

Södertörns högskola | Institutionen för kultur och kommunikation

Magisteruppsats 30 hp | Konstvetenskap | Hötterminen 2013

Ett brev från Herr P

– om det personliga hos Björn Lövin

Av: Joni Hyvönen

Handledare: Marta Edling

Abstract

For the Swedish artist Björn Lövin, the personal was a problem. In his first exhibition in Moderna Museet, Lövin observed through the fictitious character Mr. P (for »Personality«) the ruptures in the Swedish welfare state. The exhibition *Konsument i oändligheten och Herr P:s penningar (Consumer in Infinity and Mr. P's Money)* (1971) was composed of two *environments*, through which a veridical working class apartment and a high street with life-sized mannequins and furniture characteristic of its time, visualized the societal discrepancies in the welfare state as well as the art world of the early 1970s. Lövin was as much a dystopian observer as a utopian thinker, where art must, according to him, engage the whole of society, and in essence change reality rather than act upon aesthetic experience.

The personal is always contemporary, this essay argues. It concerns a question about the now, what Michel Foucault called »the ontology of actuality«, which means that, for Lövin, art must engage in the historical and critical questioning on how the present is configured, in its blind spots and hidden potentialities. Here, another element in the exhibition foregrounds the ontological questioning of the now: the fact that the two environments were designed as archaeological excavations in the future, representing an era before a catastrophic event. Lövin challenged us to look upon our times as if struck with amnesia. This remarkable displacement of perspective makes it possible for Lövin to not only reveal the inherent contradictions in the social conditions of the 1970s, through the harsh conditions that Mr. P represents, but to regard potentially everything, the consumer culture and all ephemeral expressions of our society – through the eyes of the future scientists – as art.

Challenging the problematic notions of persona, socially determined beings or citizens, we are guided by Lövin, in a way that is not unusual of his time, to look upon »the art of the people« as synonymous with »the life of the people«. In this essay, which is one of the first in-depth analysis of Lövin, who Lars Nittve has called »the creator of some of the most important Swedish exhibitions in the last decades«, the allegorical meaning of »the art of the people« is seen as the nexus where the personal is pushed through its boundaries, to its ostensibly opposite meaning, the impersonal, in which a social utopia of the now emerges.

Keywords: Björn Lövin, the personal, the welfare state, realism, utopia, institutional critique, conceptual art.

Populärvetenskaplig sammanfattning

Den här uppsatsen undersöker betydelsen av begreppet »det personliga« hos den svenska konstnären Björn Lövin. För honom var det personliga inte åtskilt från de samhälleliga frågor som hans första separatutställning *Konsument i oändligheten och Herr P:s penningar* (1971) adresserade, där sprickorna i det svenska välfärdssamhället ådagalades genom den fiktiva karaktären Herr P och två realistiskt utformade rumsinstallationer av Herr P:s lägenhet och en gågata med shoppingfönster. Utställningen frammanade ett påtagligt avstånd mellan den opersonliga konsumtionskulturen och Herr P (för Personlighet). Men såsom den här uppsatsen visar, så är det i detta skenbara avstånd, i oförenligheten mellan individ och samhälle, som det personliga möjliggörs, i vad som framstår som dess motsats, det opersonliga. Genom att analysera ett handskrivet brev av Herr P, instoppad i utställningskatalogen, kan vi förstå att de imaginära och reella relationer som det personliga ingår med omgivningen ytterst sett handlar om en ideologiskt bestämd föreställning om nuet.

Nyckelord: Björn Lövin, det personliga, folkhemmet, realism, utopi, institutionell kritik, konceptkonst.

Innehåll

1. Inledning 5

- 1.1 Det personliga som problemformulering 8
- 1.2 Svar på frågan: vad var det personliga? 9
- 1.3 Konstverkets personliga liv och död 12

2. En konsument på museet 15

- 2.1 En gågata med möbiusband 15
- 2.2 Nedre botten: hyresgäst P 17
- 2.3 Stenstamossen 18.2.1971 18
- 2.4 En stor vit bil med oändligheten på 20

3. Det katastrofiska 70-talet – arkeologin enligt P 25

- 3.1 Oron personifierad 25
- 3.2 Att namnge tiden 27
- 3.3 »Det kapitel i min historia som är blankt« 31
- 3.4 Den ohistoriska k-k-katastrofen 35
- 3.5 Medvetande i Sverige 39
- 3.6 Inkräktare, dödsmasker och dåliga magiker 45

4. Sammanfattning 55

5. Källor och litteratur 57

1. Inledning

Ofta är det stil det talas om. Inom konsten är »det personliga« oupphörligen förknippat med ett specifikt sätt att uttrycka sig på, att anamma en konstnärlig rörelse, att medvetet ge liv åt en genom konstnärskapet löpande röd tråd, ett levandegjort alfabet som är möjligt att rekonstruera i efterhand. Eller så bildar det personliga ett språkrör, som via konsten engagerar politiska eller historiskt relevanta frågor, alternativt ger röst åt biografiskt färgade undersökningar av »jaget«, ens privata historia klädd till offentlig granskning.¹ Under offentlighetens dömande blick ger konsten även upphov till ett eget liv, en besynnerlig mystik om vilket det förhandlas på marknaden eller debatteras av kritiken, samtidigt som denna oförrätt sörs och klandras av de som gör anspråk på konstverkets okränkbara rätt, dess autenticitet, eller också betraktas denna marknadsanpassade logik som likgiltig, en av många relationer i vilket verkets liv kan ingå. Livets signatur lockar med evig lyskraft. Även när det personliga tycks tyna bort i horisontens rikedom utom räckhåll för oss.

För den svenska konstnären Björn Lövin var det personliga istället ett problem. Frågan om vad det personliga är genömlöper hela hans konstnärskap, men som en problemformulering uttryckt inom det omgivande samhället. Han talar ofta om det personliga som en bild, vars konturer han skissar jämsides med en konsumtionsinriktad, materialistisk och opersonlig företagskultur. En likartad spänning erbjuder hans egen biografi, placerad någonstans mellan en svårdefinierad outsider-position och en publikfriande konsumtionskritik riktad mot den svenska efterkrigstidens folkhem.

När han träder in i konstvärlden i början av 1970-talet gör han det från till synes ingenstans. Efter endast en utställning på studentgalleriet Mejan i Stockholm, och utan formell konstnärlig utbildning, har han 1971 sin första separatutställning på Moderna Museet.² Den lättgående utvecklingen är betecknande för hans position inom svensk konsthistoria: å ena sidan kan Lövin beskrivas, med Lars Nittves ord, som »upphovsmannen till några av de senaste decenniernas viktigaste utställningar i svenskt konstliv«, och å andra

¹ Se exempelvis Isabelle Graw, *High Price: Art Between the Market and Celebrity Culture*, Nicholas Grindell (övers.), Berlin: Sternberg Press, 2010 (2008). Underminerandet av konstobjektet som vara tenderar idag att ofta ersättas av konstnären själv, menar Graw.

² Utställningen 441/∞=P ägde rum 1970 på Galleri Mejan (trots att Lövin inte var elev på skolan). Lövins eget cv (med vilken han 1977 sökte professorstjänsten på Kungl. Konsthögskolan i Stockholm) omnämner också »deltagande i samlingsutställningar« 1960 på »Dala konst« och 1963 på »Vikingsbergs konstmuseum«. Om dessa finns dock ingen information bevarad. Björn Lövin, [Ansökan] "Till Kungl. Akademien för de fria konsterna" 1977-12-30. Inkommande korrespondens 1977, s.4093, Konstakademiens arkiv.

sidan är han fullkomligt okänd för många.³ Som den första svenska konstnären med en separatutställning på Centre Pompidou i Paris, och med en nogräknad samlad produktion (endast visad på stora institutioner som Moderna Museet, Centre Pompidou, Liljevalchs, Kulturhuset Stockholm, Göteborgs konsthall), kan det personliga också betraktas som en ekonomisk resurs, ett konstnärligt signum som är lika mycket till individuellt förfogande som institutionell kontroll. Det personliga tycks alltid ha en maktdimension som bihang.

Han tar in hemmet i museet.

Från en omgjord ingång till Moderna Museet leddes besökarna in genom en gågata till utställningen *Konsument i oändligheten och Herr P:s penningar* (1971) och vidare in i en spartanskt inredd tvårummare, där lägenhetsinnehavaren Herr P och hans familj uppådade en tyst röst åt det svenska folkhemmets utanförstående. En fiktiv karaktär talar i Lövins ställe, bjuder in besökarna till sin lägenhet. Men det var ett handskrivet brev av karaktären Herr P, instoppad i utställningskatalogen, som gav den tomma lägenheten en sorts personlig prägel. Hemmiljön för in en privat värld på museet. Det personliga är en röst som tycks ta en annan kropp i besittning. Samhällskroppen vrids ur led, lyfter oss via ett personligt brev ur nuet.

Hemmet smälter till synes sömlöst in i omgivningen. Som en tidig form av rumsinstallation, under 1960- och 70-talet kallad miljö eller *environment*, är det ett medium som Lövin kom att utnyttja genom hela konstnärskapet. Miljön låter honom att närma sig verkligheten med detaljerad noggrannhet. På ett sådant sätt att också ett brev, skrivet av ett alter ego, fogas in i mediets helhetsbild. Och så beskriver Lövin gärna sin helhetliga karriär:

Mina utställningar skall, sammantagna till en bild (kanske med djupverkan), genom att de läggs ovanpå varandra teckna en bild av 'nya' möjligheter, en 'ny' psykologi' och motsvarande uttryck. De enskilda aspekterna på alternativa personligheter uttrycks i bilder av Herr P i 'Konsument i oändligheten', 1971 och Dr Löwenskjöld i 'In Memoriam', 1972, på linjen offer, hjälte, utanförstående och dominerande innanför.⁴

Dr Löwenskjöld är ytterligare ett alter ego, en »alternativ personlighet« för den totala bild som utställningarna samfällt belyser, men som representant för ett fingerat försäkringsföretag står han för en motpol till Herr P:s utanförskap. Lövins sista större separatutställning, *C – kampen om verkligheten* (1988), utformades i sin tur som en fiktiv etnografisk utställning över

³ Lars Nittve, »Förord«, *Björn Lövin. Ett kryss för tanken*, Magnus af Petersens (red.), Stockholm: Moderna Museet, 2009, s.7. En indikator är Lövins notoriskt felstavade efternamn i artiklar, recensioner och intervjuer.

⁴ Björn Lövin, »Inledning«, Björn Lövin, *Från P till C – kampen om verkligheten: From P to C – the struggle for reality (Björn Lövin arbeten/works 1970-1988)*, utst. kat. Kulturhuset Stockholm, Konstadv., Stockholms kulturförvaltning, 1988, s.47

en »mindre kultur«, en gemenskap av samhällets utanförstående, en utopisk slutpunkt som tar sin början i den mer dystopiskt konstruerade *Konsument i oändligheten och Herr P:s penningar*. För Lövin handlar det personliga lika lite om ett enskilt »uttryck«, konstnärens eller individens särdrag, som om ett enda isolerbart verk. I utställningen betitlad *Om det personliga* (1987) är det av betydelse att en annan konstnär står i fokus, rumänen Constantin Brancusi. Också här talar någon i Lövins ställe, görs till en röst bland många. I *Leninmonumentet 13 april 1917* (1977) är det Lenin och hans besök i Sverige som rekonstrueras, i likhet med Lövins egna historia, de minnen och fotografier av föräldrarna, mor- och farföräldrarna, och de hemmiljöer som rekonstruerades till den utställning, *Minnet sviker* (1977), i vilken Leninmonumentet först ingick. De mångas röst genljuder via parallella och åsidosatta uttrycksformer, bringar dessa avlägsna sfärer närmare varandra.

Ett slags hopp formuleras. En mindre historia utformad i någon annans fotspår. En berättelse framställd via alter egon, fiktiva företag och bortglömda minnen, ur vars otakt med verkligheten en annan, möjlig verklighet kan anas. Men på vilket sätt rör hoppet, alter egot eller historien det personliga?

Här är Herr P:s brev upplysande. Hur detta fiktiva brev tolkas i utställningen *Konsument i oändligheten och Herr P:s penningar* avgör på ett sätt hur vi också betraktar Lövins konstnärskap.

I första hand är brevet en yttre del av verket, en fiktiv katalogtext. Men utställningen kan heller inte förstås utan brevet. Via detta bringas yttre, främmande eller utanförstående element i den realistiskt gestaltade låginkomsttagarens hem tillfälligt samman. Brevet är utformat som en privat korrespondens, instoppad bland katalogtexterna till utställningen. Den fragmentariska brevväxlingen blir därmed en fiktiv relation som besökaren stör, förutsatt att denne kommer att bläddra i katalogen. Herr P:s försändelse till sin icke-namnigvna vän bildar en slags imaginär yta på vilken konstnären – brevets förutsatta upphovsman – möter besökaren i ett omedelbart nu, ett möte som sker på avstånd, via stickspår, och som kanske besvaras med reservation, åtminstone är det så hans gestaltade karaktär och exponerade hemmiljö tycks locka oss med: här är mitt blottlagda inre, varsågod och kliv in, den som går in här vänder endast åter med genans.

Vad säger oss det personliga i ett sådant möte? Försedd med en onämnd adressat – »Käre vän!« – består brevet inte bara av en korrespondens i vilken besökaren i någon mån inkräktar, en av konstnären planlagd förseelse, utan pekar mot en psykologisk dimension hos det personliga; trots att vi aldrig möter Herr P eller hans familj i utställningen, så tillfogar brevet fiktiva kommentarer en psykogeografisk dimension åt Lövins utformade miljö. En

mental bild ställer sig mellan oss och utställningen, men leder oss också vidare, visar oss hur det personliga ingår i den med folkhemmet förbundna politiken i det svenska 1970-talet.⁵

Vare sig det rör samhällets utanförstående medborgare, en distanserad företagskultur eller Lövins egna förfäder, så betraktar vi hos honom alltid en civilisation på avstånd, som en utgrävd samtid hållen i ljuset av vårt främlingskap, ett nu som plötsligt passerar, och vars återvändo endast finns att fånga via det personliga. Här bereder problemen som Lövin så tydligt diagnosticerar i det svenska folkhemmet också en värdefull resurs, där de till synes heterogena elementen i hans första separatutställning, *Konsument i oändligheten och Herr P:s penningar*, inte erbjuds en försoning. Vi snubblar på en gräns hos nuet. Denna elaborerade kritik av samtiden som sådan, tydligast i den första utställningen, bildar en planritning över hur Lövins konstnärskap ska tolkas, och vars motsättningar vi måste möta via det personligas mentala, symboliska och sociala villkor. Vårt hopp står till det personliga.

1.1 Det personliga som problemformulering

Om det personliga är ett problem, hur kan det utgöra ett hopp? Och om Herr P bildar en röst för de utanförstående, hur kan hans ekonomiskt utsatta situation utpeka en sådan potential?

Även om Lövins samlade produktion omfattas av endast ett tiotal separatutställningar, med utställningarna vanligtvis knutna till inbördes teman och alltid presenterade som helhetliga rumsinstallationer, har frågan om det personliga ofta grovt förenklats i mottagandet, till den grad att komplexiteten med vilken han låter dess olika aspekter framträda har tenderat att göras till en ensidig kommentar på konsumtionssamhället, en med företagskulturen förknippad materialistisk världsbild som det personliga anses utmana. Men en misstro mot avgränsade personligheter är märkbar hos Lövin, en uppfattning som också berättelsen om honom bör tillvarata; för det är berättelser som ordnar historien, på samma sätt som en målning eller en text kan sägas göra med det fysiska underlaget, och det är de tystade berättelserna, de ur papprets eller historiens mitt åsidosatta rösterna, vilka måste sökas omkring konturerna av den avgränsade personligheten, biografien eller den enskilda historien.

⁵ Idén om en mental bild bör förstås i enlighet med vad Gilles Deleuze har beskrivit som Alfred Hitchcocks introduktion av mentala bilder i filmen: »That is, he makes relation itself the object of an image, which is not merely added to the perception, action and affection images, but frames and transforms them.« Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, Hugh Tomlinson och Barbara Habberjam (övers.), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989 (1983), s.203. Detta kan belysas av det sätt som Herr P:s brev tillfogar en psykologisk eller mental relation till *vad* vi betraktar i utställningen, en »bild« mellan inre och yttre distinktioner. För idén om bilden som också alltid är en inre, föreställd bild, se Hans Belting, *An Anthropology of Images: picture, medium, body*, Thomas Dunlap (övers.), Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2011 (2001)

Därför är det, såsom uppsatsens titel anger, via ett brev som det personliga undersöks, dess intilliggande egenskaper av lika stor vikt som Herr P. Vi kan inte tala om det personliga utanför dess samtid. Miljön infogas tydligt nog som en del av sin tids samhälleliga omgivning. Men kan vi förstå brevet, inte bara i förhållande till miljön i *Konsument i oändligheten och Herr P:s penningar* utan i form av en bruksanvisning över Lövins konstnärskap, som ett särskilt medium? På vilket sätt inkarnerar brevet de röster som dröjer i marginalerna av det svenska folkhemmet eller kan manifesteras de utanförståendes hopp?

Syftet är dock inte att koncentrera oss på konstnärskapet i helhet utan att i en något åtdragen systematik försöka torrlägga de specifika problem som Lövin *ämnade* ta fram, vad detta strävar efter att avtäckas och *hur* det går till, men inte att ta detta för givet, att också tillvarata de gränser som eventuellt upprättas för hans konstnärliga program, att analysera själva ögonblicket hos avtäckandet, som ett historiskt moment med överlappningar till både svensk konsthistoria och efterkrigstidens både uttalade och outtalade folkhemsideal, för att därigenom se hur han *faktiskt* opererar på historien, vad som faller utanför, inte blir sagt eller stöter på en gräns.

1.2 Svar på frågan: vad var det personliga?

Herr P:s brev åtföljs inte bara av det rumsliga kuvert som den utställda miljön bereder. Det drar framför allt med sig de traditionella, sociala och ekonomiska faktorer som gör museirummet, utställningsplatsen eller konsten till ett korrespondenssystem. Konsten kommer alltid insvept i ett hölje.⁶

Någonting stör emellertid brevvets kurs.

Hur brevet inlemmas i utställningen är vad som står i centrum för uppsatsen. Å ena sidan inför brevet en mindre paradox, någonting som stör vår tolkning av utställningen, men å andra sidan utpekar och undergräver brevet det samhälleliga korrespondenssystem i vilken konsten och det personliga ingår: en slags mental bruksanvisning över miljön rullas upp. Genom avvikelserna i färdleden undermineras den sammanhängande röda tråden, vanligtvis ämnad att uppenbara för besökaren det självintakta verket, dess mening eller upphovsmannens bakomliggande signatur. Härigenom vidgas det glapp som folkhemmet enligt Lövin vilar på. Och samtidigt yrkar han på en underliggande »verklighet« i detta

⁶ »Estetiken kan ses som ett försök att förstå detta hölje som konstverk alltid kommer insvepta i. Den har att göra med vår förståelse av såväl konst som samhälle, och kan mycket väl vara väsentlig för bådadera«, skriver Richard Wollheim i introduktionen till *Konsten och dess föremål*, Jim Jakobsson (övers.), Stockholm: Thales, 2006 (1968), s.9

symboliska system, att detta är en reell situation som inte bara samhället utan konsten måste bemöta, ett anspråk som inte är utan problem. Här uppstår en fråga, mer i förhållande till teorin och den metodiska tolkningen, om hur vi ska bemöta ett anspråk vars ideologiska eller kanske hellre *idealistiska* fundament lyser så tydligt igenom.

De inneboende ideologiska konflikterna i detta generella system, i vilket Lövins anspråk liksom kritik är invävda, kan enklast förstås ur Jacques Lacans psykoanalytiska teoribildning. Mer specifikt genom vad Lacan i »Seminariet om 'Det stulna Brevet'« (1956) beskriver i ordalag som utgår från just brevet som metaforisk ram.⁷ Jacques Derrida har gjort kritiska och behövliga modifikationer till Lacans psykoanalytiska tankemodeller, liksom Lacan-uttolkaren Slavoj Žižek och även Michel Foucault har gett beriktigande tillägg till hur detta system, eller makten som sådan, faktiskt fungerar.⁸ I sista hand har problematiken kring den symboliska ordningen – relationen mellan avsändare och mottagare, mellan Herr P och hans prekära samhällssituation och den mellan miljön och betraktaren – med frågan om samtid att göra, vilken tid vi egentligen har att göra med i utställningen, vad som föreligger under nuets synliga dekor, hur detta manifesteras, iakttagbart eller dolt, och på vilket sätt individen är infogad i ideologierna, huruvida vi är oavlåtligt fångade av nuet eller befolkar makten underifrån.

Hur ska denna samtid lokaliseras? Det som Foucault har kallat för »aktualitetens ontologi«, vad som går att säga om oss själva under en given epok, är också det som står på spel hos det personliga, den problemtyngda axel kring vilken individ och kollektiv kretsar, drar emellanåt nytta av; det är inte nuets autentiska avtryck, lika lite som personlighetens ursprungliga egenart, vi ska undersöka, utan alla de läckor, spillror och otidsenliga resonanser som döljs under dess skenbart isolerade dräkt, varför inte bara Foucault utan också Derridas *Marx spöken* (1993) ger ett sätt att förstå den särskilda tidsdimension som åligger nuet.⁹ Tidens ursprungliga urledvridning med sig själv gäller för varat som sådant, menar Derrida,

⁷ Jacques Lacan, »Seminariet om 'Det stulna Brevet'«, Cristine Sarrimo (övers.), *Modern Litteraturteori: Från rysk formalism till dekonstruktion, del 2*, Claes Entzenberg och Cecilia Hansson (red.), Lund: Studentlitteratur, 1991. Lacans seminarietext från 1956 publicerades ursprungligen på franska i *Écrits* (1966).

⁸ Jacques Derrida, »Le facteur de la vérité« (ursprungligen publicerad i *Poétique* 21, 1975), *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, Alan Bass (övers.), Chicago/London: The University of Chicago Press, 1987, »För kärleken till Lacan« (ursprungligen en föreläsning som hölls i UNESCO:s amfiteater i Paris den 27 maj 1990), William Fovet och Johan Öberg (övers.), *Ord & Bild*, nr.6, 1994. En samlingsvolym med Lacans och Derridas texter, utförliga kommentarer och en mängd andra läsningar av Poes novell och skillnaderna mellan Lacans och Derridas tankesätt finns i *The Purloined Poe: Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading*, John P. Muller och William J. Richardson (red.), Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1988, tredje upplagan, 1990.

⁹ Michel Foucault, »Vad är upplysning?«, Lars Eberhard Nyman (övers.), *Diskursernas kamp*, Thomas Götselius och Ulf Olsson (red.), Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2008. Jacques Derrida, *Marx spöken*, Jonas (J) Magnusson (övers.), Göteborg: Daidalos, 2003 (1993)

vilket medför att nuet drar nytta av både det förflutna och det kommande, som ett förråd för dess oupphörliga förgreningar. En sådan samverkan mellan tidsskikt är tydlig hos Lövin: det finns ingen oskadad inre personlighet i varat eller hos tiden, utan den förblir öppen, ibland vänd mot det kommande.

Som svar på frågan om vad som utgör det personliga riktar sig uppsatsen inte bara till Lövins specifika samtid eller de tystade rösterna omkring en eventuell avgränsad personlighet, utan också de uttalade pakter som definierar nuet *såväl* som konsten. I detta avseende rör sig uppsatsen en bit utanför Lövin, för att rikta sig till frågan om vad det personliga, i hans specifika mening, innebär för konst i allmänhet. Här ger den belgiska konstvetaren Thierry de Duves analys av det bildliga namngivandet hos Marcel Duchamp – i de Duves utpräglade psykoanalytiska tolkningsapparat – en anvisning om hur dessa så kallade pakter formas och också utnyttjas av en konstnär som Duchamp.¹⁰ Men viktigast av allt: namngivandet av vad som utgör en bild, ett verk eller konst involverar hos Lövin en samhällelig omfattning, vilket bör förstås utifrån *det symboliska* i Lacans termer. Detta ger oss framför allt ett underlag för en allmän tankevärld, de gränser inom vilka det personliga avfattas. Personligheten är också föreställd, en imaginär relation till vår samtid liksom vålnaderna i vår förtrogna historia. »Derridas spöke passar perfekt in i den psykoanalytiska idén om fantasin vars framträdande definitionsmässigt vittnar om en obetald symbolisk skuld«, menar Žižek.¹¹ Och även om vi inte ska ägna oss åt syntetisering av teoribildningar, där psykoanalysen främst tjänar som en ram för att klarlägga hur Lövin behandlar folkhemsideologin, är den mentala, föreställda eller inre bilden hos det personliga en lika viktig del av konflikten mellan Herr P och hans omständigheter som den mellan konsten och samhället, i synnerhet om vi har i åtanke den politiskt engagerade konsten under 1960- och 70-talet, vilken Lövin många gånger implicit vänder sig mot.

I första skedet rör uppsatsens metodiska tillvägagångssätt inte mer än en hörsamhet inför Lövins verk och uttalade avsikter. Metoden är i sig ämnad att motiveras av det undersökta materialet, lika mycket som de teoretiska infallsvinklarna hämtar argumenten ur det problemfält som Lövin på olika sätt riktar sig till, möjlig att avgränsa till blott och bart *ideologi*, alla de uttalade eller förutbestämde definitionerna av gemenskap, konst eller det personliga. Här bereder Lacan en bakgrund till den ideologikritik som är redan inneboende i

¹⁰ Thierry de Duve, *Pictorial nominalism: on Marcel Duchamp's passage from painting to the readymade*, Dana Polan (övers.), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991 (1984). Thierry De Duve, *Kant After Duchamp*, Cambridge: MIT Press, 1996

¹¹ Slavoj Žižek, *Njutandets förvandlingar: Sex essäer om kvinnan, kulturen och makten*, Margareta Eklöf (övers.), Stockholm: Natur och kultur, 1999, s.277

Lövins tidigaste utställningar. Till följd av detta tvingas undersökningen att till viss del även misstro honom; när Lövin gör anspråk på en specifik uppfattning om verkligheten, vars *egentlighet* Herr P:s karaktär sägs belysa, är han givetvis själv en del av vad som kan kallas för det *symboliska nuet*, de av språket och konventionerna bestämda rättesnören genom vilka all tal destilleras och gör nuet möjligt att ta i ens mun.¹² En av den här uppsatsens grundläggande strategier är skepsis inför all anspråk på verkligheten, i viss mån det som Lacan kallar för det reala, vilken vi alltså aldrig kan nå. Och om Lövins kritik av det personliga riktar sig bort från konsten, och ut i samhället eller historien, krävs att också teorin, såväl som metoden för att belysa detta, kliver ut i Lövins samtid.

1.3 Konstverkets personliga liv och död

Därav vikten vid mottagandet av utställningen. Redan från den första utställningen följdes Lövin av en anmärkningsvärt engagerad kritikerkår. Omkring ett sextiotial recensioner, artiklar och essäer publicerades i de större svenska dagstidningarna, däribland *Dagens Nyheter*, *Svenska Dagbladet*, *Aftonbladet* och *Expressen*, samt tidskrifterna *Paletten*, *FORM* och *Konstperspektiv*, från och med 1970 fram till hans död 2009.¹³ Utställningarna var välbevakade. Ett halvtimme långt tv-program sändes i Sveriges Television om *Konsument i oändligheten och Herr P:s penningar*.¹⁴ När Moderna Museet gav ut en monografi om deras historia, i anslutning till 25-årsjubileumet, tilldelades Lövin utrymme att återberätta om *Konsument i oändligheten och Herr P:s penningar* och utställningen *Live Show* (1974), som han gjorde tillsammans med Sivert Lindblom och Ulrik Samuelson.¹⁵ Lövin skrev inte bara sina egna katalogtexter, utan publicerade även en handfull artiklar som anknyter till hans

¹² Termen »egentlighet« är förknippad med Martin Heidegger, beskriven i *Sein und Zeit* (1927), och kan mycket väl betraktas ur hans kritik av en föreställning om »person« och »personlighet«. Se exempelvis Marcia Sá Cavalcante Schuback, »Person, *personne*, *persona* – anmärkningar om Heideggers kritik av begreppet 'person'«, i *Det främmande i det egna: Filosofiska essäer om bildning och person*, Jonna Bornemark (red.), *Södertörn Philosophical Studies 4*, Huddinge: Södertörns högskola, 2007

¹³ En innehållsförteckning över utvalda artiklar om Lövin finns i af Petersens (red.), 2009, och i Teresa Hahr, *Herr P:s penningar och Konsument i oändligheten: en av Björn Lövins utställningar på Moderna Museet*, 60 poängs uppsats, Gunnar Berfelt (handledare), Konstvetenskapliga institutionen, Stockholm: Stockholms universitet, 1997

¹⁴ »Ja, men vår bransch sysslar inte med låglönare...«, Stockholm: Sveriges Radio, TV2, 1971-04-14, 21.20-21.50. Se även kapitel 3.5, »Medvetande i Sverige«

¹⁵ Björn Lövin, »Herr P:s penningar« och »Live Show 1974«, *Moderna Museet 1958-1983*, Olle Granath och Monica Niekels (red.), Stockholm: Moderna Museet, 1983

estetiska övertygelser, tillika en debattartikel i *Dagens Nyheter* som återger lite av hans samhälleliga uppfattningar.¹⁶

När det gäller studier om Lövin, eller ens ingående artiklar, är detta ett mindre framskridet kapitel inom kritiken och forskningen. En av de första utförliga artiklarna skrevs på tyska, av Jean Christoph Ammann i katalogen till *Live Show 2* (1977) i Luzern (översatt i *Paletten*, nr.1, 1978), där Ammann gör några grundläggande anmärkningar, framför allt via Foucault, om de musealt bestämda maktdimensionerna hos de privata miljöernas tillfälliga och oavgörbara förening.¹⁷ Utställningskatalogen till *C – kampen om verkligheten* (1988) innehåller förutom Lövins tidigare katalogtexter även några korta essäer om honom, av Beate Sydhoff, Pehr Sällström och Sven-Olov Wallenstein.¹⁸ En uppsats om Lövin skrevs 1997 av Teresa Hahr, betitlad *Herr P:s penningar och Konsument i oändligheten: en av Björn Lövins utställningar på Moderna Museet*. I vissa avseenden återger Hahr en med dagskritiken standardiserad bild av Lövin, även om uppsatsen innehåller ovärderlig biografisk fakta, baserad på en intervju med konstnären.¹⁹

Inte förrän 2009, strax efter Lövins bortgång, gav Moderna Museet ut en kort monografi, innehållande två utförliga essäer om Lövin.²⁰ Texterna av Magnus Bons och Cecilia Widenheim ger en nödvändig fördjupning till den ensidiga bilden av konsumtionskritiken som dagspressen var snabb med att tilldela honom. Trots texternas relativt korta omfång framstår de som den självklara platsen att lära känna konstnärskapet. Den korta monografien är den som är lättast tillgänglig, och utgör i egentlig mening ett första steg mot forskningen kring Lövin, även om det också åligger ett institutionellt intresse från Moderna Museets sida i att presentera en konstnär som intar en viktig plats i deras samling – *Leninmonumentet 13 april 1917* är inte minst påtaglig som en fast installation strax vid ingången till museet i Stockholm.²¹ Den här uppsatsen utgör därför en fortsättning på det som Bons och Widenheim påbörjat, men är som sådan det första försöket att ringa in Lövins konstnärskap via grundläggande efterforskning. Mycket återstår.

¹⁶ Björn Lövin, »Var finns våldet i samhället?«, *Dagens Nyheter*, 1973-09-04. För två andra »samtidskritiska« artiklar av Lövin, se »Institutet för medvetenhet och samvete«, *Folkuniversitetet*, nr.1, 1969, och »Om tingen«, *FORM*, nr.3, 1974

¹⁷ Jean Christoph Ammann, »Björn Lövins konst«, Barbara Martin (övers.), *Paletten*, nr.1, 1978

¹⁸ Lövin, 1988

¹⁹ Hahr, 1997

²⁰ Se af Petersens (red.), 2009

²¹ Ett institutionellt drag vilar också över Moderna Museets försöksverksamhet Filialen, där *Konsument i oändligheten och Herr P:s penningar* visades. Filialen öppnade 1971 och var under Pär Stolpes ledning ämnad att föra fram den sortens samhällskritiska och alternativkulturella strömningar som Lövins utställning i viss mån berörde. Se *Historieboken. Om Moderna Museet 1958-2008*, Anna Tellgren (red.), Stockholm: Moderna Museet, 2008, s.79. Förhållandet mellan Lövins utställning och Filialen har dock inte fått utrymme att diskuteras här.

Mycket har också valts bort. Detta gäller framför allt Lövins konstnärliga kontext, i synnerhet de många snarlika projekt som görs parallellt inom den nordamerikanska konceptkonsten och i någon mån den institutionella kritiken. Men även fokus på Lövins biografiska historia har tvingats utgå. Den biografiska dimensionen hos det personliga, vilken framträder tydligast i utställningen *Minnet sviker* (1977), samt den helhetliga bild som Lövins alla verk var menade att utforma, har helt valts bort till förmån för en utförlig undersökning av den första utställningen, där konstnärskapets väsentliga drag framkommer med en närmast förbluffande konsekvens (trots att Lövins debututställning på Galleri Mejan var en prototyp av *Konsument i oändligheten och Herr P:s penningar* har diskussionen om den tidigare utställningen tvingats bort på grund av platsbrist). Fokus ligger i strikt mening på hur miljön utnyttjas av Lövin som ett medium, utan att diskussionen för den skull hamnar på mediet i sig, mer på det sätt som miljön avspeglas genom Herr P:s brev, ur vilket Lövins estetiska och samhällseliga synsätt framträder i en *social* förståelse av mediet. Men det är Lövins mest problematiska verk. Här riktar han sig direkt till sin specifika samtid, folkhemsideologin och en konsumtionskultur som han av kritikerna görs till en något naiv motståndsfigur för, om än iklädd en vag idé om det personliga, av vilket publiken ännu inte hade sett dess fulla implikationer och som Lövin kom att bearbeta resten av sin karriär. Uppsatsens något snäva fokus motiveras därför av det skriande behovet av en analytisk fördjupning i vad exakt det är som Lövins konstnärskap adresserar och hur detta går till.

2. En konsument på museet

2.1 En gågata med möbiusband

Redan vid ingången till museet antyds en splittring.

Det ser ut som en gågata i en shoppinggalleria. Tidsenliga klädesplagg visas upp på den ena sidan, i en miljö påminnande om skyltfönstret till en klädaffär. Skyldockorna innesluts av ett glas som täcker väggen från golv till tak. På den andra sidan, mitt emot det inglasade shoppingstråket, finns ett till formen identiskt skyltfönster. Innehållet tycks hämtat ur en möbelaffär eller inredningsbutik. Vad som ser ut som små utsnitt ur ett kök, ett matbord och ett vardagsrum bereder konturerna till en privat miljö, ett hem. Och medan skyldockorna är vända mot betraktarna dras alla blickar nästan mot den andra sidan, där hemmets överksamma museiföremål slumrar tyst under en kommersiell fernissa.

Gången mellan skyltfönstren markeras av en distinkt formgiven gata. En snirklande remsa ringlar sig i en symmetrisk form från den ena sidan till den andra, de kvadratiske skivorna i underlaget genomskurna av de svart-vita ränderna. Ett halvt möbiusband förbinder de motsatta skyltfönstren genom strimmornas repetitiva strukturer längs golvet. De smärre förskjutningarna i bandets symmetri ger också en viss oroande effekt. Gågatan som leder besökarna in i museet är en tunnel med motstridiga höljen. Vi leds rakt in, men av två glipor för vår blick. Här står besökarna med fötterna mitt i konsumtionens offentliga rum, och i den andra änden återfinns hemmets privata skrymslen till offentlig beskådan på det moderna museet. Ljuset i slutet av tunneln genomfars av en splittring mellan dessa rum. Shoppingfönstret lockar med dig, hemmet söker efter en boende, möbiusbandet letar efter en ände.

Låt oss dröja här en stund innan vi beger oss in i själva museet.

Gågatan utgjorde ingången till Lövins första utställning på Moderna Museet, *Konsument i oändligheten och Herr P:s penningar* (1971). För besökarna måste utställningen ha tätt sig på en gång främmande – en helt okänd konstnär som tidigare endast ställt ut på Galleri Mejan – och bekant.

»Vid en första anblick tycks *Konsument i oändligheten och Herr P:s penningar* utgöra ett av många kritiska inlägg i det tidiga 1970-talets debatt om konsumtionssamhället«, skriver Cecilia Widenheim i Moderna Museets monografi *Björn Lövin. Ett kryss för tanken*. »På

köpgatan presenteras det senaste inom mode, hemelektronik och inredning i säljande arrangemang i stark kontrast till den dystra tvårummaren med trasmattor och stilmöbler.«²² Tvårummaren väntade besökarna i slutet av korridoren, den plats som vi snart kommer till. Men vad för slags rum bildar gågatan, genomskuren av museala, kommersiella och privata sfärer? Vad leder den speciellt designade ingången oss in i?

Den kontrast som köpgatans »säljande arrangemang« skänker är emellertid inte av det konsumtionskritiska slaget, menar Widenheim. En särskild person lägger sig mellan, insisterar på sin närvaro. Ur utställningskatalogen trillar ett brev ut, skriven av en mystisk Herr P. Han är huvudkaraktären i det fiktiva sociala drama som vecklas ut på museet. Han är medelpunkten, den utopiska meridianen för de motstridiga strömningar som vränger museiföremålen ut ur deras invanda platser. Vi betraktar konsumtionens värld av tecken genom ett musealt raster, och vi leds in i museet via ett shoppingstråk, i vars ände Herr P:s lägenhet avtäcks som ett arkeologiskt fynd. De olika rummen vrids in och ut, överlappar till synes sömlöst med varandra genom dessa två miljöer. I brevet förklarar Herr P till sin vän: »Jag insåg att det var i skyltfönstren som jag skulle söka den Verkliga Konsten. Utställningarna pågår ständigt.«²³ Den Verkliga Konsten tränger sig på så sätt in i museet, vars omformade ingång tycks övergå i explicit kommers. Konsumtionskritiken är kanske inte så långt ifrån som Widenheim antyder, men den tar sig oväntade uttryck.

Det faktum att gågatans ena sida utgörs av inte enbart heminredning utan förefaller vara ett litet utsnitt av ett konventionellt hem – matbord, spis, tv och fåtölj i respektive matrum, kök och vardagsrum – ger upphov till vissa förskjutningar. Ovanför möblerna inuti skyltfönstret finns vad som ser ut som iscensatta fotografier. Vardagliga scener av personer som poserar framför byrån, sitter på fåtöljen eller vid matbordet, förser oss med en förkänsla av en kritik som inte riktas mot konsumtion, utan tar konstruktionen av det privata – dess isolerade hemmiljö och de offentliga former med vilka dess personliga särart skiljs ut, inreds och saluförs – som utgångspunkt. Bilden ovanför byrån är särskilt suggestiv: med stolarna och lamporna arrangerade på ett identiskt vis som i skyltfönstret kan bilden betraktas som en överdriven gest hos den marknadsmässiga logik som formar de privata hemmiljöerna, eller som en slags försäljningsposter, där den vid byrån stelt placerade kvinnan ger möblerna en mänsklig eller personlig prägel. Tydliggjord av den repetitiva skiftningen mellan de

²² Cecilia Widenheim, »Happiness Is Our Business«, af Petersens (red.), 2009, s.21-23

²³ Björn Lövin, *Konsument i oändligheten och Herr P:s penningar*, utst. kat., Stockholm: Moderna Museet, 1971. Det handskrivna brevet finns transkriberat i Lövin, 1988, s.58. Om inte annat anges är det den senare utgåvan som refereras i fortsättningen.

relikartade möblerna och bildernas iscensatta hemmiljöer märks ett avsiktligt avstånd till objekten. Men varför tycks den avbefolkade hemmiljön så enslig och tom?

Här är splittringen påtaglig. Vi lyfts ut ur de invanda miljöerna genom dessa rumsliga förskjutningar, i vilka offentliga och privata uppdelningar framträder i ett särskilt ljus, skimrande i ett obestämt glapp. Gågatan är medvetet vag. Besökarna leds in av en passage där museets sammanhang övergår i explicit fönstershopping och en ännu oklar privat bakgrund på vilket dessa samhällseliga motbilder tycks flimra. Svaret väntar oss i slutet av tunneln, vars motstridiga inramningar förvirras av de kluvna möbiusbandens slingrande förebud.

2.2 Nedre botten: hyresgäst P

Ett privatliv slås upp på vid gavel.

I slutet av gågatan trädde besökarna direkt in i en trappuppgång. En barnvagn, ett sopnedkast och en lägenhetsdörr gav inuti den realistiska trappinteriören intrycket av en verklig lägenhet, mitt i museet. Bland namnskyltarna på husets hyresgäster, mellan de övre våningarnas efternamn »Andersson« och »Pettersson«, nedre botten »Almteg« och »Dahlström«, syntes en besynnerlig beteckning: den enda bokstaven »P«. Samma bokstav återfanns på namnskylden till dörren som ledde besökarna in i lägenheten, ett verklighetstroget utsnitt av en svensk låginkomsttagares hem.

»Många som öppnar herr P:s tamburdörr drar sig snabbt tillbaka, generade: 'här var visst privat'«, skrev Monica Boman i en recension.²⁴ I tamburen var jackorna prydligt upphängda, hatten på hatthyllan, vardagsrummet och sovrummet inredda i typisk 1970-talsstil. Ovanför sängen fanns en poster, en man och en kvinna iklädda sjuttitotalmode och omgivna av psykedeliskt illustrerande grafik, vilken också syntes i flera versioner bakom skyldockorna på gågatan. Lägenheten hade kunnat tillhöra vem som helst, om det inte vore för några särskilda detaljer: väggarna i vardagsrummet pryddes med plastpåsar från Domus och två märkliga minimalistiska verk. Plastpåsar var inglasade och noggrant uppspända mot svarta fonder. Ett av de minimalistiska verken skulle kunna ingå i den amerikanska konstnären Frans Stellas serie *black paintings*, i synnerhet *Die Fahne Hoch!* (1959), med dess strikta geometriska former och svarta emaljfärg; dess symmetriska linjer ger med den ljusa grundfärgen upphov till en minimal variation som tycks repeteras i oändlighet, i likhet med formerna hos gågatans repetitiva möbiusband.

²⁴ Monica Boman, »Det absurda konsumtionssamhället«, *FORM*, nr.3, 1971, s.137

I Lövins utformning dominerar istället grundfärgen, av bilderna att döma möjligtvis ett underlag med metall som material. Samma metalliska skimmer avger det likaså minimalistiska verket bredvid det obetitlade rutnätet, av den icke namngivna konstnären. Tre siffror blickar ut ur dess mitt. »Bredvid chiffonjén i vardagsrummet hängde en mörkblå tavla med siffrorna 441 graverade på en metallplatta, som ett övergivet psalmnummer från en svunnen tid«, skriver Widenheim.²⁵ Men vad betyder det besynnerliga psalmnumret, de minimalistiska formerna och domusattiraljerna? Är detta ytterligare prov på den »Verkliga Konsten« från skyltfönstren, importerade till hemmiljön?

Nu kan vi inte längre undvika brevet.

2.3 Stenstamossen 18.2.1971

»Käre vän! Det var tråkigt att Du inte tyckte om mina tavlor och övriga konstverk när vi träffades sist hemma hos mig. Jag blev lite ledsen och var inte i form. Nu skall jag försöka förklara lite bättre«, inleds brevet från P, daterad »Stenstamossen 18.2.1971«. ²⁶ Här framskyntar för första gången ett personligt tilltal i utställningen, utan vilket de två miljöerna, gågatan och lägenheten, skulle reduceras till endast ytliga relikter ur sin tids konsumtionssamhälle. »Betr. den lilla mörka tavlan med plåten som det står 441 på, så är det riktigt som Du sade att det inte är något märkvärdigt med en jävla plåtbit«, fortsätter P. »Men för mig är det märkvärdiga att tavlan uttrycker mitt liv, min situation som tempoarbetare, min frihet.«

Lägenheten är påtagligt öde. Objekten och rummen görs otillgängliga i deras smått anonyma och frånvända stelheter. I utställningens överlappning av offentliga och privata rum, med gågatans motstridiga försegling och den smått egendomligt inredda lägenheten, framstår de konsumtionskritiska avsikterna som än mer diffusa. Det museala sammanhanget ger vid en voyeuristisk insyn i en privat miljö, där vi kliver innanför en främmande dörr utan att ringa på, utforskar lägenhetens skrymslen och vrår på jakt efter en undångömd mening, och tvekar ändå inför att överträda en slags osynlig överenskommelse. Besökaren är gäst hos konsten. Men verket dröjer. Ett efterlämnat brev talar om att sammankomsten har ägt rum innan oss, att vi nu står oåterkalleligt utanför och blott följer spåren av en mänsklig frånvaro. Museet är värd åt ett möte till vilket vi alltid kommer försenade.

²⁵ Widenheim, 2009, s.21

²⁶ Lövin, 1988, s.58. Citeras fortlöpande.

Den »situation« som P talar om finns också beskriven av en tabell som bifogade utställningskatalogen. Till utställningen ombads Per Holmberg, sekreterare för låginkomstutredningen *Välstånd med slagsida* (1970), att framställa ett budgetexempel över en tempoarbetares liv. Efter att skatt, folkpension, resor, fackföreningen, hyra och mat betalats återstod 441 kronor till herr och fru P.²⁷ »Detta belopp ska räcka till deras semesterutgifter, kläder, telefon, radio och tv, möbelavbetalningar, tandläkare, tobak och sprit, hårvård- och 'kultur', såsom böcker, tidningar, konst, museibesök o.d.«, står det i rapporten.²⁸ Siffran beredde också Herr P:s konstnärliga ambitioner ett motiv: »441 som står på plåten är dom 441 kronor som jag skulle fått över på året enligt budgeten. Men det var för liten marginal så jag såg aldrig till dom pengarna heller. Jag gjorde då den här tavlan. *Ett sorts frihetsmonument!*«²⁹

Herr P tycks sörja friheten. Även om hans ironiserande tonläge förlämnar utställningen en tragisk dimension under den, av budgetexemplet att döma, hopplösa situationen, så är den distanserade sympatin som mötet med den fiktiva karaktären P ger upphov till – via besökarens tjuvläsning av brevet, eller av att inkräkta i någon annans lägenhet – inte av en omedelbart samhällskritisk art. De ekonomiska villkoren placerar honom på en plats som presumtivt uppgår i ett utanförskap, en social situation för vilken hans hemmagjorda konst är ett ambivalent uttryck. Att möta människan, konsten eller samhället utanför vår omedelbara horisont är den specifika ingivelse som hägrar vid randen av splittringen.

Vi möter aldrig Herr P direkt. Lägenheten som sådan beträds genom museet, görs självt till ett museum. Splittringen mellan givna rum, sociala möten eller konsten som sådan inrättad av de fiktiva lager som ideligen förskjuter utgångspunkten – ett sorts monument över mötet som ännu inte ägt rum.

Livet försiggår framför våra ögon. Vi övervakar lägenheten som spår efter ett liv, läser ett brev adresserat till någon annan. Men mötet är icke desto mindre ämnat för oss, framlagd i en imaginär interiör på museet. Att placera oss själva i detta rum, mellan konst och liv, Herr P

²⁷ Widenheim, 2009, s.21. Widenheim skriver att utredningen gjordes till *Konsument i oändligheten och Herr P:s penningar*. Budgetexemplet är också daterad »Stockholm den 4 februari 1971« av Per Holmberg. Men redan den första utställningen på Galleri Mejan från året innan omnämner siffrorna 441, genom titeln *441/∞=P*. Utredningen kan därför ha utförts vid ett tidigare tillfälle, där utställningen på Mejan också är en tydlig prototyp av *Konsument i oändligheten och Herr P:s penningar*.

²⁸ Per Holmberg, »Budgetexempel: tempoarbetaren P. i Stockholm, Göteborg eller Malmö 1970« (1971), Lövin, 1988, s.60. Värt att nämna är att lägenheten alltså tillhör ett gift par, även om vi ingenting får veta om fru P eller parets barn (en spjålsång skymtar enbart i dokumentationer från lägenheten). Att fokus ligger på en person framgår också tydligt av att endast en sida av sängen är obäddad, den andra sidan prydligt bäddad eller oanvänd, och inte minst av det faktum att Herr P:s »konstnärsbana« anknyter till museikontexten, där brevet är en slags programförklaring för konsten.

²⁹ Lövin, 1988, s.58. Citeras fortlöpande.

och den onämnda adressaten, eller mellan dåtid och framtid, är den särskilda form av frihet som mötet möjliggör. Med splittringen sammanfogas på avstånd det som ännu inte är.

2.4 En stor vit bil med oändligheten på

»Det där med att göra tavlor med konsumkassar är kanske inte heller så egendomligt som Du tror«, skriver Herr P i sitt brev. Inte »målningar« eller »konstverk« utan »tavlor«, en detalj vars alldagliga framställningssätt placerar honom språkligt sett utanför konstens konventioner. Den fiktiva konstnärsroll som Herr P:s samhälleliga och kulturella outsiderposition knappt fyller, inte ens garanteras av de prekära ekonomiska villkoren, ger i likhet med de beblandade offentliga och privata sfärerna upphov till ett smått förfrämmande perspektiv av konst, genom den skeva vinkel ur vilken vi betraktar hans aktiviteter. En uppenbar detalj är att Herr P:s knappa penningar är från början kringskurna den konsumtionskultur som breder ut sig längs gågatan exhibitionistiska display, hans privatliv tydligtvis en legitimerande skiljelinje mellan en nivellerande bildkultur och det museala rummets navigerande roll. Hans situation fyller konsten. Positionen ur vilken den »konst« vi får ta del av i *Konsument i oändligheten och Herr P:s penningar* kilar ut ur gliporna av dess omgivande samhälle, kulturen satt i parentes. Konsten mynnar ut ur hans utstötta samhällsställning, talar med en röst som försiktigt uppåddar en tyst krets av utomstående, ett röstomfång hos en ännu outvecklad gemenskap.

»Du förstår, jag ville så gärna göra något som skulle *uttrycka min situation*«, fortsätter P. »Jag trodde ingen brydde sig om mig tills jag såg en stor vit bil med OÄNDLIGHETEN på. Oändlighetstecknet ∞ . Jag blev glad.« Tecknet, antydd redan av de fragmentariska möbiusbanden på gågatan, återfinns i »tavlornas« inramade plastpåsar inuti vardagsrummet. Trösten som Herr P finner i tecknet på livsmedelsattiraljerna är återigen knuten till konsumtionskulturen, men på ett sådant sätt att hans »situation« görs nästan jämbördig med konsumtionens ständiga återanvändning: »När jag fick reda på att det var min affär /KONSUM/ som målat det fina märket på bilen blev jag ännu gladare. Dom sa också att det betydde något med över gränserna, gränslöst och sen var det visst trygghet också och solidaritet.«

Som en del av Kooperativa Förbundet (KF) var Konsum, Domus och »den stora vita bilen« med oändlighetstecknet – sannolikt den idag antikverade konsumbilen – länge förknippat med dess socialdemokratiska rötter och arbetarrörelserna. Fram till kulmen vid mitten av 1960-talet, då KF introducerade sin nya symbol (»oändlighetstecknet«,

»möbiusbandet« eller »den liggande åttan«), stod de så framgångsrika svenska konsumentkooperativa föreningarna för en bärkraftig socialistisk ideologi, jämförbar delvis med folkhemsidealet.³⁰ I KF:s oändlighetstecken koncentreras de svenska arbetarrörelsernas hela ekonomiska ideologi, en symbol vars konsumtionsinriktade solidaritet flätas in i själva famntagets, som en hand slutande om en annan, uppgående i en cirkelgång av utbyten.

Tecknet är en variant av möbiusbandet, en tvådimensionell yta med endast en sida.³¹ Att gå från en punkt till en annan, runt själva bandet, för en alltid till samma punkt, men spegelvänd. Dess rörelse är en aldrig fullbordad ansträngning, en folkrörelse som tycks uppgå i kretsgången. Som en symbol för allt från konsumtion, återanvändning och solidaritet till evighet är den lika enkel att tömmas på innebörd. Vid första anblick verkar Herr P också reproducera konsumtionskulturens enkelsidiga verklighet. Upptäckten av oändlighetstecknet bereder Herr P en insikt: »Då bestämde jag mig för att det här ville jag göra till min konst. I affären var dom vänliga. Trots att jag inte kunde köpa något så fick jag massvis med fina eleganta kartonger, nya påsar och stiligt papper. Det var en orgie i oändlighet. Jag tyckte jag funnit sanningen! *Konsument i oändligheten!*«³² Men vad är det för slags sanning som denna smått absurda eller egensinniga kärlek för konsumtionsvarorna bereder?

Identifikationen med de triviala produkterna visar sig kunna absorbera potentiellt sett allt, konsten en genomlöpande rörelse på möbiusbandets oändliga yta, en alltid regenererande kraft som inkluderar varje kanal i dess samhälleliga lopp. »Det där med att göra tavlor med konsumkassar är kanske inte heller så egendomligt som Du tror«, skriver han, och tillägger: »Jag har länge tittat i konsttidningar och där finns jämt mycket konstigare saker än så.« Den klichémässiga ordleken, parallellen mellan den högburna konstens onåbarhet och någonting som för lekmannen framstår som »konstigt«, är kanske den enda falskt klingande meningen i det annars så övertygande brevets dråpliga desperation. Ändå sammanfattar det Herr P:s synsätt på konsten, och Lövins sällsamma förmåga att sätta konsten i ett undantagstillstånd.

Herr P och konsumkassarna är inte åtskilda, lika lite som innehållet i konsttidningarna skiljer sig från oändlighetstecknet på konsumkassarna; likheten mellan Herr P:s utomstående samhällsposition och de uttjänta konsumtionsvarorna är visserligen en del av ekvationen, där de 441 kronorna omöjliggör för ett inträde i en annan gemenskap än Herr P:s förevisade

³⁰ Se Robert Schediwy, »The Consumer Co-operatives in Sweden«, *A Time of Crises: Consumer Co-operatives and Their Problems Around 1990*, red. Johann Brazda och Robert Schediwy, Wien: Vienna University, 2011, s.276. Coop, <http://www.coop.se/Globala-sidor/OmKF/Kooperativ-samverkan/Var-historia1/Tidslinjen/1870-1900/1897/Annons--och-reklambyran-Svea/>, 131012.

³¹ Tecknet är en ofta förekommande symbol redan under antiken, men introducerades inom matematiken av August Ferdinand Möbius (och Johann Benedikt Listing) omkring 1860, se *Nationalencyklopedin*, <http://www.ne.se/lang/möbiusband>, 131013.

³² Lövin, 1988, s.58. Citeras fortlöpande.

tempoarbete, men det är i utanförskapet, i glappet mellan de splittrade rummens roller, mellan de offentliga och privata utrymmena, och den frånvarande innehavaren av lägenheten – vars personlighet vi endast bekantar oss med på avstånd, tränger in i hans hemmiljö och läser ett privat brev – som vi förs till en plats på vilken konsten, samhällets synliga eller osynliggjorda rum och alla dess skikt av fördelade och av omständigheterna tvingande roller sammanlöper.

Med all säkerhet är Herr P kringkuren den socialistiska solidaritet som KF:s oändlighetstecken sägs innefatta, vars politiska implikationer Lövin i någon mån utnyttjar. »Björn Lövin kan också beskrivas som en dystopisk iakttagare som tidigt uppmärksammade sprickorna i välfärdsstaten«, skriver Widenheim. Trots att en sådan poäng lätt kan utvinnas ur det budgetexempel som vidhäftar familjen P:s flärdfritt möblerade hem, än tydligare i retrospektiv (»ett folkhem som med upplösningen av IB-affären snart skulle skakas i sina grundvalar«), är det inte till »omständigheterna«, ett ord som Lövin ofta återkommer till, vi ska lägga vår tillförsikt.³³

»Vi säger ofta att vi handlar efter omständigheterna. Det är det vi gör. Vad värre är. Vi 'är' efter omständigheterna. Vi kanske till och med är 'våra omständigheter'. Är det mycket att vara det? Är det något att vara sina omständigheter? Nej, inte är det mycket«, skriver Lövin i en senare text. Lutade över sprickorna är det i själva bristen på en fast grund som kontakten mellan det förgångna och det kommande etableras. I en sådan tillkommande relation till en annan tid, mellan olika samhällsskikt eller oförenliga konståbegrepp, är »det egna«, ens individuella villkor och omständigheter, inte den befriande lisan. »Vi måste väl ha möjligheter att uttrycka något som inte bara är omständigheter. Som i stället är möjligheter. Förhoppningar. Deltagande. Förändring. Finns där vår person och historia. Ja. Allt annat är omständigheter.«³⁴

Trots detta är det omständigheterna, hans »situation«, som Herr P vill uttrycka. »Mitt nya intresse för den här sortens konst kom också att helt förändra min syn på den omgivande verkligheten«, skriver han. »Jag insåg att det var i skyltfönstren som jag skulle söka den Verkliga Konsten.« Hans verklighetsbild förändras, men hans blick dras till skyltfönstrens värld av tecken, under vars pråliga yta den Verkliga Konsten tycks lura. Samlande på konsumtionens negligerade objekt fyller han sitt liv med dess nyfunna andemening: »Jag tycker att de blir särskilt bra och tydliga hemma hos mig, konfronterade med mina villkor. Mitt liv är en DEMONSTRATION.«³⁵

³³ Widenheim, 2009, s.19

³⁴ Björn Lövin, »Om rörelsen« (1974), Lövin, 1988, s.74

³⁵ Lövin, 1988, s.58. Citeras fortlöpande.

Här framträder Herr P:s situation som den brädd på vars förslitna villkor konsten uppsamlar samhällets oförenliga skikt och söndrade väv av bilder och betydelser. Livet som sådant en demonstration, en utställning. Men vad som framstår som en lönlös åtgärd, avhängig de ekonomiska omständigheterna, är inte så enkelt som det först verkar. »Jag kan studera skyltningarna väldigt länge och njuta av de fina arrangemangen och budskapen som de förmedlar. Jag har ju inte råd att köpa något men delar av skyltmaterialet kan man få och njuta av. Ha som konst och material hemma«, förklarar P. Vad är det då som skiljer honom från sina omständigheter?

Underförstått eller anat mellan raderna av de katalogtexter som vidhäftade *Konsument i oändligheten och Herr P:s penningar* finns det faktum att P är en akronym för Personlighet. Endast i intervjuer och i senare texter avslöjar Lövin denna till synes väsentliga betydelse i det invecklade pussel som utställningen lägger fram, det första kapitlet i hans helhetliga projekt. Akronymen är en avgörande detalj, en egenskap av största betydelse för Lövin, någonting som gradvis avtäcks genom konstnärskapet i olika, mångfacetterade former. Med karaktären Herr P förblir detaljen emellertid undanstoppad genom en förkortning. Varför?

I ett opublicerat manuskript klarlägger en instruktiv Lövin motiven bakom sina första verk: »Herr P (för personlighet) spelar det överraskande spelet av delaktighet i det omgivande samhällets konsumtionsideologi och gör sig till Konsumenten på sitt eget sätt då han ju saknar medel till annat deltagande.« Blir Herr P på detta sätt delaktig? Lövin utvecklar:

Den avskilda personligheten inser att han bara kan teckna sin bild som delaktig i sitt samhälle och kultur. Han ser att detta nu inte är möjligt. Att inget egentligen sker om han i sin status som konsument genom t ex övertidsarbete och annat flående lyckas flytta in den färdiggjorda världens produkter och därmed värderingar i sin egen sfär.³⁶

Att rita en separat bild av sig själv i ens givna kontext. Så kan det credo beskrivas, vars tillbakadragna innebörd Herr P skrapar på ytan av, och vilket utställningen lapidariskt gestikulerar med på avstånd. Men vi stöter här på en gräns, ett hinder över vilket utställningen inte erbjuder en uppenbar överbrygning. Den avskilda personlighetens egna »bild« kan endast tecknas genom delaktighet, menar Lövin, någonting som Herr P står handfallen inför. Och inte heller detta förklarar varför Personligheten, efternamnets väsentliga egenskap, tycks hållas gömd. I förhållande till Herr P:s halvt tragiska samlarmani framstår konsumkassarnas

³⁶ Björn Lövin, opublicerad text i Isabella Lövins ägo. Tidigare publicerad i engelsk översättning av Cecilia Grönberg och Jonas (J) Magnusson i *Image at Work*, Helena Holmberg och Giorgiana Zachia (red.), Stockholm: OEI Editör, 2011

återanvända estetik knappast som en form av delaktighet. Ändå är det vad Lövin verkar vidhålla. För att förklara detta krävs en väg förbi det avstånd till Herr P som allt tydligare breder ut sig i den utställda lägenhetens motstridiga budskap.

En ledtråd ger Herr P, om än instucket i förbifarten. Lika försynt som brevet glider ut ur katalogen tillägger det halvt komiska och halvt kryptiska P.S. någonting som ytterligare komplicerar bilden av de utanförståendes tillfälliga språkrör samt idén om det personliga. Ett post skriptum sammanfattar hela Lövins konstnärskap, förbereder för ett i över 30 år dröjande avancemang. Dess trådar förenas i en brokig helhetsbild, utkristalliserad mot bakgrund av utställningens anspråkslöst och vagt antydda konflikter, men med en särskild humor och en oförtäckt, ärligt uttryckt vision om en kommande gemenskap:

PS.

Du vet inte om det, men jag målar mera vanliga tavlor också. Men jag har dom i källaren. Jag visar dom inte. Dom handlar om min personliga kärlek, sensuella och sexuella upplevelser, mina aggressioner, mig själv osv. Men jag visar dom inte. Inte ens i mitt hem. Ingen i samhället skall finna tröst i mina tavlor, säga att jag finns som person och personlighet. Jag finns först och främst i min kollektiva situation. Inget skall skymma bort det. Jag gör min miljö till en DEMONSTRATION!

Hälsningar ånyo P.³⁷

³⁷ Lövin, 1988, s.58.

3. Det katastrofiska 70-talet – arkeologin enligt P

3.1 Oron personifierad

Det finns två myter om det svenska 1960-talet, skriver författaren och kritikern Leif Nylén i *Den öppna konsten* (1998). »Den ena utgår från 1968 och identifierar decenniet med vänstervridning, anti-imperialism, engagerad konst, demonstrationer, utomparlamentariska aktioner, rapportböcker, Mahjong, slagord, sekteristiska kollektiv – och Jan Myrdal.« En portion av detta sipprar också in i 1970-talets likaså engagerade konst, av vilket en inte oansenlig mängd tankestoff tycks ha klibbat sig fast längs interiörerna till familjen P:s tvårummare, men utan att riktigt materialiseras. »Den andra handlar om happenings, popkonst, konkret poesi, reklam, Courrèges, 'slit-och-släng', p-piller, extrem individualism – och Öyvind Fahlström.« En anda som också kan sägas genljuda, om än outtalat, i den individualistiska konsumtionskultur som Herr P omges av, en alltmer marknadsstyrd estetik, vars företagsligerade personlighet inte längre erbjuder någon frihet bortom evighetsslingans slit-och-släng mentalitet. »Den som talar om 60-talet brukar ofta mena antingen det ena eller det andra«, förklarar Nylén.³⁸

Men kan vi tala om en begynnelse på 1970-talet? Vad kommer efter Jan Myrdal och Öyvind Fahlström? *Konsument i oändligheten och Herr P:s penningar* är en bra början. Men var det så 1970-talet betraktade den föregående eran: gick det redan då att urskilja det ena från det andra, ens namnge 1960-talet som en särskild epok? Med all säkerhet inte. Enligt historikern Arthur Marwick datering, av vad han kallade för »det långa 60-talet«, sträcker sig perioden från 1958 till 1974.³⁹ Också detta kräver en viss distans, fordrar ett avstånd som historikern utmäter och katalogiserar i en annan tid. Enligt Marwicks måttstock är 1971 ännu fast i det långa sextioåret. *Konsument i oändligheten och Herr P:s penningar* kommer för sent för att kunna legitimera eventuella krav på revolutionära förändringar och kanske för tidigt för att uppbåda en förnyad tro på 1960-talets politiska radikalism.

Det politiska ges av Herr P en tämligen skev form. Och som en hemmiljö framsprungen mer ur en medelålder än ungdomskulturen, och en familj som han knappt kan försörja, förefaller Herr P:s situation utgöra både en personifikation av det långa sextioårets vuxna generation och en vagt antydd kritik av dess reella resultat. Att utställningen i detta

³⁸ Leif Nylén, *Den öppna konsten: Happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet*, Borås: Sveriges allmänna konstförening, 1998, s.16

³⁹ Se Arthur Marwick, *The Sixties: Cultural Revolution in Britain, France, Italy and the United States, C.1958-C.1974*, Oxford: Oxford University Press, 1998

avseende påminner om den så kallade institutionella kritiken, enligt konsthistorikern Blake Stimson ett barn av 1968- revolten och ett barn i *konflikt* med sin tids ideal, blir tydligast i Lövins oförsonliga förhållningssätt till både det svenska välfärdssamhället men också de medel med vilka kritiken av dess institutionaliserade former manifesteras.⁴⁰ Här skulle två poler kunna gestalta Marwicks datering av det långa sextioalet (1958-1974). Såsom Peter Bürger beskrev i *Theorie der Avantgarde* från 1974, kan de neo-avantgardistiska strömningarna under efterkrigstiden betraktas som en institutionalisering av vad det historiska avantgardet under början av 1900-talet strävade efter, genom att dess radikalism blott förstelnar i konstens institutioner, någonting som Moderna Museet i Stockholm (invigd 1958) kan ses som ett exempel på.⁴¹ Men med tanke på det sätt som Lövin ställer institutionerna eller ideologierna till svars för deras grundläggande ideal, folkhemmet såväl som de hierarkiska uppdelningarna av konst och icke-konst i deras museala kontext, består denna kritik väsentligen av en åtstramning av de höljen som härbärgerar deras konstitutiva innehåll.⁴² Därmed framstår den institutionella kritiken som inriktad på frågan om vad som utgör nuet, och belyses i egentlig mening endast efter att en särskild epok har nått sitt slut.

Att Lövin träder fram ur en slags långvarig passage, en tid som är uppenbarligen ur led med dess egna villkor, blir på många sätt en gestaltning av de *reella* omständigheter som låter allt fast förflyktigas och tvärtom, så att allt ur led med sig själv och ens ideal tvingas att söka sig tillbaka till början, i en ändlös regenerering längs evighetsslingans monotoni. Därför innebär den andra delen av 1970-talets personifierade tidsideal, i den bredare och alltmer abstrakta maktkonflikt som kalla krigets terrorbalans medförde, att en till synes »reell« oro för katastrofen, för kärnvapenkrig eller olika miljökatastrofscenarion, håller tiden gisslan med sig själv och dess värnande institutioner.⁴³ Hur ska konflikten mellan försöken att bevara och att

⁴⁰ Se Blake Stimson, »What Was Institutional Critique?«, *Institutional Critique: An anthology of artists' writings*, Alexander Alberro och Blake Stimson (red.), Cambridge: MIT Press, 2009

⁴¹ Se Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt: Suhrkamp, 1974

⁴² Om begreppet »folkhem« och dess olika betydelser, se Hans Dahlvist, »Folkhemsbegreppet: Rudolf Kjellén vs Per Albin Hansson«, *Historisk tidskrift*, nr. 3, 2002, s.445-465. När det talas om folkhemmet i uppsatsen är det emellertid den populära uppfattningen som avses, relaterad till Per Albin Hanssons socialdemokratiska jämlikhetsvision: »Hemmets grundval är gemensamheten och samkänslan. Det goda hemmet känner icke till några privilegierade eller tillbakasatta, inte kelgrisar och inga styvbarn. [...] Tillämpat på det stora folk- och medborgarhemmet skulle detta betyda nedbrytandet av alla sociala och ekonomiska skrankor, som nu skilja medborgarna i privilegierade och tillbakasatta, i härskande och beroende, i rika och fattiga.« Per Albin Hansson, *Från Fram till folkhemmet: Per Albin Hansson som tidningsman och talare*. Anna Lisa Berkling (red.), Solna: Metodica press, 1982, s.227, citerad av Dahlvist, 2002, s.456

⁴³ Se exempelvis *Hotad Idyll: berättelser om svenskt folkhem och kallt krig*, Kim Salomon, Lisbeth Larsson, Håkan Arvidsson (red.), Lund: Nordic Academic Press, 2004. För en annan jämförelse mellan det svenska folkhemmet och kalla kriget, där skyddsrummen i en civilförsvarsfilm frammanar »bilden av det samtida Sverige«, se Marie Cronqvist, »Vi går under jorden: kalla kriget möter folkhemmet i svensk civilförsvarsfilm«, *Välfärdsbilder: svensk film utanför biografen*, Erik Hedling och Mats Jönsson (red.), Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008

förnya bemötas? Frågan ligger lika mycket i hjärtat av modernismen såväl som upplysningstiden. I början av 1970-talet är spänningen mellan institutionerna och revolutionen dock av ett annat slag. En oro står vid dörren, både imaginär och reell. Dess påbud låter sig inte stillas.

3.2 Att namnge tiden

Det årtal som Nylén betecknar som signifikativt för 1960-talet är 1964. Det är året då en ny generation bildkonstnärer framträder för första gången; Sigvard Olsson, Ulrik Samuelson, Sivert Lindblom, Dick Bengtsson, John-e Franzén, Jan Manker, Karl Olov Björk, Ulf Wahlberg med flera.⁴⁴ Här borde givetvis Björn Lövin också ingå. Visserligen omnämner hans eget cv ett par samlingsutställningar (på Dala konst och Vikingsborgs konstmuseum) i början av 1960-talet.⁴⁵ Men det dröjer närmast ett decennium innan Lövin träder fram.

Han började som målare. En biografisk beskrivning till hans första publicerade text anger: »Född 1937 i Falun. Som målare autodidakt. Under flykten till tryggheten verksam som bl.a. tolk och ombudsman. Började måla 1962.«⁴⁶ Att han påbörjade karriären med måleri men gav snart upp, enligt honom själv i en intervju, för också tankarna till Ulrik Samuelson, en konstnär som Lövin kom att ställa ut tillsammans med under 1970-talet.⁴⁷

»Varför 'övergav' jag egentligen måleriet någon gång i mitten av 60-talet?« skriver Samuelson. »Jag minns att [jag] i min ansökan om Sundbyholmsstipendiet skrev något som motivering, om att få möjlighet att undersöka om det var möjligt att än en gång stå inför (i) naturen och måla. 'Än en gång...', ja, allt hade något av ett sista test över sig.«⁴⁸ Utöver de målningar som Sundbyholmsperioden resulterar i för Samuelson, med naturmotiv insprängda av vita rektanglar, abstrakta förvrängningar eller direkta lån, finns också det för slutspelsmåleriet betecknande verket, med den likaså flagranta titeln *Bild* (1965). Verket består av endast en lackerad tavelram av trä, där fyra kanter har skurits diagonalt så att det buktande mönstret på ramen förenas med de anslutande delarna i en symmetrisk rörelse, en liten rektangulär springa gapande tomt i ramarnas omslutande mitt.⁴⁹ På sätt och vis en ready-made, men till utseendet också besläktat med minimalismen, inte minst de mörka

⁴⁴ Nylén, s.14

⁴⁵ [Ansökan] "Till Kungl. Akademien för de fria konsterna" 1977-12-30. Inkommande korrespondens 1977, s.4093, Konstakademiens arkiv.

⁴⁶ Lövin, 1969, s.14

⁴⁷ Se Hahr, 1997, s.1

⁴⁸ Citerad av Douglas Feuk, *Ulrik Samuelson*, Borås: Sveriges allmänna konstförening, 1997, s.39

⁴⁹ Om slutspelsretoriken inom måleriet (och konsthistorien), se framför allt Yve-Alain Bois, »Painting: The Task of Mourning«, *Painting as Model*, Cambridge, Mass: MIT Press, 1993

geometriska formerna hos Frank Stella, som Lövin återkom till i *Konsument i oändligheten och Herr P:s penningar*. Samuelson tar även steget bort från ramen och ut i rummet, tydligast kanske på utställningen *Nekromanti* (1966), där naturromantiska näckrosmotiv i vattnet omsluts av en tavelram försedd med åror, samt en korrugerad plast som täckte ena långväggen i galleriet med en buktande, svartmålad yta rustad med näckrosor i plast. Men vad säger Samuelsons utveckling om Lövin?

Visserligen börjar Samuelson under denna tid med sina mer kända verk inom offentlig konst, en utveckling som kan förstås mot bakgrund av bryderierna med måleriet. Lövin hinner tydligtvis överge måleriet innan han ens debuterar. Men det är viktigt att komma ihåg det sätt på vilket måleriet dröjer kvar i utbrytningsförsöken hos både Samuelson och Lövin, i det avseendet som konsthistorikern Thierry de Duve har analyserat Marcel Duchamps upptäckt av readymaden.

»Marcel, inget mer måleri; skaffa ett jobb«, skrev Duchamp 1912 i en not till sig själv efter en resa till München.⁵⁰ Han skaffade inget jobb. Istället slogs han av insikten, förklarar de Duve, att han inte kunde konkurrera med sin konstnärsfamilj, att det i belysning av den industriella produktionen verkade omöjligt att uppnå vad han ville, att det verkade *orimligt* att en bild bestämdes av teknik eller målarfärg. Därmed föresatte han sig att måla utan måleriets konventionella attiraljer, att »namnge« vad en bild är genom att helt sonika plocka industriellt massproducerade objekt och förse dessa med detaljer som förde tankarna till måleriet. Från början hade exempelvis *Flaskstorkare* (1914) en inskription som hade nöts bort. Men Duchamp hade »glömt« bort vad det stod, och betraktade sina readymades ibland som just försenade målningar; inskriptionen var en osynlig detalj som gav »färg« åt verket.⁵¹ Enligt de Duve markerar readymaden en passage från måleriet mot vad han kallar för »konst i allmänhet«.⁵²

Duchamps övergivande av måleriet är förstas en av det sena 1900-talets mest grundläggande myter, på vilken neo-avantgardet under 1960-talet är enligt Peter Bürger en försenad respons. En liknande spänning kan anas hos Samuelson, och med all säkerhet är mytbildningen legitimerande för samma rörelse ut ur måleriet och mot det sociala som så tydligt exemplifieras av Lövin. Häri ligger den huvudsakliga konflikten i *Konsument i oändligheten och Herr P:s penningar*. För Herr P vill inte visa sina målningar, de som

⁵⁰ de Duve, 1991, s.15

⁵¹ de Duve, 1991, s.99

⁵² »Art in general is the name, one might say, for the new deal that has apparently become established in the 'post-Duchamp' era. It replaces the old generic term 'Fine Arts' (Beaux-Arts, Schöne Künste, Bellas Artes, etc.) which ruled over the art world before Duchamp.« Thierry de Duve, »The Post-Duchamp Deal: Remarks on a few specifications of the word 'art'«, *Filozofski Vestnik*, vol. 18, nr.2, 2007, s.28

innehåller hans »personliga kärlek, sensuella och sexuella upplevelser, mina aggressioner, mig själv«. När Lövin långt senare talar om att Herr P var ett slags alter ego av honom själv, men gestaltad under andra livsomständigheter, är det inte långt ifrån att relatera hans övergivande av måleriet med de målningar som Herr P vill hålla dolda, de »tavlor« som han så distinkt menar uppvisar hans innersta känslor.⁵³

Konsument i oändligheten och Herr P:s penningar kan mycket väl betraktas som en utställning med måleri, ett minnesmärke över Lövins personliga misslyckande med måleriet, en elaborerad miljö som utnyttjar museirummen till det yttersta för att presentera ett måleri vars undertryckta upphovsman talar i någon annans ställe, utnyttjar tempoarbetarens proletära villkor för att visa på själva orimligheten i att fortsätta måla, och använder detta som måleriets underlag för att fylla den med konsten i skyltfönstren och närbutikens massproducerade logor, att namnge själva bilden (»jag insåg att det var i skyltfönstren som jag skulle söka den Verkliga Konsten«), eller drar den undan från oss, för att inte bara måla utan den traditionsenliga tekniken, att hålla dem osynliga, *osedda* i källaren, utan består framför allt av ett måleri med *det personliga* som material. Och som en tidig form av installation – med skillnaden att en miljö eller *environment* utnyttjar rummet som sådant – rör vi oss från måleriet till *bild*, och *ut* i museirummet där den fiktiva karaktären Herr P fyller bilden med sitt liv, sin *kollektiva situation*, som han säger, och låter den undanhållna betydelsen av akronymen P, den för honom så förargliga Personligheten, hägra på avstånd, som bildens egentliga armatur, den dröjande andemeningen som inte kan reduceras till omständigheterna, till de 441 kronor som enligt budgetexemplet blir över varje månad för familjen P, eller den museikontext och de samhälleliga konventioner som avgör vad konst är. »Utställningarna pågår ständigt«, säger Herr P. Men det är hans situation som lämnar ifrån sig de illustrativa konturerna till bilden. Namngivandet sker med nuet som underlag.

Miljön är för den skulle inte en målning. Från och med upptäckandet av readymaden vidgar sig ett håll till vår samtid, en hävstång mellan två ord; på samma sätt som readymaden enligt de Duve bestäms av en obestämlighet mellan dessa två poler, mellan readymaden och själva handlingen i att kalla någonting för en målning, eller mellan 1960-talets revolutionära åtbörder och de institutionella höljen som i svallvågorna av 1968-rörelsen strävar efter att fånga in och bevara dess utlopp, så är den miljö vi beträder i *Konsument i oändligheten och Herr P:s penningar* någonting som tillfogar ytterligare en vändning av skruven, avhöljer ännu

⁵³ »Han var ju ett porträtt av mig själv egentligen, om jag försökte se mig själv som jag eventuellt skulle ha varit om jag hade haft lite andra omständigheter. Jag kommer själv från en ganska burgen medelklass, och Herr P hade ju så att säga proletära omständigheter«, sa Lövin. Cecilia Stam, »Från P till C – kampen om verkligheten«, *Konstfönstret*, Stockholm: Sveriges Radio, P1, 1988-06-06

en drivkraft bakom den omöjliga logik som dras åt med readymadens intensifiering av det instrumentella namngivandet, och hindrar oss från att kalla de enskilda objekten för ett bord, en stol, en dörr eller för readymade-objekt, och inte heller är det *en* lägenhet som sådan, vilken som helst, knappt ens en *specifik* lägenhet, då innehavaren tycks ha evaporerat i blotta namngivandet på museet, där signeringen hos upphovsmannen inte är det brännmärke som vidhäftar varje estetiskt objekt med en osynlig navelsträng, utan som dras åt, skarvas och tänjs ut till bristningsgränsen – inte här, inte där – så att vi nästan, med nöd och näppe, skulle kunna sträcka oss ut på sängen, gå i Herr P:s skor eller, såsom Kjartan Slettemark gjorde på Moderna Museet i januari 1970, söka asyl på museet, då han stormade den påstått gränsöverskridande utställningen *Poesin måste göras av alla! Förändra världen!* med sitt flyttlass, och Moderna Museet såg sig tvingat att efter två veckor, kanske på grund av den pågående utställningens politiska anspråk, hörsamma Slettemark genom att magasinera hans pick och pack.⁵⁴ Men inte heller detta fyller så att säga hela bilden av Lövins dolda planritning över Herr P:s personlighet. Alter egot skymms fortfarande av skapelsens stigma.

Herr P:s proletära situation är på ett sätt det raster som hindrar personligheten från att träda fram i synligheten. »Jag finns först och främst i min kollektiva situation«, som han säger. Realismen får ett förnyat grepp om tingens, naturens och människornas samvaro, och för dessa samman genom de till synes oförenliga polerna mellan revolution och institution i *Konsument i oändligheten och Herr P:s pennningar* – på ett sätt som inte riktigt går ihop med det långa sextiotalets ideal. Låt oss först lyssna på Nylén:

Det har genom hela det experimenterande, expansiva, dynamiska och motsatsfyllda 60-talet funnits ett slags tro på eller samhörighet med det svenska välfärdssamhället. Med gruvstrejken spricker samförståndet, klassamhället blir synligt bakom reformismen och saltsjöbadsandans fasader. Den radikala 70-talskulturen börjar med den sprickan. Att skapa alternativ blir viktigare än att göra experiment, frågan »vad?« överskuggas av »för vem?«.⁵⁵

Om det är svårt att säga var 1960-talet börjar, så slutar den enligt Nylén desto tydligare i den stora gruvstrejken vid det statliga gruvbolaget LKAB, som pågick mellan 9 december 1969 och den 4 februari 1970, där sprickorna i det svenska välfärdssamhället tycktes för första gången manifesteras sig på allvar.⁵⁶ Och om 1970-talet har en signifikativ

⁵⁴ Se Nylén, 1998 s.147

⁵⁵ Nylén, 1998, s.23

⁵⁶ Se Ingela Johanson, *Strejkkonsten: röster om kulturellt och politiskt arbete under och efter gruvstrejken 1969-70*, Kim Einarsson och Martin Högström (red.), Göteborg: Glänta Produktion, 2013. *Strejken: röster, dokument, synpunkter från en storkonflikt*, Anders Thunberg (red.), Stockholm: Raben & Sjögren, 1970

begynnelse i den svenska konstvärlden, utöver de omfattande proteströrelser som gruvstrejken förde med sig, så är det Björn Lövins så uppenbart folkhemskritiska utställningar i början av 1970-talet.⁵⁷ Den förmodade kritiken måste ställas åt sidan, åtminstone tills vidare. För vad Lövins medelåldersbild av folkhemmets inre och yttre sidor avger, samlar upp i fogarna och förser med en oväntad legering av till synes motsatta ämnen, är inte en splittring mellan ungdomskulturen och makthavarna, eller mellan folkets och maktens viljor. Allt förtätas hos Lövin i en punkt hos nuet. Den utformade miljön blir ett socialt substrat för det samförstånd som enligt Nylén har spruckit mot slutet av 1960-talet, och där 1970-talets konst tar vid, i en strävan efter att härledas till det ögonblick då konstens fundamentala villkor blir möjliga att friläggas, avfärdas eller namnges på nytt. »To name is to form a pact, and there must be several people to sign and seal a pact«, som de Duve förklarar.⁵⁸

Folkhemmet, det långa sextioåret och den oavgjorda slutspelslogiken, vars namngivande håller det öppna konstverket i ett strupgrepp, manifesteras i form av dova genljudd i Lövins synnerligen hemsökta miljö. Bara skelettet av personligheten återstår. Nuet är ett utsnitt av en utgrävd skalle, på vars inre buktningar en oåtkomlig pakt hos historiens kvardröjande vålnader viner. Men hur exakt impliceras det personliga i den utgräva samtida som däri framträder? Synliggör samtiden det personliga? Och hur ska vi definiera denna samtida som tycks så bestämd av det förflutna? Här kan det vara värt att ta ett steg bakåt. Men det är ett steg gjort i blindo, baklänges trevande mot framtiden.

3.3 »Det kapitel i min historia som är blankt«⁵⁹

Det handlar om ett stulet brev.

I Edgar Allan Poes novell »The Purloined Letter« (1844) utgör detta stulna brev »berättelsens *sanna subjekt*«, enligt Lacans psykoanalytiska tolkning av texten.⁶⁰ Som en tidig novell inom deckargenren – den tredje i Poes serie med amatördektiven Auguste Dupin – är det stulna brevet i berättelsen, knyckt av en minister i franska regeringen, till synes spårlost borta. Brevets innehåll avslöjas inte av berättelsen. Dess roll utgörs enbart av de relationer den inrättar med sin tillfälliga omgivning, menar Lacan. Vi får bara veta att innehållet är av sådan

⁵⁷ De biopolitiska problemkomplexen i Lövins följande utställning, *In Memoriam* (1972), och dess fiktiva försäkringsföretag ILAC är en ännu mer utpräglad, dystopisk del av folkhemsallegorin.

⁵⁸ de Duve, 1991, s.85

⁵⁹ Jacques Lacan, »Talets och språkets funktion och fält i psykoanalysen«, Ann Runnqvist-Vinde, Irène Mathis och Françoise Rouqués (övers.), *Écrits: Spegelstadiet och andra skrifter i urval av Irène Mathis*, Stockholm: Natur och kultur, 1989, s.86. I sin helhet lyder meningen: »Det omedvetna är det kapitel i min historia som är blankt eller besatt av en lögn: det är det censurerade kapitlet.«

⁶⁰ Lacan, 1991, s.367

art att ett offentliggörande av innehållet skulle vara ödesdiger för de involverade personerna, betecknande nog ett kungligt par.⁶¹ Men istället för att utöva utpressning behåller ministern brevet i sin ägo. Eller så antar polisen. Här inträder Dupin. Han löser gåtan: brevet låg hela tiden synligt i ministerns bostad, men eftersom polisen utgick från att han måste ha gömt brevet såg de inte det uppenbara, att den fanns rakt framför deras näsor.

Här säger Lacan någonting viktigt för vårt sammanhang: »Ty det reala, vilken omstörtande verksamhet man än utsätter det för, är alltid, åtminstone, på sin plats, det bär den med sig fastklistrad på hälen utan att kunna avlägsna sig från den.«⁶² Men hur ska vi beskriva det reala i förhållande till Herr P? Kan en psykoanalytisk redogörelse av det som alltid är fastklistrat på våra hälar tillföra det personliga någonting?

Visserligen tjänar novellen som en enkelriktad illustration av Lacans psykoanalytiska teori, kritiserat inte minst av Derrida.⁶³ Men Lacans tolkning av brevets roll säger mycket om hur Herr P:s personliga programförklaring, supplerande Lövins kreatörsroll genom ett fiktivt drama, underminerar uppfattningen om individualitet som kärnan i det personliga och, framför allt, »manifesterar sin fångenskap i det *symboliska*«. ⁶⁴ I likhet med Claude Lévi-Strauss ligger den symboliska ordningen enligt Lacan utanför subjektet, utom räckhåll för signifiantens medvetna centrum.⁶⁵ På så sätt representerar det stulna brevet signifianten, alltid definierad av signifiantkedjan.⁶⁶ Dess innehåll är av mindre betydelse, och lika lite som Poe avslöjar vem som är brevets avsändare kan signifiantens egentliga innebörd fastställas. Det engelska ordet *letter* (och franskans *lettre*) ger här också en språklig dimension åt brevet. »Inte för att det någonsin skulle finnas *brev*«, utbrister Lacan angående ordets franska förskjutningar, »om det så bara vore för att beteckna försenad post«. ⁶⁷

Innehållet i brevet bär betydelsen utanpå på kuvertet, skulle det kunna tilläggas. Åtminstone såsom Herr P riktar sig till sin vän. I motsats till det stulna brevet är allt innehåll fullt synligt, skälen bakom hans motiv, hans ekonomiska situation och valet i att hålla uttrycket för hans personlighet dold i källaren. Karaktärerna (Herr P och hans adresserade vän) gestaltar olika frekvenser av problematiken mellan personen och personlighetens omständigheter; miljön ger i deras frånvaro upphov till en fond, ett kuvert i vilket brevets signifiantkedja avtecknar sig. Och istället för att fokusera på den formalistiska aspekten,

⁶¹ »The paper gives its holder a certain power in a certain quarter where such power is immensely valuable«, skriver Poe. »The Purloined Letter«, Muller och Richardson (red.), 1988, s.8

⁶² Lacan, 1991, s.363

⁶³ Se Jacques Derrida, »Le facteur de la vérité«, i både Derrida, 1987, och Muller och Richardson (red.), 1988

⁶⁴ Lacan, 1991, s.348

⁶⁵ Muller och Richardson, i Muller och Richardson (red.), 1988, s.57

⁶⁶ Lacan, 1991, s.348

⁶⁷ Lacan, 1991, s.362

angående innehållet och dess form, kunde det hävdas att allt är förpassat till det yttre, på det sätt som lägenheten, gågatan och Herr P:s brev inhöljs i en offentligt adresserad försäkrans: se hur jag har det ställt! Men vad är omständigheternas egentliga orsak? Vem ska ställas till svars för den situation som Lövin framlägger för oss? I detta moment inträder, genom den cirkelrörelse som Herr P:s medvetna bruk av möbiusbandet också antyder, ett problem som har med det reala att göra. En kortslutning uppenbarar sig i evighetsslingan.

Om signifianten alltid uttrycker sin fångenskap i det symboliska är *traumat* i sin tur vad som rubbar det symboliskas fortgång, det trauma som låter barnet vid tidig ålder att utveckla sina *imaginära* relationer. Žižek förklarar:

I denna paradox, där traumat som orsak inte finns före sina verkningar utan är i sig postulerat av dem i efterhand, ingår en tidsslinga. Det är genom att den upprepas, genom dess ekon inom den betecknande strukturen, som orsaken i efterhand blir vad den alltid-redan har varit.⁶⁸

Det reala framkommer alltså endast som en störning i den symboliska ordningen, en oförenlighet som traumat visar fram, men konstituerar den som sådan genom splittringen mellan dem. »Det reala är det symboliskas frånvarande orsak«, såsom Žižek framhäver.⁶⁹

Siffrorna 441 står för det reala. 441 är det på hälen fastklistrade nuet, som utan fastställbar orsak, utan en egentlig plats, och utan möjlighet att infogas i det folkhem som den springer ur, det vill säga den symboliska ordningen med vars brist siffrorna brännmärker Herr P, *konstituerar* honom med tempoarbetarens utsiktslösa omständigheter. Men det reala har också en mer prosaisk funktion, mer instrumentell, ett kalkylerat resultat som vem som helst kan vifta med och ställa samhället till svars för. Siffrorna är, såsom Herr P förklarar, ett »frihetsmonument«, ett minnesmärke över ett glapp, en frihet med »för liten marginal«. ⁷⁰ Han kan endast bejaka friheten i dess frånvaro, i likhet med den konst han gör av Konsumkassarna. Det är nästan *för* uppenbart, som Dupin säger, »simple and odd«. ⁷¹ Trots att Herr P:s villkor är helt bestämda av det reala, ett glapp i den symboliska ordningen hos den svenska välfärdsstaten, så är det fortfarande en fiktiv karaktär, ett alter ego, avsändaren av ett brev som Lövin ytterst förfogar över. Varför väljer han denna till synes oförenliga motbild, vars villkor i yttersta hand inte förmår att göras till språkliga tecken i Lacans system?

⁶⁸ Žižek, 1999, s.64

⁶⁹ Žižek, 1999, s.61f

⁷⁰ Lövin, 1988, s.58

⁷¹ Poe, 1988, s.7

I sin tillbakablickande text i jubileumskatalogen *Moderna Museet 1958-1983* omnämner Lövin sin utställning som »personlighetens problem i konst och samhälle«. ⁷² Lite senare, i katalogen till samlingsutställningen *Korrespondenser – ett samtal med Baudelaire* (1987), skriver han: »Herr P (för personlighet) målade några tavlor som fanns i lägenheten, där han söker förvandla designen (Konsums omslagspapper) till ett eget personligt uttryck.« ⁷³

Här är den första ledtråden i pusslet kring personlighetens problem. Herr P försöker förvandla designen till »ett eget personligt uttryck«. Men såsom Lacan visar konstitueras subjektet som sådant av en imaginär relation till den symboliska ordningen, där »frihetsmonumentet« med de ingraverade siffrorna 441 endast markerar det realas oåtkomliga villkor, dess brist.

Den andra ledtråden: »Konsten måste nu och i framtiden användas som politiskt instrument för förändring av *verkligheten*«, skriver Lövin i katalogen till *Konsument i oändligheten och Herr P:s penningar*. ⁷⁴ Men också här finns en gräns, en omöjlighet i denna så kallade verklighet, åtminstone om vi väljer att lyssna till Lacans begrepp om det reala.

Vi avvaktar med en tredje ledtråd. Låt oss först fokusera på vad det verkliga i detta fall innebär. Oavsett om vi är övertygade av den psykoanalytiska teorin, så är metoden som den erbjuder ett grundläggande sätt att förstå hur Lövin själv adresserar »problemet« med det personliga, de uttalade och outtalade hierarkier som sätter gränserna för signifianten, brevet eller verket i dess omgivning, och en illustration av de begränsningar som detta med nödvändighet implicerar; när Lövin så oblygt menar att konsten måste förändra verkligheten, kan utställningens realistiska anspråk, det approximativa värdet mellan de 441 kronor som blir över på månaden för tempoarbetaren och Herr P:s *verkliga* villkor, betraktas som en utopisk kommentar till »sprickorna i välfärdssamhället«, som Widenheim beskriver, eller det långa sextiotalets ännu inte förjagade slagord, men utopisk i bemärkelsen av en omöjlighet.

I denna ände begynner 1970-talet. Med ett omöjligt anspråk. Och även om 1970-talets svenska realism, såsom Bengt Olvång sammanfattar epoken i en artikel från 1981, svårigen låter sig kategoriseras, där *Konsument i oändligheten och Herr P:s penningar* är enligt Olvång ett tidigt men svårdefinierat exempel på 70-talsrealismen, låter sig utställningen inte heller förpassas till den andra, mer marginaliserade delen av det svenska konstlivet under 1970-talet, vars post-konceptuella strategier är fjärran från »det svenska konstlivets dominerande

⁷² Lövin, 1983a, s.172

⁷³ Björn Lövin, obetitlad text, *Korrespondenser – ett samtal med Baudelaire*, Ingela Lind (red.), Stockholm: Moderna Museet, 1987, s.19

⁷⁴ Lövin, 1988, s.52

samhällsengagerade estetik under första hälften av 70-talet«, såsom konstkritikern Frans Josef Petersson formulerar det.⁷⁵ En sådan tolkning bortser emellertid från ett antal andra ledtrådar.

Den skildring av Duchamp som görs av de Duve är, om än otidsenlig i betraktandet av Lövin, en förklaring på varför vi ibland endast kan betrakta verk på ett avstånd, med en viss fördröjning. I en anteckning från 1914 förklarar Duchamp: »No more physical adaptation of concrete words; no more conceptual value of abstract words.« Orden är läsbara endast med *ögat*, tillägger han, som en *bokstavlig* nominalism. Ordet betecknar därmed ingenting annat än att det är ett ord, som Lacan säger. Därför bör orden glömma vad de refererar till, tillfogar de Duve i sin tur. Men som konst glömmet orden deras innebörd till förmån för ett potentiellt erkännande i det kommande. Duchamp bryter den pakt som förseglar konsten, men med detta förbehåll i åtanke: »It is, in Duchamp's own words, through a *delayed* nomination granted by the spectators of the future that the note which begins with 'literal nominalism' achieves its 'nonending' in advance.«

Hos Lövin är projekteringen av detta erkännande, de fulla implikationerna hos det personliga, också tillkommande i en annan mening. Framtiden är på ett mer specifikt sätt redan närvarande i *Konsument i oändligheten och Herr P:s penningar*.

3.4 Den ohistoriska k-k-katastrofen

Några år senare. Lövin skriver: »Det finns ett realistiskt misstag. Man kan aldrig skildra hur det 'är'. Men man kan ge en bild av en rörelse.«⁷⁶

Av allt att döma inser Lövin begränsningarna i att tala om »verkligheten« i singular, om försöket att skildra Herr P:s situation »som det 'är'«, även om han inte uttryckligen refererar till den tidigare utställningen. Men i betraktandet av *Konsument i oändligheten och Herr P:s penningar* framträder det realistiska misstaget i Lövins eget synsätt år 1971, genom anspråket på det reala såsom bekräftelsen på folkhemmets ojämnt fördelade välfärdssamhälle. Låt oss med denna senare text i åtanke läsa Lövin något otidsenligt. Hur går en sådan rörelse kring nuet till? Det är först efter att ha gjort en omväg, en kretsgång runt möbiusbandet, som det personliga börjar avteckna sig.

⁷⁵ Bengt Olvång, »70-talets realism«, *Paletten*, nr.1, 1981. Frans Josef Petersson, »Svensk konceptkonst recto & verso«, *OEI* #52, 2011, s.13

⁷⁶ Lövin, 1988, s.52. Om dessa rader skriver Magnus Bons: »Hans anspråk är inte realism, inte en återgivning av verkligheten – snarare är syftet en utvidgning av världen.« Magnus Bons, »Det utopiska språket: Björn Lövins miljöer *Om det personliga* och *Leninmonumentet*«, af Peterssens (red.), 2009, s.91. Som vi ska nedan kan detta istället betraktas på ett annat sätt: som en koncentration av ett realistiskt anspråk.

I sina *Otidsenliga betraktelser* beskrev Friedrich Nietzsche en likartad paradoxal rörelse, en särskild form av historisk glömska som han sätter i kontrast med vad han i sin sedvanligt polemiska kritik av 1800-talet och dess historiemedvetande såg som en urskillningslös vurm för historieskrivning. »Så mycket måste jag dock som klassisk filolog å yrkets vägnar tillstå: för jag vet inte vilken mening den klassiska filologin skulle kunna ha i vår tid om inte den att verka otidsenligt – det vill säga mot tiden och därmed på tiden och förhoppningsvis till förmån för en kommande tid.«⁷⁷

Nietzsche elaborerar med en rad synonyma förhållningssätt till denna *otidsenlighet*, numera brukade i en mängd sammanhang för att beteckna alternativa former av historiemedvetande eller historieskrivningar, men som i belysning av Lövin måste sägas ha en annan utgångspunkt än enbart *tiden*.⁷⁸ Lövin beskriver en snarlik otidsenlighet i ett flertal texter, nämnvärt »Från tiden före K«, som ingick i katalogen till *Konsument i oändligheten och Herr P:s penningar*. Här har vi ytterligare en akronym: »K«. Den fungerar på samma sätt som alter egot. Men istället för att förskjuta de legitimerande underlagen för konsten, från dess avsändare mot en fiktiv karaktär, är akronymen »K« inställd på de tidsliga ramar som omsluter verken. Om vi med »P« betraktar utställningen som en fiktiv privat miljö, antingen som en gestaltning av villkoren för budgetexemplet eller för »Personligheten« i dess omgivande konsumtionssamhälle, så ser vi via »K« på omgivningen ur vilken utställningen mynnar med en viss otidsenlighet.

Akronymen »K« står för »Katastrofen«. Det betecknar en form av förödelse, någonting som har gjort att allt innan Katastrofen är förpassat i glömska och utom räckhåll för historieskrivningen, en förhistorisk tid om vilken vi ingenting vet. »Få av samtidens mediaröster noterade att Lövin tänkte sig hela installationen *Konsument i oändligheten och Herr P:s penningar* som ett arkeologiskt fynd gjort i en avlägsen framtid, en arkeologisk berättelse om tillvaron före K (Katastrofen). Lägenheten var egentligen att betrakta som en historisk plats. Lövin bjöd in museibesökarna att betrakta sin samtid som forntid«, skriver

⁷⁷ Friedrich Nietzsche, »Om historiens nytta och skada för livet« (1874), Nikanor Teratologen (övers.), *Samlade skrifter. Bd 2, Otidsenliga betraktelser I-IV; Efterlämnade skrifter 1872-1875*, Eslöv: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2005, s.82

⁷⁸ För olika användningar av det otidsenliga, se exempelvis Claudia Lindén, »Ur led är feminismens tid – Om tidsmetaforer, otidsenlighet och gengångare i feministisk historieskrivning«, *Tidskrift för Genusvetenskap*, nr.3, 2012, Sara Edenheim, *Anakronismen: Mot den historiska manin*, Göteborg: Daidalos, 2011, Elizabeth Grosz, *The Nick of Time: Politics, Evolution, and the Untimely*, Durham: Duke University Press, 2004. För en utförlig diskussion om samtidskonstens olika tidsbegrepp, se Dan Karlholm, *Den otidsenliga konsten: om samtidskonstens historia och framtid*, Stockholm: Axl Books, kommande bok

Widenheim.⁷⁹ Lövins text är därmed en viktig pusselbit i hur vi ska förstå den urledvridna approximation som utställningsplatsen i denna mening uppmäter i nuet.

Återigen är det ur katalogen som ledtrådarna trillar ut. Utställningskatalogen blir mindre av en förklarande guide för besökaren såsom ytterligare spår, förvirrande, abstraherande eller vilseledande, men också kritiska: texterna leder oss in i samtiden genom att föra oss in och ut, eller ut och in, via dess otidsenliga stickspår, omslingrande avvägar och övervuxna skrymslen. Men också i en specifik mening. Katastrofen bringar nuet *ur led*.

»Det är ju tyvärr alltför bekant för museibesökaren, att vi nästan aldrig varit i tillfälle att visa något från den tid som vi alla naturligtvis är mest intresserade av. Vi syftar på tiden före KATASTROFEN (K), som vi senfödda fick ta som utgångspunkt för vår 'tideräkning'«, inleds texten »Från tiden före K«. Här är det svårt att inte associera detta »vi« och »den tid som vi alla naturligtvis är mest intresserade av« med vår tid, nutiden, lika mycket som med tiden hos besökarna av den faktiska utställningen. »Katastrofens förödande omfattning gjorde att vi vet oerhört litet om livet och människorna vid tiden före K. Den oerhörda glädje som vi kände när vi på vår egen mark upptäckte en hel miljö från denna tid kan nästan inte beskrivas.« I den ofrivilliga associationen med vår tid i åtanke är det heller inte svårt att läsa detta som ett utslag av samma slags paranoida historieskrivning som Nietzsche smädade. Här får plötsligt vardagens och konsumtionssamhällets efemära produkter en mystisk lyster:

Det förefaller uppenbart att fyndet, som redan fått namnet 'Evighetsrummet' på grund av den rikliga förekomsten av evighetssymbolen, den liggande åttan, är ett av de märkligaste som gjorts i vår alltför korta historia. Fyndet är säkerligen också en medvetet arrangerad miljö från denna tid gjord av dåtida människor i syfte att visa ett centralt innehåll i dåtida kultur.⁸⁰

»Fyndet« av miljön och av KF:s designade logo med möbiusbandet är en smått humoristisk dislokation, av vad som är en otvetydig nidbild av arkeologiska spekulationer och en uppblåst historicism. Genom att rycka det bekanta ur dess igenkännbara ramar ges vi återigen ett annat perspektiv på de så vardagligt bekanta bildvärldar som vi omges av, här upphöjda till »ett centralt innehåll«. Låt oss säga att denna otidsenliga funktion hos Lövin har en *katastrofisk* form. Neologismen bör förstås ur ordens grekiska härkomst, där *καταστροφή* eller *katastrophē* betecknar en vändning eller en vändpunkt och avsåg inom det grekiska

⁷⁹ Widenheim, 2009, s.23-25. På vad Widenheim baserar detta påstående, att »få av samtidens mediaröster« nämnde den arkeologiska delen av utställningen, är svårt att avgöra då de flesta recensioner faktiskt noterade detta, inte minst *Svenska Dagbladet* (71-03-05), *Aftonbladet* (71-02-25) och *Dagens Nyheter* (71-03-03).

⁸⁰ Björn Lövin, »Från tiden före K« (1971), Lövin, 1988, s.54

dramat en plötslig förändring inom händelseförloppet: orden utgörs i grunden av en intensifierad rörelse som verkar mot någonting, vänder sig ifrån eller tillbaka, alternativt kommenterar den, förskjuter själva utgångspunkten såsom alter egot gör.⁸¹ Men hos Herr P är det en katastrof som besvärjs stammande, vars tillkommande, messianska eller eskatologiska dekor tycks implodera av deras smått amatörmässiga åkallan, en messianism med ett hack, en raspig röst med regionala skavanker, vilken inte lyckats skaka av sig de dialektala omständigheter som alltid avslöjar den; rösten är allvarligt menande, men låter alltför kufisk för att tas på fullt allvar. Den besvärjda katastrofen intar inte någon framträdande roll i den fysiska utställningen, mer av en *hypotetisk* sort i katalogen, och fungerar därför som ett kritiskt element i dialogen med det långa sextioalet, kalla krigets terrorbalans eller 1970-talets upptagenhet med nyrealistiska återvändanden till det reala (så här är det *egentligen*), vars institutionella såväl som konstitutiva fundament avvecklas undan för undan av Lövin, men i syfte att förnya kravens uppgifter, att *vända* åter till begynnelsen, med och *mot* den, att betrakta den ut- och invänd. Katastrofen inbegriper alltså samma innebörd som Nietzsche åsyftade med det otidsenliga: »Mot tiden och därmed på tiden och förhoppningsvis till förmån för en kommande tid.«

Men istället för att tolka detta, med Lacans ord, som »att brevet alltid når fram till bestämmelseorten«, att det glapp som häri ryms endast tjänar till att inplantera i oss en ursprunglig brist, i Lacans termer, eller en glömska ur vilken nuet kan ta en aktualiserad form via anakronismen och det ohistoriska, bör vi istället se detta som en *grundläggande* glömska, att det post-apokalyptiska framtidsscenarioet alltid är en eventualitet för brevets bestämmelseort, att den kunde lika gärna gå om intet.⁸² »Såsom mannen som drog sig tillbaka till en ö för att glömma, vad? det har han glömt – eller som ministern; när han inte använder sig av brevet kommer han att glömma det«, skriver Lacan om det stulna brevets potential, och tillägger: »Men brevet, lika lite som neurotikerns omedvetna, glömmet honom inte.«⁸³ Fullt synlig, framlagd som en personlig vädjan, är Herr P:s brev emellertid av en annan art, och den katastrofiska formens absoluta glömska, av vilket konstens hölje riskerar att sprättas isär, av

⁸¹ Svenska akademiens ordbok, <http://g3.spraakdata.gu.se/saob/>, 140109. Jmf »kata« (gr. ned, mot eller tillbaka), »strof« (gr. vända, vrida eller snurra; urspr. utfört av dans- eller sångkören inom det grekiska dramat) och »apostrof« (gr. bortvändande).

⁸² Lacan, 1991, s.379. I samma mening (att brevet alltid kan gå om intet) utförs Derridas kritik av Lacans »Seminarieriet om 'Det stulna brevet'«, men i det sätt som Lacans system utnyttjas i tolkningen av Poes novell, via bristens fallocentriska logik: »That is to the nothing that would be opening itself as the hole between woman's legs. Such is the proper place in which the letter is found, where its meaning is found«, Derrida, 1987, s.439. »Jag var genom min skrift engagerad i en scen om vilken jag samtidigt visade [...] att man inte kunde avsluta den och att den inte var avslutbar, inramningsbar«, skriver han senare. Derrida, 1994, s.84

⁸³ Lacan, 1991, s.371

en sådan kritik att vi inte kan ta signifiantkedjans villkor som definitiva. I motsats till Lacan är det dessa förhållanden som katastrofens glömska vill underminera, de omständigheter som binder konsten samman genom det osynliga kittet hos pakten, konstvärldens eller konstfältets symboliska fält, det nu som katastrofens förskjutning av perspektiv ytterst adresserar.

Den samtida gemenskap som Lövin utmålar har varken i första eller sista hand med konsumtionskritik att göra, snarare rör det en samtidskritisk anda, där nuets namngivande av konst eller av det personliga framträder i dess absurditet. Denna rörelse för oss åter till nuet, men inbegriper fortfarande en realistisk bas som det katastrofiska stödjer sig på, och återknyts därmed, vänds *tillbaka*, såsom den »förändring av *verkligheten*« som Lövin menar att konsten måste sträva efter, genom att inte ta realismens anspråk som givna, utan att *bejaka* det till synes slutna hölje som möbiusbandets famntag inkluderar i det symboliska nuet, att inte vika av för oron, att leda tillbaka alla de läckor som nuets skenbart självintakta roll har fördrivit tillsammans med dess institutionaliserade pakter, alla de efemära och utnötta futiliteter som dagligvarubutiken tillhandahåller oss, alla de utstötta och anakronistiska detaljer som dess system håller på avstånd. Endast genom att betrakta oss otidsenligt kan det personliga dras fram i ljuset, vars filamenter åskådliggörs av någonting flyktigt förbipasserande eller från en död vinkel utom räckhåll för nuet, en censurerad sida med alla dess blinda pakter förda upp till ytan.

3.5 Medvetande i Sverige

Brevet är alltid adresserat till sig själv, skulle det kunna sägas. Även om den i sista hand har en definitiv bestämmelseort på dess yttre hölje, så är denna ort endast läsbar, endast *verklig*, genom en symbolisk mening, en kulturell bestämning. Orten bestäms av de pakter som utgör korrespondenssystemet. Därför måste det konstateras att vi aldrig vet om brevet når fram till den okända adressaten (»Käre vän!«). Brevet svävar i obestämdhet, drar nytta av de två oförenliga parterna, det avstånd som tiden etablerar mellan dem, en dialog i blindo, vars symboliska nu brevet vänder upp och ner, och inför betraktaren som ett yttre hölje, öppnar upp en reva i vilken vi tillåts att blicka in i det realas förblindande sol. Och lika lite som brevet har en enda mottagare har den en avgränsad personlighet som avsändare. Ett alter ego förlägger brevet, och tas i besittning av besökaren.

Men meningen med brevet döljer sig. Brevet undanhålls sin mening, hålls kanske gömd i den. En mening utan synbar adressat. Inte en enda mening, följaktligen. Den är inte

tillfreds med att ha en mening, såsom Lacan säger.⁸⁴ Den förhalar sig, fördröjs, glömmes. Och i denna rörelse ut ur nuet införs ytterligare en adressat, det samtida. Detta är inte samma sak som *nuet*, utan betecknar i strikt mening ett medlöpande skikt hos tiden, eller, i våra termer, ett *med*-vetande, som Lövin låter föra in bakom miljöns många osynliga pakter. Brevets plats är förlagd. Men dess yttre hölje synliggörs av de medvetna och *omedvetna* vålnader som rör upp nuets töcken.

Länge dröjer bilderna vid skyltfönstren. Den dystra gågatan får nästan någonting ödesmättat över sig när kameran långsamt panorerer från de stelnade figurerna i skyltfönstren till den långsmala tunneln, ledande in i trappuppgången och familjen P:s lägenhet. En känsla av klaustrofobi breder ut sig. Gågatan avger en märklig lyster i den smått sepiafärgade filmen, som om en gammal film hade skurits isär och blottat dess murkna innandöme.

Det är tjugo minuter över nio, kvällen den 14 april 1971. Sveriges Television (som då ännu hette Sveriges Radio) sänder ett halvtimmeslångt tv-program om *Konsument i oändligheten och Herr P:s penningar*. Ytterst lite uppmärksamhet ägnas dock åt själva konsten. En kvinnlig berättarröst förklarar var vi befinner oss, medan museibesökare flanerar framför skyltfönstren som potentiella konsumenter och ger reportaget en egendomlig inramning. »Allt fler i välfärdssamhället får råd att köpa saker, att äga saker«, säger rösten. »Vackra saker, till exempel. Det är det som kallas välstånd.«⁸⁵ Ingen ironi är inblandad. Snarare är det en matt inlevelse som berättaren frambesvärjer: se nu hur vi har det egentligen. Tolkningen tar Lövins realism bokstavligen. Men hur kommer det sig att det svenska välståndssamhället kunde så öppet klandras i en public service-kanal i början av 1970-talet? »Hundratusentals människor tjänar för dåligt för att vara med. Det visar låglöneutredningen«, förklarar rösten.

Välstånd med slagsida: Låginkomstutredningens första betänkande i sammandrag hette den statliga utredningen som presenterades 1970 av Per Holmberg och Holger Ström.⁸⁶ Holmberg låg också bakom budgetexemplet över tempoarbetaren Herr P och hans familj. Utställningen gavs följaktligen en påfallande realism som ett av de samhällseliga underlag på vilket miljön baserades. Utan tvekan är det samma slags realistiska syn som tv-programmet insisterar på, och använder Lövins utställning som en spekulativ bakgrund för att kasta ljus på konsumtionen och folkhemmets utlovade välfärd. Detta *insisterande* är vad vi ska hålla oss misstänksamma inför, att försöka urskilja det tysta konsensus som däri föreligger, det

⁸⁴ Lacan, 1991, s.363

⁸⁵ Sveriges Radio, TV2, 1971. Citeras fortlöpande.

⁸⁶ Per Holmberg och Holger Ström, *Välstånd med slagsida: Låginkomstutredningens första betänkande i sammandrag*, Stockholm: Allmänna förlaget, 1970

symboliska nu som också ger Lövins utställning en sådan lockelse, en vilja att åskådliggöra hela det svenska efterkrigssamhället i svallvågorna av det långa sextioalet, och att klarlägga hur detta medvetande om nuet egentligen är konstruerat.

»Helt nyligen var detta ett ämne för en konstutställning på Moderna Museet i Stockholm«, fortsätter berättaren. Utställningen förmodas alltså handla om välståndet, som »hundratusentals människor« är utestängda från. »Konstnären hade byggt en skyltfönstergata med modedockor i förföriska ställningar, precis som vi vant oss vid att se dem på stan. Bara lite mer överdrivna.« Här framkommer den enda referensen till konstnären, som heller inte nämns vid namn i programmet, tillika en enda vag kommentar kring den fiktion som miljön trots allt är. Reportaget är inte intresserad av Herr P:s konstnärliga ambitioner. Miljön tycks i deras ögon presentera ett utsnitt av verkligheten, en låginkomsttagares spartanska lägenhet som de oftast generade besökarna ombeds kommentera.

»Har du någonsin varit i ett sådant hem?« frågar reportern. »Eh... ja, det tror jag nog man har... i stort sett«, svarar en man efter att först ha sökt bifall hos sin kvinnliga kompanjon. »Är det vackrare hemma hos er?« frågar reportern en kvinna. »Det är det. Det är färg, framför allt.« En kvinna som visar sig jobba för tidskriften Femina, vilken hon menar att alla borde läsa för att hitta inspiration för att inreda sina hem, ger sin syn:

Det bästa vore om man kunde slänga ut alltihopa och börja på nytt. Men det kan man sällan. Jag tycker att de hade för mycket. De kunde ha tagit in några saker och sakta fört in det som är nytt. Det behövde inte bli så dyrt. [...] Om de bara målade stolarna runt det där mahognybordet... det skulle bli vackert!

Reportaget visar sig ändå vilja gräva lite djupare i situationen som familjen P tvingas uthärda. Men det är framför allt de ekonomiska villkoren, vilka gör att konsumtionssamhället befinner sig utom räckhåll för låginkomsttagarna, som står i fokus. »Vår bransch sysslar ju inte med låglönare«, säger en reklamman inne på sitt kontor. Här är vi definitivt en bra bit ifrån utställningen och i synnerhet när det gäller den här uppsatsens undersökning av »det personliga«. Men tv-programmet visar prov på någonting av den samtid som kan sägas utgöra en av kulisserna till den så kallade miljön, vars verklighetsunderlag Lövin hämtade från låglöneutredningens tydligt nog folkhemsidéologiska undersökning. »Vi sysslar ju med folk som har stålar. Det är den första förutsättningen för att det ska vara någon idé att göra reklam«, fortsätter mannen. »Det finns inga undersökningar, tror jag, om låglönare här på annonsbyrå, för det är ingen jävel som intresserar sig för dom.«

På ett sätt tycks »låglönaren« framträda som en tidigare osynlig samhällsfigur, delvis en tidig representant för *prekariatet* – en samhällsklass som tvingas anpassa sig efter flexibla arbetstider, provanställningar, låga löner och osäkra anställningsvillkor på en instabil marknad – och delvis en mytologiserad samhällsvarelse, en som får exemplifiera allt som befinner sig utanför den rådande ordningen.⁸⁷ Vad vi ska fokusera på är det sistnämnda. Hur denna utanförstående karaktär konstrueras och accepteras av den konsensus som tv-programmet på många sätt ger prov på, är en vägledning i hur den samtidigt som Lövin adresserar byggs upp. Lövin framträder också i tv-programmet, även om han i likhet med andra som kommer till tals inte blir presenterad. Utöver beskrivningen av Herr P:s »reella« situation, vars fordran vi alltså bör hålla oss misstänksamma inför, säger han någonting annat anmärkningsvärt:

Den reella situation som det beskriver är delvis naturligtvis en ohygglig situation, beroende på att villkoren är så oerhört knappa, men det sätt varpå man har anpassat sig och format sin lilla, lilla miljö, inom ramen för de knappa villkoren, det uppfattar jag som oerhört vackert.

Här står Lövin ensam bland alla museibesökare, vilka en efter en smäddar den fantasilöst inredda lägenheten, och förkunnar allvarligt det totalt motsatta. Även om han uppenbarligen utgör en anomali i tv-programmets besynnerliga undersökning – reportaget intervjuar också besökare på IKEA i Kungens kurva om deras köpvanor – så frammanar hans ensamma åsikter i sammanhanget samma slags outsider-position som Herr P intar. Det är vackert! säger han.

Inte fullt så gladlynt, men i uppskattande ordalag, skrev Torsten Bergmark om utställningen i en utförlig recension i *Dagens Nyheter*. Han noterade att miljön var utformad som ett framtida museum över vår tid och ger en i överlag rättvis bild av både katalogtexterna och utformandet av miljön och dess konsekvenser. »Herr P:s demonstration, som utan tvivel är en politisk sådan, är en 'fiktions' som ingår i herr Lövins demonstration«, skriver Bergmark. »Också denna är politisk«, tillägger han med en pliktskyldig besvärjning av 1960-talets heliga ord. Men hur är den politisk i sammanhanget? »Den är det på det sätt som enligt Björn Lövin är det enda sätt för konsten, nämligen genom att beskriva och medvetandegöra samhällssituationer i verkligheten.« Definitionen är rimlig. Att *medvetandegöra* är förstås en del av vad tv-programmets övertydliga kritik försökte frammana, på samma sätt som Nylén beskrev konsten under 1970-talet: »Att skapa alternativ blir viktigare än att göra experiment, frågan 'vad?' överskuggas av 'för vem?'.«⁸⁸ Hur går det då till rent konkret enligt Bergmark?

⁸⁷ Se Guy Standing, *Prekariatet: den nya farliga klassen*, Joel Nordqvist (övers.), Göteborg: Daidalos, 2013

⁸⁸ Nylén, 1998, s.23

Jag tror att hans utställning har möjligheter att fungera så, just därför att den inte är 'konst att betrakta', utan en reell miljö som förmår påverka rent kroppsligt och både på det medvetna och omedvetna planet och på så sätt framskapa en insikt.

Också detta kan tyckas rimligt. Men märk väl betoningen på den »reella« miljön, där den kroppsliga påverkan också tas för någonting självklart. Och vad är det vi leds av denna »politiska demonstration« till insikt om? Bergmark svarar: »Den är ett faktiskt avslöjande av mystifikationer.«⁸⁹

Trots att det är en skäligen rättvis beskrivning av utställningen förbigås här själva avsikten i det förmodade avslöjandet. Det *faktiska* är i detta fall synonymt med anspråket på det *verkliga*. Låt oss dröja med att avtäcka Lövins intentioner en stund. För det är av vikt att dessa aldrig klart avfattas via Herr P:s brev eller de supplementära texter som snirklar sig omkring museirummet som prunkande villospår och avvikningar, ibland skymmande sikten, ibland skymtande oanade synfält. Så mycket kan det i alla fall konstateras att miljön har en inbyggd tvetydighet, och det är värt att fråga sig om detta utgjorde en del av strategin kring folkhemsarkeologin, att föra samtidens synliga och osynliga pakter samman, att låta det i framtiden uttydda ansiktet sammanfalla i en spegling med vårt eget.

»Folkhemmet, hur ser det ut? Hur kom det till?« skrev Bengt Olvång i *Aftonbladet* den 25 februari 1971. Han är på gallerirunda i Stockholm. Tre pågående utställningar kretsar kring det svenska folkhemmets uppkomst och »hur det har utvecklats till någonting helt annat än ett hem för folket«. Sven Ljungberg ställer ut en träsnittsserie på Konstvarhuset med titeln *Bilder ur Arbetarrörelsens historia*, en solidariskt menande skildring av kampfyllt och kollektivt handlande – ett folkhem som inte finns, förklarar Olvång, utan som vi måste ständigt kämpa oss till. På Galerie Doktor Glas tar Erik Wessel-Fougstedts målningar vid. Och vad blev det då av de solidariska drömmarna? Olvångs prosa blossar upp:

Exploatering, tomtjobberi, förslumning, bilism och tingdyrkan bestämde stadens utseende. Framförallt tingdyrkan. Wessel-Fougstedts bilder visar tydligare än några andra hur föremålen tränger in i vårt medvetande och upptar all ledig plats. Varorna och reklamen rycker fram och trycker in sin stämpel i vårt öga. Som brännjärnen som märker boskap.

Realismen är någonting som på så sätt tränger ut ett *falskt* medvetande, genom att »medvetandegöra samhällssituationer i verkligheten«, enligt Bergmark, »det som kallas

⁸⁹ Torsten Bergmark, »Om tiden före K«, *Dagens Nyheter*, 1971-03-03

välstånd«, enligt tv-programmet, eller vad Olvångs tempererade smädelser av konsumtionen vill besvärja. Men vad har Fougstedts stillsamma stadsmotiv och traditionalistiska folklivsskildringar med folkhemmet att göra? »När han ska måla en flagnande vägg åstadkommer han flagor i själva oljemålningen för att ljuset ska bli trovärdigt«, förklarar Olvång, »tinget det verkliga föremålet«. Föremålskarleken avslöjar enligt Olvång hur den socialdemokratiska välfärdsmyten och den kapitalistiska konsumtionsindustrin präglar hela vårt samhälleliga synsätt, där allt förvandlas till varor och konsumtion, eller en mekanisering av handlingar. En aningen snedvriden tillämpning av Fougstedts vardagsrealism skiner igenom: »Skyltarna, bokstäverna, texturerna, däckmönstren, formgivningsmönstren, allt gör djupa avtryck i oss – som om vi vore datamaskiner som skulle programmeras.« Att den samtid som Fougstedt skildrar ges av Olvång ett vinklat perspektiv är uppenbart. Någoting i ämnet folkhem, tingdyrkan och konsumtionssamhälle låg plågsamt uppenbart i tiden, vilket Olvångs kartläggning inte är sen med att också poängtera i betraktandet av *Konsument i oändligheten och Herr P:s penningar*.

Det är en »gastkramande« utställning, menar han. Också han noterar att utställningen skildrar nuet, betraktad efter Katastrofen på ett framtida museum. När han beskriver gågatan påminns vi om de vålnader som tv-programmet tycktes inringa: »Man ser för en gångs skull hur spöklika både dockorna och kläderna är.« Även om också Olvång förtydligar med att »konsumtionsideologin« inte stämmer överens med »dessa människors reella möjligheter«, eller med vad välfärdstänkandet en gång avsåg för dem, så är det den marknadsanpassade strävan efter lönsamhet, det som har lett till ett samhälle »på glid ner i den materialistiska avgrunden«, som verkar vara Olvångs egentliga måltavla. Om Bergmark antog en mer marxistisk ton i idén om en generell avförtrollning, sörjer den materialistiska betoningen hos Olvång ett folkhem i förvandling: »Manipulerade robotar är målet för reklamen och företagstänkandet. Men var det också avsikten med Folkhemmet?«⁹⁰

Kritiken förbiser det uppenbara – alter egot och katalogtexternas fiktiva lager. I likhet med Lövin används »det reella« i positiv mening av både Bergmark och Olvång, och är vad dessa försöker *insistera* in i konsten, att bringa en förmodad verklighet, synonym med det som befinner sig utanför folkhemmet, in i vad som antyds förvalta en motsatt impuls, någoting irreal, fiktivt eller verklighetsfrånvänt i vårt omedelbara nu och folkhemmets konkreta resultat. Och det är här som en skillnad mot 1960-talets olika ansikten, beskrivna av Nylén, börjar urskilja sig. 1970-talet tar sin början i det reella. Men gågatans och interiörernas

⁹⁰ Bengt Olvång, »Från Solidar till Konsum«, *Aftonbladet*, 1971-02-25

spöklika atmosfär, såsom kritikerna och tv-programmet beskriver, kan också ses ur ett annat perspektiv. Även om Lövins ändamål, i förhållande till en förflackad konsumtionskultur och välfärdsmytens potemkinkulisser, tycks väsentligen sammanfalla med mottagandets uppfattning om nuets reella ansikte, så är det tydligt att Lövin, såsom han säger i tv-programmet, betonar att Herr P:s smått desperata uttryck ändå är vackra. Går det trots allt att betrakta hemsökelsen som någonting vackert, som personligt?

3.6 Inkräktare, dödsmasker och dåliga magiker

Immanuel Kant skiljde mellan ett privat och ett offentligt bruk av förnuft. Medan detta offentliga bruk alltid måste vara fritt, finns det i den privata världen varken tid eller utrymme för ett helt fritt resonemang, och kan enligt honom tillåtas vara föremål för inskränkningar. »Med offentligt bruk av ens eget förnuft avser jag det bruk någon gör av det såsom *lärd inför läsekretsens hela publik. Som privat bruk betecknar jag det bruk någon får göra av sitt förnuft i ett för honom anförtrott ämbete* eller på en medborgerlig post«, skriver Kant i den berömda texten »Svar på frågan: Vad är upplysning?« (1784).⁹¹ Här består offentligheten inte bara av en läsande publik. Underförstått inbegriper den en särskild krets av likasinnade. Och vad är då upplysning? »*Människans utträde ur sin självförvållade omyndighet*«, förklarar Kant kort i sina ofta citerade inledningsord.

»Det är den resonerande och läsande publikens värld som just då utvecklas i breda borgerliga skikt. Det är litteraternas och salongernas värld. I dem har 'de blandade sällskapen' sitt meningsutbyte; i borgarhusen etableras publiken«, förklarar Jürgen Habermas i sin klassiska undersökning av den nya offentlighetens framväxt under 1700-talet.⁹² Om publiken är en slags garant för upplysningen, en administration för själen eller för människans bemyndigande, så har den också en skyddad hemmiljö till försäkran. Där står den inre världen till tryggt förfogande. I den är förnuftet inplanterat, men också den subjektivitet som offentlighetens kritiska instans vilar på, någonting som den debatterande samhällsgruppen – vilken slår rot i och med salongerna, kaffehusen och tidningarna – också mynnar ur. »Med

⁹¹ Immanuel Kant, »Svar på frågan: Vad är upplysning?«, Joachim Retzlaff (övers.), *Vad är upplysning?: Kant, Foucault, Habermas, Mendelsohn, Heidegren, Östling, Brutus* (red.), Stockholm/Stehag: Symposion Bokförlag, 1989, s.29

⁹² Jürgen Habermas, *Borgerlig offentlighet*, Joachim Retzlaff (övers.), Arkiv: Lund, 1984 (1962), s.107

hänsyn till upplysningen tycks därför 'att tänka själv' sammanfalla med 'att tänka högt' och bruk av förnuftet med offentligt bruk av det« skriver Habermas.⁹³

Att tänka själv är avhängig av en publik. Och att tänka högt meddelar sig med en offentligt oberoende samhällsprincip, en knutpunkt för tankens urledvridna relation till sig själv, ett socialt skikt som substrat för röstens hörbara inre. Referensen är också indirekt till allegorin. Redan i begreppet allegori märks en svårdefinierad och ambivalent spänning: härstammande ur de grekiska orden *allos* (annan, annat eller annorlunda) och *agoreuein* (att tala öppet eller offentligt, att tala vid församlingen eller torget) är allegorins »annanhet« märkbart komplicerad. Att säga en sak och mena någonting annat kräver en gemensam förförståelse, någon form av generell mening.⁹⁴ Allegorins dolda innebörd utgörs av förkunskap, bistådd av en omedelbar samtid eller av kulturell erfarenhet. Men om allegorin ska fungera i exempelvis George Orwells *Animal Farm* (1945), i slitningen mellan förfrämligande och banal tydlighet, så innebär allegorins misslyckande (enligt Paul de Man framvisar den språkets otillräcklighet i varje beståndsdel) eller dess transcendens (enligt Walter Benjamin ett inneboende motstånd mot en transparent innebörd och som utgörs i allegorin av absolut oförenliga element) att dessa två samverkande sidor tycks båda lika giltiga, lika sanna.⁹⁵

Allegorin, upplysningen och den borgerliga offentligheten löper tillfälligt samman i den oförenliga pakten mellan att tänka själv och att tänka högt. En allegorisk pakt ligger också till grund för Björn Lövin. Hans uttalade strävan efter en förmodernistisk sammanflätning mellan konst och samhälle är dock en sällan uppmärksammas detalj, med vilket de tydligt nog överlappande och aviga sömmarna mellan inre och yttre eller privat och offentligt sträcks ut till bristningsgränsen på museet. »Min egen hållning uppfattar jag i allra högsta grad som traditionalist, så att jag ändå sedan ungdomen har varit mindre intresserad av den här konsten och vetenskapen som uppstod med renässansen«, sa Lövin i en intervju med Cecilia Stam. »Jag har ju alltid av instinkt varit mera inriktad mot äldre tider.« Och med äldre tider avses alltså perioden innan renässansen, och på detta sätt antar han en mer eller mindre modernistisk hållning gentemot uppfattningen om en ursprunglig konst, för vilket Lövins intresse för primitiv konst är det främsta kännetecknet. Han förklarar:

⁹³ Habermas, 1984, s.105. Referensen är till Kant. »Man säger visserligen: Starkare makter kan frånta oss friheten att tala och skriva men inte friheten att tänka. Men hur mycket och hur riktigt skulle vi väl tänka, om vi inte tänkte så att säga tillsammans med andra som vi meddelar våra tankar till och som meddelar oss sina!« skriver Kant (citerad av Habermas, s.105).

⁹⁴ David Rosen och Aaron Santesso, *The Watchman in Pieces: Surveillance, Literature and Liberal Personhood*, New Haven & London: Yale University Press, 2013, s.21

⁹⁵ Rosen och Santesso, 2013, s.23

Den influens som primitiv konst har haft på modernismen har varit alldeles för formell. Man har inte insett att väldigt mycket av den här konsten är gjord så att säga hundra procentigt ideologiskt, att den faktiskt är bärare av en annan psykologi. Jag tror att den är på många sätt oförenlig med våra föreställningar om person/personlighet kontra ett kollektiv, kontra ett samhälle. Det mesta av den så kallade primitiva konsten är kongruent och analogt med sitt samhälles uttryck.⁹⁶

Uttalandet skänker ett tämligen annorlunda ljus över Herr P än vad receptionen ger vid. Även om detta inte nödvändigtvis har till följd att konsten enligt ska Lövin ska göras helt kongruent med samhället, inte autonom i den modernistiska meningen, och heller inte avskild från konsumtionens bildvärld eller företagskulturens personifierade design, så är det den utopiska hållningen som härur framspringer, i en slags motbild till folkhemmets tysta konventioner, som talar med en bekant stämma, i en bekant ideologikritisk 1960-talsanda, om en potentiell gemenskap under ytan av den uttjänta moderna bildkulturen; att tala i det öppna, med den gemensamma ideologin som underlag för det personliga, *kastar om* den givna plats med vilken nuet, konsten och samhället utnämns, åtskiljs eller namnges, och genom att föra samman det revolutionära sextioalet med en katastrofisk form destabiliseras nuets bestämda ideologi. Miljöerna får deras mest effektiva användning också i en mer konkret paradox.

Herr P vill inte visa sina tavlor. De »mera vanliga tavlorna« alltså. De som innehåller hans »personliga kärlek, sensuella och sexuella upplevelser, mina aggressioner, mig själv«. Han förvarar de istället utom räckhåll för »samhället«, i källaren. Men tavlorna fanns likväl till beskådan på utställningen.

Ett oansenligt utrymme strax innanför hallen till familjen P:s lägenhet tjänade som ett litet fack, en ytterligare tillfällig interiör bland museets klossar av fiktiva rum, där de »mera vanliga tavlorna« faktiskt gick att skymta bland en resväska, en kartong, en bordsockel och diverse målarattiraljer. Utrymmet spelade rollen av en källare, där de tavlor som Herr P inte ville visa, som ingen i samhället skulle finna tröst hos, ändå kunde beses.

Osämjan med Herr P:s uttalade önskningar är anmärkningsvärd. Än mer påfallande är brottet när vi betraktar de i all mening naivistiska och expressionistiska självporträtten, figurstudierna och ytterligare ett verk med de färggrant bestrukna siffrorna 441. Om verken inuti lägenheten har en prägel av 1960- och 70-talets popkonst, minimalism och konceptkonst, står vi i källaren med fötterna i det tidiga 1900-talets abstraktion, även om målningarna främst

⁹⁶ Stam, 1988

bär prägel av den godtrogna uttrycksfullhet med vilken Herr P säger sig skildra sitt inre driftliv.⁹⁷

»Den här utställningen borde ju inte visas. Det är ett brott som är begånget. Av mig då antagligen i första hand, och det är ju en ganska vanlig roll hos just antropologer och forskare av olika slag, som utsätter andras kulturer för«, sa Lövin angående den senare utställningen *C – kampen om verkligheten* (1988), men kunde lika gärna gälla för hela hans oeuvre.⁹⁸ Att han betonar det fiktiva brottet, och väljer att gå emot önskningarna i Herr P:s post skriptum, understryker ytterligare en *reell* grund för Lövins poetik, och antyder någonting om de oppositionella krafter med vilka Lövin gestaltar Herr P:s särskilda situation. Någonting som själva konsten (enligt Duchamp) kommer för sent till, eller som konsten (enligt Lövin) inkräktar på. Vi namnger på avstånd, införlivar glappet med en otidsenlighet.

»Som besökare glömde man muséet och kände sig som om man skulle titta på lägenheten för att kanske hyra den några månader senare. Oavvisligen fastnade man i detaljer i möblemangen med den otrevliga känslan av att allt detta ändå till sist inte angick en«, skrev Jean Christophe Amman.⁹⁹ Enligt Olvång levde sig Lövin in i »konsumideologin så grundligt att publiken nästan inte visste om den var i ett Domusvaruhus resp en HSB-lägenhet eller på Moderna museet.«¹⁰⁰ En viss blygsel inför de privata interiörerna gav också Monica Boman uttryck för: »Utställningens ’verklighetsutsnitt’ är blottlagda med säker och skicklig hand: miljöerna är autentiska intill förvirring (många som öppnar herr P:s tamburdörr drar sig snabbt tillbaka, generade: ’här var visst privat’).«¹⁰¹

Vi kommer till personligheten via en överträdelse. Det privata slås upp på vid gavel inför offentligheten, konsten ett slags medel som för dem samman i vår övervakande tolkning. Och i detta ögonblick framstår brevet, det privata samtal vilken vi tillser på ett smått otillbörligt sätt, som ett medium vars två frånvarande poler (Herr P och adressaten) gör oss till tredje person, en neutral kategori i det tillbakadragna korrespondenssystemet hos miljön. På samma sätt som Herr P säger sig enbart existera i sin kollektiva situation, genom att förpassa sin person till källaren (vars populärkulturella association med det undermedvetna vi kan bortse ifrån), är det i förskjutningen av identiteten, liksom bruket av alter egon eller rumsliga och tidsliga dislokationer, som personens egentlighet manifesteras i den *opersonliga* egenskap som för oss samman.

⁹⁷ Reproduktioner och andra exempel på Lövins måleri återfinns i bildmaterialet till af Petersens (red.), 2009

⁹⁸ Stam, 1988

⁹⁹ Amman, 1978

¹⁰⁰ Olvång, 1981, s.5

¹⁰¹ Boman, 1971, s.137

Herr P:s brev bjuder in hela världen. Alla och ingen. En sådan invit riktar sig till det opersonliga, till tredje person, en obestämd funktion i andra änden av det personliga. Själva *idén* om personen, beskrivet av juristen Siegmund Schlossmann i en text från 1906, mynnar också ur de strukturellt oförenliga kristna och romerska uppfattningarna om personen, *både* mask och ansikte, bild och innehåll, fiktion och verklighet.¹⁰² *Persona* började därefter beteckna någon som bar scenkläder eller en teaterkostym, förklarar filosofen Robert Esposito:

The character played by the actor constituted the intermediate segment between the two meanings: it was through the interpretation of a role, by molding an individual, that, little by little, the mask was imprinted on the face of the wearer, until they corresponded in every detail.¹⁰³

En annan sammansmältning mellan representation och verklighet finns hos dödsmasken, vars avtryck inte döljer utan snarare bevarar den verkliga bilden av personen. Mellan dessa inkompatibla ytterligheter pendlar alltså begreppet om personen, där framför allt »Deklarationen om människans och medborgarens rättigheter« från 1789 bevarar ofullkomligheten mellan dem, och förorsakar enligt Esposito oförmågan att motivera rättigheterna för liv som sådant – sedan dess baserade på föreställningen om att vara en »person«.¹⁰⁴

I tredje person sammanfaller alltså den skenbara motsatsen till begreppet om personen och de oförenligheter inom vilka Lövin rör sig; masken, alter egot, signifianten och brevets uppgående i korrespondenssystemet, såväl som den motsägelsefulla, realistiska representationen av verkligheten, och inte minst folkhemmets och det långa sextioalets politiska hemsökelse, men också den oppositionella, om än ömsesidiga relationen mellan privat och offentligt – allt slits ut i nuets urledvridna relation med sig själv.

»Ur led är tiden«, är de berömda ord som Hamlet yttrar i Shakespeares tragiska drama från 1603. Vålnaden till en mördad kung kräver i pjäsen hämnd av sin son. Orden yttrade av Hamlet, sonen till den framlidne kungen, har ofta tolkats som samtidens olag med sig själv, en urledvriden ordning, ett ekonomiskt eller moraliskt förfall.¹⁰⁵ Men den urledvridning som gestaltas, en tid som prövas av det förflutnas vålnader, har inte bara dess

¹⁰² Siegmund Schlossmann, *Persona und prosōpon im Recht und im christlichen Dogma*, Kiel: Lipsius und Tischer, 1906. Ref. ur Roberto Esposito, *The Third Person: Politics of life and the philosophy of the impersonal*, Zakiya Hanafi (övers.), Cambridge: Polity Press, 2012 (2007)

¹⁰³ Esposito, 2012, s.74

¹⁰⁴ Esposito, 2012, s.75

¹⁰⁵ Se Derrida, 2003, s.53

nutid som fond. I likhet med den *katastrofiska* cirkelrörelsen hos Lövin utlovas någonting. Vålnaden kommer med ett löfte.

»Ett spöke går runt Europa, kommunismens spöke«, skrev Marx i inledningen av *Kommunistiska manifestet* (1848). Såsom Jacques Derrida har förklarat i *Marx spöken* (1993) angående inledningsorden – betecknande de krafter hos »det gamla Europa« som försöker fördriva spöket – finns det någonting hos hemsökelsen som pekar på en gång bakåt och framåt, men med nuet som dess sammansatta frekvensyta. Derrida formulerar här sin så kallade *hemsökologi*. Det franska ordet *hantologie* syftar delvis till »ontologi«, men som ett icke-fastställbart vara, och en tid som inte längre eller ännu inte är. Ontologin är en besvärjelse, menar Derrida: »På samma sätt som i sorgearbetet efter ett trauma måste besvärjelsen försäkra sig om att den döde inte kommer att återvända.«¹⁰⁶ Hemsökologin syftar till varats, samhällets och ideologiernas *misslyckande* med att besvärja det förflutna, vilket samtidigt frambringar en paradoxal fruktan för dess återvändo: »Erfarenheten av och fruktan för vålnaden avstäms mot *frekvensen*: antalet (fler än en), ihärdighet, rytm (för vågor, cykler och perioder).«¹⁰⁷

Frekvensen av alter egon och de otidsenliga modifikationerna av det svenska folkhemmet och efterkrigstidens konsumtionssamhälle lyckas aldrig helt jaga bort skaparens märke, det personligas upprinnelse, eller den samtid ur vilken Lövin hämtar sina kritiska avflöden. Nuet hemsöks av sig själv liksom av de svängningstal med vilka tiden fortskrider, oavbrutet inflätad i evighetsslingans regeneration, som ett snitt i det personligas avtryck; det subjekt som ingår i en personlig relation med eller mot tiden genomfars av en splittring som dess fundament, de privata och offentliga uppdelningarna en glugg som förblir öppen, ofärdig och antagonistisk. Den tid som är ur led – Hamlets ord som oavbrutet återskallar i Derridas bok – fordrar en framtid, pochar på besvärjelseernas uppmärksamhet, rör upp konturerna av en bild som en förberedelse för slutet. Om det finns en katastrofisk form hos Lövin så måste den också sägas vara utopisk. Katastrofen söker sig tillbaka till tiden före dess tillkomst, besvärjer förhistorian för att uppfinna eftervärlden, eller glömmer för att ikläda nuet den ändlösa vidd som omsluter oss. Allt läcker för att via det yttre bjuda dropparna till att avspegla det tillkommande.

Det personliga följer av en utopisk djupverkan hos Lövin, för vilket C-kulturen i hans senare utställning var ett försök att formligen gestalta dess realiserade gemenskap, att »med 'naiv intelligens' teckna en bild av hoppet, förhoppningen med kollektiv aspekt på de

¹⁰⁶ Derrida, 2003, s.149

¹⁰⁷ Derrida, 2003, s.162

utanförståendes (offrens) situation.«¹⁰⁸ Men realiserandet, vars faktiska fullbordan bör sättas under debatt när det gäller de många gånger motsägelsefulla aspekterna hos C-kulturen, kan endast bibringas genom att tråda igenom nuets otaliga speglingar, genklanger och vålnader, att inte vika av från möbiusbandets repetitiva vindlingar. Angående Herr P:s strävan efter att förvandla Konsums design till sitt eget »personliga uttryck«, förklarar Lövin några av skälen bakom en av de till synes självklara aspekterna hos *Konsument i oändligheten och Herr P:s penningar*, vilket inte en enda kritiker lyckades inse: »Jag tror fortfarande på den bilden, att vi måste ta till oss det samhälle vi har, den form som finns, och göra den till vår.«¹⁰⁹

Förklaringen är rättfram. Troligen *för* enkel, såsom Dupin säger i Poes novell. Publiken kunde tydligen inte ta det mest självklara anspråket i Herr P:s personlighet på allvar. Han handhar alltså med sina omständigheter efter det mått som tillkommer honom. »Det är vackert«, framhärdar Lövin med sträng min i tv-programmet. Ingen lyssnar. Alla är för upptagna med att besvärja samtidens konsumtionsideal ur synfältet, med 1960-talets radikaliserings fastbränd i närminnet, så att verkligheten ännu inte kan beses i dess fulla räckvidd, såvida inte konsten förfar med den *reella* zonen bakom folkhemmets yttre sken av välfärd. Här förpassas det för Lövin centrala begrepp om »det personliga« helt i skymundan av kritikerna. »Jag har ju hela tiden försökt att bearbeta det här med det personliga, vad en personlighet skulle kunna vara i ett omgivande samhälle. Och, ja, det är egentligen bara det som jag har arbetat med«, konstaterade Lövin i en intervju.¹¹⁰ Men han är inte intresserad av att avtäcka vad som alltid redan är en verklighet satt i upplösning, inte heller av att undertrycka det personliga i källaren eller det kollektiva, utan att dra det ut i det öppna, ovissa och obestämda nuet. Gemenskapen som han trots allt strävar efter, vars tredje och sista ledtråd nu kan uppdragas, rör därmed en annan sorts utopi än vad det först verkar:

Konstprojekt måste beskriva och medvetandegöra samhällssituationer i verkligheten. Konsten måste nu och i framtiden användas som politiskt instrument för förändring av *verkligheten*. Konstens problematik gäller inte konsten eller konstnärerna, den gäller människorna och livet – och människans liv i verkligheten. Folkets konst = folkets liv. Inte konsten åt folket eller folkkonst i finkulturen eller folkkonst som finkultur. Folkets konst = folkets liv.¹¹¹

¹⁰⁸ Lövin, 1988, s.47

¹⁰⁹ Lövin, 1987, s.19

¹¹⁰ Stam, 1988

¹¹¹ Lövin, 1988, s.52

Som vi har sett är detta en uppmaning som enklast kan förstås ur den symboliska sammanflätningen mellan individ och samhälle, för vilket det personliga är ytterst sett dess allegoriska bild, i alla dess oförenligheter. Och även om citatet bär prägel av sin tid, både i den kritiska hållningen till konceptkonstens självanalytiska upptagenhet och också sextiotalets frihetliga program för »konsten åt folket«, är det i all mening utopiska förenandet av folkets liv med konstens liv en *spekulativ* framställning, som via Herr P är intresserad av att framför allt problematisera hur ett sådant ideologiskt krav förmår att formuleras.

Hos Kant är det en ny typ av fråga som ställs, menar Foucault, en fråga som handlar om nuet: »Vad är det som äger rum nu? Och vad är detta 'nu', som vi alla befinner oss inom och som definierar det ögonblick då jag skriver?« Upplysningen, som den första epoken att namnge sig själv, kännetecknas hos Kant av en sådan urskiljning av vad den måste utträta i förhållande till historien, nuet och de former av vetande i vilka frågorna aktualiseras. Men frågan om innebörden i aktualiteten tillhör inte längre de traditionella eller dogmatiska formerna av tillhörighet: »Inte heller blir det helt enkelt längre en fråga om att tillhöra en mänsklig gemenskap i allmänhet, utan om att tillhöra ett särskilt 'vi', ett vi som hänför sig till en kulturell helhet som karaktäriseras av sin egen aktualitet«. ¹¹²

Lövin ger en liknande formulering, i ordalag som genljuder av glömskan enligt Nietzsche såväl som Foucaults karaktärisering av Kant. »Naturen kan inte se sig själv. Endast människan ser. Som människa. Men är natur. Och ser och skapar mänskliga betydelser«, skriver han i en av sina katalogtexter till utställningen *Live Show* (1974). Här framträder lite av det säregna, spekulativa förhållningssättet som han ger uttryck för i sina kommenterande texter, vilka ofta kretsar lika mycket kring en föreställning om en gemenskap, en uttrycklig humanism, som av de förutsättningar som åligger nuet:

Vad finns utanför människan? Finns tiden utanför människan? Skapar vi istället inte allt?
Vår tid. Människans tid. Det är det vi måste: skapa våra betydelser. Göra världen synlig.
Hur gör vi det? Vi skapar bilder, i vilka vi sätter in oss själva och det vi bryr oss om. Skapar betydelser och gör världen synlig. Vi skapar bilden av oss själva och vår tid och tiden. Vi skapar alltihop. Vi är tiden. Det är det vi är. Tiden.¹¹³

Istället för synliggörandet av den korporativt infiltrerade personligheten, konsumtionssamhällets standardiserade bild av gemenskapen som Herr P:s personifierade utanförskap försöker att omvandla till sin egen, ges här ett klarläggande supplement: frågan

¹¹² Foucault, 2008, s.238-240

¹¹³ Björn Lövin, »Betydelse« (1974), Lövin, 1988, s.74

gäller, såsom Foucault visar, ett åskådliggörande av vad som förmår oss att ställa frågan om nuet. Att göra världen synlig, via tiden, *som* tid, det som Foucault kallar för »aktualitetens ontologi«, innebär att gröpa ur det för oss osynliga ansiktet, som stockar sig mellan en besvärjelse och ett ögonblick infruset i en monter på det kommandes galleri. Vi är tiden. Formuleringen är slående. På samma sätt som människan också är natur (»Naturen kan inte se sig själv. Endast människan ser. Som människa. Men är natur«) är hon också tid, genom vilket människan skapar betydelser, om och av vår tid, genom att synliggöra tiden. En sådan rörelse inuti tiden, eller mot tiden, har en liknande logik som urledvridningens fundamentala åtskillnad med sig själv. Men det är Foucaults idé om nuets eller aktualitetens ontologi som klargör den funktion som otidsenligheten tjänar, för att belysa vad som går eller inte går att säga i namn av det samtida, och i egenskap av nuets ontologiska tillsyn av den gemenskap i vilket det personliga kan tänkas ingå.¹¹⁴

I denna mening påminner Lövins konstnärskap om den institutionella kritiken under 1960- och 70-talet, vilken enligt konsthistorikern Alexander Alberro riktade sig till den radikala upplysningstanke som åvilade den offentlighet som Kant gav uttryck för och som framför allt Habermas har skildrat. »They juxtaposed in a number of ways the immanent, normative (ideal) self-understanding of the art institution with the (material) actuality of the social relations that currently formed it« skriver Alberro.¹¹⁵ Ytterst tjänade kritiken till att omförhandla institutionernas inneboende funktion, på samma sätt som folkhemmets inkonsekvenser personifieras och plockas isär av Lövins utställning, med hjälp av aktualitetens ontologiska granskning. Därmed är kritikens uppbyggliga sida av lika stor vikt. Och för att urskilja det personligas tillkommande mening, en uttalad utopi hos Lövins formulerade »C-kultur«, måste vi enligt honom ta dessa samtida villkor på allvar, de *frekvenser* med vilka otidsenligheten mångfaldigar sig, förgrenar sig i dess omedelbara nu, destabiliserar, bryter ner eller bygger upp den på nytt, för att därefter avstämma med de spår som alltid löper jämsides, påminner oss om begynnelsen, katastrofen och glömskan, och däri upptäcka en förnyad mening som inte är reducerbar till omständigheterna. »När vi är som mest sofistikerade är vi i själva verket mycket dåliga magiker«, skriver Lövin om vår förmåga att besjåla tingen som bärare av någonting ont. »Vi skrämmer nämligen oss själva.«¹¹⁶

Lösningen är att invertera formeln.

¹¹⁴ Foucault, 2008, s.247

¹¹⁵ Alexander Alberro, »Institutions, Critique, and Institutional Critique«, Alexander Alberro och Blake Stimson (red.), 2009, s.3

¹¹⁶ Björn Lövin, »Om tingen«, *FORM*, nr.3, 1974

Spöket har, som Derrida framhåller, en tom duk som grund, en imaginär fond där den föreställs framträda, fastän där inte finns någonting. Frukten för dess framträdande eller återvändo frambringar oron för att den i sig iakttar oss, vi som fastnaglas i vår lekamliga fortvaro, att den infiltrerar varje synlig och osynlig dimension, att den *måste* manifesteras förr eller senare, att den ska förändra också den verklighet som konsten enligt Lövin måste ta i anspråk; arvet, förklarar Derrida, skrämmer oss själva, kommer till oss med ett brännande löfte, tar nuet till intyg mot besvärjelsens ändlöshet: »Denna spökets icke-närvaro kräver att man tar hänsyn till dess tid och historia, singulariteten i dess temporalitet eller historicitet.«¹¹⁷ För Lövin innebär detta att vi måste skapa förutsättningarna för ett förhållande till världen som inte avskiljer människan från den. »Låt oss också inse att den människa som kan benämna och värdera världen, därmed skapar den«, skriver han. »Det är verkligheten som är andlig.«¹¹⁸

¹¹⁷ Derrida, 2003, s.155

¹¹⁸ Lövin, 1974

4. Sammanfattning

Vad var då det personliga?

Instoppad mellan sidorna av utställningskatalogen är det ett fiktivt brev som låter oss förstå alla de motsägelser som begreppet för med sig, inte minst på det sätt som det omgivande konsumtionssamhället och folkhemmet avtecknar sig i Björn Lövins första utställning på Moderna Museet. Såsom Lövin utformade problemet med det personliga, den tematik han sa sig ha sysslat med hela sin karriär, kan frågan endast ställas i förhållande till nuet. Lövin drar upp nuets inneboende motsägelser, förklarlig via det som Michel Foucault kallade för »aktualitetens ontologi«, men med det hädangångna som en aktualisering av det tillkommande: den utopiska horisont som konsten måste sträva efter enligt Lövin finns i denna paradox, om vi bara kunde förvandla den till vår fördel. Men av vad består denna paradox?

Herr P:s brev är en central del av hur problemet med det personliga utformas av Lövins två *miljöer* i utställningen *Konsument i oändligheten och Herr P:s penningar* (1971). Rummens mentala kartverk genomborras av tiden, av ett flertal tidsskikt, av en *djupverkan* med brevet som sufflör. En röst når oss på avstånd, hopvikt och inskjuten mellan sidorna till utställningskatalogen. Brevet dröjer som ett bihang till alter egot Herr P, omplacerar och omfördelar Lövin, den avlägsna skaparen till allt. Lövin hämtar lika mycket ur 1960-talets revolutionära drömmar som av deras reella resultat, glappet som fond för en slags social ready-made, där retrospektionens genklanger ger oss alltid svaret i efterhand.

Det personliga hägrar i detta eko. Det avskiljs på samma sätt som det reala inrättas i Jacques Lacans psykoanalytiska system, som det symboliskas frånvarande orsak. Så här *är* det, påstår Lövin. Kritikerna bifaller, alltför samstämmigt. Men det reala är alltid oåtkomligt, försäkrar Lacan, trots att den konstituerar det symboliska. En samhörighet till Jacques Derridas hemsökologi visar sig, uppenbarar sig via det *katastrofiska* elementet i utställningen, genom vilket Lövin låter oss betrakta nuet med en särskild spekulativ blick, och som motiverar hans realistiska anspråk genom att alltid följas tillbaka till nuet, i de termer som Friedrich Nietzsche formulerade det otidsenliga. Det reala finns lika mycket som det *inte* finns. Gengångaren tillmötesgår oss mer än nog. Nuets reala villkor befästs av denna osynliga pakt med vålnaden, av en fantasmagori. Men genom det sätt som Herr P bejakar sina omständigheter, varur nuets ideologier kan presumtivt inverteras, är det mindre av en samhällskritisk ton som slås an. Lövin vill snarare förnya pakternas ursprungliga funktion. På

så sätt tar en allegorisk betydelse form, en sällan uppmärksammas del hos Lövins konstnärskap, där det egna sammanfaller med det gemensamma: »Folkets konst = folkets liv«.

Mellan Lövin och Herr P, brevet och lägenheten, eller mellan de splittrade rummens anvisade roller på museet, och med det upprättade avståndet till lägenhetens innehavare såväl som nuet, vidgar sig en urledvriden tid, den mångformiga anatomin som fogar sig ömsom till ett samhälleligt lapptäcke hos Lövin och ömsom läcker, dubbelexponerar eller för historiens brokiga ändar och avigsidor samman i en personlig *bild* av de ruiner som vi gemensamt utgör, på ett sådant sätt att dess standardiserade bilder också görs till ens egna, i den deltagande form som exemplifieras av Herr P:s absurt åtdragna logik: gemenskapen förs tillfälligt *ut ur* nuets betingelser, livets ovisshet och sociala samvaro bryter med konstens konstitutiva pakter, så att också utanförskapet som Herr P representerar kan ingå i vår gemensamma bilds djupverkan. På samma sätt som det personliga endast kan synliggöras i retrospektiv, skrinläggs erkännandet av Lövins påtänkta utopi genom den spekulativa relation med vilken han knyter det personliga till det omgivande samhällets triviala bildbruk och en horisont utanför vårt omedelbara nu, men alltid härledd ur nuet. Här upphör paradoxen, sammanfaller i en förhoppning. Då först kan vi ta oss vidare, menar Lövin. Genom att placera oss i detta yttre, med otidsenligheten och med de utanförståendes hemsökta bifall.

5. Källor och litteratur

Alberro, Alexander och Blake Stimson (red.), *Institutional Critique: An anthology of artists' writings*, Cambridge: MIT Press, 2009

Arvidsson, Håkan, Larsson, Lisbeth, och Salomon, Kim (red.), *Hotad Idyll: berättelser om svenskt folkhem och kallt krig*, Lund: Nordic Academic Press, 2004

Ammann, Jean Christoph, »Björn Lövins konst«, Barbara Martin (övers.), *Paletten*, nr.1, 1978

Bergmark, Torsten, »Om tiden före K«, *Dagens Nyheter*, 1971-03-03

Belting, Hans, *An Anthropology of Images: picture, medium, body*, Thomas Dunlap (övers.), Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2011 (2001)

Bois, Yve-Alain, *Painting as Model*, Cambridge, Mass: MIT Press, 1993

Boman, Monica, »Det absurda konsumtionssamhället«, *FORM*, nr.3, 1971, s.137

Bons, Magnus, »Det utopiska språket: Björn Lövins miljöer *Om det personliga och Leninmonumentet*«, Magnus af Petersens (red.), *Björn Lövin. Ett kryss för tanken*, Stockholm: Moderna Museet, 2009

Brazda, Johann och Schediwy, Robert (red.), »The Consumer Co-operatives in Sweden«, *A Time of Crises: Consumer Co-operatives and Their Problems Around 1990*, Wien: Vienna University, 2011, s.276

Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt: Suhrkamp, 1974

Cavalcante Schuback, Marcia Sá, »Person, *personne*, *persona* – anmärkningar om Heideggers kritik av begreppet 'person'«, Jonna Bornemark (red.), *Det främmande i det egna: Filosofiska essäer om bildning och person*, Södertörn Philosophical Studies 4, Huddinge: Södertörns högskola, 2007

Dahlqvist, Hans, »Folkhemsbegreppet: Rudolf Kjellén vs Per Albin Hansson«, *Historisk tidskrift*, nr. 3, 2002

Deleuze, Gilles, *Cinema 1: The Movement-Image*, Hugh Tomlinson och Barbara Habberjam (övers.), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989 (1983)

Derrida, Jacques, »Le facteur de la vérité« (1975), *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, Alan Bass (övers.), Chicago/London: The University of Chicago Press, 1987

Derrida, Jacques, »För kärleken till Lacan« (1990), William Fovet och Johan Öberg (övers.), *Ord & Bild*, nr.6, 1994

Derrida, Jacques, *Marx spöken*, Jonas (J) Magnusson (övers.), Göteborg: Daidalos, 2003 (1993)

de Duve, Thierry, *Pictorial nominalism: on Marcel Duchamp's passage from painting to the readymade*, Dana Polan (övers.), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991 (1984)

de Duve, Thierry, *Kant After Duchamp*, Cambridge: MIT Press, 1996

de Duve, Thierry, »The Post-Duchamp Deal: Remarks on a few specifications of the word 'art'«, *Filozofski Vestnik*, vol. 18, nr.2, 2007

Edenheim, Sara, *Anakronismen: Mot den historiska manin*, Göteborg: Daidalos, 2011

Esposito, Roberto, *The Third Person: Politics of life and the philosophy of the impersonal*, Zakiya Hanafi (övers.), Cambridge: Polity Press, 2012 (2007)

Feuk, Douglas, *Ulrik Samuelson*, Borås: Sveriges allmänna konstförening, 1997

Foucault, Michel, *Diskursernas kamp*, Thomas Götselius och Ulf Olsson (red.), Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2008

Granath, Olle och Nieckels, Monica (red.), *Moderna Museet 1958-1983*, Stockholm: Moderna Museet, 1983

Graw, Isabelle, *High Price: Art Between the Market and Celebrity Culture*, Nicholas Grindell (övers.), Berlin: Sternberg Press, 2010 (2008)

Grosz, Elizabeth, *The Nick of Time: Politics, Evolution, and the Untimely*, Durham: Duke University Press, 2004

Habermas, Jürgen, *Borgerlig offentlighet*, övers. Joachim Retzlaff, Arkiv: Lund, 1984 (1962)

Hansson, Per Albin, *Från Fram till folkhemmet: Per Albin Hansson som tidningsman och talare*. Anna Lisa Berkling (red.), Solna: Metodica press, 1982

Hahr, Teresa, *Herr P:s penningar och Konsument i oändligheten: en av Björn Lövins utställningar på Moderna Museet*, 60 poängs uppsats, Gunnar Berfelt (handledare), Konstvetenskapliga institutionen, Stockholm: Stockholms universitet, 1997

Hedling, Erik och Jönsson, Mats (red.), *Välfärdsbilder: svensk film utanför biografen*, Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008

Holmberg, Helena och Zachia, Giorgiana (red.), *Image at Work*, Stockholm: OEI Editör, 2011

Holmberg, Per och Ström, Holger, *Välstånd med slagsida: Låginkomstutredningens första betänkande i sammandrag*, Stockholm: Allmänna förlaget, 1970

Holmberg, Per, »Budgetexempel: tempoarbetaren P. i Stockholm, Göteborg eller Malmö 1970« (1971), *Från P till C – kampen om verkligheten: From P to C – the struggle for reality (Björn Lövin arbeten/works 1970-1988)*, utst. kat. Kulturhuset Stockholm, Konstavd., Stockholms kulturförvaltning, 1988

Johanson, Ingela, *Strejkkonsten: röster om kulturellt och politiskt arbete under och efter gruvstrejken 1969-70*, Kim Einarsson och Martin Högström (red.), Göteborg: Glänta Produktion, 2013

Kant, Immanuel, »Svar på frågan: Vad är upplysning?« (1784), Joachim Retzlaff (övers), *Vad är upplysning?: Kant, Foucault, Habermas, Mendelssohn, Heidegren, Östling, Brutus* (red.), Stockholm/Stehag: Symposion Bokförlag, 1989

Karlholm, Dan, *Den otidsenliga konsten: om samtidskonstens historia och framtid*, Stockholm: Axl Books, kommande bok

Konsument i oändligheten och Herr P:s penningar, utst. kat., Stockholm: Moderna Museet, 1971

Lacan, Jacques, »Seminariet om 'Det stulna Brevet'« (1956), Cristine Sarrimo (övers.), *Modern Litteraturteori: Från rysk formalism till dekonstruktion, del 2*, Claes Entzenberg och Cecilia Hansson (red.), Lund: Studentlitteratur, 1991

Lacan, Jacques, »Talets och språkets funktion och fält i psykoanalysen«, Ann Runnqvist-Vinde, Iréne Matthis och Françoise Rouqués (övers.), *Écrits: Spegelstadiet och andra skrifter i urval av Iréne Mathis*, Stockholm: Natur och kultur, 1989

Lindén, Claudia, »Ur led är feminismens tid – Om tidsmetaforer, otidsenlighet och gengångare i feministisk historieskrivning«, *Tidskrift för Genusvetenskap*, nr.3, 2012

Lövin, Björn, »Institutet för medvetenhet och samvete«, *Folkuniversitetet*, nr.1, 1969,

Lövin, Björn, »Var finns våldet i samhället?«, *Dagens Nyheter*, 1973-09-04

Lövin, Björn, »Om tingen«, *FORM*, nr.3, 1974

Lövin, Björn, »Herr P:s penningar«, *Moderna Museet 1958-1983*, Olle Granath och Monica Nieckels (red.), Stockholm: Moderna Museet, 1983a

Lövin, Björn, »Live Show 1974«, *Moderna Museet 1958-1983*, Olle Granath och Monica Nieckels (red.), Stockholm: Moderna Museet, 1983b

Lövin Björn, obetitlad text, *Korrespondenser – ett samtal med Baudelaire*, Ingela Lind (red.), Stockholm: Moderna Museet, 1987

Lövin, Björn, »Från tiden före K« (1971), *Från P till C – kampen om verkligheten: From P to C – the struggle for reality (Björn Lövin arbeten/works 1970-1988)*, utst. kat. Kulturhuset Stockholm, Konstavd., Stockholms kulturförvaltning, 1988

Lövin, Björn, »Betydelse« (1974), *Från P till C – kampen om verkligheten: From P to C – the struggle for reality (Björn Lövin arbeten/works 1970-1988)*, utst. kat. Kulturhuset Stockholm, Konstavd., Stockholms kulturförvaltning, 1988

Lövin, Björn, »Om rörelsen« (1974), *Från P till C – kampen om verkligheten: From P to C – the struggle for reality (Björn Lövin arbeten/works 1970-1988)*, utst. kat. Kulturhuset Stockholm, Konstavd., Stockholms kulturförvaltning, 1988

Lövin, Björn, [Unpublished text], Cecilia Grönberg och Jonas (J) Magnusson (övers.), *Image at Work*, Helena Holmberg och Giorgiana Zachia (red.), Stockholm: OEI Editör, 2011

Marwick, Arthur, *The Sixties: Cultural Revolution in Britain, France, Italy and the United States, C.1958-C.1974*, Oxford: Oxford University Press, 1998

Muller, John P. och Richardson, William J. (red.), *The Purloined Poe: Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading*, Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1988, tredje upplagan, 1990

Nietzsche, Friedrich, »Om historiens nytta och skada för livet« (1874), Nikanor Teratologen (övers.), *Samlade skrifter. Bd 2, Otidsenliga betraktelser I-IV; Efterlämnade skrifter 1872-1875*, Eslöv: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2005

Nittve, Lars, »Förord«, Magnus af Petersens (red.), *Björn Lövin. Ett kryss för tanken*, Stockholm: Moderna Museet, 2009

Nylén, Leif, *Den öppna konsten: Happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet*, Borås: Sveriges allmänna konstförening, 1998

Olvång, Bengt, »70-talets realism«, *Paletten*, nr.1, 1981

Olvång, Bengt, »Från Solidar till Konsum«, *Aftonbladet*, 1971-02-25

Petersson, Frans Josef, »Svensk konceptkonst recto & verso«, *OEI* #52, 2011

Rosen, David och Santesso, Aaron, *The Watchman in Pieces: Surveillance, Literature and Liberal Personhood*, New Haven & London: Yale University Press, 2013

Schlossmann, Siegmund, *Persona und prosōpon im Recht und im christlichen Dogma*, Kiel: Lipsius und Tischer, 1906

Standing, Guy, *Prekariatet: den nya farliga klassen*, Joel Nordqvist (övers.), Göteborg: Daidalos, 2013

Thunberg, Anders (red.), *Strejken: röster, dokument, synpunkter från en storkonflikt*, Stockholm: Raben & Sjögren, 1970

Tellgren, Anna (red.), *Historieboken. Om Moderna Museet 1958-2008*, Stockholm: Moderna Museet, 2008

Widenheim, Cecilia, »Happiness Is Our Business«, Magnus af Petersens (red.), *Björn Lövin. Ett kryss för tanken*, Stockholm: Moderna Museet, 2009

Wollheim, Richard, *Konsten och dess föremål*, Jim Jakobsson (övers.), Stockholm: Thales, 2006 (1968)

Žižek, Slavoj, *Njutandets förvandlingar: Sex essäer om kvinnan, kulturen och makten*, Margareta Eklöf (övers.), Stockholm: Natur och kultur, 1999

Arkivmaterial

Lövin, Björn, [Ansökan] "Till Kungl. Akademien för de fria konsterna" 1977-12-30.
Inkommande korrespondens 1977, s.4093, Konstakademiens arkiv

Lövin, Björn, opublicerad text. I Isabella Lövins ägo.

Internet

Coop, <http://www.coop.se/Globala-sidor/OmKF/Kooperativ-samverkan/Var-historia1/Tidslinjen/1870-19002/1897/Annons--och-reklambyran-Svea/>, 131012.

Nationalencyklopedin, <http://www.ne.se/lang/möbiusband>, 131013.

Svenska akademiens ordbok, <http://g3.spraakdata.gu.se/saob/>, 140109.

Radio

Stam, Cecilia, »Från P till C – kampen om verkligheten«, *Konstfönstret*, Stockholm: Sveriges Radio, P1, 1988-06-06

Tv-program

»Ja, men vår bransch sysslar inte med låglönare...«, Stockholm: Sveriges Radio, TV2, 1971-04-14, 21.20-21.50