

HÅLLPLATS: SAMKVÄM

(Mind the gap between platform and train)

Det är kallt på perrongen, så jag sätter mig att vänta inne i stationshuset. Nästan som inomhus. Nästan mindre kallt. Det är tretton minuter tills tunnelbanan kommer. För att ta mig någonstans. Typ hem.

Mina fötter har blivit fuktiga av evigheters regnväder. Jag tänker på det, hur genomfrusna de känns, och på att det luktar piss, förmodligen från hissen mittemot, och på att det fan inte verkar hjälpa med dubbla sockor och på att det är jävligt irriterande att minutrarna på connex displayer alltid är längre än andra minuter och på att det säkert inte är någon idé att köpa en Japp medan jag väntar för att den ändå bergis bara kommer att ila i tänderna. Det skulle vara så typiskt att missa tunnelbanan bara för att man går upp till kiosken också. Förresten är den säkert stängd.

I väskan har jag tre utlästa böcker. I själva verket har jag tröskat runt i de där böckerna sedan någon gång på nittioalet, innan ett par av dem ens var skrivna. Så det är knappast lönt att bläddra i dem något mer. Inte ens för en stunds förströelse, en gråslaskig måndag som den här. Det är en liten lättnad att jag kan låta väskan de ligger i vila på bänken brevid mig, så att axelbandet inte skär in i skuldran i alla fall.

Jag sitter där på bänken i småsura icketankar, när ett förbannat oväsen stormar nedför trappan till höger om mig. Ett skitjobbigt tonårsgäng som absolut måste komma nedstörtande och störa. Förbannat också! Att man inte ens kan få ha lite lugn och ro.

Jag fylls av ett instinktivt begär att slå oväsandet på käften.

Varpå jag sansar mig och försöker tänka så klart jag kan, trots mina kalla fötter och min vaga huvudvärk. Jag betraktar det nedstörtande tonårsgänget och kan nyktert konstatera att det består av fyra individer. De förefaller helt sympatiska egentligen. En av dem tar trappan i så få steg att det ser ut som en hotande snubbling. En annan skrålar en oartikulerad ramsa. En tredje hojtar upphetsat till någon bakom,

någon jag ännu inte ser. En fjärde håller ett stadigt grepp om en bandspelare på full guffe, medan han svajjig, med lätt ironisk men helt stark röst sjunger med i något som låter som refrängen.

De har bara skoj, försöker jag tänka. De tar sig igenom tonåren efter bästa förmåga. De lever bara helt enkelt.

På det hela taget förefaller deras strategi som ett bra mycket sundare sätt att hålla värmen på än den halvdana stockholmstermos en annan sitter och försöker överleva i.

Sett på dem på det viset, var och en för sig, skäms jag ett ögonblick över min ilska nyss, innan de har forsat förbi mig med sitt oväsen.

Det återstår fortfarande nio connexminuter av min väntan, så jag lirkar ändå upp dragkedjan på väskan och betraktar omslagen på de tre böckerna. Relational Aesthetics, Chronology och Taking the matters into common hands.

Jag sitter och tittar på dem ett tag. Bläddrar lite håglöst så gått det går med stelfrusna fingrar utan motiv.

Så tänker jag återigen förstrött på min uppblossande vrede nyss. Min lust att slå på käften.

När jag såg på människorna som störtade emot mig var och en för sig, ville jag alls inte banka på. Det var det samlade intrycket av ett framstörtande oväsen i kombination med mitt eget genomruttna humör som fött impulsen.

I själva verket var det i luftrummet mellan tonåringarna jag ville placera mina knytnävar. Eller närmare bestämt på det sammantagna intryck de gjort på mig. På mig förresten? Var det verkligen bara hotet om beskuren fridszon som blossat upp i så häftig vrede?

Varför dröjde sig i så fall denna känsla av obehag kvar i mig sedan mina trumhinnor stillnat? Och varför i hela fridens namn fanns obehaget kvar även sedan jag lättad konstaterat att min våldsbenägenhet inte siktat mänskligt mål, inte kunnat klassificeras som gravt associal?

Jag viftar bort tanketråden från rockslaget. Man har ju annat för sig. Men likt ett envist hårstrå återfinns den emellertid ett fåtal minuter senare där den nu slingrat sig fast i ärmttyget.

Pojken med bandspelaren, diggade han verkligen den där musiken? Och snubblandet - Hade jag bevitnat resultatet av en tvångstanke, att inte nudda trappans ytor med fotsulorna?

Det där brölet förresten, var det kanske en förtvivlat djupfrysad förhoppning om ett svar av något slag?

När tunnelbanan äntligen och lika plötsligt som vanligt efter en lång väntan verkligen kommer, sitter jag fortfarande tankspridd kvar med de tre böckerna i famnen. I hast samlar jag ihop mig och ramlar ombord i sista sekunden innan dörrarna slår igen bakom mig. Efter att i lugn och ro intagit fönsterplats och lagt ner böckerna i väskan igen halvtänker jag:

Man borde försöka sig på dem igen. Låsa dem i skenet av varandra. Försöka bestiga mellanrummet. Försöka få syn på något där i glappet mellan dem.

Ja, det borde man.

Det måste finnas någon slags orsak till att jag släpar runt på dem så här håglöst denna mellanhöst.

Jag stiger in i tamburen hemma. Förvåningen över hur mitt obehag bytt riktning och över min vrede trekvart tidigare häftar vid mig även sedan jag hängt upp rocken på sin galge i garderoben.

Jag går in i köket och kokar mig en kanna te medan jag funderar på hur jag ska lägga upp min exkursion.

JÄMFÖRELSE

2003 gav förlaget Black Dog publishing ut en essäsamling på temat konstnärer och samarbeten. Boken fick titeln "Taking the matters into common hands" och Maria Lind var tillsammans med Johanna Billing och Lars Nilsson en av redaktörerna

Lind skrev själv den inledande och i särklass mest ordrika essän i antologin, i vilken hon under rubriken "The collaborative turn" skapar en slags ordlista och begreppsorientering kring de många termer som omger olika typer av samarbetsformer inom konstlivet åren runt millennieskiftet.

Hon presenterar etablerade teorier som den relationella estetiken, välkända initiativ till nya typer av konstnärsdrivna gallerier, men också mindre uppmärksammade strömmningar som The connective aesthetics, en rörelse som utvecklades av Suzy Gablik under samma tid i mitten av nittonhundarnittioalet som den relationella estetiken växte fram och så småningom formulerades av

Nicholas Bourriaud.

Maria Lind berättar att den anknyttande estetiken har identifierat att kreativiteten befinner sig i en dialogisk struktur som är resultatet av samarbeten mellan flera individer snarare än i den autonoma individen som består bara av sig själv. På så vis menar den sig bidra till "ett nytt medvetande för hur självet definieras och upplevs".

In alles består samligen av nitton essäer och försöker belysa vad man menar är ett nytt fenomen. En boom av konstutövare som på ett eller annat vis har samarbetet som en central aspekt i sin verksamhet.

Å ena sidan kan man se alla dessa nya typer av samarbetsformer bland konstutövare som en konsekvens av en politisk situation i vidare bemärkelse än bara konstpolitisk. Vilket ekonomiskt och socialt klimat förhåller sig konstvärlden till och på vilket sätt?

Vilka överlevnadsmöjligheter finns det för dagens konstnärer? Hur bör medel fördelas?

Å andra sidan är det intressant att undersöka vad samarbeten och maktrelationer består av, vilka värden som konstituerar konceptet osv. Ur sådana undersökningar föds dock andra typer av resonemang. Inte nödvändigtvis tillämpningsbara i realpolitisk mening.

Eftersom det finns så många begreppslika beröringspunkter, såsom fetischism, kapital och social struktur mm, sker lätt en förvirrande sammanblandning som inte gör rättvisa åt någontida verksamhet och medför svårigheter att föra diskussioner särskilt långt.

Så länge konstnärer trevligt bjuder på lunch eller bildar kompisgäng som oförargeligt liknar ungdomsgårdar, trasas ifrågasättande sönder liksom saxen mot stenen i leken Sten, Sax och Påse. (Eller som "sushin" mot "latten" i den bland konstnärer vanligare men närbesläktade leken "Latte, Sushi och Portfolio")

Ifrågasättaren blir lätt stående kvar med sin trubbiga sax. Ehuru hans ärende gällde *hur* och inte *vad* eller vice versa.

Vidare föreslår titeln "The collaborativ turn", liksom hela Maria Linds text, enträget något väldigt nytt, nästan i dignitet av ett paradigmskifte inom konsten. Jag tänkte längre ner titta närmare på hur nytt detta egentligen är och försöka distingera mellan "intellektuellt" nytt å ena sidan och "socialt/politiskt" nytt å den andra. Det tycks mig som en sammanblandning föreligger. Tonvikten och resonemangen tycks i texter som merparten av dem i antologin, ligga snarare i *villkoren* för konstutövare och dess deltagare eller betraktare än i själva ämnena eller tankeströmmarna i sig. Dessa nya sätt att arbeta präglar naturligtvis på avgörande vis resultatet av de arbeten som föds i dess anda, men jag tror att det kan vara värdefullt att städa upp lite i grumligheten.

I ett sådant sken är Nicholas Bourriauds bok *Relational Aesthetics* från 1998 med dess intellektuella anspråk ett lika modigt som generöst företag. Bourriauds text liknar ett slags manifest. Ingen kan ta miste på dess utopiska anspråk. Naturligtvis är en sådan skrift förutbestämd att utsättas för genomgripande intellektuell debatt.

Intressant och symptomatiskt nog inte bara från konsteoretiker utan även från intellektuella från andra fält. Eftersom den relationella estetiken har politiska och samhällssociala anspråk väcks frågor om demokrati, representation och mänskliga relationer, vid sida av de mer traditionella frågeställningarna inom konstvärlden som berör värde, subjektivitet eller estetik och som snarast finner stöd i filosofin.

Till exempel har Julia Svetlichnaja vid Centre for Study of Democracy vid University of Westminster, UK granskat den relationella estetiken i sin undersökning "Relational paradise as a delusional democracy - A critical response to a temporary contemporary relational aesthetics."

En undersökning som utgår från Bourriaud's bok och som vore svår att genomföra om hon bara varit hänvisad till de spridda konstarbeten som opererar i "den relationella estetikens anda".

Svetlichnaja granskar den relationella utopin med hjälp av verktyg som används för att förstå samhällsstrukturer och demokrati, istället för att lägga fokus på dess estetiska anspråk, vilka hon f.ö. slutligen sammanfattar som ingenting annat än en stil.

2005 publicerade New York - förlaget Lukas & Sternberg Daniel Birnbaums essä *Chronology*. Det är en text som försöker avtäcka fenomenet i samtidskonsten som tyder på förändring i hur vi uppfattar tid, i synnerhet i förhållande till berättande, och diskuterar subjektets eventuellt förändrade roll och beskaffenhet.

För att belysa uppluckringen av det traditionellt solida begreppet subjekt i singular och dess förändrade funktion utgår Birnbaum från en handfull konstnärskap som på olika sätt representerar de frågor han är sysselsatt med. Det är en ganska filosofisk text som ansluter sig till en västerländsk filosofitradition med reflexioner kring den linjära tidsuppfattningen och hur tid och subjekt förhåller sig till varandra.

Vilket är subjektets förhållande till tiden? Kan den upplevande uppleva någonting utanför sig själv samtidigt som detta subjekt är medvetet om sig själv? Är det här nödvändigheten till förbryllande synkoper, fördröjningar och förseningar ligger? Frågor av den typen.

Vid jämförelser av de tre böckerna "Taking the matters into common hands",

Relational Aesthetics och Chronology kan man konstatera att alla tre skrifterna behandlar subjektet. Men där Daniel Birnbaum belyser uppluckringen av det traditionellt solida begreppet subjekt i singular och dess förändrade funktion, stannar Bourriaud och framförallt Lind vid att fortsatt förstå subjektet själv som intakt och solitt, men med förändrad identitet på grund av det sammanhang det försätts i. Man kan säga att Birnbaum när han berör subjektet behandlar det "inom-subjektiva" medan framför allt Lind diskuterar det solida subjektets förhållande till något annat.

De många former av medverkan, samverkan och samarbeten som Maria Lind tar upp i sin essä sägs omförhandla subjektet. Dock går förhandlingen aldrig djupare än att det behåller det individuella subjektet intakt. Vad som utmanas är i bästa fall subjektet som enskild individ till subjektet som ett kluster av individer. Från ett "jag" till ett "vi". Till exempel tycks den anknyttande estetiken Maria Lind tar upp i sin essä ha starka beröringspunkter med det självreflexerande subjekt Birnbaum tar upp i Chronology. Dock med den viktiga skillnaden att Gablik inte tycks sätta detta subjekt i relation till annat än sig själv och till andra subjekt. Birnbaum sätter det i relation till sig själv, till objektet och till flödet av tiden. Det gör hans ärende mer teoretiskt/filosofiskt, eller om man så vill - kosmiskt.

Gablik gör en poäng av att den anknyttande estetiken förändrar konst till en model för anslutningsbarhet och helande genom att öppna upp varelser till sin fulla dimension - inte bara ett öga, avknoppat från kroppen.

Resonemanget har sålunda till skillnad från Birnbaums en tydlig praktisk förhoppning. Ännu mer skiljer det sig från hans resonemang genom att egentligen inte tala om en uppluckring av subjektet utan snarare om en utvidgning av det.

Gablik och Birnbaum talar alltså båda om hur subjektet förstår sig själv, men Gablik mer om vad det *gör* än om vad det *är*.

Det sistnämnda kan sägas om alla de grupper och strömningar Maria Lind tar upp i sin essä om samarbetande konstnärer. I den mån subjektets identitet tas upp, förändras denna identitet i första hand av att vad det *gör* förändras. Jag *gör* något annat, alltså *blir* jag något annat.

En annan skiljelinje går mellan var ifrån texterna tar sitt avstamp. Där "Taking the matters..." och "Relational Aesthetics" framstår som tämligen aggressiva uppror mot vad man upplever som ålderdomliga, geniförespråkande och hierarkiska strukturer inom konsten, ansluter sig Chronology snarare till en mer allmän västerländsk filosofitradition, i detta fall med enskilda konstnärskap som utgångspunkt.

Man får förmoda att skillnaden i tillvägagångssätt har att göra med syftet.

Antologin och Nicolas Bourriauds "Relational Aesthetics", tycks snarast använda konstnärers verk för att illustrera resonemang med en specifik agenda.

Birnbaums förhållningssätt till de arbeten han beskriver är annorlunda. Han väljer

istället att utgå från enskilda konstnärskap som han menar på något vis representerar de frågor han är sysselsatt med. Verken i sig är utgångspunkten och intresset på bekostnad av sammanlänkande och enhetlig slutsats.

Ur denna skillnad hämtar jag en del bränsle till att skilja politisk agenda från intellektuell reflexion.

DEN RELATIONELLA ESTETIKEN

Den relationella estetiken bör förstås som en konstriktning i den samtida konsten som till hög grad drivs av utopiska visioner angående samhället i stort. Den vill inte gestalta eller föreställa, den vill vara. Eller kanske snarare, med dess utopiska strävan i bakhuvudet, uppnå. Men inte ett resultat såsom en slutgiltig produkt, utan en process som innehåller händelser. Denna immateriella process som konstnären sätter i görningen ska åstadkomma möten mellan människor av ett slag som annars inte skulle uppnåtts. Man vill skapa nya erfarenheter för människor genom att låta dem delta som medskapare i verket och därigenom se saker på ett nytt sätt.

Bredvid dess politiska, samhällsinriktade agenda syns ett tydligt motstånd, ett tydligt avstamp.

I första hand är det ett motstånd eller ett avstamp mot många av de värden som främst förknippas med modernismen. Intill detta, ett motstånd mot ett kommersialiserat samhälle som värderar varor och klassiskt kapital högre än mellanmänniska relationer.

Utan att helt ta avstånd från objektets förekommande i konsten, menar man att objektet fått för stor plats och betydelse. Som sprungen ur ett postmodernt tillstånd menar man i samklang med det att genimyten som omgärdat konstnärskapet sedan den tidiga romantiken är illusoriskt och har religiösa, icke-rationella förtecken. Dessutom instämmer man i ifrågasättandet av den vita kuben. Men där postmodernisterna i första hand ifrågasatte den som ett avståndstagande mot modernismen och ett avslöjande av de hierarkiska strukturer den var ett resultat av och falsifierade dess neutralitet, tycks de relationella estetikerna snarare rycka på axlarna åt var eller hur konst presenteras. Kanske för att den poängen redan är gjord. Relationell konst kan äga rum i en konsthall, ett galleri eller ett museum, men lika gärna annorstädes. Istället vill man rikta in sig på den fetischism som varor och konsumtion medför.

Noggrant understryks att den ensamt arbetande konstnären som producerar ett objekt för betraktaren att bemöta, underblåser myten om geniet och därigenom kapitalistiska värden och religiösa, icke-demokratiska föreställningar. Istället vill man skapa plattformar som stimulerar möten mellan individer som annars inte skulle komma till stånd.

Dessa plattformar eller förutsättningar riggade av konstnären, ska inte förstås som ett objekt, utan fokus ska läggas på händelseförloppet, vad som utvecklas. Det, i första hand, är dess form.

Nicholas Bourriaud menar att teorin om den relationella estetiken ska läsas som en teori om form snarare än som en teori om konst.

Hur detta forminsisterande kan motiveras är mycket intressant. Om han lät bli att till varje pris hålla fast vid detta skulle han slippa mycket bekymmer.

Till exempel hävdar han att det är viktigt att behålla konstbegreppet och kalla den relationella estetiken för en konstyttring och dess utövare för konstnärer.

Användandet av konstbegreppet som ett värde i sig används och understryks av ordvalet estetik. Vidare hävdar Bourriaud vikten av att konstnären närvarar vid processer han eller hon satt förutsättningar för .

När titeln konstnär inte kan styrkas av den plats en person opererar på eller av de verk han eller hon egenhändigt producerar, krävs det naturligtvis att man understryker konstnärens roll som just konstnär, för att upprätthålla dess värde och i förlängningen konstens värde av att vara just konst.

Två problem uppstår omedelbart.

För det första har konstnären särskilt sig från övriga deltagare i processen och risken för att frågor om exploaterande dyker upp är överhängande. En förenklad föreställning om "den andra" tycks ligga bakom hörnet.

Möjligen kan man ta sig ur detta dilemma genom att hävda att alla deltagare i den relationella processen har olika typer av identiteter och att detta inte nödvändigtvis betyder att det finns hierarkier som säger att konstnären exploaterar övriga.

Dock får man då problem redan vid nästa rävsax. Om nu konsten hävdas som ett värde i sig, och fokus på form som essentiellt, har man redan erkänt detta värde som högt.

Och värden förhåller sig alltid till andra värden. Det är i själva verket vad som konstituerar ett värde.

För det andra måste vad som berättigar processen eller händelsen till att kallas konst ha att göra med kvalitè. Frågan om det finns lyckade och misslyckade relationella arbeten dyker upp. Kontakter mellan människor, grupperingar och samarbeten förekommer i samhällets alla delar. Ska man vara strikt formmässig

måste man till och med hävda att även ett uteblivet möte har en relationell form, liksom ett möte som blir av just för att man *inte* beger sig till Tensta konsthall en viss eftermiddag.

Ska begreppet relationell estetik ha någon relevans kan det inte omfatta alla möten och icke-möten, liksom alla händelser och icke-händelser. Man nödgas tala om kvalité på möten, händelser och processer. Den relationella estetiken gör också så genom att insistera på användandet av konståbegreppet.

Emellertid visar sig även denna håållning mycket problematisk då den klingar falskt med den icke-hierarkiska utopin.

Finns det lyckade och misslyckade relationella arbeten, måste konstnårens tolkning av detta åga företråde och besökande förblir just besökare och inte fullt ut likvärdiga deltagare och medskapare. Nödvändiga och outhåårliga ja, men inte likvärdiga. Sålunda gör besökaren klokt i att anta en viss skepsism. Konstnåren får tolkningsföretråde just genom att personifiera vårdet konst. Detta är problematiskt med tanke på den relationella estetikens klangbotten med toner ur den marxistiska teorin. Inte minst på grund av dess ifrågasåttande av det autonoma geniet och de religiösa föreståållningar som klistrar därvid sedan den hellenistiska tidens dagar och nätter.

VAD ÅR ETT LYCKAT RELATIONELLT ARBETE?

Givetvis kan frågan om ett verks lyckade eller misslyckade form relativiseras allteftersom, och metaperspektiv kan anläggas där ett "misslyckat verk" blir ett "lyckat".

(Exempelvis genom logiken att misstånksamhet eller hetrogenitet utgör fårdkost, prisma eller avstamp åå utopin. Nå, vad vet jag om hur uppfinningsrikedomen i de där kvarteren ser ut.)

Dock tycks det mig som om de relationella estetikerna tenderar att håålla sig med kvalitetsindikatorer som "ny" eller "annorlunda" upplevelse.

Bakvånt nog vården som redan postmodernismen ansåå som förlegade.

Ååtminstone formmåsigt.

De verkar dårå till mena att vad som upplevs av de deltagande som en förbååttad social situation också åå det.

Plöåsligt: - "Vilka åå vi att döma dessa måånniskors erfarenheter!"

Som ett såått att avvårja kritiken om de exploaterande tendenserna. Med metoden och logiken: hansomsaethanvaet.

Vad man dårå inte tar i beaktande åå att dessa måånniskors bedöåmningar, hur

kvalificerade de än må vara, gäller det *sociala* resultatet.

Här har den brittiska kritikern Claire Bishop klarsynt gjort skillnad på händelser som kan anses framgångsrika ur ett socialt perspektiv, och de som är framgångsrika ur ett konstnärligt.

Den distinktionen vore inte nödvändig om den relationella estetiken inte gjorde anspråk på en plats inom konstvärlden och så ihärdigt framhöll formen. Det framstår som om man vill parasitera på konstens värde, utan att professionellt behöva utvärdera eller bedöma resultatet. Då hänvisar man istället till andra discipliner som t.ex. sociologi.

Utsätts man för ifrågasättande på den andra stolen hoppar man raskt tillbaka till den första. Jag uppfattar det som en strategi snarare än en oförmåga eller brist.

Dock anar jag andra motiv till att hävda de formella värdena och konsten som ett värde i sig, än enbart ett parasiterande på dess politiska kraft.

Så stor är inte den kraft begreppet håller och som man kan göra sig betjänt av. De värde som står till förfogande tycks inte kompensera för de logiska trubbel man försätter sig i.

Visst har begreppet konst ett värde, men detta värde kan också uppfattas bortstötande och elitistiskt. Jag antar istället att man betonar form, estetik och konst och insisterar på att bedömas utifrån sådana kriterier, för att slippa bedömas ur ett sociologiskt, antropologiskt eller samhällsvetenskapligt perspektiv. På den intellektuella nivå man vill operera har den relationella estetiken svårt att hävda sig inom dessa områden. Särskilt, men inte bara, för att den är så ignorant om sitt resultat eller sin slutpunkt, sett ur annat perspektiv än det formella.

Därtill kan konstateras att de som skapar form åt verket i stor utsträckning är lekmän inom konstområdet och att det därför är orimligt att bedöma dem som varande professionella inom disciplinen. Troligt är att många kritiker drar sig inför ett sådant uppdrag. Ger man sig ändå på att kritisera den form dessa lekmän skapat, löper professionen stor risk att urholkas och det värde Nicholas Bourriaud vill använda sig av - konst/konstnär - gå förlorat.

Kanske kan man här läsa in ytterligare en strategi för att undgå kritik som det ihärdiga och annars besynnerliga insisterandet på att bedömas utifrån formella kriterier ger?

Så långt spekulationer.

Givet att man väljer pest över kolera, och accepterar förekomsten av lyckade och misslyckade processer eller verk, för att undvika att en motsatt hållning åter upp hela rörelsen, kan det också diskuteras huruvida ett lyckat verk är det som

bejakt grupps skillnader eller det som bejakt ett harmoniserande. Jag återkommer till detta längre ner när jag går vidare in på den relationella estetikens demokratiska aspekter.

OBJEKTETS INTEGRITET

Efter att ha konstaterat att den relationella estetiken inte lyckats göra upp med de hierarkier den ämnar plana ut och inte heller kommit till rätta med den religiösa dimma som omger myten om det konstnärliga geniet, återstår att undersöka hur den lyckas med att pulverisera det autonoma objektet sedan det för länge sedan redan plockats ned från sin sockel. Resonemanget som följer gäller egentligen inte bara hur just den relationella estetiken förhåller sig till objektet, utan gäller i lika hög grad andra strömmningar i samma anda som förespråkar samarbete, deltagande och interaktion och bland annat syftar till att tona ner betydelsen av objektet.

De fysiska objekt som närvarar i det relationella dramat har ingen koppling till den traditionella uppfattningen om till exempel en skulptur eller en målning. Med objekt som accepteras menar man istället "saker" eller rekvisita. Genom att se dem så blir de oförargeliga och bortanför brännpunkten och behöver därför inte heller förnekas.

Inte heller kan plattformen eller spelplanen som produceras beteckna motsvarighet till det traditionella objektet. Det är inte däri själva konstverket har form, den omgärdar eller förutsätter det bara.

Sålunda är det heller inte denna rekvisita och scenografi som ska bedömmas på konstnärliga kriterier, utan det är vad som utspelar sig som är formen, estetiken. Alltså är det detta händelseförlopp som är den egentliga motsvarigheten till det traditionella objektet.

Vad skiljer då egentligen detta relationella "objekt" ifrån det traditionella utöver att det förra är immateriellt till skillnad från (i de flesta fall) det senare?

Ingenting.

Den väsentliga skillnaden ligger, eller tros ligga, i hur relationen mellan objektet och subjektet ser ut. Bortsett från att fullständigt och jämbördigt deltagande och skapande av detta objekt har komplikationer, vilket ovanstående stycke visar,

bygger framställandet av det relationella objektet på deltagande, samarbete och interaktion över tid.

Tittar man närmare på detta påstående räcker inte heller det för att särskilja ett relationellt objekt från ett traditionellt. Många konstnärer som inte ansluter sig till den relationella estetikens teori, samarbetar och interagerar med andra subjekt i framställandet av ett konstverk.

Här är naturligtvis fokuseringen det viktiga. En konstnär kan mena att processen är aldrig så viktig, men i den mån den ändå syftar till att utmynna i ett resultat bortanför sig själv, ingår den inte i den relationella estetiken. Likaväl kan en relationell process rinna ut i ett resultat, gör det kanske till och med alltid.

Saken gäller alltså inte vare sig karaktären på eller förekomsten av objektet, utan helt och hållet var ficklampans kägla riktas.

Frågan är dock äggskalstunn och krossas lätt i huvudbry inför hur de märkvärdiga situationer där kreativitet flödar och form skapas, utan att någon kan avgöra huruvida processen eller resultatet bör ägnas störst uppmärksamhet, och istället bestämmer sig denna någon resolut för att slå på takbelysningen.

Nicholas Bourriaud skulle förmodligen säga att den avgörande skillnaden är subjektets position i förhållande till verket. I den relationella estetikens process är besökaren eller åskådaren inbegripen i verket, och dess position som betraktare uppluckrad eller i alla fall sammansmält med eller upptaget i objektet självt.

Gränsen mellan subjekt och objekt suddas.

Föreställer man sig att en delning är möjlig, att det går att vara både subjekt och objekt samtidigt kan man ändå fråga sig huruvida den mänskliga varseblivningen påverkas.

För att återknyta till jämförelser med Daniel Birnbaums reflektioner kring subjektet i "Chronology" är det inte omöjligt att anta att subjektet för att fungera som just subjekt och ta till sig objektet, tillfälligt måste glömma sin egen identitet och möjliggöra för att bli oräknerliga andra. Inte förrän minnet av sig själv återkommer kan det bli ett självreflekterande subjekt och klipper därmed aortan mellan sig själv och det objekt som föreslås i den relationella estetiken. I någon mån förstår jag den relationella estetiken som beroende av individuella solida subjekt som är tänkta att samverka. Frågan är då i vilken utsträckning de samtidigt kan förhålla sig till den process som skapas såsom varande ett konstverk, ett objekt - en form.

Motivet för att sudda ut gränsen mellan objekt och subjekt är inte svår att förstå. Jag antar att vad man söker är en slags förhöjd verklighetskänsla. (En föreställning som visserligen rymmer illa med de nyskapande visioner som knappast rymmer en så förlegad uppfattning som att det ena skulle vara

verkligare än det andra.) Bourriaud skriver i Relational Aesthetics att de konstnärskap han tar upp måste bedömas utifrån form. Med hänsyn tagen till det politiska värdet av form. Och fortsätter: Projektionen av det symboliska in i det verkliga.

Problemet med den inbillat homogena förståelsen av symbolen kvarstår naturligtvis som alltid. Det blir bara många gånger mer alarmerande när integriteten av symbolen såsom symbol försvinner och den istället projiceras in i "det verkliga". När betraktaren dras med i verket förlorar hon sin möjlighet att värja sig eller anlägga en alternativ läsning. Sålunda fungerar exploateringen.

Tänker man sig i stället en situation där objektet behåller sin integritet och besökaren betraktar eller på annat sätt upplever verket, tillåts även subjektet sin integritet.

Problemet att uppleva något samtidigt som man är medveten om sig själv, föreligger naturligtvis även i denna situation. Det kan upplevas som frustrerande eftersom det påminner oss om vår totala ensamhet, men låter sig inte kringgås. Inte heller den relationella estetiken har kunnat upphäva detta även om man kan ana en sådan drift där inunder teorierna och samkvämen någonstans. Det paradoxala är att ordet relationell bygger på en relation som förutsätter minst två aktörer, ändå tycks den sträva mot ett homogeniserande. Jag kan inte förstå detta annat än som ett instinktivt flyktförsök undan alla varelsers obotliga ensamhet.

Tillbaka vid den uppmålad situationen där objektets integritet erbjuder subjektet detsamma. För att uppnå maximal kommunikation med gestaltningen är den ändå att föredra.

Inte för att den utplånar alla gränser, men just genom att gränserna upprätthålls avlastas subjektet från den stress det innebär att samtidigt vara läsare av verket också vara skapare av det.

Skapare på ett sätt som sträcker sig bortom det medskapande som sker i vad som heter att verket ligger i betraktarens öga, utan på ett sätt som förändrar andra människors uppfattning av detsamma i samma ögonblick det tar form, själva dess uttryck.

Jag tror helt enkelt att en djupare förståelse av verket kan uppnås om betraktaren inte samtidigt stressas till att agera i ett socialt sammanhang med alla dess komplexa parametrar. Processen som förutsätter en obruten tidslinje som subjektet inte själv kan närma sig och backa ifrån utgör ytterligare en stress som kan ha av några tappar och stavar i vår mentala varseblivning. Därigenom försvåras än mer de redan begränsade möjligheter vi har att ta till oss ett verk i så stor dimension som verket har kapacitet att erbjuda.

För övrigt är frågan om inte de verk som skapas i den relationella processen

dessutom har sämre förutsättningar att uppnå konstnärlig kvalité och riskerar att bli tämligen ytliga på grund av den utspridda koncentration som är tillblivelsens premiss.

SAMARBETE TILL VARJE PRIS?

Bland de många typer av samarbete som Maria Lind tar upp i sin essä "The collaborative turn" kan skönjas två huvudlinjer.

Den första har ett praktiskt motiv som syftar till att underlätta förhållandena och överlevnadsmöjligheterna för konstnärer på en ekonomiskt ömtålig marknad. Här har konstnärerna grupperat sig och valt att samarbeta på olika sätt för att utvidga marknaden och bredda sitt totala kapital. Metoden är sedan länge välkänd och beprövad inom otaliga branscher i den västerländska marknadsekonomin.

Den andra linjen för samarbete har till syfte att undersöka det konstnärliga, formen i sig, oavsett vilka effekter det får på konstmarknadens utvidgning eller möjligheterna att överleva som konstutövare. Det hindrar inte att konstnären har en parallell agenda som har den politiska ambitionen att underlätta konstnärliga utbyten. Men det är viktigt att påpeka att de politiska motiven inte bör sammanblandas med den konstnärliga praktiken.

Konstnärssduon Marysia Lewandowska och Neil Cummings är vid första anblicken ett exempel på den senare linjen.

I Lewandowskas essä i "Taking the matter into common hands" med rubriken "From enthusiasm to creative commons" beskriver hon duons arbete med att undersöka de strukturer och utbyten av värde som sker i samhället och mellan dess institutioner.

Som uttolkare eller kartläggare av dessa strukturer och utbyten hade det varit upplysande att läsa Lewandowskas reflektioner på hur entusiaster förhåller sig till intellektuella.

Rör det sig om två olika typer av konstnärskap där de polska filmskaparna hon beskriver i essän utgör konstvärldens arbetare, medan hon själv och Cummings utgör dess intellektuella? Och hur ser i så fall maktrelationen ut mellan dessa grupper?

Jag frågar inte för att påvisa förekomsten av exploaterande i det specifika fallet. Till det finns försvar som är aningens mer betryggande än enbart logiken nämnd

ovan som har sociala förtecken och i princip går ut på " dom gillar det ju själva". Bortanför det finns i det här fallet tidsaspekten. Filmerna var begravda för över trettio år sedan och skulle aldrig kunnat visas igen om inte Lewandowska och Cummings genomfört sitt projekt.

Jag frågar för att fältet för duons arbete är just strukturerna och utbytet. Med kännedom om Lewandowskas övriga verksamhet är det rimligt att anta att hon har visioner för hur utbyte konstnärer emellan borde gå till. Är det tänkt att fungera som en reflex av det övriga samhället med arbetare och tjänstemän, de som bidrar med sin kropp och de som bidrar med sina tankar? Frågan är vilken grupp som i så fall har störst chans på champangen och i vilkas händer den konstnärliga känsligheten bor.

Om man inte simultant arbetar för att maktrelationen mellan handens arbete och hjärnans omordnas, eller till och med frågar sig om hjärnan verkligen sitter i huvudet, finns överhängande risk för att inbitna mönster reproduceras. Kanske ska hantverkarna kallas just entusiaster och som sådana inte tituleras professionella? Därigenom skulle frågan om de alls kan kallas konstnärer bli oväsentlig. (- i varje fall inte *professionella* konstnärer.)

Nå.

Maria Lind benämner den verksamhet Lewandowska och Cummings bedriver för triple colabouration eftersom ämnet, själva temat för deras arbete, är samarbete.

Att understryka skillnaden mellan samarbete som *metod* och samarbete som *ämne* är väsentligt.

Här går gränsen mellan politisk strategi och konstnärlig verksamhet.

Däremot är Linds kategorisering av single- double och triple colabouration mycket märklig.

Single colabouration kallar Lind den företeelse som innebär att konstnärer förblir ensamma upphovsmän/kvinnor och bistår andra genom att realisera en idé som redan är mer eller mindre formulerad. Som double collaboration betecknar hon det samarbete som kommer till stånd både på nivå av upphov, formulering och realisering av ett arbete.

Å ena sidan bestäms kategorierna utifrån vilket ämne verken behandlar. Å andra sidan utifrån hur många som är inblandade i processen och på vilka nivåer samarbetet sker.

Dessutom blandas frågan hur väl idén är formulerad och på vilket stadie detta skett in i kategoriseringen på ett förvirrande sätt. Saken skiljer visserligen single- och double colabouration åt, men knappast single från triple.

Vidare kan man korrekt påpeka att duon Lewandowska-Cummings, som alltså ska representera triple colabouration, är två individer, men i arbetet agerar de

som *en* konstnärssduo. Den idè som de realiserar är mer eller mindre formulerad av dem själva, med hänsyn tagen till omständigheterna visserligen, men det är inget som säger att inte den single colabouration Lind föreslår, också tar omständigheter och "material" i beaktande utefter arbetets gång.

Ovanpå alltihop måste läggas den märkliga uppfattningen om vad ett enskilt formulering av en idè skulle vara. Talar vi om en djupt autistisk person utan kommunikationsmöjligheter med sin yttervärld och sin historia? Någon fullständigt ointaglig för alla sorters intryck?

Varför det Lind kallar doble colabouration intar just en mittenposition mellan de andra kategorierna framgår inte heller. Däremot identifierar hon att detta sätt att arbeta är det mest typiska för dagens samarbeten och menar plötsligt som lök på laxen i samma mening att denna samarbetsform, förutom att alltså utveckla idèn tillsammans med andra som åtnjuter samma status som upphovspersonen och deltar i utförandet, dessutom betonar arbetsvillkoren för konstnärer.

En politisk ambition alltså, eller i alla fall en fråga om konst, snarare än en fråga om form. Trestegsuppdelningen ter sig alltmer förbryllande.

(Kanske väljer jag att bli förvirrad av Maria Lind trestegsraket för att slippa förfasas. Förfasas skulle jag om jag läste single- doble och triple som ett förin- och bortomsamarbete. Konstnärens förhållande till sitt material, de människor som kallas folket. Jag skulle förfasas att förstå det så i en antologi som kvittrande sjunger samarbetets lov. Förstått på det sättet framstår emellertid inte raketen för mig som illa - värre - värst. Eller exploaterande - mer exploaterande - mest exploaterande.

Tripel och single-colabouration tycks snarare mildare så läst. Renhårigare och öppnare med sina respektive agendor.)

Nåväl.

Jag menar att den huvudsakliga uppdelningen i Maria Linds essä istället borde göras mellan de samarbeten som har just samarbetet som ämne å ena sidan, och de som har det som metod å den andra.

Särskilt viktigt att understryka denna skillnad är det eftersom många av de arbeten som tas upp både i Maria Linds essä och i antologin som helhet har en vag ton av marxistisk marknadsskepticism över sig. Om man samtidigt använder marknadsliberala strategier för att vinna framgång, spridning eller för att attrahera kapital och inte helt klargör huruvida sådan verksamhet ska kallas konstnärlig eller inte, har man intellektuellt sett stora problem.

Å ena sidan åberopas strategin att samarbeta som ett sätt att stå fri från marknaden, rent av som en kritik av den, där man menar sig demontera det

konstnärliga geniet och skapa sig manövereringsutrymme, å andra sidan som ett sätt att upptas av samma marknad och därigenom tillskansa sig medel.

Dessutom måste det klargöras att det inte är myten om det konstnärliga geniet i sig som är kapitalistiskt, utan omvandlandet av det till varumärke.

Ingenting talar för att konstnärer som arbetar i grupp per automatik skulle låta bli att konstruera varumärke. Snarare, (men inte heller nödvändigtvis), tvärtom.

Lind skriver hur Beatrice Bismarck har påpekat att bildandet av grupper ofta associeras med marknadsföring och strävan att uppnå succé i konstvärlden.

Dessutom, skriver Lind att team-work, med dess inriktning mot arbetsinsats och maximering av vinst, är länkad till en ekonomisk kontext.

Men bortanför detta menar Maria Lind att den kollektiva praktiken är sammanlänkad med behovet att dra sig undan marknaden och dess exploaterande, att vända sig från produktionen av objekt och bort ifrån marknaden.

Milt paradoxalt menar hon dock att dessa kollektivistiska istället önskar bli en starkare kraft i samhället. Marknadsföring, i någon betydelse, torde då vara nödvändig, för att inte tala om den ekonomiska framgång verksamheten troligen behöver uppnå för att skapa den intellektuellt och känslomässigt stimulerande arbetssituation Lind menar är deras motivation.

Särskilt om dessa kollektivistiska menar att tanken, inte bördan, ska avgöra huruvida en individ ska beredas tillträde till den avslappnade oasen av tankar och gemenskap.

VAD ÄR NYTT?

Som svar på frågan varför så många konstnärer nuförtiden väljer att samverka och samarbeta, talar "Taking the matters into common hands" om strategi för spridning och bättre möjligheter att verka inom det konstnärliga fältet, såväl som möjligheten samarbeten erbjuder i fråga om interdisciplinär kunskapsproduktion. Med tanke på den närmast frireligösa övertron på vad dessa samarbeten ska åstadkomma oavsett vad det samarbetas om, är det nyktert av Maria Lind att ta upp problematiken med huruvida kvaliteten på denna interdisciplinära kunskapsproduktion kan bli något vidare. Lind frågar sig hur många, om ens någon, har kapacitet att täcka tillräckligt av olika fält för att samarbetena på högre nivå ska kunna komma till stånd. Tyvärr hastar hon över den frågan och slutar glatt sin essä med att motivet för att samarbeta är att det har som resultat att något som annars inte skulle ha utspelat sig får göra det. Glömsk om frågan, som hon för ett kort ögonblick höll upp, om huruvida allt som händer i samarbetets namn verkligen per definition

är gott.

I antologins inledande kapitel diskuteras vad ett samarbete är och olika termer florerar som rör sig mellan ord som medverkan, kollektiv, co-operativ, interaktiv och liknande.

Man vill poängtera det nya. Oklart är om det nya är att till exempel kalla det som utspelar sig mellan människor i ett givet sammanhang för form, och kräva att själva det immateriella objektet ska bedömmas på konstnärliga kriterier, eller om det är sätten konstnärer arbetar på med helt andra material som är det nya. Det förra kan diskuteras huruvida det är nytt eller inte, men måste i det här sammanhanget benämnas "intellektuellt (nytt)". De senare kan likaledes diskuteras huruvida det är nytt, men måste oavsett vilket benämnas "politiskt/socialt" (nytt).

Idén om att verk som kommit till innan den nya era Lind beskriver gjorde sitt inträde på konstscenen blev till som ett resultat av en solitär och helt enskild individ måste ifrågasättas. Likaså går det att bestrida föreställningen om det autonoma objektet som är sig självt nog, oberoende av inblandning av dess publik, eller om man så vill - deltagare - alls förekommit.

I den process som föregår framställandet av ett verk är så gott som alltid fler än en person delaktig. Om det så gäller produktionen av målarduk, transporten av skulptur till gallerirummet eller samtal och mellanmänniskliga utbyten som konstnären tar intryck av. Alltså rör sig utbytet redan innan denna nya vändning Lind beskriver både på det praktiska området och det teoretiska eller intellektuella. Ingen sådan förändring kan skönjas.

Menar man att skillnaden är upphovsmannakapet, signaturen, kan intellektuella poänger däremot göras. Och problematiseras.

Man tycks mena att förutsättningen för att kallas medskapande är att alla inblandade har motsvarande konstnärsstatus och tillför "intellektuellt kapital" eller bidrar på en särskild nivå som gruppen bestämmer kan värderas som kvalitativt nog för att inkluderas i vad man kallar samarbete. Samtidigt som en bejakande attityd vill antydvas, får man lov att undra var i upphovsmannakarusellen oljeproducenten eller återförsäljaren av det bränsle som transporterade deltagarna till samarbetspunkten eller ens städaren på konsthallens toaletter befinner sig. Hos dessa tycks inte det intellektuella kapitalet räcka till för att inkluderas i samarbetets signatur.

Givet att så fastslås får man ändå besvär med det motsatta.

Hur förklara att det starka intryck en konstnär kan ta av en aldrig så framstående,

erkänd och etablerad konstutövare inte kallas samarbete? Trots att dialogiskt utbyte skett. Vad som framför allt verkar kallas collaborativ i denna "turn" är en förenklad syn på vad ett utbyte och ett samarbete är och snarast handla om en tämligen banal syn på grupp- och kompisgäng med snarast interna gruppsoala förtecken.

Tittar man närmare på samarbetet som inträffar under den process ett arbete "verkar" är det inte heller alldeles självklart att något så häpnadsväckande nytt är i görningen.

Upplevaren av ett verk kan förstås sägas vara medskapare av verket trots att det inte sägs vara inbegripet i, låt säga, den relationella estetiken.

Till och med kan det påstås att verket, i betydelsen mening, skapas i dialog, även om den direkta kontakten inte är den mänskliga i absolut kroppslig närvaro.

Författaren Göran Tunström har till exempel sagt att det finaste som kan hända med hans romaner är att läsaren upptäcker någonting däri som han själv, författaren, är fullkomligt omedveten om. Det har nog de flesta någon gång upplevt.

FRÅGAN OM AVSÄNDARE

Vid sida om det problem vad det gäller att tillgodogöra sig den fulla potentialen av ett verk som uppstår då objektets och subjektets integriteter suddas som jag berörde några stycken upp, finns även andra svårigheter. Som Maria Lind påvisat föreligger de problem som uppstår när kunskapen om respektive fält inte är tillräcklig för att tillfredställande interdisciplinära samarbeten ska komma tillstånd.

Utöver dessa två hinder finns risken för kompromissernas slätstrukna resultat. Visserligen bör det sägas att den konstnär som "enskilt" skapar sitt verk inte är immun mot kompromisser som skadar verket. Själv censurans roll får varierande effekter.

Dock ska man inte förledas att tro att själv censuren hävs bara för att den personliga signaturen gör det. Snarare det motsatta. Inte heller finns samma koncentration i själv censurans spår som gör den konstnärligt intressant. I så fall snarare socialt eller psykologiskt intressant.

Därtill torde gruppdynamiken kräva betydande förenklingar för att inte uppluckras och redan i kommunikationens väsen ligger ett förenklande. Desto fler medvetanden som ska ta in och godkänna processens steg, desto tunnare riskerar innehållet att bli.

Såvida man inte som de relationella estetikerna hävdar att själva denna process

är verket. Här ligger också naturligtvis den relationella estetikens mest intressanta aspekt:

Ju fler kockar, ju sämre soppa, - Men vad försigår egentligen i det där kokandet?"

Inte ens de konstnärliga samarbeten som inte vill vara enbart processen, utan har mål om produkt bortom den, behöver inte enbart lida av uttunning. Man kan också hävda att innehållet i stället för att tunnas ut i processen spetsas, klarnar och tydliggörs. Eller att infallsvinklarna blir fler. Dock är risken överhängande att resultatet istället för att bli konst blir ett illustrerat budskap. En löst uppgift. I alldeles för många fall dessutom beklagligt endimensionellt och viskandes om strävan att uppnå konsensus i gruppen.

På så vis blir verket instängt inom gruppen, liksom i den relationella estetikens fall. Trist nog på en än lägre nivå. Och inte alls i andan av det tillmötesgående som det förutsatt.

Det problemet kan även uppstå av den psykologiska omständigheten då en enskild besökare ställs emot en redan etablerad grupp-gemenskap. Vid sidan av den barriär som konstabegreppet i sig kan förorsaka, läggs erfarenheten att befinna sig utom gruppen och avståndet blir än mer alarmerande. Exkluderande snarare än inkluderande. Särskilt om det samarbetande konstnärskollektivet helt ignorerar problemet eller fäster så mycket uppmärksamhet vid det att det tror sig upphäva det. Återigen en fråga om integritet sålunda.

Sympatisk är den strävan som syftar till att utplåna frågan om upphovsperson och istället hänvisa till innehåll, form. Låter då den gemensamma signaturen göra detta? Att utvidga signaturen är inte samma sak som att ifrågasätta den.

Vad som ofta går förlorat när upphovspersonen i singular upphävs är möjligheten att över tid följa ett konstnärskaps mer subtila tråd. En kvalité värd att slå vakt om. Den enskilda rösten bidrar kanske till och med mer till att skapa en kvalitativ subtil tråd än vad det gemensamma beslutet om vad som ska presenteras gör.

Om man ska tro Foucault finner man det viktigaste i ett samhälle eller i en tid i det om vilket den inte talar, misstänker jag att det intuitiva skapande en enskild konstnär kan försätta sig i har större möjlighet att komma i kontakt med detta än vad det kollektiva skapandet har med dess sanerande kriterier för att bibehålla den psykologiska gruppen.

Självklart är detta påstående både generaliserande och en spekulat.

DEMOKRATISKA ASPEKTER

För den som vägrar bedöma konst annat än ur formella aspekter föreligger ett styvt arbete.

Frågor om på vad verket har effekt och hur dess efterklang ljuder, skapar det samtal som gör det fruktsamt att reflektera kring ett verk. Det är först när en form uppnått en vibration det kan bemötas och bedömas. Det är själva formens vågor som är dess kommunikativa aspekt. Inte formen i sig.

Därför är viljan att låta relationella arbeten bedömas enbart utifrån form en aning svår att ta tillgodose.

Inte bara på grund av det jag tog upp under rubriken "Vad är ett lyckat relationellt arbete?" som åskådliggjorde problematiken med att bedöma upphovspersoner som är lekmän i form. Inte heller på grund av de svårigheter som kan uppstå när det gäller att veta exakt var just form, och ingenting annat än form befinner sig.

Att just den relationella estetikens betoning av form antas, vid sida av ovanstående konspirationsteorier, bero på att den upplever sig så väsensskild från all annan konst så att det därför måste påpekas att den är konst och ska bedömas som sådan och inte som något annat.

Dock skiljer den sig just i fråga om form inte på något avgörande vis från annan konst.

Det är alltid svårt att bedöma form bara som sig själv, därför att formen bara har en samtalande potential när den sätts i ett sammanhang som ger den betydelse och när formen själv agerar meningsskapande åt sin omgivning. Först då låter den sig samtalas om. Först då är den inbegripen i ett samtal. Kanske är det till och med först då formen kan sägas bli konst om det vill sig väl.

När Claire Bishop försöker ta sig an uppgiften att granska själva formen hos utvalda relationella arbeten går hon bet.

För att det är oundvikligt.

Hon fokuserar på några verk av Gillick och Tiravanija och menar att de genom att slå an en sällskaplig ton täcker över spänningar och konflikter som finns i alla relationer mellan människor.

Bishop lutar sig mot den politiska filosofen Chantal Mouffe och påpekar att detta sätt, denna form är odemokratisk därför att konflikt och skillnader är vad som konstituerar demokrati. Att den antagonistiska dimensionen av det sociala är själva förutsättningen för dess existens.

Istället menar Bishop att verk av konstnärer som Sierra och Hirschhorn är mer lyckade eftersom de bejakar svårigheter och spänningar.

Även om Claire Bishop nödvändigt skiljer det sociala från det konstnärliga när det gäller att bedöma relationella verk, har hennes bedömningsgrunder klara adresser i den demokratiska diskussionen. Men hur skulle det kunna vara annorlunda?

Hur ska man alls kunna bedöma formen annat än utifrån hur den talar? I de här fallen talar den i andedräkt av *relationer och samhälle*.

Demokratiska perspektiv sitter i klänningen bredvid.

I den kan man diskutera vidare huruvida begrepp och strategier som exempelvis "multitude" försäkrar demokratiska aspekter. Visserligen ger begreppet plats åt konflikter och oenigheter som gör att konsensus på mitten undviks. Dock gäller detta bara grupper emellan. Senare forskning har visat att till exempel "multikultur" som ett sätt att låta alla röster i ett samhälle höras inte är framgångsrik. I stället riskerar det omvända att hända: Varje grupp framkallar en representant som för dess talan. Dessa talespersoner tenderar att vara gruppens starkaste, men inte nödvändigtvis de som bäst avspeglar gruppens komplexitet. Gruppernas företrädare har mer gemensamt med varandra än med respektive grupp. Det blir röster av "makt" eller av "den starkes tolkning" snarare än röster av människor med olika intressen och erfarenheter. Risker finns att samhället lutar sig tillbaka i tron att alla är representerade i detta system.

Sociala projekt som det den turkiska konstnärsgruppen Oda Projesi utförde i Tensta konsthalls regi våren 2005(?) väcker frågor utöver de som denna essä hittills tagit upp.

Efter att ha skapat sig en förståelse för behov som fanns bland de boende i närområdet företog man åtgärder för att tillmötesgå dessa behov. Särskilt framhölls behovet att göra saker tillsammans. (Lustigt nog något som konstnärsgruppen själv är mycket förtjust i.) Vid kritik försvarade man sig sedvanligt med att alla inblandade var mycket nöjda. Kritik som gällde den exploaterande aspekten att dessa aktiviteter som sträckte sig över en viss tid efter att de avslutats lämnade deltagarna lika tomhänta som innan, bemöttes man med försäkringen att projekten noga följdes upp och var mycket långsiktiga. Jag tror att det gällde månadsperspektiv.

Hursomhelst är denna kritik av det sociala slag Clarie Bishop påpekat inte nödvändigtvis måste påverka den konstnärliga.

Med de problem i åtanke som visat sig föreligga när man försöker bedöma konstverk över huvud taget enbart efter formella kriterier vill jag ändå göra en anmärkning på Oda Projesis projekt liksom på många andra i samma anda utifrån inte sociala men demokratiska aspekter.

På samma vis som välgörenhetsorganisationer har sin kluvna roll i samhället har också den här typen av konstnärsprojekt kontraproduktiva aspekter. Inte i det direkta, men i förlängningen. I konstnärsprojekten är dock problemen ett par strån tyngre än i välgörenhetsprojekten. Hur outhärligt välgörenhetsarbete än är för behövande människor i ett samhälle har det framförallt två risker.

För det första kan samhället och dess demokratiska instanser och institutioner göra sig beroende av dem på ett sätt som förhindrar att den egna organisationen förbättras.

För det andra skapas en odemokratisk situation där vissa medborgare helt måste förlita sig på andra människors goda vilja för att få sina mest elementära behov tillgodosedda.

Att två strån till finns att plocka ur den knasiga hatt projekt av typen Oda Projesi företar beror i tur och ordning på att 1, deras motiv (bland andra?) har mer att göra med konstnärlig karriär än något annat gör det än mer instabilit för de medborgare som berörs av deras verksamhet. 2, de förstärker det över- och underläge som redan är förknippat med välgörenhet genom dessutom använda sig av värdet konst.

Gemensamt för många av de konstnärliga projekt som opererar i namn av samarbete, vare sig det är tänkta att tjäna som modell för andra delar av samhället att ta intryck av, eller om de har för avsikt att "pressa det symboliska in i det verkliga" är att de har en utopisk idé om en bättre samhällelig och social ordning.

Man kan ifrågasätta hur väl en demokrati i ett land som till exempel Sverige fungerar, man kan kritisera hur väl de förtroendevalda klarar av uppdraget att representera sina medborgare et c., men man kan inte komma ifrån att den har en lång historia och strävsamt frammejslad struktur som trots sina brister har förmåga till viss självsanering.

Främst genom dess grundförutsättning fria val.

Den egenskapen har inte konsten. Och bör inte heller ha. Då formen blir till ett opinionsbildande verktyg och rösten har som mål att tala till alla och med alla, utplånas den specifika möjlighet konst har att tala till någon eller några på ett mycket exakt och samtidigt komplext sätt.

Dess kvalitet är helt bortom principer om spridning. Det kan däremot aldrig demokratins kvalitet vara.

Konstnärer kan däremot, i egenskaper av medborgare, använda de möjligheter demokratin ger för att skapa spridning åt sina verk, eller mat på bordet åt sina barn, men det är något helt annat.

EN FRÅGA OM FORM

Den moderna konstens äventyr är över och samtidskonsten är bara samtidig med sig själv, suckade Jean Baudrillard strax innan han dog.
När den så kallade samtidskonstens kontrakt med det förflutna inte förnyas och inga investeringar görs i framtiden är kanske denna tautologi det enda som återstår, skriver Dan Karlholm i en essä i Dagens Nyheter.

Tyvärr är det nog än värre. Värre än långtråkigt.
Den generation konstnärer som framavlats i detta vakuum som kallas samtidskonsten är det skilsmässobarn modernismen och postmodernismen lämnat efter sig.
Disorienterat och ångestfyllt stapplar det fram med sin komplexa lojalitet gentemot båda föräldrarna och med svåra ärr av den konflikt som förutsatte uppbrottet.

Vad som för postmodernisterna var ett rusigt och starkt uppror har för länge sedan stelnat till ett protokoll av punkter att kontrollera och pricka av.
Ingen vill göra sig skyldig till de religiösa och utopiska vanföreställningar modernismen bevisats skyldig till.

Det har inte bara ytliga skäl som att man vill vara hipp eller inne, utan beaktansvärda grunder, då man tagit intryck av den postmoderna protesten och insett att värdehierarkin som präglade modernismen faktiskt har förtryckande mekanismer man inte vill vara med om att återskapa.

Så finns ändå den, ursäkta mig, - ursprungliga - driften där att skapa (mening) bortom förenklade schabloner. En lust som kanske en gång väckte viljan att bli konstnär, göra konst.

Utefter den vägen får den blivande konstnären veta att det visserligen inte är förbjudet att hävda mening, men dödligt viktigt att denna mening egentligen inte är annat än personlig som på sin höjd kan korrespondera med en eller annan som delar samma socioekonomiska och språkliga bakgrund.
Med arketyper fullständigt nedmonterad måste man också acceptera att de erfarenheter och tillstånd som kan kommuniceras knappast kan väntas beröra det mänskliga heller, utan bara det kulturella.
Samtidigt bör man göra internationell karriär för att klara sin överlevnad.

Det psykologiska tillstånd som träder in speglar det som inträffar i kölvattnet av det postkoloniala.

Man inser sitt ansvar men är fräntagen medel att agera.
Varje sammanhang som förutsätter en gemensam värdegrund för att handla, måste granska denna värdegrund tills den riskerar att upplösas.

När det individuella konstnärliga geniet inte längre existerar som identitet är även dess kommunikation och gemenskap med universella värden omöjlig.

Många menar att postmodernismens inträde möjliggör grupperingar och bildandet av intressesfärer på ett befriande sätt.

Man kan också hävda motsatsen. Att det bara gällde i dess första stadium. Postmodernismen kan sedd ur backspegeln förstås som endast en aspekt av moderniteten.

Som sådan en till -ism, en rörelse med gemensamt mål vilka den självt lärt oss att vara skeptiska mot. Postmodernismens gemensamma mål var att granska och störta modernismens hybris och vanföreställningar. När detta är gjort finns inte längre någon -ism, ingen gemensam agenda eller strävan att upprätta en ny sådan.

Känslan av motivationslöshet och ensamhet infinner sig förmodligen.

Jag skrev själv i min kandidatuppsats 2006 om en förhoppning att vi snart och äntligen skulle kunna sluta upp med alla post- eller postpost-prefix och istället sikta in oss på något mer uppbyggligt. Jag vill minnas att jag föreslog någonting i stil med Pre homo creativitatum ludere-eran.

Vid foten av denna text undrar jag om den desperata förhoppningen kan läsas samman med de uppsluppet uppskruvade förhoppningar som omger och förutsätter de många typer av samarbetsformer Maria Lind skriver om. Det centrala är samarbetet i sig, inte ämnet. Den bejakande attityden som ett försök att fly från ensamhet och förlust av mening?

Tyvärr bekräftas snart den förlamande situationen sedan det uppnådda resultatet måste förnekas och processen bara får peka tillbaka på sig själv såsom form.

Ny mening finns att skapa i interdisciplinära samarbeten, men självinsiktsfullt nog får man dåligt självförtroende bara man snuddar vid tanken på det intellektuella mastermind som krävs.

Hade jag ett barn skulle jag föreslå att vägen ur det erbarmliga tillståndet inte går bort från det egna, utan genom det. Alla egentliga samarbeten, och om inte upphävande av ensamhet så åtminstone mildring av den, går genom ett Jag och ett Du.

Konstnärliga identiteter.
Kanske röster.

Den basala nivå man hamnar på vid konsensus gråtrista icke-stämman har inte upphävt någon ensamhet eller befriat en endaste sate hittills såvitt jag vet.

ÅSA ELIESON, februari 2008