



Literature

Dan Karlholm

To cite this article: Dan Karlholm (2023) Literature, Konsthistörisk tidskrift/Journal of Art History, 92:3, 237-240, DOI: [10.1080/00233609.2023.2234858](https://doi.org/10.1080/00233609.2023.2234858)

To link to this article: <https://doi.org/10.1080/00233609.2023.2234858>



Published online: 30 Jul 2023.



Submit your article to this journal [↗](#)



Article views: 90



View related articles [↗](#)



View Crossmark data [↗](#)

Literature

Mårten Arndtzén, **Konsten är vi**. Stockholm, Fri tanke, 2022. 221 s. ISBN 978-91-8952-652-5

Om den egensinnige svenska konceptkonstnären Lars Vilks (1946–2021) finns inte mycket konsthistorisk forskning. Texterna om honom och hans verk är framför allt konstkritiska och journalistiska, politisk opinionsbildning eller yttranden på sociala medier respektive kommentarsfält. Avsaknaden av akademisk analys kan bero på att hans bana ändade i förtid, att överblicken först nyss blivit möjlig, eller att hans konst och skrifter är så svårhanterligt gränsöverskridande. Att han dessutom, som konstnär, var disputerad konstvetare är en lika intressant som ovanlig profil. Långt innan konstnärlig forskning blev ett fenomen bedrev han snarast konstnärlig verksamhet på konstvetenskaplig grund, inte minst utifrån den så kallade institutionella konsteorin som han disputerade på 1987 och återkom till i många texter under hela sin karriär.¹ Men inte nog med det; det är bara denna teori som kan förklara varför så många av hans aktiviteter är konst.

Den institutionella konsteorin är sedan länge avgörande för att förstå samtidskonst, en konst som Vilks gärna beskrev som kontemporär, ett något otympligt ord som han kanske använde för att distansera sig från mycket av det som lyftes upp av den internationella konstvärlden och som han noga bevaka och kritiskt skrev om i sina skrifter och på sin blogg. Teorierna om "konstvärlden" har sina rötter under efterkrigstiden, särskilt från och med 1960-talet, såsom ett svar på en konst som inte längre lät sig förstås utifrån traditionella kategorier som konstform, genre och hantverk. Istället krävdes en teoretisk förklaring till att exempelvis en

utvald flaskkortare eller en avbildad kommersiell produkt alls kunde förstås som konst (i ordets högsta mening: *high art*). Vad de amerikanska filosoferna Arthur Danto och George Dickie kom fram till var att konstvärlden helt enkelt definierar vad som är konst – oavsett skäl eller kriterier. Det som konstvärlden de facto behandlar som konst är konst.²

I essäboken *Konsten är vi* av konstkritikern Mårten Arndtzén, som kretsar kring Lars Vilks så kallade "rondellhund", kan titeln läsas som en folklig summering av den institutionella konsteorin, som alltså inte endast omfattar professionella aktörer på konstfältet utan i princip alla som har en uppfattning om konst. Om vi förhåller oss till konst över huvud taget är vi alla tillhöriga konstvärlden. "Varje människa är en konstnär" lyder ett av Vilks favoritcitater från sin mentor Joseph Beuys. Att uttalandet är konst är en sak, men Vilks fann det också bokstavligen rimligt: "Jag menar att ett så liberalt förhållningssätt är rimligt eftersom varje försök att [göra] en gränsdragning med högre krav betyder att föra in en kvalitetsgräns som blir svår att dra."³ En sådan liberalism blir förstås också en relativism, som inte förklarar varför konstvärlden i praktiken väljer och väljer bort viss konst. Tanken innebär också att konstnär och människa blir samma sak och konst något snarast medfött, vilket går stick i stäv mot den institutionella konsteorin, där institution ska förstås sociologiskt, inte bokstavligt. Konstvärlden är *inte* identisk med den mänskliga världen, utan en sorts subkultur med finstilta ofta implicita spelregler i kampen om konstnärlig kvalitet, kulturellt kapital,

prestige, ranking och värde. Jag återkommer till den svårdragna kvalitetsgränsen, som spelar en kritisk roll för såväl Vilks som argumentet i *Konsten är vi*.

Enligt ett annat sägenomsusat bidrag från Beuys, lika viktigt för Vilks, var ett verk som *Profeten M. som rondellhund* (en av flera teckningar) en skulptur, närmare bestämt ett stycke "social plastik". Detta innebär, förklarar Arndtzén, "en process där publiken är medskapande" (18) liksom att ett konstobjekt får "växa socialt genom omvärldens reaktioner på och hantering av detta konstföremål" (59). "Enligt Lars Vilks egen definition av verket är ['rondellhunden'] inte bara en teckning, utan den 'sociala skulptur' som utgörs av de reaktioner hans teckningar av profeten givit upphov till." (14) I förlängningen innebär den här varianten av verk, som i Sverige blivit mest känd genom Vilks och Dan Wolgers, att konstverket efter leverans utvecklas och tillväxer utan given slutpunkt. Utifrån en socialt kommunicerad idé blir med automatik varje reaktion på verket, kritisk artikel, hyllning eller motsatsen, bara ytterligare ett lager av detsamma. Varje verk blir en process och ett projekt; varje konstverk en ackumulativ konstverksamhet. Situationen påminner om vad Ovidius i *Metamorfoser* beskrev om kung Midas, som önskade att allt han vidrörde blev till guld (analogt med konst), vilket han fick ångra då även födan till sist blev lika gyllene som oätlig. Till slut riskerar detta koncept bli självdestruktivt då ursprungsföremålet degraderas till katalysator och allt (eller inget) blir igenkännligt som konst, låt vara att detta är troget idén om att vi alla är konstnärer, vare sig vi vill eller ej.

Vad gör då författaren med sitt retoriskt tillspetsade påstående att vi är konsten? Han börjar med att modifiera det: "Konsten är vi. Men den är också något *annat*." Konsten är

alltså inte bara vi, eller delvis, bland annat, vi, vilket kan tyckas kapa förtöjningen till den institutionella konstteorin. Vad det andra skulle vara exemplifieras med Ulf Lindes formulering – "en öppning mot det okända" (24), vilket varken bekräftar eller diskvalificerar institutionell konstteori. Orden blir snarast en poetisk omskrivning av den öppna konst som sextiotalet omhuldade, den mytologiserade epok som i så hög grad identifierades med Moderna Museet av den svenska konstvärlden. Bokens fråga blir just hur detta museum, givet dess egna utfästelser idag men framför allt dess avantgardistiska förflutna, kan ha mage att tacka nej till erbjudandet att förvärva "rondellhunden".

Det var Vilks själv, som i ett uttalande i förbifarten, förklarade att han vore beredd att donera teckningen av profeten som rondellhund till Moderna, ett hypotetiskt förslag som dåvarande överintendenten Daniel Birnbaum tackade nej till i en debattartikel (55), dvs. innan det framställdes formellt. En fortsatt negativ hållning till ett sådant förslag intar nuvarande överintendenten Gitte Ørskou. Visserligen är nu konstnären död och erbjudandet inte längre aktuellt men boken biter sig ändå fast vid detta för författaren så provocerande tvåfaldiga nej. Genom att göra så tycks mig dock Arndtzén förråda den enda teori han själv stödjer sig på och som han dessutom beskriver som grundläggande för Vilks konstnärskap. Varför skulle inte diverse avbokningar och museets avvisanden av tanken på att förvärva detta verk också vara en del av verket, reaktionerna och svaren, i enlighet med ovannämnda konstteori och tanken på den sociala plastiken? Genom att säga sig stå för öppenhet, inkludering, yttrandefrihet, vilket deras egen historia också visar, gör sig här museet skyldigt till hyckleri, menar författaren. Moderna

Museet framställs alltså som elitistiskt och politiskt korrekt, men det är ju Arndtzén som frångår den idag närmast allenarådande institutionella logiken och inför ett påfallande traditionellt argument om rimlighet. När vissa reaktioner emellertid beskrivs som orimliga eller felaktiga och inte alls integrerade verkelement i enlighet med den av konstnären och författaren omfattade teorin, underkänns kort sagt den cirkulationsplats som möjliggör den gudomliga "hunden" som konstprojekt.

Ett lika problematiskt sätt på vilket den institutionella konstteorin i praktiken undermineras i denna essä gäller författarens upprepade referenser till konstnärens avsikter. Såväl rim och reson som intention väger dock ytterst lätt enligt institutionell konstteori, som framför allt teoretiserar *hur* något är konst, inte *vad* det därmed kan tänkas uttrycka. Uttryckta avsikter ses snarast som en del av verket, som alltså också kräver tolkning och inte kan ges status av externa nycklar eller facit. Vilks sägs med dessa teckningar ha avsett att ge islamismen en känga men framför allt ville han rikta kritik mot konstvärlden: "Det var konstvärlden han ville åt." (17) Arndtzén återkommer till detta som något vi har att förhålla oss till, utan att reflektera över att konstvärlden är vi, inklusive Vilks. Om Vilks ville klämma åt konstvärlden måste detta antingen bli självkritik, med tanke på hans prominenta position i denna värld, eller att han därmed yrkar på ett undantag från den institutionella konstteori som gjort hans verksamhet möjlig.

I denna boks dramaturgi blir Moderna Museet typexemplet på den konstvärld som Vilks kommer undan med att extraheras från. Och för att vi ska förstå hur inskränkt, vänsterpolitiskt följsamt enligt dagens globala och queera normer och även hur historielöst Moderna Museet agerar ger han oss alltså glimtar ur museets förflutna.

Argumentet? Att lika normbrytande, institutionskritisk och provocerande konst har ju tidigare införlivats och till och med erhållit status av signaturverk. Ungefär: Ni har ju både en pissoar och en get, varför inte då också en rondellhund? Ni har ju en tradition av traditionsbrott, varför inte fortsätta med det? Vad är det ni inte förstår om er själva?

Mot bakgrund av ett antal skissartade kontexter från t.ex. Historiska museet, #metoo och Hilma af Klint till namnet Vita havet på Konstfack försöker denna bok underbygga kontentan att beslutet från Moderna att säga nej tack inte bara är fel eller dåligt utan just orimligt (ett adjektiv som lånat från dem som reflexmässigt ogillar modern och samtida konst, även om denna kritiker inte hör dit). Som om författaren genom att välja ut ett antal institutionskritiska russin ur museets egen historia tror sig kunna argumentera in "jycken" i konstens högborg. Exakt varför införlivandet nu skulle vara så viktigt med tanke på de låga tankar Arndtzén har om detta maktfullkomliga mainstreamställe klargörs inte. Hela tanken på att ett oavslutbart "socialt" processverk som detta ska komma till institutionell slutförvaring på en statlig myndighet framstår också som gåtfullt eller som ett sorts missförstånd. Ett försök att stoppa upp hunden i dubbel mening. Det enda rimliga vore nog att betrakta Vilks nyckfulla erbjudande som en del av verket, för varför skulle inte även konstnärens egna kommentarer om händelseutvecklingen också räknas in i de efterverkningar som adderas till verket? Erbjudandet bjöd säkerligen Vilks på mer intressant friktion och ringar på vattnet än ett potentiellt ja tack hade gjort. Är inte detta en utehund som trivs bäst i det fria, som så mycket annan konst av Vilks?

Till sist måste vi förhålla oss till frågan om det konstnärliga omdömet vid den svåra "kvalitetsgränsen" som Vilks nämnde ovan men

avstod från att närma sig. Endast en bråkdel av allt som kunde ingå på ett stort museum som Moderna ingår ju också där och så har det förstås alltid varit. Arndtzen befarar att konstmuseernas historiska öde idag blir att "förvandlas till ett slags sekulära tempel för den politiskt korrekta världsbilden" (196). Så har det dock också alltid varit, på gott och ont. Vidare kritiseras detta slags institutioners urvalsprinciper, ett professionellt i grunden estetiskt omdöme grundad på upplevd konstnärlig kvalitet, som "diffust" och konfliktundvikande. Inte heller Arndtzen argumenterar konstkritiskt för att detta verk är bra och undviker således lika mycket som Vilks ovan det svåra/kvalitativa. Istället läggs tyngden på det kvantitativa, att detta verk blivit så "omstritt" av så många. Men om det konstkritiska argumentet, som i praktiken opererar i centrum av konstvärlden som institution, ersätts av ett slags rimlighetstänkande ligger populismen runt hörnet, som om folkets röst eller antal klick kunde och borde fälla avgörandet om accessionen av enskilda verk på statliga konstmuseer. Det vore faktiskt orimligt.

Att en konstkritiker skriver en välformulerad essä som denna är utmärkt för ett levande demokratiskt meningsutbyte. Fler borde göra så. Att författaren också öppet medger att han ändrat uppfattning angående teckningarna i fråga hedrar honom. Att göra en pudel är inget annat än ett styrkebevis. Att han dock inte vill eller förmår formulera ett omdöme om verket, ett personligt färgat kvalitetsomdöme baserat på hans rika erfarenhet, känns som ett magert epitafium till Lars Vilks. Det påminner om hur försvararna för

Salman Rushdie, efter att hans roman renderat honom en fatwa, till författarens besvikelse slöt upp bakom dennes rätt till yttrandefrihet, men utan att säga om boken också var bra eller läsvärd. Att "rondellhunden" är konst ifrågasätter inga professionella aktörer, inte heller nuvarande överintendent, som författaren dock kritiserar för just detta. Hon ifrågasätter dock om det är bra konst. Jag är inte säker på att Vilks själv tyckte det (eller tyckte det var relevant) eller att hans uttolkare i denna bok gör så. Men om vi inte vill eller vågar tala i termer av konstnärligt värde blir konstvärlden både obegriplig och ointressant. Först som avgränsad kan konsten bli allt.

Notes

1. T.ex. Lars Vilks, *Konst och konst*, Diss., Malmö, Wedgepress & Cheese, 1987; *Konsteori: Kameler går på vatten*, Nora, Nya Doxa, 1995; *Det konstnärliga uppdraget?: en historia om konsthistoria, kontextkonst och det metafysiska överskottet*, Nora, Nya Doxa, 1999; *Art: Den institutionella konsteorin, konstnärlig kvalitet, den internationella samtidskonsten etc.*, Nora, Nya Doxa, 2011.
2. Arthur Danto, "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, s. 571–584; George Dickie, *The Art Circle: A Theory of Art*, New York, Haven, 1984; Howard S. Becker, *Art Worlds*, Berkeley, Univ. of California Press, 2008.
3. Vilks, *Art*, s. 223.

Dan Karlholm
Department of Culture and Education
Södertörn University
Huddinge
Sweden

© 2023 Dan Karlholm

<https://doi.org/10.1080/00233609.2023.2234858>

