som på ett eller annat sätt var en del av branschen. Många var drillade sedan barnsben att bli musikalartister.

Vilka var de viktigaste erfarenheterna från tiden på Urdang Academy?

– Jag blev tuff och lärde mig att inte bry mig så mycket om vad folk sade, att låta det rinna av. Men mest lärde jag mig om mig själv. Jag tror egentligen inte att någon skola är så mycket bättre än någon annan. Det är inte så att de i London har kommit på knep som ingen annan känner till. Det som gör skillnad i en undervisningssituation är hur läraren lyckas förmedla kunskaper, och det tycker jag inte att de var särskilt bra på. Det jag ändå lärde mig var hur man tar emot feedback och absorberar information – och hur man bråkar på ett smidigt sätt och hanterar konflikter.

– En annan lärdom var hur viktigt det är att inte glömma bort leken och fantasins plats. Det utrymmet fanns inte alls där. Teater eller musikal – all scenkonst – är ju en lek med bestämda regler. Det måste finnas en överenskommelse med publiken, som gör att man gemensamt går in i något och accepterar ramarna. Men för att det skall fungera och bli angeläget måste det vara på riktigt, grundat i en själv. Annars blir det i bästa fall bara en uppvisning i skicklighet.

– Det jag vill är att berätta en historia, jag vill nå och beröra människor, få dem att känna något, även om det är smärtsamt och tungt.




era



Du tar examen i London 2022 och får direkt efter det en mindre roll i musikalen *South Pacific*, en föreställning som turnerar till olika platser i Storbritannien. Samtidigt etableras den första kontakten med Göteborgsoperan, det som senare skall leda till en roll i *Wicked*. Vad var det som hände?

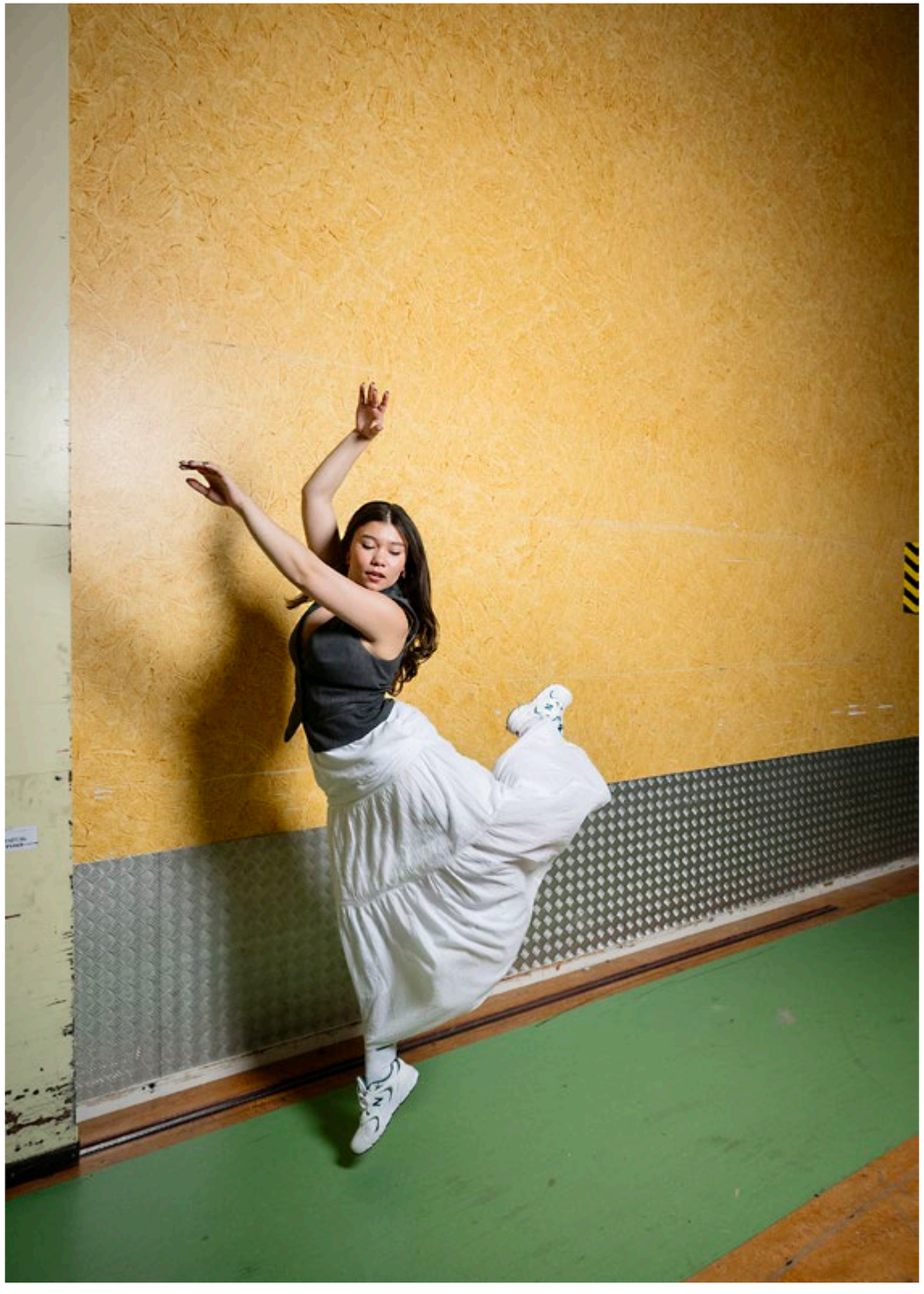
– Jag var tacksam över rollen i *South Pacific* även om den var liten, och tänkte att det skulle vara en chans att få se och uppleva något annat än London. Hittills hade jag bara rört mig mellan skolan och hyresrummet och inte hunnit upptäcka någonting. Men det fanns ingen tid för något sådant. Vi gjorde åtta föreställningar på fem dagar under ett halvår och stannade en vecka på varje destination. En vilodag och en resdag var det som återstod. Res- och vilodagar användes till auditions i London eller i mitt fall, Göteborg. Det var ett pressat schema och jag kände mig väldigt sliten. Med hjälp av min agentur skickade jag in en video till Göteborgsoperan, mest för att de skulle veta att jag fanns.

– Jag hade sett *Wicked* tre gånger i London och var väl medveten om nivån. Dessutom hade jag skrivit en uppsats om just *Wicked* i skolan och kunde den utan och innan. Jag ville mest ta chansen att kanske få en plats i ensemblen. Rollen som Elphaba tänkte jag att jag säkert var både för ung och för kort för. Men jag åkte till Göteborg ändå och blev chockad när de bad mig komma en andra gång. Efter mina erfarenheter av London utgick jag från att det bara var den vanliga, utdragna auditionprocessen när de till sist skulle säga, ”tyvärr, du är jättebra, men du har fel skostorlek.” När Göteborgsoperan hörde av sig och sade att de ville ha mig i rollen som Elphaba, vågade jag först inte tro att det var sant. Det kändes så overkligt och det gör det fortfarande litet grann, trots att jag nu får spela rollen igen i höst, när föreställningen återupptas.

– Mycket i livet sker av en slump och jag har haft tur och råkat göra rätt sak vid rätt tidpunkt. Man kan ju säga att jag började livet med en rätt stor nitlott om man ser på min familjesituation och uppväxt, så det kanske var min tur att ha tur.

Stephen Schwartz musikal *Wicked* baseras på boken *Wicked: The Life and Times of the Wicked Witch of the West*, i sin tur en sorts parallellberättelse till filmen *Trollkarlen från Oz*. Uruppförandet ägde rum på The Curran Theatre i San Francisco 2003 och det första svenska framförandet var Göteborgsoperans version 2023, med Feline Andersson i huvudrollen. Den sågs av sammanlagt 110 000 personer.





Det handlar väl inte bara om tur utan också om en väldigt stark drivkraft som fått dig att fortsätta trots alla hinder?

– Ja, men samtidigt är det som om det inte finns något annat alternativ för min del. Jag är usel på att vara normal och anpassa mig till ett vanligt jobb. Det är det här jag har lagt all min energi på, ända sen den första dagen i dansstudion, när jag var fyra.

– Efter *Wicked* hade jag ledigt ett tag innan *Miss Saigon*. Jag behövde tid för att landa litet och få perspektiv på vad jag höll på med. När jag var yngre och kom hem från skolan eller fotbollen var det enda jag gjorde att sjunga. Nu har jag min största passion och hobby som jobb och behöver förstå vem jag är utanför den världen.

– Min pojkvän, som inte hade sett en musikal innan vi träffades, håller alltid på med en massa olika grejer och jag inspirerades av hans sätt att ge sig på nya områden. Jag ville hitta en hobby utanför artistlivet, någonting jag tyckte om att ägna mig åt. Det är väldigt bra att lära sig att göra saker enbart för att det är kul, och acceptera att man aldrig kommer att bli särskilt bra på det. Stickning utan krav på perfektion, matlagning utan recept och odling utan expertkunskaper är några av de saker jag gör, bara för att jag mår bra av det. Perfektion är ändå ganska tråkigt, i vilket sammanhang som helst – det behöver finnas något rått för att det skall bli intressant.

Vad blir nästa steg tror du? Har du någon gång funderat på att spela in en skiva?

– Jag skriver ingen musik själv, men det är klart att det hade varit roligt. Samtidigt är det något magiskt och ojämförligt med att uppträda live. Det är inte alltid perfekt, men det finns en nerv som går förlorad när det skall spelas in, när misstag och skönhetsfläckar tas bort och slätas ut. Men om jag fick chansen skulle jag absolut ta den. Men då tror jag snarare att det skulle bli R&B eller pop, inte musikal.

Hur ser du på framtiden? Finns det någon konkret dröm som du skulle vilja förverkliga, kanske med stipendiets hjälp?

– Jag skulle vilja bli sångpedagog och kunna hjälpa folk att våga satsa på det de brinner för. Inom vilken genre som helst. Tjejer

och killar som befinner sig i den situation jag själv gjorde och behöver någon som tror på dem och visar dem olika vägar. Jag älskar sångteknik, men vet också att det handlar om att bygga en relation och skapa ett förtroende för att kunna hjälpa någon framåt. Jag tror att jag kommer att använda mig av stipendiet för att utbilda mig vidare, men också till att resa och uppleva nya möten, få inspiration och nya impulser. ■



Feline Andersson

Född 2000 i Malmö, Sverige
Bor i Stockholm

Utbildning
2019–2022 The Urdang Academy, London
2016–2019 Lunds dans- och musikalgymnasium

Musikal
2026–2027 *Wicked*, Göteborgsoperan
2025–2026 *Miss Saigon*, Göteborgsoperan
2023–2024 *Wicked*, Göteborgsoperan
2022 *South Pacific*, UK, Irland, turné

Film
2012 *Sune i Grekland – All inclusive*
2011 *Isdraken*

Anställning
2022–2024 Solist på Göteborgsoperan

Stipendier
2026 Stenastiftelsens kulturstipendium



David Radok

Intervju: Sara Michaëlsson och Magnus Haglund
Text: Sara Michaëlsson
Foto: Ola Kjelbye, Ingmar Jernberg, Mats Bäcker och Lars-Åke Thessman

Stenastiftelsens honorärstipendiat 2026, David Radok, debuterade som operaregissör på Stora Teatern i Göteborg 1980. Under de närmare 40 år som David Radok har varit verksam i Göteborg, har hans pregnanta och konstnärligt helgjutna uppsättningar i hög grad bidragit till att sätta staden på den internationella operakartan. Som regissör har han en sällsynt förmåga att skapa en mångdimensionell scenkonst där musik, text, scenografi, ljus och ensemble blir kommunicerande kärl.

DAVID RADOK VAR 14 år när familjen lämnade Prag, strax efter den sovjetiska invasionen i augusti 1968. Hans far, den kände och välrenommerade tjeckiske regissören Alfred Radok, hade redan innan den sovjetiska inmarschen, fått ett erbjudande om regiuppdrag på Folkteatern i Göteborg av dåvarande chefen, Claes Sylwander. Familjen stannade kvar i Göteborg och efter att ha tagit studenten på Schillerska gymnasiet, inledde David Radok sitt teaterliv som statist, orkestervaktmästare och senare regiassistent på Stora Teatern. Mellan 1980 och 2019 regisserade han drygt 30 produktioner i Göteborg, först på Stora Teatern, och från 1994 på Göteborgsoperan.

Bland de många uppmärksammade och banbrytande uppsättningarna kan nämnas Dmitrij Sjostakovitjs *Katerina Ismajlova* (1984), Leoš Janáček *Jenufa* (1995), Gioacchino Rossinis *Resan till Reims* (1997), Alban Bergs *Wozzeck* (1999) Jan Sandströms *K. Beskrivningen av en kamp* (2005), Georg Friedrich Händels *Julius Ceasar* (2008) och dubbeluppsättningen av Bohuslav Martinůs *Juliette* och Francis Poulencs *Vox Humana* (2019). I slutet av detta kapitel återfinns en förteckning över David Radoks produktioner och gästspel, även internationellt.

Sedan början av 1990-talet har David Radok sin fasta adress i Prag, men när vi ses i början av juni är det på Stora Teatern i Göteborg, där hans liv inom teater- och operavärlden en gång började.

– Jag har alltid tyckt om att vara i Göteborg, både på Stora Teatern och på Göteborgsoperan, säger David Radok. När mina föräldrar, min syster och jag lämnade Tjeckoslovakien, bara några dagar efter den ryska ockupationen, försvann allt det som jag hade känt till som barn och jag hamnade i ett sammanhang där jag inte kunde relatera till någonting. Varken språkmässigt eller på andra sätt. Jag kunde vare sig engelska eller svenska och visste ingenting om den plats där vi befann oss. Även som mycket ung bygger man upp en egen värld omkring sig. Den består inte bara av vänner utan också av de platser och miljöer man har gjort till sina. Allt detta var plötsligt borta. Men för mig personligen var flytten till Sverige samtidigt det bästa som kunde hända. Jag minns det mottagande vi fick som mycket generöst och jag lärde mig språket relativt snabbt. Vi flyttade till Tynnered och jag gick på Kannebäcksskolans högstadium där jag fick vänner som jag fortfarande har kvar. Per Hansson till exempel, som blev orkestervaktmästare på Stora Teatern tillsammans med mig och sedan inspicient på Göteborgsoperan, där vi arbetade tillsammans i de flesta av mina uppsättningar. Vi har känt varandra sedan 1969!

– Stora Teatern och senare Göteborgsoperan blev mina hem. Dels därför att jag verkligen tyckte om och uppskattade de människor jag arbetade med där, inte bara ensemble och orkester utan medarbetare från alla avdelningar. Men det blev också en fast punkt i världen, ett sätt att finna min egen väg. Jag fick möjlighet att hitta en meningsfull levnadsbana. Det var viktigt, inte minst eftersom jag alltid var så dålig i skolan. Utbildningen i Tjeckoslovakien var förknippad med indoktrinering, likriktning och auktoritär maktutövning, vilket gav mig en bestående aversion mot skolan.

Du är bara 14 år när ni lämnar Prag. Har du några minnen av Prag-våren och hur det var innan?

– Nej, egentligen inte. I de tidiga tonåren lever man i sin egen lilla värld. Det var först senare som jag började att sätta mig in i de olika politiska, historiska och sociala skeendena. Framförallt efter att jag definitivt hade flyttat tillbaka till Prag, 1993. Jag kom först dit 1990, när jag blev inbjuden att sätta upp Mozarts *Don Giovanni* med Charles Mackerras som dirigent. Då började jag att resa runt, ta reda på mer och upptäcka landet på nytt.

Den australiske dirigenten Charles Mackerras (1925–2010), bosatte sig i England strax efter andra världskriget och var länge knuten till English National Opera. Han är framförallt bekant för sina Janáčekinspelningar, många av dem med den svenska sopranen Elisabeth Söderström i bärande roller.

– Men, som jag sade tidigare, jag tycker att jag har haft en otrolig tur i livet. Genom mina föräldrars beslut att lämna Tjeckoslovakien slapp jag att gå igenom den paralyserande period på 1970- och 80-talen, som inleddes efter Warszawapaktens invasion 1968 och brukar kallas normalisationstiden.

Teater- och operavärlden var ingen okänd terräng för dig. Din far, Alfred Radok, var en välkänd och respekterad regissör och din farbror, Emil Radok, var filmregissör. Men hur såg din egen väg in i den världen ut?



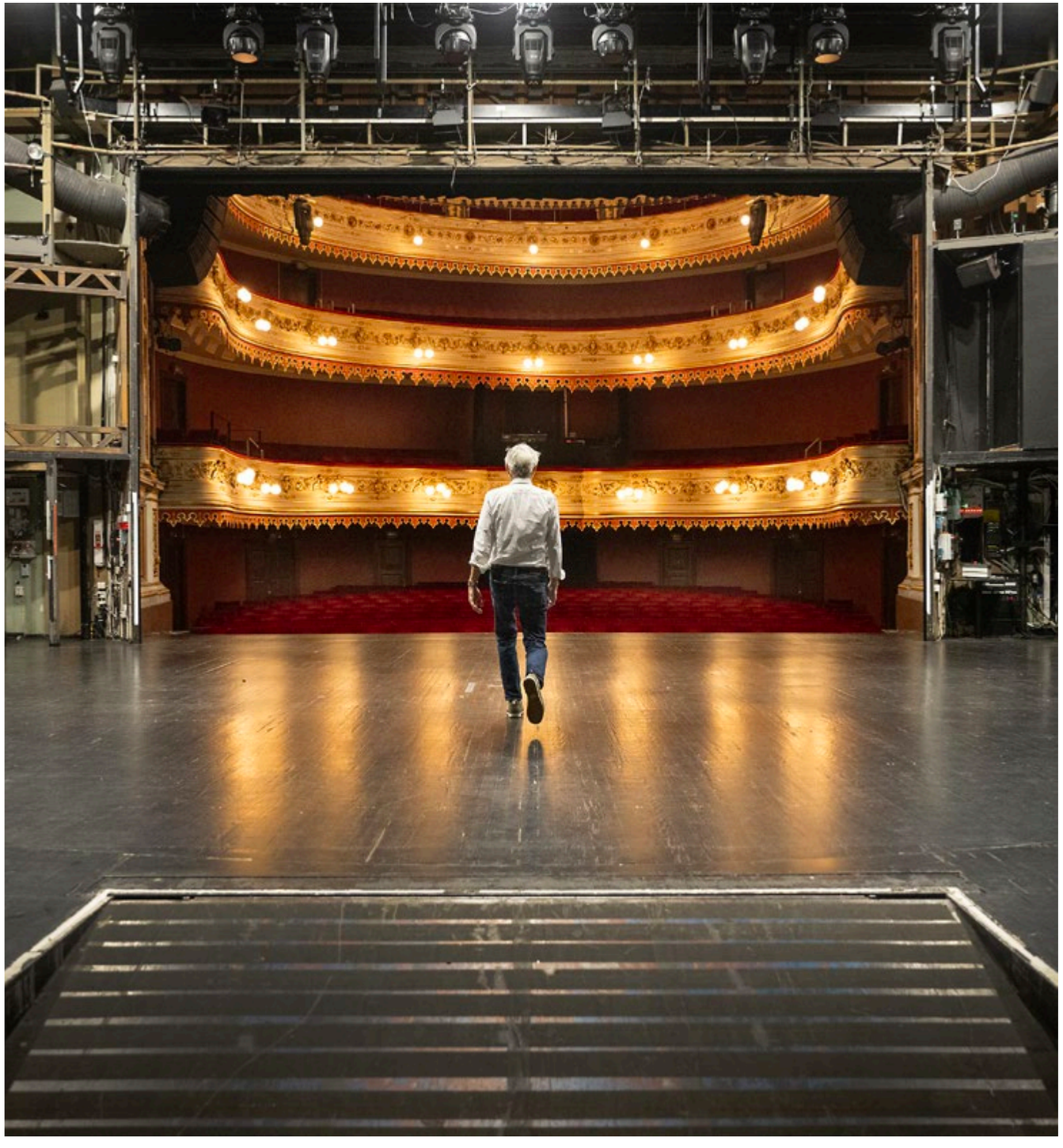
– Det började med att min pappa behövde några statister till sin uppsättning av Verdis *Trubaduren* på Stora Teatern 1974. Jag frågade några skolkompisar, däribland Per Hansson, om de ville vara med. Jag tror att vi fick 35 kronor per föreställning. Det var en rolig, spännande miljö att befinna sig i, full av udda och excentriska människor. På den tiden fanns många av de äldre sångarna kvar, en generation som hade växt upp med operetter och som på ett självklart vis kunde agera, dansa och sjunga. Det var fint att få möta den sortens artister som fortfarande stod i något slags förbindelse med en redan svunnen värld, en förfluten tid. Då och då kom det berömda dirigenter på gästspel, Sixten Ehrling, Klaus Tennstedt och Okko Kamu till exempel.

– När min pappa dog, 1976, hade jag gått ut gymnasiet och varit ett år i England och sedan börjat som orkestervaktmästare på Stora Teatern tillsammans med Per Hansson. Något år senare, kanske 1978, kom Elijah Moshinsky och satte upp Janáčeks *Den listiga lilla räven* och jag blev tillfrågad att vara regiassistent. Hans uppsättning, med Elisabeth Erikson i titelrollen som den lilla räven, är fortfarande oöverträffad i mina ögon. Jag har flera gånger blivit ombedd att sätta upp den själv, men vet att jag aldrig skulle kunna göra en lika bra föreställning. När Moshinsky sedan satte upp Brittens opera *Peter Grimes* fortsatte jag som regiassistent. Han och den franske operaregissören Nicolas Joel, som satte upp Verdis *La Traviata*, blev mina främsta lärare. De var två drivna, skickliga regissörer med en förmåga att skapa fulländade föreställningar, både vad gäller personregi och den visuella, sceniska inramningen.

Elijah Moshinsky (1946–2021), uppväxt i Melbourne, var verksam som opera- och teaterregissör. Det stora flertalet av hans uppmärksammade uppsättningar gjordes för Royal Opera House i London, Metropolitan i New York och operahuset i Sidney.

Den franske operaregissören Nicolas Joel (1953–2020), var assistent till Patrice Chéreau under Bayreuthfestivalens 100-årsfirande 1976, och blev senare något av en Wagnerspecialist.

– 1980 blev jag tillfrågad att regissera *Mediet* av Menotti, efter ett avhopp av den tilltänkte regissören. Det var en märklig situation – alla sångare och musiker kände mig som statist och orkestervaktmästare och plötsligt skulle jag regissera etablerade, äldre stjärnor som sopranen Ann-Marie Krafft. När de inledande dagarnas misstro och skepsis släppte, gick det bra att jobba tillsammans. Det finns ett foto från den tiden, från en repetition, där jag ligger ner på golvet framför



Ann-Marie Krafft och håller fast hennes ena fot. Hon brukade gå upp på tå och lägga all tyngd på ena benet när hon sjöng, vilket blockerade hennes spel. Jag kommer också ihåg att jag gav henne två stolar som hon fick bära omkring på medan hon agerade. Avsikten var att hindra henne från att göra onödiga, mekaniska gester och i stället få kroppsspråket att vara i samklang med det psykologiska skeendet. Allt detta gick hon med på, trots att jag var en helt oerfaren, ung regissör och hon en äldre, uppburen sångerska.

Hur kommer man på idén att förse någon med två stolar för att rikta fokus mot det egna kroppsspråket?

– Jag var ett helt blankt papper när jag började att regissera. Jag hade visserligen sett min pappas föreställningar, men var helt ovetande om alla teorier om teknik och arbetsmetoder. Jag gick till konstmuseet i Göteborg för att lära mig hur olika konstnärer byggde upp gruppformationer, hur de använde ljuset och försökte sedan att överföra iakttagelserna av människors beteenden till teaterscenen. Stolarna, som stackars Ann-Marie fick bära runt, var ett försök att skala bort det som var ytligt, invant och illustrativt i hennes agerande.

– Jag hade en otroligt stark vilja att göra någonting bra, oavsett vad det var. Inte främst för att bevisa något för min omgivning, utan framförallt för mig själv. Jag var dålig på allt praktiskt och manuellt, jag tyckte inte att jag behärskade något språk fullt ut och en akademisk bana var utesluten. Jag behövde hitta ett sätt att förverkliga mig på. Därför förberedde jag mina uppsättningar noggrant och satt hemma och arbetade med mina regiböcker timma efter timma. Efterhand tillägnade jag mig vissa hantverksmässiga kunskaper och färdigheter. Jag hade stor nytta av det jag hade lärt mig som regiassistent åt både Moshinsky och Joel.

– Men fram till min pappas död, 1976, befann jag mig i någon sorts förlängd pubertet. Jag hade långt hår och spelade gitarr. Jag hade sökt in på Musikhögskolan med trombon, men kom inte in, vilket nog var tur. Jag spelar fortfarande gitarr varje dag, men är tyvärr en tämligen obegåvad musiker. Däremot är mitt förhållande till musik mycket starkt.

Vad lyssnade du på för musik som ung? Vilken musik var viktig för dig på den tiden?

– Jag tyckte, och tycker fortfarande, mycket om Beatles. Jag minns att jag senare i tonåren började att lyssna på Mozarts *Don Giovanni*. Det var den enda opera jag lyssnade på. Sedan upptäckte jag Bohuslav Martinů och under en period lyssnade jag på hans dubbelkonsert för två stråkorkestrar och piano varje dag, om och om igen. Sedan hittade jag Bach och förstod hur nära det låg rock'n'roll. Jag närmade mig musiken bit för bit och letade mig fram.

1984 kommer ditt stora genombrott som regissör, när du sätter upp Sjostakovitjs opera *Katerina Ismajlova*, i en hyllad uppsättning med Elisabeth Erikson i huvudrollen.

– Elisabeth tyckte först att rollen var alltför dramatisk för att passa hennes röst, men som tur var lyckades jag att övertala henne. Vi åkte till Bergen och Stockholm på gästspel. Den uppsättningen blev på många vis inledningen till min karriär som regissör. Senare satte jag upp den i Köpenhamn och Prag, i litet olika versioner.

– Om jag skulle försöka att beskriva mitt sätt att arbeta handlar det inte i första hand om att förklara och analysera varje situation i detalj. Jag tycker inte om när man pratar sönder saker och ting och låter undertexten bli uttalad, entydig och officiell. Visst, man måste ha vissa förhållanden klara för sig, men jag har alltid velat berätta mer indirekt, och låta undertexten vara ifred. Lämna utrymme åt skådespelaren att använda sina egna, privata tankar och känslor för att skapa den bild eller situation jag är ute efter. Vad som ligger bakom det som kommer till uttryck på scenen kan vara något helt annat än de tankar som väckts hos mig, men det spelar ingen roll så länge det fungerar. Ordet intuitiv är problematiskt på många sätt, men det som uppstår när allt öppnar sig och laddas med innebörd i exakt rätt ögonblick har att göra med någon sorts intuitiv intelligens och känslighet.

I dina uppsättningar finns nästan alltid något som gör att uppmärksamheten skärps och publiken blir varse något annat än det förväntade, både i musiken och i det som sker på scenen. Hur går det till när du hittar de där punkterna där saker och ting sätts i rörelse?



Katerina Ismajlova på Stora Teatern 1984.



Vox Humana på Göteborgsoperan 2019.



Macbeth på Göteborgsoperan 2008.





Rusalka på Göteborgsoperan 2012.

– I all bra konst ingår moment av överraskning. Det betyder inte att man behöver göra våld på det yttre skeendet, men det måste finnas en dynamisk uppbyggnad som ledsagar åskådaren genom historien. Det är viktigt att ha klart för sig hur de tre olika element som ingår i en operaföreställning skall användas. Vad som skall berättas med musik, vad som skall förmedlas i ord och vad handlingen på scenen skall gestalta. Och hur de förhåller sig till varandra inbördes. Om man som regissör inte förstår musiken, riskerar man att bara berätta texten och omvänt, om man uteslutande fokuserar på musiken, försvinner hela det fält av motsägelsefulla betydelser som kan uppstå när musikens undertext möter librettots språkliga utsagor. Det är just i den mångtydigheten som det som sker på scenen kan få liv och kropp.

– Alla mina förberedelser och detaljerade regiböcker syftar till att jag skall kunna vara fri och öppen i repetitionsarbetet. Trygg nog att låta mig överraskas och inspireras av det som sker i stunden.

Elijah Moshinskys uppsättning av Janáčeks *Den listiga lilla räven*, där du var regiassistent, gjorde uppenbarligen ett starkt intryck på dig. 1990 sätter du upp *Döda huset* av samme tonsättare på Stora Teatern, och senare även *Jenufa* och *Fallet Makropulos*, på Göteborgsoperan. Vad är det hos Janáček som lockar dig?

– Han är en så speciell och egenartad tonsättare, det finns ingen inom operavärlden som skriver på ett liknande vis. Det finns ett märkligt dramaturgiskt förhållande i Janáčeks sätt att kombinera språk och musik. Han arbetar med det talade språkets egen melodi, dess färg, rytm och betoningar, för att hitta en samklang med karaktärernas inre avsikter och psykologiska agerande. Bland de tjeckiska tonsättarna står både Martinů och Janáček mig nära. Däremot tycker jag att Dvořák och Smetana är mindre intressanta som operatonsättare. Jag tycker om deras musik, men inte i första hand de dramatiska verken. Dvořáks *Rusalka* är ett undantag, eftersom den berättar så mycket om tonsättarens eget liv. Jag har haft privilegiet att få arbeta med verk som på olika sätt ligger mig nära. På samma vis har jag haft tur med de människor jag har haft förmånen att arbeta med.

Den tjeckiske tonsättaren Leoš Janáček (1854–1928) skrev sammanlagt nio operor, de flesta av dem fick sina urpremiärer på operahuset i Brno. Charles Mackerras har beskrivit Janáceks stil som ”fullkomligt ny och originell, annorlunda jämförd med allt annat, omöjlig att sätta en etikett på”.

Vi kan här inte ta upp mer än en bråkdel av allt du har åstadkommit och arbetat med under din långa karriär, men en av de många succéerna på Göteborgsoperan var uppsättningen av Rossinis *Resan till Reims*, våren 1997.

– Att jag gjorde *Resan till Reims*, är faktiskt dåvarande operachefen Kjell Ingebretsens förtjänst. Han undrade om jag kunde tänka mig att göra något annat än mörka, dramatiska operor och frågade om jag kunde sätta upp vad han kallade ”en kioskvältare”. Han föreslog tre olika operor av Rossini, *Barberaren i Sevilla*, *Askungen* och *Resan till Reims*. Jag var först skeptisk men samtidigt tacksam över att jag hade fått sätta upp verk som Janáčeks *Jenufa*, så jag gick hem och lyssnade på inspelningar och läste libretton. Jag började med *Resan till Reims* och upptäckte hur bra den var. Det var absurd dramatik skriven hundra år innan begreppet fanns till. Det var som att läsa något av Ionesco eller Beckett!

– Ett internationellt, excentriskt överklassällskap träffas i den lilla kurorten Plombières-les Bains för att resa till en kungakröning i Reims, men det finns inga hästar som kan dra deras vagn och de kommer aldrig fram. Det är handlingen. Rossinis musik är full av dräpande personporträtt, samtidigt som uppbyggnaden av karaktärerna har ett mänskligt djup, mitt i det commedia dell’arte-artade. Det är inte bara frågan om ekvilibristiska cirkusnummer för sångarna. Jag älskade finalen i den första akten som aldrig tycks ta slut. Vi lät den återkomma, i förvrängd form, som final i andra akten.

– Det blev en hyllad föreställning som vi även gästspelade med i Prag. Uppsättningen bygger på ganska stark bearbetning, med strykningar och omkastningar av scener och recitativ etcetera. Men oavsett hur man som regissör bearbetar och förändrar blir det ingenting om inte ensemblen är med på det. Efter ett tag omfattade alla det här sättet att göra komedi på – utan karikatyrer, men med utpräglade, trovärdiga personporträtt. Alla inblandade gjorde en otrolig insats. Det gäller inte bara solisterna utan också kören, dansarna, scentekniken, musikerna – alla var helhjärtat med. Det måste finnas en gemensam vilja och en produktiv stämning som skapar energi för att nå dit. En regissör kan ha hur bra idéer som helst, men utan ensemblens entusiasm går de aldrig att förverkliga.



Ditt samarbete med scenografen Lars-Åke Thessman inleddes med just *Resan till Reims* och ni blev sedan något av ett radarpar. Vad är det som gör att ert samarbete blir så konstnärligt givande?

– Jag kände Lars-Åke Thessman sedan tidigare, men hade dittills arbetat med Tazeena Firth, en engelsk scenograf. Lars-Åke fungerade på något vis som dramaturg för mig och jag som dramaturg för honom. Han var, och är, oerhört väl förberedd och påläst och sätter sig alltid noggrant in i hela verket. När jag kom till Stockholm för att träffa honom inför arbetet med *Wozzeck* hade han redan en storyboard med 40 teckningar klar. Vi förstod genast varandra utan att behöva förklara allt i detalj, och han var alltid öppen för synpunkter. Men han ställde också frågor till mig, ”Varför gör du så här?”. Jag blev tvungen att argumentera och ibland försvara mina val och inte sällan insåg jag, medan jag förklarade, att han hade rätt, att det var en missriktad idé, även om jag först blev litet sur över att han ifrågasatte mig. Samtidigt kunde jag till exempel säga ”Den där dörren borde vara högre!” Och han begrep genast varför, eftersom han hade helheten klar för sig och visste vad det var jag ville uppnå.

Genomgående i de många uppsättningar ni har gjort tillsammans är ett slag dynamisk mångtydighet, där berättandet utvecklas simultant, på många olika parallella plan och nivåer. Hur går det till?

– När man presenterar en historia och berättar den rationellt, följer man en viss logik. Men samtidigt behöver man ge plats åt det som ligger bortom det rationella, bortom det påtagliga och uppenbara. Det här har Lars-Åke Thessman en omedelbar känslighet för. När vi skulle göra *K. Beskrivningen av en kamp*, kom han till Prag och jag visade honom de olika platser där Kafka hade bott och arbetat. Han kunde genast plocka fram det som var kvintessensen av Kafkas sätt att se på världen, utan att hamna i de givna Kafka-klichéerna. Han såg någonting annat. När vi stod uppe på Nationalteaterns balkong och tittade på spårvagnarna som körde runt nedanför oss och såg hur det blixtrade till i

Operan *K. Beskrivning av en kamp* baseras på Franz Kafkas novell med samma namn. Musiken skrevs av Jan Sandström och librettot av David Radok och Josef Kroutvor. Verket fick sin urpremiär på Göteborgsoperan september 2005.



kraftledningen när de växlade spår, sa han ”Det skulle vara bra om de där huskropparna kunde åka som spårvagnar.” Javisst! Det var precis vad som behövdes.

Idén om att göra en opera baserad på Kafkas verk, där du står för librettot, kommer den från dig?

– Nej, det är en litet speciell historia. Dag Hallberg, som var VD på Göteborgsoperan vid den tiden, kom till Prag för att diskutera olika projekt och ville intressera mig för att göra Wagners *Nibelungens ring*. Det var jag inte så pigg på och när vi lämnade den restaurang där vi suttit och pratat, promenerade vi runt i Gamla stan i Prag. Jag visade honom det hus där Kafka hade bott och efter några steg vände han sig om och sade ”Varför skriver du inte en opera om Kafka?” ”Ja, det vore intressant” svarade jag, men tog det mest som artigt småprat. Efter några månader ringde han till Prag och frågade hur det gick med librettot. Det jag hade tolkat som konversation var ett seriöst förslag! Jag började genast att arbeta med librettot tillsammans med min vän Josef Kroutvor. Han är författare och konsthistoriker och kan det mesta om Kafka. Jag läste allt som fanns att läsa av och om Kafka, till och med hans rapporter från försäkringsbolaget, där han arbetade.

– Jag kopierade alla texter och lade ut pappersarken på golvet hemma. Sedan gick jag runt med en sax och klippte ut de meningar jag fastnade för. När något inte passade ihop flyttade jag urklippet och hittade nya kombinationer. Så där höll jag på i några månader och det är nog bland det roligaste och mest stimulerande jag har gjort. Jag har skrivit andra libretton, men här behövde jag inte hitta på någonting själv. Allt fanns där och var oslagbart bra.

Vad är det som talar till dig hos Kafka?

– I mina ögon är han en av de mest realistiska författarna. Det talas om att han skriver absurd litteratur, vilket jag inte håller med om. Han berättar om människans existentiella, grundläggande frågor – de som är lika giltiga oavsett om man befinner sig i österrikiska dubbelmonarkin eller i Göteborg 2026. Han sätter, med sina märkliga, exakta bilder, fingret på inre skeenden. Det som ser ut som yta kan öppna sig till väldiga, inre djup.



Favoritverktyg: Med blyertspennan konkretiseras de flytande tankar och bilder som föds i huvudet. En viktig, fysisk process som ger plats åt eftertanke.





Låt oss återvända till den enda opera du lyssnade till som ung, Mozarts *Don Giovanni*. Du blev inbjuden att inviga nyöppningen av Nationalteatern i Prag, 1991, med just det verket. Hur var det att göra *Don Giovanni* där, en opera som faktiskt hade sin urpremiär i Prag?

– Det var verkligen något mycket speciellt. Byggnaden är densamma som den där Mozarts opera en gång uruppfördes. Miloš Forman filmade *Amadeus* där, sedan stängdes teatern under en längre tid för renovering. Jag bodde precis bredvid det hus där Mozart hade bott under arbetet med *Don Giovanni* och mitt över gatan hade librettisten Da Ponte haft sin bostad. Under repetitionsarbetet gick jag samma väg till teatern som Mozart och Da Ponte hade gjort. Nyöppningen fick mycket uppmärksamhet. Vid premiären närvarade även presidenten, Václav Havel.

Den ståtliga Nationalteatern i Prag invigdes 1881 av kronprins Rudolf av Österrike.

Poeten och dramatikern Václav Havel (1936–2011) var en av de ledande personerna inom medborgarrättsrörelsen Charta 77. Efter den så kallade sammetsrevolutionen blev han Tjeckoslovakiens president 1989–1992, och därefter republiken Tjeckiens förste president 1993–2003.

– Jag tycker mig ha haft tur i många avseenden. Jag har aldrig haft någon agent och egentligen aldrig kämpat för att göra karriär. Saker och ting har i stället kommit till mig. Som när Václav Havel ringde och frågade om jag ville sätta upp hans sista pjäs. Jag mindes honom från när jag var barn, då han arbetade som assistent åt min pappa i två uppsättningar, 1960 och 1961. Men första gången jag mötte honom som vuxen var 1990, när han var president och kom till Stockholm på statsbesök. När jag sedan flyttade till Prag träffades vi ibland vid olika officiella tillställningar. Jag hyser stor respekt och beundran för Havel. I allt han gjorde höll han fast vid sina starka, moraliska ställningstaganden. Han var modig, på samma sätt faktiskt, som Torgny Segerstedt var under krigsåren. Den enda text som jag kan utantill är den som står att läsa på minnesmärket över Segerstedt, på obelisken vid Vasaplatsen. *”De fria fåglarna plöja sig väg genom rymden. Många av dem nå kanske ej sitt fjärran mål. Stor sak i det. De dö fria.”* ■

Publicisten och religionshistorikern Torgny Segerstedt (1876–1945) var chefredaktör för Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning från 1917 fram till sin död.

David Radok

Född 1954 i Prag, Tjeckoslovakien
Bor i Prag, Tjeckien

Uppsättningar 1980–2026:

År	Verk/upphovsperson	Scen	Dirigent	Scenografi/kostym
1980	*Mediet*, Menotti	Stora Teatern, Rostrum	Otto Kern	Sven-Erik Goude
1981	*Escorial*, Levy	Stora Teatern, Rostrum	Otto Kern	Wolfgang Vollhard
1982	*La Bohème*, Puccini	Stora Teatern	Nicholas Braithwaite	Sven-Erik Goude
1982	*Lucretia*, Britten	Värmlandsoperan	Timothy Reynish/ Sian Edwards	Tazeena Firth
1983	*De skapade intressena*, Benavente	Proteus, Lund		David Radok
1984	*Katerina Ismajlova*, Sjostakovitj	Stora Teatern	Nicholas Braithwaite/ Maxim Sjostakovitj	Tazeena Firth
1984	*Molière*, Bulgakov	Göteborgs stadsteater		Leif Mereus/ Lili Riksén
1985	*La Traviata*, Verdi	Norrlandsoperan	Arnold Östman/ Russell Harris	Tazeena Firth
1985	*Riddar Blåskäggs borg*, Bártók	Det Kongelige Teater, Köpenhamn	János Fürst	Tazeena Firth
1986	*Trojanskorna*, Euripides/Sartre	Göteborgs stadsteater, Studion		Leif Mereus/ Lili Riksén/ Tazeena Firth
1986	*Enleveringen ur Seraljen*, Mozart	Stora Teatern	Philip Brunelle	Tazeena Firth
1986	*Enleveringen ur Seraljen*, Mozart	Dresden	Philip Brunelle	Tazeena Firth
1986	*Rigoletto*, Verdi	Norrlandsoperan	András Mihály	Tazeena Firth
1987	*Trollflöjten*, Mozart	Norrlandsoperan	András Mihály	Tazeena Firth
1987	*Rigoletto*, Verdi	Norrlandsoperan	András Mihály	Tazeena Firth
1988	*Romeo & Juliette*, Gounod	Stadsteatern, Malmö	Gunnar Staern	Tazeena Firth
1989	*Dido och Aeneas*, Purcell	Det Kongelige Teater, Köpenhamn	Markus Lehtinen	Tazeena Firth
1989	*Riddar Blåskäggs borg*, Bártók	Det Kongelige Teater, Köpenhamn	János Fürst	Tazeena Firth
1989	*Rucklarens väg*, Stravinsky	Stora Teatern	Elgar Howarth	Tazeena Firth
1990	*Från döda huset*, Janáček	Stora Teatern	Elgar Howarth	Tazeena Firth
1990	*Macbeth*, Verdi	Stora Teatern	Francesco Cristofoli	Tazeena Firth
1990	*Ifigenia på Tauris*, Gluck	Drottningholmsteatern	Arnold Östman	Börje Edh

År	Verk/upphovsperson	Scen	Dirigent	Scenografi/kostym
1991	*Enleveringen ur Seraljen*, Mozart	Stora Teatern	Philip Brunelle	Tazeena Firth
1991	*Lady Macbeth of Mtsensk*, Sjostakovitj	Det Kongelige Teater, Köpenhamn	Woldemar Nelsson	Tazeena Firth
1991	*La Bohème*, Puccini	Stadsteatern, Malmö	Tadeusz Wojchiechowskij	Tazeena Firth
1991	*Enleveringen ur Seraljen*, Mozart	Kungliga Operan, Stockholm	Siegfried Köhler	Tazeena Firth
1991	*Don Giovanni*, Mozart	Nationaloperan, Prag	Sir Charles Mackerras	Tazeena Firth
1992	*Carmen*, Bizet	Det Kongelige Teater, Köpenhamn	Hans E. Zimmer	Tazeena Firth
1992	*Rigoletto*, Verdi	Den Norske Opera, Oslo	Antonio Pappano	Tazeena Firth
1993	*Carmen*, Bizet	Operahögskolan, Stockholm	B. Tommy Andersson	Tazeena Firth
1993	*Peter Grimes*, Britten	Det Kongelige Teater, Köpenhamn	Sir Alexander Gibson	Tazeena Firth
1993	*Trollflöjten*, Mozart	Nationaloperan, Prag	Tomás Hála	Tazeena Firth
1995	*Jenufa*, Janáček	Göteborgsoperan	Ulf Söderblom	Tazeena Firth
1995	*Dido och Aeneas*, Purcell	Drottningholmsteatern	Andrew Parrott	Tazeena Firth
1997	*Resan till Reims*, Rossini	Göteborgsoperan	Kjell Ingebretsen	Lars-Åke Thessman/ Ann-Mari Anttila
1997	*Peter Grimes*, Britten	Det Kongelige Teater, Köpenhamn	Graham Bond	Tazeena Firth
1998	*Peter Grimes*, Britten	Göteborgsoperan	Günter Neuhold	Tazeena Firth
1998	*Peter Grimes*, Britten	Finlands Nationalopera, Helsingfors	Okko Kamu	Tazeena Firth
1998	*Jenufa*, Janáček	Det Kongelige Teater, Köpenhamn	Jan Latham-Koenig	Tazeena Firth
1998 –2014	*Trollflöjten*, Mozart	Nationaloperan, Prag	Tomás Hála	Tazeena Firth
1999	*Wozzeck*, Berg	Göteborgsoperan	Elgar Howarth	Lars-ÅkeThessman/ Ann-Mari Anttila
1999	*Peter Grimes*, Britten	Deutsche Oper, Berlin	Okko Kamu	
2000	*Barberaren i Sevilla*, Rossini	Göteborgsoperan	Kjell Ingebretsen	Ivan Theimer
2000, 2001	*Lady Macbeth of Mtsensk*, Sjostakovitj	Nationaloperan, Prag	Maxim Sjostakovitj	David Radok/ Katarina Hollá
2001	*Julius Caesar*, Händel	Drottningsholms-teatern	Roy Goodman	Ann-Mari Anttila
2001	*Resan till Reims*, Rossini	Det Kongelige Teater, Köpenhamn	Giancarlo Andretta	Lars-Åke Thessman
2001	*Wozzeck*, Berg	Prag Spring Festival	Elgar Howarth	Lars-Åke Thessman/ Ann-Mari Anttila
2002	*Peter Grimes*, Britten	Israeliska operan, Tel-Aviv	Gary Bertini	Tazeena Firth
2003	*Don Giovanni*, Mozart	Göteborgsoperan	Arnold Östman	Ivan Theimer/ Katarina Hollá
2003	*Askungen*, Rossini	Göteborgsoperan	Kjell Ingebretsen	Ivan Theimer/ Katarina Hollá
2004	*Askungen*, Rossini	Det Kongelige Teater, Köpenhamn	Giancarlo Andretta	Ivan Theimer/ Katarina Hollá
2005	*K. Beskrivning av en kamp*, Sandström	Göteborgsoperan	Ingar Bergby	Lars-ÅkeThessman/ Katarina Hollá
2005	*Popis Jednoho Zápasu/ K. Beskrivning av en kamp*, Kafka/Radok/Kroutvor	DNZ, Prag		David Radok/ Katarina Hollá
2005	*Barberaren i Sevilla*,	Festival Aix-en-Provence	Daniele Gatti	Ivan Theimer
2006	*La Traviata*, Verdi	Det Kongelige Teater, Köpenhamn	Giancarlo Andretta	Lars-Åke Thessman/ Ann-Mari Anttila
2007	*La Traviata*, Verdi	Göteborgsoperan	Pietro Rizzo	Lars-Åke Thessman/ Ann-Mari Anttila
2008	*Batseba*, Sandström	Kungliga Operan, Stockholm	Leif Segerstam	Lars-Åke Thessman/ Karin Erskine
2008	*Julius Caesar*, Händel	Göteborgsoperan	Lawrence Cummings	Ivan Theimer/ Ann-Mari Anttila
2008	*Macbeth*, Verdi	Göteborgsoperan	Giancarlo Andretta	Lars-Åke Thessman/ Katarina Hollá
2008	*Odcházení/Leaving*, Havel	Archateatern, Prag		David Radok/ Zuzana Ježková
2010	*Rucklarens väg*, Stravinsky	Göteborgsoperan	Okko Kamu	Lars-Åke Thessman/ Karin Erskine
2010	*Rucklarens Väg*, Stravinsky	Det Kongelige Teater, Köpenhamn	Ion Marin	Lars-Åke Thessman/ Karin Erskine
2010	*Leaving*, Havel	Seoul		David Radok/ Zuzana Ježková
2011	*Som ni behagar*, Shakespeare	Český Krumlov		Zuzana Ježková
2012	*Rusalka*, Dvořák	Göteborgsoperan	Olaf Henzold	Lars-Åke Thessman/ Ann-Mari Anttila
2012	*Troilus och Cressida*, Shakespeare	Nationalteatern, Prag		David Radok/ Zuzana Ježková
2014	*Orfeus och Eurydike*, Gluck	Göteborgsoperan	Laurence Cummings	Lars-Åke Thessman/ Karin Erskine
2014	*Fallet Makropulos*, Janáček	Nationalteatern, Brno/ Hong Kong	Marko Ivanovic	Ondřej Nekvasil/ Zuzana Ježková

År	Verk/upphovsperson	Scen	Dirigent	Scenografi/kostym
2015	*Riddar Blåskäggs borg*, Bártók	Göteborgsoperan	Evan Rogister	Martin Chocholoušek/ Zuzana Ježková
2015	*Erwartung*, Schönberg	Göteborgsoperan	Evan Rogister	Martin Chocholoušek/ Zuzana Ježková
2015	*Fallet Makropulos*, Janáček	Göteborgsoperan	Marko Ivanovič	Ondřej Nekvasil/ Zuzana Ježková
2016, 2019	*Riddar Blåskäggs borg*, Bartók	Nationalteatern, Brno	Marko Ivanovič	Martin Chocholoušek/ Zuzana Ježková
2016, 2019	*Erwartung*, Schönberg	Nationalteatern, Brno	Marko Ivanovič	Martin Chocholoušek/ Zuzana Ježková
2017	*De sju dödssynderna*, Weill	Göteborgsoperan	Antony Hermus	Lars-Åke Thessman/ Karin Erskine
2017	*Gianni Schicchi*, Puccini	Göteborgsoperan	Antony Hermus	Lars-Åke Thessman/ Karin Erskine
2017	*Arsilda*, Vivaldi	Slovakiska Nationalteatern, Bratislava/Luxemburg/ Lille/Versailles/Caen	Václav Luks	David Radok/ Zuzana Ježková
2019	*Tre fragment ur Juliette*, Martinů	Göteborgsoperan	Claire Levacher	David Radok/ Zuzana Ježková
2019	*Vox Humana*, Poulenc	Göteborgsoperan	Claire Levacher	David Radok/ Zuzana Ježková
2019	*Juliette*, Martinů	Nationalteatern, Brno	Marko Ivanovič	David Radok/ Zuzana Ježková
2019	*Vox Humana*, Poulenc	Nationalteatern, Brno	Marko Ivanovič	David Radok/ Zuzana Ježková
2019	*The Beggar's Opera*, Havel (John Gay)	ABC-teatern, Prag		David Radok/ Zuzana Ježková
2020	*Monument*, Ivanovič/Radok	Nationalteatern, Brno	Marko Ivanovič	David Radok/ Zuzana Ježková
2023	*Salome*, Strauss	Nationalteatern, Brno	Marko Ivanovič	Dragan Stojčevski/ Zuzana Ježková
2023	*Don Buoso*, Kučera/Radok	Nationaloperan, Prag	Giancarlo Andretta	David Radok/ Zuzana Ježková
2023	*Gianni Schicchi*, Puccini	Nationaloperan, Prag	Giancarlo Andretta	David Radok/ Zuzana Ježková
2024	*Rusalka*, Dvorák	Nationalteatern, Brno	Marko Ivanovič	David Radok/ Lars-Åke Thessman/ Zuzana Ježková

Motiveringar



Författaren och psykologen Lydia Sandgren debuterade 2020 med romanen *Samlade verk*, som samma år tilldelades Augustpriset. Hennes andra bok, *Artens överlevnad*, kom 2025 och är en roman om skapandets villkor, om musik, kärlek och litteratur. Även den nominerades till Augustpriset.

Med ingående skildringar av Göteborg under flera decennier får vi följa hennes karaktärer från 1970-talets politiska rörelser till våra dagar och en stad i oavbruten förvandling. Med fiktionens hjälp återvänder Lydia Sandgren ständigt till Göteborg, så skickligt att just staden blir huvudperson.

För sin flödande berättarkonst, sin musikalitet i språket och sin förmåga att skildra människors liv och drömmar, tilldelas Lydia Sandgren stipendium för 2026 från Sten A Olssons Stiftelse för Forskning och Kultur.



Musikern Simon Ljungman är en mångsysslare: musiker, bandledare, arrangör, dirigent och körledare. Många känner honom från Augustifamiljen, under tio år husband i TV-programmet På spåret, eller som medlem i Håkan Hellströms band, där han har spelat i snart två decennier. I musikalen baserad på Håkan Hellströms musik, *Kärlek skonar ingen*, var Simon Ljungman musikaliskt ansvarig.

Simon Ljungman har samarbetat med en rad ledande ensembler och artister och har bland annat nytolkat Mozarts *Requiem* för den egna orkestern SeLest och lett Fartygsorkestern i *En kväll med Mikael Wiehes sånger* på Stora Teatern.

För sin musikaliska insikt och unika förmåga att förena vitt skilda musiker och genrer i nya originella projekt, tilldelas Simon Ljungman stipendium för 2026 från Sten A Olssons Stiftelse för Forskning och Kultur.



Tarik Kiswanson undersöker i sitt konstnärskap hur identitet och tillhörighet formas i rörelse mellan platser, språk och historiska sammanhang. Genom skulptur, film och text arbetar han med kroppar och material i föränderliga och ofta instabila tillstånd. Hans verk utmanar föreställningar om hemhörighet och minne som något fixerat och låter i stället mellanrummet och det temporära bli utgångspunkter för en egen estetik.

I hans internationellt uppmärksammade praktik möts människan och rummet, det personliga och det kollektiva, i undersökningar av hur erfarenheter av migration och förlust kan ges materiell och rumslig form.

För en betydelsefull och nyskapande gärning som med stor konstnärlig integritet fördjupar samtalet om människans relation till förändring, förlust och minne tilldelas Tarik Kiswanson stipendium för 2026 från Sten A Olssons Stiftelse för Forskning och Kultur.



Sångerskan Feline Andersson medverkade i sin första stora huvudroll som Elphaba i Sverigepremiären av musikalen *Wicked* på Göteborgsoperan 2023, där hon hyllades för sin sensationella debut. Två år senare följde nästa succé i en huvudroll hon drömt om sedan tonåren: som Kim i musikalen *Miss Saigon* befäste Feline sin position som Sveriges nya musikalstjärna.

Feline Andersson är född år 2000 i Malmö, utbildade sig i London och medverkade tidigt som barnskådespelare i några av Sune-filmerna.

För sina lysande rollprestationer på Göteborgsoperan, där hon med teknisk skicklighet och känslomässigt djup givit sina karaktärer nya dimensioner, tilldelas Feline Andersson stipendium för 2026 från Sten A Olssons Stiftelse för Forskning och Kultur.



David Radok är född i Prag 1954, kom med sin familj till Göteborg 1968 och debuterade som självlärd regissör på Stora Teatern 1980.

Från 1995 till 2019 regisserade Radok över 20 uppsättningar på Göteborgsoperan, där han i rollen som husregissör och med uppsättningar av både barockopera, klassiker och nutida verk, kom att definiera Göteborgsoperans konstnärliga dna. Ofta i nära samarbete med bland andra scenografen Lars-Åke Thessman, kostymdesignern Karin Erskine och ljussättaren Torkel Blomkvist.

För sin enastående gärning som regissör av opera i Göteborg, med en rad legendariska uppsättningar med vilka han mer än någon annan under 25 år bidragit till Göteborgs-operans internationella renommé och höga konstnärliga kvalitet, tilldelas David Radok honorärstipendium för 2026 från Sten A Olssons Stiftelse för Forskning och Kultur.

Mottagare av Stenastiftelsens kulturstipendium

2026
Författaren Lydia Sandgren
Musikern Simon Ljungman
Konstnären Tarik Kiswanson
Musikalartisten Feline Andersson
Regissören, honorärstipendiaten David Radok

2025
Konstnären Trinidad Carrillo
Operasångerskan Julia Sporsén
Författaren Malte Persson
Musikern Yukimi Nagano
Konstnären Olle Norås
Dansaren och scenkonstnären Phax Ahamada

2024
Filmskaparen Gabriela Pichler
Konstnären Lena Trapp
Operasångaren Hannes Öberg
Konstnären Emelie Röndahl
Musikern och låtskrivaren Daniel Lemma
Skådespelaren Karin de Frumerie

2023
Konstnären Olof Marsja
Konstnären Camilla Boström
Författaren Marit Kapla
Musikern Alec Frank-Gemmill
Musikern Martin Hederos
Cirkusartisten Maria Zeniou

2022
Dansaren och koreografen Zerjon Abebe
Sångerskan Kerstin Avemo
Skådespelaren Gizem Kling Erdogan
Översättaren Helena Hansson
Konstnären Eric Magassa
Konstnären Jelizaveta Suska

2021
Sångerskan och dirigenten Barbara Hannigan
Konstnären Emanuel Röhss
Skådespelerskan, honorärstipendiaten
Alicia Vikander

2020
Musikern Daniel Norgren
Skådespelerskan Josefin Neldén
Konstnären Carl Hammoud
Keramikern Hanna Järlehed
Musikern Carl Vallin
Konstnären Martin Solymar

2019
Musikern Sarah Klang
Keramikern Masayoshi Oya
Skådespelaren Mattias Nordkvist
Konstnären Martha Ossowska Persson
Musikern Malin Wättring
Konstnären Eva Löfdahl
Skådespelaren, honorärstipendiaten
Claes Eriksson

2018
Textilkonstnären Annika Ekdahl
Musikern Jens Lekman
Skådespelerskan Evin Ahmad
Konstnären Gunnel Wåhlstrand
Sångerskan Sofie Asplund
Trollkarlen Carl-Einar Häckner

2017
Musikern Anna von Hauswolff
Konstnären Per Kesselmar
Musikern Lars Danielsson
Konstnären Tilda Lovell
Regissören Rikard Bergqvist
Konstnären Karin Karinson

2016
Sångerskan Katarina Karnéus
Konstnären Fredrik Åkum
Musikern Laleh Pourkarim
Konstnären Ida-Lovisa Rudolfsson
Naoko Sakata Trio:
pianisten Naoko Sakata
basisten Alfred Lorinius
trumslagaren Johan Birgenius
Konstnären Lotta Antonsson

2015
Textildesignern Malin Bobeck
Konstnären Andreas Eriksson
Saxofonisten Klas Lindquist
Konstnären Jonas Dahlberg
Musikalartisten David Lundqvist
Violinisten Agnes Casimir Lindholm
Skådespelaren, honorärstipendiaten
Tomas von Brömssen

2014
Konstnären Hilda Hellström
Kontrabasisten Jenny Ryderberg
Ljusdesignern Max Mitle
Musikalartisten Philip Jalmelid
Typsnittsdesignern Carolina Laudon
Tonsättaren Roger Johansson

2013
Danskompaniet Art of Spectra
Konstnären Patrik Nilsson
Musikalartisten Evelyn Jons
Musikern Mariam Wallentin
Konstnärerna Nathalie Djurberg & Hans Berg
Författaren och poeten Johannes Anyuru

2012
Konstnären Cajsa von Zeipel
Konstnären Mattias Nilsson
Violinisten Ellen Hjalmarsson
Gitarristen och sångaren José Gonzáles
Trumpetaren Per Ivarsson
Konstnären Per Agélii

2011
Konstnären Henrik Håkansson
Fagottisten Emily Hultmark

2010
Konstnären Patrik Andiné
Smyckekonstnären Karin Johansson
Formgivaren Johan Linton
Dramatikern Mattias Andersson
Gitarristen Susanna Risberg
Operasångerskan Karolina Andersson

2009
Konstnären Johan Zetterquist
Konstnären Jörgen Svensson
Klädformgivaren Rickard Lindqvist
Musikalartisten Jonas Schlyter
Pianisten Mikael Holmlund
Mezzosopranen Ann-Kristin Jones

2008
Operasångerskan Malin Byström
Konstnären Annika von Hauswolff
Skådespelerskan Mia Höglund-Melin
Sångerskan Sarah Riedel
Scenografen Heidi Saikkonen
Trumpetaren Pierre Thorwald
Ungdomsstipendiaten Ava Bahari, 2008–2015

2007
Pianisten Jonas Olsson
Operasångaren Ludvig Lindström
Kontrabasisten Nina de Heney
Dansaren Anna Westberg
Konstnären Jenny Magnusson
Konstnären Helen Dahlman
Konstnären Mandana Moghaddam

2006
Cembalisten Andreas Edlund
Musikalartisten Glenn Nilsson
Violinisten Jenny Sjöström
Träskulptören Mats David Gahrn
Konstnären Ola Åstrand
Konstnären Annica Karlsson Rixon

2005
Cellisten Claes Gunnarsson
Musikalartisten Åsa Fång
Operasångaren Anders Lorentzson
Konstsmeden Tore Svensson
Operasångerskan Annalena Persson
Konstnären Anna-Maria Ekstrand
Konstnären Yngve Brothén

2004
Skådespelerskan Hanna Bogren
Skådespelaren Johan Gry
Slagverkaren Daniel Berg
Multiartisten Nina Åkerblom Nielsen
Skulptören Claes Hake
Konstnären Marie Capaldi

2003
Violinisten Sara Trobäck
Sångerskan Lindha Svantesson
Trubaduren Axel Falk
Konstnären Maria Lindberg
Konstnären Christina Skårud
Keramikern Herman Fogelin
Keramikern Eva Hild

2002
Violinisten Anders Hjortvall
Flöjtisten Ann Elkjär Hansen
Dansaren Isabel Fortes
Dansaren Therese Fredriksson
Fotografen Mikael Olsson
Konstnären Ulf Kihlander
Konstnären Kent Karlsson
Fotografen Monica Englund

2001
Sopranen Camilla Tilling
Trubaduren Martin Bagge
Konstnären Katarina Andersson
Konstnären Lars-Göran Nilsson
Konstnären Lars Blomqvist
Konstnären Kent Lindfors

2000
Kungsbacka pianotrio:
violinisten Malin Broman
cellisten Jesper Svedberg
pianisten Simon Crawford-Phillips
Konstnären Ewa Brodin
Konstnären Berit Lindfeldt
Konstnären Jens Fänge
Konstnären Pekka Söderberg

1999
Konstnären Lars Hansson
Konstnären Pål Svensson
Konstnären Leo Pettersson
Konstnären Britt Ignell
Konstnären Jill Lindström

1998
Litteraturkritikern Jonas (J) Magnusson
Författaren Rose-Marie Nilson
Poeten Jörgen Lind
Författaren Margareta Lindholm
Theater Bhopa:
Johan Holmberg
Alexander Öberg
Författaren Gunnar D Hansson

1997
Kostymdesignern Linda Carlén
Tonsättaren Joel Eriksson
Keramikern Eva Hild
Konstnären Per Petersson

Kolofon
Redaktörer: Sara Michaëlsson och Magnus Haglund
Text: Sara Michaëlsson
Fotograf: Ola Kjelbye (förutom s. 93 Edward Greiner; s. 94 Filipe Braga;
s. 95 Bertrand Prévost; s. 100 Vinciane Lebrun; s. 103 Andrea Rossetti;
s. 111 Tarik Kiswanson; ss. 120–121, 152–153 Mats Bäcker;
ss. 122–123 Lennart Sjöberg; s. 151 Ingmar Jernberg;
ss. 154–155, 156–157 Lars-Åke Thessman)
Grafisk form: Jonatan Sahlin
Tryck: Multiply, Mölnlycke 2026
ISBN: 978-91-986555-6-8

Utställning på Göteborgs konstmuseum
Tarik Kiswanson
5 december 2026 – 28 februari 2027
Utställningsansvarig: Johan Sjöström

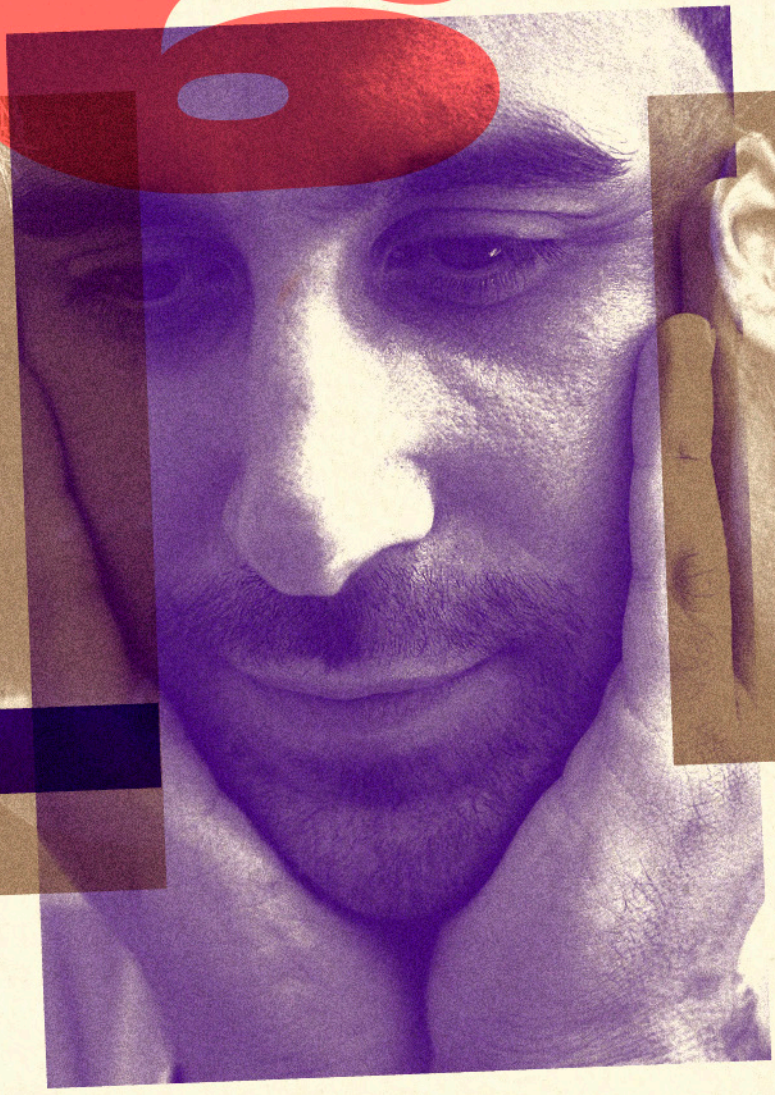
Sten A Olssons Stiftelse för Forskning och Kultur
Box 7024, 402 31 Göteborg
stenastiftelsen.se

Göteborgs konstmuseum
Götaplatsen, 412 56 Göteborg
goteborgskonstmuseum.se


202

26





STENASTIFTELSEN · 30 ÅR · 1996–2026

KULTUR