

Konsten att göra motstånd

Diskurs, politik och estetik i Sveriges kulturdebatt

Abstract

What is politics? What is art? And how are we to comprehend their interrelation? The aim of this thesis is to examine how the power of transformative and creative action of art can operate to disrupt forms of domination. The study takes off in the debate that emerged in the wake of Moderna Museet's rejection of the artwork "Profeten Muhammed som rondellhund". Through Laclau and Mouffe's discourse theory and Rancières concepts on Politics and Aesthetics, the discursive battle and meaning making of art, what role the artwork has in the debate, including how the battle affects the artwork's political potential, is analysed.

The study concludes that the ambiguity of what art is and how it should operate, gives rise to the artwork's political capacity. By being ambiguous the artwork creates conflicts in an otherwise homogeneous perception of how things should be and can thus be described as political.

Nyckelord: Konst, Politik, Diskursanalys, Rancière, Profeten som rondellhund
Antal ord: 9964

Innehållsförteckning

1	Inledning	1
1.1	Syfte och frågeställning.....	1
1.1.1	Frågeställningar.....	2
1.1.2	Motivering av fall.....	2
1.1.3	Teorival.....	3
1.2	Bakgrund.....	3
1.2.1	Konstverket.....	3
1.2.2	Debatten.....	4
1.3	Forskningsöversikt.....	4
2	Teori och metod	6
2.1	Presentation av teorier och analytiskt ramverk.....	6
2.1.1	Poststrukturalistisk grund.....	6
2.2	Laclau & Mouffes diskursteori.....	7
2.2.1	Diskursers konstituerande funktion.....	7
2.2.2	Ekvivalens- och skillnadslogiken.....	8
2.2.3	Flytande signifikant.....	8
2.3	Politik och estetik enligt Jacques Rancière.....	9
2.3.1	Vetenskapsteoretiska premisser.....	9
2.3.2	Politik, polis och (o)jämlighet.....	9
2.3.3	Dissensus.....	10
2.3.4	De konstnärliga regimerna.....	10
2.3.5	Det fria framträdandet.....	13
2.3.6	Konstens politiska löfte.....	13
3	Material	15
4	Diskurs som analytiskt begrepp	16
5	Analys	17
5.1	Diskursanalys.....	17
5.1.1	Ørskou: ”Därför ratar Moderna museet rondellhunden” (A).....	17
5.1.2	Millroth: ”Fult knep att antyda att Vilks var främlingsfientlig” (B).....	18
5.1.3	Resultat diskursanalys.....	19
5.1.4	Konst vs Icke-konst.....	20
5.2	Teckningens politik och estetik enligt Rancière.....	22
5.2.1	Teckningens rörelse mellan konst och icke-konst.....	23

5.2.2	Den politiska processen.....	24
5.2.3	Politisk konst framträder fritt	25
5.2.4	Politisk konst har inget tydligt syfte.....	25
5.2.5	Teckningens politiska potential (re)produceras av den diskursiva striden	26
6	Diskussion	27
7	Slutsats	29
8	Referenser	30

1 Inledning

Hösten 2021 omkommer konstnären Lars Vilks i en bilolycka. Med hans död väcks en debatt till liv: borde Vilks omtalade teckning ”Profeten Muhammed som rondellhund” inkluderas i Moderna museets samlingar?¹ Museets överintendent Gitte Ørskou svarade nekande, vilket blev startskottet för en politisk strid med konsten i centrum. Konflikten gjorde mig nyfiken på hur ett statligt museum med uppdrag att samla konst i alla dess former, som dessutom ämnar verka för samhällsförändring och främja kritiskt tänkande (Moderna-museet 2021), så tvärsäkert kunde avvisa detta verk. Det verkade finnas skilda uppfattningar om vad konst kunde vara och på vilket sätt konst kunde verka samhällsförändrande. Därmed föddes uppsatsens frågeställningar: *Går det att kartlägga en diskursiv strid om vad konst betyder i debatten? I sådana fall, hur tar den sig uttryck och vilka konsekvenser får den diskursiva striden för verket och dess politiska potential?*

Frågeställningarna angrips genom att kombinera Laclau och Mouffes diskursteori - både som teoretisk och metodologisk ansats - med en tematisk användning av Rancières teori om estetik och politik. Uppsatsen ämnar bidra till diskussionen om ett försummat men högst aktuellt statsvetenskapligt ämne – relationen mellan konst och politik - och därigenom öka förståelsen för den samtida politiska debatten, samt konstens roll och funktion i politiken.

1.1 Syfte och frågeställning

Konsensus-politiken har urholkat politikens kärna och ett post-demokratiskt tillstånd har uppstått (Rancière 1999:102). När våra traditionella demokratiska institutioner och kanaler präglas av konsensus måste vi lägga vår tro på dissensus – ”riktig” politik - i kulturen (Rancière 2010)². För att förstå hur samtidens och framtidens politiska konflikter kan ta sig uttryck, behöver vi närma oss de områden där konsensusstrategin ännu inte segrat: kulturen och specifikt konsten. När konsten blir en fristad för politiska meningsskiljaktigheter, behöver statsvetenskapen följa efter och ta sig an konsten som studieobjekt. Uppsatsen utgår således från att konst

¹ I uppsatsen används ”verket”, ”teckningen” och ”rondellhunden” för att referera till ”Profeten Muhammed som rondellhund”. Verket är flera teckningar, men kommer beskrivas i singularis. Hädanefter används ”museet” för att hänvisa till ”Moderna museet”.

² Det två skilda definitioner av kultur: en estetisk definition - kultur som konst - och en antropologisk definition - kultur som levnadssätt (Möller 2021). Hädanefter används ’konst’ för den estetiska definitionen av kultur.

och politik överlappar varandra, och behöver förstås och angripas som en helhet; som samverkande faktorer.

Uppsatsen syftar övergripande till att skapa en förståelse för konstens roll och funktion i politiken, ett relevant ämne för att förstå hur dagens politiska landskap tar sig uttryck och utvecklas. Därutöver avser uppsatsen undersöka hur estetiska produkter diskursivt tillskrivs betydelse som konst. Mer specifikt ämnar uppsatsen generera kunskap om hur vi kan konceptualisera "rondellhunden" i relation till dess konstnärliga status och politiska potential, för att därigenom förstå varför verket varit sprängstoff i svensk politik- och kulturdebatt de senaste 15 åren.

1.1.1 Frågeställningar

Uppsatsens frågeställningar är:

- 1) Går det att kartlägga en diskursiv strid om vad konst betyder i debatten om huruvida "Profeten Muhammed som rondellhund" platsar i Moderna museets samling?
- 2) I sådana fall, hur tar den sig uttryck och vilka konsekvenser får den diskursiva striden för verket och dess politiska potential?

1.1.2 Motivering av fall

Verket har sedan 2007 skapat stor medial debatt (Weibull 2021). Med anledning av Vilks död hösten 2021 intensifierades debatten vilket gett upphov till nytt material att analysera (se Bohman 2021, Bratthall 2021, Millroth 2021, Ölmedal 2021). Att teckningen fortfarande framkallar reaktioner visar vilket avtryck den har gjort och gör i det offentliga samtalet.

Samtidigt skiljer sig höstens debatt från tidigare diskussioner vilka har handlat om konstnärlig-, religions- och yttrandefrihet (se Treijs 2010, Hultman 2013, Olofson 2018). Denna gång har verkets plats i museets samlingar varit vattendelaren, en fråga som aktualiserades när museet inte mottog verket (Ørskou 2021).

Moderna museet är en statlig förvaltningsmyndighet, med uppdrag att "*visa, spegla, samla och bevara modern och nutida konst i alla dess former*" (Moderna-museet 2021). År 2020 tog museets överintendent Ørskou fram en verksamhetsvision för museet som understryker att museet ska verka för samhällsförändring och skapa utrymme för samtal som "*främjar kritiskt tänkande och möjliggör förändring*" (Moderna-museet 2021). Trots att tidigare debatter vittnar om att verket gett upphov till kritiskt tänkande och aktualiserat diskussioner om demokratins kärnvärden, förpassas det från en institution med syfte att uppnå just detta. Paradoxen visar att det finns något dubbeltydigt och utforskat gällande vad konst är och hur den förväntas verka samhällsförändrande. Således är debatten om konstverkets plats i samlingen dels intressant att studera utifrån dess aktualitet, dels utifrån verkets ständiga konfliktbenägenhet och ombytliga betydelse. Slutligen kan fallet synliggöra vikten av att förstå relationen mellan konst och politik.

1.1.3 Teorival

Uppsatsen tar avstamp i tre mångtydiga begrepp: konst, politik och diskurs. Att kombinera dem kan initialt uppfattas göra bilden svårtydd. Jag hävdar dock att det först är när vi förstår hur begreppen samverkar som bilden klarnar. I uppsatsen används således två poststrukturella teorier: Laclau och Mouffes diskursteori (2001) – både som teoretisk och metodologisk ansats – i kombination med en tematisk användning av Rancières teori om estetik och politik (2010;2006)³.

Enligt Rancière blir en teckning konst när en form av diskursivitet identifierar den som sådan. Rancière härleder olika diskurser som identifierar och betecknar konst: konstnärliga regimer. Jag tolkar två av dessa som vanligt förekommande diskurser i striden om hur konst ska begripliggöras. Genom att använda dessa diskurser som analytiska redskap, möjliggör Rancières teori ett strategiskt närmande av materialet (Rancière 2010).

Diskursteorin ser diskursen som fullständigt konstituerande. Således inkluderas konst som en form av diskurs och teorivalet möjliggör en täckande analys av debatten. Tack vare detta kan diskursteorin hjälpa oss studera den diskursiva strid där verket figurerar samt teckningens konstnärliga och politiska innebörd (Laclau & Mouffe 2001).

Genom att kombinera teori från Laclau, Mouffe och Rancière formas ett analytiskt ramverk med verktyg att undersöka hur estetiska produkter – såsom rondellhunden - tillskrivs betydelse. Ramverket möjliggör en förståelse för konstens (icke-)politiska dimensioner samt kunskap om konstens roll och funktion i samhället.

1.2 Bakgrund

1.2.1 Konstverket

Lars Vilks tecknade 2007 ”Profeten Muhammed som rondellhund” – en serie tuschteckningar där huvudet av Islams viktigaste profet satts på en rondellhund. Året dessförinnan publicerades kontroversiella karikatyrer av profeten Muhammed i Danmark. Karikatyrerna väckte missnöje bland muslimer runt om i världen: demonstrationer arrangerades och flera av tecknarna samt tidningens chefredaktör mordhotades. Vilks blev besviken över att tecknarna inte fick stöd av omvärlden. Rondellhunden skapades med grund i denna besvikelse kombinerat med Vilks tro på den konstnärliga friheten och den pågående svenska rondellhundsrörelsen (Hallberg 2020).

³ Fortsättningsvis används ”diskursteorin” för att referera till Laclau och Mouffes diskursteori.

Verket har blivit världskänt och genererat våldsamma konsekvenser såsom terror- och mordhot från privatpersoner och organisationer (t.ex. Al Qaida). Därutöver har verket beskrivits vara motivet bakom två terrorattentat (Hallberg 2020). Vilks själv beskriver sin konst som socialkritisk men öppen: den framhåller varken en specifik åsikt eller ger förslag på hur folk ska agera. I stället syftar konstverken till att möjliggöra reaktioner och eftertanke (Weibull 2021).

1.2.2 Debatten

Verket har i snart 15 år kontinuerligt gett upphov till mediala debatter om relationen mellan konstnärlig-, religions- och yttrandefrihet. En smärtpunkt i debatten har varit om verkets porträtterande av Profeten Muhammed kan ses kränkande (Heinemann 2007, Olsson and Ström 2007). En kränkning innebär ”*ett angrepp mot någons person, frihet, frid eller ära*” (SFS 2001:732). Enligt Islam är Muhammed religionsstiftare och förmedlare av den gudomliga uppenbarelsen. Huruvida det är förbjudet att avbilda profeten är omstritt, däremot ses det generellt som icke önskvärt att avbilda profeten som hund eftersom djuret i b.l.a. arabisk kontext används som ett skällsord (Hallberg 2020).

Höstens debatt har dock handlat om huruvida Moderna museet ska inkludera verket i sina samlingar (se Bohman 2021, Bratthall 2021, Millroth 2021). Nuvarande överintendent ansåg inte konstverket platsa i museets samling vilket utlöste en debatt där ett flertal opinionsbildare, kulturskribenter och konstkritiker deltog för att klarlägga huruvida konstverket harmoniserade med museets vision och uppdrag, eller inte (ibid).

Debatten har således utvecklats från att primärt handla om relationen mellan olika demokratiska rättighets- och frihetsfrågor, till en strid om vad konst är och bör vara. Det är just denna del av debatten – striden om vad konst är - som uppsatsen fokuserar. Givet att konsten är en av få platser där konsensusstrategin ännu inte segrat (Rancière 2010), kan vi genom att studera hur olika krafter strider om vad konst är, således förstå var politiken äger rum – vilket är just det statsvetenskapen ska utforska. Kunskap om konstens roll/funktion i samhället kan hjälpa oss förstå politikens möjligheter i ett post-demokratiskt samhälle.

1.3 Forskningsöversikt

Forskningsöversikten presenterar hur uppsatsen bygger vidare på samtida statsvetenskaplig forskning om kultur/konst och etablerad politisk/filosofisk teori.

Inom statsvetenskap studeras kultur oftast som ”kulturpolitik”, dvs som politikområde i den offentliga politiken och förvaltningen (Möller 2021). Trots att relationen mellan politik och konst på sistone tillägnats större fokus i politisk och kritisk teori (Stavrakakis 2012) är ämnet fortfarande relativt utforskat – vilket uppsatsen med dess fokus på konstens politiska potential vill bidra till att förändra.

Vidare har Hafsteinsdóttir diskursanalytiskt undersökt möjligheten till demokratisk och politisk debatt i kölvattnet av fyra konstprojekt (Hafsteinsdóttir 2015). Jag ämnar, liksom Hafsteinsdóttir, undersöka och aktualisera relationen mellan politik och konst, genom diskursanalys av en utforskad debatt kopplad till ett annat konstprojekt. Genom att fokusera på hur konstverket fungerar i debatten, snarare än hur debatten i sig utvecklas, fyller uppsatsen en kunskapslucka som Hafsteinsdóttir identifierar: att statsvetenskaplig forskning traditionellt behandlar kultur som exempel på politiska fenomen, snarare än som ett politiskt studieobjekt (Hafsteinsdóttir 2015).

Uppsatsen ser Kants introduktion av en estetisk diskurs som ett viktigt bidrag till det moderna studiet av konst (Kant 1974). Den estetiska diskursen återfinns i uppsatsen, översatt i Rancières termer till ett nytt delande av det sinnliga (Rancière 2010:173). Vidare, utgår uppsatsen från Foucaults förståelse för konst som kreativ makt vilken kan fungera frigörande i relation till omgivande hierarkiska och skenbart naturliga sociala ordningar (Foucault 2019). Uppsatsen utgår således från att konst kan hjälpa oss förstå de mekanismer som ligger bakom den sociala ordningens upplevda självklarhet (Foucault 1972, Foucault 2019).

Uppsatsen bygger vidare på Derridas post-strukturella och dekonstruktionella närmande av konst (Derrida 1974). Vår förståelse (för konst) är en produkt av historiska och sociala omständigheter - det finns inget icke-biased sätt att förstå konsten. Därutöver ses konst sakna inneboende karaktärsdrag – konstens sanning och betydelse uppstår genom den diskurs den figurerar i (Derrida 1974).

Vidare influeras uppsatsen av Barthes studier av bilder mha lingvistikens och semiotikens begreppsapparat. Barthes såg bilden som oundvikligt mångtydig eftersom tolkare fokuserar olika delar av bilden (Barthes 2016) och deltar i skapandet av bildens mening (Barthes 1974). Barthes undersökte därför inte *vad* bilder betyder, utan *hur* bilder fungerar i specifika situationer. Uppsatsen tar fasta på Barthes ingång till analysen av bilder, där fokus inte ligger på att nå betydelsens kärna utan analysera sammanhanget som betydelsen uppkommer och regleras i (Barthes 2016). I stället för att centrera vad Rondellhunden betyder, kommer uppsatsen fokusera *hur* verket fungerar i debatten.

2 Teori och metod

2.1 Presentation av teorier och analytiskt ramverk

I uppsatsen kombineras Laclau och Mouffes diskursteori med en tematisk användning av Rancières teori om politik och estetik. Uppsatsen lyfter element från Rancières författarskap som behandlar politik och konst samt relationen dem emellan. Koncepten används tillsammans med diskursteorins förståelse av betydelsetillskrivning, kontingens och ekvivalenskedjor.

Diskursteorin används primärt som metodologisk ansats, men eftersom diskursanalysen sammanlänkar teoretiska modeller och metodologiska riktlinjer, kommer lärdomar från diskursteorin inkluderas under analysens alla delar. Uppsatsen inkluderar inte diskursteorins postmarxistiska delar, eftersom diskursteorins syn på politik och konsensus skiljer sig från Rancières. För att uppnå en enhetlig och tydlig begreppsanvändning, utgår uppsatsen från Rancières perspektiv, eftersom Rancière i högre utsträckning än diskursteorin konceptualiserar begreppen i relation till konst (Laclau & Mouffe 2001, Rancière 2010;2006).

Analysen består av två delar. Först genomförs en diskursanalys för att undersöka frågeställning 1. *Går det att kartlägga en diskursiv strid om vad konst betyder i debatten om huruvida "Profeten Muhammed som rondellhund" platsar i Moderna museets samling?* Sedan appliceras Rancières teori för att besvara frågeställning 2. *I sådana fall, hur tar den sig uttryck och vilka konsekvenser får den diskursiva striden för verket och dess politiska potential?*

2.1.1 Poststrukturalistisk grund

Teorierna har en poststrukturalistisk grund och utgår således från att diskurser konstruerar den sociala världens betydelse. Betydelsen kan aldrig helt fixeras eftersom språket är instabilt (Laclau & Mouffe 2001, Rancière 2010). Med denna utgångspunkt, tillsammans med inspiration från Barthes syn på bilder (Barthes 2016), syftar det analytiska ramverket till att konceptualisera *hur* teckningen fungerar i relation till de (diskursiva)krafter som försöker tillskriva den betydelse.

Uppsatsen utgår från att en teckning blir konst först när en specifik form av diskursivitet identifierar den som sådan. Således är det genom att studera den diskurs som tillskriver konst dess betydelse, som vi får förståelse för konstens roll och funktion i samhället. Därmed är uppsatsen som helhet knuten till en

poststrukturalistisk och socialkonstruktivistisk syn på verkligheten och kunskap: objektiva sanningar eller neutrala avbilder existerar ej (Derrida 1974). Följaktligen är analysens mål enbart att visa en möjlig tolkning av texterna och ge en förståelse, bland många möjliga, för det sammanhang som konstverkets betydelse uppkommer och regleras i.

2.2 Laclau & Mouffes diskursteori

Diskursteorin har en poststrukturalistisk och postmarxistisk utgångspunkt (Laclau & Mouffe 2001). Teorin formulerades första gången 1985 med syfte att dels vara ett teoretiskt och politiskt inlägg i pågående marxistiska diskussioner, dels diskutera socialismens och vänsterns framtid. Boken är inte primärt en metodbok, men belyser koncept som kan användas som metodologiska verktyg för att dekonstruera, utforska och kartlägga maktrelationer. Diskursteorin är fruktbar för att undersöka helheter – generella och överordnade mönstren - och hur dessa begränsar våra handlingsmöjligheter (ibid).

2.2.1 Diskursers konstituerande funktion

Diskurser konstruerar den sociala världens betydelse, men eftersom språket är instabilt, kan betydelsen aldrig låsas. Olika diskurser strider därmed ständigt mot varandra för att fixera sitt sätt att tala om och tolka världen, uppnå hegemoni. Teorin utgår från att det finns flera sätt att organisera det sociala, men att diskurser framhäver vissa betydelser, samtidigt som de utesluter andra, med avsikt att stabilisera meningssystemet (Laclau & Mouffe 2001).

Mer specifikt kan en diskurs beskrivas som sociala mönster: ett strukturellt nätverk av betydelsefixeringar som står i instabila förhållanden till varandra. I nätverket får tecken sin betydelse relationellt, genom att skilja sig från andra tecken. Dessa tecken ställs ständigt i relation till nya tecken. Således är teckens betydelse aldrig fullständigt fixerade, utan kontinuerligt föränderliga. Genom språkanvändningen kan teckens betydelse glida i förhållande till varandra och språkstrukturen förändras. Det är således i den konkreta användningen av språket som strukturen (re)produceras (Laclau & Mouffe 2001).

Diskursteorin ser diskursen som fullständigt konstituerande för världen; därmed räknas konst som en form av diskurs (Laclau & Mouffe 2001). Teorin ser människan som en historisk och kulturell varelse och våra uppfattningar/representationer som en konsekvens av en given historisk maktkonfiguration. Våra uppfattningar och representationer av världen kunde således varit, och kan komma att bli, annorlunda. Med andra ord: de är kontingenta och ska därför inte betraktas som en objektiv sanning eller neutral avbild (Laclau & Mouffe 2001).

2.2.2 Ekvivalens- och skillnadslogiken

Ur en diskursteoretisk utgångspunkt kan konst ses som ett ursprungligen tomt tecken, vilket vidare tillskrivs betydelse relationellt: genom att förhålla sig till andra tecken. Således är "konst" ingenting innan tecknet - genom ekvivalenskedjor - sammanlänkas med andra tecken som ger "konst" innehåll. För att stabilisera ett meningssystem, där konst betraktas på *ett* specifikt sätt, måste andra alternativa betydelser uteslutas. Denna process sker genom skillnadslogiken: en rörelse som befäster gränsen mellan vad konst är – dess "insida" - och inte är – dess "utsida" (Laclau & Mouffe 2001).

Diskursteorin betonar i derridiansk anda att ett teckens betydelse inte kan framträda självständigt utan är beroende av en konstitutiv utsida (Laclau & Mouffe 2001). Både insidan, tecknets betydelse, och utsidan, allt det som tecknet inte betyder, upprättas samtidigt och utgör varandras förutsättningar. Den dikotoma uppdelning osynliggör olikheter och nyanser. Eftersom helheten måste delas upp i två separata delar behöver delarna dels vara gemensamt uttömmande: allt måste höra till insidan eller utsidan, dels ömsesidigt uteslutande: ingenting kan samtidigt höra till insidan och utsidan (Derrida 1982). Denna dualism är egentligen kontingent: möjlig men inte nödvändig - en konsekvens av en given historisk maktkonfiguration (Laclau & Mouffe 2001).

Därmed är den derridianska betydelsetillskrivningen viktig för att förstå hur betydelsen av "konst" konstrueras relationellt och får sin innebörd genom att dels ekvivaleras med vissa tecken, dels skiljas från andra. Således är "konst" direkt beroende av vad som utgör dess konstitutiva utsida. När utsidan förändras, förändras även insidan och vice versa. Följaktligen är diskurser alltid ett resultat av en maktprocess, där vissa betraktningssätt vunnit företräde framför andra (Laclau & Mouffe 2001).

2.2.3 Flytande signifikant

Flytande signifikanter är tomma tecken som särskiljer sig genom att i hög grad vara öppna för tillskrivelse av olika betydelser. Det finns en ständig diskursiv strid där olika diskurser genom ekvivalenskedjor försöker ge de flytande signifikanterna innehåll på sitt eget sätt och uppnå hegemoni. Flytande signifikanter kan således ses som ett verktyg för att identifiera diskursiv kamp och därigenom undersöka striden mellan hur olika parter kämpar för att göra sin egen definition av verkligheten hegemonisk (Laclau & Mouffe 2001).

2.3 Politik och estetik enligt Jacques Rancière

2.3.1 Vetenskapsteoretiska premisser

Rancière beskriver verkligheten som en allomfattande struktur; en gemensam sensorisk erfarenhet som kontinuerligt skiftar form. Denna struktur kallas ”det sinnliga” och är en sammansättning av individer, gemenskaper samt deras *effektiva* uttalanden. Ett uttalande är effektivt när det har gått från tanke till tal, hörsammats och synliggjorts – tillskrivits en plats i det sinnliga. Rancière använder ”estetik” för att beskriva en gemensam sinnlig upplevelse av världen (Rancière 2010).

Rancière identifierar tre konstnärliga regimer som styr vilka teckningar som betecknas som konst (Rancière 2007:118f) och menar att en teckning ”blir” konst genom att en specifik form av diskursivitet identifierar den som sådan (Rancière 2010). Baserat på diskursteorins allomfattande diskursbegrepp ser uppsatsen de konstnärliga regimerna som diskurser.

Den sociala ordningen – polisen - är konstituerad av makt och styr det sinnliga. Politik är en motkraft mot polisordningen som föds ur och adresserar en orätt – en ojämlikhet. För att förstå Rancières syn på politik behöver vi därför först förstå vad han menar med polis och jämlikhet (Rancière 2010).

2.3.2 Politik, polis och (o)jämlikhet

Polisen är en ständigt närvarande struktur i samhället som organiserar våra tankar och vårt agerande: fördelar platser och roller. Polisen ordnar samhället genom att reglera vad som är synligt, sägbart och görbart. När vi agerar inom polisen är våra handlingar alltid begränsade: vissa röster, betydelser och tillvägagångssätt utesluts och upplevs således icke existera (Rancière 2010). Polisen reproducerar sig själv genom denna uteslutning, vilken är konstituerande för dess existens. Eftersom polisens strukturering utesluter vissa delar, innebär ordningen en oundviklig orätt, en ojämlikhet (ibid).

Politik ifrågasätter polisens kärna: att vissa tillskrivs en röst och en agens, medan andra osynliggörs och tystas. Politik motsätter sig polisen som struktur, det antagande den bygger på och reproduceras av: dess outtalade men oavbrutna exkluderande. Politik ifrågasätter polisens falska sken av att vara fullständig och synliggör dess tomrum; visar att något fattas i polisens konstruktion av verkligheten. Konkret: Politik är att synliggöra det osynliga, hörsamma det tystade – vägra acceptera den rådande delningen av det sinnliga – skapa dissensus. Det finns således inget urskiljbart politiskt innehåll eller någon bestämd politisk sfär. Däremot kan politik inte formuleras inom polisen, eftersom polisordningen upprätthålls genom att utesluta det som politiken vill uppmärksamma. Politik äger rum där polisordningens kontingens avslöjas (Rancière 2010).

2.3.3 Dissensus

Dissensus är motsatsen till konsensus, dvs oenighet. Dissensus är även, enligt Rancière, politikens kärna. Därav är Rancière negativt inställd till dagens konsensus-politik, vilken han menar har skapat ett post-demokratiskt tillstånd. Konsensus ses som ett försök att uttradera politik, men även som det naturliga tillståndet i polisen. Konsensuspolitiken möjliggör att polisordningen består utan att avslöjas (Rancière 2010).

Dissensus däremot, är något som skapar en motsättning i en homogen föreställning om hur saker och ting ska vara, såsom en konflikt om vad ”konst” innebär. Rancière ser ”konst” som ett litigöst begrepp; ett begrepp vars omfång och förståelse är osäkert, där en del av begreppet aldrig fyllts med innehåll. Därmed finns alltid en potentiell konflikt angående vad konst betyder (Rancière 2010).

I en fungerande polisordning styrs det sinnliga ostört i enlighet med polisordningens logik. Var sak har sin plats och funktion, inga tomrum är synliga eller förståeliga. Samtidigt existerar fortfarande tomrum i polisordningen; den är inte allomfattande. Dessa tomrum är konstitutiva för polisen, och döljs - övertäcks - av det sinnliga. Det är denna övertäckningsprocess som politiken kan störa. Politiken kan undanrycka det sinnligas slöja och blotta de ojämlika strukturer – och det common sense – som polisen upprätthåller och upprätthålls av. Politiken stör polisordningen - dissensus uppstår (Rancière 2010).

Det finns således bara en sorts politik enligt Rancière; den som tar avstånd från den skenbart allomfattande verklighetsbilden. Politiken är ett anspråk på att alla – även de som osynliggjorts – alltid varit jämlika och således har samma rätt att synas. Politik gör enbart anspråk på att fylla det rum som polisen håller tomt. Medan polisordningen antar ojämlikhet, antar politik jämlikhet. En oenighet – dissensus – uppstår (Rancière 2010).

2.3.4 De konstnärliga regimerna

Rancière ser ”konst” som det dispositif som gör de konstnärliga verksamheterna synliga (Rancière 2006:95). Dispositif är ett Foucauldianskt koncept som beskriver ett sätt att ordna relationerna mellan diskursiva och icke-diskursiva element i en viss domän (Foucault 1977:194f). Eftersom diskursteorin och Rancière inte skiljer mellan diskursiva och icke-diskursiva element, ser uppsatsen Rancières användning av dispositif som ett sätt att tydliggöra att ”konst” är något mer än ett begrepp. För att vidareutveckla resonemanget behöver vi närma oss Rancières konstnärliga regimer. I sitt arbete identifierar Rancière tre sådana: den etiska, den representationella och den estetiska (Rancière 2006). För att förstå vad en konstnärlig regim kan innebära, vänder jag mig återigen till Foucault.

Ett viktigt Foucauldianskt koncept är ”episteme”. Jag förstår episteme som diskursiva mönster vilka ger verkligheten dess tankemässiga struktur, och därmed

(o)möjliggör viss kunskap⁴. Episteme ger upphov till en sorts formalisering av hur vi kan tänka på/om t.ex. konst - vad som är eller inte är att betrakta som konst (Foucault 1994).

Genom diskursteorin översätter jag episteme till en diskurs som styr villkoren för kunskapsproduktionen. Givet den post-strukturella utgångspunkten att "objektiv kunskap" är omöjlig (Derrida 1974), ser jag ett episteme som en diskurs som styr vilken kunskap som upplevs som möjlig och sanning t.ex. vad "sann" konst är.

Jag menar att vi kan likna Rancières konstnärliga regimer (2006) med Foucaults episteme (1994) och därmed förstå regimerna som olika sätt att styra och identifiera vad som kan betraktas som konst. Givet att konst saknar inneboende karaktärsdrag - konst betydelse uppstår genom den diskurs den figurerar i (Derrida 1974, Rancière 2010), ser jag regimerna som diskurser vilka tillskriver konst betydelse.

En konstnärlig regim grundas på principer och styrande mekanismer som ger omvärlden dess tankemässiga struktur och därmed reglerar vad som betraktas som konst (Rancière 2007:118). Det som skiljer regimerna åt är att de betraktar konst på olika sätt. Här synliggörs konstens kontingens. Den omgivande regimen styr vilka estetiska produkter som kan betraktas som konst. Beroende på vilken regim som dominerar, förändras gränsen mellan konst och icke-konst (Rancière 2006).

Regimerna avlöser inte varandra genom en linjär, progressiv process. Övergången kan snarare liknas med en mutation; tankestrukturer förändras stegvis genom att olika element sammansmälter på nya sätt, samtidigt förs delar från den förra regimen vidare in i den nya (Rancière 2006). Därmed kan olika konstnärliga regimer samexistera (Rancière 2007:119).

Diskursteorin har inte ett särskilt begrepp för "episteme", utan benämner all diskurs - oavsett om den tillskriver kunskap eller konst betydelse - som *diskurs*. Jag förstår det som att Foucault (1972) och Rancière (2010;2006) ser episteme/regimer som ett analytiskt begrepp – något som strategiskt kan användas för att kartlägga diskurser som vid vissa tidpunkter eller inom vissa områden upplevs självklara. Uppsatsen kommer således använda Rancières regimer som analytiskt redskap. Givet diskursteorins utgångspunkt: att ingen diskurs kan etableras totalt utan alltid befinner sig i konflikt med andra diskurser (Laclau & Mouffe 2001), tillsammans med Rancières syn att flera regimer kan samexistera (2007) – ser uppsatsen regimerna som diskurser vilka strider om att uppnå hegemoni om sättet att betrakta konst på. *Vilka är då konstens regimer/diskurser?*

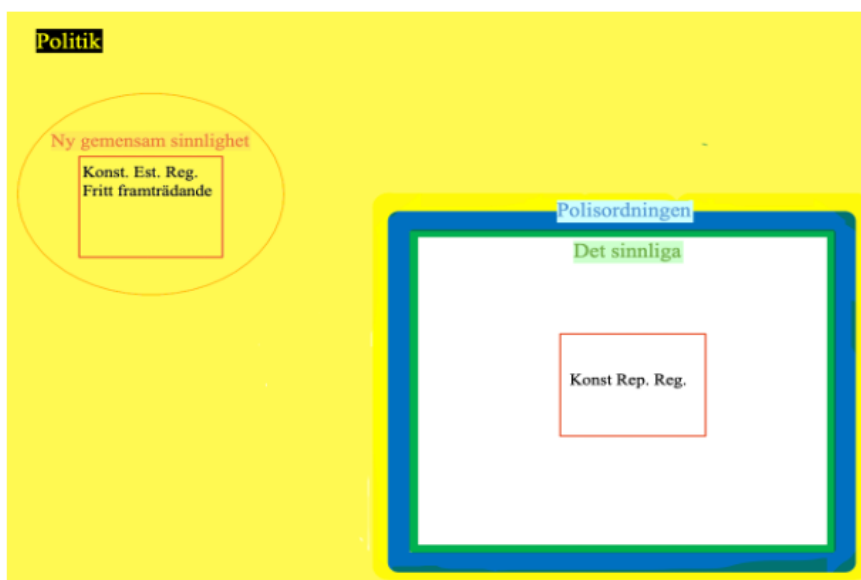
I den etiska regimen, figurerar enbart avbilder. Dessa ska vara verklighetstrogn och bedöms utifrån hur de påverkar individernas och kollektivets sätt att vara. Det som i denna regim betecknas som konst är enligt Rancière ingen konst i egentlig bemärkelse (Rancière 2006:100f). Konst förekommer däremot **i den representationella regimen**. Här betecknar konst en *sannolik* och *lämplig representation* av verkligheten. Teckningens kvalitet bedöms utifrån konstnärliga

⁴ Foucaults arkeologi (1972) uttrycks att det vid en tidpunkt alltid enbart finns ett episteme, detta påstående luckrar han sedan upp i sin genealogi (1995), där han framhåller att gränsen förändras stegvis genom att olika element smälter samman på nya sätt. Jag tar fasta på den senare definitionen, där flera episteme kan vara verksamma samtidigt.

regler – *tekniska perfektionskriterier* - som reglerar vilka arbetssätt, former och uttryck som är konstnärliga (Rancière 2006:101).

I den estetiska regimen, är konst inte en representation av verkligheten. Konst innebär i stället ett *”fritt framträdande”*. Ett verk får konstnärlig innebörd genom att operera i en ny sinnlig miljö separerad från det (etablerade) sinnliga. Ett konstnärligt objekt behöver inte vara tillverkat på ett visst sätt. Konst är *ett sätt att vara* (en ny sinnlig erfarenhet) (Rancière 2006:101f).

En av Rancières grundteser är att endast de produkter som betecknas som konst i enlighet med den estetiska regimen kan vara politiska. Detta eftersom det endast är inom denna regim som konst är skilt från dominansens sensorium (det sinnliga) och ger upphov till en ny sinnlighet. De teckningar som tillskrivs en plats inom polisordningen, är således inte konst enligt den estetiska regimen. Dessa är inte heller politiska (se figur 1) (Rancière 2006:103-108)⁵. Hur/varför konst i den estetiska regimen har politisk potential kommer ytterligare förtydligas i avsnitt 2.3.5. och 2.3.6.



Figur 1. Visar hur konst i den representationella regimen betecknas som en estetisk produkt som tillskrivits en plats inuti polisen och det sinnliga. Till vänster visas hur konst i den estetiska regimen framträder fritt på avstånd från polisen, i en ny gemensam sinnlighet. Det som är markerat i gult kan vara politiskt. Det som är markerat i vitt kan inte vara politiskt.

Sammanfattningsvis: Rancière kartlägger tre konstnärliga regimer, vilka på olika sätt styr vad som betraktas som konst. I två av dessa regimer (den representationella och den estetiska) kan konst förekomma och i en av dessa kan konst ha politisk potential (den estetiska). Uppsatsen översätter regimerna till diskurser, i enlighet med diskursteorins allomfattande diskursbegrepp. Regimerna/diskurserna kommer användas som analytiskt redskap. **Viktigt att komma ihåg är att när konstens politiska potential diskuteras, avses konst så som den betecknas i den estetiska regimen**, eftersom det endast är där konst har politisk potential.

⁵ Alla tabeller/figurer i uppsatsen är uppsatsförfattarens egna.

2.3.5 Det fria framträdandet

Vanligtvis beskrivs politisk konst som något som förmedlar tydliga meddelanden; ger uttryck för samhällets strukturer, konflikter och idéer. Rancière däremot, menar att politisk konst inte förmedlar tydliga upplysning, utan i stället fritt framträder på avstånd från det sinnliga (se figur 1) (Rancière 2006:kap 5).

Det fria framträdandet bygger på att konsten varken har eller förverkligar några syften. Paradoxalt, handlar konstens fria framträdande – dess politiska potential – om en passiv aktivitet. Konsten kan, genom att stumt ta avstånd från det sinnliga, skapa en ny sinnlighet i vilken människors förmåga, tanke och handlingsmönster, inte begränsas. Det är således den passiva konsten, den som varken är eller gör något som enligt Rancière är politisk (Rancière 2006:kap 5).

Den konst som förmedlar ett tydligt ”kritiskt” budskap, med syfte att riva de hinder som begränsar vår tankeförmåga och få oss att inse något nytt om verkligheten, är opolitisk. Den fritt framträdande konsten försöker inte aktivt riva några hinder. Den försöker i stället – genom att bara vara – etablera en ny sinnlighet utan hinder och tomrum. Således erbjuder konstens fria framträdande en alternativ verklighetsbild som kan motverka uppfattningen att polisen är samhällets enda ordning (Rancière 2006:kap 5, Rancière 2010).

2.3.6 Konstens politiska löfte

En röd tråd genom Rancières teori är att de aktiviteter som ger hopp om frigörelse – politiken och konsten i den estetiska regimen – i slutändan förintar sig själva. Den fritt framträdande konsten kommer med ett löfte om emancipation och en ny gemensam sinnlighet. Likväl, om konsten lyckas att etablera en ny sinnlighet som ersätter den dominanta, blir den *nya* sinnligheten *det* sinnliga. Då avskaffas konsten som separat verklighet och blir, enligt den estetiska regimen, till icke-konst. Följaktligen upphör även det politiska löftet, eftersom det villkoras av att konsten tar avstånd från det sinnliga/den dominanta ordningen (Rancière 2006:kap 5, Rancière 2010).

Viktigt att komma ihåg: konsten är inte politisk *i sig*. Politik är att vägra acceptera den rådande ordningen genom att ge upphov till en ny sinnlighet där det som polisen försöker osynliggöra – dess tomrum – synliggörs. Därmed bestämmer de tidsspecifika tomrummen hos polisen – polisens struktur – vad ett konstverk måste synliggöra för att vara politiskt (Rancière 2010).

Jag förstår Rancières konceptualisering av politisk konst som en ständig rörelse. **Å ena sidan identifierar den estetiska regimen konst som ett fritt framträdande, separerat från det sinnliga.** Denna syn innebär att **konst kan vara politisk genom att ge upphov till en ny sinnlighet.** **Å andra sidan identifierar den representationella regimen konst som en del av det sinnliga.** Denna syn på konst innebär att **konst är opolitisk.** Paradoxalt, kan konstens fria framträdande resultera i att en ny dominant sinnlighet etableras. Då går konsten från att ha fritt framträtt på avstånd från det sinnliga, till att verka i det sinnliga. Resultatet blir således att konsten inte längre är en separat erfarenhet utan blir ett med den dominanta

ordningen. Givet att den fritt framträdande konsten definieras som något skilt från det sinnliga, blir konsten till icke-konst. Givet att politik är något som motsätter sig den dominanta ordningen, avpolitiseras (icke-)konsten (Rancière 2006:kap 5). Sammanfattningsvis: **för att konst ska vara politisk måste den således dels ge upphov till en ny sinnlighet, dels hindras från att etablera denna sinnlighet fullt ut**, eftersom ett sådant etablerande fräntar konsten dess politiska potential.

Tabell 1. Visar de av Rancières begrepp som används i analysen. Eftersom begreppen är teori-specifika, kan tabellen ses som en lathund att gå tillbaka till för att bättre förstå analysen.

Rancières begrepp	Förklaring
Det sinnliga	Den struktur som styr vad som syns, hörs och får en plats i verkligheten. Möjliggör att polisen består genom att dölja dess tomrum.
Polisen	Den sociala ordningen; är av naturen hierarkisk.
Polisens tomrum	De röster/individer/ting som polisen exkluderar/osynliggör. Är konstitutiva för polisen, utan dessa upplöses polisen.
Politik	Politik är att vägra acceptera den rådande delningen av det sinnliga. Detta kan ske genom att ge upphov till en ny sinnlighet där det som polisen försöker osynliggöra – dess tomrum – synliggörs.
Konsensus	Ett försök att utradera politik, även det naturliga tillståndet i polisen. Konsensuspolitiken möjliggör att polisordningen består utan att avslöjas.
Dissensus	Motsatsen till konsensus, dvs oenighet. Dissensus är även politikens kärna.
Ojämlighet	Ojämlighet är ett antaganden. Polisen antar ojämlig när den exkluderar vissa delar: har tomrum.
Jämlighet	Politik antar jämlighet genom att ge upphov till en sinnlighet utan tomrum.
Konstnärliga regimer	Ses i uppsatsen som diskurser vilka tillskriver konst betydelse/styr vilka estetiska produkter som betecknas som konst. Det finns tre: Den etiska, representationella och estetiska. Dessa ses som analytiska redskap.
Konst	Beroende på vilken regim som dominerar, förändras gränsen mellan konst och icke-konst. Konst tillskrivs mening diskursivt och är därmed kontingent.
Den etiska regimen	Det som i denna regim betecknas som konst är enligt Rancière ingen konst i egentlig bemärkelse.
Den representationella regimen	Det som betecknas som konst i denna regim <i>har inte</i> politisk potential.
Den estetiska regimen	Det som betecknas som konst i denna regim <i>har</i> politisk potential.
Estetik	En gemensam sinnlig upplevelse av världen.
Källa: Uppsatsförfattarens egen tabell. Källor till informationen i tabellen redovisas löpande i teoriavsnittet.	

3 Material

Materialinsamlingen avgränsas i enlighet med uppsatsens syfte till artiklar som berör höstens debatt om huruvida rondellhunden bör ingå i Moderna museets konstsamling. Materialinsamlingen inleddes genom ett övergripande närmande av artiklar som skrivits om ämnet. Jag använde mediaarkivet Retrivers digitala databas och avgränsade källorna till svensk tryckt dagspress. Sökorden var: Rondellhund* AND (Moderna museet). Den första materialläsningen visade att debatten inleddes när Ørskous artikel "*Därför ratar Moderna museet rondellhunden*" publicerades den 9/10-2021 (Ørskou 2021). Därefter publicerades 50 artiklar som behandlade ämnet, alla skrivna under oktober månad. Inga fler artiklar på ämnet publicerades under november/december. Efter en första övergripande läsning framkom att merparten av texterna refererade till eller kunde ses som en positionering i relation till åtta artiklar publicerade efter Ørskous inlägg.

Således avgränsades materialet primärt till nio artiklar, inklusive Ørskous text. Vid ytterligare läsning framkom att dessa texter antingen sympatiserade eller gick i polemik med Ørskou. Millroth skrev en dag efter Ørskou, en debattartikel där han argumenterade *för* att verket borde tas emot av museet och samtidigt bemötte Ørskous anledningar till att avvisa verket (Millroth 2021). För att kunna avgränsa materialet och samtidigt förstå spänningen mellan debattens sidor såg jag Millroths text som ett passande underlag att kontrastera med Ørskous. I de sju andra artiklarna framkom inga andra positioner än de Ørskou och Millroth intog och det fanns således inget mer diskursivt innehåll att vinna på att inkludera fler texter - analysen var mättad.

Följaktligen avgränsades materialet slutgiltigt till två artiklar, vilka närlästes för att söka efter diskursteoretiska koncept såsom ekvivalenskedjor och flytande signifikanter. Empirin analyserades i syfte att kartlägga hur ekvivalenskedjor knyter samman tecken med varandra för att ge "konst" innehåll.

Materialinsamlingen syftade således inte till inhämtning av material som kan representera hela debatten eller samhällets generella syn på konst. Snarare ska materialinsamlingen ses som ett sätt att närma sig två positioner som förväntas stå i strid med varandra gällande förståelsen av konst och synen på verkets lämplighet i museets samling, för att kunna undersöka hur verket fungerar i denna situation.

4 Diskurs som analytiskt begrepp

I uppsatsen ses diskurs som ett analytiskt begrepp, ett sätt att skapa en ram för analysen. Rancières teori förser oss med två identifikationsregimer (diskurser) som strider om vilka verk som ska betecknas som konst, med andra ord: vilket innehåll som ”konst” ska fyllas med⁶. Därmed utgår analysen från två diskurser ”den representationella regimen” och ”den estetiska regimen” härledda från Rancières teori om estetikens politik (Rancière 2006:100-102). Diskursanalysen syftar till att bekräfta diskurserna i materialet samt undersöka den strid då diskurserna kämpar för att göra sin egen definition av konst hegemonisk. Givet uppsatsen grund i Rancières teori som visar att det finns två diskurser som betecknar konst på olika sätt, är den analytiska utgångspunkten att det finns en diskursiv strid om vad ”konst” ska tillskrivas för betydelse. Givet att ”konst” enligt Rancière är ett litigiöst begrepp - ett begreppet som alltid saknar lite innehåll – antas ”konst” i hög grad vara öppet för tillskrivelse av olika betydelser. Eftersom det finns flera sätt att beteckna konst på, ser uppsatsen ”konst” som en flytande signifikant.

Uppsatsen ämnar kartlägga följande diskurser:

Den representationella regimen (Rep. Reg)

Ett verk tillskrivs betydelsen ”konst” om det är en *representation* av verkligheten. Dess konstnärliga kvalitet bedöms utifrån hur *sannolik* och *lämplig* reproduktion verket är samt utifrån *tekniska perfektionskriterier* som reglerar vilka arbetssätt, former och uttryck som är konstnärliga (Rancière 2006:101). Denna ”konst” har ingen politisk potential enligt Rancière (Rancière 2006:103)

Den estetiska regimen (Est. Reg)

En estetisk produkt tillskrivs betydelsen ”konst” om den är ett *fritt framträdande*. Det fria framträdandet bygger på att konsten *inte har* eller *förverkligar några syften* och *framträder på ett avstånd* till ”verkligheten”. Konst är *ett sätt att vara* och betecknas som något skilt från dominansens sensorium, något som ger upphov till en ny sinnlig miljö och distanserar sig från den rådande ordningen. Dess konstnärliga kvalitet bedöms inte utifrån hur den är tillverkad (Rancière 2006:101f). Denna konst har politisk potential enligt Rancière (Rancière 2006:103).

⁶ Som i teoriavsnittet redovisats för menar Rancière att konst inte förekommer i den etiska regimen, utan enbart i den representationella och den estetiska regimen. Däremot kan olika element från den etiska regimen förekomma, på nya sätt, i de två senare.

5 Analys

Analysen består av två delar. Först genomförs en diskursanalys av materialet för att undersöka huruvida diskurserna ”den representationella regimen” och ”den estetiska regimen” går att kartlägga. Fokus är att analysera på vilket sätt diskurserna försöker fylla begreppet ”konst” med betydelse och huruvida ”Profeten Muhammed som rondellhund” förstås som konst eller ej. Därefter appliceras Rancières teoretiska ramverk på resultatet av diskursanalysen för att undersöka på vilka villkor och i vilken utsträckning som teckningen kan fungera politiskt.

5.1 Diskursanalys

Nedan analyseras fem citat från de två artiklarna. Citaten från den första artikeln presenteras var för sig, följt av var sin utredande kommenterar som syftar till att transparent synliggöra tolkningsprocessens samtliga steg. För att förstå citaten från den andra artikeln behöver de läsas och ses som en helhet. Därav såg jag det mer rättvisande att presentera de tre citaten tillsammans, följt av en gemensam tolkning. De delar av citaten som är särskilt värdefulla för analysen är markerade med fetstil. Det förekommer ursprungligen ingen fetstil i artiklarna.

5.1.1 Ørskou: ”Därför ratar Moderna museet rondellhunden” (A)

Citat 1: Det finns mycket att diskutera och förstå vad gäller Vilks verk. Men jag måste säga att jag förvånas över att flera tongivande konstkritiker så tvärsäkert tycker att det är så självklart att inkludera **verk** som grundar sig på **hatisk och kränkande ikonografi** i Moderna museets samling.

I stycket ses teckningens *ikonografi* som *hatisk* och *kränkande*, vilket jag menar visar att Ørskou uppfattar teckningen som en *representation* av Profeten. Mitt resonemang redovisas nedan.

1. Som tidigare nämnts innebär en kränkning ”*ett angrepp mot någons person, frihet, frid eller ära*” (SFS 2001:732). Jag tolkar Ørskous användning av ”ikonografi” som att det är *innehållet* i konstverket som ses kränkande. Således kan verkets innehåll antingen ses kränka a) profeten som person, b) profetens ära genom att inte respektera den omstridda bestämmelsen att *inte avbilda* profeten eller c) ses som en avbildning av profeten kombinerat med en respektlös användning av skällsordet ”hund”, vilket resulterar i en dubbel kränkning: dels en personkränkning, dels en kränkning av profetens ära. Det

framkommer inte i artikeln att verket skulle vara kränkande *i relation* till en viss grupp (såsom muslimer). Därmed utesluts att Ørskou ser ikonografen som en kränkning av t.ex. muslimers frihet.

2. Gemensamt för alternativ a), b) och c) är att verkets kränkande karaktär uppstår som ett resultat av att teckningen bedöms vara en avbild, en reproduktion/representation av verkligheten. Hade verket uppfattats föreställa en fiktiv/imaginär person, en person vi alla är överens om aldrig förekommit i verkligheten, skulle konstverkets innehåll inte kunna kränka en person/dess ära.

För att sammanfatta: Mellan raderna gömmer sig ett antagande om att verket är en **representation** av verkligheten som gör att verket ses som hatiskt/kränkande och därmed inte platsar i samlingen. Det framkommer även att verkets **innehåll** är avgörande för huruvida verket platsar i samlingen eller inte.

Citat 2: Jämfört med andra provokationer [...] saknar det [verket] också en **mer sofistikerad form eller uttryck**. Verket **uppmärksammar oss inte heller på något nytt** om världen utan **cementerar motsättningar** som vi tyvärr redan känner till allt för väl.

I citat 2 bedöms verket utifrån tekniska kriterier: *hur* den är gjord, och det understryks att teckningen saknar vissa kvaliteter i relation till dess form/uttryck. Verket påstås inte vara tillräckligt välgjort för att platsa i samlingen. Verket bedöms även brista eftersom det inte påverkar omvärlden på rätt sätt: det har en viss effekt (cementerar motsättningar) men inte den önskvärda (uppmärksamma oss på något nytt). Således bedöms konstverket dels i relation till dess form, dels i relation till dess effekt på omgivningen.

Sammanfattningsvis menar jag att det i artikeln syns hur olika föreställningar av konstverket bildar en ekvivalenskedja där **konst som representation** kombineras med **konst som innehåll/form** samt **en viss effekt**.

5.1.2 Millroth: "Fult knep att antyda att Vilks var främlingsfientlig" (B)

Citat 1: Gitte Ørskous argument (9/10) mot att förvärva Vilks teckning förvånar mig; de står på lös grund. **Hur kan hon veta att "Profeten M som rondellhund" gjordes som en medveten provokation "med avsikt att skapa spektakel i en tid som var och är präglad av xenofobi och islamofobi"?**

Citat 2: "Profeten M som rondellhund" refuserades i Tällerud men publicerades i Nerikes Allehanda och därmed var **stenen i rullning**. **Sin vana trogen hängde Vilks med**. Men – och där håller jag med kritikerna – då han landade i skumma, xenofobiska sammanslutningar som SION (organisationen Stop islamization of nations) borde han ha avbrutit verket. I denna tidning påpekade jag också detta. **Jag ville låta rondellhunden slippa reaktionära, främlingsfientliga krafter strypkoppel**. Verket var ju mycket mer än så.

Citat 3: Vilks var varken antroposof eller kollektivist – inte heller utopist. Han ville **testa gränser, pröva vart verket ledde honom** om han gjorde si eller så.

I polemik till Ørskou framförs att konstverkets *syfte är okänt* (citrat 1). I citat 2 och 3 ses verket ta Vilks till nya platser. I citat 2 tycks verket föra Vilks till SION konferensen. Det är inte Vilks som innehar agens, utan verket som innehar agens och Vilks som hänger med. På liknande sätt ges verket agens i citat 3: Vilks ville pröva vart *verket ledde* honom.

Samtidigt ses konstverkets agens delvis begränsad (citrat 2). Det finns omgivande krafter som håller det i ett strypkoppel. Jag förstår strypkopplet som en liknelse *där krafterna på avstånd kontrollerar verket*, och hindrar det från att röra sig helt fritt. Verket kan röra sig inom ett visst område men när verket rör sig utanför sitt område (den plats den är tilldelad), dras halsbandet åt och verket tvingas återvända till sitt ursprungliga området/sin plats.

Av liknelsen menar jag att vi kan utläsa tre saker:

1) Det finns krafter som vill styra verket

2) Krafterna försöker hålla verket på den plats som de har tilldelat det

3) Verket försöker röra sig ifrån den plats det tilldelats – annars hade det inte funnits ett behov av strypkopplet. Enligt Rancière tilldelas vi platser enligt polisordningens struktur, därmed kan verket genom att röra sig från den plats det tilldelats ses *distansera sig från den rådande ordningen*.

Den tredje punkten förstärks av de sista orden i citat 2, där verket ses vara ”mycket mer än så” vilket jag tolkar som ”mycket mer än den betydelse/plats krafterna försöker tillskriva det”. Således beskrivs verket varken ha ett tydligt/förutbestämt syfte/mål eller utvecklingsförlopp. Verket beskrivs som något som ”är”, dvs har en viss egen agens och således rör sig bortom Vilks kontroll. Det finns även en rörelse där krafter å ena sidan försöker kontrollera verket och hålla det på den plats de tilldelat det, å andra sidan försöker verket röra sig därifrån till en annan plats. Däremellan finns det ett visst avstånd, dvs *verket framträder på avstånd till de krafter som styr det*.

Givet att konstens fria framträdande innebär att ett verk *inte har* eller *förverkligar några syften* och *distanserar sig från den rådande ordningen* och att verket till viss del ses som ett subjekt (det har någon form av agens), menar jag att det i artikeln uppstår en ekvivalent relation mellan **konst som ett fritt framträdande – något som ”är” – utan mål**.

5.1.3 Resultat diskursanalys

Diskursanalysen visar två ekvivalenskedjor, som sammanlänkar tecken på olika sätt för att ge ”konst” innehåll.

Artikel A: Konst som representation av verkligheten – innehåll/form – en viss effekt

Artikel B: Konst som ett fritt framträdande – något som ”är” – inget mål/ingen specifik effekt

I den första ekvivalenskedjan kan konst ses som en representation av verkligheten. En konstnär *gör* konst genom att skapa ett specifikt innehåll eller ge verket en viss form för att gestalta/reproducera ”verkligheten”. Teckningarna bedöms utifrån förutbestämda tekniska perfektionskriterier. Det finns en underförstådd syn på vilka former/uttryck som är konstnärliga. Samtidigt bedöms verket utifrån vilken effekt det har *i verkligheten*, där vissa effekter anses höja konstverkets kvalitet medan andra minskar den. Konst ses som något som har ett tydligt syfte och som ska ”uppmärksamma oss på något nytt om världen”, samtidigt ses det verka i samma rum som ”vi andra” (det sinnliga) genom att cementera redan etablerade motsättningar (i polisen). Verket lever enligt Ørskou *inte* upp till denna beskrivning av vad konst ska ”vara”. Teckningen ses inte som konst, därav exkluderas den från museets samling. **Jag menar att denna beteckning av konst kan liknas med hur ”den representationella regimen” tillskriver konst betydelse** (se kapitel 4).

I den andra ekvivalenskedjan ges konst innehåll genom att framträda fritt, genom att *inte* reproducera verkligheten utan försöka röra sig bort från den, ta sig från den plats den tilldelats till en ny plats. Det är inte dess form eller konstnärens tillvägagångssätt, som avgör huruvida verket är konst. I stället framställs ett konstverk som ett subjekt, något som *är*. Kort sagt: Konsten reproducerar inte ett fenomen från verkligheten, den reproducerar sig själv. Konsten ses inte ha några specifika mål utan försöker distansera sig från de styrande krafterna. **Denna beteckning av konst menar jag kan liknas med hur ”den estetiska regimen” tillskriver konst betydelse.** Millroth tillskriver teckningen betydelse som konst, därav anses den platsa i museets samling. **Det går således att kartlägga en diskursiv strid mellan två diskurser som vill tillskriva konst betydelse** (se kapitel 4). Diskurserna kan liknas med Rancières ”representationella regim” och ”estetiska regim”⁷.

5.1.4 Konst vs Icke-konst

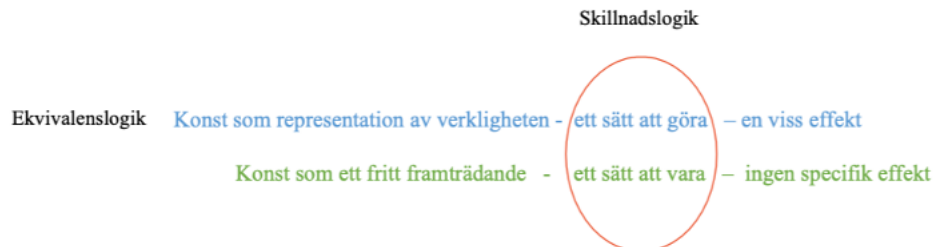
I artiklarna syns ett dualistiskt tänkande på konst. Det kan sammanfattas genom dikotomierna *avbild/icke-avbild*, något konstnären *gör/något som är*, en viss effekt/*inte nödvändigtvis en effekt*. Verket slits därmed mellan två betydelser av konst, som även är varandras konstitutiva utsida. ”Konst” i den representationella regimen är likställt med ”icke-konst” i den estetiska regimen och vice versa. Denna process kan identifieras genom skillnadslogiken: en rörelse som befäster gränsen mellan vad konst är – dess ”insida” - och inte är – dess ”utsida”. Att det finns en strid huruvida verket platsar i museets samling kan således härledas till att det finns två olika sätt att fylla konst med innehåll, och att verket omöjligt kan motsvara båda definitionerna, eftersom de är varandras konstitutiva utsida.

Den dikotoma uppdelning innebär att helheten delas upp i två separata delar som dels är gemensamt uttömmande: allt måste höra till insidan eller utsidan, dels

⁷ Villkoret ”en viss effekt” är i teorin mer kopplat till den etiska regimen än den representationella, men eftersom vissa villkor kan följa med in i nästa regim, ser jag det möjligt att koppla detta ”etiska” villkor till den representationella regimen.

ömsesidigt uteslutande: ingenting kan samtidigt höra till insidan och utsidan. I uppsatsens fall blir uppdelningen som följer: Hör verket inte till insidan: konst, måste det tillhöra utsidan: icke-konst. Att Ørskou inte ser teckningen som konst, likställs därmed med att Ørskou ser teckningarna som icke-konst.

Som diskursanalysen och teori-delen framhåvt skiljer sig den representationella och den estetiska regimen beteckning av konst diametralt. Detta synliggörs genom ekvivalens- och skillnadslogiken. Se figur 2.

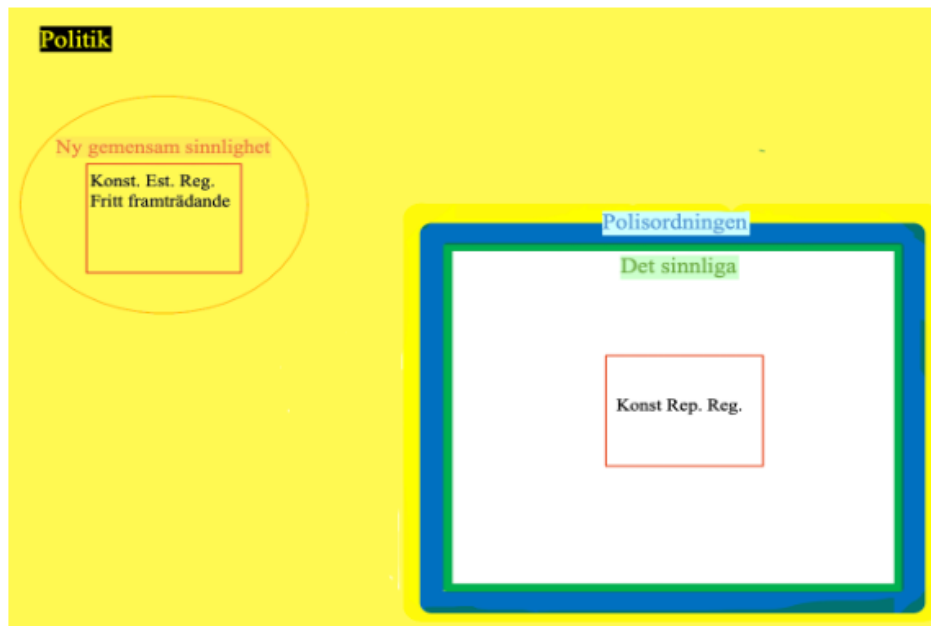


Figur 2. Visar ekvivalens- och skillnadslogiken som har identifierats i materialet. Den blå övre raden är den representationella regimen ekvivalenslogik, och den gröna undre raden är den estetiska regimen ekvivalenslogik.

Figuren visar två ekvivalenskedjor som betecknar konst på två olika sätt: den representationella regimen (blå) och den estetiska regimen (grön). Skillnadslogiken visar att dessa beteckningar är varandras *motsatser*. Det som är konst i den estetiska regimen är *inte* konst (icke-konst) i den representationella regimen och vice versa. Som tidigare nämnts ser Ørskou, i enlighet med den representationella regimen, inte verket som konst (utan icke-konst). Därmed uppfattar jag det som att både Ørskou och Millroth anser verket kunna ekvivaleras med den gröna ekvivalenskedjan. Skillnaden är att Ørskou inte ser denna ekvivalenskedja sammanlänkad med konst, utan med icke-konst. Således verkar det finnas en samsyn om hur verket tar sig uttryck, däremot finns det meningsskiljaktigheter huruvida detta sätt att vara, betecknar konst.

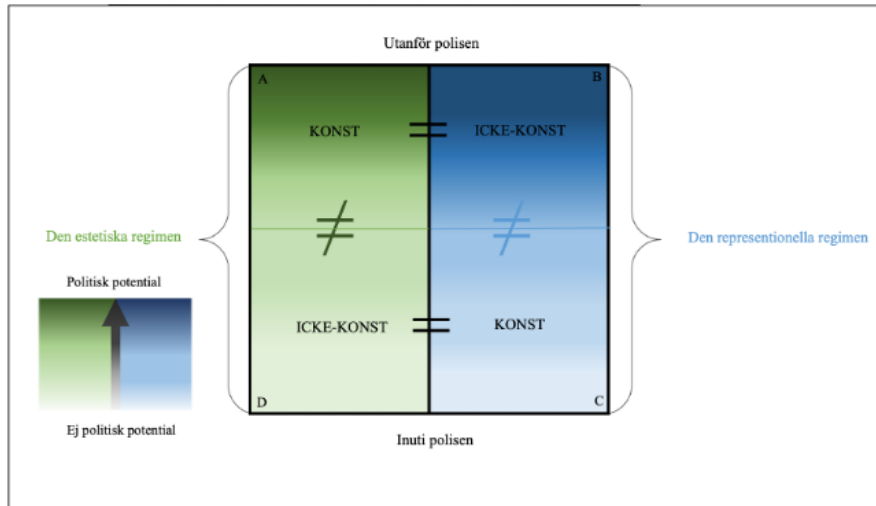
5.2 Teckningens politik och estetik enligt Rancière

För att inledningsvis repetera: När vi talar om konst såsom vi gör i den representationella regimen är konst de verk som tilldelats en plats i polisen. Dessa verk är enligt Rancière opolitiska. När vi talar om konst såsom vi gör i den estetiska regimen, är konst de verk som verkar utanför polisen. Dessa verk kan enligt Rancière vara politiska (se figur 3).



Figur 3. Visar hur konst i den representationella regimen betecknas som en estetisk produkt som tillskrivits en plats inuti polisen och det sinnliga. Till vänster visas hur konst i den estetiska regimen framträder fritt på avstånd från polisen, i en ny gemensam sinnlighet. Det som är markerat i gult kan vara politiskt. Det som är markerat i vitt kan inte vara politiskt.

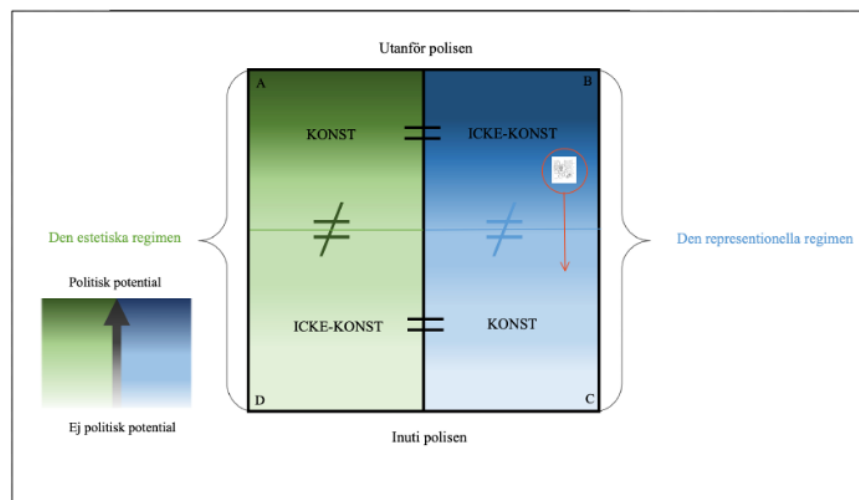
För att åskådliggöra vilka konsekvenser den diskursiva striden kan få för verket och dess politiska potential, enligt Rancière, kommer figur 4 användas som bas. I vänster till grönt har vi den estetiska regimen "perspektiv" och till höger i blått den representationella regimen "perspektiv". Figuren visar således hur den estetiska regimen tillskriver konst betydelse (A) i relation till icke-konst (D). Konst är utanför polisen och har därav politisk potential. Till höger visas hur den representationella regimen tillskriver konst betydelse (C) i relation till icke-konst (B). Konst är inuti polisen och har därav inte politisk potential. Den dikotoma uppdelning får till följd att konst i den estetiska regimen (A) är likställt med icke-konst i den representationella regimen (B) och konst i den representationella regimen (C) är likställt med icke-konst i den estetiska regimen (D).



Figur 4. Visar relationen mellan hur den estetiska regimen och den representationella regimen betecknar konst.

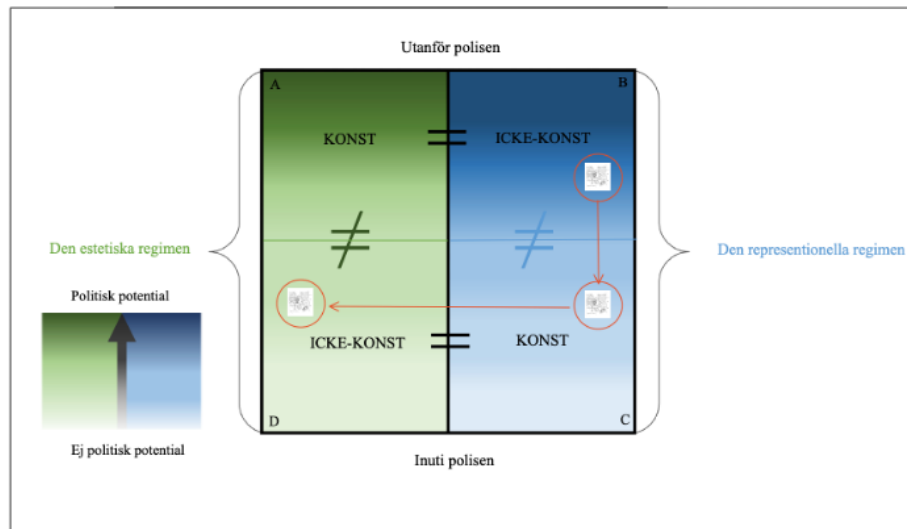
5.2.1 Teckningens rörelse mellan konst och icke-konst

Återigen en teoretisk repetition: För att konsten ska vara politisk måste den dels ge upphov till en ny sinnlighet, dels hindras från att etablera denna sinnlighet fullt ut, eftersom ett sådant etablerande fräntar konst dess politiska potential. Diskursanalysen visade att Ørskou, i enlighet med den representationella regimen, inte betecknar teckningen som konst (utan som icke-konst), därav platsar den inte i museets samling. I figur 5. konceptualiseras Ørskous resonemang mha Rancières teori. Verket tillskrivs mening som icke-konst (B). För att det ska få lov att bli en del av Modernas samlingar, måste det röra sig i pilens riktning in i (C) – begripliggöras som ”konst”. I den rörelsen förflyttas verket in i polisen och förlorar sin politiska potential.



Figur 5. Visar hur teckningen skulle röra sig om den tillskrevs betydelse som konst av Ørskou enligt Rancières teori om estetikens politik.

Då konst i polisen inte kan existera enligt Rancièr, rör sig verket direkt från (C) till (D) (se figur 6).



Figur 6. Visar dels den position som verket får genom att tillskrivas mening som icke-konst (B) av Ørskou, dels den rörelse som verket skulle behöva göra för att få inkluderas i Moderna museets samling (B→C).

Sammanfattningsvis går det att utläsa en tvist huruvida teckningen är konst eller ej, men tvisten kan egentligen ses handla om två olika förståelser för vad konst är. Resultatet av att teckningarna inte stämmer överens med museets förståelse av konst, är dels att de förpassas ur samlingen (får ingen plats i polisen/det sinnliga), dels att de, enligt Rancièr, får politisk potential. Därmed väcks frågan: *varför* får verket politisk potential och på vilket sätt tar det sig uttryck?

5.2.2 Den politiska processen

Att hävda att teckningen får politisk potential genom att förpassas från museet är en förenkling, men avvisandet är en viktig del av processen. Politik är nämligen *en process*, det är den rörelse som precis identifierats då konstverket dras mellan konst och icke-konst. Rörelsen är avgörande eftersom konsten dels måste vara separerad från polisen för att vara politisk, dels måste stå i relation till polisen för att ha något att politisera – något att göra motstånd mot. För att teckningen ska vara politisk behöver den därmed å ena sidan möjliggöra en ny delning av det sinnliga, å andra sidan inte konkurrera ut den etablerade delningen av det sinnliga.

Teckningen kan genom att fritt framträda vara politisk eftersom framträdandet möjliggör alternativa sätt att dela det sinnliga på. Samtidigt finns det en risk att den alternativa delningen av det sinnliga övergår till att bli en dominant delning av det sinnliga. Det medför att polisordningen tillintetgörs och följaktligen även politiken. För att polisordningen ska bestå behöver nämligen den gemensamma sinnliga erfarenheten dominera, eftersom den döljer polisordningens tomrum. Om tomrummen avslöjas upplöses polisordningen.

För att förstå teckningens politiska potential, behöver innebörden av konstens fria framträdande tydliggöras. Nedan konkretiseras den fritt framträdande konsten genom en liknelse: konst som moln. Härefter förkortas ”den fritt framträdande konsten” till ”konsten”.

5.2.3 Politisk konst framträder fritt

Likt moln, är konsten ogripbar; den figurerar utanför den verklighet vi kan ta på samtidigt som olika vindar försöker påverka dess rörelse i en viss riktning: föra den närmare det gemensamma livet eller ut mot alternativa livsformerna. När vi betraktar konst blir vi, på samma sätt som när vi iakttar molnen, tillgängliga för nya föreställningar. Molnen kan väcka tankar om ett annat liv, ett liv efter döden och/eller bortom jordens gränser. De kan få oss att reflektera kring de oändligt många livsformer andra galaxer - andra verkligheter - kan erbjuda. Likt molnen, öppnar konsten upp för möjligheten att föreställa sig alternativa levnadssätt, utan att ge direktiv om hur detta liv skulle se ut. Konsten möjliggör alternativa sätt att dela det sinnliga på. Den skapar ett rum i vilket människors förmåga, tanke och handlingsmönster, inte begränsas. Ett rum där jämlikhet, i stället för ojämlikhet, antas. Konsten är således politisk genom att fritt framträda, bara finnas där, för oss att betrakta.

5.2.4 Politisk konst har inget tydligt syfte

De estetiska produkter som har ett specifikt budskap, som uttryckligen syftar till att uppmärksamma oss på samhällets strukturer eller kritisera verkligheten är opolitiska. Politik handlar om att *anta* jämlikhet, inte påpeka eller uppmärksamma ojämlikhet. De teckningar som påpekar vad som är fel eller vad som bör förändras har vi ord för att beskriva. När konstens meddelande blir entydigt, tydligt och läsbart, tar den sig samma uttryck som all annan diskurs. Konsten är då inte längre en avskild egenhet, den är en integrerad del av vår verklighet, där etablerade tankemönster har övertaget. Konst med ett uttryckt syfte kan inte föra våra tankar till en ny sinnlighet utan verkar i stället innanför den upprättade sensoriska erfarenhetens gränser där den avpolitiserar, för att sedan förintas.

Det är således genom att vara oläsbar, som rondellhunden gör uppror. Genom att tala ett oförståeligt språk, lyda en annan logik, väcker den ett behov av en ny sinnlighet som erbjuder en alternativ förståelse av verkligheten där teckningen kan begripliggöras. Samtidigt avslöjar teckningen att polisen inte är den felfria ordning som den säger sig vara. Teckningen synliggör att det finns ofixerad mening, att polisens kategorisering är instabil och ofullständig, att det finns subjekt som inte har en plats. Teckningen konstituerar en egen plats, utanför polisen, där teckningen har formuleringsprivilegiet: En plats där polisen varken har makt över vilken betydelse som teckningen eller konst ska ha.

5.2.5 Teckningens politiska potential (re)produceras av den diskursiva striden

Vi återgår till liknelsen om konst som moln, där molnet symboliserar konstens fria framträdande. På samma sätt som molnet är en fas i vattnets kretslopp, kan konst ses som en fas i teckningens politisering. En annan fas är den då vattnet släpps från molnet och blir till regn, när teckningen går från att vara konst till icke-konst. Gemensamt för regnet och icke-konsten är att de båda absorberas av verkligheten för att sedan osynliggöras. Regnet absorberas av växter. Teckningen absorberas av polisens strukturer, inrättar sig efter det etablerade systemet, blir ett med det sinnliga och försvinner. Den förmedlar inte längre en alternativ värld *som politisk konst* utan fyller en upprätthållande funktion i den värld vi redan existerar i *som avpolitiserad icke-konst*.

Det är just detta som den tidigare kartlagda diskursiva striden handlar om. Den handlar om två olika syner på konst, där den representationella regimen ser konst som regn: något som ska få verkligheten att blomma, något som ska förbättra den ordning vi redan lever i. Den estetiska regimen ser konst som moln: något som ska väcka föreställningar om alternativa sätt att leva: Levnadssätt som inte namngetts, eller tilldelats en plats i verklighetens fauna - som inte går att kategorisera i enlighet med verklighetens flora.

Jag menar således att teckningen har politisk potential. Politiseringen är ett resultat av den diskursiva striden där teckningen pendlar mellan att begripliggöras som konst och icke-konst. Om den estetiska regimen skulle vinna den diskursiva striden, uppnå hegemoni och låsa fast konstets betydelse på sitt sätt – skulle konstverket ekvivaleras med konst som fritt framträdande. Detta skulle medföra att teckningen ensidigt skulle verka utanför polisordningen och ostört kunna etablera en ny sinnlig erfarenhet. Den nya sinnliga erfarenheten skulle efter att polisens alla tomrum avslöjats och polisen fallit, bli den dominanta verklighetsbilden. Detta medför att konsten inte längre erbjuder en separat verklighet. Verket går från att vara en motståndskraft *mot* den dominanta verklighetsbilden – från att vara politisk - till att *bli* den dominanta verklighetsbilden. Konsten kan inte lägre separeras från livets andra former, den avpolitiserar och blir till icke-konst.

Om den representationella regimen skulle vinna den diskursiva striden och låsa fast konstets betydelse på sitt sätt – skulle teckningen ekvivaleras med icke-konst, eftersom teckningen inte betecknas som konst enligt den representationella regimen. Oavsett vilken part som vinner striden ser vi således att teckningen, när dess betydelse fixeras, i slutändan avpolitiserar.

För att verket ska ha politisk potential är det således av största vikt att teckningens betydelse är ofixerad, vilket kräver att den är en flytande signifikant och rör sig mellan att ses som konst och icke-konst. Teckningen kan således å ena sidan ekvivaleras med konst som fritt framträdande och separeras från andra livsformer vilket laddar den med *politisk potential*. Å andra sidan kan den ekvivaleras med icke-konst vilket *hindrar* den från att fullständigt etablera en ny hegemonisk sinnlig erfarenhet där först polisen, politiken och därefter även *konsten politiska potential upphör*. Den diskursiva striden drar teckningen mellan två poler och skapar således en spänning som (re)producerar teckningens politiska potential.

6 Diskussion

I diskussionen sammanfattas först analysen, följt av reflektion kring uppsatsens styrkor och svagheter, därefter ges förslag på framtida forskning. I analysens första del identifieras en diskursiv strid mellan två diskurser som vill tillskriva konst betydelse. Diskurserna kan liknas med Rancières ”representationella regim” och ”estetiska regim”. Det framkommer att verket slits mellan två betydelser av konst, som även är varandras konstitutiva utsida. ”Konst” i den representationella regimen är likställt med ”icke-konst” i den estetiska regimen och vice versa. Den diskursiva striden kan ses ligga bakom konflikten om huruvida verket platsar i Moderna museets samling. Museet förstår konst i enlighet med den representationella regimen, vilken inte ser verket som konst. Därav avvisas verket från museets samling. Verket kan däremot ekvivaleras med konst i den estetiska regimen.

Genom att applicera Rancières teori om estetikens politik på resultatet i diskursanalysen framkommer att verket kan ses som politiskt. Den diskursiva striden drar teckningen mellan två poler vilket skapar en spänning som (re)producerar teckningens politiska potential. Teckningen uppträder som en flytande signifikant vilken pendlar mellan att dels ekvivaleras med konst som fritt framträdande vilket laddar den med *politisk potential*. Dels ekvivaleras den med icke-konst vilket *hindrar dess politiska potential från att upphöra*.

Analysen har framhållit att teckningen dels gett upphov till en konflikt om vad ”konst” är, dels visat att polisen är ofullständig: den saknar verktyg för att förstå vad teckningen uttrycker. Att den diskursiva striden fortfarande pågår, att ingen part lyckats uppnå hegemoni om vad konst betyder, visar att det sinnliga har rubbats och att polisordningens logik inte längre ostört styr det sinnliga. Teckningen har varken en bestämd plats eller funktion och det sinnliga lyckas inte dölja felet, övertäcka tomrummet. Verket kan i Rancières termer beskrivas ge upphov till dissensus: Teckningen skapar en motsättning i en annars homogen föreställning om hur saker och ting ska vara. På basis av ovan menar jag att konstverket, enligt Rancières teori om estetikens politik fungerar politiskt i denna specifika situation. Jag menar även att den diskursiva striden kan förklara varför teckningen varit sprängstoff i den offentliga debatten: den har omöjligt kunnat inordnas enligt samhällets vanliga kategoriseringslogiker och dess betydelse har därmed alltid varit uppe för debatt. Jag anser därmed att verket bör välkomnas av Moderna museet givet att det både främjar kritiskt tänkande och verkar samhällsförändrande.

Uppsatsen visar å ena sidan att kombinationen av diskursteori och Rancières teori är fruktbar för att förstå relationen mellan konst och politik. Å andra sidan är uppsatsens resultat i hög grad styrd av teorivalet. Rancières ontologiska utgångspunkt: att verkligheten är en gemensam sensorisk erfarenhet, såväl som hans definition av politik och förståelse för samhällsordningen (polisen) kan vid första anblick ses begränsande. Efter ytterligare eftertanke visar sig dock stora

likheter med andra etablerade teorier. Verkligheten som en sensorisk erfarenhet kan ses som en omskrivning av den vedertagna poststrukturella synen på diskursen som en allomfattande struktur. Polisen kan ses som en vidareutveckling av de maktgenomsyrande och självreglerande system som Foucault la stor tankekraft på att analysera. Dessutom kan Rancières politik-begreppet ses vara mer konkret än många andra definitioner. Detta innebär att ett fenomen som enligt Rancière är opolitiskt kan ses som politiskt enligt andra teorier. Däremot är det få som menar att de företeelser som ingrips av Rancières politikbegrepp - motstånd mot dominans – inte är politik. Med det sagt: resultatet är i hög grad beroende av teorivalet, men det behöver varken minska uppsatsens relevans, giltighet eller möjlighet att nå liknande slutsatser genom andra poststrukturella teorier.

Diskursanalysen syftar till att bekräfta två diskurser som deriverats från Rancières teori. Detta kan å ena sidan medföra en viss konfirmeringsbias, dvs att jag omedvetet selektivt uppmärksammat de delar av materialet som stämmer med teorin och ignorerat det som strider mot den. Å andra sidan är det ur ett poststrukturalistiskt perspektiv omöjligt att nå en objektiv sanning, eftersom en sådan inte finns. Således har uppsatsen ingen generaliserande ambition och gör enbart anspråk på att visa en möjlig tolkning av artiklarna och ge en förståelse, bland många möjliga, för det sammanhang som konstverkets betydelse uppkommer och regleras i.

Avslutningsvis visar uppsatsen att konstens politiska funktion ständigt tar nya och oanade former. Det är genom att angripa konst, politik och diskurs som tre samverkande faktorer, som vi på riktigt kan förstå helhetsbilden och nå kunskap om konstens (politiska) roll i samhället. Därmed vill jag uppmuntra till vidare forskning om relationen mellan konst och politik för att nå ökad förståelse för alternativa sätt som politiskt motstånd kan ta sig uttryck i samtiden och framtiden. Motstånd kan uppstå där man minst anar det! Därför måste statsvetenskapen vara öppen för nya sätt att angripa politiken och ha en välkomnande inställning inför nytänkande. När konsten blir en fristad för politiska meningsskiljaktigheter, behöver statsvetenskapen följa efter och ta sig an konsten som studieobjekt.

7 Slutsats

Analysen visar att det i debatten går att kartlägga en diskursiv strid om vad konst betyder. Diskurserna kan liknas med Rancières identifikationsregimer: ”den representationella regimen” och ”den estetiska regimen”. Den diskursiva striden kan vara en förklaring till konflikten om huruvida verket platsar i Moderna museets samling. Museet förstår konst i enlighet med den representationella regimen, vilken inte tillskriver verket betydelse som konst. Därav avvisas verket från museets samling. Verket kan däremot ekvivaleras med konst i den estetiska regimen. Den diskursiva striden resulterar i att teckningen pendlar mellan konst och icke-konst vilket genererar en spänning som (re)producerar teckningens politiska potential.

Teckningen kan dessutom ses fungera politiskt i denna specifika situation eftersom den dels ger upphov till en konflikt om vad ”konst” är, dels visar att den rådande sociala ordningen är ofullständig: den saknar verktyg för att förstå och kategorisera teckningen. Att den diskursiva striden fortfarande pågår visar att teckningen skapat en motsättning i en annars homogen föreställning om hur saker och ting ska vara. Därmed kan verket i Rancières termer beskrivas fungera politiskt.

8 Referenser

- Barthes, R., 1974.. *S/Z*. New York, Hill and Wang.
- Barthes, R., 2016. *Bildens retorik*. Stockholm, Bokförlaget Faethon.
- Bohman, T., 2021. "Lars Vilks hade rätt om hyckleriet". *Expressen*. 2021-10-14.
- Bratthall, K., 2021. "Ska den som uppger sig vara konstnär betraktas med ursäktande ögon?" *Sydsvenskan*. B9. 2021-10-28.
- Derrida, J., 1974. *Of Grammatology*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Derrida, J., 1982. *Margins of Philosophy*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Foucault, M., 1972. *Vetandets arkeologi*. Staffanstorp, Cavefors.
- Foucault, M., 1977. "The Confession of the Flesh" i Colin Gordon (red.) *Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. C. Gordon: 194–228.
- Foucault, M., 1994. *The order of things: an archaeology of the human sciences*. New York: Vintage Books.
- Foucault, M., 1995. *Discipline and punish: the birth of the prison*. New York: Vintage Books
- Foucault, M., 2019. *Subjektivitet och sanning: Collège de France 1980-1981*. Hägersten, Tankekraft Förlag.
- Hafsteinsdóttir, E., 2015. *The Art of Making Democratic Trouble : Four Art Events and Radical Democratic Theory*. Stockholm studies in politics. Stockholm, Department of Political Science, Stockholm University: 245.
- Hallberg, A., 2020. *Lars Vilks, rondellhunden och attacken i Köpenhamn*. P3 Dokumentär.
- Heinemann, K., 2007. "Muhammedhunden är inte hets mot folkgrupp". *Journalisten*. 2007-09-21.
- Hultman, P., 2013. "Invandrarkritisk gallerist bakom Vilksutställning". *SVT-Nyheter*. 2013-03-07.

- Kant, I., 1974. *Critique of judgement*. New York, Hafner Press.
- Laclau, E. & C. Mouffe, 2001. *Hegemony and socialist strategy : towards a radical democratic politics*, Verso.
- Millroth, T., 2021. "Fult knep att antyda att Vilks var främlingsfientlig". *Sydsvenskan*. A19. 2021-10-11.
- Moderna-museet, 2021. "Om museet." [Elektronisk] Tillgänglig: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/sv/om-museet/>. Hämtdatum: 2021-12-30.
- Möller, P., 2021. *Kulturstad/Stadskultur : Idéer om kulturens värden i Malmös stadsomvandling 1990–2012*. Linköping Studies in Arts and Sciences. Linköping, Linköping University Electronic Press: 519.
- Olofson, S., 2018. "Alla ska följa våra lagar" *Norra Skåne*. 2018-02-26.
- Olsson, K. V. and S. Ström, 2007. "Teckning inte hets". *Upsala Nya Tidning*. 2007-09-21.
- Rancière, J., 1999. *Disagreement: Politics and Philosophy*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Rancière, J., 2006. *Texter om politik och estetik*. Lund, Propexus.
- Rancière, J., 2007. "Den politiska konstens janusansikte. Gabriel Rockhill intervjuar Jacques Rancière". i S. Sheikh, Raster (red.). *Konst, makt och politik* Skriftserien Kairos: 12.
- Rancière, J., 2010. *Dissensus: on politics and aesthetics*. London, Continuum.
- SFS 2001:732. Skadeståndslag.
- Stavrakakis, Y., 2012. *Challenges of Re-politicisation*. Third Text 26(5): 551-565.
- Treijns, E., 2010. "Vikten av att vara Vilks". *Svenska Dagbladet*.
- Weibull, H., 2021. *Lars Vilks och betydelsen av en rondellhund* P1 Kultur Reportage. P1-Kultur.
- Ölmedal, I., 2021. "Rätten att smäda kräver jämlikhet". *Sydsvenskan*: C2. 2021-10-17.
- Ørskou, G., 2021. "Därför ratar Moderna museet rondellhunden". *Sydsvenskan*. A24. 2021-10-09.