

This is an electronic reprint of the original article. This reprint may differ from the original in pagination and typographic detail.

---

## Konsten och dess värdesutbyte - en tom och parasitär form?

Andersson, Fred

*Published in:*  
Finsk tidskrift

Publicerad: 01/01/2014

*Document Version*  
Förlagets PDF, även kallad Registrerad version

*Document License*  
Publisher rights policy

[Link to publication](#)

*Please cite the original version:*

Andersson, F. (2014). Konsten och dess värdesutbyte - en tom och parasitär form? *Finsk tidskrift*, 138(7-8), 23–34.

### General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

### Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

## Konsten och dess värdesutbyte – en tom och parasitär form?

---

*Fred Andersson*

Denna artikel börjar med en travesti. I sin strukturalistiska antropologi menade Claude Lévi-Strauss att de sociala världar där stammen och klanen fortfarande är de bärande enheterna har organiserats kring tre former av utbyte. Dessa former är utbytet av varor ("ekonomi"), utbytet av kvinnor (släktallianser) och utbytet av ord (språk). Som de flesta drastiska abstraktioner har Lévi-Strauss byteteori varit en stor inspiration för somliga och ett allvarligt irritationsmoment för andra (för en kort översikt om byteteori, se Graeber 2010). Med tiden har de akademiska tvisterna om dess värde och tillämpbarhet tenderat att röra sig allt längre bort från de empiriska fältstudier i Sydamerika som en gång, för sju decennier sedan, blev den stora vändpunkten för forskaren Lévi-Strauss. Men om vi ska föreställa oss världar och tankar som är radikalt annorlunda än dem vi är vana vid är det möjligt att vi måste starta med just de abstrakta teserna, även de som verkar övermodiga och absurda.

I vårt differentierade samhälle, accelererande genom globaliseringen, har vi kanske svårare än någonsin att tänka oss en tillvaro utan några tydliga skillnader mellan det praktiskt rationella och

det symboliskt språkliga. Moderniteten har lärt oss att hänvisa det symboliska handlandet till separata sfärer som religionen och konsten. Där kan det avnjutas som tro eller fiktion, vilket underförstått innebär en lägre status för dess utövare. Till skillnad från medicinmannen, eller barockens hovarkitekter, ingår dessa utövare inte längre i den dominerande fraktionen av samhällseliten. Som medlemmar av en *dominerad* fraktion kan de däremot med desto större självmedvetenhet hävda sin autonomi. Historien om det moderna konstlivets utveckling i Europa är till stor del en historia om autonomisträvan.

Min travesti på Lévi-Strauss och byteteorin gäller konsten, eller snarare konstlivet. Jag hävdar att det idag finns tre sätt att cirkulera objekt och handlingar som påstås vara "konst" i konstlivet, och att dessa cirkulationsformer kan beskrivas i analogi med de som Lévi-Strauss föreslog i analysen av klansamhället. Förenklat handlar det om cirkulation av konst som varor, cirkulation av konst som sociala relationer, samt cirkulation av konst som symboliskt kapital. Cirkulationen av kvinnor i Lévi-Strauss modell handlade om klanens intrikata regler för vem som får bilda par med vem. Med andra ord utgjorde den samhällets system för upprättande av sociala relationer. Med differentierad arbetsdelning och framväxten av specialiserade sektorer ökar komplexiteten hos samhällen och system. När sociala relationer görs till tema för konst idag kan konstnären ta fasta på någon viss aspekt av samtidens svåröverskådliga sociala landskap. Teman kring genus och etnicitet har länge varit mer gångbara än klassfrågor, även om dessa verkar vara på väg tillbaka. Men konst som cirkulation av sociala relationer anknyter ofta till vardagliga och intima sammanhang snarare än stora strukturella frågor. Utgångspunkten kan vara de informella samtal och aktiviteter där sociologer influerade av Bourdieu gärna vill identifiera ett socialt kapital.

Den thailändsk-brasilianske konstnären Rirkrit Tiravanija började till exempel på 1990-talet göra utställningar som endast bestod av hans servering av mat till besökarna. Här använde han sin matlagningskonst som socialt kapital och upprättade genom handlingen en rad sociala relationer. Eftersom verket de facto består av dessa sociala relationer kommer de att ingå i verkets cirkulation via vissa kanaler för främjande och visning av konst.

Cirkulationen innebär också att Tiravanija rent fysiskt cirkulerar sig själv mellan de platser där verket uppförs/visas. Någon mening eller något innehåll utöver denna cirkulation verkar inte gå att upptäcka. Verket är varken knutet till några av konstnären artikulerade idéer eller några permanenta objekt. Symboliskt kapital, till skillnad från monetärt och socialt, förutsätter däremot cirkulation av idéer och språk. Det utgörs av vissa symboliska attribut och språkliga koder som ger upphov till respekt och samhörighet inom en nation eller grupp, och ibland inom en elit.

Cirkulation av tecken, koder och objekt förutsätter kanaler där dessa kan cirkulera. När konst är en vara för privat lyxkonsumtion sker cirkulationen idag främst via kommersiella gallerier och via konsthandlars lokaler. Till följd av marknadens globalisering är denna cirkulation idag den monetärt helt dominerande i konstlivet. De stora auktionshusens årsomsättning ökar på ett sätt som avspeglar expansion och recession i den globala ekonomin. Homologin mellan konstmarknad och övrig handel visar sig också i de kinesiska auktionshusens ständiga tillväxt. Det kan vara nyttigt att skaffa sig ett mer nyanserat historiskt perspektiv på denna situation, och då behöver vi inte gå särskilt långt tillbaka i tiden. I det som fortfarande kallades "den andra världen" – alltså den socialistiska – dominerade ännu på 1980-talet en annan cirkulationsform och en annan idé om konstens funktion. Det är idén om konsten för staten, alternativt konsten för folket. Den är inte unik för centralstyrda socialistiska statsbildningar, men i andra samhällen har den kopplats till särskilda föreställningar om konst som ett förverkligande av den liberala demokratins idé. I denna version skall konsten vara en autonom sektor som säkrar den parlamentariska ordningens fortbestånd genom kritiska och ifrågasättande verk som görs tillgängliga i offentligheten. Den yttre ramen utgörs ofta av offentliga rum med ursprung i 1800-talets nationella kulturinstitutioner. Drastiskt skulle man kunna säga att konsten här fungerar som slaven på kejsarens vagn – den som fritt tillåts säga obehagliga sanningar, men ändå belönas av makten. Samtidigt tillerkänns konsten en hög grad av autonomi – det som på kulturbyråkraters språk kallas "armslängds avstånd".

En konst för staten, via offentligt administrerade cirkulationskanaler, är nog i någon mån alltid en konst i symbolisk cirkulation.

De attribut och koder som cirkuleras är i högre eller lägre grad de som symboliskt bekräftar ett samhälles självbild. Men de lätt igenkännliga symbolerna för nationens och ideologins enhet i 1950-talets finska hjältemonument eller Sovjetunionens heroiska industriskildringar är helt andra symboler än de som förmedlas i nya verk inköpta för Västeuropas statliga museer för samtidskonst. Innehållet kan vara nog så politiskt, men nästan alltid på ett kritiskt och distanserat plan, som ett förverkligande av en abstrakt frihetsprincip. Eftersom kritik och kritisk undersökning kräver språkliga nyanser och presentationsformer som inte alltid är lättillgängliga finns dock risken att denna demokratiska konst reduceras till en angelägenhet för en intellektuell elit.

Rirkrit Tiravanijas matlagning var ett uttryck för en annan idé om hur demokrati och konst kan förenas. Här handlar det om att upphäva gränsen mellan konst och liv – eller med andra ord att eliminera konstens symboliska och ideologiska dimension. Konsten skall varken innebära lyxkonsumtion, propaganda eller specialiserad diskursiv kritik. Konsten skall gripa in direkt i människans/folkets liv genom konkreta handlingar för förändring. I ett föredrag från 1934 definierade Walter Benjamin framtidens författare som en producent – med andra ord en arbetare i ett produktionssystem som påminner mera om den moderna pressens än det exklusiva bokförlagets (Benjamin 1991). De konventionella barriärerna mellan skribent och diktare, mellan forskare och popularisator, måste enligt Benjamin försvinna. Han hänvisar i sammanhanget till författarnas roll i Sovjetunionen. I en ofta citerad passage hyllar han det dadaistiska collaget där brottstycken ur den materiella verkligheten ersätter tavelmåleriet: ”Och på detta sätt visar man publiken: Se, tiden spränger era bildramar; det mest oansenliga brottstycke från det dagliga livet säger mer än måleriet. Så som en mördares blodiga fingeravtryck på baksidan säger mer än texten.” (Min övers.) I det realistiska måleri och fotografi som ofta kallades ”nysakligt” ser Benjamin däremot inget annat än en mondän form av social pornografi. Hans exempel är fotografen Albert Renger-Patsch och dennes bok *Der Welt ist Schön*: ”[...] det är titeln på den bekanta fotoboken av Renger-Patsch, i vilken vi ser det nysakliga fotografiet i sin prydnö. Detta har lyckats med konststycket att, i mondänt perfektionistisk anda, framställa även misären som ett

föremål för njutning.” (Min övers.) Det enda möjliga alternativet, för Benjamin, är att avprofessionalisera bilden och fotograferandet. Varje författare skall bli sin egen fotograf, varje fotograf sin egen författare. Bild och text skall samspela sida vid sida i produktionen och i tryckpressarna. På så sätt raseras inte bara de konstlade gränserna mellan bild och text, utan i förlängningen också gränserna mellan konst och liv, mellan forskning och social aktivism.

Trots att så få av Benjamins utopiska förhoppningar infriades har hans texter förblivit en inspirationskälla för konstnärer som inte velat nöja sig med att framställa verk för konstmarknaden eller för symboliskt prestigeladdade offentliga rum. Ibland har de närmast sig sociologer som med kameran som redskap velat kombinera sin forskning med social aktivism (Harper 2012). Här aktualiseras åter igen cirkulationen av sociala relationer. Dokumentärfotografi som bildgenre innebär att bilden dokumenterar en social relation där fotografen ingår. Fotografen har varit på platsen, talat med personerna på bilden och försökt förstå deras situation. Den brittiske konstnären Stephen Willats genomförde under 1960-talet de första i en lång serie projekt där han med kamera, bandspelare och sociologisk metod registrerar människors vardag eller organiserar processer för förändring av till exempel ett bostadsområde. Bakom Willats projekt och utställningar finns en omfattande teoretisk reflektion som anknyter till organisationsteori, stadsplanering och cybernetik. Han har hela tiden arbetat i en gränsszon mellan bildkonst och sociologi. Att han via sina fotografier cirkulerar spåren av de relationer som uppstått i hans möten med människor är inte den enda cirkulationsaspekten. Willats vill i sina projekt arbeta direkt med de strukturer som ligger till grund för sociala relationer i vår tids samhälle.

Andra exempel på social aktivism som konst kan ha en enklare form och mer anspråkslösa teoretiska ambitioner. Den amerikanska konstnären Mierle Lederman-Ukeles uppmärksammades 1973 när hon städade museet Wadsworth Atheneum i Hartford. Här handlade det alltså om städning som konstverk, i anknytning till konstnärens tidigare manifest om ”Maintenance Art” (markservicekonst). I ett annat verk skakade hon hand med alla kommunala renhållningsarbetare i New York och tackade dem för att de håller staden levande. Den svenske konstnären Jörgen Svensson

upprättade år 1993 en tillfällig direkt busslinje mellan Stockholm och den lilla bruksorten Skoghall i Värmland. Skoghallsborna kunde åka till Stockholm varje lördag klockan 6 på morgonen. De var framme i Stockholm klockan 10.50 och kunde sedan göra vad de ville i åtta timmar. Stockholmare som åkte till Skoghall fick däremot ta sig tillbaka på annat sätt, eller vänta till nästa lördags buss. I ordets mest konkreta mening upprättades alltså en kommunikationskanal mellan centrum och periferi. En liten del av en samhällsstruktur förändrades tillfälligt och ingen kunde förutsäga vilka typer av möten som skulle uppstå under resorna. Ur den synvinkeln kunde verket ses som en form av social poesi.

Olika typer av förflyttningar och omplaceringar ingår ofta i denna sorts konst. Rirkrit Tiravanija placerade maten där konstobjekten vanligtvis fanns, och hans konstnärskap har utgjorts av ett ständigt resande. I en av Stephen Willats senare projekt byggde han en passage mellan ett konstgalleri och ett hyreshus och involverade hyreshusets invånare i processen. Den underförstådda frågan var förstås hur många gånger invånare i hyreshus besöker konstgallerier, och hur denna relation kan ändras. Lederman-Ukeles placerade sig själv i städerskans roll, implicerande att hon som kvinnlig konstnär hade att ta ställning till både den traditionella kvinnorollen och klassamhällets distinktion mellan finkultur och folkets kultur. Den österrikiska konstnärgruppen WochenKlausur förflyttade under 1994 och 1995 sammanlagt ett sextiototal lokala beslutsfattare, journalister och aktivister i Zürich till en båt. Där organiserades diskussioner om situationen för drogberoende kvinnor som tvingas prostituera sig. Resultatet av denna politiska intervention på en okonventionell plats blev att ett härbärge byggdes för den utsatta gruppen.

Att konst som social aktivism eller social undersökning på så sätt kan visa sig producera verklig nytta i samhället har gjort att allt fler offentliga inrättningar själva har tagit initiativ till samarbete. Den nämnde Jörgen Svensson arbetade under en period som konsult hos Sveriges socialdemokratiska kulturminister, vilket dokumenterades i ett verk. Konstnärerna Janna Holmstedt, Anna Högberg, Johan Tirén och Johan Waerndt engagerades under år 2010 av Stockholms läns landsting som konsulter i arbetet med RUFSS (Regional utvecklingsplan för stockholmsregionen). Även

här dokumenterades processen konstnärligt i form av en utställning och en bok. När konstnärer på detta sätt direkt involveras i planeringen av samhället, och därmed av dess sociala relationer, försvinner en del av den autonomi som kännetecknat konstens symboliska roll i offentligheten. Konsten görs mer nyttig och mer instrumentell, och via olika främjande stödåtgärder kan även det privata näringslivet uppmuntras att anlita konstnärer som konsulter. I en informationsfolder för det västsvenska projektet AIRIS (Artists in Residence) under åren 2002–2006 kan vi till exempel läsa följande: "AIRIS kräver tid och mod, men resultatet är häpnadsväckande konst och kultur som en del i organisationens utveckling. [Det] leder till såväl modigare och tryggare medarbetare som ökade marknadsandelar och en skarpare profil i media."

Min definition av tre cirkulationssystem är som sagt inget annat än en travesti på antropologisk byteteori och därmed öppen för kritik. Man kunde påpeka att materiella resurser är betydligt lättare att definiera än symboliska och sociala, och att det inte alltid är lätt att specificera vad som mer konkret sker i cirkulationen. Vad är det för utbyte som äger rum när ett hjältemonument ställs upp på ett torg eller när en konstnär skapar ett rum för nya sociala möten? Erbjuder konstnären i det sistnämnda fallet en tjänst i analogi med utbytet av tjänster i den expanderande tjänstesektorn? Finns det inte i så fall en betydande skillnad mellan utbyte av tjänster och cirkulation eller omflyttning av roller i ett socialt experiment? Själva idén om utbyte kan i sig ses som problematisk. Kan alla aspekter på ett samhälle eller en konstform verkligen reduceras till en fråga om utbyte? Kan konsten alls vara en frigörande kraft om den är bunden till tre kanaler som i sista hand mynnar ut i lyxkonsumtion, ideologi eller nytta?

Bland de kritiker och filosofer som idag dominerar debatten om konsten och politiken finns företrädare för de mest olikartade ståndpunkter. Somliga har en nästan messiansk tro på konstnären som social aktivist, andra är distanserat skeptiska till att konst skulle kunna vara politisk på annat sätt än på ett symboliskt plan, inom ramen för symboliska resurser. Den 4 februari 2010 ledde filosofen Jacques Rancière en diskussionskväll på Whitechapel Gallery i London med anledning av att hans bok *Le spectateur émancipé* (2008) kommit ut i engelsk översättning (Rancière 2010).



Den mycket uppmärksammade diskussionen kom särskilt att kretsa kring kritikern Nicolas Bourriauds angrepp på Rancières konstsyn i en artikel i den nederländska tidskriften *Open* (Bourriaud 2009). Fastän av olika generationer utgår båda dessa teoretiker från varianter av vad som brukar kallas "postmarxism". En term som visserligen, precis som det mesta som börjar med "post", inte förtydligar så värst mycket. Rancière startade som elev till den inflytelserike marxist-leninistiske filosofen Louis Althusser på 1960-talet, och Bourriaud hänvisar ofta till den sene Althusserns teorier om en "aleatorisk materialism" (Althusser 2006). Den punkt där Bourriaud och den mycket äldre Rancière grundläggande skiljer sig åt gäller konstens sätt att inte bara tolka utan också förändra världen.

Rancière har i en lång serie av estetiskt orienterade böcker och föredrag artikulert sin uppfattning att konsten i någon mening alltid är politisk, även när den skenbart inte handlar om något annat än form och rum. Med sinnliga och rumsliga medel synliggör konstnären de avstånd, konflikter och "delningar" som finns i ett samhälle, men där upphör konstnärens inflytande. Verksamheten sker på ett symboliskt plan. För Rancière finns det ingen poäng med att tänka sig att en konstnär skulle ställa sig utanför existerande produktions- och cirkulationsformer för att förändra samhället utifrån en position utanför dessa former. Det finns ingen sådan position för Rancière: konsten är alltid ett synliggörande av den politik (alltså de sociala former och exkluderande "delningar") där den verkar. Ändå skulle Rancière vara den siste att förneka att konst är en kraft som kan förändra människors världsbild och livsbetingelser. Hans kritik riktar sig mot vad han ser som hämmande och rentav reaktionära föreställningar om hur detta går till. Föreställningar som enligt Rancière visade sig vara ohållbara redan för mer än 200 år sedan, och som han ser upprepas hos Bourriaud.

Tvisten mellan Rancière och Bourriaud gäller huvudsakligen två böcker. Dels Rancières *Le spectateur émancipé*. Dels Bourriauds *The Radicant* från 2009 (på tyska som *Radikant* samma år). "Radikanten" är en av de många teoretiska nybildningar och figurer som Bourriaud lanserar i sin bok. En annan är "altermodernism" – det namn Bourriaud har satt på vår tids situation, betingad av vad han betecknar som "det postmoderna förnuftets" kollaps. Just termen "radikant" signalerar tydligt en ambition att nå fram till en

förändrad förståelse av vad det innebär att konst är radikal. Om man talar om "radikal" konst eller kallar en viss konstnär "radikal", så associerar man fortfarande till uppfattningar som företräds av någon viss grupp eller en prestation utförd av någon viss person. Men en "radikant" så som Bourriaud beskriver den är inte bestämt knuten till någon viss person eller någon bestämd identitet. Radikanten kan heller inte knytas till några specifika föremål – den har mycket litet att göra med cirkulationen av lyxvaror enligt den första av mina kategorier. Radikanten är en process, men en process utan någon entydig avsikt eller något entydigt mål – mest konkret jämför Bourriaud denna process med en nätsurfares navigering från länk till länk i den avbild av den globaliserade världen som Internet ofta påstås utgöra. De stora och svepande anspråken i hans bok blir tydligare i undertiteln på den senare franska utgåvan: "Till en globaliseringens estetik" (*Pour une esthétique de la globalisation*, 2010).

Bourriaud formulerade på 1990-talet en teori för den icke objektbaserade konst som jag beskrivit som cirkulation av sociala relationer. Eller, med Bourriauds numera etablerade term: relationell estetik. Att konstnärer med fokus på relationell estetik ibland har fått rollen som kreativitetskonsulter i stora organisationer är en ödets ironi. Bourriaud tänkte sig snarare en radikal social aktivism, ett engagemang för marginaliserade grupper. Men de politiska ambitionerna var ändå anspråkslösa. I sin uppmärksammade traktat *Esthétique Relationnelle* från 1998 (Bourriaud 2002, engelsk översättning) definierade Bourriaud den samtida konstnären som en "semionaut" som "uppfinner banor mellan tecken" (Bourriaud 2002, 112–13), alltså redan då med fokus på navigering bland information. Den relationella konstens uppgift sades vara att "erbjuda små tjänster" som "lagar det sociala kontraktets sprickor" (Bourriaud 2002, 36). Underförstått är det denna anspråkslösa uppfattning, och delvis dess uttryck i praktiken, som Rancière kritiserar i *Le spectateur émancipé*. Men Rancière nämner inte Bourriaud. Och Bourriaud nämner inte heller Rancière i sin bok, kanske för att dennes bok ännu inte fanns på engelska.

I *Le spectateur émancipé* utgår Rancière från teatern. Att Platon utestänger teatern från filosofernas idealstat är enligt Rancière en viktig lektion för den som vill förstå förhållandet mellan estetik och politik. Platon fördömer teatern eftersom den inte kan

förverkliga det ideal för jämlikt meningsutbyte som är det etiska fundamentet i hans tänkta stat. Teatern är för honom ett spektakel, baserat på en falsk koppling mellan det mimetiska och det etiska. Skådespelarnas mimetiska handlingar, miner och gester på scenen skall tydligt visa vem som är god och vem som är ond i skådespelet. Publikens förväntas, åter igen mimetiskt, att härma de goda handlingar som framställs. Teatern antas ha en automatisk effekt på den passiva massan. I ett brev från Rousseau till d'Alembert från 1758 (Rousseau 1971) identifierar Rancière upplysningstidens kritik av denna modell. Rousseau ger kritiken en oväntad vändning genom att nämna dygdemönstret Alceste i Molières *Misanthropen* – hur skall publiken kunna avgöra om den skall beundra Alceste för hans hänsynslösa uppriktighet eller tvärtom fördöma hans intolerans? Frågan är omöjlig att besvara – den konstform som skall lära oss att älska dygden visar sig inte ens kunna ge någon trovärdig framställning av dygd. Det finns ingen självklar koppling mellan goda handlingar på scenen och goda handlingar i verkligheten.

Men trots det moderna tvivlet på mimesis som moraliskt rättesnöre har hoppet att kritisk representation av verkligheten kan skapa enighet och förändring upprätthållits i den politiska konsten. Rancière skriver att denna tid nu är förbi eftersom de försvagade politiska gemenskaperna inte längre har de resurser som krävdes för att hålla hoppet levande. En av flera lösningar har då blivit att avstå från bild och representation, och istället utföra behjärtansvärda handlingar direkt i verkligheten, som i den relationella konsten. Enligt Rancières uppfattning bör dessa projekt kritiseras på liknande grunder som i Rousseaus kritik av teatern: de är förutsägbara och innebär en uppdelning mellan aktiva och passiva deltagare. De passiva deltagarna, de som ska gynnas av konstnärens goda handlingar, deltar inte på sina egna villkor utan på konstnärens. De blir delar av en gemenskap de inte bett om och kanske helst vill slippa. Rancières egen idé är att konsten inte behöver skapa några kollektiva relationer för att vara politisk. För honom består det politiska i att betraktaren får utrymme för ensam reflektion, befriad från krav på målinriktat deltagande – en frigjord betraktare.

Åter till vintern 2010. Diskussionen på Whitechapel skapade en nätbaserad kulturdebatt utan aktiv medverkan av kontrahenterna

själva – deras idéer hade tydligen börjat leva sitt eget liv. Bourriaud hade hävdad i sin artikel i *Open* att Rancière saknar förståelse för vår tids konst eftersom han inte umgås med konstnärer – ett påstående som återstår att bevisa. Vidare menar han att Rancière helt har missat viktiga aspekter av den "relationella" konsten när han endast ser den som ett uttryck för ett etiskt och pedagogiskt förhållningssätt. Den relationella estetiken innebär inte alls någon frånvaro av visuell och rumslig estetik, menar Bourriaud. Han är till exempel övertygad om att en konstnär som Rirkrit Tiravanija mycket medvetet avväger de rumsliga förhållandena i de aktioner där han bjuder vernissagepubliken på thaimat.

Vad som inte blev tydligt i debatten men som kanske kan granskas i efterhand är hur Bourriauds utspel var en högst strategisk del av hans pågående lansering av begreppet "altermodernism", och hur Rancières kritik tvärtom är en del av ett mycket mer omfattande projekt. Detta projekt består i en granskning av hur konstens koppling till olika politiska och nationella målsättningar ständigt har motiverats med hänvisning till en universellt mänsklig förmåga – den estetiska. Denna modell för konstnärlig legitimitet uppstod enligt Rancière först under 1700-talet, men för honom torde det vara tydligt att Bourriauds försök att åter igen påvisa estetiska dimensioner i sociala projekt bara upprepar modernitetens och modernismens grundargument. Detta trots det påstått nya i "altermodernismen".

I det större perspektivet kan vi fråga oss om det moderna konstbegreppet, som förutsättning för en växande mångfald av akademiska och kulturella institutioner, någonsin varit något annat än en tom form. En tom, parasitär form som under 1800-talet annekterade de bildframställningstekniker som fortfarande dominerar grundläggande konstutbildning, och som efter 1960-talet annekterat i tur och ordning filosofin (se Joseph Kosuth och andra konceptkonstnärer) och sociologin (se Stephen Willats). Observera då att formen kan ha en viktig funktion även om den är tom och parasitär. När den fylls med olika verksamheter kan dessa verksamheter bedrivas på annat sätt än i de konventionella sammanhangen. Förutsättningen för detta är just tomheten hos konstbegreppet – att det är helt grundlöst och saknar förpliktelser. Därför vill jag också hävda att de tre typer av cirkulation som jag

förelär – av prissatt sinnlighet, av symboliskt kapital och av sociala tillämpningar – inte nödvändigtvis har något med varandra att göra förutom att ha annekterats som hemvist för konstbegreppets parasitära tillväxt. Det kan vara så att en Bourriauds försök att se estetiska dimensioner i relationella projekt är fundamentalt missledande. Det kan också vara så att såväl Bourriaud som Rancière försöker upprätthålla illusionen av en enhetlighet hos konsten som modern idé. Hos Bourriaud sker detta i så fall genom en orimligt vid definition av vad som kan räknas som estetiskt. Och hos Rancière genom ett ideologiskt motiverat avvisande av den konst som överskrider den symboliska cirkulationsformen.

#### Litteratur

- Althusser, Louis (2006), *Philosophy of the encounter: Later writings 1978–1987*, London: Verso
- Benjamin, Walter (1991), "Der Autor als Produzent" i densamme, *Gesammelte Schriften*, band II, Frankfurt am Main: Suhrkampf, ss. 683–701. (Ursprungligen föredrag vid institutet för studier av fascismen, Paris, 27 april 1934.)
- Bourriaud, Nicolas (2009), "Precaire constructies: Een antwoord aan Jacques Rancière over kunst en politiek" i *Open* nr 17 (tema "Een precair bestaan"), ss. 20–37
- Bourriaud, Nicolas (2009), *The Radicant*, New York: Lukas & Sternberg
- Bourriaud, Nicolas (2002), *Relational aesthetics*, Paris: Les presses du reel
- Graeber, David (2010), "Exchange" i Mitchell, W.J.T. & Hansen, Mark B.N. (red.), *Critical terms for media studies*, Chicago & London: The University of Chicago Press
- Harper, Douglas (2012), *Visual Sociology*, London & New York: Routledge
- Rancière, Jacques (2010), *The Emancipated Spectator*, London: Verso
- Rousseau, Jean-Jacques (1971), "Lettre a d'Alembert sur les spectacles" i Fellows, Otis E. och Torrey, Norman L. (red.), *The Age of Enlightenment: An Anthology of Eighteenth-Century French Literature*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, ss. 568–75