

Det intellektuella handarbetets rävsax

KIRA CARPELAN

Konstnären har blivit ett slagfält. Inte konsten, konstnären. De mest effektiva formerna för ett samtida konstnärskap utgörs av "den duktiga idioten" och "det självförbrännande geniet". Dessa extrema destruktiva positioner innehåller kraft nog att verka trovärdiga för marknad och stödsystem och vi intar dem med varierande framgång. Samtidigt som vi inser att konstnärens hälsa är i fara, och i förlängningen konsten, skrattar vi i chock åt klichén, panikslaget undrande hur trasigt är snyggt och hur trasigt är otäckt?¹ Flexibiliteten i det konstnärliga tänkandet lurar oss att ta oss an allt som kommer i vår väg. För att vi kan? För att vi borde? För att det är intressant? För att det är värdefullt?

Ett tänkande så öppet som det konstnärliga har paradoxalt nog svaga försvar mot kraven på att gynna ekonomin, demokratin eller utvecklingen i största allmänhet.² Hur kan vi säga nej? Och vad händer när intentionerna inte längre är goda? Om vi fortsätter anpassa oss till det vansinniga projekterandet av konstnärskapet som ett säljande varumärke, med desperata dagliga uppdateringar i sociala medier. Om vi får en högerpopulistisk kulturkonservativ regering samtidigt som vi sitter intrasslade i en cynisk metatext. Vad har vi för språk då?

Konstnärliga processer tar tid. Det som omgärdar och administrerar konsten rullar däremot på i ett stadigt tempo. Där finns säsonger, budgetår, nyheter, teman och trender. Evighetsperspektivet, det fåfänga, enskilda, för en konstnär kanske avgörande, blir i praktiken till en presstext med superlativ. Så banalt att det är förolämpande även för den superlativen gäller. Strukturen som konsten arbetar i och själva arbetet med konsten passar inte ihop. Dilemmat är tredelat och handlar om synlighetens tvångsmässighet, objektets paradigm och de sociala förutsättningarna i konstvärlden.

Mitt perspektiv är format dels ur en tidig insikt om konstvärldens exploaterande förhållningssätt till konstnärer, dels ur en avsky mot basen i konstekonomin: samlandet. Jag tror på görandet: hantverket, handarbetet och tänkandets praktiska förutsättningar som lyssnande, skrivande, rörelse och seende. Det fysiska i det intellektuella. Görandet kräver ordning och plats, tid och begränsningar. En begränsning är att tid och plats inte sammanfaller. Vid rätt tid på fel plats, eller på rätt plats vid fel tid. Det är en begränsning görandet måste använda, utmana, göra till en förutsättning. Konsten

finns aldrig på en plats vid en tid. Den finns hela tiden överallt. Konsten är ett tänkande. Eller som Liam Gillick förklarar, liv i motsats till livsstil.³ En kliché som är sann, eftersom konstnärs-livsstilen suger medan konstnärs-livet är ganska bra.

Mitt arbete är ett intellektuellt handarbete. En kritisk plats. Jag har en metod. Jag använder till exempel pastisch som det formuleras hos filmvetaren Richard Dyer, ett "tekniskt skickligt härmande" med plats för en "initierad kritik".⁴ Det handlar om allt som sagts och gjorts i mitt namn utan att jag tillfrågats och är ett tillbakatagande av begrepp som "kvinna", "konstnär" och "ung". Det är ett visande som beskriver problemet genom en demonstration av hur problemet opererar. Det fungerar bra med film och ibland med text, men i relationer är det svårare eftersom det är ett subtilt och internt förhållningssätt. Människor kan bli sårade eller provocerade.

Ett populärt citat från norska TV-serien SKAM cirkulerar på Pinterest: "Everyone you meet is fighting a battle you know nothing about. Be kind. Always."⁵ Det kommer från en lapp bredvid Nooras spegel och spelar roll för hur hon tänker om rikemans-playern William. Citatet är som en bön på internet. Det finns i Youtube-klipp, skyltar, bilder och blogginlägg. *Be kind. Always.* Vänlighet grundas i en etik, ett sätt att vara mot andra i ett öppet affirmerande av deras olikhet och självklarhet. Vänlighet är att ha tillit till och vårda den relationen. I konsten är vi trevliga för att det ska vara smidigt, somliga tror att de är goda, men få är vänliga. Många tänker att konsten inte kan eller bör ha en etik. För att etik blandas ihop med duktighet eller viljan att vara till lags?⁶ Här börjar glappet mellan samhället och samtidskonsten, glappet som också isolerar oss konstnärer.

Hannah Arendt skriver i *Människans villkor* om hur arbete och gemenskap sammanfaller i arbetsstyrkan. Arbetsprocessen kräver att varje arbetare utplånar sin individuella identitet, för att istället bli del av något större, ett kollektiv.⁷ För konstnärer är det tvärtom. Arbetet gör oss mer och mer ensamma, och vi kan aldrig någonsin glömma vår individualitet. Genikulten och signaturen är kärnvärdet i ett konstnärskap. För Arendt är varusamhällets degradering av individen något negativt. Även myten om geniet är ett uttryck för det, menar hon.⁸ Ett förtingligande av människor. Konstnären, inte konsten, är objektet på marknaden. Detta synsätt kom med det moderna konstbegreppet, som hyllar geni

före mästerskap. Men vem någon är, individualiteten, är något annat än ett objekt. Konstnärens *vem* är alltså inte med. Konstnären är ett *vad*.

Vem visar sig genom handlande och talet, skriver Arendt. Endast godheten och förbrytelsen går att utföra med distans, utan att visa sig själv. I godheten och förbrytelsen kan en gömma sin person, sitt *vem*. Med-andrat, varandet tillsammans där en alltid visar sig, sätts ur spel till exempel i krig. Gäller detta även i kampen, tävlandet och konkurrerandet, undrar jag. Har det samhälle vi lever i idag, med marknadsanpassning till döds och konkurrens som grunden i alla våra berättelser och större livshändelser, lett till att ingen visar sitt *vem*? Att det inte finns ett med-andra? Mina problem med konstvärlden, den struktur som samlar, finansierar och visar konst, handlar om detta.⁹ ”Utan denna egenskap, att ge upplysningar om individen Vem,” skriver Arendt, ”blir handlandet till en prestation bland andra prestationer som är bundna till föremål.”¹⁰ Det beskriver väl objektfixeringen i konsten, både vad gäller konstobjekt och konstnärsobjekt.

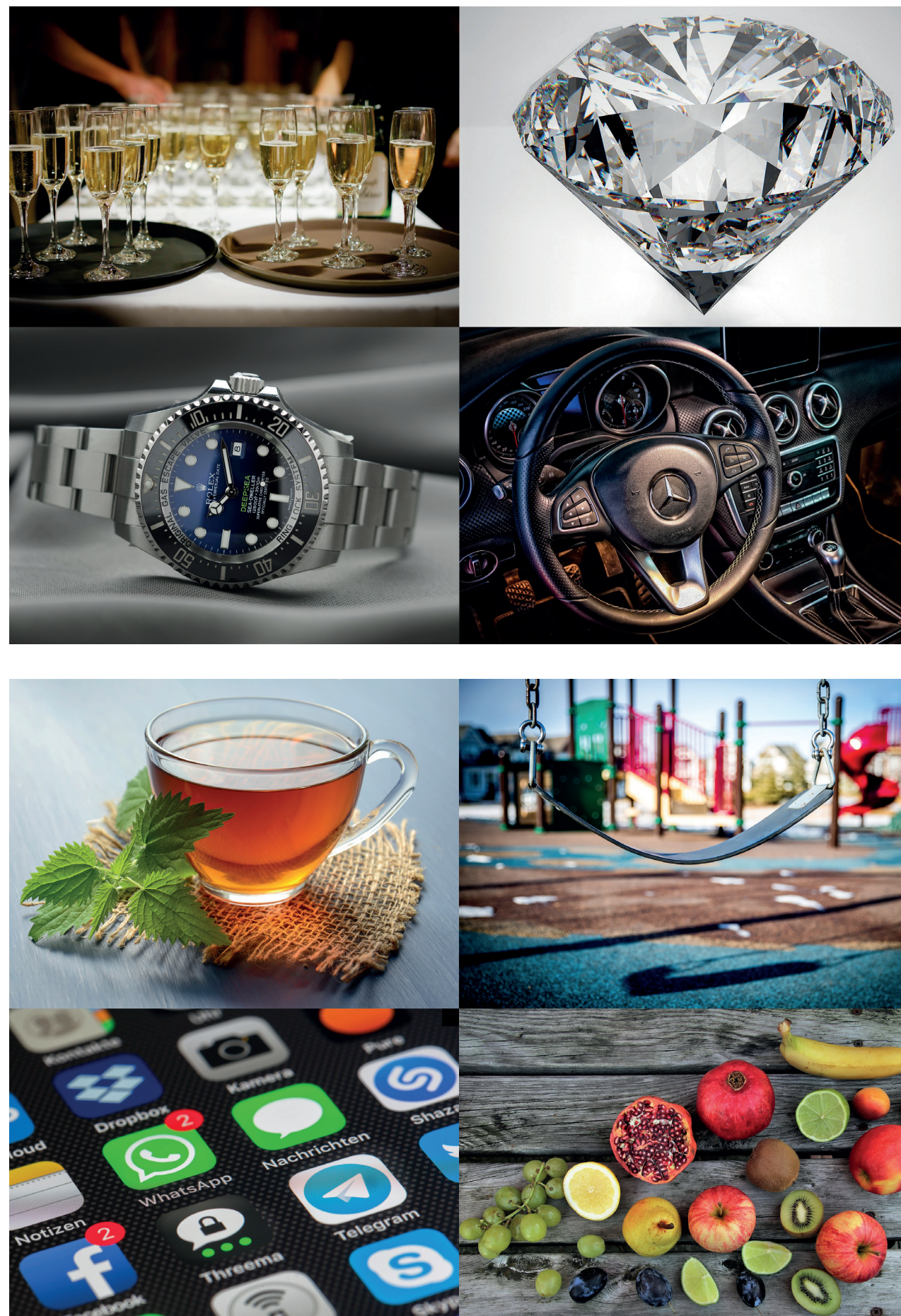
Arendt skriver också om framträdelserum.¹¹ Konsten är ett sådant, ett socialt rum som byggs upp av förväntningar. Men jag tänker att vi saknar gemensamma erfarenheter för att skapa och dela förväntningar i konsten. Film är en kultur som är så brett utvecklad och spridd att den kan bygga hela sin tillvaro på gemensamt skapade förväntningar. Filmen har ett starkt framträdelserum. Samtidskonstens framträdelserum är svagt. Många vet till exempel inte att det är tillåtet för vem som helst att gå in på ett galleri under dess öppettider. Även jag med tjugo års erfarenhet tvekar ibland angående detta. Pågår en stor och viktig försäljning? Stör jag? Galleripersonalens sätt att hälsa kanske låter mig ana att jag inte var den besökare de hade hoppats på. Det här är ett problem som är större än enskilda galleriers demografiska räckvidd. Det sitter ihop med konstens existensberättigande i samhället, dess för trånga, exklusiva och ibland icke-existerande framträdelserum. Det sitter också ihop med det politiska i konsten och varför konsten har svårt att vara solidarisk. Det handlar om makt.

Tanken att ”det personliga är politiskt” är en feministisk idé jag tror på. Det som händer mig som person är av politisk vikt. Det påverkar min syn på världen, samhället och mina medmänniskor. Det påverkar mina handlingar och det påverkar mitt tal. Det påverkar mitt *vem*. Den som är i relation till andra, som andra möter. Arendt jämför med grekiska *daimon*, ens beledsagande ande som en själv inte kan se men som andra ser. Jag tänker att konstvärldens *daimon* är dess för oss involverade osynliga strukturer, det som den som kultur förutsätter. Allt från hur ateljén är utformad och placerad till hur vi socialiserar i olika former av mingelsituationer, där det är bra om du tillsammans

med jobbpitch kan flika in några meningar om ”trevliga” samtalsämnen, som semester, kläder, vin och resor (barn kan vara kontroversiellt men alkohol är oftast ofarligt). Dessa strukturer upprätthålls i en charad där vi låtsas att alla har råd (pengar är inte ett samtalsämne), att vi är överens och sams (politik är inte ett samtalsämne) och att vi är värdeskapande, relevanta och intressanta (exkludering är avgörande). Detta är omöjligt att trivas i och lika omöjligt att undgå som samtidskonstnär. Vissa mingel måste minglas, vissa resor måste resas och vissa maskiner måste smörjas för att konstapparaten ska fungera. Apparaten som är det cykliska arbetet med att finansiera, ställa ut och knyta kontakter.

Det är oerhört svårt att motivera sig att genomföra detta, så jag ställer sällan ut och jag drar mig för att söka pengar till konst. Lyckligtvis är det varken producerandet eller uppvisandet som är viktigt för mig utan konsten som tänkande och alternativ handling. Men det gör att jag varje dag funderar över om det är meningsfullt att jag kallar mig konstnär eller om det bara förvirrar. Jag har ingen ateljé. Det konventionella rummet för tillblivelse av konst är gjort för en verksamhet som kräver rymd, tål smuts och slitage och ligger isolerat. Min konst blir inte till i ett sånt rum. Den kräver en mer vardaglig närvaro. Jag avskyr också strukturen med residensprogram som härstammar från hovmålarnas ambulerande arbetssituation. Det är en kränkning att vi fortfarande förväntas vilja resa runt mellan kungar, påvar och riddare och arbeta för mat och husrum. Var är klasskritiken?! Bortsluddrad mellan (allas oavsett härkomst) Lidingö-i, främre sch-ljud och bakre r. *Just sayin*. Det sociala härmandet är ett problem om konst ska vara en kritisk verksamhet. Samtidigt lever vi i så starka beroendeförhållanden och grymma adliga och borgliga konventioner, att det inte går att klandra enskilda individer när de försöker navigera i det. *Be kind. Always*.

Konst och kultur skapas i en politisk social verklighet. Alla val görs i förhållande till konstnärens faktiska förutsättningar. Kritiken och historien bortser gärna från detta. De vill att konstnären skall existera som en oberoende enhet, utanför sin samtid, vara suverän och allas. Personliga omständigheter som inte gillas i mottagandet kallas privata och avfärdas. Därför är även det privata politiskt. Därför att det privata, likt som pastisch, används som ett skällsord. Om konst kan en säga att det är ”för privat”. Det betyder ”vi vill inte se det”. Som arbetarklass-fotograferna Richard Billingham och Jo Spence. Vi vill inte se Billinghams smutsiga föräldrahem eller Spences överviktiga sjuka kropp. Det är en klassfråga. Överklassens och medelklassens privata sfär kan vi tåla men inte underklassens. Den är inte kittlande. Ingen vill spegla sig i den. Ingen vill tjuvkika där. För att tala om detta utvecklade Spence begreppet cultural sniping.¹² Hon skriver om hur underklassen censurerar sig själv, hur föraktet internaliseras



och hur en förstår sig, döljer sig och inte lämnar några spår. Ens arbete producerar inget och en äger inget som finns kvar efter ens död. En ingår inte i historien. I ett alternativt familjealbum gör hon underklassens privata sfär synlig som konst: ett kulturellt pricksskytte. Men när Jo Spence dog ville ingen brittisk konstinstitution ha hennes arkiv. Hennes verk hamnade till slut i en samling i det socialt mer utvecklade Kanada.

Den sociala strukturen är avgörande för hur konsten ses och ges plats. Om materialet i ens konst är relationer i en struktur och förhållandet till det förväntade, hur kan en synliggöra sitt arbete när erfarenheterna är så olika? När språket saknas? Jag som arbetar med pastisch får höra att mitt arbete saknar originalitet. *Dub!* Det är ju det som är meningen, att *inte* vara originell, utan arbeta inifrån det förment och våldsamt generella. I relation. Om det går.

Konstens praktiska teori fastnar ofta i ett oppositionstänkande för kamper om yta och ting. Tvärtemot vad det låter som så har termer som minimalism, readymades, arte povera, platsspecifk konst, performance, fluxus etcetera, aldrig riktigt inneburit ett ifrågasättande av det heliga objektet. Ingen icke-materiell kritisk ansats överlever, om den inte i slutändan resulterar i ett säljbart objekt.¹³ Att inte göra konsten fysiskt hållbar tänks utslutande som okunnigt. Eftersom värdet är så sammankopplat med det unika säljbara objektet finns det inte med i bilden att en konstnär medvetet skulle förstöra detta genom att göra konst som inte håller måttet enligt en samlings-logik. Detsamma gäller signaturen. Den är det dyrbaraste vi konstnärer har. Därför hade många konstnärer i galleri-systemet svårt att skriva under *#metoo*. Dels är det förövarna som köper deras konst, som de måste fortsätta äta middag med, och dels riskerar de att devalvera värdet av sin signatur, så att det de redan sålt blir värdelöst. Jag är övertygad om att det var många namn på vår yrkeslista som fattades av den anledningen.¹⁴

Det är lite rörigt. För att det är personligt och privat. Ilskan som väcks rör rätten till ditt varande som konstnär. Hur ska samhället tåla konsten och hur ska konsten tåla samhället? Fast egentligen är de tre: samhället, konstvärlden och konsten. Tre helt olika attityder där två är totalt tunnelseende vilket går ut över den tredje. Samhällets kulturpolitik är välmenande okunnig eftersom den är isolerad från konsten. Inga konstnärer ingår i kulturpolitiken, varken dess utformande eller genomförande. Men samhället tror att de inkluderar konstnärer. Vi måste hela tiden förklara att så inte är fallet.

Konstvärlden är i ett socialpolitiskt perspektiv en dinosaurie som utnyttjar konstnärer. Det är inget konstigt med det. Eftersom det alltid har varit så och konstvärlden är extremt konservativ är det ingen som ifrågasätter det. Konsten blir så den privata relationen som vi är ensamma med, som inte kan organiseras för

bättre villkor, som inte ens kan beskrivas för en känsla av tillhörighet eller bekräftelse i en gemenskap. Där samhället och konstvärlden går samman blir det grymt för konstnärerna. Där samsas det administrativa våldet och den anrika cynismen. Det är där vi får frågorna om vi kan arbeta gratis eftersom det ser bra ut i vår cv. Det är så den logiken sitter ihop: ”Vi har alltid utnyttjat er och det har alltid fungerat så varför skulle vi sluta? Dessutom kan ni ju söka bidrag.”

Eftersom relationer är avgörande är frågan om beroende viktig, vem jag som konstnär är beroende av förutom min familj. Jag kan inte vara beroende av att rika människor vill köpa min konst för att inreda sina hem. Jag kan inte vara beroende av att en curator vill använda min konst för att lyfta fram en tematik, driva en tes eller samla konstnärer i sitt ”stall”. Jag kan inte vara beroende av att utställningsmöjliggörare och konstförsäljare tycker att jag är trevlig att umgås med. Det finns också en historisk diskussion som började med konceptkonsten om hur vissa konstnärer tvingas bli beroende av stipendier och bidrag när deras alltför icke-objektiga och experimentella verk inte går att sälja. Den kritiken tar inte in hur svårt det är att fylla bidragsgivarnas max-tecken-lådor. Arbetet för att bli valbar är så omfattande och bidragen relativt sett så små, att det inte räcker till att skapa ett beroende. Inkomster hämtas någon annanstans. Jag till exempel har ”brödjobb”.¹⁵

På mitt brödjobb får jag betalt om jag finner mig på en viss plats under en viss tid och utför en gemensamt definierad mekanisk rörelse med hjärnan eller kroppen, som uppnår ett gemensamt definierat resultat. För att konstnärer ska få betalt för sitt arbete har vi i konstvärlden översatt detta förfarande till att fungera i en konstnärlig verksamhet. Konstnären skriver en beskrivning för att få pengar, pengar ges om en pengagivare kan signera beskrivningen, vilket då resulterar i en gemensamt definierad rörelse och ett gemensamt definierat resultat, som utförs på en viss plats under en viss tid. Ibland ges pengar på förhand, ibland i efterhand. På olika sätt utvärderas och godkänns eller underkänns resultatet. Blir det bra konst? Jag vet inte. Kanske. Jag känner bara motvilja mot hela systemet som bygger på en kommersiell produktions- och investeringslogik.

Men hur är en konstnär när det inte syns att det är det en är? Barnen undrar varför de måste gå till fritids och förskolan och det är jättesvårt att förklara det. Dagarna som inte upptas av brödjobbandet ser ut att vara tomma när de i själva verket inte räcker till på långa vägar. En måste stjäla lite tid här och där. Men det kan man ju inte lära sina barn eller erkänna öppet i ett samhälle där tid alltid är någon annans pengar. Alltså blir konstnärskapet fortsatt en mystisk sysselsättning som inte kan förklaras, för det är så distraherande att tala om dessa saker.¹⁶ Och ur ett upphovsrättsligt perspektiv: om jag tänker en konstnärlig tanke på mitt brödjobb, för min

brödjobbsarbetsgivares pengar, vem tillhör den då? Vad fan är upphovsrätt i konst *egentligen*? Det är ett begrepp som enbart är relevant i en marknadslogik. Varför behöver konsten existera i förhållande till en sådan? Blir den inte bara dum av det?

Enligt samma logik ska konstnären ha ateljé, galleri, producent, curator och assistent(er). Hen ska ingå i arkiv, ha samlare och bli omskriven, tillräckligt för en bibliografi. Verksamheten ska bädda för historiskhet. Hen ska dokumentera allt hen gör, men det är ännu bättre om andra gör det. Men att allt detta endast uppnås genom kontinuerlig tillgång till (någons privata) kapital eller gratisarbete talas det helst inte om eftersom konstekonomin är en sofistikerad kollektiv lögn. Vilket också är dumt eftersom det bland annat leder till att inga konstnärer har råd att gå i pension eller vara hemma med sjuka barn. Något som är dåligt för alla inblandade, inklusive hela samhället.

Vad gäller mitt förhållande till objektets paradigm är det kanske inte ett problem egentligen. Det snarare är en förutsättning. Mitt problem har mer att göra med tänkandet som skapas av samlandet. Jag har svårt att respektera en verksamhet som grundar sig i en beräknande fixering vid egendom. Det är (igen) ett beteende från adeln. Att godset ska hållas i familjen till varje pris, så att makten som hör ihop med ägandet, deras enda möjlighet till försörjning eftersom de inte lärde sig några yrken, säkras för kommande generationer. Det är stommen i en systematisk parasitär livsform.

Samlandet har också en epistemologisk funktion. Enligt upplysningstraditionen är samlingen en förutsättning för studier och kunskap. Kunskap inhämtades rent fysiskt genom prover och andra slags studieobjekt, ofta genom plundring i krig och kolonisation. Därför är samlingen inte bara en ansamling av ekonomiskt högt värderade föremål, utan också en symbol för och möjliggörare av kunskap, enligt vår västerländska tradition där kunskap nås genom tillägnande. Kunskap sägs kunna ägas och förvaltas. Och enligt den logiken, som Francis Bacon påpekat, är kunskap makt.

Görandet är ett annat förhållningssätt. Marianne Persson, renskötare och ordförande i Jijnjevaerie sameby, talar om urfolkskunskap som traditionell kunskap, som måste ta tid, som överförs i en praktisk erfarenhet och som övas i leken.¹⁷ Så tänker jag att det är med konstnärlig verksamhet också. Men den sortens kunskap har så klart mycket svårt att hävda sig i den västerländska upplysningsfilosofins kunskapstradition där förnuftet, som sprunget ur ett universellt ett och skilt från kroppen, regerar blint. Lärande genom görande situerad i relation, är ett radikalt alternativ till ägande och inhämtande. Det är ett aktualiserande, delande och övande, en aktivitet i förhållande till andra. Och objekten är inte ting. Stenar, som i den västerländska filosofin ofta tas som exempel på det mest döda föremål som finns, är enligt många urfolk våra förfäder.¹⁸

Hannah Arendt gör också denna distinktion mellan varande och görande i förhållande till klass och citerar ur Karen Blixens berättelse *Drömmaren*: ”Låt läkare, sockerbagare och lakejerna i de stora husen bedömas efter vad de har gjort och rent av efter vad de har för avsikt att göra, men herrskapen själva bedömer man efter vad de är.”¹⁹ Positionering är en nyckelhandling. Konstvärlden med sin överklasskultur har föga till övers för görandet. Det är vem du är som spelar roll.

Det är alltså det konservativa i strukturen runt konsten som sviker konsten och tar ifrån den dess kritiska potential. Ifrågasättande förhållningssätt är inte trevligt på mingelpartyn och om konsten inte kan ägas, varför ska en betala för den? När konstnärer arbetat med konst som inte är objekt, blir konstnären själv objektet. Samlaren ingår en possessiv relation med konstnären som person, vilket lär vara mycket ansträngande. Det konstruktiva för mig i förhållande till detta blir att tänka att jag inte arbetar med konst, och att jag inte är konstnär i den samtida meningen av ordet. Men det är ju bara en psykologisk och etymologisk lösning på problemet, inte en praktisk.

Eftersom dilemmat är tredelat måste kanske lösningen också vara tredelat: filosofisk, praktisk och politisk. Filosofiskt kan jag tänka mig ur dilemmat med att konst måste vara synliga objekt. Det är hur enkelt som helst eftersom den ju inte måste vara det. Jag kan också filosofiskt umgås med ett annat tänkande än det som skapat de sociala förutsättningarna i konstvärlden. Det finns tillgängligt. Och praktiskt går det att överleva utan att tjäna pengar på sin konst, utan att ha en ateljé och utan att ingå i stipendiesystem. Det tar bara lite längre tid.

Den politiska lösningen däremot, att konsten skulle kunna fungera som en kritisk miljö för kreativt tänkande kräver ju mobilisering, vilket också tar tid. Här är jag ju inte ensam med mitt dilemma. Ska en göra konst eller arbeta för att revolutionera konstvärlden? Jag vet inte. Det är svårt att göra båda samtidigt eftersom det är så olika energier som krävs. Jag har försökt men det resulterar bara i extremt flummiga ansökningar till Konstnärsnämnden och förvirrande eller ilskna missförstånd i andra sammanhang. De två delarna av konstnärskapet, det skapande och det revolutionära, är lite som yin och yang. De samsas ibland men är ofta varandras baksidor.

Efter tio dagars feber tappar jag bort mig. Jag funderar på vad det skulle innebära att ha ett vanligt jobb som en kan sjukskriva sig från. Vilken skillnad det skulle vara att ingå i samhället på det sättet. Att inte bli stressad när en blir sjuk. Att inte arbeta dubbelt eller trippelt när en varit sjuk. Att inte planera för en sån period samtidigt som en försöker bli frisk.

Jag läser om ett symposium i Oslo om konstens villkor.²⁰ Där var inga konstnärer närvarande. Bland

etthundrafemtio deltagare som arbetar med att administrera och kritisera konst fanns inte en enda konstnär. Inte heller nämndes de eller konsten en enda gång. Vi existerar inte och vårt arbete räknas inte i samtalet om konstens villkor. Konsten och konstnärerna ses som en naturresurs som samhället bör exploatera på mest effektiva sätt. Vi är en vara. Vi har inget *vem*. Det dilemma ser jag ingen lösning på. Konstnärens låga människovärde till förmån för kapitalvärdet.

Konstnären som person är det endast några få historiker som intresserar sig för. Och ett kritiskt icke-materiellt konstnärskap uppmärksammas enligt konstvärldens logik helst postumt. När konstnären är död går det att förtingliga trivia runtomkring och möjliggöra ett tillägnade. Skisser och anteckningar ramas in och visas på Moderna Museet. Som Lee Lozano. Hennes *Dropout piece* visar hur det inte finns någon plats för konstnären i detta.²¹ Som verk fungerar det kanske som en nödsignal till andra konstnärer. Lozano syntes för att hon i hög grad ingick i konstvärldens objekt- och originalitetsspel innan hon stack. Men ofta blir det osynligt och teoretiker skrattar byxorna av sig åt fåfången. Det som händer med lämningsverken, som *Dropout piece* är ett av flera exempel på, är att konstnären försvinner och evighetsmaskinen som är konstvärlden fortsätter. Som tortyrmaskinen i Franz Kafkas *I straffkolonien*. Ibland tänker jag att vi konstnärer är Officeren. Vi offrar oss själva för att bevisa att maskinen fungerar. Andra dagar säger jag som Kurt McVeigh i *The Good Fight*: ”Everything’s gonna be alright. What could go wrong?”²²

Det här är en kortad och bearbetad version av en längre essä som tillkom som en del i kursen Görandets kunskap av Ingela Josefson på Transit i Stockholm oktober 2017–maj 2018.

1 Problemet formuleras bl a av Hito Steyerl i ”Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy” *e-flux Journal* #21 dec 2010 och ”If You Don’t Have Bread, Eat Art! Contemporary Art and Derivative Fascisms” *e-flux Journal* #76 2016.

2 Diskuteras i bland annat Lars-Erik Hjertström Lappalainenens artikel ”Konstnären kravlar fram” i *Kunstkritikk* 07.04.17 <https://kunstkritikk.se/konstnaren-kravlar-fram/> ACC 2019-04-08 18:04

3 Gillick, Liam (2010). ”The Good of Work” *e-flux Journal* #16.

4 Dyer, Richard (2007). *Pastiche*. New York: Routledge.

5 <https://www.pinterest.se/pin/660199626594772028/> (ACC 2018-03-18 14:40 CET)

6 Se t ex Eschenburg, Madeline (2014). ”Artificial Hells. A Conversation with Claire Bishop.” *Contemporaneity. Historical Presence in Visual Culture*. Vol 3, Nr 1, s. 175–178.

7 Arendt, Hannah (1998). *Människans villkor: vita activa*. Göteborg: Daidalos, s. 281.

8 Ibid, s. 279.

9 En producerande uppvisande brokig enhet och ohelig allians beskriven i bland annat Gillicks essä nämnd ovan.

10 Arendt, s. 238.

11 Ibid, s. 263, ff.

12 Spence, Jo (1995). *Cultural sniping: the art of transgression*. London: Routledge

13 Ett samtida exempel på det är den tvångsmässiga produktionen och boomen i presentationen av ”Artists books”.

14 <http://kro.se/content/underskrifter-konstnarligfrihet> ACC 2019-03-25

15 I kulturbranschen benämningen på det jobb som ger den inkomst som du kan köpa bröd för, d v s leva av. På engelska heter det ”day job” vilket illustrerar hur kulturarbetare inte förväntas ha någon fritid utan ska kunna arbeta i princip jämt. Detta leder till att de som inte har en privat förmögenhet riskerar att bränna ut sig. Konstvärlden befolkas därför till stor del av den bemedlade överklassen.

16 Suhail Malik vid Goldsmiths College gör ett hedervärt försök här: <https://www.youtube.com/watch?v=ivQjEBajh5g> (ACC 2019-03-26 14:04)

17 Persson, Marianne (2018). ”Samisk traditionell kunskap i modern tid – hur kan den bevaras, stärkas och användas?”. Presentation på konferensen *Dat läb mjen situd! Det är vår vilja! Urfolkskunskap tar plats!* Staare 2018, Mittuniversitetet, Sundsvall, 2018-02-07.

18 Wyld, Frances (2018). ”Indigenous Knowledges from the Heart: Monsters Under the Water and Rocks You Can No Longer Climb”. Presentation på workshopen *Indigenous Thinking, Landbased Knowledge* vid Södertörns högskola 2018-02-08.

19 Arendt, Hannah (1998). *Människans villkor: vita activa*. Göteborg: Daidalos, s. 279.

20 Sandström, Frida (2018). ”Konsten riskerar att försvinna i högen av administration”. *Dagens Nybeter* 15 mars 2018.

21 Lehrer-Graiwer, Sarah (2014). *Lee Lozano: Dropout piece*. London: Afterall.

22 *The One About the Recent Troubles* (Robert King, 2019).

