

Den relationella estetiken till Sverige

Hur begreppet relationell estetik tas emot i en svensk konstkontext

Författare: Ann-Charlotte Glasberg Blomqvist

Konst- och bildvetenskap Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs universitet, KV5005, Magisteruppsats vt 2017

Handledare: Bia Mankell

ABSTRACT

Ämne: Konst- och bildvetenskap

Institution: Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs Universitet

Adress: Box 200, 405 30 Göteborg

Telefon: 031-786 0000 (vx)

Handledare: Bia Mankell

Titel: Den relationella estetiken till Sverige. Hur begreppet relationell estetik tas emot i en svensk konstkontext

Författare: Ann-Charlotte Glasberg Blomqvist

Adress: Toredalsgatan 118, 417 28 Göteborg, glasberg.blomqvist@gmail.com

Typ av uppsats, ventileringsstermin: Magisteruppsats 15hp, vt 2017

Summary in English:

Title: Relational aesthetics to Sweden. How the concept of relational aesthetics is received in a Swedish art context.

The thesis examines how and when the concept of relational aesthetics, coined by curator Nicolas Bourriauad, was introduced and established in Sweden in the 1990s. By researching art magazines and daily newspapers, I look at how the concept became effective in a Swedish art context. An analysis of the concept is made through discourse analysis, mainly from Ernesto Laclau & Chantal Mouffes theory and Norman Faircloughs Critical Discourse Analysis. To understand the social aspect of the events I also use Bruno Latours Actor Network Theory (ANT). Relational aesthetics is understood as a discourse within the discursive field of contemporary art, where the concept of 'reality', central in both relational aesthetics and the Swedish and international art debate at the time, functions as nodal point.

Keywords: relational aesthetics, discourse, the 1990's, Swedish contemporary art, reality.

Innehåll

1. Inledning	4
1.1 Ämnesval	4
1.2 Forskarreflexivitet	6
1.3 Syfte och frågeställningar	7
1.4 Teori och metod	8
1.5 Material, källor och urval	10
1.6 Diskussion om källkritik	11
1.7 Avgränsningar	12
1.8 Forskningsöversikt	13
1.9 Begreppsdiskussion	15
2. Den relationella estetikens sammanhang	16
2.1 Konsthistorisk orientering	16
2.2 Den svenska konstscenen under 1990-talet	16
2.3 Galleri Ynglingagatan 1	18
2.4 Moderna Museet Projekt	18
2.5 Relationell estetik i svenska konstböcker	20
2.6 Utställningen <i>Traffic</i>	22
3. Begreppsstudie	24
3.1 Relationell estetik	24
3.2 Kontextkonst	26
3.3 Models for Participatory Practice	27
4. Tidskrifter	29
4.1 <i>Paletten</i> nr 4/95 "Relationell estetik"	29
4.2 Receptionen av <i>Paletten</i> i dagspress	33
4.3 Övriga tidskrifter	34
4.3.1 <i>Beckerell</i>	35
4.3.2 <i>Index</i>	36
4.3.3 <i>Material</i>	38
4.3.4 <i>Siksi: the Nordic Art Review</i>	41
4.4 Diskussion om tidskrifterna	43
4.5 En tillbakablick 2004	44
5. Avslutande och sammanfattande diskussion	46
6. Käll- och litteraturförteckning	48

1. Inledning

I maj 1996 skriver Staffan Schmidt i *Svenska Dagbladet* om en förändring som han ser i samtidskonsten. Han härleder den bland annat till den "relationella estetiken", en tendens som nyligen presenterats för en svensk publik i ett nummer av tidskriften *Paletten*. Schmidt definierar den relationella estetiken som "... en företrädesvis fransk grupp av konstnärer och intendenterna som sedan några år tillbaka ömsesidigt stöttar varandra genom utställningar, verk och texter." ¹ Istället för att främst beskriva vilken typ av konst den relationella estetiken består av, hur den karaktäriseras eller kan kännas igen – även om exempel på detta också förekommer i artikeln – formulerar Schmidt den främst som *en grupp* och pekar på det sociala betydelse för framväxten av ny konst. Eller inte så särskilt ny, kanske – Schmidt tycker sig känna igen det mesta från 1960- och 1970-talens konst, som Fluxus och konceptkonst. Denna detalj; hur människors agerande i förhållande till varandra kan vara produktivt, speglar ett perspektiv som har haft stor betydelse för den här uppsatsen, som tar det sociala som en av utgångspunkterna för en undersökning av den relationella estetikens inträde i en svensk konstkontext.

Många år senare, 2009, ställer jag i en intervju frågan till konstnären Jörgen Svensson om hur han förhåller sig till relationell estetik. Begreppet är då sedan länge välkänt i såväl Sverige som internationellt, och omdebatterat.

Jag tillhör bara delvis den traditionen. Jag har svårt att förhålla mig till etiketter men relationell estetik är ord jag använder ibland för att förklara att det inte främst är måleri jag jobbar med, innan det kunde man säga social skulptur. ²

Svenssons svar vittnar om hur relationell estetik blivit en brett förankrad term i den svenska konstkontexten, men också att språket är föränderligt då begreppet har föregångare. Dessutom visar "social skulptur" på att den deltagandebaserade konsten har en historia – begreppet myntades av den tyske konstnären Joseph Beuys på 1970-talet och stod för konst som sträcker sig ut i samhället och omfattar mer än de traditionella konstmaterialerna. I Beuys fall kunde social skulptur ta form som pedagogik eller ett institut för direkt demokrati. ³ För Jörgen Svensson, vars konstnärskap spänner över både måleri och konst som involverar deltagare, kan relationell estetik innebära att två poliser från Arizona under ett par veckors tid patrullerar bruksorten Skoghäll i Värmland. ⁴

1.1 Ämnesval

Jag har en längre tid med fascination följt hur konst som involverar deltagare, betraktare och kommuniter har expanderat både i Sverige och internationellt. Begreppsfloran för

¹ Schmidt, Staffan, "60- och 70-talens konst i ny kostym?", *Svenska Dagbladet*, 1996-05-18, s 28.

² Glasberg Blomqvist, Ann-Charlotte, "Samtal med Jörgen Svensson 2009-09-22", Sten A Olssons kulturstipendium, Göteborg, 2009, sidnummer okänt.

³ Verket *Büro für Direkte Demokratie durch Volksabstimmung* var en hundra dagar lång performance genomförd av Joseph Beuys i centrala Kassel under Documenta 5, 30/6-30/10 1972.

⁴ Verket med poliserna var en del av Jörgen Svenssons konstprojekt *Public Safety* (2000).

den här typen av konst är internationellt (vilket i det här fallet betyder: på engelska) rik och mångfacetterad: socially engaged art, dialogic art, community-based art, littoral art, participatory art, collaborative activity, etc.⁵ I Sverige tycks däremot relationell estetik länge haft nästintill monopol.

Introduktionen av begreppet sker tidigt i Sverige; det myntas av den franska curatorn och kritikern Nicolas Bourriaud och blir känt i samband med utställningen *Traffic* i Bordeaux som visas i februari och mars 1996, men Palettenumret med namnet Relationell estetik gavs ut lite tidigare än så och hänvisar tydligt till Bourriaud.

Bourriauds bok *Ésthetique relationnelle* publiceras 1998 på franska. 2002 kommer den i engelsk översättning (*Relational Aesthetics*) och får därmed en vid spridning internationellt.

Den dominerande ställning som den relationella estetiken har haft i Sverige har också inneburit att begreppet fått en elastisk karaktär. Det har använts för att karaktärisera vitt skilda företeelser inom samtidskonsten som på olika sätt involverar andra än konstnären själv i process eller utförande, vilket Jörgen Svenssons citat i inledningen illustrerar. Det är kanske inte så konstigt när uppfattningen om vad konst kan vara har förändrats och det behövs sätt att kommunicera detta. Elasticiteten har också fört med sig en desarmering av begreppet där dess komplexitet har minskat, vilket Elin Wikström, den konstnär som den svenska konstvärlden troligen förknippat mest med den relationella estetiken, beskriver i en intervju:

Jag är kritisk till hur begreppet relationell estetik används (sic) i svensk media och konsthistorieskrivning, där Bourriaud nämns, men är han läst? Det är snuttifierat och förenklat, det som relationell estetik har kommit att stå för i Sverige /.../ de har urvaskat och vandaliserat begreppet i Sverige.⁶

Att ett begrepp förändras då det är aktivt är nästintill oundvikligt, eftersom alla som agerar i den processen modifierar, lägger till eller förvanskar innehållet. Uppsatsen försöker genom att följa begreppets introduktion i Sverige spåra vissa av dessa förändringar.

Hur gick det till då begreppet relationell estetik introduceras och etableras i en svensk konstkontext i mitten av 1990-talet? Hur blev det synonymt med konst som involverar betraktarens deltagande i Sverige? Min uppfattning har länge varit att begreppets etablering sker snabbt och grundligt, vilket jag förstår som unikt för Sverige. Jag undersöker den väg som etableringen tog i Sverige via *Paletten* och andra svenska konsttidskrifter under 1990-talets andra hälft. Min tes har varit att begreppet, då det etableras i Sverige, uppfattas som någonting nytt i svenskt konstliv och att det utgör en del av en mer genomgripande förändring av konsten i Sverige under 1990-talet. Begreppets väg in i den svenska konstkontexten blir därför en prisma genom vilken ett större sammanhang blir belyst.

Galleri Ynglingagatan 1 och Moderna Museet Projekt, båda i Stockholm, utgör två exempel på hur det nya begreppet etableras i en utställningskontext, dels på ett litet kollektivt och konstnärdrivet galleri, dels på en större erkänd konstinstitution.

⁵ Flera av begreppen nämns i Claire Bishops inflytelserika artikel "The Social Turn: Collaboration and Its Discontents" (*Artforum*, February, 2006) som är central i den kritiska diskussionen om deltagandebaserad konst.

⁶ Arvidsson, Kristoffer, "Från paria till begärlig. Intervju med Elin Wikström", *Skiascope 3, Omskakad spelplan. Konsten i Göteborg under 1980- och 1990-talet*, red Arvidsson, Kristoffer, Werner, Jeff, Göteborg, Göteborgs konstmuseum, 2010, s 216.

I uppsatsen ingår även en begreppsstudie för att reda ut vad relationell estetik sägs vara, både då begreppet myntas och då det etableras i den svenska receptionen.

1990-talets konst och kultur är inte så avlägsen i tid från vår egen. Mycket går att känna igen i tidskrifternas texter: internationaliseringen av konstvärlden och konstnärsrollen, den diskursiva vändningen, konstverkets föränderlighet, expansionen av både utställningens form och rum och försöken att formulera vad en publik egentligen är. Men ibland känns 1990-talet väldigt långt borta. Som så ofta när tidstypiska markörer dyker upp tjugo år senare kan de te sig lite komiska, som när skribenter luftar sina föreställningar om den nya företeelsen Internet, exempelvis: "Ingen känd samtida konstnär har en privat hemsida, så vitt jag kunnat undersöka" (Bo Madestrand i "Hemsidor, Internet", *Index* nr 1/96), eller när Louisiana arrangerar "techno-rave" i museet i samband med samlingsutställningen *NowHere*. Min förhoppning är ändå att undersökningen inte ska stanna i en 1990-talsproblematik, eller nostalgi, utan fungera som en relief till mer samtida problematiker om hur konst förändras och rör sig via sociala band.

1.2 Forskarreflexivitet

1995-96 gick jag en ettårig journalistutbildning på Institutionen för medier, journalistik och kommunikation (JMG) vid Göteborgs universitet. I februari 1996 var det praktikperiod och jag valde att förlägga min på en tidskrift istället för på en nyhetstidning. Det blev *Paletten*. Vid den här tidpunkten var Åsa Nacking ny som redaktör och temanumret om relationell estetik hade precis släppts, något försenat. När jag fick frågorna om jag läste *Documents sur l'art*, om jag kände till Nicolas Bourriaud eller de konstnärer som presenterades i numret såg jag nog helt nollställd ut. Jag hade precis börjat orientera mig i den nutida konsten och hade knappt grepp om vad som gjorde sig gällande i Sverige, än mindre internationellt.

Med praktiken fick jag en snabb introduktion till begreppet – även om själva arbetsuppgifterna knappast omfattade några teoretiska fördjupningar i ämnet utan betydligt mer handfasta ting – och har sedan dess sett hur det förändrats och gått in i och ut ur diskussioner om det som kommit att kallas den sociala vändningen (*the social turn*). Jag ser mig inte som delaktig i lanseringen av begreppet – men kan förstås ha bidragit i mycket blygsam skala, till exempel genom att en gråkall februarikväll bära en bunt tidskrifter till något offentligt samtal där *Paletten* deltog.

1998 började jag frilansa som konstkritiker för *Göteborgs-Tidningen* (*GT*) och två år senare för *Göteborgs-Posten* (*GP*), där jag också kom att arbeta på kulturredaktionen under en period i början av 2000-talet. Min yrkesverksamma period som kritiker överlappar den period som undersökningen omfattar, vilket innebär att jag skriver om en praktik och ett fält där jag själv var verksam. Flera av de skribenter och aktörer som jag hänvisar till i uppsatsen ingår mitt eget nätverk, vissa av dem är tidigare kollegor. De kontakter jag hade då med konst som baserade sig på deltagande var relativt begränsade, jag skrev mest om rent objektbaserad konst. Begreppet relationell estetik använde jag inte i texterna, trots att jag var bekant med det genom praktiken på *Paletten*. Jo, jag har så klart kollat mig själv i efterhand: jag recenserade i slutet av 1990-talet ett par konstnärer som kommit att förknippas med den relationella estetiken.⁷

⁷ Glasberg, Ann-Charlotte, recension av utställning med Cecilia Parsberg, *Göteborgs-Tidningen*, 1998-02-19; Glasberg, Ann-Charlotte, recension av utställning med Cecilia Parsberg, *Göteborgs-Tidningen*, 1999-04-

Jag har i uppsatsarbetet bemödat mig om att inte redigera bort någonting på grund av mina relationer och kontakter, utan förlitat mig på att metodval och ämnesavgränsningar kunnat skapa distans till materialet och vägleda mig i vad som ska inkluderas i och exkluderas ur uppsatsen.

Däremot har jag i hög grad under 2000- och 2010-talet diskuterat den sociala vändningen, till vilken den relationella estetiken hör. Sedan 2004 är jag teorilärare på Fri konst på Akademin Valand och har föreläst och undervisat både där och på andra högskolor och konstskolor. Bland annat har jag utvecklat och undervisat på teorikursen "Konst och deltagande" som handlar om just den sociala vändningen. En viktig skillnad mellan att arbeta som lärare och skribent är att spåren i det offentliga blir så olika – som lärare får du en direkt respons på det du gör och säger, och du ser dess efterverkningar, men gärningen blir både i det offentliga livet och på konstscenen nästintill osynlig. Som konstkritiker och skribent får du sällan direkt respons, trots att publiken för en större dagstidning är månghövdad (upplevelsen kan ibland liknas vid att skriva in i ett svart hål) men spåren i det offentliga blir desto tydligare och erkännandet i branschen likaså. Motsägelsefullt, kan tyckas, men nu är det så. Denna insikt har stärkt mina val av ämne och tillvägagångssätt, vilket jag diskuterar mer under Teori och metod.

Jag har under uppsatsens gång också haft stor nytta av mina egna erfarenheter och förkunskaper. De har gett mig ett försprång i jämförelse med vad jag hade haft utan dem. Och att veta hur till exempel diskussionerna om nya format för konstens möte med en publik kan låta på en kulturredaktion ger en förförståelse för både recensentens villkor och textens form – och därmed en känsla för hur ett sådant material kan hanteras.

I enlighet med actor-network theory (ANT) och diskursanalys, de teoretiska och metodologiska verktyg som jag har använt i uppsatsen, är även forskaren genom sina undersökningar delaktig i formandet av specifika grupper och diskurser – vilket i det här fallet innebär att jag med denna uppsats aktivt bidrar till att fortsätta skapa band till och inom den sociala vändningens fält. Jag återkommer till ANT under Teori och metod. Jag har beaktat forskningsetiska riktlinjer men funnit att de inte bryter mot dem då jag exempelvis inte har arbetat med känsligt material eller utfört intervjuer.

1.3 Syfte och frågeställningar

I uppsatsen vill jag undersöka hur begreppet relationell estetik introduceras och etableras i en svensk konstkontext i mitten av 1990-talet, samt hur det kommer att bli synonymt med konst som involverar betraktarens deltagande i Sverige.

Hur-frågan hoppas jag få svar på genom att undersöka den väg som etableringen tog i Sverige via tidskriften *Palettens* temanummer om relationell estetik och andra svenska konstitidskrifter under 1990-talets andra hälft. Jag hoppas att svaren på *hur*-frågan också kan belysa *varför* begreppet slår rot så tidigt och så genomgripande här.

I uppsatsen gör jag även en begreppsstudie för att reda ut vad relationell estetik sägs vara, både då begreppet myntas och då det etableras i den svenska receptionen. Andra snarlika eller konkurrerande begrepp om liknande företeelser i 1990-talets samtidskonst kommer också att diskuteras.

De frågeställningar som jag har utgått från i uppsatsen konkretiseras på följande sätt:

26; Glasberg, Ann-Charlotte, recension av utställning med Elin Wikström, *Göteborgs-Tidningen*, 1999-11-22. Rubriker till recensioner från tidsperioden är ej indexerade i Artikelsök.

- Hur och när etablerades begreppet relationell estetik i Sverige?
- Vilket genomslag fick begreppet och hur blir det verkningsfullt i dessa sammanhang?
- Vad betyder relationell estetik? Finns det någon skillnad mellan Nicolas Bourriauds definition och hur begreppet förstås i den svenska receptionen?

1.4 Teori och metod

Uppsatsen rör sig metodologiskt och teoretiskt åt ett samhällsvetenskapligt, och framför allt sociologiskt, håll. Det har varit det mest logiska sättet att hantera uppsatsens ämne på, då det handlar om ett begrepps färd till och inom Sverige – vilket har med människors agerande i nätverk att göra – snarare än om konsten i sig. Mina främsta verktyg har varit actor-network theory (ANT) och diskursanalys.

Sociologen Bruno Latours definition av ANT bidrar med både teoretiskt perspektiv och metod och gör det möjligt att belysa de aktiviteter som introducerar begreppet relationell estetik. Jag har i uppsatsen använt den svenska översättningen av Latours bok som introducerar ANT, *Tinget återställt. En introduktion till actor-network theory*.⁸ Det sociala är enligt Latour ingenting som finns givet hos olika grupper i ett samhälle, utan något som aktivt produceras genom olika former av handlingar. Det är framför allt när grupper skapas eller omskas och det råder oenighet om hur de ska definieras, som de gör sig själva tydliga. Konflikter är sådana tydliga avtryck som gör grupper urskiljbara, då de lämnar spår efter sig som sedan kan följas av forskaren. I min undersökning är det framför allt i receptionen av begreppets lansering som grupper framträder.

ANT har jag främst använt i undersökningen av aktörernas handlingar och dess verkningar, som ett verktyg för att förstå vad som sker när skribenterna producerar och publicerar sina texter och dessa filtreras genom lager av läsningar och vidareförmedlingar.

Till den del av uppsatsen som riktar sig mot texters innehåll och språk har jag använt diskursanalys. Inom diskursanalysen är maktbegreppet centralt. Språket ses inte som ett neutralt redskap att beskriva världen med, utan är något som bär på idéer som i förlängningen bidrar till att forma verkligheten. Det går därför att spåra ideologi och makt genom språket och dess användning. Begreppet diskurs kan, även om det är mycket mångbottnat, sammanfattas som ett bestämt sätt att tala om och förstå världen.⁹ I uppsatsen görs en begreppsstudie av relationell estetik. Den diskursanalys jag utgår från där kommer från de politiska teoretikerna och statsvetarna Ernesto Laclaus och Chantal Mouffes numera klassiska bok *Hegemonin och den socialistiska strategin*, som gör det möjligt att förstå hur relationell estetik utgör en diskurs i strid med andra.¹⁰ Här handlar striden om rätten att definiera hur samtidskonsten ska förstås. Laclau & Mouffe

⁸ Latour, Bruno, *Tinget återställt. En introduktion till actor-network theory*, Lund, Studentlitteratur, 2015. Engelsk utgåva: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford, University Press, 2005.

⁹ Winther Jørgensen, Marianne, Phillips, Louise, *Diskursanalys som teori och metod*, Lund, Studentlitteratur, 2015 (1999), s 7.

¹⁰ Laclau, Ernesto, Mouffe, Chantal, *Hegemonin och den socialistiska strategin*, Göteborg/Stockholm, Glänta produktion/Vertigo förlag, 2008 (1985).

menar att diskurser konstruerar den sociala världen i betydelse, en betydelse som ständigt förändras. Enligt dem befinner sig olika diskurser i konflikt med varandra och strävar efter att kunna uppnå hegemoni, det vill säga att låsa fast språkets flytande betydelser i en bestämd synpunkt.

Inom diskursanalysen använder jag också lingvistikern Norman Faircloughs *Critical Discourse Analysis* som teoretisk och metodologisk vägledning, då han fokuserar på språkliga aspekter.¹¹ Fairclough menar att diskursen bara är en av flera sidor av varje social praktik. Han är också intresserad av förändring, hur ett språkbruk alltid hänvisar bakåt till tidigare diskurser och för med sig delar av dem in i förändringsprocessen. Genom intertextualitet – hur en text bygger på element och diskurser från andra texter – går det att studera både hur diskurser reproduceras och förändras genom nya sammansättningar.¹² Detta har gjort det möjligt för mig att se och förstå hur begreppet relationell estetik ständigt modelleras om.

Fairclough har med den kritiska diskursanalysen även uttalade politiska syften, där forskningsresultaten ska kunna användas i strävan efter social förändring. Jag kan inte se att den här uppsatsen kan uppfylla detta då materialet vare sig producerats av, handlar om eller vänder sig till undertryckta grupper i samhället. Snarare rör sig undersökningen genom ett socialt och kulturellt privilegierat fält.

Diskursanalys omfattar både filosofiska premisser, teoretiska modeller och metodologiska riktlinjer och tekniker – teori och metod är alltså sammanlänkade. För att förtydliga Laclau & Mouffe och Fairclough för mig själv (texterna är ganska svårtillgängliga) har kommunikationsteoretikerna Marianne Winther Jørgensen och Louise Phillips *Diskursanalys som teori och metod* varit till handfast hjälp.¹³ Jag har valt att använda diskursanalys som ett perspektiv att betrakta materialet utifrån och gör därför ingen regelrätt analys där alla de olika komponenterna identifieras.

Diskursanalys och ANT är mina två viktigaste teoretiska och metodologiska verktyg som mejslar fram två olika undersökningar vilka är tänkta att stråla samman. Mellan ANT och diskursanalys finns det också flera likheter. Båda kombinerar teori och metod, och utgår från rörelse och social handling. Båda utgår från att språkets användning och våra idéer om världen och tingen inte är fixerade utan föränderliga. Det existerar alltså inte någon sanning eller fast betydelse även om både grupper och diskurser försöker låsa fast dem, i strid med andra grupper och diskurser. Detta har varit viktigt för uppsatsens resonemang eftersom inte heller den strävar efter att finna någon "sann" tolkning av den relationella estetiken, och inte heller peka ut "felaktiga" sådana.

Konsten fortsätter alltjämt att expandera både som praktik och teori och förändras över tid. Den deltagandebaserade och socialt inriktade konsten omges av diskussioner om bland annat hur konsten ska kunna särskiljas från andra fält och aktiviteter.

Kultursociologen Willem Schinkels artikel "The Autopoiesis of the Artworld after the End of Art" har hjälpt mig att se hur förändringar i konsten – i det här fallet en öppning mot sociologi – kan bidra till att hålla konstens sociala system, "konstvärlden", stängt.¹⁴

¹¹ Fairclough, Norman, *Critical Discourse Analysis. The Critical Study of Language*, New York, Routledge, 2010 (1995).

¹² Winther Jørgensen, Phillips, 2015, s 13.

¹³ Winther Jørgensen, Phillips, Louise, 2015.

¹⁴ Schinkel, Willem, "The Autopoiesis of the Artworld after the End of Art", *Cultural Sociology*, 2010, 4:267, s 267-290. Schinkel gör en omläsning av Niclas Luhmanns sociologiska systemteori och uppdaterar den till en mer samtida kontext.

Det har varit svårt att skriva den här uppsatsen utan att använda det något hala begreppet samtidskonst. Via konstvetaren Dan Karlholms bok *Kontemporalism. Om samtidskonstens historia och framtid* har jag kunnat placera den relationella estetiken på en karta som inte enbart visar kronologi och geografi, utan även värde och makt.¹⁵ Karlholm diskuterar i boken även tidsliga aspekter hos själva konstverken, vilket har bäring på mycket av den konst som räknas till den relationella estetiken.

Undersökningen har varit materialnära. Det är i det ljuset uppsatsen ska läsas och inte främst som en teoretisk diskussion. Jag har gått igenom *Palettens* temanummer om relationell estetik för att se hur begreppet presenteras för första gången i en svensk konstkontext. Därefter har jag letat efter hur begreppet skrivs fram och förstås i tidskrifterna *Beckerell*, *Index* och *Material* under perioden 1996-2000, för att se hur begreppet verkar men också hur receptionen påverkar och omvandlar det. Jag har även gjort nedslag i den nordiska konsttidskriften *Siksi* i samma ärende. Eftersom min intention initialt var att göra fallstudier av utställningsverksamhet parallellt med genomgången av tidskrifterna, gjorde jag även en genomsökning i Moderna museets forskararkiv av det material som rörde Moderna Museet Projekt. Även om Moderna Museet Projekt existerade under en begränsad period, mellan 1998 och 2001, är det arkiverade materialet relativt omfattande – här finns utställningsskisser, budget och bokföring, beställningar av transporter och teknisk support, såväl som formell och informell korrespondens mellan curator, konstnärer och annan personal. I det materialet framträder andra spår av förbindelser mellan olika aktörer, vilka är nog så intressanta men som faller utanför ramen för denna uppsats. Jag har främst velat rikta in den på de spår som lämnas i det offentliga och som är tillgängligt för en bredare allmänhet. Moderna Museet Projekt utgör därför, tillsammans med Ynglingagatan 1, olika exempel på hur begreppet relationell estetik förstås när det materialiseras i utställningar.

1.5 Material, källor och urval

De tidskrifter jag har gått igenom är *Paletten* nr 4/95 och receptionen av den i dagspress samt de svenska konsttidskrifterna *Beckerell*, *Material* och *Index* från slutet av 1995 och fram mot millennieskiftet. Nordiska *Siksi* har jag gjort begränsade nedslag i. Jag har i genomgången av tidskrifterna letat efter begreppet relationell estetik, hur det formuleras och vilka aspekter av det som särskilt betonas. Jag har också noterat de alternativa begrepp som används i texter om den unga samtidskonsten som bygger på betraktarens aktiva deltagande.

I relation till Moderna Museet Projekt har jag gått igenom utställningsprogram och pressreleaser och letat efter begreppet, snarlika begrepp och jämfört med hur de utställande konstnärernas arbete beskrivs. Materialet till Ynglingagatan 1 har främst utgjorts av utställningskatalogen till *Moment – Ynglingagatan 1* på Moderna museet och där har jag också gått igenom utställningsprogrammet.¹⁶

Vidare har sökningar i tidningsdatabaserna Mediearkivet och Artikelsök gjorts för att fånga upp hur begreppet letar sig in på dagstidningarnas kultursidor där det presenteras för mycket bredare läsekretsar än tidskrifternas.

¹⁵ Karlholm, Dan, *Kontemporalism. Om samtidskonstens historia och framtid*, Stockholm, Axl Books, 2014.

¹⁶ Enligt utställningens curator Thomas Ekström innehåller utställningskatalogen det samlade materialet från Ynglingagatan 1:s verksamhetsperiod.

Från utställningen *Traffic* har jag inte använt utställningskatalogen, då den har varit svår att få tag i. Däremot finns ett omfattande material om utställningen i konsthistorikern Bruce Altshulers praktverk *Biennials and beyond: Exhibitions that made art history, Vol 2, 1962-2002*.¹⁷ I den finns katalogtexten av Nicolas Bourriaud (dock ej i sin helhet), dokumentationsbilder samt ett antal recensioner från internationella konsttidskrifter. Jag gör en närläsning av katalogtexten där begreppet relationell estetik introduceras. I svenska översiktsböcker som behandlar konst från 1990-talet och framåt framträder oftast en populärt hållen historieskrivning. Undantaget är den konsthistoriska antologin *Konst och visuell kultur i Sverige 1810-2000* från 2007 där jag har använt Bia Mankell och Yvonne Erikssons artikel "1950-2000".¹⁸ Övriga översikter – Mårten Castenfors *Sveriges konst 1900-talet, del 3. 1970-2000* (2001), Folke Edwards *Från modernism till postmodernism. Svensk konst 1900-2000* (2000) samt Sören Engbloms *Svensk konst. Ut ur det tomma rummet. Om den svenska samtidskonsten* (1999) – har jag använt för att kunna jämföra hur narrativet skapats kring den sociala vändningen generellt, och den relationella estetiken i synnerhet i Sverige. *Skiascope 3. Omskakad spelplan: Konsten i Göteborg under 1980- och 1990-talet* (2010) har jag använt för att ur ett västsvenskt perspektiv förstå den svenska konstscenen, men framför allt för att den relationella estetiken lyfts fram särskilt – Kristoffer Arvidsson hävdar i publikationen att den började i Göteborg.

1.6 Diskussion om källkritik

Materialet har till ganska stor del utgjorts av texter där författarna tydligt positionerar sig själva. Det är inte så konstigt. Många texter är skrivna av kritiker och curatorer och det ingår i deras yrkesroll att göra just detta, inom ramen för det konstliv och den offentliga kulturdebatt som de är verksamma i. Vare sig de tidskriftsartiklar eller dagspressrecensioner jag använt kan ses som några opartiska rapporter från verkligheten.

Utställningen *Moment – Ynglingagatan 1* på Moderna Museet är också i allra högsta grad subjektiv och positionerande, även om det sker retrospektivt genom historieskrivning: utställningen utnämner galleriet till 1990-talets prisma där de viktigaste tendenserna i samtidskonsten gjordes synliga. En av utställningens curatorer, Thomas Ekström, var själv en av de drivande krafterna i galleriet.

De flesta svenska översiktsböckerna om 1990-talets konst är av populärvetenskaplig karaktär: historieskrivningarna är subjektiva och det går att i bland annat urvalet av konstnärer se författarnas preferenser och egna nätverk: vilka de skrivit om, ställt ut eller arbetat med i andra sammanhang.

Då det samtidigt finns relativt lite forskning om svenska förhållanden – om 1990-talets konstliv och om den relationella estetiken – blir narrativet till stor del styrt av aktörerna själva. Det har manat till viss försiktighet i hanteringen av källorna. Men eftersom uppsatsens ämne har varit att spåra ett begrepps inträde i en svensk konstkontext är det just dessa berättelser som blir intressanta.

¹⁷ Altshuler, Bruce, *Biennials and beyond: Exhibitions that made art history, Vol 2, 1962-2002*, London, Phaidon, 2013.

¹⁸ Eriksson, Yvonne, Mankell, Bia, "1950-2000", Johannesson, Lena, red, *Konst och visuell kultur i Sverige 1810-2000*, Stockholm, Bokförlaget Signum, 2007, s 223-309.

1.7 Avgränsningar

Initialt var min avsikt att undersöka hur begreppet relationell estetik introducerades och spreds i Sverige via *Palettens* temanummer, galleri Ynglingagatan 1 och Moderna Museet Projekt. De hade då fungerat som nedslag i tre olika viktiga delar av den svenska konstscenen under 1990-talet: tidskriften, det ideella galleriet och den etablerade konstinstitutionen. Men när jag började gå igenom andra svenska och nordiska konstitidskrifter visade de sig innehålla ett rikt och komplext material där rörelser och positioneringar blev lätta att följa. Tidskriften som medium har också under den här perioden, som infaller precis i början av Internets era, en betydelsefull plats i både svenskt och internationellt konstliv. Till ett ideellt och kollektivt drivet och sedan många år avslutat projekt som Ynglingagatan 1 är det betydligt svårare att hitta arkiverat material att utgå från. Därför har tidskrifterna blivit uppsatsens huvudsakliga fokus medan Ynglingagatan 1 och Moderna Museet Projekt fått utgöra exempel på hur den konst, som begreppet relationell estetik omfattar, visas och lämnar spår i det svenska konstlivet.

Perioden för undersökningen börjar i slutet av 1995 eftersom begreppet relationell estetik myntas och lanseras i början av 1996 och därefter sprider sig. 1998 publiceras Nicolas Bourriauds bok på franska och kommer inte förrän 2002 ut i engelsk översättning. Undersökningens slutpunkt ligger mellan dessa publiceringsdatum, den gör nedslag i underlaget fram till millennieskiftet 2000, men med vissa variationer. Jag har varit angelägen om att både begränsa undersökningens omfång och undvika den period då begreppet blir alltmer etablerat i ett internationellt sammanhang – där uppstår andra diskussioner och kritiken mot den relationella estetiken som begrepp blir mer komplex och utvecklad. Där förändras spelplanen återigen.

Palettens temanummer 4/95 får störst uppmärksamhet då det lanserar begreppet i en svensk konstkontext. De följande numren som Åsa Nacking är redaktör för ingår också i undersökningen. Därefter kommer en längre period med olika gästredaktörer för varje nummer, vilket skapar en omväxling som verkligen har sina förtjänster för läsarna, men som gör *Paletten* till ett alltför instabilt språkrör för min undersökning. Jag har därför valt bort dessa. *Index* och *Siksi* upphör 1999 men återuppstår tillsammans samma år som *NU: The Nordic Art Review*. Jag har följt *Index* från nr 4/95 fram till nr 2/96 men har endast gjort nedslag i *Siksi*, då den är att räkna som en nordisk, snarare än svensk konstitidskrift.

Material har under perioden en något ojämn utgivning, vilket inte är ovanligt för nya kulturtidskrifter, och upphör 2000 för att bli *SITE* 2001. *Beckerell* ges ut till och med nr 1/96 och undersökningen omfattar därför endast detta sista nummer.

Moderna Museet Projekt existerar mellan 1998 och 2001 och jag gör därför nedslag i utställningsprogrammet under hela den perioden. Ynglingagatan 1 grundades 1993 och stängde 1999 – här har jag gjort en genomgång av galleriets utställningsprogram, främst utifrån den omfångsrika katalog som producerades till den retrospektiva utställningen *Moment – Ynglingagatan 1* på Moderna Museet.

I undersökningen kommer det inte att ingå jämförande studier i andra länder, trots att flera utställningar som refereras i tidskriftstexterna äger rum utanför Sverige, men jag tar med några exempel på receptionen av utställningen *Traffic* vilka kan ge indikationer på hur begreppet blir mottaget utanför Sverige. Däremot rör sig begreppsstudien utanför Sverige, då det är i framför allt Europa och Nordamerika som de aktuella begreppen uppkommer.

Fältet med deltagandebaserad konst har expanderat kraftigt under 2000- och 2010-talet. Den kritiska receptionen av Bourriauds koncept och bok har utvecklats till en egen diskurs, präglad bland annat av den ofta refererade diskussionen mellan konsthistorikerna och kritikerna Claire Bishop och Grant Kester.¹⁹ Det är diskussioner som jag inte kommer att gå in på djupare då de äger rum efter perioden för min undersökning men figurerar som svårfrånkomlig referenspunkt. Det hade dock varit intressant att följa den svenska receptionen av denna debatt, i ljuset av hur relationell estetik tycks dröja sig kvar som begrepp i Sverige trots att det blir utsatt för hård kritik internationellt.

Inte heller utvecklingen av "new institutionalism" är något som uppsatsen kommer att beröra, då det också infaller efter perioden för min undersökning – även om det går att se den deltagandebaserade konsten, och särskilt den relationella estetiken som gärna uppehöll sig i de traditionella utställningsrummens närhet, som en utlösare av denna utveckling.

1.8 Forskningsöversikt

Att hitta forskning om den relationella estetiken och Sverige har varit svårt. Det tycks ännu vara ett fält som inte undersökts i någon större utsträckning, men några verk tangerar min undersökning och bör lyftas fram.

Ur Göteborgs konstmuseums skriftserie *Skiascope* använder jag den tredje publikationen, *Omskakad spelplan: Konsten i Göteborg under 1980- och 1990-talet*.²⁰ Här finns flera texter som både behandlar periodens konstscen, hävdar att den relationella estetiken startade i Göteborg, samt ifrågasätter narrativet kring hur postmodernismen introducerades i Sverige – från den har jag kunnat hämta både direkt och indirekt information och viktiga perspektiv till min undersökning.

I den konsthistoriska antologin *Konst och visuell kultur i Sverige 1810-2000* tecknar Bia Mankell och Yvonne Eriksson en bild av perioden från 1950 och fram till millennieskiftet och placerar där den relationella estetiken i ett såväl konstnärligt som bredare samhälleligt sammanhang, även om den inte ägnas något större utrymme.²¹

Konstvetaren Kristoffer Arvidssons avhandling *Den romantiska postmodernismen. Om romantiken och 1980-talets svenska konst* berör också den svenska konstscenen, fast under en något tidigare period. Då Arvidsson studerar hur positionering kring ett nytt begrepp äger rum inom kritikerkåren via recensioner och katalogtexter samt utgår från diskursanalys, har min undersökning inspirerats av hans avhandling.

Internationell forskning om svenskt konstlivs förhållanden under 1990-talet har jag inte kunnat hitta.

Internationellt har däremot både diskursen och forskningen om konst som bygger på deltagande, vilket den relationella estetiken är en del av, expanderat under 2000- och 2010-talet.

¹⁹ Se Bishop, Claire, "The Social Turn: Collaboration and Its Discontents", *Artforum*, February 2006, s 179-185 samt Kester, Grant, "Another Turn", *Artforum*, May 2006, s 22-23.

²⁰ Arvidsson, Kristoffer, Werner, Jeff, *Omskakad spelplan: Konsten i Göteborg under 1980- och 1990-talet*, Göteborg, Göteborgs konstmuseum, 2010.

²¹ Eriksson, Yvonne, Mankell, Bia, "1950-2000", Johannesson, Lena, red, *Konst och visuell kultur i Sverige 1810-2000*, Stockholm, Bokförlaget Signum, 2007, s 223-309.

Den amerikanska konstvetaren och kritikern Miwon Kwons bok *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity* blev snabbt en standardreferens vad gäller den platsspecifika konsten då den gavs ut 2002.²² Platsbegreppet lösgör sig i Kwons resonemang från sin rent fysiska karaktär och omfattar ett mycket bredare sammanhang, där även diskurser och kommuniteter ingår. Flera av hennes diskussioner utgår från verk och utställningsprojekt där deltagande är centrala. Även om dessa mer hör till begreppet *New Genre Public Art* och inte har direkt relevans för den relationella estetiken så tillhör de samma konstnärliga fält.

Den brittiska konsthistorikern och kritikern Claire Bishop har med *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012) både tecknat en historisk översikt över deltagandets närvaro i konsten från det historiska avantgardet fram till idag, och med den gjort ett inlägg i debatten om densamma.²³ Hennes tes är att den deltagandebaserade konsten, för att kunna förstås och bedömas som konst, måste ha en estetisk dimension. Boken har på relativt kort tid blivit något av ett standardverk för deltagandebaserad konst. Jag har framför allt använt verket för att placera den relationella estetiken i ett vidare sammanhang, även om Bishop uttryckligen ger begreppet och Nicolas Bourriaud en mycket undanskymd plats.²⁴ Bishop skriver att hennes utgångspunkt har mycket lite med Bourriauds relationella estetik att göra, även om många av de verk och projekt hon skriver om har sin upprinnelse i begreppet och den teoretiska diskussionen om detsamma. Hon menar dock att konstnärerna i *Artificial Hells* bottnar i ett engagemang för deltagandets politiserade aspekter på arbetsprocessen och vilken kreativ effekt detta mynnar ut i, snarare än i ett intresse för estetik.

Tidskriften *Afterall* har under de senaste fem åren genomfört ett större forskningsprojekt om utställningshistoria där nedslag i specifika utställningar resulterat i bland annat en serie publikationer. Den som har störst relevans för uppsatsens ämne är studien om *Culture in Action* i Chicago 1993, där utställningen som form för social intervention undersöks.²⁵ Helmut Draxler, Joshua Decker med flera bidrar med texter i publikationen.

Eftersom flera av aktörerna i debatten om deltagandets roll i konsten både är akademiker och kritiker äger den till stor del rum i internationella tidskrifter. Här sker bland annat en kritisk läsning av den relationella estetiken och formuleringar av andra diskurser kring den sociala vändningen. En av de mest uppmärksammade diskussionerna, och central för den tidsperiod som följer strax efter uppsatsens fokus, är debatten i *Artforum* mellan Claire Bishop och den amerikanske konstvetaren och kritikern Grant Kester 2006. Bishop utgår från en estetisk position och försöker definiera hur den deltagandebaserade och socialt inriktade konsten kan förstås som konstverk, medan Kester menar att gränsen mellan vad som är konst eller ej är sekundär i förhållande till verkens eller projektens etiska karaktär. Debatten sker långt efter att den relationella estetiken lanserades, ändå är Bourriauds begrepp centralt där. Idag finns det flera forum för forskning kring socialt inriktad konst, bland annat tidskrifterna *FIELD* och *Art & the Public Sphere*.

²² Kwon, Miwon, *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, Massachusetts, London, England, MIT Press, 2004 (2002).

²³ Bishop, Claire, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London, Verso, 2012.

²⁴ Bishop, 2012, s 2.

²⁵ Joshua Decker, Helmut Draxler, et al, *Exhibition as Social Intervention: Culture in Action 1993*, *Afterall Exhibition Histories*, London, Afterall Books, 2014.

1.9 Begreppsdiskussion

Uppsatsens ämne är att spåra hur ett nytt begrepp, som svarar mot det som förstås som en ny typ av konst, blir erkänt och sprids. De aktörer som deltar vet inte hur konsten vare sig ska förstås, kontextualiseras eller hanteras språkligt eftersom detta inte har etablerats ännu. Dessutom är kategorier i sig instabila och oprecisa eftersom de är föränderliga, i en värld som är föränderlig. Det ligger i ämnets natur att samma problem uppstår för den som skriver om den här perioden. Jag har fått ställa mig frågan *hur* jag talar om materialet, och *vad* det egentligen är jag talar om. Jag har försökt att använda en varierad begreppsflora för att spegla att vare sig konsten eller begreppet relationell estetik är statiska.

Relationell estetik eller *relationell konst* förekommer förstås ofta i materialet och jag använder dem själv i uppsatsen, dels för att hänvisa till Bourriauds definition och dels för att hänvisa till den svenska receptionen, där begreppet ofta står för all konst som involverar deltagande. För att inte förstärka detta ytterligare använder jag omväxlande *deltagandebaserad konst* eller *deltagande och socialt inriktad konst*, för att understryka en av flera skillnader som ryms i fältet.

Samtidskonst är ett begrepp som inte nödvändigtvis handlar om konst som producerats och sprids i sin samtid, utan snarare betecknar den konst som räknas som viktig i sin samtid. Som Dan Karlholm har påpekat i *Kontemporalism* är begreppet bara förment neutralt och bär med sig en stark värdeladdning – det låter deskriptivt men fungerar normativt. Samtidskonst är den konst som gör sig gällande under innevarande tidsperiod, som anses tala med och om sin samtid, och som tillmäts värde.²⁶ Eller som en dagstidningskritiker tidstypiskt uttrycker det 1996, den konst som har *cred*.²⁷ Eftersom den relationella estetiken i allra högsta grad tillhör samtidskonsten under 1990-talet har detta varit viktigt att lyfta i uppsatsen.

Den nya konsten används när jag vill lyfta fram det jag förstår som en upplevelse hos skribenterna/aktörerna – att den konst som de kommit i kontakt med och kommunicerar till en publik uppfattas som annorlunda och ny.

Konstkontext handlar om konstens sammanhang, de rum och förutsättningar som omger konsten vid ett givet tillfälle, och skiljer sig från *kontextkonst* som är ett försök att beskriva den konst under 1990-talet som aktivt involverar dessa sammanhang. Kontextkonsten kommer att diskuteras mer under Begreppsstudie.

Några begrepp från Bruno Latours ANT används i uppsatsen och behöver introduceras för att skapa en möjlig förståelse för hur Latour tänker om det sociala. Enligt ANT är ett *nätverk* ett instrument att kartlägga en situation med, och inte en terräng. Ett nätverk består av grupper av *associationer*, vilka utgörs av alla närvarande aktörer i en given situation. Associationerna i ett nätverk kan förändras och är samtidigt kopplade till andra associationer. En *aktör* är en person inom en association som aktivt handlar för att forma den. Det finns även icke-mänskliga krafter som har samma effekt på associationen, Latour kallar dessa för *aktanter*. I min undersökning fungerar framför allt texter som aktanter – tidskriftsartiklar, recensioner, katalogtexter och essäer – men även utställningar. Aktörerna är skribenter, redaktörer, författare, kritiker, curatorer och konstnärer.

²⁶ Karlholm, s 90-91.

²⁷ Backman, Dan, "Hur vet man vad som är konst egentligen? Så skapar du verk med cred*", en City-steg-för-steg-manual", *Svenska Dagbladet*, 1996-10-18, s 118.

Aktörerna/aktanterna antar olika funktioner där vissa är *mellanhänder* som transporterar betydelse eller kraft utan att omvandla detta och andra är *medlare* som tvärtom förvandlar, översätter, krymper och förvränger betydelser. Det är dessa funktioner som speglar hur begreppets resa in i den svenska konstkontexten sker.

2. Den relationella estetikkens sammanhang

2.1 Konsthistorisk orientering

Deltagande i konst har återkommit i olika former sedan 1900-talets början. Claire Bishop gör i boken *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012) flera fallstudier med både historisk och geografisk spridning av olika deltagandebaserade praktiker inom konst.²⁸ Bishop ser hur arvet efter det europeiska avantgardet vid 1900-talets början spridit sig och hur förhållandet till betraktaren eller deltagaren påverkats av det. Hon menar att deltagande i konst, ur ett västperspektiv, framträtt särskilt tydligt i tider som präglats av politisk omvälvning och där det funnits rörelser för social förändring. Vid dessa tider har även skilda idéer om det individuella och det kollektivets roll spelats ut, samtidigt som de berörts av utopiska tankar om konstens relation till den sociala sfären och dess politiska potential. Detta reflekteras alltså i den konst som produceras.²⁹

Bishops fallstudier tar sin början i de italienska futuristernas *serate* från 1910 och framåt, där varietéföreställningen användes som form för att låta konst i varierande former möta, och provocera, en masspublik. I Ryssland använde bolsjevikerna teatraliska iscensättningar för att mobilisera och inkorporera mängder av människor och lösa upp gränsen mellan producent och konsument. Dada i Paris lämnade varietéformen 1921 och rörde sig ut på gatorna, vilket upprepades med situationismens urbana lekar och kritik av kapitalismen i "konstruerade situationer" på 1960-talet. Deltagandet i sydamerikansk konst svarade istället på en serie brutala militärdiktaturer från 1960-talets mitt och framåt, och i Bishops argentinska exempel får det en aggressiv och teatralisk framtoning. I Östeuropa och Ryssland användes deltagandebaserade happenings från 1960-talets mitt och framåt som sätt att skapa utrymme för individuella uttryck i hårt kollektivistiska samhällen.

Då *Artificial Hells* inte omfattar Nordamerika eller Asien tar den inte upp välkända fenomen som happenings i 1950- och 1960-talets USA, Fluxus framväxt på båda sidorna av norra Atlanten eller den japanska performansscenen där bland annat Gutaigruppen ingick. Men även här utgjorde deltagandet en viktig del av konsten. När den relationella estetiken lanseras i Sverige är det framför allt det Nordamerikanska och Västeuropeiska 1960- och 1970-talet som skribenterna hänvisar till.

2.2 Svensk konstscen under 1990-talet

²⁸ Bishop, Claire, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London, Verso, 2012.

²⁹ Bishop, s 3. Sammanfattningen av *Artificial Hells* är mest hämtad från "Introduction", s 1-9.

Beskrivningarna av 1990-talets svenska konstscen talar om en mångfacetterad brytpunkt.³⁰ Decenniet präglas av en decentralisering av det svenska konstlivet då en rad nya konsthallar och mindre museer etablerar sig. Konstmässan i Stockholm börjar engagera det etablerade konstlivet alltmer. Museerna börjar alltmer se sig som mötesplatser och plattformar för både samtidskonst och samhällsdiskussion, samtidigt som den lokala förankringen betonas parallellt med allt vidare internationella utblickar. De konventionella utställningssammanhangen började också kritiskt granskas i takt med att konsten sökte sig nya och alternativa rum och begreppet platsspecificitet (*site-specificity*) började göra sig gällande. Bildkonsten skulle vara en del av samhället, ett credo som delvis kan förklaras av den svaga samhällsekonomin påverkan. Den ekonomiska krisen i början av 1990-talet ödelägger delar av den kommersiella konstscenen. Här växer en ny flora av mindre gallerier och konstnärsinitierade plattformar fram som vänder sig mot det sociala livet.³¹ Curatorn träder fram som en delvis ny roll med ansenlig makt och påbörjar en omfördelning av inflytande över konstens diskurs i konkurrens med konstkritikern och konsthistorikern. Postmodernismen hade introducerats under 1980-talets andra hälft och med det ökade konstens konceptualisering och teoretisering. När den fotobaserade konsten får sitt genombrott syns ett märkbart intresse för feministisk teoribildning, som får särskilt fäste på Konstfack.

Konsten internationaliseras. Med postmodernismens intresseförskjutning från centrum till periferi finner sig Sverige och de nordiska länderna under 1990-talet lite plötsligt vara i den internationella konstscenens strålkastarljus, i form av exotiska tillskott.³² Men svenska konstnärer börjar också i allt större utsträckning att bo och arbeta i andra länder. Iaspis bildas 1996 som en utveckling av Bildkonstnärsfondens internationella program och arbetar för en internationalisering av det svenska konstlivet. Nordiskt Konstcentrum (NKC), finansierat av Nordiska ministerrådet, döps 1997 om till *Nordic Institute for Contemporary Art* (NIFCA) och blir en betydelsefull aktör för att öka rörligheten bland nordiska konstnärer. Antalet biennaler och andra periodiska utställningar ökar globalt sett under 1980- och 1990-talen.³³ Konstnärerna blir också allt fler – konsthögskolorna examinerar fler unga konstnärer än någonsin tidigare – samtidigt som rörligheten ökar.³⁴ 1995 blir Sverige medlem i EU.

Internet slår igenom på allvar i Sverige vid mitten av 1990-talet, men under decenniet har fortfarande tryckt media stor betydelse för den offentliga diskussionen om konst, både på dagstidningarnas livaktiga kultursidor och i konst- och kulturtidskrifter. Här formuleras diskussioner om konstens innehåll, förutsättningar, praktik och teori. Eriksson och Mankell sammanfattar 1990-talskonsten som brokig och läser det som en följd av ett alltmer individualistiskt samhälle där tidigare homogena ideal övergivits och

³⁰ Detta framgår av flera källor, bland annat Eriksson, Mankell, s 267-269. För en översikt av det fotobaserade fältet, se Östlind, Niclas, *Performing History: Fotografi i Sverige 1970-2014*, Akademisk avhandling, Göteborgs universitet, 2014, s 34-39, [www]. Hämtad 2017-05-20:

https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/35780/23/gupea_2077_35780_23.pdf

Åven Engblom, Sören, *Svensk konst. Ut ur det tomma rummet. Om den svenska samtidskonsten*, Stockholm, Svenska Institutet, 2000, s 5-9.

³¹ Enblom, 1998, s 5-9. Arvidsson, 2010, s 288.

³² Utställningen *Nuit blanche: Scènes nordiques: les années 90* producerades av Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris 1998 och utgick från det som kallades "det nordiska miraklet".

³³ Se exempelvis Bydler, Charlotte, *The global art world inc. : on the globalization of contemporary art*, Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, Diss., 2004.

³⁴ Engblom, s 9.

berett plats för skilda uttryck att verka sida vid sida. "Kanske är det just denna pluralistiska hållning som karaktäriserade 1990-talets svenska konstliv." ³⁵

2.3 Galleri Ynglingagatan 1

Galleri Ynglingagatan 1 startar 1993 som ett icke-kommersiellt galleri i en 16 m² stor lokal på Ynglingagatan i Stockholm, och expanderar något då det flyttar vidare till två andra adresser på Norrmalm innan det stänger 1999. ³⁶ Det är ett kollektivt drivet galleri som redan från början håller en hög profil och visar konstnärer som är på väg att etablera sig på den svenska och internationella konstscenen. ³⁷ Ett antal konstnärskap av äldre årgång som anses vara viktiga för samtiden visas också, såsom Larry Clark, Ulla Wiggen, Chris Burden och Sister Mary Corita Kent.

När Moderna museet vintern 2011-2012 visar utställningen *Moment – Ynglingagatan 1* lyfts Ynglingagatan 1 fram som "en av Sveriges viktigaste mötesplatser för samtidskonst". ³⁸ Även om galleriet var litet till ytan fick verksamheten betydelse, vilket bekräftas av att utställningarna uppmärksammades på de stockholmska dagstidningarnas kultursidor och i tidskrifter.

Daniel Birnbaum skriver i utställningskatalogens förord:

Det var ingen som talade om relationell estetik i Stockholm 1993, men i rask takt presenterade Y1 så gott som alla de konstnärer som blev avgörande för 90-talets diskussion om en konst mindre centrerad kring objekt och mer intresserad av situationer mellan människor och för utställningen som en experimentell plattform för möten... ³⁹

Formuleringen överdriver kanske något med "så gott som alla" men faktum är att flera av de centrala namnen i utställningen *Traffic* återfinns i Ynglingagatan 1:s utställningsprogram. 1994 visar Carsten Höller installationen *Killing children* och 1996, samma år som *Traffic* visas i Bordeaux och *Paletten* har sitt temanummer om relationell estetik, ställer Philippe Parreno ut där. 1998 finns både Peter Land, Dominique Gonzalez-Foerster och Pierre Huyghe med bland utställarna och året därpå Henrik Plenge Jacobsen. Utöver dem visas flera konstnärer som kommer att förknippas med den relationella estetiken. 1995 genomför till exempel Elin Wikström sitt verk *Åsa som har gett det till Bill riskerar att inte få det tillbaka och Pål som har fått det av Pia riskerar att inte kunna ge det tillbaka*. Wikström deltog inte i *Traffic* men ändå är det med hennes konstnärskap som den relationella estetiken främst kommer att associeras i Sverige. Birnbaum lyfter fram den relationella estetiken tillsammans med design och arkitektur som utmärkande drag i Ynglingagatan 1:s verksamhet. I utställningsprogrammet är en mängd andra konstnärliga riktningar och tendenser som varit betydelsefulla i svenskt konstliv synliga, men dessa nämns inte.

³⁵ Eriksson, Mankell, s 279.

³⁶ Moderna Museet, Utställningar, *Moment*, [www]. Hämtad 2017-05-15:

<http://www.modernamuseet.se/stockholm/sv/utställningar/ynglingagatan-1/>

³⁷ Medlemmar 1993-1999 var Bertil Bäckström, Dennis Dahlgvist, Karen Diamond, Thomas Ekström, Nils Forsberg, Pia Kristoffersson, Sara Kristoffersson, Gunilla Muhr, Emelie Persson, Fredrik Schollin, Elina Smidlund, Fredrik Swärd. *Ynglingagatan 1 1993-1999*, Moderna Museets utställningskatalog nr 368, Stockholm, Moderna Museet, 2011, onummerad.

³⁸ Ibid.

³⁹ Birnbaum, Daniel, *Ynglingagatan 1 1993-1999*, Moderna Museets utställningskatalog nr 368, Stockholm, Moderna Museet, 2011, onummerad.

2.4 Moderna Museet Projekt

1998 startar Moderna museet i Stockholm en filial till sin utställningsverksamhet som kallas för Moderna Museet Projekt och som har sin fysiska plats i Prästgården, intill museets entré. Den drivs av Maria Lind, då en av museets intendent, och fungerar som en mer flexibel del av museet där yngre konstnärer bjuds in för att producera nya verk, vilka visas i Prästgården, på Moderna museet eller på andra platser.⁴⁰ Moderna Museet Projekt kan ses som ett direkt svar på behovet att skapa alternativa utställningsformer för den konst som började göras under 1990-talet, vilken bland annat gick i dialog med både plats, sammanhang och betraktare.

Av de konstnärer som involverades i Moderna Museet Projekt mellan 1998 och 2001, då verksamheten lade ner, är det endast två som deltog i *Traffic*; Douglas Gordon och Philippe Parreno. I min genomgång av samtliga pressreleaser har jag inte stött på begreppet relationell estetik någon gång. Däremot finns det i utställningsprogrammet många konstnärer som arbetar på ett sätt som helt eller delvis stämmer med definitionen av begreppet, såsom Annika Eriksson, Apolonija Šušteršič, Hinrich Sachs, Elin Wikström, duon Liesbeth Bik och Jos van der Pol samt Regina Möller. I pressreleaserna från Moderna Museet Projekt finns deskriptiva formuleringar som: "diskreta interventioner", "intresse för mänskliga relationer", "inkluderar publiken" eller "iscensätter (...) situationer av rumslig karaktär där människor kan mötas för att utbyta tankar och idéer". Begreppet kontextkonst, som uppkommer tidigare än relationell estetik, används däremot två gånger under 1998 i kontextualiserande beskrivningar av konstnärernas arbete, vilket följs av begreppet "postminimalism" som används fem gånger mellan hösten 1998 och sommaren 2000.⁴¹ Konsten som visas på Moderna Museet Projekt är knappast homogen, de verk och projekt som genomförs skiljer sig åt på många plan. Men vokabulärens förändringar inom samma verksamhet under relativt kort tid ger ändå en indikation på diskursens rörelser och hur grupperingar formar och formar om sig under perioden.

I samband med att Liesbeth Bik och Jos van der Pol ställer ut på Moderna Museet Projekt deltar Nicolas Bourriaud tillsammans med dem i seminariet "The new social sculpture" i december 2000.⁴² Bourriaud bidrar också med en katalogtext till Bik och van der Pols utställning där han skriver om skillnaden mellan deltagande och förhandling:

Förhandlingsbegreppet utgör utan tvekan kärnan i det estetiska universum som jag har kallat för 'relationellt': vilket gör det möjligt att beskriva vilket verk som helst i relation till konstnärens attityd gentemot betraktaren, samt spelrummet det ger honom i processen av att bekräfta innebörden.⁴³

⁴⁰ Pressrelease, Moderna Museet Projekt, Koo Jeong-A, [www]. Hämtad 2017-05-17:

<http://www.modernamuseet.se/stockholm/sv/utställningar/mmp-koo-jeong-a/>

⁴¹ Den populära definitionen av postminimalism är konst som sätter process framför färdigt verk, som ofta är platsspecifik och som använder vardagliga material i en konstnärlig tradition som härstammar ur minimalismen. Termen är vag och mångfacetterad och ligger utanför denna uppsats ämne, även om den kan sägas ha vissa överlappningar med kontextkonsten. Se exempelvis Wallenstein, Sven-Olov, red, *Minimalism och postminimalism*, Kairos skriftserie 10, Stockholm, Raster förlag, 2005.

⁴² Seminariet ingår i serien *Koppling*, ett samarbete mellan Moderna Museet Projekt och Kungliga Konsthögskolan i Stockholm 2000.

⁴³ Bourriaud, Nicolas, "Bik Van der Pol, förhandlare", *Moderna museet projekt: 24.11 2000-28.1 2001: Liesbeth Bik, Jos van der Pol*, Moderna museet utställningskatalog 0347-9196; 309, Moderna museet, Stockholm, 2001, s 6.

Deltagande, skriver Bourriaud, är däremot ett förlegat begrepp som antyder passivitet och förutbestämda roller. Vid den här tidpunkten har Bourriuads bok kommit ut på franska och begreppet relationell estetik har utmanats sedan *Traffic*, främst i Europa.

2.5 Relationell estetik i svenska konstböcker och forskning

Relationell estetik, liksom den sociala vändningen, plockas upp i svenska konstböcker som behandlar 1990-talet, men den beskrivs på olika sätt. Jag tar upp verken i kronologisk ordning, dels för att etableringen av begreppet relationell estetik framträder tydligare då, men också för att det på egen hand skapar en gräns mellan populärt hållna översiktsböcker och konsthistorisk forskning.

Författarna till de mer populärt hållna översiktsböckerna om svensk konsthistoria har en liknande bakgrund. Samtliga har varit verksamma som både konstkritiker och som intendenten eller chefer på konstmuseer och konsthallar och skriver utifrån denna expertis, erfarenhet och position.

I Sören Engbloms *Svensk konst. Ut ur det tomma rummet. Om den svenska samtidskonsten* används inte begreppet relationell estetik. Boken publiceras första gången 1998, då begreppet hade etablerats och var på väg att spridas i Sverige. Engblom tar upp konst som utgår från händelser och situationer, men läser den i ljuset av Fluxus: objektslös, aktionsinriktad, tillfällig och undersökande. Han citerar Elin Wikström, som säger sig dras till just Fluxus och 1960-talets performancekonst, och diskuterar hennes konstnärskap tillsammans med Lars Nilssons, performanceduon Bogdan Szyber och Carina Reich samt konstnärgruppen FA+. ⁴⁴ Själva deltagandet som aspekt i deras konst diskuterar inte Engblom.

Det gör däremot Folke Edwards i sin bok om modern svensk konsthistoria, *Från modernism till postmodernism. Svensk konst 1900-2000*, under rubriken "Konst som social aktion". ⁴⁵ Inte heller här används begreppet relationell estetik. Edwards ser hur konstnärsrollen förändras, i det han beskriver som ett postmodernt arv från Fluxus och framför allt situationismen, mot att bli en "social aktör" som initierar situationer där publiken blir det aktiva materialet. Konstnärerna han tar upp har tydlig Göteborgsanknytning: Stefan Karlsson, Jörgen Svensson, Elin Wikström och Mikael Varéla.

I *Sveriges konst 1900-talet. Del 3. 1970-2000* skriver Mårten Castenfors ut begreppet i samband med Elin Wikströms verk ("inspirerat av fluxusrörelsen") *Hur skulle det gå om alla gjorde så?*. ⁴⁶

Under sent 1990-tal kom dylika aktioner att inrangeras under beteckningen 'relationell estetik', där själva mötet eller samtalet med betraktaren var av central betydelse. Genom den relationella estetiken försökte konstnärerna att rubba konstens hierarkier och strukturer – i bästa fall blev resultatet ett demokratiskt credo, där konsten på nytt kom i kontakt med publiken, i sämsta fall något som blott skedde på vernissagedagen för de redan utvalda och initierade. ⁴⁷

⁴⁴ Engblom, s 54-62

⁴⁵ Edwards, Folke, *Från modernism till postmodernism. Svensk konst 1900-2000*, Lund, Signum, 2000, s 340-346.

⁴⁶ Castenfors, Mårten, *Sveriges konst 1900-talet. Del 3. 1970-2000*, Sveriges Allmänna Konstförening publikation 110, Stockholm, Sveriges Allmänna Konstförening, 2001, s 184-187.

⁴⁷ Castenfors, s 184.

Castenfors definition av begreppet relationell estetik inbegriper inte betraktarens deltagande, utan talar enbart om ett "möte" eller "samtal", men poängterar dess mildt omstörtande ambition. När han senare diskuterar Steven Bachelers konstnärskap träder deltagandeaspekten fram tydligare; "under slutet av 1990-talet arbetade Bacheler även med uttalade relationella projekt...", "Med sin aktivt deltagande konstnärliga strategi...".⁴⁸

Den deltagande- och händelsebaserade konsten framstår i boken dock som en marginell företeelse då fokus ligger på objektbaserad konst, främst måleri och skulptur.

I det konsthistoriska verket *Konst och visuell kultur i Sverige 1810-2000* gör Yvonne Eriksson och Bia Mankell en bred teckning över konstens utveckling från 1950 fram till millennieskiftet. De ser en förändring i konstnärsrollen under 1990-talet, där konstnären skulle förstås som en del av samhället snarare än en outsider enligt den modernistiska uppfattningen.⁴⁹ Postmodernismens diskussion om "författarens död" innebar också en förskjutning från konstnär till betraktare och publik. Konstnären framstod allt oftare som en projektledare eller forskare som undersöker världen och ibland själv kliver in i och agerar i de sammanhang som undersöks. Eriksson och Mankell skriver att "ett slags aktionsinriktad konst uppstod" och lyfter fram Elin Wikströms verk *Hur skulle det gå om alla gjorde så?* på ICA Malmborg i Malmö 1993.⁵⁰ "Den här typen av konstnärliga aktioner kom att benämnas relationell estetik utifrån fransmannen Nicolas Bourriauds teorier", skriver de och poängterar att begreppet blir en benämning av konst som redan existerar och inte en given kategori.⁵¹ De tar även upp Leif Elggrens och Thomas Liljenbergs *Experiments with Dreams* från 1996 som ett relationellt verk då det utgick från korrespondens mellan konstnärerna och Moderna Museet. I övrigt är avsnittet "Relationell estetik och konstnärliga projekt" mer inriktat mot just konstnärliga projekt, både enskilda och i grupp.

Inom den konstvetenskapliga forskningen framstår Kristoffer Arvidsson och Jeff Werners *Skiascope 3: Omskakad spelplan. Om konsten i Göteborg under 1980- och 1990-talen* som den främsta insatsen vad gäller att definiera den relationella estetikens plats i 1990-talskonsten. Samtidigt som Göteborg och Västsverige får utgöra centrum i bokens texter intar den relationella estetiken en särställning. Arvidsson formulerar begreppet och dess placering i den lokala kontexten på följande sätt:

Under 1990-talet framträdde den relationella estetiken, en socialt inriktad konst som kan bestå av händelser som iscensätts i det offentliga rummet. Denna praktiserades främst av elever på Valand, även om det fanns föregångare. Vid mitten av 1990-talet syntes den relationella estetiken på Göteborgs konstmuseum liksom i den anrika tidskriften Paletten, startad av Göteborgs Konstnärsklubb 1940.⁵²

Den relationella estetiken definieras här brett och framstår som ett paraplybegrepp som omfattar social inriktning och lägger senare till att den hade "mänskliga relationer och social interaktion som sitt arbetsmaterial" och hänvisar tydligt till Bourriaud.⁵³

Arvidsson diskuterar den relationella estetiken som att den framträdde i Göteborg innan

⁴⁸ Castenfors, s 186.

⁴⁹ Eriksson, Mankell, s 278-279.

⁵⁰ Verket visades inom ramen för projektet ICA i Malmö, curator var Åsa Nacking och Mats Stjernstedt.

⁵¹ Eriksson, Mankell, s 278.

⁵² Arvidsson, "Rockad på en omskakad spelplan. När Underground blev Overground", *Skiascope 3*, 2010, s 250.

⁵³ Arvidsson, 2010, s 282.

begreppet var uppfunnet. Han beskriver den också som en vattendelare i svenskt konstliv – något som kan skymtas i min undersökning av hur begreppet skrivs fram i konstdidskrifterna. Arvidsson menar att konstnärer i Göteborg ligger i framkant när den relationella estetiken etableras i Sverige och lyfter särskilt fram Jörgen Svensson och Elin Wikström, men även Thomas Ferm, Stefan Karlsson och Annika Lundgren som exempel.⁵⁴ Förutsättningen för detta är ett konstliv som präglas av nätverk, samarbetsprojekt och konstnärsinitiativ men som saknar starka institutioner, vilket öppnar för publikinteraktion.⁵⁵

I de svenska konstböckernas summeringar av pågående och förflutna skeenden blir begreppets etablering synlig. Det kan tyckas som om diskursen om relationell estetik en bit in på 2000-talet lyckats skapa en hegemoni – men det är en spekulativ åsikt som ligger utanför den här uppsatsens ämne. Vi backar tillbaka till 1996.

2.6 Utställningen *Traffic*

Traffic visades på CAPC Musée d'Art Contemporain de Bordeaux mellan 26 januari och 24 mars 1996. Curator var Nicolas Bourriaud, även kritiker och redaktör för den franska konstdidskriften *Documents sur l'art*. 31 konstnärer deltog i utställningen, varav 6 kvinnor, de flesta unga samtidskonstnärer på väg att etablera sig internationellt. Fyra av konstnärerna var danska – utöver dem deltog inga andra konstnärer från de nordiska länderna. Det totala antalet verk i utställningen är inte känt.

Till utställningen publicerades en katalog, med en essä skriven av Nicolas Bourriaud, där han myntar begreppet "relationell estetik" och positionerar den relationella konsten som 1990-talets centrala tendens.⁵⁶ I katalogen ingår även texter skrivna av konstnärerna.

CAPC Bordeaux var vid tiden en av de viktiga utställningsplatserna för samtidskonst i Frankrike. Museet var inhyst i en renoverad lagerbyggnad från 1800-talet och var känt för att visa utställningar med betydande konstnärer i de dramatiska och omvittnat krävande lokalerna. Merparten av *Traffic* ägde rum här, men utställningen fortsatte också utanför byggnaden, med exempelvis Pierre Huyghe kombinerade videoverk och bussresa genom Bordeaux, eller de skämt på arabiska som Jens Haaning lät sända ut i högtalare inne i stadskärnan. Verken i utställningen framstår knappast som statiska objekt utan syftade snarare till att initiera eller operera inom situationer där mellanmänsklig kontakt var central. För detta ändamål innehöll utställningen också sittplatser där besökarna kunde slå sig ner och samtala och vissa verk efterfrågade uttryckligen besökarnas aktiva medverkan, såsom Dominique Gonzalez-Foersters *Scéances biographiques* där besökarna ombads berätta om och rita upp planlösningar till sina barndomshem.

Traffic sammanföll med två andra utställningar på CAPC. I en utställning med Matthew Barney visades video och skulptur och hans filmer *Cremaster 1* och *Cremaster 4* visades som en del av utställningsprogrammet. I utställningen *Urgence* visade museet sina nyförvärv, bland annat av Andrea Zittel, som Bourriaud ursprungligen hade bjudit in till *Traffic* men som inte deltog. Vernissagerna till de tre utställningarna sammanföll och

⁵⁴ Arvidsson, 2010, s 282-286.

⁵⁵ Arvidsson, 2010, s 288.

⁵⁶ Altschuler, 2013, s 327-340.

under den tre dagar långa öppningshelgen blandades deras programpunkter bestående av föreläsningar, rundabordsamtal, filmvisningar och performance med varandra. Den relationella estetikens fokus på situationer och mellanmännisklig upplevelse införlivades också i utställningens egen process. De deltagande konstnärerna bjöds in att stanna tillsammans i Bordeaux under en längre tid före utställningens öppnande. Modellen hade tidigare förekommit bland annat under 1960-talet, då konstnärer arbetat tillsammans och installerat platsspecifika verk till stora utställningar, men i *Traffic* ses denna period av deltagande och process som en del av själva utställningen. Curatorn Eric Troncy hade utvecklat konceptet i utställningen *No Man's Time* på National Center of Contemporary Art-Villa Arson i Nice 1991, då konstnärerna hade tillbringat en månad tillsammans med att installera utställningen. Eric Troncy var involverad även i *Traffic* och deltar i flera evenemang under öppningshelgen.

I pressreleasen till *Traffic* hänvisas det till interaktivitet före relationalitet. Det är en viktig detalj – det är inte ett deltagande där betraktaren kliver in som medskapare till verken, eller en social praktik, som Bourriaud främst tar sikte på när han formulerar den relationella estetiken, utan han hänvisar till en social sfär i kulturen som växer fram med teknisk utveckling och de nya former för konsumtion som servicesektorns expansion frambringat. Mot Internet, ökade informationsflöden och dataspel menar han att konsten svarar genom att fokusera på interaktiva processer, användarvänlighet, DIY (Do-It-Yourself) och mellanmänniskliga relationer. Konstnärernas råmaterial sägs vara olika former av utbyte – antingen direktupplevd sådan, som modell eller i representerad form. Här skiljer sig pressreleasen något från katalogtexten, som trycker mer på mellanmänniskliga relationer.

Antalet besökare under *Traffics* två utställningsmånader är inte känt. Mottagandet i konstpresse ger en indikation om att utställningen betraktades som potentiellt betydelsefull, även om recensionerna är varierade i sina omdömen.⁵⁷ Recensioner publicerades bland annat i prestigefyllda internationella tidskrifter som *Artforum* och *Frieze*, vilket inte är så förvånande med tanke på det anseende som flera av de deltagande konstnärerna hade då.

Utställningen beskrivs i texterna som rörig, kaotisk, förvirrande och omväxlande mellan att förebåda något helt nytt och att vara en dödsryckning. Nästan alla recensenter plockar upp termen relationell i sina texter – för den som inte gör det används interaktivitet som begrepp att beskriva den nya konsten med.⁵⁸ Verken beskrivs i en skala från "comprehensively stupid" till "inspirational" och recensenterna har olika uppfattning om huruvida verken och utställningen förmår visa vad den relationella estetiken egentligen är.⁵⁹

Gemensamt för recensenterna är att de visar upp en ambivalens inför utställningen. Å ena sidan tycks den peka ut något viktigt inom samtidskonsten, å andra sidan förstås utställningen – eller de utställda verken, eller Bourriauds anspråk och teoretiska underbyggnad – som inte särskilt trovärdig.

⁵⁷ Någon genomgripande undersökning av *Traffics* mottagande internationellt har jag inte gjort, utan utgått från de fyra recensioner som återfinns i Bruce Altshulers *Biennials and beyond: Exhibitions that made art history, Vol 2, 1962-2002*: i tidskrifterna *Technicart*, *Frieze*, *Artforum* och *Zing Magazine*.

⁵⁸ Tsingou, Emily, "Traffic", *Zing Magazine*, Autumn/Winter 1996-1997, [www]. Hämtad 2017-04-21: http://www.zingmagazine.com/zing3/reviews/027_traffic.html

⁵⁹ Freedman, Carl, "Traffic", *Frieze.com*, 5 september, 1996, [www]. Hämtad 2017-04-21: <https://frieze.com/article/traffic>

När Lars Bang Larsen skriver föga uppskattande om utställningen i svenska *Index* passar han på att leverera en profetia som prickar lite snett: "Det är tveksamt om utställningen kommer att bli ihågkommen av fler än just de på CAPC i Bordeaux".⁶⁰ 2013 återfinns *Traffic* i Bruce Altshulers konsthistoriska verk *Biennials and beyond: Exhibitions that made art history*, som ett exempel på en konstutställning som gjort verkligt avtryck i konsten. Så nog blev den ihågkommen alltid.

I både utställningen *Traffic* och mottagandet av den framgår det att relationen mellan betraktare och konstverk omförhandlas, även rumsligt. Utställningen är inte utformad på det gängse sättet utan ger utrymme för en mer aktiv och diskuterande besökare att reflektera över sitt eget sätt att delta. I flera av verken finns också ett tydligt sociologiskt perspektiv.

Willem Schinkel diskuterar hur den sociologiskt färgade konsten kan förstås i relation till konstvärlden, genom att göra en omläsning av sociologen Niclas Luhmanns texter om konstens sociala system. Schinkel förstår konstvärlden som ett socialt system som är relativt autonomt och intresserar sig för hur samtidskonsten kan bibehålla epitetet "konst" om sig själv, trots att konsten till form och innehåll har förändrats så radikalt. Han ser att samtidskonsten skiljer sig från den förmoderna konsten, som främst refererade till naturen och det transcendentala genom mimetisk framställning, och från den modernistiska konsten som refererade till sig själv. I en dominerande trend inom samtidskonsten tycks däremot en annan princip råda, som Schinkel kallar för *defamiliarization*.⁶¹ Den huvudsakliga referensen är det som omger konstverket, det vill säga den socialitet som betraktaren själv är en del av. Den sociala verkligheten kan där inte tas för given utan ifrågasätts genom verket och blir därmed främmande. Schinkel ser hur denna tanke formuleras hos Nicolas Bourriaud i hans sätt att belysa konstverken utifrån de mellanmänniska relationer de representerar. Denna vändning mot det sociala menar Schinkel säkrar konstvärldens autonomi – konsten kan vara öppen för innovation och operativt slutet samtidigt; den riskerar inte att upplösas i andra fält och praktiker. Det är detta som är det "autopoietiska" i konstvärlden; sättet den reproducerar sig själv på.

En glimt av denna konflikt, hur konstens traditionella rum både strider mot den sociala verkligheten och härbärgerar den, syns i Emily Tsingous recension av *Traffic*:

Contrary to one's expectations, this was the most interesting aspect of the show: that is, turning the building into a "shock-and-shield" vessel – shock because the works evidently were not catered for in this context, and shield because they were accepted in an environment of academia.⁶²

3. Begreppsstudie

3.1 Relationell estetik

⁶⁰ Bang Larsen, Lars, "Traffic, CAPC Musée d'art Moderne, Bordeaux", *Index*, Nr 2, 1996, "Tonårsrummet", s 65.

⁶¹ En term som jag inte kunnat översätta till svenska på ett lyckat sätt; klumpiga "avfamiliarisering" är det närmaste jag kommit. Schinkel, 2010, s 284 ff.

⁶² Emily Tsingou, "Traffic", *Zing Magazine*, Autumn/Winter 1996-1997.

I utställningskatalogen till *Traffic* skriver Nicolas Bourriaud en essä, "An Introduction to Relational Aesthetics", om utställningens idé och om vad de deltagande konstnärerna har gemensamt.⁶³ Bourriaud menar att de inte delar någon stil, ikonografi eller tematik utan snarare arbetar utifrån samma praktiska och teoretiska horisont, de mänskliga relationernas fält ("the realm of relationships between people"): det relationella. Beträktningsrollen omvandlas till rollen som granne och samtalspartner. I verken betonas sociala metoder för utbyte, betraktarens interaktivitet och kommunikationsprocesser. Men de sistnämnda är inte primärt visuella utan hellre taktila och bygger på direkt kontakt. Bourriaud positionerar denna nya konst gentemot 1960-, 70- och 80-talets konst – även om vissa likheter erkänns – och hävdar att *Traffic*s konstnärer står för något helt nytt:

... we are dealing here with a group of artists that, for the first time since the emergence of Conceptual art in the mid-1960s, in no way seeks support from the reinterpretation of a past aesthetic movement. Relational art is not the revival of any movement, or the comeback of any style.⁶⁴

Samtidigt ser Bourriaud den samtida konsten som en arvtagare till 1900-talets avantgarden, trots att den utmanar dessas dogmatism och idéer om konflikt och motstånd – dagens konst menar han istället rör sig mot förhandling och olika former för samexistens. Intersubjektivitet och interaktion är mer än ledord för dagens konstnärer, skriver Bourriaud, de utgör själva basen för deras konstnärliga verksamhet. Konstnärerna producerar relationella rums-tider, vilket beskrivs som mellanmänskliga upplevelser vilka försöker frigöra sig från de begränsningar som masskommunikationens ideologi skapat. Små alternativa sociala rum uppstår. Bourriaud för ett resonemang om konstens värde. Konstverket är transparent i den bemärkelsen att det öppet visar produktionsprocessen, funktionen för betraktaren och konstnärrens kreativa agerande. Samtidigt har konstverket ingen användbar funktion eftersom det är tillgängligt och flexibelt; det hänger sig åt kommunikation och utbyte, med andra ord till kommers. Marx stränga kritik av konstverket, att det var den absoluta handelsvaran då det utgjorde själva sinnebilderna av värde, påpekar Bourriaud gällande konstobjektet och inte konsten som praktik. Här antyder alltså Bourriaud att den relationella estetiken gör motstånd mot kapitalismen genom att undvika objekt och fokusera på situationer, handlingar (rumstider) och relationer. De formuleringar som används i Bourriauds katalogessä återkommer ofta i de artiklar som jag har gått igenom, oavsett om skribenterna skriver ut begreppet relationell estetik eller hänvisar till Bourriaud eller *Traffic*. Formuleringarna återfinns förstås också i boken *Relational Aesthetics*, där Bourriaud utvecklar sina resonemang betydligt mer, samt i andra texter han producerar. Bokens essäer – av vilka flera publicerats som katalogtexter till andra utställningar eller som artiklar i *Documents sur l'art* – tillskriver begreppet (och konsten) större komplexitet än katalogessä och de konstnärliga och teoretiska referenserna duggar tätt. Texten till *Traffic* saknar till exempel uttalade hänvisningar till Situationisterna, som spelar en mycket mer framträdande roll i bokens diskussioner. Katalogessä blandar olika beskrivande termer och begrepp för konsten i *Traffic*; interaktivitet, de mänskliga relationernas fält, relationell konst, intersubjektivitet,

⁶³ Essän är inte fullständig. Det finns två markeringar om att texten har kortats från sin ursprungliga längd. Det är möjligt att de två borttagna avsnitten innehåller material som vore värdefullt för denna uppsats.

⁶⁴ Bourriaud, Nicolas, "An Introduction to Relational Aesthetics", red Altchuler, 2013, s 336.

relationella rums-tider. Ingenstans i löptexten skrivs begreppet relationell estetik ut, trots att det finns med i essäns rubrik. Stilistiskt sett är det elegant att variera språket och sådana beskrivningar skapar rika och komplexa bilder för läsaren. Men det bäddar också för en förvirring och splittring som blir tydlig i traderingen – vilka aspekter av bilderna är det som förs vidare när idéerna återberättas och förflyttas? Vilka följer inte med? Fenomenet är inte alls unikt för den relationella estetiken utan torde vara allmänt.

Betraktat genom en ANT-lins gör sig Bourriaud till talesperson för den grupp konstnärer som utställningen omfattar, och för den relationella estetiken som begrepp. Det är han som både är curator för utställningen och som skapar och skriver in begreppet i världen via katalogtexten – senare även via andra texter. Bourriaud är, precis som Latour påpekar om talespersoner, "våldigt pratsam" och verkar ständigt, han rättfärdigar gruppens existens och drar gränser för vad som är en del av gruppen och vad som inte är det.⁶⁵ De anti-grupper som Bourriaud framhåller till den relationella estetiken är främst modernismen och de närmaste decenniernas bildkonst, som det är viktigt att positionera sig emot och framstå som annorlunda gentemot. Ändå är det med mycket av 1960- och 1970-talens konst som den relationella estetiken jämförs när den introduceras i Sverige.⁶⁶ Samtidigt som Staffan Schmidt pekar ut gruppen *som en grupp* i sin artikel i *SvD* ser han likheter mellan den relationella estetiken och Bourriauds anti-grupper när han undrar om detta är "vinet från 60- och 70-talen i nya läglar?"⁶⁷ Frågan är om man ska förstå Bourriaud som en talesperson på ett mer generellt plan för den sociala vändningen. Han talar inte uttryckligen om deltagande eller social praktik som bärande element i begreppet, men dessa ingår i flera av de konstnärskap som *Traffic*, och därmed även begreppet, omfattar. Som talesperson för relationell estetik blir han ganska snart ansatt och kritiserad för sin hållning. Bland annat för bristen på mer djupgående resonemang kring hur de aktuella konstnärskapen faktiskt stämmer överens med hans teser och vad den relationella konstens kritiska potential ska åstadkomma. I kritiken blir andra starka röster, som också hävdar rätten att få tala för den sociala vändningen, synliga i nätverket.

3.2 Kontextkonst

Det är flera som spårar förändringar i 1990-talets konst. Jag tar upp de två begrepp som dykt upp oftast under uppsatsarbetets gång: kontextkonst och *Models for Participatory Practice*.

Termen kontextkonst introducerades i samband med utställningen *Kontext Kunst. The Art of the 90s* på Neue Galerie im Künstlerhaus Graz 2/10 till 7/11 1993, sammanställd av konstnären, teoretikern och curatören Peter Weibel.⁶⁸ En katalog producerades också

⁶⁵ Latour, 2015, s 46-47.

⁶⁶ Schmidt, 1996, s 28.

⁶⁷ Schmidt, 1996, s 28.

⁶⁸ Neue Galerie, Archiv, "Kontext Kunst. The Art of the 90's. Internationale Trigonbiennale 1993", [www]. Hämtad 170424: <http://www.neuegalerie-archiv.at/93/kunst/cover.html>

Deltagande konstnärer: Fareed Armaly, Cosima von Bonin, Tom Burr, Clegg & Guttmann, Meg Cranston, Mark Dion, Peter Fend, Andrea Fraser, Inspection Medhermeneutics, Ronald Jones, Louise Lawler, Thomas Locher, Dorit Margreiter, Kasimir Malevitj, Katrin von Maltzahn, Regina Möller, Reinhard Mucha, Christian Philipp Müller, Anton Olschwang, Hirsch Perlman, Dan Peterman, Adrian Piper, Mathias Poledna, Stephan Prina, Florian Pumhösl, Gerwald Rockenschaub, Julia Scher, Oliver Schwarz, Jason Simon, Rudolf Stingel, Lincoln Tobier, Olga Tschernyschewa, Christopher Williams, Peter Zimmermann, Heimo Zobernig.

till utställningen. Konstnärer som deltar i utställningen är bland andra Mark Dion, Andrea Fraser, konstnärsparet Clegg & Guttman, Renée Green, Gerwald Rockenschaub, Thomas Locher och Christian Philipp Müller.

Utställningens tes var att en tendens inom 1990-talets konst fokuserade på kontextualisering som metod och praktik, i motsats till den traditionella konstens didaktiska och ideologiska funktioner. Konstnärerna i utställningen pekade på de formella, sociala och ideologiska förutsättningarna för de egna verkens tillblivelse och exponerade på så sätt sambanden mellan de förment autonoma konstverken och deras faktiska produktionsvillkor. Ämnen som berördes i utställningen var institutionskritik, feministiska ställningstaganden, kritik av osäkra arbetsvillkor och globaliseringskrafter.⁶⁹

Kontextkonstens relation till 1970-talets institutionskritiska konst var tydligt uttalad. Men Peter Weibel gör en viktig distinktion i utställningskatalogen när han beskriver kontextkonstens kritik som något mer än självrefererande:

It is no longer purely about critiquing the art system, but about critiquing reality and analysing and creating social processes. In the '90s, non-art contexts are being increasingly drawn into the art discourse. Artists are becoming autonomous agents of social process, partisans of the real. The interaction between artists and social situations, between art and non-art contexts has led to a new art form, where both are folded together: Context art. The aim of this social construction of art is to take part in the social construction of reality.⁷⁰

Det finns begränsat med information om begreppets uppkomst, lansering och spridning på engelska. Oftast nämns det i förbifarten, som en referens till något perifert eller en bakgrund. Sökningar på google ger många resultat, de flesta på tyska. Begreppet lanserades som "Kontext Kunst" på tyska och inte i någon engelsk översättning, vilket möjligen kan förklara varför det inte fick någon vidare spridning. På sajten till det internationella forsknings-, utbildnings-, utställnings- och publiceringsprojektet *Former West* finns en avmätt skrivning om kontextkonsten: "The term 'Kontext Kunst' became well known (in Europe, at least)".⁷¹ Vad som mer precist avses med Europa framgår inte, men gissningsvis är det den tyskspråkiga delen.

I Kristoffer Arvidssons intervju med Elin Wikström talar hon om en utveckling både i och utanför Europa under 1990-talet där scenerna hölls separerade från varandra, trots att man arbetade utifrån liknande utgångspunkter och intressen, vilket skapade en pluralism. Inte heller de texter som producerades hade någon större spridning:

Det intressanta är att man inte översatte texter dem emellan. Därför var det flera olika rörelser lokalt och globalt samtidigt, otroligt ankdammigt och samtidigt transnationellt.⁷²

3.3 Models for Participatory practice

⁶⁹ Research library, *Former West*, BAK (basis voor actuele kunst), [www]. Hämtad 2017-04-24: <http://www.formerwest.org/ResearchLibrary/KontextKunstKunstder90erJahre>

⁷⁰ Weibel, Peter, "Kontextkunst – Kunst der 90er Jahre, Köln", DuMont Verlag, 1994, s 57. Engelsk översättning av Barnaby Drabble i Gordon-Nesbitt, Rebecca, "False Economies: Time to Take Stock", *Shifty Paradigms*, [www]. Hämtad 170424: <https://shiftyparadigms.wordpress.com/non-fiction/false-economies-time-to-take-stock/>

⁷¹ Research library, *Former West*, BAK (basis voor actuele kunst).

⁷² Arvidsson, 2010, s 216.

Den österrikiske konsthistorikern, kritikern och curatorn Christian Kravagna skriver 1998 i artikeln "Working on the Community. Models for Participatory Practice" om olika deltagandebaserade konstnärliga praktiker som förekommit från 1920-talet till 1990-talets slut.⁷³ Texten får genomslag och återkommer som referens i den internationella diskussionen om den sociala vändningen. Intressant nog förpassar Kravagna den relationella estetiken och Nicolas Bourriaud till en fotnot till en passage där han påpekar att han *inte* tänker diskutera den fashionabla formen "working with others" som är ytlig, "socio-chic", och som uppehåller sig vid relationen mellan konstnär och utställningsbesökare. Kravagna använder inte termen "relationell", eller variationer på den, i texten utöver denna fotnot. Markeringen kan förstås i relation till textens ämne, som uppehåller sig vid den politiska potentialen i konstverk som involverar "communities", kommitteter (i brist på ett bättre svenskt ord), och alltså många gånger sträcker sig utanför utställningssituationen. Kravagnas text är också hårt politiserande och polemisk, och diskuterar den deltagandebaserade konsten utifrån goda och dåliga exempel. Även om Bourriaud drar ordentligt på de politiska växlarna i boken *Relational Aesthetics* – eller kanske just därför – så har ytlighetskritiken av den relationella estetiken återkommit i olika sammanhang.⁷⁴

Begreppet kontextkonst vare sig används eller refereras i någon fotnot, detta trots att Kravagna är verksam inom samma tyska språkområde som Weibel och konstnärduon Clegg & Guttmans arbete både utgör textens mest omfattande (goda) exempel och representerades i utställningen *Kontext Kunst*.

Kravagna menar att deltagande som metod nästan alltid blivit betydelsebärande under 1900-talet då konsten ägnat sig åt självkritik samt ställt frågor om upphovsmannaskap och avståndet mellan konst, liv och samhälle.

Kravagna skiljer mellan olika kategorier av konstnärlig praktik som involverar andra. Utöver den relationella estetikens *working with others*, som alltså inte tas upp till diskussion, ser han tre inriktningar. *Interaktivitet* inbjuder till en eller flera reaktioner från deltagaren, vilka kommer att påverka det konstnärliga arbetet, men ofta på ett tillfälligt eller uppreparande sätt där verkets grundläggande struktur inte utmanas. Interaktiva situationer vänder sig också oftast till individer. *Kollektivt arbete* innebär att en grupp människor arbetar med verket under hela processen utan någon inbördes statuskillnad – det individuella upphovsmannaskapet är därmed upplöst. Med *deltagande* menar Kravagna att det finns en differentiering mellan producent och mottagare, men där den förra är intresserad av den senares deltagande och överlåter en avsevärd del av arbetet åt denna – antingen i verkets tillblivelse eller senare i processen. Deltagande realiserar oftast i grupsituationer. Även om Kravagna medger att kategorierna är instabila och ofta blandas med varandra, är de ändå till viss hjälp när de olika begreppens rörelser ska följas.

Kravagna skissar hastigt upp en deltagandets konsthistoria som i stort följer det som Claire Bishop senare utvecklar betydligt mer i *Artificial Hells*: från dadaismen och rysk konstruktivism via Fluxus och happenings till 1980- och 90-talets olika variationer. Bland annat lyfter han fram "New Genre Public Art" (NGPA), som dittills hade dominerat diskussionerna om platsspecifik och deltagandebaserad konst. Via konstnärer som

⁷³ Kravagna, Christian, "Working on the Community. Models for Participatory Practice", *Transversal*, "Artists as Producers", European Institute for Progressive Cultural Politics, 1998, [www]. Hämtad 2017-04-20: <http://eipcp.net/transversal/1204/kravagna/en> Finns även på tyska: Babias, Marius, Könneke, Achim, red, *Modelle partizipatorischer Praxis In Die Kunst des Öffentlichen*, Amsterdam and Dresden; Verlag der Kunst, 1998.

⁷⁴ Se bland annat Bishops och Kesters ordväxling i *Artforum*, 2006.

Suzanne Lacy och Suzi Gablik och curators som Mary Jane Jacobs och Lucy R Lippard etableras begreppet under tidigt 1990-tal, inte minst när Lacys bok *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* publiceras 1994 och definierar diskursen. NGPA framstår i Lacys bok som ett mycket brett fält, men de konstnärer och curatorer som oftast förknippas med det är främst fokuserade på verk som involverar och "lyfter" socioekonomiskt utsatta områden. Ur det perspektivet kan NGPA ses som en förlängning av den platsspecifika konstens expansion.

NGPA nämns inte av Bourriaud trots att den i allra högsta grad intresserar sig för mellanmänniska relationer. Men även om det finns överlappningar mellan NGPA och relationell estetik, särskilt om man tittar på ett konstnärskap från *Traffic* som Pierre Huyghe, så skiljer sig både anspråken och metoderna åt. På ett hårdraget sätt kan man säga att den verklighet som eftersträvas i *Traffic* är vardaglig utifrån ett medelklassperspektiv och ofta humoristisk, medan den i NGPA snarare utgår från marginaliserade grupper och inbjuder till empati. NGPA är också främst en nordamerikansk företeelse.

Kravagna menar att oavsett vilken variation den deltagandebaserade konsten opererar inom, är den rotad i institutionskritik och i kritiken mot konstinstitutionens exkluderande karaktär – vilken genom deltagandet bemöts med inkluderande praktiker. Eftersom texten delvis innehåller ett historiskt perspektiv tar den inte enbart upp konstnärskap från samtiden. De konstnärer som särskilt lyfts fram från 1980- och 90-talen och vars praktiker utgör "modeller för deltagandebaserad praktik" är Suzanne Lacy, Suzy Gablik, Adrian Piper, konstnärsparet Michael Clegg och Martin Guttman samt Stephen Willats (även om den sistnämnde arbetat med deltagande sedan 1960-talet).

Även Weibel och Kravagna gör sig till talespersoner för grupper och tendenser de ser inom samtidskonsten. Båda har relativt tydliga ambitioner med sina texter. Kravagna letar efter konstens politiska och sociala potential och utfärdar omdömen om vilken konst som är mest framgångsrik med detta. Weibels text produceras i samband med en större konstutställning och han har liksom Bourriaud en yrkesidentitet som curator som behöver förtydligas med de ställningstaganden han gör.

Både Bourriaud, Weibel och Kravagna representerar diskurser inom samma diskursiva fält, där striden står om hur samtidskonstens viktiga tendenser ser ut och hur de ska förstås.

4. Tidskrifter

4.1 *Paletten* nr 4/95 "Relationell estetik"

Paletten är en av Sveriges äldsta konstitidskrifter och startades av Göteborgs konstnärsklubb 1940. 1990-talet var en turbulent tid för tidskriften då banden till Göteborgs Konstnärsklubb kapades och tidskriften befann sig i ekonomisk kris.⁷⁵ Under hösten 1995 utses Åsa Nacking till redaktör för tidskriften. Hon gör fyra egna nummer av *Paletten*: "Relationell estetik" (nr 4/95), "Kinematografi" (nr 1/96), "Bortom

⁷⁵ Arvidsson, 2010, s 280.

regeln" (nr 2-3/96) samt "Biografier" (nr 1/97). Under hennes redaktörskap gör även Jan Håfström numret "Egensinnigt varande" (nr 4/96) som gästredaktör.⁷⁶

När *Palettens* temanummer "Relationell estetik" görs är Åsa Nacking helt ny tillträdd som redaktör. Det ges något försenat ut i januari 1996 och fokuserar främst på ett antal konstnärnamn från utställningen *Traffic*: Liam Gillick, Pierre Huyghe, Carsten Höller, Philippe Parreno och Rirkrit Tiravanija. Nacking skriver i förordet att det är från Bourriaud hon "hämtat termen *esthetique relationelle* [sic]", vilket beskrivs som konstnärlig praktik där

... samtliga [konstnärer] arbetar inom samma teoretiska och praktiska ämnesområde vilket behandlar relationer mellan människor. Deras verk konstruerar sociala metoder för ett interaktivt utbyte mellan betraktaren och den presenterade estetiska situationen. Kommunikationsprocesser förs i olika dimensioner med syftet att föra samman individer och grupper av skilda slag.⁷⁷

Formuleringen ligger mycket nära inledningen till katalogtexten till *Traffic* som borde ha gått i tryck ungefär samtidigt som Palettenumret.⁷⁸

Numret består av tre olika delar: en tematisk som behandlar numrets tema (och som rymmer en intervju under rubriken "Fokus"), en där verk av enskilda konstnärer diskuteras under rubriken "Dokumenterat", samt "Aspekt" där en skribent kommenterar numrets tematik från en position utanför den etablerade konstvärlden.

Samtliga texter publiceras på både svenska och engelska. 21 av 72 sidor är i fyrfärgstryck, övriga i svartvitt. Jämfört med andra svenska konstitidskrifter vid den här tiden, med undantag av *Material*, ger den ett visuellt nedtonat intryck.

Hälften av texterna i numrets tematiska del har en dialogisk form: samtal, intervjuer eller korrespondens. Dessa är betydligt längre än övriga texter, vilket gör att formen i stort sett speglar innehållet.

Numrets tematiska del inleds med "Rirkrit", ett samtal mellan curatören och kritikern Barbara Steiner och kritikern Andreas Spiegl om Rirkrit Tiravanijas arbete. Från ett café i Wien resonerar de om Tiravanijas konstnärskap och berör flera problematiker som Bourriaud lyfter fram inom ramen för relationell estetik: semiologi/semiotik som konstnärlig metod, omförhandlingen av förhållandet mellan betraktare och verk samt galleriets eller konstinstitutionens betydelse. Det råder ingen tvekan om att Rirkrit Tiravanija är den klarast lysande stjärnan av konstnärerna i numret. Tidskriftsomslaget utgörs av en dokumentationsbild från hans verk *Musselslessum* från 1991 och av den tematiska delens tio artiklar handlar tre nästan uteslutande om hans arbete.

I Pia Viewings påföljande "Ett samtal" med Pierre Huyghe dyker det semiologiska/semiotiska anslaget upp redan i ingressen och ramar in innehållet. Huyghes arbete beskrivs som försatt i en oupphörlig process av aktivering där bilder och platser producerar varandra och där processen är överordnad det färdiga verket.

⁷⁶ Ett vandrande redaktörskap, med olika redaktörer för varje nummer, både föregår och efterträder Åsa Nackings redaktörskap. Under *Palettens* historia har olika former för redaktörskap avlöst varandra.

⁷⁷ Nacking, Åsa, "Relationell estetik", *Paletten*, nr 4/95, s 2.

⁷⁸ "What these artists do have in common, though, is more crucial, because they are working within the same practical and theoretical horizon - the realm of relationships between people. Their works highlight social methods of exchange, interactivity with the onlooker within the aesthetic experience proposed to him-her, and communication processes, in their tangible dimensions as tools for linking human beings and groups to one another." Altschuler, 2013, s 336.

Huyghes förhållande till betraktaren tas upp i resonemang om hans verk där TV-sändare sätts upp på en plats och innehållet i sändningarna skapas i samarbete med lokala privatpersoner och föreningar: "Relationer byggs för det första mellan medlemmarna i ett produktionsteam och för det andra mellan produktionen själv och mottagarna av TV-kanalen."⁷⁹ Å andra sidan påtalar han att betraktaren och amatörskådespelarna i hans nyinspelning av Hitchcocks spelfilm *Ett fönster mot gården* fångas i samma tillstånd av tvekan, glömska och intellektuell process.

"Korrespondens: Nicolas Bourriaud/Philippe Parreno" utgörs av en brevväxling mellan curatören och kritikern Bourriaud och konstnären Parreno där de diskuterar konst utifrån Parrenos konstnärliga arbete och Bourriauds idéer om relationell konst. Bourriaud hänvisar till två av Parrenos verk och beskriver dem som genomsyrade av "demokratiska omsorger":

I båda fallen byggde du upp relationella universa som inte etablerade något företräde för producenten framför betraktaren, vilken övergick från sin ställning som konsument till att bli ett vittne, ja till och med medproducent.⁸⁰

Men Bourriaud diskuterar begreppet verklighet i större utsträckning än det som inbegriper betraktaren/deltagaren. Att finna sätt att få verkligheten att samsas med konstens tidigare "regimer", som bilden och kommentaren, blir för Bourriaud en möjlig uppgift för det relationella: "Det är dessa system för samexistens som är relationella rum."⁸¹ Det relationella sträcker sig alltså utanför rent mellanmänniska kontaktytor, där konsten omdefinieras bland annat genom att den sägs ha en ny relation till sin egen historia.

I slutet av deras dialog finns, liksom flera år senare i boken *Relational Aesthetics*, en "ordlista för relationell praktik" som hjälp för läsaren att orientera sig i det nya konstlandskapet.⁸²

När Maria Lind skriver om Rirkrit Tiravanijas konstnärskap i artikeln "Bokstav och händelse, parallell och palindrom" dras paralleller till konceptkonstnären Marcel Broodthaers arbete och knyter därmed Tiravanija till en konceptuell konsttradition. Begreppet relationell estetik/konst skrivs inte ut, men det finns heller inget annat begrepp som används för att beteckna konsten. Den karakteriseras istället med olika beskrivande formuleringar, såsom "ett slags psykosociala experiment där situationer skapas för samvaro, utbyte etc".⁸³

I Åsa Nacking's "Fokus"-intervju med curatören Eric Troncy betonar han framför allt tidsaspektens betydelse i den yngre samtida konsten och hur denna tagit över en upptagenhet vid rumsliga frågeställningar. Nacking ställer med anledning av Pierre Huyghes *Husprojekt*, ett ofärdigt hus som ett antal konstnärer ska bo och arbeta i under en tid, frågan om Troncy ser ett problem i att en bredare publik inte kan nås med den typen av konstprojekt. Troncys svar är något svävande:

⁷⁹ Viewing, Pia, "Ett samtal mellan Pia Viewing och Pierre Huyghe, Paris, oktober, 1995", *Paletten*, nr 4/95, s 14.

⁸⁰ Bourriaud, Nicolas, Parreno, Philippe, "Korrespondens: Nicolas Bourriaud/Philippe Parreno", *Paletten*, nr 4/95, s 27.

⁸¹ Bourriaud, Nicolas, Parreno, Philippe, "Korrespondens: Nicolas Bourriaud/Philippe Parreno", *Paletten*, nr 4/95, s 28.

⁸² Ordlistan i artikeln innehåller begreppen: relationell konst, samexistenskriteriet, konst efter den kritiska filosofin, återvinning, semionaut, kritisk materialism, form. Ordlistan i *Relational Aesthetics* är betydligt längre och innehåller 23 begrepp.

⁸³ Lind, Maria, "Bokstav och händelse, parallell och palindrom", *Paletten*, nr 4/95, s 38.

Vad det gäller åskådarna har jag inga idéer. Men jag tycker att den här generationens konstnärer, och speciellt de som nämnts här, har en relation med sin potentiella publik som är starkare än på många år. Kanske de mer fokuserar på kvaliteten i denna relation än på dess storlek... Rirkrits projekt involverar ofta honom själv och åskådaren (som mer än en aktiv aktör än en passiv åskådare) direkt. Om det finns en 'kommunikativ' aspekt i dessa verk är den nog tänkt för ett fåtal, men kvalitetsnivån på detta utbyte mellan konstnär och åskådare genom verket är troligen starkare.⁸⁴

Svaret vittnar om en viss ambivalens inför den relationella estetikens förhållande till sin publik; det framställs som att en närmare och medskapande relation enbart blir möjlig för ett litet fåtal, medan man inte vet vad man ska göra av "åskådarna". En mer utarbetad idé om vilka dessa medskapare är blir synlig i till exempel Pierre Huyghes TV-stationer, men överlag saknas det i numret mer genomgripande diskussioner om vilken publik den relationella estetiken har, eller önskar, och hur inbjudan, urval och samarbete mellan konstnär och betraktare/medskapare ser ut.

Jag har här tagit upp ett urval artiklar ur den tematiska delen för att ge exempel på hur argumentationen för den relationella estetiken ser ut. I sin helhet förmedlar numret en komplex och sammansatt bild av det nya begreppet där "det relationella" inte är begränsat till konkreta mellanmänniska kontakter, utan också sträcker sig mot mer abstrakta nivåer där nya teknologiska kommunikationssystem och -mönster sägs påverka olika aspekter av konsten, såsom relationen till modernismen, alltså dess nära historia. Verklighet och tid är två ord som återkommer i texterna och ibland utgör det nav utifrån vilket hela texten utvecklas.⁸⁵

Texterna är i olika grad uttalade kring den relationella estetiken. Vissa skriver inifrån den grupp konstnärer, curators och kritiker där begreppet relationell estetik växer fram och då syns själva artikulationen tydligare, språket får färg från de idéer som utkristalliseras i *Traffic* av aktörerna, med Bourriaud i spetsen. Andra skriver utifrån, in i tematiken men från en svensk konstkontext, och rör sig inte med samma förförståelse eller begreppsapparat – här är "relationell", "tid" och "verklighet" inte några framträdande begrepp eller ämnen.

I "Dokumenterat" skriver olika skribenter om varsitt verk av en yngre svensk konstnär och utställningar på gallerier och konstinstitutioner i Malmö, Stockholm och Humlebaek.⁸⁶ Bland de konstnärer som tas upp i "Dokumenterat" är det framför allt två vars arbete tycks visa likheter med numrets tematik, Elin Wikströms och Annika Ströms. Båda texterna är författade av Åsa Nacking. Wikströms verk *Åsa som har gett det till Bill riskerar att inte få det tillbaka och Pål som har fått det av Pia riskerar att inte kunna ge det tillbaka* på galleri Ynglingagatan 1 i Stockholm är en performance där konstnären och andra medagerande ömsom ber om och delar ut mynt till utställningsbesökarna. Ströms *Fönsterkuddar – en berlinsk vana*, som både är ett videoverk och av konstnären egenhändigt tillverkade kuddar som går att beställa, utgår från den berlinska vanan att

⁸⁴ Åsa Nacking, "Intervju med Eric Troncy av Åsa Nacking, fax, november 1995", *Paletten*, nr 4/95, s 44.

⁸⁵ Se bland annat Parreno, Philippe, "McNamara. En film av Liam Gillick", samt Bertilsson, Sofia, Holst-Ekström, Måns, "Den lilla världen", *Paletten*, nr 4/95.

⁸⁶ Galleri Nordenhake, Galleri Ynglingagatan 1 och Galleri Andreas Brändström i Stockholm, Rum och Forumgalleriet i Malmö, samt Louisiana i Humlebaek, Danmark. Några texter utgår från verk som inte står i direkt anslutning till någon specifik utställning. Skribenter är Ulrika Levén, Åsa Nacking, Milou Allerholm, Måns Holst-Ekström samt Mats Stjernstedt.

iakttä omvärlden genom att titta ut genom fönstret, med armbågarna stödda mot fönsterbrädan.

Även om vare sig Elin Wikström eller Annika Ström deltagit i *Traffic*, ingått i Palettennumrets tematiska del eller haft andra kopplingar till begreppet relationell estetik blir det här lätt att läsa in det i deras konstnärliga verksamhet. Genom Åsa Nacking's texter inkorporeras deras arbete i numrets tematik och begreppet relationell estetik expanderar för första gången till att omfatta andra konstnärer än de som deltar i *Traffic*. För Elin Wikström's del inleds här en association mellan hennes arbete och begreppet som ännu inte är avslutad.

Följande nummer av *Paletten*, nr 1/96, med temanamnet "Kinematografi" fokuserar på ett antal konstnärer vars arbete har en tydlig relation till filmmediet. Fyra av dem deltog i *Traffic*: Vanessa Beecroft, Douglas Gordon, Liam Gillick och Philippe Parreno.⁸⁷ Liam Gillick och Philippe Parreno stod även i fokus i numret om relationell estetik. Flera av skribenterna från föregående nummer återkommer också vilket är i enlighet med de ambitioner som uttalades där.⁸⁸ "Kinematografi" upprepar och förstärker på så sätt det innehåll som introducerades med "Relationell estetik".

"Bortom regeln", nr 2-3/96, bygger på ett symposium som hålls av Malmö Konsthögskola och som samarrangeras av skolans rektor Gertrud Sandqvist, dess professor Lars Nilsson och Åsa Nacking. Skribenterna till detta dubbelnummer är helt andra än i Nacking's tidigare nummer. Relationell estetik eller konst nämns inte i numret.

I det sista nummer som Åsa Nacking är redaktör för har Jan Håfström bjudits in som gästredaktör. Nr 4/96, "Egensinnigt varande", saknar helt koppling till relationell estetik, eller konst som aktivt involverar betraktaren.

När Åsa Nacking slutar som redaktör 1997 inför styrelsen, med konstnären Yngve Brothén som redaktionssekreterare, ett system med gästredaktörer.

4.2 Receptionen av *Paletten* i dagspress

Den första artikeln i svensk dagspress där relationell estetik förekommer är en recension av *Palettens* temanummer i *G-P* i mars 1996, skriven av Gunilla Grahn-Hinnfors. Begreppet skrivs ut inom citationstecken. Recensionen är kritisk, men går inte in i en diskussion om innehållet – konstnärerna beskrivs som "intresserade av relationer mellan människor" och att de "konstruerar situationer snarare än konstobjekt" – utan invänder främst mot formen.⁸⁹ Utöver ojämn kvalitet med korrekturfel och klumpiga översättningar till svenska menar Grahn-Hinnfors att dialogformen begränsar begripligheten i innehållet, och "små, suddiga, svartvita bilder utan bildtext" ses som undermåligt bildmaterial: numret visar inte i sin helhet en vilja att kommunicera. Nicolas Bourriaud eller *Traffic* nämns inte.

⁸⁷ *Paletten*, nr 1/96, "Kinematografi". Numrets textbidrag behandlar 16 konstnärskap: Chantal Akerman, Vanessa Beecroft, Marika Bredler, Stan Douglas, Douglas Gordon, Jaki Irvine, Maria Lindberg, Robert Longo, Marijke van Warmerdam, Elisabet Apeldoorn, Pierre Bismuth, Liam Gillick, Oliver Hangl, Rachel Khedoori, Sharon Lockhart, Philippe Parreno, samt utställningsproducenten Chris Dercons arbete.

⁸⁸ Förutom Åsa Nacking: Barbara Steiner, Mats Stjernstedt, Per Engström, Milou Allerholm och Måns Holst-Ekström.

⁸⁹ Grahn-Hinnfors, Gunilla, "Ofrivilligt komisk dialog", *Göteborgs-Posten*, 1996-03-25, s 40.

I maj samma år skriver Staffan Schmidt den kritiska reflektion som nämndes inledningsvis, vilken utgår från samlingsutställningen *NowHere* på Louisiana och den engelska curatören Iwona Blazwicks katalogtext till densamma.⁹⁰ Han kopplar innehållet, som handlar om processbaserad konst, utbyten och institutionskritik, till Åsa Nackings presentation av den relationella estetiken via *Paletten* och framhåller då de sociala aspekterna mellan scenens aktörer ("en företrädesvis fransk grupp av konstnärer och intendenterna [...] sedan några år tillbaka gemensamt stöttar varandra genom utställningar, verk och texter"). Tendensen tillskrivs den del av samtidskonsten som drar sig undan från objektet och istället rör sig mot social kommunikation. Schmidt konstaterar att konsten känns igen från 1960- och 70-talens yttringar som Fluxus och konceptkonst.

I en längre kritisk genomgång av den svenska samtidskonsten och konstscenen ondgör sig Dan Backman i *SvD* i oktober 1996 över en rad förändringar inom konsten som betecknar 1990-talet: betoningen av koncept och kontext, installationens framväxande popularitet, hur dokumentationen av verket får värde, tidskrifternas betydelse, de allvarliga och teoretiska anslagen både i konsten och i talet om den och en konstnärsroll som gränsar till forskarrollen.⁹¹ Här lyfts Åsa Nackings redaktörskap för *Paletten* fram som generellt obegripligt och lanseringen av termen relationell estetik får tjäna som ett exempel på detta. Även Maria Linds artikelserie om samtidskonst i *SvD* under hösten 1996 tas upp i resonemanget, då den konst hon diskuterar uppfattas som relationell estetik av Backman.⁹² Att Maria Lind konsekvent använder begreppet kontextkonst och endast vid tre tillfällen skriver ut "relationell konst" i den omfattande artikelserien tas inte upp.

Receptionen av *Palettens* temanummer i svensk dagspress är sammanfattningsvis kritisk och förenklande. Att tidskriftsnumrets hela komplexitet skulle kunna framgå i korta recensjonsformat är omöjligt, men sättet som begreppet relationell estetik reduceras på är talande för den fortsatta svenska diskussionen: konsten som begreppet representerar beskrivs å ena sidan som ny och (potentiellt) spännande, å andra sidan som en upprepning av 1960- och 1970-talen, alternativt obegriplig i sin form. Det skribenterna tycks vara överens om är att relationell estetik betecknar en samtidskonst i förändring, men de har olika idéer om hur förändringen ska förstås. Utifrån ett kritiskt diskursanalytiskt perspektiv går det att se hur den relationella estetiken förändrar samtidskonstens diskurs, bland annat genom ett förändrat språkbruk i genren. Utifrån den filtrering som sker genom dagspressen formuleras förutom en reduktion av komplexiteten även betydelse, för trots att denna tidiga reception är negativ stannar begreppet kvar.

4.3 Övriga tidskrifter

⁹⁰ Schmidt, 1996, s 28.

⁹¹ Backman, 1996, s 118.

⁹² Maria Linds artikelserie omfattar fem artiklar i *Svenska Dagbladet*: "Ung konst idag (1): Vilja till autentisk upplevelse" (1996-09-07), "Ung konst idag (2): Skepsis förenad med empati" (1996-09-08), "Ung konst idag (3): Könsmaktens hierarkier" (1996-09-21), "Ung konst idag (4): De relativa periferierna" (1996-10-05), "Ung konst idag (5): Konstnären som forskare" (1996-10-19).

I genomgången av de svenska konsttidskrifterna *Material* och *Index* samt i nordiska *Siksi* har jag letat efter begreppet relationell estetik alternativt relationell konst, definitioner av begreppet samt begreppet kontextkonst. Jag har även letat efter Nicolas Bourriauds namn, utställningen *Traffic* samt de konstnärsnamn som tydligast förknippats med den relationella estetiken. Syftet är att få syn på hur begreppet presenteras och levandegörs under de år som följer efter den första introduktionen.

Skribenterna återkommer ofta i samma tidskrift, fast med olika intervall och många namn dyker också upp i flera av tidskrifterna. Ett antal av dem är även redaktionsmedlemmar. Maria Lind, Sven-Olov Wallenstein, Simon Sheikh, Mats Stjernstedt, Lars Bang Larsen med flera producerar ofta text till olika tidskrifter och flera av dem frilansar inte bara som kritiker och skribenter utan också som curatorer. Namnens sätt att cirkulera visar på de grupper som formerats, och omformas, på den svenska konstscenen vid tiden.

På 1990-talet finns det en mycket bredare flora av svenska konsttidningar och konsttidskrifter än så här, men då undersökningen handlar om vad som händer i ett visst segment av samtidskonsten så är de tidskrifter utvalda som hade störst inflytande i den egna diskursordningen, för att låna ett begrepp från Fairclough, det vill säga ett antal diskurser som strider i samma terräng. Det är tidskrifter som har trovärdighet och hög status där.

4.3.1 Beckerell

I Malmö producerades mellan 1991 och 1996 konsttidskriften *Beckerell*, tidvis i samverkan med Malmö konsthalls vänner. Texterna i *Beckerell* är, i jämförelse med andra svenska konst- och kulturtidskrifter vid tiden, kortare och mer tillgängliga i sitt tilltal. För att vara en svensk kulturtidskrift blev den under sin korta bana framgångsrik med som mest en upplaga på 5 000 exemplar. Det gjordes även ett TV-program på ZTV med samma namn, med tidskriftens redaktör Viggo Cavling som programledare. I det sista numret, nr 1/96, finns ett fokus på relationell estetik. Även om redaktörens förord inte tar upp vare sig begreppet eller konstnärer och verk som kunde förknippas med det, dominerar det ändå innehållet i numret. Lars Bang Larsen bidrar med tre texter om *Traffic*; en recension av utställningen samt två intervjuer, varav den ena är med Nicolas Bourriaud om utställningen och begreppet relationell estetik och den andra är med den deltagande konstnären Pierre Huyghe.

Lars Bang Larsen påpekar i sin recension att *Traffic* som utställning räknat inte är särskilt lysande, men att den i sin form av mini-biennial gör sig nödvändig då den belyser en rådande tendens i den samtida konsten. Bourriaud får betydligt större plats i texten om utställningen än någon av de utställande konstnärerna och utpekas som dess centrala gestalt och den som "stack ner flaggan och namngav det relationella".⁹³ Bang Larsens text antyder vilka relationer som prioriterades i samband med utställningen:

Öppningen av *Traffic* präglades av att både konstnärer och resten av ornamentiken av gallerister, museiledare och kritiker använde konsten som en möjlighet att träffas – helt i överensstämmande med Bourriauds definition av relationell estetik. Man deltar i konsten tillsammans med andra och medverkar till att utveckla den i nuet. Där finns plats för

⁹³ Bang Larsen, Lars, "Traffic", *Beckerell*, nr 1/96, s 14.

betraktaren, mellan verkens olika material och medier, som erbjuder rum för att man ska kunna vara tillsammans och dela sina upplevelser.⁹⁴

Här framstår utställningen i högre grad som en branschträff för de initierade än som ett forum för att involvera betraktarna i verken, som det dock "finns plats för".

I intervjun pekar Bourriaud ut den sociala aspekten i de deltagande konstnärernas arbete: "Varje konstnär i den här utställningen arbetar med förhållanden mellan människor, den relationella sfären och dess praktiska och teoretiska ursprung. De skapar sociala modeller – modeller för möjliga förhållanden."⁹⁵ Utöver det är det framför allt tidsaspekten som lyfts fram, och begreppet rum-tid, som är centralt i Bourriauds formulering av den relationella estetiken.

I intervjun med Pierre Huyghe diskuteras ett av de två verk han deltar i utställningen med; en busstur för utställningsbesökarna. Utgångspunkterna i samtalet är tidsförlopp, hur personer involveras i verken och alternativ till konstinstitutioner. Lars Bang Larsen beskriver också i texten Huyghes andra verk i utställningen, *Casting*, som en metafor för det relationella.

I Beckerellnumret finns även en intervju av Helena Milstam med Åsa Nacking, med anledning av att hon nyligen tillträtt som redaktör för *Paletten*. Numret om relationell estetik tas upp i intervjun, liksom de efterföljande numren "Kinematografi" och "Bortom regeln".

Palettenumret och Beckerellnumret ges ut vid samma tid, samtidigt som *Traffic* pågår. Båda tar i stor utsträckning på sig att förmedla Bourriauds relationella estetik och *Traffic*-konstnärernas arbete, utan någon genomgripande problematisering eller kritiskt perspektiv. Möjligen kan det bero på närheten i tid, att numren producerades både innan och under utställningens öppnande, vilket kan ha begränsat tillgången till kritiskt svängrum.

4.3.2 Index

Index ges ut mellan 1992 och 1998 och har under den perioden en central plats i den svenska samtidskonsten. Utgivare är till en början Fotograficentrum, en roll som 1995 tas över av Stiftelsen för visuella studier. Tidskriften har en förhistoria under andra namn, såsom *Fotograficentrums bildtidning* (1978-85), *Bild* (1985-88) och *Bildtidningen* (1989-1992). 1999 går *Index* och *Siksi* samman och blir konsttidskriften *Nu: The Nordic art review* vilken ges ut mellan 1999 och 2002 av samma stiftelse som nu har ändrat namnet något (Nordiska stiftelsen för visuella studier).⁹⁶ Innehållet handlar om ung svensk och internationell samtidskonst och dess kopplingar till andra kulturella uttryck, samt teoretiska diskussioner, inte sällan med hänvisning till fotografi och seende. Tidskriften har under sina år som *Index* flera olika undertitlar: "Contemporary Scandinavian images", "Contemporary Scandinavian art and culture" och "Contemporary art and culture". Jag hänvisar till tidskriften som enbart *Index*. De frekventa namnbytena

⁹⁴ Bang Larsen, Lars, "Traffic", *Beckerell*, nr 1/96, s 14.

⁹⁵ Bang Larsen, Lars, "Traffic", *Beckerell*, nr 1/96, s 14.

⁹⁶ *Index* skulle mycket väl kunna utgöra en studie i sig. Tidskriften speglar en annan vändning i svensk konst; hur fotografien på allvar blev accepterad som konstnärlig metod och gjorde inträde i samtidskonsten, förde med sig teoretiska diskurser (inte minst feministiska sådana) och förändrade den svenska konsten – och föreställningar om konstnärsrollens genus. Redaktörer är Hans Hedberg (1992-94) och Sara Arrhenius (1995-98), båda personer som haft stor betydelse för denna utveckling.

visar att *Index* befinner sig mitt i en artikulation där både identiteten och det diskursiva fältet förändras snabbt, vilket gör *Index* till ett exempel med särskild densitet. Texterna är på svenska med engelsk översättning och trycket är på de flesta uppslag i fyrfärg. *Index* innehåller längre texter med mer övergripande tematik och utställningsrecensioner. Bland texterna ryms även "Index projekt", vilket ofta utgörs av ett antal uppslag som upplåtits åt olika konstnärer och fungerar som ett slags utställningsrum i tidskriften.

Att begreppet relationell estetik ska skrivas fram i *Index* ganska snart efter *Traffic* och *Palettens* temanummer är väntat. Tidskriftens profil ligger nära den konst som begreppet omfattar och de referenser från 1960- och 1970-talets konst som det gärna förknippas med, vilket bland annat syns i vilka konstnärskap och utställningar som lyfts fram. I nr 1/96 porträtteras till exempel den amerikanska performancekonstnären Vito Acconci fram i en artikel av Maria Lind och Sina Najafi som belyser dessa kopplingar.

I mitten av 70-talet flyttades fokus från honom själv till kontexten, i synnerhet den sociopolitiska. Hans interaktiva installationer från den perioden involverade musei- och galleribesökarna på ett direkt sätt och de hade ett konkret bruksvärde. [...] Vito Acconcis konceptuellt baserade konst har under 90-talet fått förnyad aktualitet. Hos konstnärer som Matthew Barney, Janine Antoni, Rirkrit Tiravanija, Peter Land, Elin Wikström och Jacqueline Donachie kan man finna både paralleller och referenser till olika delar av hans omfattande produktion.⁹⁷

I andra artiklar används dada, Fluxus, tidig konceptkonst, happenings och Allan Kaprow som referenser i diskussioner om samtidskonst, och *Traffic*-konstnärer som Douglas Gordon, Rirkrit Tiravanija, Peter Land och Félix Gonzalez-Torres, samt en utställning som *New Reality Mix* (där Tiravanija trillade köttbullar med studenter från Umeå konsthögskola i Stockholm 1994) nämns och diskuteras.

I nummer 2/96, med temarubriken "Tonårsrummet", introduceras den relationella estetiken med en recension av utställningen *Traffic* av samme Lars Bang Larsen som skrev om utställningen för *Beckerell*.

I *Index* betecknar Bang Larsen utställningen som

[...] ett ambitiöst försök att döpa en 'zeit-geist' i modern konst. Curatorn Nicolas Bourriaud [...] spelar rollen som fader. Förväntningen var att *Traffic* skulle vara utställningen som slutgiltigt kunde sammanfatta den del av 90-talets konst som har kallats allt från Neo-Fluxus till subjektiv expressionism.⁹⁸

De sistnämnda begreppen är för mig nya och har inte kommit fram i någon annan källa i denna undersökning. I recensionen nämner Bang Larsen inte Bourriauds fullständiga begrepp relationell estetik, utan skriver istället konsekvent om relationell konst eller helt kort "det relationella". Han menar att begreppet har sin upprinnelse i den teknologiska interaktiviteten:

[...] det här är ett paradigm med rötterna i de myllrande möjligheterna som teknologin har gett oss, för att finnas där för varandra, dock utan att arbeta med subjektet som teknologiskt, eller enbart abstrakt kommunikativ möjlighet. Det relationella konstverket

⁹⁷ Lind, Maria, Najafi, Sina, "Vito Acconci", *Index*, 1/96, s 24.

⁹⁸ Lars Bang Larsen, "*Traffic*, CAPC Musée d'art Moderne, Bordeaux", *Index*, nr 2/96, s 65.

verkar i ett fält av fragmentariska experiment, där verket självt är en katalysator för ett påtagligt socialt utbyte.⁹⁹

Bang Larsen är kritisk till bristen på diversifiering i Bourriauds begrepp, bland annat bristen på analys av den relationella estetiken relation till 1960- och 70-talens konstnärliga strategier (något som Bourriaud utvecklar mer i boken *Relational Aesthetics*). Utställningen karaktäriseras som spretig, fastän "intrycket är att Bourriaud får ihop det". Ändå avslutar Bang Larsen recensionen med att utställningen, med sina många unga stjärnor, kunde ha varit ett stort nöje att ta del av men att den inte fungerade och förutspår att den snart kommer att glömmas. Bang Larsen är i *Index* mer kritisk och problematiserande än i *Beckerell*. Det antyder att det inte bara är på skribenten som en text kommer an, utan att det också är en redaktionell fråga om vilken grad av kritisk diskussion som krävs, efterfrågas, önskas eller tillåts.

I Maria Linds artikel *Trots* i det följande dubbelnumret återfinns tre av de mest namnkunniga konstnärskapen från *Traffic*: Douglas Gordon, Rirkrit Tiravanija och Carsten Höller, men begreppet relationell estetik skrivs inte ut där eller i det övriga numret. Deras arbete diskuterar Lind istället utifrån begreppet kontextkonst, som definieras som en konst "som vill skapa förutsättningar för samexistens och bereda plats för genuina möten" samt att

man iscensätter situationer och utför handlingar där företeelser som empati och tillit, närvaro och autenticitet, upplevelse och erfarenhet är centrala. Man fogar samman, pusslar ihop och konstruerar, snarare än dekonstruerar, och det mer för stunden än för evigheten.¹⁰⁰

Föreställningen om verkligheten är central i den tendens som Lind ser, vilket hon bland annat sätter i relation till framväxten av nya teknologier och kommunikationssätt, indexikalitet (från C S Peirces teckenteori) och postmodernismens ifrågasättande av autenticitet och närvaro, men även till minimalismens intresse för hur verkens absoluta närvaro i rummet konfronterar betraktaren; "... kontextkonsten kräver sin deltagare för att alls fungera".¹⁰¹ I Linds resonemang vidgas referensramarna till att omfatta mer än Bourriauds begrepp gör i katalogtexten till *Traffic*. Begreppet kontextkonst för visserligen tankarna till Peter Weibels koncept, men samtidigt känns flera formuleringar igen från Bourriauds resonemang; Rirkrit Tiravanijas verk "ger förutsättningar för kommunikation och möten mellan individer men lämnar sedan över initiativet till deltagarna", och den institutionskritik som Lind ser i Tiravanijas arbete sägs operera "inte främst genom konflikter utan genom förhandling och samexistens".¹⁰² Lind diskuterar också ett antal verk av Elin Wikström, som bokstavligen placerats mellan Tiravanija och Höller i artikeln, vilket återigen skriver in hennes arbete i en samhörighet med dem. Liksom i Palettenumret tycks Wikströms arbete tillhöra den relationella estetiken – eller i det här fallet kontextkonsten – snarare via association än genom ett faktiskt deltagande eller erkännande. Nicolas Bourriaud eller *Traffic* nämns inte i *Trots*. Under de närmaste åren återkommer ett flertal konstnärer som antingen deltog i *Traffic* eller som på andra sätt kommer att förknippas med den relationella konsten/estetiken i *Index*. Begreppet skrivs dock inte alltid ut, ej heller kontextkonst. Även ämnen, frågeställningar och referenser som kan knytas till den relationella estetiken och

⁹⁹ Lars Bang Larsen, "Traffic, CAPC Musée d'art Moderne, Bordeaux", *Index*, nr 2/96, s 65.

¹⁰⁰ Lind, Maria, "Trots", *Index*, nr 3-4/96, s 36.

¹⁰¹ Lind, *Index*, "Trots", *Index*, nr 3-4/96, s 36.

¹⁰² Lind, *Index*, "Trots", *Index*, nr 3-4/96, s 37.

kontextkonsten hanteras utan att hänvisa till begreppen. När Emily Tsingou skriver om deltagandeaspekten i Gillian Wearings arbeten (2/97) benämner hon det som interaktion, att det sker samarbete och spontana möten eller "användande av vardagliga människor".¹⁰³ Detta trots att hon dessförinnan hade recenserat *Traffic* för *Zing Magazine*, och där kommit i direkt kontakt med begreppslanseringen. Men det egentliga genomslaget för begreppet relationell estetik tycks internationellt ske med viss fördröjning, och snarare följa utgivningen av boken *Relational Aesthetics*. Utifrån *Index* profil och ställning i svenskt konstliv vid mitten av 1990-talet har det varit intressant att se hur den relationella estetiken både plockas upp på ett tidigt plan genom Lars Bang Larsens kritiska röst, som också försöker problematisera begreppet och dess lansering, samtidigt som Maria Linds senare artikel "Trots" aktivt försöker erbjuda det något äldre alternativet kontextkonst och låta det expandera ut i Bourriauds definition av relationell estetik.

4.3.3 Material

Material startar som ett konstfanzine i Stockholm 1991 och övergår året därpå till att vara en tidskrift för samtidskonst, som ges ut månadsvis "under utställningssäsongen" september till maj. Utgivningstakten varierar under åren fram till 1999, då tidningen läggs ner, för att 2001 omvandlas till *SITE Magazine*. *Material*s form framstår som kvällstidningslik med sitt tabloidformat och svartvita tryck på matt papper (en form som visserligen också varierar under åren den ges ut). Innehållets inriktning har relativt hög intellektuell svansföring och vetter mot samtida konst, estetisk teori och kritisk debatt, oftast med ett avsnitt konstrecensioner i slutet av varje nummer. Tidskriften ges ut på svenska och under en period på engelska. De internationella utblickarna är genomgående och New York återkommer som referenspunkt. Jämfört med de andra tidskrifterna ger *Material* intrycket att fokusera mer på objektbaserad konst, särskilt måleri, och estetisk debatt, samt att inslagen av performance, handling eller konst som involverar deltagande är mycket begränsade. Som en konsekvens av det gör begreppet relationell estetik debut relativt sent, hösten 1998. Innan dess har ändå ett större antal artiklar närmat sig ämnet genom att beröra konstnärer, konstnärliga metoder och praktiker samt ämnen som kan knytas till både relationell estetik och kontextkonst. Det är inte helt oväntat verklighetsbegreppet som skapar den rörelsen. I en krönika 1996 skriver till exempel Håkan Nilsson om relationen mellan realism och estetik och refererar till Maria Linds artikelserie i *SvD*, i vilken begreppen kontextkonst och relationell konst förekommer. Nilsson är inte helt övertygad om "verklighetens" plats i samtidskonsten:

This 'tendency' is what I connect with the search for a formulation beyond aesthetics, to be able to say something through art that will not read as 'art,' in the first place, but as a statement of fact. [...] Sometimes there are good artworks in this area, like when Rirkrit Tiravanija travels around the world making food, a mixture of the culinary culture of the country he is visiting and his own.¹⁰⁴

¹⁰³ Tsingou, Emily, "Tätt inpå", *Index*, 2/97, s 28-29.

¹⁰⁴ Nilsson, Håkan, "Material Chronicle 'In Fear of Something Hyper-Ordinary'", *Material*, No 30, Autumn 1996, s 2.

Nilssons diskussion om verkligheten bortom det estetiska i konsten kommer att stanna kvar inom den deltagandebaserade konsten (åtta år senare utgör det en av de skarpaste skiljelinjerna mellan Claire Bishop och Grant Kester). Begreppet relationell konst återfinns inte i Nilssons text.

När Eva-Lotta Holm vintern 1997 skisserar en bild av 1990-talets svenska konstscen, utifrån Moderna Museets utställning *På: Tiden*, beskrivs den som vital och med mer internationella utblickar än tidigare decennium. Med referens till Hal Fosters inflytelserika bok *The Return of the Real* påpekar Holm att banden mellan 1960- och 90-talen inte blivit tillräckligt uppmärksammade. Inget i artikeln antyder att konsten i utställningen har en relationell eller deltagandebaserad inriktning.¹⁰⁵

Sven-Olov Wallenstein är i sin recension av *documenta X* i Kassel inte överdrivet imponerad. Christine Hills secondhand-butik *Volksboutique* nämns som "en trött och överspelad gest som i sitt försök att överskrida konstens institutionella ramar bara lyckas att cementera dem än tydligare".¹⁰⁶ Om Carsten Höllers och Rosemarie Trockels grisbebodda skulptur *Ein Haus für Schweine und Menschen* skriver han syrligt:

Man kan här ställa samma fråga som inför många liknande verk som gör anspråk på att helt enkelt *vara verkliga*: var ligger egentligen det konstnärliga intresset? Det förblir emellertid ett oavvisligt faktum att alla (speciellt barn) tycker om att titta på svin, och vem vore jag att förmäna dem den rätten?¹⁰⁷

Både Hill och Höller deltog i *Traffic* och deras verk på *documenta X* skulle lätt kunna sorteras in som relationell estetik, men begreppet vare sig nämns eller antyds i artikeln.

När begreppet relationell estetik skrivs fram i *Material* i höstnumret 1998 görs det i två olika bokrecensioner. Då har två och ett halvt år har förflutit sedan både utställningen *Traffic* och *Palettens* temanummer.

I Anna Orrghens recension av *Cream: Contemporary Art in Culture* – en bok som är lika mycket en curerad utställning, där tio curators valt en skribent och tio konstnärer var för att peka ut aktuella teman inom samtidskonsten – fastnar hon för Åsa Nackings bidrag. Nacking har valt Nicolas Bourriaud som skribent.

Nackings urval är för övrigt ett av de mer intressanta och framför allt homogena. Diskussionen kring relationen till betraktaren, där betraktaren ingår i ett relationellt rums- och tidsperspektiv med verket, hämtar hon ur Nicolas Bourriauds essä 'An Introduction to Relational Aesthetics'. Bourriaud ställer frågan hur denna problematik översätts materiellt, en fråga vars svar kan sökas i den skandinaviska konstnärgruppen N55s arbete där det faktum att dessa inte tillverkas rent fysiskt av medlemmarna själva, utan utförs med assistans av professionella ingenjörer, arkitekter och tekniker, signifierar vikten av att inte diktera objektets existens utan att istället se till den bindning till världen som synliggörs genom dess kropp; eller konstnärskap som Elin Wikströms där verkets viktigaste beståndsdelar är konstnären själv och betraktaren; eller Dominique Gonzalez-Foerster, då hon i sina projekt kontinuerligt placerar betraktaren i händelsernas centrum, eller Christine och Irene Hohenbüchlers arbeten vilka involverar olika institutionaliserade grupper – psykiskt sjuka, fångar, men främst människor med problem relaterade till inlärningsprocessen. Syftet är inte att agera terapeut, utan att finna samarbetspartners.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Holm, Eva-Lotta, "Framing the Swedish 90s", *Material*, No 31, Winter 1997, s 6-7.

¹⁰⁶ Wallenstein, Sven-Olov, "documenta X", *Material*, Nr 33-34 Våren 1998, s 22-25.

¹⁰⁷ Wallenstein, Sven-Olov, "documenta X", *Material*, Nr 33-34 Våren 1998, s 25. Ein Haus für Schweine und Menschen = Ett hus för grisar och människor (min översättning).

¹⁰⁸ Orrghen, Anna, "90-talet som utställning", *Material*, Nummer 36, Höst 1988, s 17. "An Introduction to Relational Aesthetics" är katalogtexten till utställningen *Traffic*.

I recensionen av Leif Nyléns bok *Den öppna konsten* skriver Sven-Olov Wallenstein på ett för tiden typiskt sätt om 1960-talets betydelse för den samtida konsten:

På bildkonstens fält överflödar kopplingarna mellan dagens konst och 60-talet. Det kan gälla konstobjektets omvandling till processer och sociala skeenden, fokuseringen på det efemära och kontingenta, eller betraktarens medskapande roll. Dagens försök att beskriva konsten i termer av en relationell eller kommunikativ estetik, eller varför inte informationsindustrins nya catchword 'interaktivitet', är på många sätt ett återupplivande av 60-talets 'öppna konstverk'.¹⁰⁹

Orrghen är tydlig med att skriva ut begreppet och namnge dess källa. Samtidigt håller hon fram begreppets tids- och rumsaspekter, som ofta verkar falla bort i den svenska receptionen av den relationella estetiken. Wallenstein stugar däremot styvmoderligt in begreppet bland andra som han tidigare inte har diskuterat och får referensen att framstå som om den borde vara känd av läsaren sedan tidigare. "Kommunikativ estetik" är ett för mig okänt begrepp som jag inte har stött på någon annanstans i den här undersökningen, medan "interaktivitet" är vanligt förekommande, och då ofta i (informations)teknologisk bemärkelse. När Anna Orrghen i en annan artikel i samma nummer samtalar med Åsa Andersson och Karin Hansson, medlemmarna i gruppen Association for Temporary Art, diskuteras interaktivitetsbegreppet och Hansson nämner Elin Wikström som ett exempel på en interaktiv konstnär "då hennes arbeten är bra exempel på interaktiv konst, det vill säga reell interaktion."¹¹⁰ Denna "reella" interaktion framställs i intervjun som en annan typ av deltagande än den som utgår från tidens nya teknologi och kommunikationssystem, där Internet spelar en viktig roll. För Bourriaud utgör denna utveckling en viktig bakgrund till den relationella estetiken, men den relationella konsten är mycket sällan en konst som helt vilar på teknologisk interaktion i sin gestaltning.

Wallenstein framstår i *Material* som en motvillig medlare av den relationella estetiken. Under två och ett halvt år har tidskriften inte närmat sig begreppet, utställningen *Traffic* eller Nicolas Bourriaud, trots att andra tidskrifter med inriktning mot samtidskonst i Sverige och Norden har vänt sitt fokus åt det hållet. När konstnärer med koppling till *Traffic* nämns i andra artiklar, eller när utställningar med liknande tematik recenserar, så lyfts inte deltagandet som aspekt på verken fram – eller så omnämns detta med negativ värdering. Att över huvud taget nämns relationell estetik, även om det görs med en kritisk eller till och med avfärdande röst, är att bekräfta dess existens – vilket *Material* undvikit att göra fram till dess.

Med *Materials* höstnummer 1998 går det också att konstatera att Elin Wikströms arbete återigen skrivs in i den relationella estetiken.

4.3.4 *Siksi: the Nordic Art Review*

Den nordiska konstitidskriften *Siksi: the Nordic art review* (hädanefter enbart kallad *Siksi*) gavs ut 1986-1998 av Nordiskt Konstcentrum, en samnordisk organisation som 1997 döptes om till Nordic Institute for Contemporary Art (NIFCA). *Siksi* blickar österut, rapporter och skribenter kommer från de nordiska länderna, de baltiska staterna och

¹⁰⁹ Wallenstein, Sven-Olov, "60-talet i backspegeln", *Material*, Nummer 36, Höst 1988, s 26.

¹¹⁰ Orrghen, Anna, "Sagoberättare i det offentliga rummet", *Material*, Nummer 37-38 Våren 1999, s 4.

Ryssland, samt från övriga Europa. I jämförelse med *Material* framstår *Siksi* som yngre och mer trendkänslig, inte bara till innehållet utan även till formen med sin lite stökiga och tidstypiska grafiska formgivning. *Siksi* är också mer innehållsligt orienterad mot den del av samtidskonsten där performance, installationer och sociala praktiker ingår. I 1995 års temanummer om Danmark syns i ett flertal texter ett intresse för deltagandebaserad konst. Peter Herbstreuth jämför till exempel i sin text om Frans Jacobis konstnärskap olika hållningar till utställningsrummet och –situationen:

Tiravanija does not exhibit. He offers an arrangement for an event, and leaves open whatever will happen. If there are no participants, the whole idea does not work. Jacobi makes exhibitions. The scene is complete. His work does not necessarily need visitors. ¹¹¹

Liutauras Psibilskis skriver i en recension av utställningen *Streets* på Kunsthalle Helsinki: "Inside the Hermes Bar by Lars Mikkelsen you become part of the artwork, and you are transformed from an observer into a participant, and even into an object for observation." ¹¹² Psibilskis skriver uppskattande om utställningens "...interplay between exhibited and 'actual' reality...". ¹¹³

I 1996 års första nummer skrivs begreppet relationell estetik/konst ut, i två olika utställningsrecensioner, samtidigt som tendensen är närvarande i andra texter utan att uttryckligen nämnas. I tid ligger det ungefär jämsides med *Traffic*, *Palettens* temanummer och *Beckerells* artiklar om utställningen.¹¹⁴ I Line Roseninge Nissens text om Maurizio Cattelans och Dominique Gonzalez-Foersters konstitidskrift *Permanent Food* nämns också att de danska konstnärerna Peter Land och Jens Haaning medverkar i det senaste numret eftersom Cattelan nyligen hade träffat dem i Bordeaux – vilket torde vara i samband med att de deltog i *Traffic*.¹¹⁵ I denna artikel nämns även tidskriften *Documents sur l'art*.

Lars Bang Larsen, som också tillhör redaktionsrådet på *Siksi*, recenserar utställningen *See what it feels like* på Rooseum i Malmö och urskiljer i den en relationell vändning inom konsten:

... See what it feels like is an announcement of a move from the analytical or conceptual towards the contextual or relational in art. Moreover, it is a topical variation on the theme of contextual art: besides negotiating social, institutional and political paradigms, the show also attempts to deal with the individual (i.e. emotional, psychological, physical) aspects of its reception. These are local narratives of the self and of the immediate social environment – of the desire to establish little utopias with one's neighbour. Much of the art of the nineties simply provides people with an opportunity to get together. ¹¹⁶

I Bang Larsens text skrivs den relationella konsten ut (dock ej som relationell estetik) och binds samman med "kontextuell konst" – alltså inte kontextkonst, även om formuleringen får det att verka troligt att Bang Larsen var bekant med Weibels begrepp. Begreppen karaktäriseras på olika sätt men diskuteras som aspekter av samma tendens.

¹¹¹ Herbstreuth, Peter, "Moveable scenes. Sky-blue sky. Sinking feelings", *Siksi: the Nordic art review*, nr 4/95, s 33.

¹¹² Psibilskis, Liutauras, "Helsinki, Streets, Kunsthalle Helsinki", *Siksi: the Nordic art review*, nr 4/95, s 66.

¹¹³ Psibilskis, s 66.

¹¹⁴ Psibilskis, Liutauras, "A basic idea of passion", *Siksi: the Nordic art review*, Vol. XI No. 1, Spring 1996, s 42.

¹¹⁵ Nissen, Line R, "Homeless pictures", *Siksi: the Nordic art review*, Vol. XI No. 1, Spring 1996, s 19.

¹¹⁶ Bang Larsen, Lars, "See what it feels like, Rooseum, Malmö", *Siksi: the Nordic art review*, Vol. XI No. 1, Spring 1996, s 59.

Det går också att känna igen vissa formuleringar från Bourriaud, såsom "viljan att etablera små utopier med sin granne". Bang Larsen varnar i sin text för risken att den relationella konsten börjar överge både den analys och den produktion av diskurser, som den också innehåller, till förmån för härliga känsloupplevelser. I så fall skulle den relationella konsten stelna i en kliché.

Traffic recenseras i vårnumret av Line Rosenvinge Nissen.¹¹⁷ Hon beskriver utställningen som en konsthistorisk krönika över förekommande tendenser i samtidskonsten där process och närvaro är viktiga beståndsdelar.

Many of the artists' works operate as traces or sedimentary deposits of a certain action, a play-acting in time and space [...], the works are in the process of coming, or of having come, into being.¹¹⁸

Rosenvinge Nissen diskuterar tids- och rumsaspekten i utställningen före deltagandet, vilket inte är särskilt vanligt i receptionen av begreppet relationell estetik. Ändå är den central i Bourriauds definition i katalogtexten och i dialogen med Philippe Parreno i Palettenumret.

Det relationella beskrivs nästan uteslutande med Bourriauds egna ord, genom citat från katalogtexten. Dessa kommenteras inte men exempel på konstverk som understryker citaten ges i texten. Som mest kritisk är Rosenvinge Nissen då hon beskriver *Traffic* som en ganska rörig utställning och där flera verk tycks svårmotiverade. I övrigt är recensionen av en bekräftande karaktär.

I följande nummer är det flera verk, konstnärskap och utställningar som hade kunnat benämnas som relationella, men istället används begrepp som "projekt i den sociala sfären".¹¹⁹

När *Index* gått samman med *Siksi* och blir *NU: The Nordic Art Review* påbörjas en serie artiklar som sträcker sig genom fem tidskriftsnummer och som talande nog har rubriken "Social problems".¹²⁰ Här diskuteras den socialt inriktade konsten, ofta utifrån deltagandet som aspekt. Det indikerar hur diskussionerna om denna typ av konst fortsätter och vidgas runt millennieskiftet – den ses inte längre som någon perifer företeelse utan spelar en alltmer central roll.

4.4 Diskussion om tidskrifterna

Begreppet relationell estetik, eller alternativa benämningar, går in i och ut ur tidskrifternas texter. Samtidigt kan samma skribent i olika texter ge uttryck för skilda hållningar i samma fråga. Lars Bang Larsen skriver till exempel om relationell estetik/konst i tre olika tidskrifter ungefär samtidigt: i *Beckerell*, *Index* och *Siksi*. Det sker också samtidigt som *Palettens* temanummer om relationell estetik ges ut och utställningen *Traffic* visas i Bordeaux. Texterna ger inte uttryck för samma förståelse av begreppet, utan olika aspekter betonas.

¹¹⁷ Nissen, Line Rosenvinge, "Traffic, Bordeaux capMusée, Bordeaux", *Siksi: the Nordic art review*, Vol. XI No. 1, Spring 1996, s 60-61.

¹¹⁸ Nissen, Line Rosenvinge, "Traffic, Bordeaux capMusée, Bordeaux", *Siksi: the Nordic art review*, Vol. XI No. 1, Spring 1996, s 60.

¹¹⁹ Lars Bang Larsen, "Life is Sweet in Sweden. Alexandra Mir plays with social discipline", *Siksi: the Nordic art review*, XI No. 2, Summer 1996, s 58-59.

¹²⁰ *NU: The Nordic Art Review* nr 3/99, 4/99, 1/00, 2/00 och 3/00.

Det är inte heller rimligt att tänka sig att en skribent som är verksam för ett flertal olika uppdragsgivare ska upprepa samma begrepp. Texterna varierar i både språk och resonemang, vilket kan vara ett krav från både redaktioner vid inköp och en anpassning från skribentens sida till den marknadssituation som råder. Samtidigt innebär varje text ett sätt att positionera sig i sitt sammanhang, och där är användningen av språk och begrepp betydelsebärande.

De mer stabila plattformarna för diskussionerna kring den nya konsten – den som kan kallas för relationell estetik, relationell konst eller kontextkonst, eller som på andra sätt spränger ramarna för hur konstens relationer till sina betraktare och sitt sammanhang ser ut – är tidskrifter som *Index* och *Siksi*. *Paletten* har under 1990-talets andra hälft en alltför instabil profil med byten av redaktörer och gästredaktörer och *Material* vänder åtminstone till största delen sitt intresse åt ett annat håll.

Det går att ringa in ett fåtal aktörer som tillsammans står för merparten av lanseringen av begreppet relationell konst/estetik i Sverige: Åsa Nacking via *Palettens* temanummer, Lars Bang Larsen i *Beckerell*, *Index* och *Siksi*, och Maria Lind via sin artikelserie om ung samtidskonst i *SvD* under hösten 1996.¹²¹ Utifrån dessa sprider sig reaktioner som ringar på vatten via artiklar i dagspressen. Det är främst konstkritiker och curatorer som står för spridning och tolkning av begreppet i de forum som jag har studerat (tidskrifter och dagstidningar). De har en maktposition i konstvärlden, framför allt via sin tillgång till månghövdade publik i offentligheten, vilka de når via språket som främsta handlingsform.

Positionerna för kritiker och curatorer förändras från 1990-talet och framåt, med en förskjutning i makt och inflytande till curatorns förmån. En vidare undersökning hur dessa förändringar förhåller sig till de offentliga diskussionerna om konst under samma period väntar ännu på att göras.

Det finns en framträdande skillnad mellan texter i tidskrifter och artiklar i dagspress. Receptionen av den relationella estetiken är i tidskrifterna mer nyanserad då begreppet återges på ett mer komplext sätt – det är också oftast längre texter. Artiklarna i dagspress traderar generellt begreppet på ett mer förenklat vis, där det nämns i förbifarten och ofta reduceras till att karaktäriseras av ett fåtal saker (intresse för mänskliga relationer, skapar situationer snarare än konstobjekt, etc). Enligt Ernesto Laclau och Chantal Mouffe hotas alltid stabiliteten i diskurser av skiftningar i betydelse hos tecknen, det vill säga de ord eller begrepp som används för att beskriva något i verkligheten.¹²² De kallar tecknen som är utsatta för ständig kamp och som förblir mångtydiga för *element*. Det som utmärker att en diskurs skapas eller förändras är att mångtydigheten hos tecknen reduceras och därmed blir stadigare, inte så rörliga. Det är den rörelsen som syns i dagspressens förenklade bruk av begreppet. Här skapas diskurs. Min tolkning är att den relationella estetikens inträde i konstdebatten fungerade som en utmaning på flera plan. Dels ställde den frågor om hur deltagande i konst skulle förstås och beskrivas, vilket sågs som både något helt nytt och något gammalt (Fluxus). Dels utlöste begreppet en debatt och positioneringar kring elementet "samtidskonst" – vilket värde kunde den relationella estetiken tillmätas i relation till samtidskonsten? Var det en viktig eller en perifer företeelse? Tidskrifternas olika profiler blir en bild där olika prioriteringar av vad som är viktigt i samtidskonsten framträder.

¹²¹ Till Maria Linds insatser kan även räknas andra texter där kontextkonst används som ett begrepp, då det på ett tidigt stadium kom att blandas med den relationella estetiken både språkligt och innehållsligt.

¹²² Laclau, Mouffe, s 157-158, alternativt Winther Jørgensen, Phillips, s 33-36.

Receptionen skiljer sig också åt i om det anses vara en nyhet eller ej. De mer positiva rösterna betonar nyheten medan de mer negativa hävdar att de ser en upprepning av äldre konst. Dan Karlholm skriver i *Kontemporalism* om det nya och det nuvarande i relation till begreppet samtidskonst:

En nyhet är bara en nyhet om den också inte är en nyhet, utan en redan definierad kategori. Det nya adderar något nytt till något mindre nytt, vilket oftast räcker för att vi ska betrakta helheten som *ny*.¹²³

Enligt Willem Schinkel är detta nya den ena sidan av det mynt som gör att konstvärlden kan hållas intakt. Genom att låta konsten vara öppen för innovation och vända fokus mot det sociala sammanhang som omger densamma kan konstvärlden bibehålla sin operativa slutenhet.

4.5 En tillbakablick 2004

Maria Lind får från 1990-talets andra hälft ofta uppgiften att sammanfatta och förmedla den samtida konsten för den svenska konstpubliken, troligen på grund av sina internationella utblickar och erfarenheter som kritiker, curator och doktorand i konstvetenskap. Artikelserien i *SvD* 1996 är ett exempel. Ett annat är artikeln "Softa och stränga stråk" som publiceras i kulturtidskriften *00-tal* 2004. Jag använder artikeln för att göra ett nedslag i tiden efter 1990-talets diskussioner om samtidskonsten och se hur begreppet relationell estetik används i en beskrivning efter publiceringen av *Relational Aesthetics* i engelsk översättning.

2004 är Maria Lind chef för Kunstverein i München och i artikeln skissar hon fram en subjektiv överblick över tendenser hon ser i den europeiska samtidskonsten. Hon urskiljer två inriktningar, det hon kallar ett soft och ett strängt stråk, vilka i stort följer två begrepp som myntades under 1990-talet: den relationella estetikens och kontextkonstens.¹²⁴

I artikeln härleder Lind den relationella estetiken till Nicolas Bourriaud och ger exempel på konstnärer som hör till begreppet, några av de mest namnkunniga från *Traffic*.¹²⁵ Deras arbete karaktäriserar Lind som ett bruk av sociala metoder för utbyte, samt att konstnärerna använder olika kommunikationsprocesser för att föra samman individer och grupper på andra sätt än vad masskommunikationen gör. Verken erbjuder en estetisk upplevelse som betraktaren ska lockas in i. Konstnärernas ambition är inte att återge världen så som vi känner den utan att uppfinna nya situationer, "mikroutopier", med mänskliga relationer som material. Lind menar också att konstnärerna har en dragning åt det visuellt njutningsfulla och gärna spelar med förföriska ytor och atmosfärer. Samtliga formuleringar känns igen väl från Bourriauds texter.

I artikeln återkommer Lind ännu en gång till begreppet kontextkonst. Enligt Lind karaktäriseras denna konst av kritiska analyser av hur makt manifesteras, framför allt via olika former av representation. De konstnärer som hör till denna riktning intresserar sig därför för hur kultur skapas. De förhåller sig ofta till 1960-talskonstens institutionskritiska strategier och verken är ofta platsspecifika. Till skillnad från de

¹²³ Karlholm, s 108.

¹²⁴ Lind, Maria, "Softa och stränga stråk", *00-tal*, nr 17-18, 2004, s 39.

¹²⁵ Konstnärerna som nämns är Rirkrit Tiravanija, Carsten Höller, Dominique Gonzalez-Foerster, Liam Gillick, Angela Bulloch och Maurizio Cattelan.

relationellt estetiskt inriktade konstnärerna är kontextkonstens konstnärer mer historiskt orienterade och deras metoder ligger nära akademiska arbetssätt. Lind ser dem också som mer nedtonade estetiskt.

För de båda samtida stråken är direkt kontakt med ämnet och direkt handling avgörande i konstnärskapen. Till skillnad från 1990-talets uttryck är de samtida 2004 mer performativa och aktivistiska, och kollektiv handling och sammanslutning i grupper är vanligare. Många som arbetat med den relationella estetiken har arbetat i konstellationer som har skiftat från projekt till projekt. Lind ser båda stråken som estetiskt mer återhållna 2004 och har tydliga inslag av DIY, gör-det-själv.

Om begreppet relationell estetik under 1990-talet inte varit särskilt framträdande i Maria Linds texter har den här fått en jämbördig status med kontextkonsten, som hon tidigare har använt i beskrivningar av den samtida konsten. Definitionerna av de båda begreppen är också tydligare, även om de inte framstår som helt väsensskilda. (När hon i artikeln skriver att Regina Möller är den enda konstnär som förknippats med både relationell estetik och kontextkonst verkar det inte särskilt sannolikt.)

Samma år publiceras ytterligare en artikel av Maria Lind på Transversal, Eipcp, om den turkiska konstnärgruppen Oda Projesi. Här sätter Lind in deras verksamhet i ett konstsammanhang där bland annat deltagandet som fenomen diskuteras, framför allt med Christian Kravagnas "Working on the Community. Models of Participatory Art" som bakgrund. I en fotnot vecklar sig en kort diskussion om kontext ut. Lind hänvisar till Peter Weibels term och utställning *Kontext kunst* och menar att begreppet är ifrågasatt. Här beskriver hon också begreppets band till den relationella estetiken på ett sätt som delvis motsäger distinktionen mellan dem i artikeln i *00-tal*:

Kontextkunst is, if you wish a German parallel to the so-called 'relational aesthetics' but more programmatically political and academic. Both imply a more dynamic notion of art, which actively takes the context into consideration and which often goes beyond the exhibition space. Some of the artists used as 'good' examples by Christian Kravagna have been associated with Kontextkunst. ¹²⁶

Begreppen slutar inte att röra sig.

5. Avslutande och sammanfattande diskussion

Begreppet relationell estetik etablerades i Sverige genom främst tidskriften *Palettens* temanummer. Detta är den tidigaste och mest fullödiga introduktion som jag har kunnat hitta. Men tidskrifterna *Beckerell*, *Index* och *Siksi* är också snabba med att recensera *Traffic*, i texter som på ett mer kritiskt sätt diskuterade både utställningen och dess koncept. Det ger en signal om att flera aktörer i Sverige hade kunskap om utställningen och ansåg den viktig att skriva om. En bredare reception gick sedan via dagspress, där begreppet gavs mindre komplexa beskrivningar och reducerades. När *Material* slutligen nämner Nicolas Bourriaud och den relationella estetiken har det gått två och ett halvt år sedan *Traffic* och *Palettens* temanummer.

Begreppen relationell estetik, kontextkonst och Participatory Practice flyter ihop. Att försöka reda ut var gränserna egentligen går mellan dem är inte den här uppsatsens

¹²⁶ Lind, Maria, "Actualisation of Space: The Case of Oda Projesi", Transversal, EIPCP multilingual webjournal, 10 2004, [www]. Hämtad 2017-04-24: http://eipcp.net/transversal/1204/lind/en/#_ftn16

ärende – men det är lätt att se att de innehåller likheter och överlappningar. Deras funktion är snarare att de utgör olika former av positionering, lojalitetshandling och motstånd som kommer till uttryck när diskursen om samtidskonstens tendenser ska kodas.

Bruno Latour skiljer på aktörernas funktioner i ANT. Mellanhänder förmedlar betydelser och kraft i oförvanskad form medan medlare lägger till, drar ifrån, förändrar och förvanskar innehållet. Jag har bland aktörerna i min undersökning mest sett en blandning av dessa roller, där graden av förmedling och förändring varierar. Åsa Nacking agerar mer som mellanhand än som medlare med Palettenumret då hon som redaktör nära följer förespråkaren Bourriauds definition och ger honom plats att utveckla den ytterligare. Men självklart gör Nacking i sitt redaktionella arbete och som skribent egna tillägg. Maria Lind kan dock sägas vara medlare i större utsträckning då hon i vissa texter undviker att använda begreppet och i andra aktivt omformar och sätter samman relationell estetik med kontextkonst.

När Maria Lind i *Index*-artikeln "Trots" pekar ut verkligheten som central i konsten är det en gest hon delar med många aktörer inom 1990-talets samtidskonst. Verkligheten är ett begrepp som ofta återkommer i allt från tidens tongivande litteratur som Hal Fosters *The Return of the Real* (1996), till tidskriftsartiklar, pressreleaser och konstrecensioner. I Nicolas Bourriauds definition av relationell estetik framstår verkligheten som diskursens *nodalpunkt*, med Laclaus och Mouffes terminologi; det privilegierade tecken kring vilket andra tecken ordnar sig och får sin betydelse – ett slags kristalliseringspunkt i diskursen.¹²⁷ Men för konstdiskursen i sin helhet tycks begreppet verklighet snarare vara en så kallad *flytande signifikant*, tecken som olika diskurser kämpar om att ge innehåll på sitt särskilda sätt.¹²⁸ Detta är specifika element som på samma gång är centrala och porösa, som är öppna och kan tillskrivas många olika betydelser.

I enlighet med Faircloughs kritiska diskursanalys utgör konsten en diskursordning, ett fält av olika diskurser, det vill säga utsagor om konst, som strider om tolkningsföreträdet.¹²⁹ Med min undersökning vill jag hävda att relationell estetik utgör en sådan diskurs. Striderna mellan diskurserna kan spåras i språkets produktion och konsumtion samt i konstens genre, alltså det bestämda språkbruk som är förbundet med och konstituerar en del av konsten som social praktik. Fairclough menar att varje fall av språkbruk är en kommunikativ händelse som har tre dimensioner: den är text (vilket kan vara både skrift, tal och bild), den är en diskursiv praktik som innebär produktion och konsumtion av texter och den är en social praktik.¹³⁰ Utifrån dessa dimensioner görs analysen. Texternas formella drag undersöks på en lingvistisk nivå, sedan hur diskurser och genrer artikuleras i produktionen och konsumtionen av texterna, följt av frågor om hur den diskursiva praktiken antingen reproducerar eller omstrukturerar existerande diskursordning, samt vilka konsekvenser detta får för den bredare sociala praktiken.¹³¹

Översatt till den undersökning som gjorts i den här uppsatsen får den tredje dimensionens fråga om vilka förändringar som skett ett ambivalent svar. Å ena sidan

¹²⁷ Winther Jørgensen, Phillips, s 33.

¹²⁸ Winther Jørgensen, Phillips, s 33-35.

¹²⁹ Winther Jørgensen, Phillips, s 73.

¹³⁰ Winther Jørgensen, Phillips, s 74.

¹³¹ Winther Jørgensen, Phillips, s 75.

blir förändringarna för konsten som social praktik stora efter 1990-talets relationella estetik. Via begreppet får nya rörelser inom samtidskonsten sitt erkännande vilket leder till alternativa sätt att visa, distribuera och se konst. Konst baserad på deltagande och socialt inriktad konst, som tidigare betraktats som företeelser i konstens periferi, tar en alltmer central plats. Fenomen som New Institutionalism växer fram vid millennieskiftet, där konstinstitutioner börjar omdefiniera sin roll och verksamhet – på detta är MMP ett tidigt exempel. När deltagandeaspekten i samtidskonsten expanderar aktualiserar den frågor om upphovsmannaskap, kollektivitet och demokratisering, men också om kritik och estetik, vilket syns i 2000- och 2010-talets debatter om den sociala vändningen.

Å andra sidan pekar Schinkels artikel att konstens sociala system behöver innehållsliga förändringar för att kunna behållas intakt. En nyhet måste också vara något delvis redan etablerat för att vi ska kunna känna igen det såsom en nyhet, för att låna Karlholms iakttagelse. Så hur genomgripande är egentligen förändringarna? Möjligen är det så att diskurser har olika skikt, att förändringar i sätten att betrakta och förstå världen når olika djupt där vissa är genomgripande och andra mer skenbara. Men det torde vara ämnet för en annan undersökning.

Ett annat spår som har varit synligt i materialet och fått flyta strax under ytan i uppsatsen har handlat om hur publiken ska förstås och hanteras i konst som involverar betraktare på olika sätt. Det paradoxala med den konst som benämns som relationell estetik är att den uppfattats som exkluderande och publikfrånvärd.¹³² Det är ett perspektiv som berörs av bland andra Claire Bishop i *Artificial Hells*, men som skulle kunna undersökas betydligt mer.

6. Käll- och litteraturförteckning

Tryckta källor

Altshuler, Bruce, *Biennials and beyond: Exhibitions that made art history, Vol 2, 1962-2002*, London, Phaidon, 2013.

Arvidsson, Kristoffer, Werner, Jeff, red, *Skiascope 3, Omskakad spelplan. Konsten i Göteborg under 1980- och 1990-talet*, Göteborg, Göteborgs konstmuseum, 2010.

Bang Larsen, Lars, "Traffic", *Beckerell*, nr 1/96.

Bang Larsen, Lars, "Traffic, CAPC Musée d'art Moderne, Bordeaux", *Index*, Nr 2, 1996.

Lars Bang Larsen, "Life is Sweet in Sweden. Alexandra Mir plays with social discipline", *Siksi: the Nordic art review*, XI No. 2, Summer 1996.

¹³² Dan Jönsson (*Expressen*) hävdar i en debatt med Sara Arrhenius (*Aftonbladet*) i december 1997 att om den relationella konsten sägs vilja undersöka begrepp som generositet, deltagande och uppmärksamhet så utstrålar den raka motsatsen: "Den präglas alltså först och främst av snålhet (med idéer), slutenhet (intellektuellt) och distraktion (i uttrycket)." Jönsson, Dan, "Kulan. Asociala relationer", *Expressen*, 1997-12-13, s 4.

- Bertilsson, Sofia, Holst-Ekström, Måns, "Den lilla världen", *Paletten*, nr 4/95.
- Birnbaum, Daniel, *Ynglingagatan 1 1993-1999*, Moderna Museets utställningskatalog nr 368, Milano, Rotolito Lombarda, 2011, onummerad.
- Bishop, Claire, "The Social Turn: Collaboration and Its Discontents", *Artforum*, February 2006.
- Bishop, Claire, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London, Verso, 2012.
- Bourriaud, Nicolas, Parreno, Philippe, "Korrespondens: Nicolas Bourriaud/Philippe Parreno", *Paletten*, nr 4/95.
- Bourriaud, Nicolas, "Bik Van der Pol, förhandlare", *Moderna museet projekt: 24.11 2000-28.1 2001: Liesbeth Bik, Jos van der Pol*, Moderna museet utställningskatalog 0347-9196; 309, Moderna museet, Stockholm, 2001.
- Bydler, Charlotte, *The global art world inc. : on the globalization of contemporary art*, Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, Diss., 2004.
- Castenfors, Mårten, *Sveriges konst 1900-talet. Del 3. 1970-2000*, Sveriges Allmänna Konstförening publikation 110, Stockholm, Sveriges Allmänna Konstförening, 2001.
- Edwards, Folke, *Från modernism till postmodernism. Svensk konst 1900-2000*, Lund, Signum, 2000.
- Engblom, Sören, *Svensk konst. Ut ur det tomma rummet. Om den svenska samtidskonsten*, Stockholm, Svenska Institutet, 2000.
- Fairclough, Norman, *Critical Discourse Analysis. The Critical Study of Language*, New York, Routledge, 2010 (1995).
- Joshua Decter, Helmut Draxler, et al, *Exhibition as Social Intervention: Culture in Action 1993*, Afterall Exhibition Histories, London, Afterall Books, 2014.
- Lind, Maria, "Bokstav och händelse, parallell och palindrom", *Paletten*, nr 4/95.
- Lind, Maria, Najafi, Sina, "Vito Acconci", *Index*, 1/96.
- Lind, Maria, "Trots", *Index*, nr 3-4/96.
- Lind, Maria, "Softa och stränga stråk", *00-tal*, nr 17-18, 2004.
- Glasberg Blomqvist, Ann-Charlotte, "Samtal med Jörgen Svensson 2009-09-22", Sten A Olssons kulturstipendium, Göteborg, 2009.
- Herbstreuth, Peter, "Moveable scenes. Sky-blue sky. Sinking feelings", *Siksi: the Nordic art review*, nr 4/95.

Johannesson, Lena, red, *Konst och visuell kultur i Sverige 1810-2000*, Stockholm, Bokförlaget Signum, 2007.

Karlholm, Dan, *Kontemporalism. Om samtidskonstens historia och framtid*, Stockholm, Axl Books, 2014.

Kester, Grant, "Another Turn", *Artforum*, May 2006.

Kwon, Miwon, *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, Massachusetts, London, England, MIT Press, 2004 (2002).

Laclau, Ernesto, Mouffe, Chantal, *Hegemonin och den socialistiska strategin*, Göteborg/Stockholm, Glänta produktion/Vertigo förlag, 2008 (1985).

Latour, Bruno, *Tinget återställt. En introduktion till actor-network theory*, Lund, Studentlitteratur, 2015 (2005).

Nacking, Åsa, "Relationell estetik", *Paletten*, nr 4/95.

Nacking, Åsa, "Intervju med Eric Troncy av Åsa Nacking, fax, november 1995", *Paletten*, nr 4/95.

Nilsson, Håkan, "Material Chronicle 'In Fear of Something Hyper-Ordinary'", *Material*, No 30, Autumn 1996.

Nissen, Line R, "Homeless pictures", *Siksi: the Nordic art review*, Vol. XI No. 1, Spring 1996.

Nissen, Line Rosenvinge, "Traffic, Bordeaux capcMusée, Bordeaux", *Siksi: the Nordic art review*, Vol. XI No. 1, Spring 1996.

Orrghen, Anna, "90-talet som utställning", *Material*, Nummer 36, Höst 1988.

Orrghen, Anna, "Sagoberättare i det offentliga rummet", *Material*, Nummer 37-38 Våren 1999.

Parreno, Philippe, "McNamara. En film av Liam Gillick", *Paletten*, nr 4/95.

Psibilskis, Liutauras, "Helsinki, Streets, Kunsthalle Helsinki", *Siksi: the Nordic art review*, nr 4/95.

Psibilskis, Liutauras, "A basic idea of passion", *Siksi: the Nordic art review*, Vol. XI No. 1, Spring 1996.

Schinkel, Willem, "The Autopoiesis of the Artworld after the End of Art", *Cultural Sociology*, 2010, 4:267.

Tsingou, Emily, "Tätt inpå", *Index*, 2/97.

Viewing, Pia, "Ett samtal mellan Pia Viewing och Pierre Huyghe, Paris, oktober, 1995", *Paletten*, nr 4/95.

Wallenstein, Sven-Olov, "documenta X", *Material*, Nr 33-34 Våren 1998.

Wallenstein, Sven-Olov, "60-talet i backspegeln", *Material*, Nummer 36, Höst 1988.

Wallenstein, Sven-Olov, red, *Minimalism och postminimalism*, Kairos skriftserie 10, Stockholm, Raster förlag, 2005.

Winther Jørgensen, Marianne, Phillips, Louise, *Diskursanalys som teori och metod*, Lund, Studentlitteratur, 2015 (1999).

Ynglingagatan 1 1993-1999, Moderna Museets utställningskatalog nr 368, Stockholm, Moderna Museet, 2011.

Östlind, Niclas, *Performing History: Fotografi i Sverige 1970-2014*, Akademisk avhandling, Göteborgs universitet, 2014.

Dagspress

Backman, Dan, "Hur vet man vad som är konst egentligen? Så skapar du verk med cred*, en City-steg-för-steg-manual", *Svenska Dagbladet*, 1996-10-18.

Grahn-Hinnfors, Gunilla, "Ofrivilligt komisk dialog", *Göteborgs-Posten*, 1996-03-25.

Glasberg, Ann-Charlotte, recension av utställning med Cecilia Parsberg, *Göteborgs-Tidningen*, 1998-02-19.

Glasberg, Ann-Charlotte, recension av utställning med Cecilia Parsberg, *Göteborgs-Tidningen*, 1999-04-26.

Glasberg, Ann-Charlotte, recension av utställning med Elin Wikström, *Göteborgs-Tidningen*, 1999-11-22.

Lind, Maria, "Ung konst idag (1): Vilja till autentisk upplevelse", *Svenska Dagbladet*, 1996-09-07.

Lind, Maria, "Ung konst idag (2): Skepsis förenad med empati", *Svenska Dagbladet*, 1996-09-08.

Lind, Maria, "Ung konst idag (3): Könsmaktens hierarkier", *Svenska Dagbladet*, 1996-09-21.

Lind, Maria, "Ung konst idag (4): De relativa periferierna", *Svenska Dagbladet*, 1996-10-05.

Lind, Maria, "Ung konst idag (5): Konstnären som forskare", *Svenska Dagbladet*, 1996-10-19.

Schmidt, Staffan, "60- och 70-talens konst i ny kostym?", *Svenska Dagbladet*, 1996-05-18.

Elektroniska källor

Freedman, Carl, "Traffic", *Frieze.com*, 5 september, 1996, [www]. Hämtad 2017-04-21: <https://frieze.com/article/traffic>

Kravagna, Christian, "Working on the Community. Models for Participatory Practice", *Transversal*, "Artists as Producers", European Institute for Progressive Cultural Politics, 1998, [www]. Hämtad 2017-04-20: <http://eipcp.net/transversal/1204/kravagna/en>

Lind, Maria, "Actualisation of Space: The Case of Oda Projesi", *Transversal*, EIPCP multilingual webjournal, 10 2004, [www]. Hämtad 2017-04-24: http://eipcp.net/transversal/1204/lind/en/#_ftn16

Moderna Museet, Utställningar, Moment, [www]. Hämtad 2017-05-15: <http://www.modernamuseet.se/stockholm/sv/utställningar/ynghingagatan-1/>

Neue Galerie, Archiv, "Kontext Kunst. The Art of the 90's. Internationale Trigonbiennale 1993", [www]. Hämtad 170424: <http://www.neuegalerie-archiv.at/93/kunst/cover.html>

Pressrelease, Moderna Museet Projekt, Koo Jeong-A, [www]. Hämtad 2017-05-17: <http://www.modernamuseet.se/stockholm/sv/utställningar/mmp-koo-jeong-a/>

Research library, *Former West*, BAK (basis voor actuele kunst), [www]. Hämtad 2017-04-24: <http://www.formerwest.org/ResearchLibrary/KontextKunstKunstder90erJahre>

Tsingou, Emily, "Traffic", *Zing Magazine*, Autumn/Winter 1996-1997, [www]. Hämtad 2017-04-21: http://www.zingmagazine.com/zing3/reviews/027_traffic.html

Weibel, Peter, "Kontextkunst – Kunst der 90er Jahre, Köln", DuMont Verlag, 1994, s 57. Engelsk översättning av Barnaby Drabble i Gordon-Nesbitt, Rebecca, "False Economies: Time to Take Stock", *Shifty Paradigms*, [www]. Hämtad 170424: <https://shiftyparadigms.wordpress.com/non-fiction/false-economies-time-to-take-stock/>