

För Konsten – i tiden

En morfologisk analys av ett
konstprojekt och ett utkast till en
pedagogisk studie

Amit Sen

Handledare
Lennart Hellspång



Abstract

Arbetets art:	En morfologisk analys av ett konstprojekt.
Sidantal:	31
Titel:	För Konsten – i tiden: En morfologisk analys av ett konstprojekt och ett utkast till en pedagogisk studie
Författare:	Amit Sen
Handledare:	Lennart Hellspong
Datum:	2019-06-10
Sammanfattning:	Denna uppsats har ett dubbelt syfte. Dels görs en morfologisk analys av ett konstprojekt som bedrevs inom ramen för den ideella föreningen Ars & Modus verksamhet mellan 2004 — 2009, och dels drar den upp riktlinjerna för en pedagogisk studie mot bakgrund av denna analys. Konstprojektet skrivs först in i ett större politiskt, ekonomiskt och konstnärligt sammanhang, där konstabegreppet utvecklas och problematiseras. Därefter belyses konstens alltmer instrumentella situation. Vidare argumenteras för att samtidskonsten rymmer en pedagogisk dimension, bortom instrumentalismen. Därefter presenteras resultatet av analysen och slutligen presenteras utkast till en vidare studie som tar sin utgångspunkt i denna pedagogiska dimension hos konsten.
Nyckelord:	Pedagogik, konst, ekonomi, politik, samhälle, undervisning, utbildning, fostran, lärande, morfologisk analys.

Innehåll

Förord	i
Inledning	1
<i>Syfte</i>	6
<i>Metod</i>	7
Etiska överväganden	8
<i>Överblick över uppsatsens upplägg</i>	8
Avhandling – ett morfologiskt offer.....	10
<i>Konstbegreppet</i>	10
En summarisk överblick av några uppfattningar om vad konst är.....	11
<i>Den politiska bakgrunden</i>	14
<i>Den ekonomiska bakgrunden</i>	15
<i>Den svenska kulturpolitiken från 1970-talet</i>	16
<i>För att sammanfatta</i>	18
<i>Art for art's sake</i> → <i>we're only in it for the money</i> , eller:	
<i>Miserere Domine, ars mortua est</i>	19
<i>En socialt betingad double-bind</i>	20
<i>Konstens pedagogiska dimension</i>	21
Pedagogik: inre och yttre motivation	22
Konstens pedagogiska effekter i projektet	23
Avslutning	27
Referenser.....	29

Förord

Since each of us was several, there was already quite a crowd
(Deleuze & Guattari, 2008, s. 3).

Att tacka alla som direkt eller indirekt har varit inblandade i detta arbete är, om inte omöjligt så åtminstone ogörligt inom ramen för detta förord. Men några måste i rimlighetens namn omnämnas. Först och främst gäller det förstås mina grannar i Hammenhög. Utan dem hade det inte blivit något av. De har både varit föremål för mina ofta hejdlösa infall och deltagare och medskapare i nästan alla konsthändelser som har frambringats under de sex år som vi arbetade tillsammans. Vi blev till slut som en kropp och det är svårt att säga vem som gav upphov till vad. Vidare förtjänar Lars Vilks ett stort tack. Hans osvikliga närvaro och stöd i form av kritisk reflektion och entusiasmerande kreativitet har på ett omiskännligt sätt bidragit till projektets karaktär. Vidare har Gunnell Pettersson, som fungerade som allt-i-allo-producent under de sista två åren av projektet, varit en viktig deltagare och samtalspartner, både för mig och för grannarna. Utöver dessa personer förtjänar Leif Elggren och Kent Tankred – a.k.a. Guds Söner – SU-EN, Emma Stenström, Troed Troedsson, Reine Jönsson och Felix Willutzki ett stort tack. Ett särskilt tack förtjänar även Bo Norvell, som fungerat som intellektuell sparringpartner, mentor och lärare (vi genomförde en kurs i tänkande med Bo som lärare, med utgångspunkt från de Bonos bok *Tanketräning*). Säkert är att fler förtjänar att nämnas och jag kan bara hoppas att de har överseende med att de inte nämns här – på grund av mitt svikande minne, eller av någon annan outgrundlig anledning – utan förstår att det är det avtryck de har gjort som trots allt är det som räknas, och inte denna uppräkningslista.

Mina studiekamrater och min lärare och tillika kursansvarige, Tina Kindeberg, vill jag inte glömma; tack! Ett tack även till Glen Helmstad, som vid uppsatsventileringen kom med viktiga synpunkter på uppsatsens disposition och även inspirerade till att göra figur 2 nedan tredimensionell.

Slutligen ett tack till min handledare Lennart Hellspong, vars oförtäckta entusiasm för detta arbete varit en ovärderlig draghjälp. Dessutom har han förtjänstfullt fullföljt sitt uppdrag som handledare och i tid och otid påpekat hur hemmablind jag är, att det har saknats text som ger tankarna ett sammanhang och att somliga tankar inte verkar hänga ihop. Men, det är förstås fortfarande min text och mitt ansvar där texten har brister.

Under de snart tio år som har gått sedan projekt avslutades har somligt glidit undan i glömskans dimridåer, annat har ändrat karaktär och projektets bakgrund har framträtt tydligare. Det är min avsikt att i detta arbete försöka formulera denna bakgrund och utifrån detta fördjupa min förståelse av projektet. Utöver detta så har en tanke gnagat som har med konstens värde att göra; vad är den bra för? När det första bidraget erhöles från *Stiftelsen framtidens kultur* valde jag att besöka Vilks för att ställa honom frågan om vitsen med konsten. I mitt stilla sinne tänkte jag, att om han inte kan ge något bra svar på den frågan så lämnar jag/föreningen tillbaka pengarna. Nu hade Vilks ett mycket bra svar på den frågan. Han svarade något i stil med att konsten är den enda plats där man kan prata om allvarliga saker utan att vara allvarlig. Är man ute efter att vara lättsam så hamnar man i underhållningsbranschen, menade han. Vill man tala om allvarliga saker så hamnar man inom akademien, och då riskerar man att duka under av formalia. Inom konsten får man tala om allvarliga saker på ett lekfullt sätt. Det var ett tillräckligt bra svar för att jag skulle kasta mig in i det som skulle bli ett sex år långt projekt. Den

fråga som har gnagt i mig sedan projektet tog slut har att göra med, att även detta lekfulla utforskande i långa stycken har instrumentaliserats. Konsten (men också filosofin och psykologin) har i allt högre grad blivit verktyg i samhällsbyggandets verktygslåda. Samtidigt tycks det i konsten finnas kvaliteter som borde göra den immun för instrumentalisering. Det tar sig bland annat uttryck genom den katt-och-råttalek som konsten och byråkratin hamnar i (Zolberg & Cherbo, 1997, s. 143). Det är min förhoppning att detta arbete ska bringa lite klarhet i denna fråga, så att det blir mer begripligt vad denna instrumentella attityd kommer sig av.

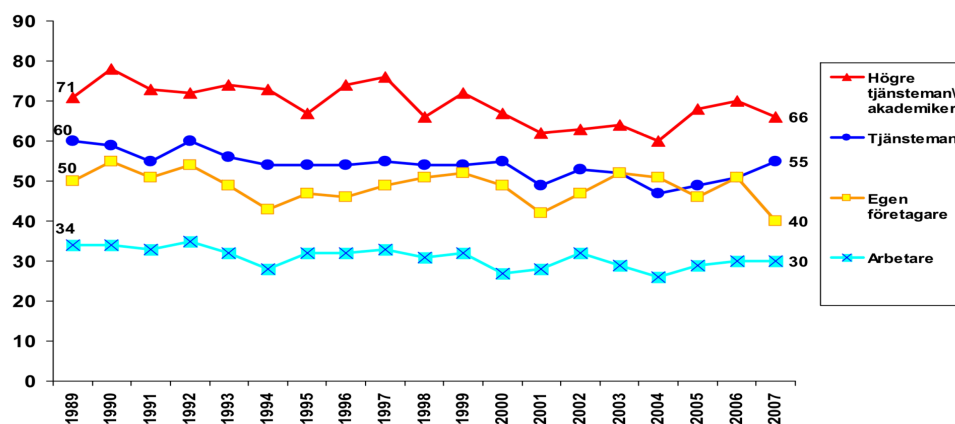
Vad är det projekt vi drev för sorts djur? Hur ska man förstå dess väsen i relation till samhället som helhet? Det är dessa frågor som ligger till grund för den morfologiska analysen.

Inledning

Projektet som den morfologiska analysen inriktar sig på föddes ur en fråga som aktualiserades i början av 2000-talet efter ett par konstevenemang i den före detta pingstkyrkan i Hammenhög. Avgörande var besöket av Leif Elggren och Kent Tankred a.k.a. *Guds söner*, en konstnärduo bildad 1988 som närmast kommit att bli en institution inom svensk performancekonst¹. Hösten 2004 bjöds *Guds söner* in till ett residens i pingstkyrkan. Residenset utvecklades till ett samarbete och en skivinspelning, *Connecting the Cross* och avslutades med en presentation av den gångna veckans arbete. Till denna bjöds grannar och andra intresserade in. Sett i relation till Fylkingens i Stockholm verksamhet, var händelsen inte särskilt märkvärdig. Det som gav presentationen dess udd, var att den ägde rum långt från konstvärldens epicentrum och att den lilla skaran publik var ovanligt heterogen. Det avgörande ögonblicket kom ett par dagar senare när jag mötte en av grannarna som tagit del av redovisningen och han kommenterade det hela med ett mångtydigt, ”... du har i alla fall en jävla bra ljudanläggning.”

Det stod klart att det var naivt av mig att tro att jag skulle kunna presentera det jag ägnat större delen av mitt vuxna liv åt – experimentell konst – för någon som inte hade någon förförståelse över huvud taget, och tro att de som tog del av detta skulle ha någon vidare behållning av det. Samtidigt finns det sedan fyrtiofem år tillbaka en påbjuden kulturpolitik som menar att denna form av konst är angelägen och att fler än bara en liten grupp invigda ska ha möjlighet att ta del av den. Detta till trots redovisar SOM-utredningen *Scenkonstens publik* gång på gång den segregering som finns inom (scenkonst)området. (Rudolf, 2008) Se tabell 1 nedan.

Teaterbesök efter subjektiv klasstillhörighet 1989–2007 (procent)



Tabell 1. Andelen teaterbesök efter klasstillhörighet, en av de kategorier SOM-utredningen tar fasta på.

Den fråga som utkristalliserades – som en reaktion på min grannes kommentar efter redovisningen som vi gjort – var: *finns det något intresse för de frågor samtidskonsten ägnar sig åt utanför den lilla klicken redan invigda?*

¹ Samtal med Hans T Sternudd.

Frågan blev startskottet för ett flerårigt projekt inom ramen för Ars & Modus (en ideell föreningen som jag startade 2004) verksamhet. Projektet hade som huvudsyfte att svara på frågan om hur det stod till med ”vanligt folks” intresse för samtidskonstens frågor. Min aningslöshet – det naiva i att tro att det skulle vara möjligt för någon, som inte hade någon som helst förförståelse visavi de frågor konstvärlden ägnar sig åt och de uttrycksätt som används för att undersöka dessa frågor, att ha någon vidare behållning av den samtidskonst de presenteras för – kom att bli utgångspunkten för arbetet.

För egen del har konsten fungerat som en plattform för experimenterande och utforskande. Det är den plats där jag kunnat ägna mig åt allvarliga frågor, frågor om livet och existensen, utan att för den skull behöva bli nedtyngd av akademins krav på formalia. I botten finns en förundran över tillvaron, en sorts naiv häpenhet över att finnas till och en frustration över att vi som art inte är förmögna att ta bättre hand om varandra. Häpenheten och frustrationen över sakernas allmänna tillstånd har kunnat ta sig kreativa uttryck, nu senast i form av en ljudinstallation som bygger på tweets om och av Donald Trump, eller det åtta meter långa möbiusbandet med texten ”I am doing what I am doing because you are doing what you are doing when”.²

Låt mig först presentera föreningen Ars & Modus, det var ju inom dess ramar som projektet ägde rum, och då behöver vi få veta lite om vad det är för förening vi har att göra med. I stadgarna står att föreningen har som sitt syfte att presentera och problematisera samtida konst, filosofi och psykologi. Föreningen bildades av mig med baktanken att verksamheten skulle kunna fungera som en satellitverksamhet till Fylkingens i Stockholm verksamhet. Det var också kontakter som hade knutits med konstnärer, under mina år som aktiv medlem i Fylkingen som kom att bli viktiga i det kommande projektet. Guds Söner, SU-EN och Reine Jönsson är alla medlemmar i Fylkingen och har på olika sätt medverkat i det konstprojekt som denna uppsats tar sin utgångspunkt i.

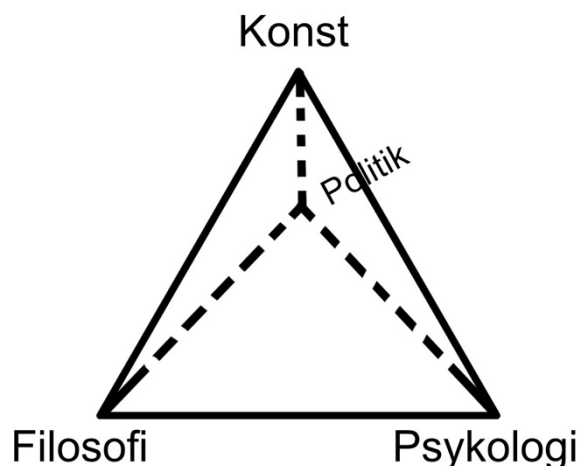
Eftersom frågan om samtidskonstens relevans för en bredare allmänhet tidigt stod högt på agendan (se SOM-utredningen ovan) kan det tyckas naturligt att områdena filosofi och psykologi skulle komma i skymundan. Men i takt med att konsten lämnat det romantiska konstbegreppet därhän – idén om konstnären-geniet – så har psykologin och sociologin blivit allt viktigare (Bourdieu, 2000; Zolberg, 1990). Detta utreds vidare under avsnittet *Konstbegreppet* nedan (och är i ett av de konstateranden som den morfologiska analysen tar som sin utgångspunkt). För att inte tala om hur politiska frågor, socialt engagemang och på senare år antropocen och problematisering av den homocentrisk världsbilden upptagit en allt större plats i den samtida konstdiskursen. Allt detta är frågor som både konstituerar och samtidskonsten och kännetecknar dess innehåll. Men vi går händelserna i förväg, detta kommer att utredas vidare i de följande kapitlen.

Låt mig bara inledande konstatera att samtidskonsten numera rymmer både social kritik och krångliga filosofiska resonemang, att den ohämmat hämtar inspiration från psykologin, filosofin och andra discipliner. Det är heller inte uppenbart att dessa discipliner skulle vara underordnade konsten, åtminstone inte för en betraktare.³ I konstens namn kan man välja att betrakta världen genom filosofens glasögon, eller psykologens. ”Det är konsten som gör livet större än konsten” skriver Robert Fillou (Contemporary art

² Ett möbiusband har bara en sida och slutar där det börjar så texten biter sig så att säga i svansen.

³ Ett exempel på detta är projektet Friendly, som utgav sig att vara ett Fas tre-projekt, ett projekt som tog hand om människor som höll på att bli utförsäkrade, en del av arbetslinje. Var detta ett konstprojekt eller var det ett arbetsmarknadspolitiskt projekt? <https://artikulera.blogspot.com/2013/10/ett-forsok-att-gora-konst-av-fas-tre.html>

daily, 2017, 23 januari, Gunilla Sambergs översättning). Det uppstår då en spänning, en dialektik om man så vill, mellan de olika perspektiven som på sätt och vis blir ömsesidigt beroende av varandra. Triangeln nedan visar föreningen Ars & Modus tre intresseområden. Triangeln kan alltså tänkas ha sin bas åt tre olika håll.



Figur 2. Tre av varandra beroende perspektiv, med politik som en fjärde dimension.

Den fjärde dimensionen som antyds ovan kan sammanfattas som politik i bred mening, där även det informella forandet av vårt gemensamma livsrum ingår. Visualiserat i tre dimensioner omvandlas triangeln ovan till en tetraeder, där varje perspektiv är direkt förbundet med de andra tre perspektiven. Ett annat sätt att beskriva dynamiken mellan dessa perspektiv är att tala om känslan och tanken vars konkreta uttryck är (livs)konsten vilken – precis som tanken och känslan – befinner sig i ständigt samspel med politiken. Eller varför inte *det sanna, det sköna och det goda* vilka enligt Platon är tillräckliga förutsättningar för att en "... statsförfattning [kan] betraktas som fulländad, om en väktare, som besitter denna kunskap, har uppsikten över den ..." (Idehistorisk läsebok, 1982, s. 32). Drygt tvåtusen år senare talar Habermas (1984) om *vetenskap, konst och moral* som tre nyckelkategorier i vårt moderna samhälle; *det sanna, det sköna och det goda* i modern tappning. Det här sättet att förstå och analysera de perspektiv som ligger till grund för projektet är utgångspunkten för den morfologiska analysen.

Denna över seklerna utsträckt tanke kommer att visa sig vara relevant för det föreliggande arbetet, då det handlar om vad konsten kan tänkas ha för betydelse idag, när så mycket av vårt handlande ska mätas och vägas enligt någon förment rationell måttstock. Vad tjänar det hela egentligen till? Finns det något heligt kvar i kvantifieringens tid? Har vi något att hämta från antikens sätt att se på konsten, människan och samhället?

Men låt oss återgå till föreningen Ars & Modus och det arbete som gjordes där på 00-talet. För att ha en rimlig chans att hitta ett svar på frågan om hur det står till med intresset för samtidskonstens frågor valdes en snäv grupp personer ut. Det föll sig naturligt att vända sig till mina närmaste grannar eftersom de var människor jag stötte på dagligen. Det var självskrivet att *inte* blanda in kollegor och andra i närheten som redan kunde vara intresserade av eller en smula insatta i samtidskonstens värld. Frågan var ju hur intresset såg ut i den grupp som inte redan var invigd. Denna lilla grupp utökades efterhand så att också vänner till de närmaste grannarna bjöds in och kom att delta i verksamheten. Som mest var c:a 50 personer, eller 5 % av byns innevånare delaktiga.

Hur talar man om något som de man talar med kanske är helt ointresserade av? Hur kommer det sig att man blir intresserad av den ena eller andra saken över huvud taget? Vad ska det tjäna till? Det var frågor som blev angelägna. De jag hade bjudit in var ju människor som jag inte kunde förvänta mig skulle vara intresserade av samtida konst. Min egen bakgrund som lärare och gestaltterapeut gjorde att jag hade några tankar om vad som kunde vara värdefullt förhållningssätt här. Det är förmodligen självklart att dessa tankar kan uppfattas som pedagogiska, dels på grund av min bakgrund, men också eftersom det ju var ett pedagogiskt problem jag ställdes inför. Men man ska hålla i minnet att det inte var syftet med projektet, det handlade bara om att ta reda på om det fanns något intresse för samtida konst utanför den ganska slutna samtidskonstkretsen. För denna uppsats är emellertid den här (ofrivilliga) pedagogiska ansatsen av intresse. Mina tankar gick i den här riktningen:

Det tycks vara så att entusiasm smittar. Om en person brinner för det denne ägnar sig åt, kommer något av detta engagemang lämna spår hos de som tar del i verksamheten. Keller, Hoy, Goetz och Frenzel (2016) skriver såhär i en översikt över de senaste 40 årens forskning kring entusiasm:

In teaching effectiveness research (Jackson et al. 1999; Marsh 1982a, b, 1994; Marsh and Ware 1982; Meier and Feldhusen 1979; Moulding 2010; Murray 1983; Perry 1985; Shannon 1998; Ware and Williams 1975, 1977; Williams and Ware 1976, 1977; Wyckoff 1973), teacher enthusiasm is often connected to overall course quality,³ and in a study by Feldman (2007), teacher enthusiasm was moderately related to overall perceived quality of teaching. (s. 760)

Hur, av vem och i vilka sammanhang hade jag själv blivit ”smittad”, intresserad? Var det på någon institution, i skolan eller på en föreställning eller konsert? Nej, egentligen inte. Jag hade tvåa i teckning och svårt att översätta den tredimensionella verkligheten till papprets två dimensioner. Det var snarare i mötet med människor som var besjälade, som brann av entusiasm och som hade en förmåga att förmedla både sin entusiasm och sina kunskaper i ämnet de brann för, som mitt intresse vaknade. Och det var inte i första hand i formella sammanhang som jag hade träffat dessa personer. Det var vänners vänner, människor i den utökade bekantskapskretsen och slumpartade möten med besjälade konstnärer som hade fått mig intresserad av konst i allmänhet och den samtida konsten i synnerhet.

Ett sätt att närma sig frågan om allmänhetens intresse för samtidskonstens frågor kunde alltså vara att tillhandahålla en miljö som liknade den miljö i vilken mitt eget engagemang hade väckts. Och det finns faktiskt ett sammanhang som alla är bekanta med, där det är tillåtet att tala om vad som helst. Det är middagar. Vid en middag kan vilket samtal som helst utveckla sig, det är fritt att tala med vem man vill, men det är också möjligt att samlas runt ett tema och att bjuda in en gäst som kan berätta om något spännande. Det blev formen för de möten vi kom att ha. Föreningen sökte och fick pengar från Framtidens kultur för dessa samtal och under ett par år sågs vi någon gång i månaden över en middag dit jag också bjudit någon konstnär som var känd för grannarna. Hans T Sternudd, docent vid Linnéuniversitetet presenterade sitt verk *Long time no sea*, vid en middag. Verket består i att en öppnad konservburk med sardiner placeras i en skål med vatten. SU-EN och jag gjorde en serie hembesök då vi knackade dörr och gjorde korta framträdanden med butohdans och cello hemma hos folk i byn. Framträdandena och efterföljande samtal filmades och redovisades vid en middag i slutet av arbetsperioden. Lokala konstnärer med en lång karriär bakom sig men kanske inte rik-

skända, bjöds också in. Bland dessa fanns glaskonstnären Elna Jolum och tonsättaren Reine Jönsson.

Lars Vilks var en av dem som tidigt involverades i projektet. Det var innan han hade ritat den (ö)kända rondellhunden som ledde till att han så småningom måste ha polisbeskydd. Tillsammans med Guds söner blev han ett återkommande inslag i projektet. Man kan säga att Vilks bidrog med teori och Guds söner med praktik. Ett sådant teoretiskt eller problematiserande inspel gjordes vid en middag 2005 då Vilks utmanade middagsgästerna genom att undra om den middag alla var med om var ”på riktigt” eller om den bara var ”*som om* den var på riktigt”? Var det en middag de var med om, eller var det i själva verket blott ett relationellt konstprojekt?⁴ Det inspelet skulle få vidare konsekvenser några år senare, när projektet växlade upp, efter att ha fått uppmärksamhet från konstvärlden och dess byråkrater. Mer om detta lite senare.

En följd av dessa återkommande sammankomster blev att gruppen så småningom tog initiativ till egna aktioner. Totalt genomfördes ett hundratal aktioner/framträdanden. I början skedde detta lokalt och i mycket liten skala men efterhand gjordes nedslag även på andra orter, både i Simrishamn, i Ystad, på torget i Eslöv och i Eslövs konsthall, i Malmö, på ett Pågatåg och på Fylkingen i Stockholm.

Efter ett par år kom det indikationer på att projektet betraktades som ett lyckat *konstpedagogiskt* projekt. Från olika håll strömmade kommentarer in om hur projektet hade lyckats ”nä ut” till ”vanligt folk”. Nu var detta inte alls avsikten. Den pedagogiska ”effekten” var ofrivillig och snarast en bieffekt. Ambitionen var inte att ”nä ut” utan att försöka få ett svar på frågan om det över huvud taget fanns något intresse för samtidskonstens frågor hos ”vanligt folk”. För att svara på frågan hade ett pedagogiskt moment förts in. Men den grundläggande hållningen var mycket enkel. Den var bara en undran: ”Tycker ni att det här, som jag håller på med verkar kul eller spännande?” Men från konstbyråkratiskt håll lästes det vi hade gjort som en lyckad kulturpolitisk insats. Konstnären och projektledaren hade ”nått ut” till ”vanligt folk” och det framstod närmast som att konstnären (jag) hade lyckats ”förädla pöbeln”. Den läsningen rimmade illa med det arbete vi hade gjort tillsammans. Det ömsesidiga förtroende som långsamt hade byggts upp, humorn, allt det vardagliga dragglaget (att grannarna erbjöd sig att ta hem all disk till sig för att jag/föreningen inte hade någon diskmaskin till exempel) syntes inte genom de instrumentella glasögon kulturbyråkraterna hade på näsan.

För att ge oss själva tolkningsföreträde valde vi att gå vidare med en institutionskritisk knorr. Inför de kommande två årens arbete sökte vi pengar för att *låtsas* vara intresserade av samtidskonst. Idén var inspirerad av Lars Vilks inspel vid middagen jag berättade om ovan, ”Är detta på riktigt, eller är det bara *som om* det är på riktigt?” Men man ser också spår av Hans Vaihingers *The Philosophy of 'As if'* (1935), där han med Nietzsche menar att konsten är det medvetna skapandet av en estetisk illusion. (s. 343) Sånär formulerade jag mig i den andra ansökan till Framtidens kultur från 2007, apropå det kommande projektets lätt ironiska titel, *För Konsten – i tiden*: ”Titeln öppnar dörrarna för samtidskonstens senaste trender: den sociala kritiken, det relationella konstverket, den undersökande attityden, en pedagogisk ambition samt den reflexiva komponenten: konstundersökning som konst.”

⁴ ”... *relational art* (an art taking as its theoretical horizon the realm of human interactions and its social context, rather than the assertion of an independent and *private* symbolic space), points to a radical upheaval of the aesthetic, cultural and political goals introduced by modern art.” (Bourriaud, 2002, s.14)

Ansökan tillstyrktes och vi fick full pott, eller 1,5 Mkr att fördela över två år. För ett konstprojekt i en landsortsby driven av en enskild konstnär är detta en ansevärd summa pengar. Bidraget från Framtidens kultur fungerade också som en bekräftelse för mig själv men framför allt för grannarna, på att det arbete vi hade gjort hade någon form av substans och sågs som värdefullt. Bidraget gav oss också en lite märklig särställning i bygden eftersom projektet nu blev framlyft och vi framstod som lite speciella. Några av deltagarna hade vänner som bröt kontakten med dem för att de deltog i projektet. Man kunde höra kommentarer som ”där borta, på den gatan, där bor ’konstfolket’”.

Den distans som fördes in genom projektet *För Konsten – i tiden* i och med att vi nu bara låtsades vara intresserade av samtida konst, gjorde märkligt nog att det blev lättare att genomföra alltmer vågade aktioner. De var ju ändå inte på riktigt. Framför oss hade vi bland annat en bilkonsert på en åker nedanför värdshuset, ett framträdande på Ystad konsthall med ett fri-improvisationsstorband som vi hade format, medverkan vid Fylkingens 75-årsjubileum, och som final, en performancefestival i september 2009 för att nämna några av de större evenemangen. Arbetet gick in i en intensivare fas och vi träffades periodvis flera gånger i månaden. Sammanhållningen stärktes av det spjuveraktiga i att vi nu skulle lura konstvärlden och stämningen var ofta hög vid middagarna och förberedelserna inför kommande framträdanden.

För Konsten – i tiden avslutades som sagt med en festival. Denna var i sin tur tänkt att fungera som en upptakt till det stora avslöjandet. Skånska Dagbladet skrev: ”... den stora tanken bakom projektet håller Amit Sen hemlig till på söndag.”⁵ Avslöjandet – att hela projektet var på låtsas och att grannarna egentligen inte var intresserade av samtida konst – fungerade i sig som ett konstnärligt statement. Yrr Jonasdottir vid Ystad konstmuseum kallade detta mycket träffande för *relationell Duchamp*. Reaktionerna lät inte vänta på sig. En handläggare från Kultur Skåne hörde av sig och meddelade att det kanske inte var så lämpligt att jag satt kvar som ledamot i referensgruppen för bedömningar av ansökningar till teater- och dansområdet, eftersom jag ju hade ”lurat” bidragsgivarna till *För Konsten – i tiden*. Under presskonferensen som hölls 13 september 2009 var stämningen bitvis hätsk.⁶ Mest överraskande var kanske de negativa reaktioner som kom från en del bybor som inte deltagit i projektet på grund av att de själva redan hade en relation till kultur och konst. Flera av dessa var uttalat negativa till det arbete vi hade gjort, och till projektets knorr, själva ”luret”.

Under de snart tio år som har gått sedan projektet gick i mål har kontakten med deltagare och grannar succesivt glesnat. Vi har träffats någon gång per år och nostalgiskt pratat om det vi har varit med om; middagarna, våra olika upptåg, framträdanden och diskussioner. Sammantaget kan man säga att projektet har lämnat ett outplånligt avtryck hos flera av oss som medverkat. Erfarenheterna skiljer sig förstås från individ till individ, men någon form av påverkan har arbetet, gemenskapen, framträdandena och skapandet haft.

Syfte

Hur ser denna påverkan ut? Vilken behållning har deltagarna haft av att medverka i projektet? Och vilka är de kvaliteter som gjorde att vi kunde hålla samman och hålla liv i vårt kreativa kunskapande under så många år, trots att gruppen var så heterogen? Det är

⁵ <https://www.skd.se/2009/09/08/hammenhog-ger-plats-for-performance/>

⁶ <https://youtu.be/8ZJw-8m0tqg>

några av de frågor som har väckts. Syftet med denna uppsats är att skissera ett tänkbart upplägg för en kommande studie med utgångspunkt i det arbete som gjordes inom föreningen mellan 2004 — 2009. Denna skiss förhåller sig till en morfologisk analys av projektet som helhet och dess relation till samhället i stort. En del av denna analys tar sin utgångspunkt i en pedagogisk kvalitet som jag, mot bakgrund av arbetet i projektet, argumenterar för kan ses om en inneboende kvalitet i samtidskonsten. Ramarna för den morfologiska analysen utgörs av ett vidare teoretiskt sammanhang som består av tre delar: konstteori, den politiska bakgrunden och ekonomi/näringsliv. Hela resonemanget ska förstås i relation till att ämnet pedagogik kan betraktas som vetenskapen om manipulation inom ramen för de tre dimensionerna *utbildning*, *undervisning* och *fostran*. Dessa tre dimensioner har en specifik intern relation men även är beroende av ett övergripande politiskt och ekonomiskt sammanhang. Därför krävs en lite djupare diskussion av de senare fälten, vilken trots allt måste förbli summarisk eftersom uppsatsens omfattning inte tillåter mer än så.

Metod

Denna uppsats har som nämnts ovan, två syften. Dels är syftet att genomföra en morfologisk analys av ett konstprojekt, och dels är syftet att med utgångspunkt i den morfologiska analysen presentera en skiss till en kommande studie.

Morfologi betyder formlära. Om morfologisk analys skriver *Totalförsvarets forskningsinstitut*: "Morfologisk analys är en metod för att formulera, strukturera och studera komplexa problem." Vidare skriver man att morfologisk analys kan "... tämja vildvuxna problem som kräver att vi arbetar i cykler av analys och syntes" och man fortsätter:

Vi behöver ibland tänka både brett och djupt för att lösa problem. Med morfologisk analys skapar vi en gestalt, en [...] bild av ett problemkomplex, där vi systematiskt kan undersöka alla samband mellan dimensionerna. Vi kan djupdyka i problemet utan att förlora helheten i sikte ...

Stenström (2013) gör följande uppräknig av vad en morfologisk analys är: "[Den] är ett sätt att skapa 'gestalter' [...] ett stöd för systematiskt kreativt tänkande [...] ett sätt att ensa begrepp [...] en generell metod för att studera relationer mellan fenomen [...] ett sätt att hantera vildvuxna problem" (s. 14). Stenström (a.a.) ger på en bra beskrivning av den process som tillämpats i det föreliggande arbetet:

Det vi gör med morfologisk analys är att alltså bryta ned problemet i beståndsdelar, syna dem, välja några av dem och sedan sätta ihop dem till en meningsfull helhet. Vi börjar alltid med helheten, går ner i "skruvar och muttrar" och avslutar med helheten. Genom att göra detta några gånger lär vi oss mer om problemet [och] ser det ut olika synvinklar ... (s. 16)

Den morfologiska analysen är abstrakt/teoretisk, explorativ, hypotesgenererande och tolkande. I det här fallet är den samtidigt en sorts *ex post facto* aktionsforskning, då den tar sin utgångspunkt i ett projekt och händelser som redan har ägt rum. Cohen och Manton (1989) skriver som följer om "ex post facto" forskning: "In the context of social and educational research the phrase means 'after the fact' or 'retrospectively' ..." (s. 176). Om "action research" skriver författarna att "*action research is small-scale intervention in the functioning of the real world and a close examination of the effects of such intervention*" (a.a. s. 217). Mer vardagligt uttryck innebär detta alltså att vi i detta arbete i efterhand försöker förstå vilken eller kvaliteter som kännetecknade det konstprojekt som kom att kallas *För Konsten – i tiden*, utifrån den intervention som gjordes

genom frågan: *finns det något intresse för de frågor samtidskonsten ägnar sig åt utanför den lilla klickan redan invigda?* Cohen och Manion (1989) påpekar också att några av kännetecknen hos aktionsforskning är att den är kollaborativ, deltagarinfluerad och självutvärderande (a.a. s 217). Data från projektet finns i form av filmsekvenser, ljudupptagningar, text, webbsidor samt mina egna minnen och erfarenheter. Nu rubricerades visserligen inte projektet som ett forskningsprojekt då det tog form för 15 år sedan, vilket föranleder mig att referera till det arbete som görs här som en sorts *ex post facto* aktionsforskning.

Mot bakgrund av en fördjupad förståelse för projektet, genom att detta skrivs in i ett vidare teoretiskt sammanhang, en process som i den morfologiska analysen är hermeneutisk, presenteras ett förslag – en skiss – till en uppföljande studie. Tolkningsprocessen i en morfologisk analys är som påpekats inte enkelriktad, i betydelsen att teorierna står för sig själva, och sättet att förstå projektet följer som en direkt konsekvens av de teorier som presenteras. Den är istället iterativ, så att varje ny förståelse i själva verket förskjutit frågeställningen en smula, vilket lett till att nya perspektiv och teorier har förts in, så att arbetet har antagit den hermeneutiska cirkelns form. Detta är i kärnan i morfologisk analys (Stenström, 2013, s. 16).

Att redogöra för varje sådant ”varv” i cirkeln är snart sagt omöjligt, dels för att delar av tolkningsprocessen sker omedvetet och dels eftersom tolkning och data i varje enskilt ögonblick framstår som oskiljaktiga; de är helt enkelt två sidor av samma mynt. I synnerhet gäller detta här eftersom data i så stor utsträckning är uppfattningar och upplevelser. Det handlar om förståelse, och om förståelse av förståelse, och om denna metaförståelses relation till (det kulturella, sociala, politiska och ekonomiska) livet som helhet. För att göra det möjligt för läsaren att följa teoriernas relevans har jag valt att föra in exempel från projektet i teoriavsnitten. Det innebär att data (exemplen från projektet), teori och tolkning träder fram i samma avsnitt, vilket möjligen gör strukturen på uppsatsen lite rörig. Det är min förhoppning att läsaren ändå på ett tydligare sätt kan följa min tanketråd, än om teori, data och tolkning hade presenterats var för sig. I den uppdelning som trots allt görs bör respektive område ändå få sin beskärda del av uppmärksamheten.

Etiska överväganden

Under projektet återkom vi till frågan om vem som egentligen var konstnär, vem som skulle kunna ta åt sig äran om projektet fick någon framgång. Både jag och grannarna konstaterade att det ju var jag som skulle få äran, eftersom de själva inte betraktades som konstnärer. De var ju i själva verket det ”material” som jag använde mig av i detta relationella konstverk. Många middagar och de flesta konsthändelser filmades med deltagarnas goda minne. Vi producerade också en DVD i en liten utgåva, där var och en har godkänt att de medverkar. I denna uppsats redogörs för några konkreta händelser, men utan att någon nämns vid namn. Samtliga deltagare i projektet har också godkänt att materialet användes i denna uppsats. Vid ett tillfälle, det sista citatet i texten, nämns en av grannarna vid namn, vilket sker med hans goda minne (han har fått den aktuella texten uppläst för sig och sammanhanget i vilket citatet figurerar är klargjort).

Överblick över uppsatsens upplägg

Först görs en presentation av tre teoretiska fält eller områden som projektet både till sin form och till sitt innehåll har haft att förhålla sig till. Dessa är i tur och ordning; *konstteori*, *politik* och *ekonomi*. Formmässigt utgör dessa de yttre villkoren för projektets existens, de nödvändiga villkor som måste vara uppfyllda för att projektet skulle vara möjligt att genomföra. Det är formella och ekonomiska villkor, men det handlar också

om att det måste finnas en konstvärld som kan reagera på det vi gör. Innehållsmässigt innebär detta att de framträdanden och konsthändelser som genomförts engagerade sig i omvärlden och därigenom stod i direkt relation till dessa tre fält. Den teoretiska genomgången avslutas med ett exempel på hur svårigheter som uppstår i spänningsfältet kultur-samhällsbygge-näringsliv kan hanteras. Exempelen är hämtade från den svenska kulturpolitiken så som den har formulerats från 1974 och framåt.

Därefter följer en beskrivning av hur även samtidskonsten succesivt kommit att inordnas i det ekonomiska spelets regelsystem. Här argumenterar jag för att det har skett en språklig förskjutning som ibland gör denna inordning svår att upptäcka. Jag beskriver och problematiserar denna förskjutning och pekar på att den hänger samman med att näringsliv och design i allt större utsträckning börjat snegla åt konsten. Genomgången syftar till att peka på den instrumentalisering konsten drabbats av. Paralleller dras till samhällsutvecklingen som helhet.

I det därpå följande avsnittet för jag ett resonemang om hur den språkliga förskjutning som beskrivs ovan kan uppfattas som sjukdomsalstrande mot bakgrund av Batesons begrepp *double-bind* (Israel, 1981).

Sedan visar jag hur samtidskonsten (konsten) med utgångspunkt i Lars Vilks (2005) tanke om konstens sju pelare, kan sägas ha en inneboende pedagogisk kvalitet, utan att för den skull vara instrumentell. Argumentationen bygger att konsten kan beskrivas som ett problematiserande uttryck i en specifik kulturell kontext, med den sociala kritiken som ett bärande inslag. Jag argumenterar för att det arbete som gjorts inom ramen för *Ars & Modus* verksamhet kan förstås mot bakgrund av denna ambition. *Det sanna, det sköna och det goda* utvecklas och omtolkas så att det fungerar som en uppdaterad pedagogisk plattform för det konstnärliga arbetet. Med denna plattform som bas presenterar jag en skiss till en uppföljande studie, med utgångspunkt just i den tidigare beskrivna pedagogiska kvalitet som konsten antas ha.

Avhandling – ett morfologiskt offer

I det följande kommer jag att lyfta fram några av de teoretiska ramar som projektet, mer eller mindre uttalat rörts sig inom, och som är väsentliga för den senare diskussionen om konstens intrinsikala pedagogiska kvalitet. En del tankar har varit uttalade redan då projektet genomfördes, andra har tillkommit senare. Först redogör jag för konståbegreppet där jag landar i den institutionella konstteorin. Skälet till detta är tudelat. Å ena sidan får denna teori om konsten sägas vara den idag rådande teorin inom samtidskonsten. Detta hävdar jag som utövande konstnär och mot bakgrund av att under fyra år ha suttit som ledamot i Kulturrådets (KUR) referensgrupp för bedömning av ansökningar till dansområdet. Under denna tid fick referensgruppen fortbildning i KUR:s regi, vilken tog avstamp i den institutionella konstteorin. Valet att använda sig av referensgrupper kan dessutom i sig ses som ett konkret uttryck för den institutionella konstteorin. Det andra skälet är att den institutionella konstteorin i projektet kom att fungera som den begreppsliga plattform utifrån vilken den samtida konsten problematiserades. Teorin rymmer dessutom en rimlig förklaring till varför den samtida konsten framstår som fullständigt obegriplig för en oinitierad allmänhet.

Därefter beskriver jag det politiska landskap som konsten och kulturen har att förhålla sig till. Jag tar avstamp i det antika Greklandens idé om det fria samtalet och landar så småningom i riksdagens kulturpropositionen från 1974. Den politiska bakgrunden placerar in det aktuella projektet i ett större sammanhang. Den fungerar också som referensram för några av reaktionerna på projektet. I synnerhet blir denna bakgrund relevant för att förstå upprinnelsen till den andra fasen i projektet, den som kom att gå under namnet *För Konsten – i tiden*. För att tydligt motivera de teoretiska resonemangens relevans varvas här de teoretiska avsnitten med exempel ur projektet.

Konståbegreppet

Konst som fenomen och begrepp dras med samma typ av problematik som 'barnuppföstran', 'ekonomi' och 'pedagogik' dras med; den är föremål för utbredda och djupt rotade *common sense*-föreställningar⁷. Dessa föreställningar fungerar som trösklar för en problematisering av begreppen. När det gäller konsten tar detta sig uttryck i att vissa artefakter och fenomen, vilka är accepterade inom konstvärlden, svårligen kan godtas som konst av en bredare allmänhet.

Särskilt obegriplig för den oinvigde är den så kallade *ready made*:en.⁸ Duchamps *Fontän* är ett av de tidigaste exemplen på en sådan, och har enligt Dickie (2001) avfärdats som konst av konstteoretiker så sent som 1979. Vid ett besök på *Nimis* i november 2007 gjorde grannarna ett nedslag hemma hos Lars Vilks, konstnären själv. Vilks redogjorde spontant för konståbegreppet och menade att det finns konst och så finns det *konst*. Det äldre konståbegreppet tar sin utgångspunkt i avbildandet av verkligheten och senare även i en av konstnären förmedlad översinnlig värld. Det senare *konståbegreppet* är fullt ut konceptuellt och Vilks tar sin lie som exempel. Vilks menar att han kan förhöja liens status till konstverk, men att grannarna som besöker honom inte kan det, eftersom de

⁷ Se Green (2019) för en diskussion om *common sense*-föreställningar och deras relation till vetenskaplig kunskap

⁸ Vilket framkommit under ett flertal samtal med Lars Vilks.

inte är konstnärer. Den här sortens möten med utövande konstnärer var kännetecknande för projektet som helhet och diskussionerna om konst var en levande del av samvaron.

Vilks resonemang påminner om George Dickies redogörelse för konstbegreppet. I *Art and value* (2001) föreslår Dickie en indelning av konstteorierna i två diskreta kategorier som vi kan kalla *de teleologiska konstteorierna* respektive *den institutionella konstteorin*. Dessa kategorier återkommer Vilks till under projektets gång. De teleologiska teorierna tar sin utgångspunkt i konstbegreppet så som bland andra Platon förstod det. Konst sågs som en imitation av verkligheten. Och eftersom det var idéernas värld som var den sanna verkligheten medan sinnenas värld blott var en blek kopia av denna idévärld, så stod konsten ännu lägre i status eftersom denna i sin tur var en blek kopia av sinnenas värld.

En av dem som valt att inte medverka i projektet ger uttryck för en liknande inställning till konst. Vid ett längre samtal våren 2008 menar denne hammenhögsbo att ”konst inte är redigt”. Det hade enligt honom varit helt okay att delta i projektet om vi hade kallat det vi gjorde för ”bus”. Men nu frågar han sig vad hans grannar ska tänka. Man kan ana en attityd som dels är kritisk mot själva estetiseringen och dels bekymrad över hur den sociala statusen och/eller tillhörigheten ska påverkas av att vara engagerad i vårt projekt.

Enligt Dickie står sig föreställning om konsten som avbildande ända fram till 1960-talet, även om den genom århundradena kom att få högre status än den hade för Platon, för att under romantiken ses som ett uttryck för något särskilt inuti eller bortom människan. Först omkring 1960 ser de kulturella och antropologiska konstteorierna dagens ljus. Dickie själv betraktar *den institutionella konstteorin* som en strukturell teori (a.a. s. 42). Han gör också upp med tidigare moderna försök att definiera konst och skriver:

Dewey, Collingwood, Beardsley, and other philosophers of art of the twentieth century were assuming without realizing it that psychological mechanisms inherent in human nature all by themselves were sufficient for the production of art. [...] Many of them explicitly rejected teleology. But in identifying art wholly or partly with the product of a psychological mechanism, these philosophers were theorizing as if they believed [...] that the production of artworks is teleologically determined by psychological mechanisms implanted by a benevolent deity. (s. 5)

En summarisk överblick av några uppfattningar om vad konst är

Följande idéer om vad konst är har presenterats under projektets gång. Jag väljer här den presentation som Dickie (1997, 2001) och Wilber gör eftersom Vilks refererar till Dickie och jag själv har använt mig av Wilbers kategorisering. Sist i detta avsnitt presenteras Vilks (2005) redogörelse för *konstens sju pelare*.

Konst som imitation

I *The Art Circle* (1997) redogör Dickie för Platons konstbegrepp, där konsten ses som en kopia av verkligheten (vilket Platon menar att är skadligt för människan eftersom det innebär att man tar sig ytterligare ett steg bort från ”sanningen” eller idéernas värld). (s. 3) Exempel på uttalanden om konst, som har sina rötter i föreställningen om konst som imitation är: ”man måste kunna se vad det föreställer” eller ”vilken duktig konstnär, hen målar så att man tror att det är ett fotografi!” Den konstnärliga kvaliteten är här direkt knuten till hantverksskickligheten; förmågan att åstadkomma verklighetstrogna kopior.

Denna beskrivning av konst kan dock inte vara en definition, menar Dickie, eftersom den identifierar all imitation med konst. Platons beskrivning är en nödvändig men inte tillräcklig beskrivning för att skilja ut konst från icke-konst.

Konst som icke-imitation

För fullständighetens skull redogör jag helt kort även för denna teori. Dickie beskriver här Arthur Dantos "Real Theory of Art" som innebär att konst är skapandet av former som inte är imitation. Trots att detta är en helomvändning i relation till Platons beskrivning av konst, lämnar den oss än mer oförmögna att avgöra vad som är konst och vad som inte är det. Allt den säger är att något är konst, eller också är det inte det. (Dickie 1997 s. 18). I vårt projekt dök denna teori upp som kontrast till teorin ovan. *Konst som icke-imitation* fungerade då som ett första steg bort från den uppfattning om konst som kanske är den mest spridda, nämligen att konst är imitation. Om jag får veta att konst inte är imitation, vad är den då? Ja, då kanske den är det motsatt, nämligen icke-imitation.

Konst föds i och genom en konstnärlig teori

Arthur Danto skriver "I dessa dagar, som alltid, är det konstnärliga teoriens uppgift att möjliggöra konstvärlden, och konsten ..." (ur *The Artworld*, Danto refererad i Dickie, 1997, s. 19, min översättning).

I *Artworks and Real Things* använder Danto exemplet med fyra identiska, målade slippers (visual indistinguishable objects): "en är målad uniformt blå av Picasso, en målad av en förfalskare som kopierar Picassos slips, en målad av ett barn som vill göra sin fars slips fin och en målad blå av Cezanne". (a.a. Danto enl. Dickie s. 21 min översättning). Danto menar vidare (enligt Dickie) att endast den första slipsen är ett exempel på konst. Picassos slips är konst för att konstvärlden är redo att ta emot den som detta. Cezannes slips är det inte för att det inte finns en konstvärld vid denna tid, som är redo att se den som ett konstverk. Barnets slips är det inte heller för att det inte kan göras troligt att barnet haft för avsikt att framställa ett "påstående". Förfalskarens är det inte heller, eftersom det bara är ett citat av Picassos "påstående". Picassos slips är enligt Danto en representation av realiteten. Den håller ett visst avstånd från realiteten utan att vara en imitation.

Detta var kanske den konstteori som fungerade bäst som avmystifierare av samtidskonsten, för deltagarna i projektet. Den antyder att det finns ett "innanför" och ett "utanför" konstvärlden och att konstvärlden kan uppfattas som en klubb för inbördes beundran (eftersom de konstnärliga teorierna i stort sett formuleras av deltagarna själva). Man kan också anta att vi, när vi blev kallade för "konstfolket" av andra hammenhögabor, så var detta just ett exempel på och en konsekvens av det förhållande som Danto uttrycker i citatet ovan, nämligen att vi blev till konstnärer helt enkelt för att vi betraktades som det. Eller som Bourdieu (2000) föreslår:

Alla museer skulle kunna sätta upp en stor skylt vid ingången (men de bör inte göra det så länge allt går av sig självt): här släpps ingen in som inte är konstälskare. Det är spelet som skapar *illusio*, den insatta spelarens insats i spelet, han som har en känsla för spelet eftersom han är en produkt av det, han som spelar med i spelet och därmed får det att leva. (s. 413)

Ken Wilbers utredning av konstbegreppet.

Ken Wilbers (1979) avsnitt om konst är den teoretiska grund som jag själv hade med mig in i konstprojektet. Den utgör alltså min egen förförståelse. Wilber gör följande

uppräknning av perspektiv på vad konst är, var konsten så att säga uppstår: *konst är imitation, konsten är förborgad i konstverket, konsten finns i betraktarens öga, konsten finns i konstnärens (omedvetna) uppsåt, konsten definieras genom relationen mellan artefakten och den kontext denna befinner sig i.* (a.a. s. 96 f.f.)

Alla dessa perspektiv finns representerade i olika faser i projektet. Min subjektiva bedömning, både utifrån mitt arbete i projektet och som utövande konstnär, är att människor som i någon mån har intresserat sig för konst har lämnat idén att konst skulle vara imitation därhän. Istället landar de – och stannar häpnadsväckande ofta i – föreställningen att konsten finns i betraktarens öga. Det är så att säga upp till vara och en att säga vad hen tycker är konst; det finns inget rätt eller fel. Jag har även råkat på ett flertal etablerade konstnärer som håller sig med denna definition av konst, kanske för att den ger dem frikort; ingen kan säga att det de gör inte skulle vara konst enligt denna definition.

Wilber å andra sidan menar att vart och ett av dessa perspektiv är korrekt men ofullständigt. Han tar sedan Koestlers begrepp *holon*⁹ till hjälp för att fånga in konstbegreppet. 'Holon' är en sammansättning av de två grekiska orden *hol* och som betyder helhet och *on* som betyder del. 'Holon' betyder alltså bokstavligen "hel-del". Koestler (1989) använder begreppet för att peka på det faktum att varje fenomen, vare sig det finns i den fysiska världen eller i den psykiska i form av en tanke, fungerar som en självständig helhet och en beroende del av en större helhet – samtidigt. När Wilber (1979) använder holonbegreppet i det här sammanhanget så är det för att relatera de föreställningar om konst som nämnts ovan till varandra. Han ringar in den skärningspunkt – eller snarare, det system av kontexter inuti kontexter – som dessa perspektiv utgör. Problemet är att detta sätt att förstå och analysera konstbegreppet inte skiljer ut konstbegreppet från hur andra begrepp får sitt begreppsliga innehåll. I praktiken sker detta genom att ett begrepp ställs emot andra begrepp och så att säga får sin tillfälliga betydelse genom det språkspel – ett spel som mycket väl låter sig beskrivas som "kontexter inuti kontexter" – i vilket begreppet ingår. Detta leder mig tillbaka till den institutionella konstteorin, som trots sin karaktär av cirkelresonemang, på ett mer träffande sätt beskriver just detta socialt konstruerade, begreppsliga innehåll. Den gör detta genom att den identifierar den *holon* som avgör vad som kommer att kallas för konst, för att prata med Koestler. Så långt min egen förståelse.

Konstens sju pelare, enligt Lars Vilks.

Lars Vilks (2005) talar om konstens sju pelare. Han menar att han har fångat in några nyckelkvaliteter eller dimensioner som kännetecknar samtidskonsten, eller som konstvärlden (mer eller mindre uttalat) har enats om är nödvändiga för att något ska kunna räknas som samtidskonst. Fyra av dessa pelare kommer att visa sig avgörande i den morfologiska analysen av vårt projekt, men för fullständighetens skull återger jag här alla sju. Dessa är i tur och ordning: *Ontologipelaren*, (vilken är dold i fundamentet), *Diskurspelaren*, *Normbrottpelaren*, *Obegriplighetspelaren*, *Frihetspelaren*, *Fiktionspelaren* och längst till höger *Ironipelaren*. Av särskilt intresse här är *ontologipelaren*, och jag ber läsaren att särskilt uppmärksamma denna. Den är den osynliga basen för konsten och upprätthåller de andra pelarna genom det faktum att konsten tilldelats en sorts existentiell status; här ryms de allra största frågorna om livet och döden. *Diskurspelaren* innebär att konsten alltid skapar en berättelse som bärs upp av den mest komplexa filo-

⁹ För en presentation av holonbegreppet, se t.ex. A. Koestler (1989), *Janus, en sammanfattning*.

sofi. Vi talar om högdiskurs. *Normbrottspelaren* säger att konsten alltid handlar om någon sorts förnyelse. *Obegriplighetspelaren* avvärjer konstens instrumentaliserings; konsten får inte vara illustrativ eller ytligt pedagogisk. *Frihetspelaren* är släkt med *normbrottspelaren* och säger att konsten kan hämta material varifrån som helst, den kan bryta rådande konventioner men också lagar. *Fiktionspelaren* innebär att konsten med nödvändighet måste vara en abstraktion av verkligheten. Konsten kan citera och kommentera verkligheten, men om den blir (alltför) social eller politisk så försvinner den och landar i någon annan social institution. Till sist har vi *ironipelaren*. Här antyder Vilks att det råder delade meningar om hur ironisk konsten ska vara, men att man inte kommer undan den lindrigaste formen: distansen.

Sammanfattningsvis

Denna genomgång avser att ge läsaren en presentation av konst som fenomen och hur konst kan uppfattas och beskrivas. Det handlar både om enskilda människors *common sense*-föreställningar och om inomdiskursliga definitioner och uppfattningar. Uppfattningar om konst varierar på en rad olika sätt beroende på vem man frågar och i vilket sammanhang frågorna ställs. Det vi idag kallar samtidskonst (i fortsättningen bara "konst") får fullt ut betraktas som en social konstruktion. Enskilda konstnärer, kritiker och kuratorer kan var och en ha sin egen uppfattning, vilken i någon mån påverkar hela konstfältet, samtidigt som de själva är beroende av och är upphängda i samma fält (de är *holoner* – på en och samma gång självständiga enheter och beroende delar – för att använda det nyligen introducerade begreppet). I avsnittet "En socialt betingad *double-bind*" ska vi se att denna dialektik kännetecknar samhällslivet som helhet.

Var och en av de konstteorier som presenterats ovan kastar sitt specifika ljus över det projekt som den morfologiska analysen intresserar sig för.

Fyra av konstens sju pelare kommer att fungera som en utgångspunkt för ett vidare resonemang kring en i konsten inneboende pedagogisk princip. I synnerhet gäller detta den ontologiska pelaren. De övriga är: normbrottspelaren, frihetspelaren och fiktionspelaren.

Den politiska bakgrunden

Vad har den samtida konsten med politik att göra? Kan den över huvud taget göra någon skillnad; är den inte bara "dekoration" i vår strävsamma vardag?

Varken projektet som vi genomförde, eller föreningen Ars & Modus står för sig själv. En förening är en institution som regleras av svensk lagstiftning och projektet fick sin finansiering från före detta löntagarfonder. Politik – i bred mening – utgjorde både den bakgrund och de förutsättningar under vilka vi verkade och den verklighet i vilken vi lämnade spår. Med ett politiskt språkbruk kan man säga att vi värnade vår demokratiska rätt att göra våra röster hörda, att vi satte spår och fick kritik – positiv och negativ – för det vi framförde.

Några av de förhållningssätt som kännetecknade projektet går att spåra ända tillbaka till det antika Aten. Låt oss börja där och med några snabba kliv ta oss fram till den plats vi befinner oss nu.

I *Encyclopedia of democratic thought* (2001) kan man läsa att ordet *demokrati* har sitt ursprung i Aten c:a 500 år f.Kr. Innan ordet vunnit hävd fanns två andra begrepp, *isonomia* (likhet inför lagen) och *isegoria* (lika rätt att göra sin röst hörd) som fångar den anda av deltagande som var hjärtat i det politiska systemet i Aten. Denna tanke om deltagande och lika rätt att göra sin röst hörd är vacker, men hur sann är den idag? Låt oss

lyssna på Hannah Arendt (1998) och hur hon resonerar i sin bok *Människans villkor*. Vi börjar i det antika Grekland: ”Hushållets sfär utmärktes av att den mänskliga samlevnaden där huvudsakligen dikterades av de mänskliga behoven och livsnödvändigheterna. Den kraft som drev människorna samman var livet självt, den enskildes liv så väl som artens.” Det vardagliga klivet över tröskeln, ut från hemmets sfär och in i det offentliga rummet eller *polis* som grekerna benämnde det, innebar att man korsade en vattendelare. Arendt fortsätter: ”I motsats här till var *polis*’ sfär frihetens rike, och i den mån det överhuvudtaget fanns någon relation mellan dessa båda sfärerna var den sådan att hushållens bemästrande av livsnödvändigheterna utgjorde förutsättningen för friheten i *polis*.” (a.a. s. 60) Det fanns de som var utan röst – *aneu logou*: babarer, kvinnor och slavar – precis som vi idag inte låter barnens röster gillas i våra allmänna val. Men det intressanta här är ”att den grekiska livsformen utmärktes av talet och att medborgarnas centrala angelägenhet var att tala med varandra.” (a.a. s. 56) Med ’politik’ förstod de grekiska filosoferna något helt annat än det ”... som är nödvändigt för samhällets välgång.” (a.a. s. 60)

Middagarna vi hade under projektiden var navet i projektet och fungerade och som en sådan plattform. Ofta var det frågan om knytkalas där var och en försåg sig med ”livsmedel” man ordnat med hemma, med ett överskott att bjuda andra på. Med dessa basbehov tillgodosedda tog man sedan plats i salen i den före detta pingstkyrkan som fungerade som torget, den *agora* där alla ansågs ha lika – *isos* – rätt att göra sin röst hörd. Alla basbehov var tillgodosedda och vi hade inget annat skäl att ses annat än att mötas och samtala. Vid ett par tillfällen, när ett flertal kulturintresserade och konstnärer deltog, så kunde det bli slagsida i samtalet, så att de ursprungligen inbjudna grannarna tystnade. Man kunde ana en spänning mellan ”de initierade” och ”vanligt folk”.

I *Encyclopedia of democratic thought* (s. 220) beskrivs hur motsvarande spänning kom till uttryck i det antika Aten, då mellan de privilegierade och de fattiga: ”... the term ’demos’ captures the tension between seeing democracy as a unitary actor, representative of a whole people, or only as an expression of particularly dominant interests in a community of a diverse and often competing interests.” Det är som att tiden har stått still, som att denna spänning har följt demokratins väg genom seklerna.¹⁰ Vårt konstprojekt var inget undantag, det visade reaktionerna vi fick, där ett par grannar fick vara med om att vänner bröt kontakten med dem för att de deltog i projektet. Någon kunde inte tänka sig att vara med för att vi kallade det vi gjorde för konst.

Den ekonomiska bakgrunden

Vad är det som ligger bakom den spänning som uppstod mellan grannar och mer initierade kulturintresserade? Och vad är det som ligger bakom det faktum att samtidskonsten framstår som ett specialområde, ett område som behärskas av experter, och att när experterna talar så ska allmänheten lyssna? Jag menar att vi kan se detta som ett exempel på den mer allmänna uppdelningen av samhället i allt fler expertfält, fält där det rationella tänkandet är norm och att vi måste förstå den historiska bakgrunden till denna uppdelning – eller fragmentisering om man så vill – om vi vill förstå var konstens predikament idag. Ingen går fri ifrån den instrumentalisering som följer i det rationella tänkandets fotspår. En av dem som på ett träffande sätt analyserar situationen är Weber

¹⁰ Brown (2015, s. 202) skriver: ”The term ’democracy’ contains nothing beyond the principle that the demos rules.” Och hon fortsätter med att undra om demokratin är dömd att kapas av den socialt dominerande gruppen ”However, a long historical shadow and a contemporary struggle are also in play: Is democracy destined always to be captured and co-opted by the socially dominant?”

(1917/2004). Han beskriver hur världen har avförtrollats, *Entzauberung der Welt*. Weber definierar det kapitalistiska sentimentet som ett mervärdesproducerande sentiment som har sig själv som syfte. (Weber, 1930/2005) En av de mekanismer som ligger bakom detta sentiment är det rationella (vetenskapliga) tänkandet. Weber (a.a.) påpekar att varje fält denna rationalitet verkar inom har sin egen logik. Genom seklerna har dessa fält fått allt mindre och mindre med varandra att göra. Så småningom får vi ett expertsamhälle som kännetecknas av en hög grad av specialisering och en pluralism av konkurrerande och disparata värdesystem (Maley, 2004 s. 75).

Kampen mellan arbete och ägande/inflytande har följt människan åtminstone sedan hon blev bofast och började odla (Harari, 2014). Arendt (1998) beskriver den makt som utvunnits "i tillverkningens isolering". Hon menar: "... varuutbytets primat utestänger verkligen det personliga från det offentliga området och tränger tillbaka allt i egentlig mening mänskligt till familjens privata område eller vänkretsens intimitet" (s. 284). Det moderna samhällets förhållande är således det rakt *motsatta* mot den klassiska antikens, (a.a.) och Brown (2015) tillägger att Europas liberala demokrati har säkrat makten och privilegierna hos dominerande sociala grupper och befäst rasism och könsroller (s. 205). Vi befinner oss alltså idag i ett samhälle och en demokrati som kännetecknas av mervärdesproducerande som saknar uppenbar mening, eftersom den verkliga friheten – de självöverskridande gärningarnas frihet – har förpassats till det privatas sfär. Samtidigt omstöps frihetsbegreppet och knyts till kapitalet så att frihet nu innebär friheten att välja hur och vad vi vill konsumera. Och framstår inte de områden av den intima sfären som tränger in i den kapitalistiska friheten som suspekta; prostitution och psykoterapi¹¹? Jag menar att detta inträngande innebär en transgression och framstår som en obscenitet när det i själva verket är det objektifierande fält i vilket de tränger in som utgör obsceniteten. Konsten och kulturen får under modernismen en särställning men vi ska snart se hur även dessa har fallit offer för den instrumentalisering det moderna samhället för med sig. Habermas (1984) skriver:

Under the pressures of the dynamics of economic growth and the organizational accomplishments of the state, this social modernization penetrates deeper and deeper into previous forms of human existence. I would describe this subordination of the life-worlds under the system's imperatives as a matter of disturbing the communicative infrastructure of everyday life.

Så här långt kan vi konstatera att den politiska demokratin förutsätter ett samtal där alla parter har chans att bli hörda, att det kapitalistiska systemet tycks vara behäftad med mekanismer som motverkar samtal på lika villkor och att vi behöver hantera dessa mekanismer. Det leder oss vidare till nästa avsnitt, där den svenska kulturpolitiken får fungera som exempel på hur en kulturpolitik kan formuleras för att hantera några av dessa, i det moderna, demokratiska samhället inbyggda svårigheter.

Den svenska kulturpolitiken från 1970-talet

Den svenska kulturpolitiken kan sägas ha stadfästs i och med den kulturproposition som kom 1974. I denna kan man läsa följande:

Vår demokrati bygger på möjligheten för alla människor att ge uttryck för sina uppfattningar, delta i debatt och opinionsbildning och därigenom på-

¹¹ Där den prostituerade säljer de intimaste delarna av sin kropp medan psykoterapeuten säljer de intimaste delarna av sin själ; sin medkänsla, sin medmänsklighet och sin närvaro.

verka utformningen av samhället. Ett krav på demokratin är att det finns möjlighet till en dialog mellan olika samhällsgrupper. Ett fritt kulturliv är en viktig förutsättning för en fungerande demokrati och för en samhällsförändring i demokratiska former. Kulturell verksamhet är ett sätt att frigöra aktivitet och engagemang hos människorna. Kulturfattigdom i den meningen att möjligheter till aktivitet och engagemang förkvävs eller inte ges stöd att utvecklas är något i sig odemokratiskt och därigenom också ett hot mot demokratin. (Prop.74:28 s. 294)

Strax före denna skrivning påpekar man nogsamt att om "... enbart vissa skikt inom samhället får möjlighet att utveckla sina resurser för kulturellt skapande och utbyte blir hela samhället fattigare" (Prop.74:28 s. 294).

Här återkommer alltså idén om *isegoria* allas rätt att göra sin röst hörd. Lagstiftaren inser att: "Möjligheterna till delaktighet i kulturlivet varierar kraftigt mellan olika grupper." Man har även klart för sig att kulturella upplevelser ofta förutsätter speciella kunskaper och att de därför lätt kan bli ett privilegium för välutbildade människor. Vidare har man tankar om orsakerna till och möjligheterna att avhjälpa denna obalans. "Främlingskapet i kulturlivet är ett av de handikapp som följer med en kort och bristfällig skolgång. Insatser på utbildningsområdet, speciellt då vuxenutbildning, är därför motiverade också från kulturpolitisk synpunkt" (s.293 a.a.).

LO, som är en av remissinstanserna till propositionen påpekar att "... den ojämlikhet och de brister som i dag råder inom kulturlivet och som i hög grad drabbar grupper som LO företräder endast till en del kan undanröjas genom kulturpolitiska åtgärder i snäv mening." Man har också en delvis annan förklaring till ojämlikheten, nämligen att den har "... sin rot i förhållanden inom arbetslivet och samhällslivet i övrigt och kräver därför insatser inom en mycket bredare sektor" (s. 19 Prop.74_28).

Av särskilt intresse för föreliggande arbete är följande skrivelse: "*Kulturell verksamhet erbjuder ett medel att utforska verkligheten och att granska förhållandena i samhället.*" (Prop. 1974:28, s. 296, min kursivering) Det är uppenbart att man med 'kultur' menar något mycket vidare än underhållning. Här finns utrymme för en kritisk hållning och man betonar att "[d]et är naturligt att den då ofta blir inopportun och inte stämmer överens med gängse värderingar." Sedan för man ett resonemang kring risken för toppstyrning och hur man utifrån en maktposition måste uppmärksamma och avvärja denna risk.

Väsentliga delar av den kulturella verksamheten eller kulturproduktionen är i dagens läge inte lönsam och kommer med all säkerhet inte heller att bli det i framtiden. Om den ska fortleva blir den beroende av ekonomiskt stöd från samhällsorgan som samtidigt i andra avseenden kritiserar av en del kulturarbetare. Vill vi ha ett fritt och mångsidigt kulturliv får den samhällskritik som kulturarbetare utövar inte tas till intäkt för påtryckningar och styrning från de anslagsbeviljande organens sida. Det tillkommer de politiska organen att svara för kulturpolitikens utformningen men detta får inte innebära att också verksamhetens innehåll styrs av dem. (Prop. 1974:28 s.296)

Propositionen från 1974 är genomtänkt, det märks bland annat genom de hundratalet remissinstanser som yttrat sig (bl.a Fylkingen, EMS och Ars Nova). Ambitionen att värna det offentliga samtalet och demokratin är uppenbar. Hur ser då dagens kulturpolitik ut? I utredningen Kulturrådets betänkande *Ny kulturpolitik* slogs det fast att

”[e]tt övergripande mål för kulturpolitiken bör vara att den skall medverka till att skapa en bättre samhällsmiljö. De konstnärliga uttrycksformerna kan tillsammans med massmedierna belysa samhällets sätt att fungera och därmed behovet av förändringar. Skapande verksamhet i enkla kollektiva former kan ge nya kontakt- och uttrycksmöjligheter i samspelet mellan människor. Kulturpolitiken bör bidra till att forma ett nytt och vidare välfärdsbegrepp”. (Kulturdepartementet, 2018, SOU 2018:23, s.54-55, med citat från SOU 1972:66 och SOU 1972:67)

Man påpekar också att ”[d]en representativa demokratin försvagas på många håll i världen och nationalismen breder ut sig i väst igen.” Vidare konstaterar man att begreppet demokrati inte återfinns (i mål 16) men att det ...” är tydligt i den politiska deklARATIONEN i Agenda 2030.

För att sammanfatta

Vi har fått en bild av konstbegreppet, i synnerhet så som det definieras genom den institutionella konstteorin. Det innebär att vad som betraktas som konst är en social konstruktion och varierar över tid. Men vi har också sett att konsten har några nödvändiga ”beteenden, attityder och egenskaper” (Vilks, 2005).

Vi har vi summariskt följt demokratibegreppet genom ett par millenier, från det antika Greklands *isegoria* och det politiska modet¹², fram till dagens problematiska situation, där genus, kön, ursprung social och ekonomisk status ofta avgör hur stor inflytande en person har.

Vi har sett hur det rationella, vetenskapliga tänkandet parat med ett pietistiskt sentiment format ett ekonomiskt system som fragmentiserat och ”avförtrollat” den mänskliga samvaron. Vi har också sett hur scenen för det meningsfulla mötet mellan människor och scenen där vi sörjer för livets nödortf har bytt plats med varandra.

Vidare har fått exempel på hur lagstiftaren vill värna om kulturen (och därmed även konsten) med kulturpolitiska medel.

I det följande ska vi se att den ambition lagstiftaren har, att värna om ”ett fritt rum”, kompliceras av det ekonomiska spelets utveckling under den senare delen av 1900-talet och fram till idag. Denna komplikation drabbar även konsten.

¹² ”Den som vågade sig ut i det offentliga rummet ...” skriver Arendt (1998) ”... måste våga sätta sitt liv på spel” (s. 66). Livets nödortf hörde till den privata sfären. Att kliva ut i offentligheten innebar en reell risk och krävde ett mod som sågs som en kardinaldygd. Ordet ’privat’ är besläktat med engelskans deprived – det handlar om att vara berövad deltagandet i det gemensamma samtalet (a.a. s. 69).

***Art for art's sake → we're only in it for the money,
eller: Miserere Domine, ars mortua est***

1967 års avantgarde repeterar verk och gester från 1917. Det vi ser är den moderna konstens död (Octavio Paz, enligt Habermas, 1984, min översättning).

Som vi har sett har det offentliga rummet – *agoran* – förvandlats från en plats för det fria samtalet (som var basen för antikens *polis*, staten), till en plats för konsumtion. Denna metamorfos har gradvis drabbat även kultursektorn från 1900-talets mitt fram till idag. Språkliga tecken på denna förändring är att ord som 'kulturarbetare' ersatts av 'kulturproducent' eller 'kulturentreprenör'. Kulturproducenten är idag egen företagare, förväntas syssla med marknadsföring och beskrivs ofta som varande sitt eget varumärke; hon säljer helt enkelt sig själv. Henry C. Finney citerar Gardner (1990) i antologin *Outsider Art: contesting the boundaries of contemporary culture*, kapitlet "Art production and artistic careers":

The students say, 'Jeff Koons did it – how can I succeed?' They all want to be art stars. If they haven't made it by the age of 35, they feel that opportunity has passed them by ... The kids come to New York, see what's trendy and then make art to fit the trend and the collectors who are buying into that trend. (s. 79)

Omvänt har näringslivet intresserat sig för kultursektorn i samma takt som konsumtionen gradvis förskjutits från konsumtion av varor till konsumtion av en *identitet*. Form kompletterar och ersätter delvis funktion som handelsvara, och i ett slag kommersialiserar kultursektorn. Denna förskjutning av konsumtionen manifesterar sig i våra språk. Imperativet är; finn dig själv. Sökandet efter en identitet ser självförverkligandet som det högsta målet (Boltanski & Chiapello, 2007, s. 429; Zizek, 2004, s. 91). Men det är ett självförverkligande som springer ur en instrumentell syn på frihet där det antika Greklands kardinaldygd – det politiska modet – helt saknas. Självförverkligandet kommodifieras och går nu att köpa i form av diverse kurser. Bauman (2002) menar att de beskrivningar som görs av människans plats i tillvaron idag "... utesluter eller undertrycker möjligheten att spåra de förbindelser som knyter ihop det individuella ödet med hela samhällets sätt att fungera" (s.18). Detta förfrämmande av oss själva inför varandra gäller våra liv i hela sin totalitet. Livet har förvandlats från att vara ett mirakel där innerlighet och kontakt var de bärande erfarenheterna, till att vara ett projekt som ska genomföras, visserligen med samma nyckelord men nu tömda på sitt innehåll och ersatta med punktlister att pricka av för att säkerställa att "innerlighet" och "kontakt" har uppnåtts. Det har lett till en instrumentellt förytligande av tillvaron där inga värden är högre än några andra. Postman (1987) menar att det offentliga samtalet till stora delar nu består av vad han kallar för "dangerous nonsense" (s. 16). Han avslutar sin bok *Amusing ourselves to death* med att påpeka att Huxley i *Du sköna nya värld* inte menade att människorna skrattade istället för att tänka utan att de inte visste vad de skrattade åt och inte förstod varför de hade slutat att tänka (s. 168). Att inte kunna orientera sig i en allt mer sammankopplad värld väcker en diffus ångest som Bauman (2006) kallar "flytande rädsla". En sådan ångest är i längden outhärdlig och Bauman skriver: "Etisk neddrogning ingår i ett paketavtal tillsammans med rent samvete och moralisk blindhet" (s. 104).

Kanske har konsten varit en sista utpost där en kritisk hållning till samtiden och en morfologisk analys av densamma varit möjlig. Men Boltanski och Chiapello (2007) frågar sig närmast retoriskt:

Must we not [...] ask if the forms of capitalism which have developed over the last thirty years, while incorporating whole sections of the artistic critique and subordinating it to profit-making, have not emptied the demands for liberation and authenticity of what gave them substance, and anchored them in people's everyday experience? (s. 420)

I *The new spirit of capitalism* (a.a) analyserar författarna management-texter och beskriver hur arbetsgivarna har anammat 1968-rörelsens kritiska språkbruk för att genomdriva än mer framgångsrika och subtila former av exploatering. Näringslivets appropriering av den konstnärliga kritikens (artistic critique) språkbruk för osökt tanken till Marcuses (1970) begrepp *repressiv tolerans*. Marcuse beskriver den dialektik genom vilken de progressiva krafterna och den samhällseliga kritiken riskerar att reifiera just det tillstånd de kämpar emot. (a.a. s. 83 f.f.) Denna dialektiska mekanism är kännetecknande för kulturen som helhet menar jag, och tar sig uttryck i en form av dubbla budskap i de mest skilda fält och former. Inom skolans fält är till exempel de värden man värnar om: "Människolivets okränkbarhet, individens frihet och integritet, alla människors lika värde ..." (Skolverket, n.d.). Samtidigt har vi allmän skolplikt och förbud mot hemundervisning, något som direkt strider emot de uttalade värderingarna. Tidigare fanns även bestämmelser om hämtning av barnet med polis. (Arevik, 2013, 23 februari). För att återknyta till vårt eget fält finns inom konstvärlden en påbjuden och ofta uttalad ambition att nå en bred publik, samtidigt som man använder ett språk som milt uttryckt är exkluderande. De dubbla budskapens anatomi beskriv kanske kärnfullast av Žižek (2009) när han kommenterar det onanimaraton som gick av stapeln i London 2006:

The ideological stance underlying the notion of the masturbathon is marked by a conflict between its form and content: it builds collective out of individuals who are ready to share with others the solipsistic egotism of their stupid pleasure. This contradiction, however, is more apparent than real. Freud already knew about the link between narcissism and emotion in the crowd, best rendered precisely by the Californian phrase 'to share an experience'. (s. 26)

Och han fortsätter med att konstatera, "Events such as the masturbate-a-thon signal the end of shame proper. This is what makes it one of the clearest indications of where we stand today, of an ideology which sustains our most intimate self-experience" (s. 27). Den rådande ideologin är enligt Žižek en ideologi som negerar den Andre; man gör det med sig själv. Vad har det för implikationer? Vilka blir konsekvenserna av en sådan radikal individualism? Vad händer när det offentliga samtalet fördummas och sker på förment rationella premisser, som att "förverkliga oss själva", utan någon självöverskridande passion för "den Andre"? Ja, Arendt (1998) påpekar att: "Kulturers uppgång och fall [...] hänger samman med denna säregenhet hos det offentliga området, vilket i så hög grad vilar på att människor interagerar och talar med varandra ..." (s. 271).

En socialt betingad double-bind

Israel (1981) frågar sig om det finns en generell, socialt betingad "double-bind".

Om man tänker sig att samhällets normativa karaktär utgör den händelsehorisont bortom vilken ingenting kan tänkas, och om denna horisont ständigt töjs ut av totaliteten av mänskighetens olika samverkansfält blir det uppenbart att människan både som individ och som art kan överraskas av det hon själv ger upphov till. Det är svårt – för att inte säga omöjligt – att förutsäga emergenta fenomenen i komplexa system. Det är detta Bauman (2006) syftar på när han talar med Arendt som menar "... att vi jordevarselser

som gör anspråk på^o kosmisk betydelse inom kort kommer att bli oförmögna att förstå^o och artikulera de ting vi är i stånd att göra.” (s. 106) Har vi någonsin varit i stånd att förstå eller artikulera det? Om Freud har bidragit med något till debatten, så är det detta: Det vi inte vet att vi vet styr oss; vi kontrollerar inte det.

Förutom att denna händelsehorisont ständigt töjs ut kännetecknas den av att den, för den enskilda individen, är omedveten. Den utgör en tyst kunskap som reglerar vad som känns normalt och vad som måste undvikas. Det finns rum, fulla med nakna främlingar som man gärna själv besöker utan en tråd på kroppen. Så finns det rum där samma beteende kan leda till poliseskort. Få av oss behöver fundera över vilket beteende som är lämpligt i vilket rum.

Israel (1981) för i sin bok ett resonemang om medvetandet, tillsammans med Mead och Watts, där medvetande både ses som socialt konstituerat och som en i individen inneboende erfarenhet. Individen är fri, men det faktum att det finns spelregler som individen (oftast omedvetet) följer utesluter samma frihet. Den situation Žižek målar upp ovan blir då en kollektiv lögn om individuell frihet, som håller individerna som totalitet i ett låst grepp, alla på en gång men var och en för sig. ”Spelreglerna anger oberoende och tar samtidigt just i egenskap av spelregler bort oberoendet utan att avslöja att så är fallet.” skriver Israel (a.a. s. 121). Formen på denna moment 22-liknande situation kallade Bateson *double-bind*. Om analysen stämmer så menar Israel att vi befinner oss i en situation som vi kallar för ”normal” men som i själva verket är sjukdomsalstrande. Batesons begrepp användes just för att beskriva de kommunikativa karaktäristika som kännetecknar uppkomsten av schizofreni.

Konstens pedagogiska dimension

Vad är det som är riktigt värdefullt? Ja, det är konsten. (Vilks, 1995)

Jag vill inleda med att höja ett varningens finger. I det följande argumenterar jag för tanken att konsten har en (eller flera) inneboende pedagogiska kvaliteter. Det kan förläda läsaren till att tro att det här handlar om en sorts instrument med vilket man kan manipulera sin omgivning. Gregoriou (2004) skriver: ”In postmodern discourse, the terms ‘pedagogy’ and ‘pedagogical’ are often used figuratively in order to connote didacticism, delivery of communiqués and the parceling and packaging of meaning into digestible (i.e., marketable) forms.” Det är det alltså inte frågan om. Men man kommer inte runt problematiken med manipulation, med tolkningsföreträdet eller problemformuleringsprivilegiet, som Lars Gustafsson (1989) så träffande kallade det. Så låt oss ha det i minnet i det följande.

Israel (1981) stannar inte vid att konstatera att vi befinner oss i en samhällslig situation som är sjukdomsalstrande. Tvärtom menar han att så inte är fallet eftersom individen inte blott är ”ett objekt, utlämnad till det samhällsliga spelets regler.” (s. 121) Han menar att individen även påverkar det sociala spelet. Detta är helt analogt med resonemanget om konstnären eller kuratorn som både är en beroende del av konstvärlden och en självständig helhet som kan påverka. Människan är både subjekt och objekt eller som Israel skriver, ”... människan är en produkt av den värld som hon själv har skapat och vilken hon ständigt förändrar” (a.a. s. 121).

Visst är det så, att i den utsträckning vi kan avtäcka de mönster som definierar vårt tanke- och handlingsrum, så har vi också möjlighet att påverka dessa. Problemet är, att i en alltmer komplex värld så blir dessa mönster svårare och svårare att få syn på. Det är detta som Bauman (2006) beskriver för oss när han talar om en flytande modernitet. Men inte bara det; om vi väl får syn på dessa mönster, på det som Adam Curtis kallar

för *HyperNormalisation* (Lyne, 2016, 15 oktober), på hur sammankopplad världen är och hur svårt det är att veta vilka konsekvenser det enskilda handlandet får (vilka motstånd bidrar bara till sakernas allmänna tillstånd? för att prata med Marcuse), så är det inte till mycket hjälp. Det riskerar bara att leda till en känsla av hopplöshet.

Det är här konsten kommer in. Med resonemanget ovan kan man hävda att det är själva den rationella tanken, den instrumentella ambitionen, modernismen som projekt och som upplysningstidens förlängda arm, och kapitalismen som verktyg för dessa idéer – som har ställt till det för oss. Visst har det gett oss ett överflöd av varor och tjänster, visst har kapitalismens självorganiserande princip effektiviserat livet. Men var tog meningen vägen?

Om vi tar avstamp i de sju pelare som Vilks talar om så kan vi se att konsten vilar på en annan plattform än den plattform livet i övrigt vilar på. Visserligen är den, som vi har sett, i sin praktik inskriven i en samhällelig, ekonomisk och politisk kontext och med Boltanski och Chiapello (2007) har vi insett att konstens och den kulturella kritikens språk approprierats av näringslivet så till den grad att konsten närmast blivit impotent. Men om vi stannar vid den inre struktur som tycks vara karaktäristisk för konsten genom de sju pelare Vilks presenterar så tonar en annan bild fram. Den första pelaren, *ontologipelaren*, berättar för oss att konsten rör livet, universum och allting. Den är existentiell till sitt väsen. Om konsten gör livet större än konsten, så befinner sig konsten i en märklig dans med tillvaron där båda tycks få plats i varandra. Konsten verkar vara större på insidan än på utsidan. Den tredje pelaren är *normbrottspelaren*. Den handlar om förnyelse, om att bryta emot det gamla. Inte för att det skulle ha något särskilt skäl, utan helt enkelt bara för att det gamla redan är gjort. Den femte pelaren är *frihetspelaren*. Den påminner om normbrottspelaren, men går längre än så; den kan bryta mot lagar och regler. Den sjätte pelaren är *fiktionspelaren*. Den innebär att konsten håller sig på behörigt avstånd från realiteten. Denna pelare ligger nära *ironipelaren* i sin distans till tillvaron, men för *frihetspelaren* är den värdering som smyger sig in genom ironin överflödig. Kliver vi in i denna byggnad och försöker få en känsla av vad det är dessa pelare tillsammans bygger upp så får vi syn på något som kan beskrivas som *ett nyfiket utforskande och funderande kring tillvaron som sådan, dess inneboende egenskaper och uttryck, samt ett kreativt laborerande med dessa egenskaper och uttryck*. För den som är bekant med psykoanalytikern Winnicott (1989) ligger begreppet ”mellanområde” nära till hands. Winnicott skriver:

Jag hoppas att läsaren accepterar att jag talar om kreativitet eller skapande förmåga som ett grunddrag; begreppet får inte domineras av det faktiskt och framgångsrikt skapade utan måste förstås som något som färgar hela vår attityd till den yttre verkligheten.

Det är det kreativa betraktelsesättet mer än något annat som får individen att känna att livet är värt att leva. Motsatsen till detta är ett förhållande till den yttre verkligheten som präglas av eftergivenhet, där världen och dess beståndsdelar betraktas som något man måste rätta sig efter eller som kräver anpassning. (s. 90)

Pedagogik: inre och yttre motivation

Det finns en motsättning mellan pedagogikens projekt och konstens avsiktslösa utforskande, åtminstone på ytan. Om vi betraktar pedagogik som vetenskapen om manipulation (hur man får en människa som inte av sig själv flyttar sig från en punkt A till en punkt B, att flytta sig från A till B) så ser det ut som att konstens paradigm är oförenligt

med pedagogikens. Men det är en ytlig motsättning. Till att börja med kan vi titta på skillnaden mellan inre och yttre motivation. Inre motivation kan enligt Wery & Thomson (2013) beskrivas som nyfikenhet eller som ett behov av att få veta mer om något. Kunskapen är sitt eget mål, eller så finns bara lusten att lära där. Yttre motivation kännetecknas närmast av *frånvaron* av inre motivation. Yttre motivation innebär istället att belöningen kommer utifrån, genom ett objekt eller en person. Yttre motivation ligger nära det rationella sentiment som beskrevs av Weber (1917/2004). All mänsklig aktivitet framstår som medel för ett externt mål. Det har kommit att riktas kritik mot sättet att använda yttre motivation för att påverka elevers beteende och inläring, och Wery & Thomson (a.a.) betonar betydelsen av inre motivation för lärandet.

Om vi går tillbaka till Winnicott (a.a.) kan vi uppfatta det kreativa skapandet han talar om som ett uttryck för vad den inre motivationen spontant är förmögen att gestalta. Winnicott går vidare och menar att de flesta människor åtminstone har fått uppleva så mycket av vad det innebär att leva ett kreativt liv att de inser att de för det mesta lever ”som om de fastnat i en kreativitet som utgår från en annan människa eller en maskin” (a.a. s. 90). Det sätt att leva menar Winnicott, är ur psykiatrisk synpunkt att betrakta som en sjukdom.

Min poäng är här, mot bakgrund av den tidigare teoretiska genomgången, att det kreativa sätt att leva som Winnicott talar om inte längre är en självklar erfarenhet för de flesta. Den sortens kreativa liv han refererar till har ersatts med en form av konsumistisk kreativitet som utgår ifrån en yttre (status)motivation, ett spel med masker där identiteten blivit en handelsvara. Det gör att den inre motivationen döljs under lager på lager av självbedrägeri. Och det är här konstens pedagogiska kvalitet kommer in. Om man nämligen uppfattar, att det rum som konstens pelare värnar om är en plats där ett nyfiket utforskande och funderande kring tillvaron som sådan kan ske, så kan konsten sägas värna den inre motivationens helighet. Konsten gör i själva verket anspråk på att inte ha något särskilt skäl.¹³

Konstens pedagogiska effekter i projektet

Man kan argumentera för att det var dessa dessa kvaliteter i konsten som gjorde det möjligt för oss att arbeta med ett så udda projekt under så många år. Det faktum att det inte fanns någon (instrumentell) pedagogisk ambition gjorde det möjligt att släppa fram det fria, avsiktslösa utforskandet. Självklart har andra faktorer spelat roll; min egen bakgrund som gestaltterapeut, min relation till Indien och en kultur som påbjuder argumentation (Sen, 2005), mina rötter i bygden (min mamma är bördig från grannbyn Borrby). Även den entusiasm som nämns i avsnittet om bakgrunden ovan bör ha spelat roll för projektets fortlevnad och utveckling.

Man kan i efterhand konstatera att det arbete vi gjorde inom föreningen Ars & Modus väggar går att betrakta som en utbildning i samtidskonst. Det som startade som en fråga om ”vanligt folks” intresse blev så småningom mångårig verksamhet där sam-

¹³ Nu är det som vi har sett ofta illa ställt med konsten eftersom den, trots lagstiftarens välvilliga ambition att hålla instrumentalismen på avstånd, tvingas förhålla sig till ett samhälle som i allt högre grad fragmentiserats och en marknad som anammat konstens retorik. Som en reaktion på denna situation kom förra året boken *BIG DIG - om samtidskonst och passivitet* (Habib Engqvist & Hjertström Lappalainen, 2018) där författarna argumenterar för att det mest radikala man kan göra nu, är att göra ingenting, och inte berätta om det för någon.

tal och diskussioner varvades med inbjudna ”föreläsare” och praktiska övningar. Men tanken var aldrig att detta skulle fungera som en utbildning. Det föll sig bara naturligt att när vi väl hade talat om hur samtidskonsten arbetade och vilka frågor den avhandlade, så kunde vi ju själva prova att göra något tillsammans. Detta ledde i sin tur till att samtalen blev mer angelägna och fördjupades. Så småningom utvecklades en form som för tankarna till Stakes (1975) formativa utvärderingsmodell. Vi träffades runt en middag och efterhand började samtalet flyta. Ett tema utkristalliserade sig och vi funderade på hur vi skulle kunna konkretisera detta; spela, göra en performance eller ett objekt av något slag. Efter att ha kommit överens om vad vi ville göra samordnade och genomförde vi vår idé. Sedan träffades vi återigen runt en middag för att tala om det vi hade gjort och så löpte middagar, samtal och konsthandlingar på som en spiral där erfarenheter och reflektioner lades till nya erfarenheter och reflexioner. En viktig punkt i projektets historia var som jag nämnde i inledningen, det ögonblick då det gick upp för mig att det vi hade gjort uppfattades som ett lyckat *konstpedagogiskt* projekt. Här måste man förstå att denna läsning av projektet enbart handlade om att de som deltagit var så kallat ”vanligt folk” och att det inte hade med vare sig innehållet eller formen i projektet att göra. ”Det finns skäl att tro att byråkraterna inte inser dialogens krav och att de följaktligen inte förstår vad en rörelse innebär” skriver de Monthoux (1978, s 216). Eftersom reflekterandet hade blivit en naturlig del av projektets praktik var det naturligt att problematisera även denna situation. Den distansering som vi kom överens om när vi bestämde oss för att fortsätta och expandera projektet ”som om” vi gjorde det, ”som om” vi var intresserade av samtidskonst, skärpte förstås denna abstrakta blick.

Marcuse believed that individual artistic experiences could induce a revolutionary estrangement from everyday life, a distancing from normality that nurtured the tendency to political critique. According to this logic, a truly critical adult education would be concerned not just with locating itself within existing social movements but also with creating intense aesthetic experiences that trigger a rupture with present-day reality.” (Brookfield, 2002 p. 266)

Žižek (2004) pratar med Lacan om detta inträngande i ”verklighetens öken”. Den dimma av abstrakt förståelse som drabbat projektet genom byråkratens blick beskriver han, för projektet mycket träffande, att man kan hantera på följande sätt:

I vår vardagliga existens är vi försjunkna i ’verklighet’ (strukturerad och stöttad av fantasin), och denna försjunkenhet störs av symptom som vittnar om det faktum att en annan, bortträngd nivå av vårt psyke motarbetar denna försjunkenhet. Att genomkorsa fantasin betyder därför paradoxalt nog *at fullt ut identifiera sig själv med fantasin ...*” (s.21 f.f.).

Mot bakgrund av genomgången ovan skulle vi kunna anta att den attityd som satt sin prägel på verksamheten var något i stil med ”allt är möjligt, ingenting är förbjudet”. Vidare menar jag alltså även att denna attityd springer ur en i konsten inneboende kvalitet som kan sägas ha pedagogiska förtecken. Denna attityd ger en fingervisning om hur vi kan svara på den fråga som Grigoriou (2004) låter Lyotard ställa: ”How can Philosophy of Education renew its ties with what Lyotard calls ‘the season of childhood, the season of the mind’s possibilities’ ...” (s. 236)?

Detta leder mig osökt till ett citat hämtat från sammanfattningen under uppslagsordet ”Education” i *Encyclopedia of democratic thought* (Meighan, 2001):

Summary: the democratic view of education

Slogan: 'We did it our way'.

Discipline is democratic discipline by working co-operatively to agreed rules and principles, rather than those imposed by the coercive principle of 'you will do it our way'. Knowledge is essentially the skills and information needed by the group to maintain and develop its learning. Learning is activity agreed by the group to gain experience, information or particular skills working either together or reporting-back tasks delegated to individuals. Teaching is any activity, including formal, instruction, that the group judges will lead to effective learning. [...] Resources are anything appropriate to the group's research and learning including people, places, and experiences. Location is anywhere that the learning group can meet to pursue effective learning. Organisation is commonly in self-regulated groups where democratic dialogue and co-operative learning can take place. Assessment is by any form of assessment using any tests, devised by the learners or by others, that are seen to be appropriate to the situation.

Aims are essentially, to produce people with the confidence and skills to manage their own life-long learning within a democratic culture. Power is shared in the group who are seen as responsible both individually and collectively for its exercise. Leadership is shared and revolves, rather than resides in one assertive person. It is expressed in the words of the ancient Chinese sage, Laozi: 'Of a good leader, they say, when his work is done, we did this ourselves!' (adapted from Meighan and Siraj-Blatchford (1999)).

Det är slående hur väl citatet ovan stämmer överens med både formen för arbetet och andan i projektet vi drev. Och här blir projektets relation, både till den demokratiska frågan och till ämnet pedagogik uppenbar. Om utbildning, undervisning och fostrans ses som det konkreta uttrycket för ett samhälles vision om en meningsfull framtid så blir också politiken¹⁴ en viktig del av den pedagogiska frågan. I ett modernt samhälle betraktar vi partipolitiken som en självklar del av demokratin. Och demokratin som fenomen förutsätter att vi kan föreställa oss en framtid som är bättre än den vi redan har.¹⁵ Timothy Snyder menade vid en föreläsning vid Lunds universitet den 23 maj i år, att demokratin är hotad just för att det saknas visioner om framtiden. Han talade om TINA (There is no Alternative) och om "the politics of inevitability" som en av förklaringarna till detta. Om pedagogiken är frukten av ett samhälles visioner av en bättre värld, vad händer då om dessa visioner dör? Vad händer om samhällskroppen bara i missriktad nostalgi vill bevara en fiktiv historisk idyll? Det borde leda till en repressiv pedagogik med förment välvilliga förtecken, och en skola som ser sig själv som sitt eget mål. Kanske är det det vi ser uttryck för när politiker i Malmö vill att föräldrar ska skriva på kontrakt där de bland annat avkrävs: "Du har, gentemot ditt barn, ett positivt förhållningssätt till vår verksamhet och visar förtroende för skolan" (Westerberg, 2019).

Jag menar att det är vars och ens ansvar att hålla visionen om en bättre framtid vid liv. Om det är du och jag som bygger samhället innebär det att vi aldrig får stanna upp och vara nöjda med hur saker och ting är. Den första frågan vi måste ställa oss då borde

¹⁴ Här använder jag "politiken" i en snävarare mening och syftar närmast på "partipolitik".

¹⁵ Tocqueville enligt Timothy Snyder vid en föreläsning i Lund 23 maj 2019.

vara: Hur hamnade vi här? Den frågan är till sin natur problematiserande och leder till att vi behöver vända och vrida på förgivetagna föreställningar. Detta är, menar jag, exakt den attityd som kommer till uttryck genom de fyra av samtidskonstens pelare som jag har lyft fram; ett utforskande av tillvarons villkor och möjligheter. Därför vill jag prova tanken att dessa bör vara hörnstenar även i den pedagogiska verksamheten. Det är inte bara det att de per definition är bärare av det vi kallar 'inre motivation', de är också, *i samma ögonblick, förutsättningen för och målet med ett levande samhälle*. Detta påstående är resultatet av den morfologiska analysen.

Vetenskap, konst och moral – eller det sanna, det sköna och det goda – är mänskliga fält som kännetecknar det västerländska samhället, åtminstone sedan 1789. Weber (1917/2004) har som bekant noterat att världen har avförtrollats (Lagerroth, 1994, s. 9), delvis på grund av att det rationella vetenskapliga tänkandet har trängt in i område efter område, men också på grund av en asketisk attityd som han hänför till pietismen inom kristendomen (Weber, 1930/2005). Avförtrollningen har på det hela taget gjort livet meningslöst, åtminstone bortom tanken på optimering av varje enskild domäns effektivitet.

Eftersom den pedagogiska verksamheten är en förlängning av samhällets vision så riskerar även den pedagogiska verksamheten att upplevas som meningslös. Man kan fundera över vad *det sanna, det sköna och det goda* har blivit berövade på. Mot bakgrund av analysen ovan vill jag påstå att det begrepp som tillräckligt fångar in denna förlust är *intresse*. Ordet har två led med ursprung i latinet, *inter* som betyder "emellan" och *esse* som betyder "att vara". Intresse betyder alltså "att vara emellan". Det är det vi upplever när vi "förlorar oss" i något. Intresse och nyfikenhet är besläktade begrepp kan sägas vara kärnan i det vi kallar 'inre motivation'. (Wery & Thomson, 2013) Jag påminner om Winnicotts (1989, s. 90) konstaterande. Han skriver först om vad det är som gör livet värt att leva och konstaterar sedan vad det är som kännetecknar motsatsen, nämligen när "... den yttre verkligheten [...] präglas av eftergivenhet, där världen och dess beståndsdelar betraktas som något man måste rätta sig efter eller som kräver anpassning ...".

Avslutning

There can be no liberty for a community which lacks the means by which to detect lies (Walter Lippmann, 1920, refererat i Postman, 1987, s. 110).

Det finns förstås många frågor att gå vidare med efter ett så här omfattande projekt. Men de för mig mest uppenbara frågorna, efter att ha arbetat med den här uppsatsen, är frågan om vilka erfarenheter och lärdomar deltagarna i projektet har gjort. Vad har varit mest meningsfullt? Vad har varit utmanande? Vad har varit värdefullt? Har de förändrats på något sätt av att delta? I så fall hur?

En annan spännande fråga, som följer direkt ur frågorna ovan är: Om något har varit värdefullt och på ett positivt sätt påverkat någon deltagare, vad var det i så fall som bidrog till detta?

Lång tid har gått sedan projektet gick i mål, det är snart tio år sedan. Vi har träffats efter detta, glest men med någorlunda jämna mellanrum och minnet av ”andan” i projektet finns kvar.

En möjlighet att gå vidare kunde vara att återknyta kontakten med de grannar som varit mest involverade, och att ha ovanstående frågor som utgångspunkt för uppföljande träffar. Gruppen skulle då kunna fungera som en fokusgrupp, där vi öppet diskuterar frågorna, utan någon särskild prioritetsordning, men med huvudsakliga intresset inriktat på att försöka förstå vad projektet har bidragit till och hur detta i så fall har gått till.

Särskilt intressant kunde det vara, att mot bakgrund av morfologiska analysen, undersöka hur det som argumenteras för ovan – att det i konsten finns en intrinsikal pedagogisk kvalitet – påverkat deltagarna i projektet. Vi kunde på ett mer formaliserat sätt använda Stakes (1975) utvärderingsmodell för att föra fokusgruppens arbete framåt.

Stakes utvärderingsmodell är formativ. Men Stake själv påpekar att ”... but I find it even more important to distinguish between preordinate evaluation studies and responsive evaluation studies” (sidnumrering saknas). Han skiljer mellan dessa typer av studier genom att det han kallar ”preordinate evaluation” syftar till att undersöka om i förväg uppställda mål har uppnåtts. Om ”responsive evaluation” säger han: ”It is evaluation based on what people do naturally to evaluate things: they observe and react ...” (sidnumrering saknas), och han fortsätter: ”An educational evaluation is responsive evaluation (1) if it orients more directly to program activities than to program intents, (2) if it responds to audience requirements for information ...” Gruppen bestämmer gemensamt vilket syfte och mål man har och vilka medel som kan behövas för att nå det målet utifrån de förutsättningar som finns. Sedan utvärderas arbetet fortlöpande så att man ständigt får feedback på vart man är på väg, om man avviker från det uttalade målet och vad det i så fall beror på. Beror det på att målsättningen eller syftet uttalat har justerats så kan man komma överens om att ändra målsättning, eller påminna sig om att hålla sig på spåret. Beror det på att det saknas medel eller på att förutsättningarna såg annorlunda ut än man först trodde så får man förhålla sig till det.

Om studien inriktar sig på att undersöka hur de fyra ”konstens pelare” som jag har lyft fram ovan kan fungera som en pedagogisk utgångspunkt, då innebär det att vi startar i ett utforskande av tillvarons villkor och möjligheter. Och om detta per definition innebär att vi utgår ifrån vars och ens ’inre motivation’, vars och ens intresse, så närmar vi

oss tanken om ett "reenchantment of the world" (Lagerroth, 1994, s. 9). Denna tanke återfinns även hos Bateson och Bateson (1988).

Bateson och Bateson kallade sin sista bok *Där änglar är rädda att gå*. Gregory Bateson ville dra upp riktlinjer för en "ontologi för livet" eller en ontologi för det heliga. Bokens titel refererar till ett engelskt ordspråk: "Dårar rusar fram, där änglar är rädda att gå" och Gregory Bateson menar här att vi bör gå mycket varligt fram när vi närmar oss det som är det allra mest värdefulla i livet. Man skulle kunna säga, att om vi inte gör rätt, om vi rusar åstad, så är det fullt möjligt att vi bäddar för en global katastrof.

"Konsten intar en alltmer central plats i våra samhällen, men kan den alltjämt spela en kritisk roll?" frågar Mouffe (2016) i sin bok *Agonistik*. "Den allt oskarpare gränsen mellan konst och reklam ..." fortsätter hon "... har inneburit att själva idén om kritiska offentliga rum har förlorat sin mening" (s. 119). Mouffe tecknar en dystert bild av konstens plats men föreslår strax en väg ut ur dilemmat: "I den nuvarande situationen krävs det att konstnärliga interventioner tar större plats och att konstnärer bör verka i sociala rum utanför de traditionella institutionerna, allt i syfte att motverka kapitalismens besittningstagande av samhället" (s. 121).

Jag argumenterar i denna uppsats för att konsten har en unik position i samhället, eftersom den tillåter oss att undersöka gränserna för vårt kunnande, vårt sätt att leva och vad det innebär att vara människa (eller djur eller växt för den delen). Detta karaktärsdrag hos konsten är väsentligt eftersom det gör det möjligt för konsten att kliva utanför den rådande kulturens referensramar och grundantaganden. En nyckelkvalitet hos konsten är här att den är "meningslös". Detta innebär en styrkeposition när man försöker avslöja den intrikata väv av värderingar som konstituerar en kultur.

Jag vill avsluta detta arbete med att citera en av mina grannar, Hans-Jörgen Eriksson, som när vi efter en middag stod utanför entrén och rökte (på den tiden då vi båda rökte) sade:

- Vi träffas ju också hemma hos oss och äter och dricker och pratar, men här är det ... *någonting mer*.



"Vit [som snö]" • 12 juli 2008 • Foto: Amit Sen

Referenser

- Arendt, H. (1998). *Människans villkor*. Göteborg: Daidalos.
- Arevik, N. (2013, 23 februari). *Snåriga regler för skolplikten*. Lärarnas tidning. Hämtad från <https://laramastidning.se/snariga-regler-for-skolplikten/>
- Bateson, G. & Bateson, M.C. (1988). *Där änglar är rädda att gå*. Stehag: Symposion.
- Bauman, Z. (2002). *Det individualiserade samhället*. Göteborg: Daidalos.
- Baumann, Z. (2006). *Flytande rädsla*. Göteborg: Daidalos.
- Boltanski, L. & Chiapello, E. (2007). *The new spirit of capitalism*. London: Verso.
- Bourdieu, P. (2000). *Konstens regler*. Stehag: Symposion.
- Bourriaud, N. (2002). *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du réel.
- Brookfield, S. (2002). *Reassessing Subjectivity, Criticality, and Inclusivity: Marcuse's Challenge to Adult Education*. *Adult Education Quarterly*, 52(4), 265–280. Hämtad från <http://search.ebscohost.com.ludwig.lub.lu.se/login.aspx?direct=true&AuthType=i p,uid&db=eric&AN=EJ649990&site=ehost-live> [2019-05-03]
- Brown, W. (2015). *Undoing the demos* New York: Zone Books.
- Castells, M (2007). *Milleniets slut*. Göteborg: Daidalos.
- Cohen, L. & Manion, L. (1989). *Research methods in education*. London: Routlegde.
- Contemporary art daily. (2017). Hämtad från <http://www.contemporaryartdaily.com/2017/01/robert-filliou-at-m-hka/> [2019-03-30]
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2008). *A thousand plateaus*. London: Continuum.
- Dickie, G. (2001). *Art And Value*. Massachusetts: Blackwell Publishers.
- Dickie, G. (1997). *The Art Circle: A Theory of Art* Evanston: Chicago Spectrum Press.
- Green, S. (2019). *Science and common sense: perspectives from philosophy and science education*. *Synthese*, 196(3), 795–818. doi: 10.1007/s11229-016-1276-9
- Gregoriou, Z. (2004). *Commencing the rhizome: Towards a minor philosophy of education*. *Educational Philosophy and Theory*, 36(3), 233–251. Hämtad från <http://search.ebscohost.com.ludwig.lub.lu.se/login.aspx?direct=true&AuthType=i p,uid&db=eric&AN=EJ980327&site=ehost-live> [2019-05-05]
- Gustafsson, L. (1989). *Problemformuleringsprivilegiet: samhällsfilosofiska studier*. Stockholm : Norstedt.
- Habermas, J. (1984?). *Modernity – an incomplete project*. Hämtad från https://ia800107.us.archive.org/6/items/HabermasModernityAnIncompleteProject1984/Habermas-modernity-an_incomplete_project_1984.pdf [2019-04-08]
- Habib Engqvist, J. & Hjertström Lappalainen, L.E. (2018). *Big dig: om samtidskonst och passivitet*. CL(P) Works.
- Idehistorisk läsebok, (1982). Möklinta: Gidlunds.

- Israel, J (1981). *Om relationistisk socialpsykologi*. Göteborg: Korpen.
- Keller, M. M., Hoy, A. W., Goetz, T. & Frenzel, A. C. (2016). *Teacher Enthusiasm: Reviewing and Redefining a Complex Construct*. *Educational Psychology Review*, 28(4), 743–769. Tillgänglig: <http://ludwig.lub.lu.se/login?url=http://search.ebscohost.com.ludwig.lub.lu.se/login.aspx?direct=true&AuthType=ip,uid&db=eric&AN=EJ1120494&site=ehost-live>
- Koestler, A. (1989). *Janus*. Göteborg: Korpen.
- Kulturdepartementet. (2018). *Konstnär – oavsett villkor?* (Statens offentliga utredningar, 2018:23) Tillgänglig: <https://www.regeringen.se/496594/contentassets/9e77d09ab00c405bb0998490511ff2f4/konstnar--oavsett-villkor-sou-201823.pdf>
- Lagerroth, E (1994). *Världen och vetandet sjunger på nytt*. Göteborg: Korpen.
- Layne, C. (2016, 15 oktober). *Hypernormalisation: Adam Curtis plots a path from Syria to Trump, via Jane Fonda*. *The Guardian*. Tillgänglig: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2016/oct/15/hypernormalisation-adam-curtis-trump-putin-syria>
- Marcuse, H. (1970). *A critique of pure tolerance*. Boston: Beacon Press.
- Maley, T. (2004). Max Weber and the Iron Cage of Technology. *Bulletin of Science, Technology & Society*, 24(1), 69–86. Tillgänglig: <http://search.ebscohost.com.ludwig.lub.lu.se/login.aspx?direct=true&db=eric&AN=EJ689860&site=eds-live&scope=site>
- Meighan, R. (2001). *Encyclopedia of democratic thought*. London: Routledge.
- Monteaux, P.G. (1978) *Handling och existens*. Stockholm: Liber förlag.
- Mouffe, C. (2016). *Agonistik*. Stockholm: Atlas.
- Newville, S. (2007) *Intersection of Art and Emancipation: the Road to Rebellious Subjectivity*. Hämtad från <https://repository.lib.ncsu.edu/bitstream/handle/1840.16/3991/etd.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [2019-03-20]
- Postman, N. (1987) *Amusing ourselves to death*. London: Methues.
- Proposition 1974:28. *Kungl. Maj:ts proposition angående den statliga kulturpolitiken*. Tillgänglig: <https://data.riksdagen.se/fil/0A2DBA0E-37B8-4C95-A0D1-76B66D6A0489>
- Rudolf, A. (2008). *Scenkonstens publik 1989–2007*. SOM-institutet. Tillgänglig: <http://hdl.handle.net/2077/22889>
- Sen, A. (2005). *The argumentative Indian*. New York: Picador.
- Skolverket. (n.d.). *Läroplan för grundskolan samt för förskoleklassen och fritidshemmet*. Tillgänglig: https://www.skolverket.se/undervisning/grundskolan/laroplan-och-kursplaner-for-grundskolan/laroplan-lgr11-for-grundskolan-samt-for-forskoleklas-sen-och-fritidshemmet?url=1530314731%2Fcompulsorycw%2Fjsp%2Fcurriculum.htm%3Ftos%3Dgr&sv.url=12.5dfce44715d35a5cdfa219f#anchor_1

- Stake, R.E. (1975). *Program evaluation particularly responsive evaluation*. Hämtat från:
<https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbNxlldmFsdWF0aW9uc2hhZmVlfGd4OjJlZGI4ODIxYmIwMzRlM2Y> [2019-05-15]
- Stenström, M. (2013). *Morfologisk analys i grupp: En personlig handledning*. Stockholm: Totalförsvarets forskningsinstitut. Tillgänglig:
<https://docplayer.se/6410095-Morfologisk-analys-i-grupp-en-personlig-handledning.html>
- Totalförsvarets forskningsinstitut (n.d.). *Försvarets utveckling*. Hämtat från
<https://www.foi.se/forskning/forsvarets-utveckling.html> [2019-05-30]
- Vaihinger, H. (1935). *The philosophy of 'As if'*. New York: Harcourt, Brace & Company.
- Vilks, L. (1995). *Konst*. Nora: Nya Doxa.
- Vilks, L. (2005). *Konstens 7 pelare*. Hämtad från <https://www.vilks.net/2005/11/26/del-27-konstens-7-pelare/> [2019-04-01]
- Weber, M (1917/2004). *The vocation lectures*. Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- Weber, M. (1930/2005). *The protestant ethic and the spirit of capitalism*. London and New York: Taylor & Francis e-Library.
- Wery, J. & Thomson, M. M. (2013). Motivational Strategies to Enhance Effective Learning in Teaching Struggling Students. *Support for Learning*, 28(3), 103–108. Hämtad från
<http://search.ebscohost.com.ludwig.lub.lu.se/login.aspx?direct=true&AuthType=ip,uid&db=eric&AN=EJ1026717&site=ehost-live>
- Wilber, K. (1997). *Exploring the spiritual dimension*. Boston: Shambhala Publications.
- Winnicott, D. (1989). *Lek och verklighet*. Stockholm: Natur och kultur.
- Westerberg, O. (2019, 23 maj). *Alla föräldrar måste skriva under kontrakt*. Sydsvenskan.
- Žižek, S. (2004). *Välkommen till verklighetens öken*. Munkedal: Vertigo.
- Žižek, S. (2009). *Violence*. London: Profile Books.
- Zolberg, V. L. (1990). *Constructing a sociology of the arts*. New York: Cambridge University Press.
- Zolberg, V.L.. & Cherbo, J. M. (1997). *Outsider art*. Cambridge: Cambridge University Press.



LUNDS UNIVERSITET
Sociologiska institutionen
Avdelningen för pedagogik
Box 114, 221 00 LUND
www.soc.lu.se