

Professionell entreprenör eller glad amatör

Är konstnär ett yrke?

Av: Kira Carpelan

Handledare: Krystof Kasprzak
Södertörns högskola | Centrum för praktisk kunskap
Magisteruppsats 22,5 hp
Magisterprogram i praktisk kunskap | vårterminen 2026



Sammanfattning

I den här vetenskapliga essän undersöker jag om konstnär är ett yrke och ifall det passar oss konstnärer att vara entreprenörer eller om det kunde fungera att organisera sitt konstnärliga görande som en amatör. Med hjälp av egna erfarenheter och med stöd i Pierre Bourdieus teorier om det konstnärliga fältet beskriver jag hur en del av strukturen runt den yrkesverksamma konstnären fungerar, i praktiken och i teorin. Jag analyserar hur entreprenörbegreppet har formulerats på ett vis hos Joseph Schumpeter och använts på ett annat vis inom samtida kulturpolitiska handlingsplaner. Jag kopplar samman den kunskap en konstnär har om och genom sitt eget arbete med det kunskapsbegrepp som Édouard Glissant kallar det imaginära. Med stöd i det imaginära, och mot bakgrund av Bourdieus strukturalistiska teori, föreslår jag att en konstnär borde kunna omformulera sin situation så att vi antingen kunde verka som amatörer eller äkta Schumpeterska entreprenörer, eller en kombination av dessa två.

Nyckelord: konstnär, entreprenör, amatör, yrkesverksam, praktisk kunskap, konst, det imaginära

Abstract

Professional entrepreneur or happy amateur. Is being an artist a profession?

In this scientific essay, I investigate whether being an artist is a profession and whether it suits us artists to be entrepreneurs or whether it could work just as well or better to organize our artistic work as an amateur. Using my own experiences and supported by Pierre Bourdieu's theories about the artistic field, I describe how the structure around the professional artist functions, in practice and in theory. I analyze how the idea of an entrepreneur has been formulated in one way by Joseph Schumpeter and used in another way within contemporary cultural policy action plans. I connect the knowledge an artist has about and through their own work with the concept of knowledge that Édouard Glissant calls The Imaginary. Supported by the imaginary, and against the background of Bourdieu's structuralist theory, I suggest that an artist should be able to reformulate their situation so that we could either act as amateurs or genuine Schumpeterian entrepreneurs, or a combination of the two.

Keywords: artist, entrepreneur, amateur, professional, practical knowledge, art, the imaginary

Innehåll

<i>Berättelse 1: Utbytet</i>		s. 4
Brygga		s. 4
Metod	- Vetenskaplig essä	s. 8
	- Teoretiska perspektiv	s. 10
	- Etiska överväganden	s. 10
<i>Berättelse 2: Utställningsrummet</i>		s. 11
Reflektion - del 1	- Konstfältet	s. 12
	- Konstfältets aktörer idag	s. 15
	- Konstbegreppet	s. 16
	- Konstnärens kunskap som det imaginära	s. 20
<i>Berättelse 3: Gästlistan</i>		s. 22
Reflektion - del 2	- Entreprenören	s. 23
	- Amatören I	s. 29
<i>Berättelse 4: Leveransen</i>		s. 33
Reflektion - del 3	- Konst som profession, yrke och jobb	s. 33
<i>Berättelse 5: Mottagningen</i>		s. 35
Reflektion - del 4	- Amatören II	s. 36
Slutord		s. 41
Referenser		s. 45
Bilaga		s. 47

Utbytet

Miss Awano-sensei, min lärare på Tokyo Zokei University, skickar ett sms: "Möt mig på vernissagen kl fem, jag kan stanna en kvart och presentera dig". Jag förstår inte riktigt varför hon vill komma för att bara stanna en så kort stund, men hennes sms är alltid lite märkliga eftersom de är direktöversatta från japanska till engelska genom en funktion hon har i telefonen. Som tur är är jag där i tid. Jag står i en liten grupp med två andra utbytesstudenter, Fredrik och Jens från Fotohögskolan i Göteborg, och deras professor. Läraren hälsar knappt på mig när jag ansluter utan han står lite med ryggen åt mig och jag blir inte tilltalad eller inbjuden i samtalet. Jag tänker att han är konstig och dryg, väldigt viktig eller väldigt blyg. Prick fem dyker miss Awano-sensei upp och tar mig i handen och drar iväg genom rummet. Det är ett stort galleri, nästan som en konsthall, och det är fullt. Första stoppet är en man som hon presenterar som professor någonting, han bugar djupt och ler. Miss Awano, Yumito heter hon i förnamn men jag säger aldrig det, alltid Miss Awano eller Sensei eller båda, ursäktar oss och drar med mig till nästa, en konstnär och hennes vänner, och nästa och nästa till dess att vi har hälsat på ungefär tio personer. Alla har bugat djupt, lett stort och varit väldigt vänliga. "Så, nu klarar du dig." säger hon. "Nu kan du prata med dem och de presenterar dig vidare. Nu måste jag gå. Vi ses imorgon i skolan!" Jag får senare förstå anledningen. Män kan inte prata med kvinnor som de inte blivit presenterade för av en gemensam bekant. Det skulle anses fruktansvärt påfluet och oartigt. Fredriks och Jens lärare betedde sig underligt mot mig eftersom han väntade på att Fredrik eller Jens skulle presentera oss. Men eftersom de inte kände till den sociala regeln gjorde de inte det och resultatet blev att professorn inte kunde inkludera mig i deras samtal. Jag inser att det skulle vara väldigt svårt att etablera sig som västerländsk kvinna på konstscenen i Japan.

Brygga

Anledningen till att jag valt den här berättelsen, som råkar utspela sig i Japan, är att den för mig beskriver en sak som jag vet finns i min vardag hemma i Stockholm men som blev synlig för mig i den kontexten som var en annan kultur. Det kan vara små saker som är självklara men outtalade som styr en stor mängd tillfällen och möten som har med arbetet som konstnär att göra. Som att man inte vet hur man hälsar på folk. Kontakter och nätverkande är avgörande, samtidigt som reklam är omöjligt och det är svårt att hitta bra tillfällen att presentera sig själv. I Sverige och övriga västvärlden är det kanske inte på grund av skillnaden i uppförandekoder mellan kvinnor och män, men här finns en annan hierarki som är den

mellan den som har och den som vill ha något. Den som vill ha något kan sällan gå och be om det utan måste vänta på att bli inbjuden. Därför är det sociala, umgänget och spontana möten, viktiga. Det gäller att "hålla sig framme" som Hito Steyerl skriver om (som jag nämner längre fram).

Konstvärlden fungerar olika på olika platser, i olika sammanhang och rum. Den "fungerar", ibland helt utan att annonsera det, på ett dolt sätt, som är underförstått och inlärt genom olika slags ceremonier. Det finns en internationell konstscen som visserligen delar stjärnor och arenor men det är mycket i lokala sammanhang som kan skilja sig åt. Och det är ofta omöjligt för blivande konstnärer att fråga rakt ut vad saker betyder. Många koder och regler går det inte att tala om över huvud taget. Exemplet från Japan blev intressant för mig för det tydliggjorde hur svåra den typen av regler är att förstå om man inte får en introduktion från en mentor som vill en väl.

Jag har arbetat som konstnär i nära tjugo år.¹ Innan dess som filmarbetare och animatör inom en mer konstnärlig del av filmbranschen. Som filmarbetare var jag anställd, men som konstnär har jag haft enskild firma och aktiebolag. Min konst är ganska spretig till sitt utseende.² Jag arbetar i många olika material. Där är inte heller så lätt att följa en tematik eller en stil. Jag tror ingen om hundra år skulle kunna titta på allt jag gjort (om det finns kvar) och se "det här är typiska Carpelan-grejer!", som man kanske kan med en annan slags mer stilistiskt eller tematiskt sammanhållna konstnärskap. Det som ändå går igen i mitt arbete är kanske spåren av ett intresse för stereotyper, normerande funktioner och berättelser, ordningar och strukturer.

Jag har gjort film baserat på klichéer³, vänt på eller tagit bort orienteringsfunktionen och den förväntade strukturen i text och webb-verk⁴. Jag har arbetat med ohållbara material och verktyg. Hantverk ser ut som pyssel. Ramarna är från IKEA och omöjliggör samlande och bevarande. Jag har ofta fotograferat och filmat med enkla kameror och medvetet inte polerat ytan som konventioner bjuder. Jag har härmats och iscensatt svåra sociala sammanhang, där det finns en maktobalans eller en fyrkantig förväntan om hur olika personer ska bete sig eller agera.

¹ Jag tog min examen Master of Fine Art (MFA) på Konstfack 2007.

² <https://www.kiracarpelan.se/html/bilder.html>

³ <https://www.kiracarpelan.se/html/kue2.html>

⁴ <https://www.kiracarpelan.se/html/nonce.html> och <https://www.kiracarpelan.se/html/115dgr.html>

Om det finns något som går igen i mitt arbete så är det kanske metoden att packa upp, förenkla, smula sönder, granulera, zooma in, ta isär. För att se vad det egentligen är som praktiseras i ett påstående, en bild, en berättelse, ett sammanhang. Som en sprängskiss. Vilka är delarna som bildar ett uttryck, var görs generaliseringen och var gömmer sig det exakta? Jag har försökt formulera det många gånger på olika vis, vilket man måste så klart ifall man vill delta i det som är konstens rum.⁵ Men allt går inte att översätta i text, och ibland är mina tankar om min egen konst inte relevanta. En gestaltning kan ha delar som är dolda för mig som gör den. Det finns aldrig ett perspektiv när man tar del av konst. Därför tycker jag om upprepningar och jag upprepar mig ofta. Repetitioner ingår i en lärandeprocess. Det är också ett estetiskt verktyg, som i rytm. Rytmen och brotten i rytmen skapar former som kan berätta saker, peka ut eller släta över, sätta ett tempo och ta ut en riktning. En metod som jag ofta använder är montage, i foto, film, text, animationer, webb och teckning. Och så sticker jag. Där handlar det igen om rytm och kopplingar, om att fånga tiden och hur ljuset bryts mot olika slags ytor, samt om hur stickning och skrivande hänger ihop som oändliga göranden som kan formas till funktion eller fina onödigheter. Att göra konst är som att gå, lyssna, äta. Man bara gör det, som ett sätt att tänka, spara på intryck, berätta eller förstå något. Det är lättare att göra konst än att passa en tid. Det tar mer kraft från mig att förstå hur jag praktiskt ska förhålla mig till att vi använder klockor så mycket. Att göra konst är som att sätta sig eller andas. Det är svårt att beskriva och jag har aldrig känt ett behov av att prata med någon annan om mina val och beslut i en konstnärlig process.⁶ Jag vet allt jag behöver veta och det jag inte vet visar sig.

För mig har görandet av konsten aldrig inneburit något dilemma. Alla beslut tas som i en lek. Inget är fel, allt kan vara rätt, det går alltid att ändra sig, göra om, börja om. Inte heller visandet eller mötet med en betraktare har varit svårt, bara intressant. Det som varit svårt för mig har varit att följa de sociala spelreglerna som samtidskonstbegreppet innefattar. Relationerna inom konstvärlden. Där hamnar jag hela tiden i trubbel. Genom att vara för öppen eller för stängd, för generös eller för ointresserad, för politisk, för filosofisk eller för intresserad av strukturer. Jag har också tyckt att ekonomiska intressen och beroenden alltid bara stått i vägen för det som är intressant och viktigt med konst. Den enda gången ekonomi går att använda är som en begränsning eller inramning i en konstnärlig process. Det är

⁵ <https://www.kiracarpelan.se/html/text.html>

⁶ Det här var något en del av mina lärare hade svårt med. Mina ateljésamtal var alltid lite märkliga (förmodligen för att jag inte förstod vad de var till för) och ibland kunde det ta om uppstå en fientlig stämning på grund av det här glappet i förståelsen av hur en konstnärlig process kan och bör delas.

intressant vad konsten kostar att göra. Det är inte intressant vad konsten kostar att äga. Det blir till ett dilemma om konsten ska vara en inkomstkälla. Mitt dilemma i uppsatsen handlar alltså om det sociala och om definitionen av konstnär som ett yrke.

Jag har många gånger undrat om det verkligen går att *arbeta* som konstnär, om det är ett yrke eller bara ett sätt att vara. Det är en politiskt känslig fråga som man inom skrået inte gärna ställer sig på riktigt i all sin komplexitet.⁷ Eftersom det är så svårt att försörja sig som konstnär och samtidigt få tid att göra sin konst så pratas det mycket om det praktiska, hur man gör för att få betalt, men ganska lite om det politiska: går det att göra konst på beställning? Som en produkt på en marknad? Som en upphandlad tjänst? Som en konsumtionsvara? Om inte, vad är det i så fall man får betalt för? Är betalningen med och definierar yrket? Eller är det något annat? Kunskapen, skickligheten, erfarenheten? USP:en?⁸

En definition av vem som är en professionell konstnär ges av Konstnärsnämnden, som skriver på sin hemsida att den räknas som yrkesverksam konstnär ”som helt eller delvis kan försörja sig på sin aktiva konstnärliga verksamhet och som återkommande låter sin konst möta en publik/konstnärligt sammanhang”.⁹ Formuleringen är förrädisk. Den får det att verka som att huruvida ens konst möter en publik eller inte är något konstnären själv kan styra över, bara genom att ”låta” den göra det. Alla konstnärer jag känner vittnar om att det svåraste med att vara verksam är att få tillfälle att ställa ut. Och alla inom fältet, inte minst Konstnärsnämnden¹⁰, vet att väldigt många konstnärer inte får betalt trots att de har utbildning, företag och erkännande. Så hur ska de då anses professionella? Eftersom professionalismen här är kopplad till försörjning blir definitionen beroende av den utövandes ekonomi och hur hen redovisar sina inkomster. Konstnär finns med i listan över yrken hos SCB. Deras definition av yrke bygger på att det finns jobb.¹¹ Vad händer med yrket om det inte finns några jobb?

⁷ Ett lysande undantag är boken *Poor Artists* från förra året av duon The White Pube som består av Zarina Muhammad och Gabrielle de la Puente, båda två konstnärer, kritiker och curatorer
<https://thewhitepube.co.uk/book/>

⁸ Unique selling point, ung ”unik konkurrensfördel” på svenska

⁹ <https://www.konstnarsnamnden.se/att-skriva-en-ansokan/>

¹⁰ <https://www.konstnarsnamnden.se/konstnarers-villkor/>

¹¹ <https://www.scb.se/dokumentation/klassifikationer-och-standarder/standard-for-svensk-yrkesklassificering-ssyk/>

En annan definition av vad som menas med professionell ges av Svein Aage Christoffersen som i *Professionsetik* lyfter olika perspektiv på vad det innebär att vara professionell.¹² I del 3 i min reflektion applicerar jag några av dessa på konstnärsrollen.

Syftet med den här essän är att skapa ytterligare plats åt en konstnärs verksamhet, så att det som är vår kunskap inte måste vara knuten till den struktur som idag kallas professionell, då den utesluter många sätt att vara konstnär på av rent ekonomiska skäl. Själv var jag tvungen att ställa mig frågan för några år sedan om jag är konstnär eftersom min praktik inte passar in i det som definieras som yrkesverksam sedan jag har en heltidsanställning inom ett helt annat område, som inte har något med konst att göra. I en essä prövade jag tanken att lägga av med konst och sluta se mig själv som konstnär.¹³ Men jag insåg att jag istället kan försöka tänja konstbegreppet till att även rymma mitt sätt att vara konstnär på. Att jag som konstnär kanske kan vara med och bestämma det.

Jag undrar om det är en profession, ett yrke eller ett jobb att vara konstnär? I relation till den frågan, hur fungerar formen vi förväntas arbeta i: entreprenörskapet? Går det att vara konstnär och entreprenör? Och eftersom jag genom mitt sätt att försörja mig (som anställd inom ett annat yrke och inte som frilansande egenföretagare inom kulturområdet) inte definieras som yrkesverksam/professionell konstnär, skulle amatören kunna vara ett alternativ till entreprenören?

Metod

Vetenskaplig essä

Metoden inom den praktiska kunskapens teori, att gestalta en erfarenhet och sedan reflektera över den, passar mitt dilemma som inbegriper själva konstbegreppets utformning och praktisering (genom hur man vet vem som är konstnär och inte) samt frågan om konstnär är ett yrke, en profession, ett jobb; alla tre eller ingetdera. I den vetenskapliga essän fungerar berättelser om egna erfarenheter från yrkeslivet som material för reflektion med hjälp av olika perspektiv från teoretiska referenser. Jag tycker inte att en händelse i sig i det här fallet är nog för att beskriva den etablerade kultur som jag upplever. Därför har jag lagt in flera berättelser

¹² Christoffersen, Svein Aage (red.), *Professionsetik*, Gleerups Utbildning AB, Malmö, 2017

¹³ Carpelan, Kira. "Jag älskar 'det normala'" i *Hjärnstorm - Jag lägger av*, nr 138-139, 2019
<https://hjarstorm.se/jag-alskar-det-normala/>

av liknande händelser som gestaltar hur sociala koder, beteenden och konsekvenser plötsligt blivit synliga för mig. Ovanpå varandra kan de bilda en väv som tydligare visar hur ofta och vardagligt dessa händelser är en del av en konstnärs praktik. Händelserna som berättelserna gestaltar är alltså inte dilemman i sig, många skulle kanske inte ens lägga märke till det jag lägger märke till, men tillsammans och över tid kan de bli det, särskilt ur ett klassperspektiv. Min berättelse är alltså i flera delar och består av några olika situationer som beskriver hur reglerna i konstvärlden både påverkar sociala sammanhang och är en del av själva konstbegreppet, och hur gränserna inte alltid är jättetydliga mellan politik, filosofi, arbete, umgänge, teori och praktik.

Jonna Lappalainen skriver "[a]tt försöka formulera vad praktisk kunskap är, innebär just att göra anspråk på att ha formulerat något som andra känner till, förhåller sig till och ofta erkänner betydelsen av men som de samtidigt lika snabbt tillstår att de inte har tänkt närmare på."¹⁴ För mig påminner beskrivningen om hur det är att arbeta med konstbegreppet. Alla vet vad konst är och känner (oftast) igen konst när de ser den. Ändå är det vanligt med kommentarer som "det där hade jag kunnat göra" och "är det där verkligen konst" eller om man upplever något som absurt eller skandalöst kan man skämta om att "det nog är ett konstprojekt". Alltså på samma sätt finns där ett glapp mellan erfarenheten, kunskapen, den allmänna meningen och möjligheten att beskriva något man kan. Jag har därför gjort en kort beskrivning av det samtida konstbegreppet och hur det fungerar i praktiken, eftersom det är med och definierar vem som är konstnär.

Jag har inspirerats av mottot som är en slags gyllene regel inom vissa delar av konstutbildningen, "gräv där du står". Det är också titeln på en bok av Sven Lindqvist som han i förordet beskriver såhär: "Det här är en forskningshandbok för icke-yrkesforskare. Den visar 30 olika sätt att undersöka ett arbete och en arbetsplats. [...] Boken vänder sig till var och en som vill utforska sitt eget jobb."¹⁵ Metod nummer 24 "Utan arbete" tilltalade mig eftersom det är sällsynt med jobb som konstnär och jag därför sedan en tid, som ett slags konceptuellt verk, valt att kalla mig för amatör.

Jag vill pröva om amatörbegreppet kan fånga in det som en konstnär gör lika väl som idén om det professionella förhållningssättet, eller kanske till och med bättre. Amatör i det här

¹⁴ Hjertröm-Lappalainen, Jonna (red.), *Klassiska texter om praktisk kunskap*, Södertörns högskola, 2015

¹⁵ Lindqvist, Sven, *Gräv där du står: hur man utforskar ett jobb*, Bonnier, Stockholm, 1978

sammanhanget är den som älskar det den gör¹⁶ och beskrivs genom ett konstnärligt arbete jag inledde för ca fem år sedan. Metoden är att genom essäformen relatera olika egna erfarenheter till teori och ett urval av andra samtidskonstnärers texter, samtal och forskning.

Teoretiska perspektiv

För att se hur strukturen runt den yrkesverksamma konstnären hänger ihop använder jag sociologen Pierre Bourdieus teori om konstnärliga fält i *Konstens regler: det litterära fältets uppkomst och struktur*.¹⁷ Bourdieu undersöker hur konstnärliga värden skapas genom maktkamper och det han kallar ”kulturellt kapital”, med utgångspunkt i 1800-talets franska modernism. För en idé om entreprenörskap har jag använt nationalekonomen Joseph Schumpeters analys om entreprenören som central drivkraft i ekonomin genom det han kallar ”kreativ förstörelse”.¹⁸ För ett begrepp om hur konstnärens kunskap kan fungera har jag använt det imaginära hos poeten och filosofen Édouard Glissant.¹⁹ De erfarenheter, vetanden och instinkter som jag och andra konstnärer har och förvärvar genom vår konstnärliga praktik, genom att alltid ställa frågan ”vad betyder det?” eller ”hur vore det om?” och ”varför?”, tänker jag är ett sätt att fungera i det imaginära, som jag uppfattar som en viss form av öppenhet och slag av kreativt vetande. Om konstnären har en viss typ av kunskap eller inte spelar roll för hur vår kompetens räknas och ges plats på arbetsmarknaden och i samhället i stort. För en definition av vad en profession är använder jag Svein Aage Christoffersens teori.²⁰

Etiska överväganden

Jag har anonymiserat mina berättelser så mycket som möjligt. Jag har också valt att inte ta med berättelser som trots att inga namn nämns skulle kunna peka ut en person på ett ofördelaktigt sätt. I de fall jag nämnt enskildas namn eller beskrivit dem så att de skulle kunna gå att känna igen, är det när det spelar en viss roll att det handlar om just dem eller rollen de har, och det som beskrivs inte borde kunna skada dem på något sätt, antingen för att det redan är känt och har skett i ett offentligt sammanhang, eller för att det som beskrivs inte rimligen

¹⁶ <https://sv.wikipedia.org/wiki/Amat%C3%B6r>

¹⁷ Bourdieu, Pierre, *Konstens regler: det litterära fältets uppkomst och struktur*, Symposion, Stehag, 2000

¹⁸ Schumpeter, Joseph Alois, ”Den ekonomiska utvecklingens teori”, i *Schumpeter: om skapande förstörelse och entreprenörskap*, Ratio, Stockholm, 1994

¹⁹ Glissant, Édouard, *Poetics of relation*, Univ. of Michigan Press, Ann Arbor, 1997

²⁰ Christoffersen, Svein Aage (red.), *Professionsetik*, Gleerups Utbildning AB, Malmö, 2017

borde uppfattas som något negativt. Eftersom konstvärlden är ett socialt nätverk som de flesta verksamma är beroende av vill jag inte försvåra möjligheterna för någon kollega att fortsätta arbeta enligt de principer som gällt, gäller och kommer att gälla ännu ett tag, som Bourdieu beskriver. Jag hoppas att jag har klarat den balansgången.

Utställningsrummet

Jag arbetar som utställningsvärd och assistent på Tensta konsthall under ledningen av Konst2, ett curatorskollektiv som för fram en kritik av den vita kuben bland annat genom en form av relationell estetik. De har satt ny prägel på konsthallen och utställningsprogrammet, vilket inte uppskattats av etablerade kritiker. Bland annat kommer man senare att visa målningar av Carl Fredrik Hill i en uppdaterad version av konsthallen målad i leopardmönster. I den utställning som nyss avslutats ställde den turkiska konstnärgruppen Oda Projesi ut en "social skulptur" där publiken bjöds in att delta i att aktivera och aktualisera gemensamma utrymmen och tänka kring hur vi formar och formas av vår omgivning.²¹ Konsthallen var öppen för all slags användning och gruppen uppmanade alla besökare att delta i olika aktiviteter. Nu öppnar vi en utställning av den japanska målaren Masato Kobayashi vars verk är hela måleriprocessen med alla dess spår och beståndsdelar lämnade som om han var mitt i arbetet. Det är en skulptural installation med dukar, färgtuber, penslar, paletter och annat som ser ut att vara delar i ett pågående ateljéarbete. Men Masato vet exakt när det är klart och när han avslutat sin process får inte en endaste liten detalj rubbas. Objekten står "i kontakt med stjärnorna i rymden" som han uttrycker det i katalogen.²² Bland vernissagepubliken finns en äldre man som var med i det deltagarbaserade förhållningssättet i den förra utställningen. Han vill visa att han har förstått konceptet vi pratade om sist och tar ett initiativ. Han går fram och lyfter en pensel från paletten som ännu inte hunnit torka och sätter den mot duken för att bidra till verket. Masato får syn på honom och skriker rakt ut i fasa. Det är som en scen från en opera. Man kunde tro att någon blivit mördad. Curatorerna skyndar fram till mannen och hjälper honom att lägga ner penseln och börjar förklara. Masatos gallerist tar hand om konstnären och leder honom bort till ett hörn där han kan pusta ut och lugna ner sig. Utan ord enas vi om att det säkraste för alla inblandade är att bara ignorera händelsen. Masatos arbeten säljs för höga belopp

²¹ <https://www.dn.se/kultur-noje/i-tensta-ar-stockholm-periferin/>

²² Kobayashi, Masato, *Masato Kobayashi: starry paint stars of outer space by pure painting 25 oktober-30 januari 2005*, Tensta konsthall, Spånga, 2004

och konsthallen har inte råd med eventuella skadeståndskrav. Vi hoppas därför att galleristen ska gå att resonera med efter att Masato lugnat sig. Curatorerna förbereder samtalet i sina huvuden medan vi andra ler och förklarar vänligt för övriga besökare att ”den här gången är det inte ett interaktivt verk som ställs ut, även om det kan se ut som det”.

Reflektion - del 1

Konstfältet

I sin nu klassiska sociologiska studie *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur* från 1992 gör Pierre Bourdieu en indelning av konstens rum i två olika slag. Det ena är det sociala ”fältet” som han kallar väven av relationer mellan positioner som innehas av olika utövare (konstnärer, gallerister, kritiker med mera). Det andra är ”rummet av möjligheter” där konsten får sitt sammanhang genom en gemensam förståelse av det konstnärliga uttrycket och dess genrer, teman, stilar och grepp. Konstnären är i stor utsträckning beroende av båda dessa rum för att kunna arbeta, eller vara verksam som det brukar kallas. Det som i vardagligt tal är någons jobb är när man talar om konstnärer deras verksamhet. Detta eftersom ett jobb förutsätts vara avlönat och det blir missvisande att kalla konstnärens arbete för jobb eftersom konstnären inte får lön. Vi får i stället stipendier, bidrag, priser, ersättning, arvoden och andel av försäljning. Konstnärer är ytterst sällan anställda utan är oftast egenföretagare verksamma i enskilda firmor och/eller aktiebolag. Mer om det senare.

Bourdieu skriver att det konstnärliga fältet skapades under andra hälften av 1800-talet i opposition mot den borgerliga värld som ”aldrig tidigare lika brutalt hade framhävt sina värderingar och sina anspråk på att kontrollera konstens och litteraturens legitimeringsinstrument och som med hjälp av tidningarna och deras skribenter strävade efter att påbjuda en nedvärderad och nedvärderande definition av den kulturella produktionen”.²³ Som exempel tar han bland annat Gustave Flauberts och Charles Baudelaires texter och brev och dokumenterade kamper med censuren under den här tiden.

Bourdieu skriver om uppkomsten av bohemen²⁴ vilket är en figur som lever kvar idag och ingår i det som kallas för prekariatet²⁵. Istället för ekonomiskt kapital har bohemen det

²³ Bourdieu, s. 106

²⁴ Ibid. s. 103

²⁵ Standing, Guy, *Prekariatet - Den nya farliga klassen*, Daidalos, 2013

Bourdieu kallar för ”kulturellt kapital” som gör att bohemen är en fattig trendsättare i stället för en välbärgad borgerlig trendföljare och konsument (som betalar dyrt för produkter som skapats för att efterlikna bohemens stil, som bygger på att man klär sig i det man hittar i sin eller andras ateljéer men bär det som om det kom direkt från catwalken). Kapitalet här är vetenskapen om att det inte finns några regler, en kunskap och en hållning som förstärktes av avantgardet under det tidiga 1900-talet, som med olika manifest förklarade nya specifika regelverk för vad som gällde. Manifesten var lekfulla, drastiskt formulerade spelregler inom ett väldigt smalt eller helt påhittat konstområde, som till exempel dadaisternas manifest från 1916 skrivet av konstnären Hugo Ball.²⁶ Dessa manifest skulle man kunna se som en dokumentation av det kulturella kapitalet, genom en drift med avsiktsförklaringar, affärsplaner, organisationsformer och olika slags avtal inom politik och ekonomi. Idag saknas humorn och satiren. Vi har bara de rena ekonomiska avtalen och organisationsformerna kvar. Om ens det, men det är det vi slåss för, inte för nya spelregler helt och hållet.

Bourdieu beskriver också hur det konstnärliga fältets uppkomst i väsentlig del även bygger på en ”moralisk indignation mot alla former av underkastelse under makten eller marknaden, mot den karriärlistiska iver som får vissa [...] att jaga privilegier och ära, eller mot en anpassning till pressens och journalistikens krav”.²⁷ Han poängterar hur motståndet mot en sådan anpassning lett till den självständighet som ses som en konstnärlig kvalitet. Dock utgör revolten och föraktet alltid en form av negativ bindning till det som det revolterar mot och föraktar genom att man gör sig beroende av att bli synlig i relation till det etablerade, vilket undergräver självständigheten. Det här är avantgardets dilemma, att man gör sig mer eller mindre beroende av det man kritiserar. ”Ju mer konstnären bekräftar sig som sådan genom att bekräfta sin självständighet, desto tydligare skapar han ”borgaren””.²⁸ Bourdieu beskriver det som ett ideal att strävan efter självständighet görs gemensamt av hela fältet, genom en ”likgiltighet inför makten och äran”, det vill säga etablissemangets beställningar och belöningar.²⁹ Han förklarar dock hur det är socialt komplicerat och politiskt svårt att genomföra³⁰, och det framstår idag som nästan otänkbart. Varför skulle någon idag vilja avstå från att sälja sin konst till en borgare? Varufieringen av allt är idag helt självklar. Gustave Flaubert (som levde av räntor från en familjeförmögenhet) framstår som en inskränkt snobb

²⁶ <https://theanarchistlibrary.org/library/hugo-ball-dada-manifesto> ACC 2026-03-10

²⁷ Bourdieu, s. 108

²⁸ Ibid. s. 135

²⁹ Ibid. s. 109-110

³⁰ Ibid. s. 136-137

när han meddelar att "[ä]ven om jag har stora behov (som jag inte pratar om) arbetar jag hellre som vaktmästare på en skola än skriver fyra rader för pengar".³¹ Men jag kan förstå vad han menar. Det kan kännas bättre att göra ett helt annat jobb där uppdraget inte har något alls med konst att göra, än att anpassa sitt konstnärskap till en beställning. För mig har anpassningen varit nästan omöjlig (och jag har skrivit en text om det också³²).

Det som står på spel är relationen till konsten, och mer specifikt för konstnären: relationen till sitt eget konstnärskap. Ska konsten/konstnärskapet vara en vara som går att beställa och massproducera, eller ska det vara en värld man skapar utifrån sina egna förutsättningar, intressen och begränsningar? Det senare är ju det givna svaret i en ideal situation. Men det är inte en rimlig affärsmodell. Om man inte adderar någon annan som mellanhand, som säljer ens konst och samtidigt låter en leva vidare i illusionen av att man är den som styr över dess tillblivelse. Den personen (galleristen i det här fallet) som har den slags "dubbla personlighet" och agerar "månglaren i templet", som Bourdieu skriver, behöver dock ha egenskaper som liknar sina konstnärers för att "underlätta[...] den relation av förtroende och tilltro som är grunden för exploateringen".³³

Det blir tydligt hur mycket av konstnärens verksamhet som är beroende av tro. Först tilltron till sitt eget obeställda arbete. Sedan en tro på en struktur som bär konstbegreppet och inkluderar ens verk. Därtill också för överlevnad tron hos investerare på att konstnären i fråga kan vara en stabil leverantör till en marknad. Och kanske överordnat alla dessa relationer samhällets gemensamma tro på konstens unika värde, fränkopplat ekonomi. Jag återkommer till det här. Bourdieu går vidare in på hur det internt inom skräet finns två motsatta värdeskalor i två överlappande hierarkier enligt två olika principer, där slagen ofta står mitt i den enskilda konstnärens verksamhet. Det handlar om vad som är mest värt dels enligt "den heteronoma principen, som främjar dem som ekonomiskt och politiskt dominerar fältet (till exempel den "borgerliga konsten")", dels enligt "den autonoma principen (till exempel "konst för konstens skull)", vars mest radikala förespråkare ser världslig motgång som ett tecken på utvaldhet och framgång som ett tecken på att konstnären kompromissat med samtidens krav".³⁴ Det här skapar en osäkerhet bland konstnärer som också gör det svårt för oss att vara goda kollegor. Jag upplever det som en strukturell slags härskarteknik som söndrar

³¹ Ibid. s. 142

³² "Anpassningen" i *Reptilhjärnan #666 Fear of the Art*, red Klas Barbrosson, Jacquelyn Davis, 2018, s. 54-57

³³ Bourdieu, s. 314-315

³⁴ Ibid. s. 315

relationerna konstnärer emellan och är en anledning till att vi har svårt att organisera oss som grupp.

Konstfältets aktörer idag

Bourdieu's analys av det konstnärliga fältet är aktuell idag. Hans beskrivning av strukturen har blivit normerande och är en av de saker som vi nu tar för givet och nästan inte ifrågasätter. Det har blivit ett "tillstånd" som han beskriver det.³⁵ Nyligen publicerade Konstnärernas Riksorganisation rapporten *Konstbranschen i siffror 2025*.³⁶ Jag tolkar den som bland annat ett försök att råda bot på den osynligheten och hjälpa de som inte ser eller förstår "inträdesspärren", som Bourdieu kallar den kunskapen om fältet som krävs för att bli accepterad som verksam.³⁷ Dock ställs inte frågan om ifall hela ordningen skulle vara möjlig att byta ut. Och enligt den nyliberala politiska modellen, som jag återkommer till i stycket om entreprenören, talar man nu om en "bransch", men det gör bara Bourdieu's teorier ännu tydligare.

I en bilaga till KRO:s rapport presenteras en lista med en beskrivning av konstbranschens aktörer såhär:

Det finns en mängd aktörer som på olika sätt är verksamma inom eller relaterar till konstbranschen och nedan följer en beskrivning av de mest centrala. Aktörerna har listats i bokstavsordning. Att beskriva aktörerna på detta sätt skapar en förståelse för deras roller men innebär också en begränsning. Aktörerna ska ses som olika aktörsroller snarare än som liktydiga med en individ eller en organisation. Det är inte ovanligt att en individ eller organisation kan ha flera roller, ibland samtidigt. Till exempel kan en person både vara utövande konstnär och driva ett galleri.³⁸

Efter introduktionen följer listan på de olika aktörerna med en kort beskrivning (se bilaga). Där står det att en konstnär är "upphovsperson till det verk som är föremål för handel inom konstsystemet".³⁹ Det är alltså givet att konstnärer producerar varor till en marknad. Det är inget som ifrågasätts. Det är vad som definierar rollen som konstnär. Och att vi "organiserar

³⁵ Bourdieu, Pierre, *Konstens regler: det litterära fältets uppkomst och struktur*, Symposium, Stehag, 2000. s. 351

³⁶ *Konstbranschen i siffror 2025*, rapport februari 2026, Konstnärernas Riksorganisation, <https://kro.se/rapporter/konstbranschen-i-siffror-2025/> ACC 2026-02-20

³⁷ Bourdieu, s. 351

³⁸ *Konstbranschen i siffror 2025*, s. 48

³⁹ Ibid.

[oss] i ett eget företag, i en förening eller i ett kooperativ tillsammans med andra konstnärer”.⁴⁰

Det vi skapar är varor till försäljning och sättet vi är verksamma på är i någon form av affärsverksamhet. Det ska framhållas att syftet med den här rapporten är ”att beskriva tendenser och nuläge för försäljningen av konst i valda delar av konstbranschen”.⁴¹ Den är framtagen av Sweco som är ett konsultbolag som bland annat genomför samhällsanalyser, och författad av Maria Adenfelt som är företagsekonom och har forskat om s k ”Centers of Excellence” i multinationella företag. Det är alltså långt utanför rapportens ambition och fokus, och förmodligen författarens kompetens, att tänka bredare om vad de olika rollerna kan innebära. Jag tycker ändå att rapporten är ett passande exempel på hur varu- och affärslogiken förutsätts och definierar konstnärers verksamhet och yrke, till och med inne i den organisation som är till för att tillvarata konstnärernas intressen.

Konstbegreppet

Konstbegreppet som samtidskonstens praktiker och yrkeskategorier vilar på är en variant av den institutionella konstteorin som formulerades i slutet av 1960-talet och början av 1970-talet⁴² och fick statligt stöd i Sverige i och med propositionen om övergripande mål för den statliga kulturpolitiken som antogs 1974 (prop. 1974:28, bet 1974:KrU15, rskr. 1974:248)⁴³. Institutionsteorin är ett praktiskt cirkelresonemang utifrån idén om en meritokrati som förenklat säger att konst är det som konstens institutioner bestämmer är konst. Ett av de kulturpolitiska målen i kulturpropositionen 1974 var att "motverka kommersialismens negativa verkningar inom kulturområdet". Detta mål slopades i 2009 års version *Tid för kultur* Prop. 2009/10:3⁴⁴ där man i stället vill satsa på ”kulturella och kreativa näringar”, alltså tvärtom förespråkar kommersialism inom kulturområdet.

Det samtida konstbegreppet är relevant för min fråga eftersom det är med och definierar vem som är konstnär. Förenklat kan man säga att konstbegreppet är en slags ständig förhandling mellan parterna inom fältet konst, för att använda Bourdieus ord. Alltså begreppet, idén om

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid. s. 9

⁴² Danto, Artur ”Art World” i *The Journal of Philosophy* Vol 61, Issue 19, den 15 oktober 1964, s. 571–584 och Dickie, George, *Art and the aesthetic: an institutional analysis*, Cornell Univ. Press, Ithaca, 1974

⁴³ https://sv.wikipedia.org/wiki/Kulturpropositionen_1974 och <https://lagen.nu/prop/1974:28?attachment=index.pdf&repo=propriksdagen&dir=downloaded#PS2>

⁴⁴ <https://www.regeringen.se/rattsliga-dokument/proposition/2009/09/prop.-2009103/>

vad som är konst, är en förhandling. Det blir aldrig fastställt och det är en del av dess kvalitet. Den enda regeln är att det inte finns några regler, bara olika förhållningssätt och förslag, mer eller mindre omfattande och specifika. Det man lär sig på konsthögskolan motsvarar det som de små munkbarnen lär ut till Neo i *The Matrix*: ”There is no spoon”. Det är en extremt enkel insikt som kräver all din koncentration för att praktisera. De flesta konstnärer struntar helt i att delta aktivt i förhandlingen och gör grejer som blir konst i en diskussion eller en ceremoni de inte bryr sig om att försöka påverka. Andra blir indragna och använda eller utnyttjade i ceremonin. Ytterligare några driver egna förhandlingsprojekt. För det mesta gör man saker som man i efterhand ser betyder något medan man har fastnat i projekt som man inte förstår. Det är ett ständigt prövande. Det är alltså ofta väldigt svårt att säga i förväg vad något ska bli om du är en konstnär som är intresserad av och förhåller dig till samtidskonstbegreppet i ditt arbete.

Konsthögskolorna är också en slags elitmiljöer där du lär känna fältet som det beskrivs av Bourdieu. Om du är nyfiken och orädd eller obrydd går det genom skolan att få tillträde till de allra flesta sammanhang. Du kan resa, ta del av kunskaper om dyra material och tekniker, bli inkluderad i avancerade resonemang om vad konst är, bli slumpvis inbjuden till exklusiva sammanhang med hög maktkoncentration och framförallt lära känna personer som kan vara ett stöd för dig i ditt arbete eller bli dina kollegor och vänner för livet. Hur du kan arbeta med din konst efter utbildningen handlar mycket om hur du förvaltar de relationer du byggt under tiden på skolan. En del vet detta och en del upptäcker det när det är för sent. En del är bekväma i eller tolererar de sammanhangen de hamnar i, en del gör det inte. Det är ofta klassbundet. De som studerar på konsthögskola är i stor utsträckning från överklass eller övre medelklass (dit jag hör, uppväxt i ett hem politiskt till vänster i en arbetarklassförort i Stockholm men med ganska gott om kulturellt och intellektuellt kapital – allt sammantaget betydelsefullt för hur jag möter de situationer jag beskriver här).⁴⁵ För de som kommer ur arbetarklassen är det svårare men kanske ännu viktigare att klara anpassningen, eftersom kulturen i konstvärlden är formad vid hoven.

Hito Steyerl är en konstnär som kontinuerligt skriver om samtidskonst både ur ett praktiskt och teoretiskt perspektiv. Boken *Duty Free Art: art in the age of planetary civil war* är en

⁴⁵ Gustavsson, Martin med flera i forskningsprojektet ”Konsten att lyckas som konstnär - Socialt ursprung, utbildning och karriär 1945-2007” vid Uppsala universitet redovisat 2010 i https://www.vr.se/download/18.2412c5311624176023d25b8a/1529480532747/Resultatdialog_VR_2010.pdf ACC 2026-05-19. Också här används Bourdieus begrepp för att definiera vem som är konstnär, se s. 76.

samling essäer och föreläsningar om maktstrukturer i konstvärlden och hur konst används i olika ekonomiska och politiska syften. I essän "The Terror of Total Dasein: Economies of Presence in the Art Field" beskriver hon hur det är omöjligt för konstnärer att strejka, eftersom ingen konstnär ser sig själv som outbytbar.⁴⁶ Hon tar som exempel konstnären Goran Djordjevic's uppmaning till andra konstnärer 1979 att strejka. Ingen gick med. Det är intressant tycker jag också att notera att vi konstnärer inte tänker oss själva som unika, när hela vårt värde bygger på idén om originalitet. Ytterligare ett glapp mellan perspektiven inifrån ett konstnärskap och utifrån.

Steyerl beskriver också hur konstnärens närvaro är ett krav i många sammanhang utöver arbetet med att göra själva konsten. Det betyder både att fysiskt närvara vid vernissager och annat runt ens arbete, men också att "hålla sig framme", det vill säga att vara synlig, tillgänglig och redo om någon bjuder in till "samarbete". Jag sätter samarbete inom citattecken eftersom det låter som en balanserad relation, vilket det inte är. Ofta har den ena parten en anställning med månadslön där det ingår att ha möten och samtal. Medan den andra parten bara får betalt ibland, under vissa specifika omständigheter, och då aldrig så att det täcker all tid som lagts ned i processen. "Presence means to be engaged or occupied with an activity but not hired or employed. It means more often than not to be locked down in standby mode" förklarar Steyerl.⁴⁷ För amatören är det här inte ett problem. Jag har min månadslön från ett helt annat arbete och jag behöver inte vara låst i standby-läge, mer om det senare.

Jag träffar en vän och kollega som snart ska få sitt första barn. Han är orolig för deras försörjning, hur han och hans sambo och deras barn ska ha råd att leva. Han frilansar som konstnär, pedagog, guide, tekniker, workshop-ledare med mera. Dagen innan hade han varit på en annan vän och kollegas vernissage som precis fått sparken från Moderna Museet för ett verk han gjorde för 26 år sedan, ett fotografi av honom när han kissar i Marcel Duchamps urinoar. Björn Kjelltoft heter konstnären.⁴⁸ Han gör konceptuella verk som refererar till andra konstnärers arbeten och kända varumärken. De handlar bland annat om vad som är äkta, kopia, original, värdefullt och värdelöst. Han har i många fantastiska verk visat på ett enkelt

⁴⁶ Steyerl, Hito. "The Terror of Total Dasein: Economies of Presence in the Art Field" i *Duty free art: art in the age of planetary civil war*, Verso, London, 2019, s. 21

⁴⁷ Ibid. s. 23

⁴⁸ <https://www.bjorkjelltoft.com/> Vi gick samtidigt på Konstfack och är vänner och Björn har godkänt att använder honom som exempel här.

och elegant sätt hur en konstnär kan skapa värde och samtidigt ifrågasätta strukturen det ingår i.

Det spelar ju en stor roll för händelsen på Moderna att det är just Duchamp. Bourdieu skriver att det är ”först i och med Duchamp som målarna förmår formulera en egen strategi, som gör det möjligt för dem att använda skribenternas tjänster utan att bli utnyttjade av dem, och på så sätt undergå den känsla av strukturell mindervärdighet i förhållande till dessa producenter av metadiskurs där de hamnar i sin egenskap av producenter av objekt”.⁴⁹ Han skriver vidare: ”Men de aktade sig givetvis att avvisa all tolkning, för uttolkningen var tvärtom fortfarande lika nödvändig för att ge konstverket en fullvärdig social existens.”.⁵⁰ Det stämmer fortfarande och en nutida kommentar till det finns i Lars-Erik Hjertström Lappalainens essä ”Karriärsfängelset” i tidskriften *Kunstkritikk* där han menar att ”Kritikens elände började på 1870-talet, då konstnärskapet, snarare än verket, blev dess primära objekt”.⁵¹

Det som har hänt Kjelltoft är att den överenskommelsen som finns mellan oss konstnärer och kritiker, att en konstnärlig gest i förhållande till en viktig historisk institution (som Duchamp får lov att kallas), inte respekteras av säkerhetsansvarig och generaldirektören på Moderna Museet.⁵² De utnyttjar istället det faktum att inga av dessa överenskommelser är formella avtal och använder bilden av den konstnärliga gesten som administrativt vapen för att strypa konstnärens möjlighet till inkomst genom fortsatta uppdrag som tekniker på museet. Den här händelsen är speciell men kanske typisk för vår tid när säkerhetsansvariga och ekonomer har större makt än någonsin i samhället.⁵³ Den är också talande för hur den här förhandlingen, som konstbegreppet vilar på, kräver en lyhördhet och respekt som när de saknas (nästan alltid och ofta uteslutande) drabbar konstnären.

Det är intressant att både konstnärer och kritiker verkar uppleva relationen mellan konsten (verket, konstnärskapet, konstnären) och det professionella mottagandet (tolkningen, kritiken, kritikern) som en komplicerad rörlig oförutsägbar relation. Ingen av dem vill identifiera sig med makten (borgerskapet, hovet, samlare och ägare) men de är heller inte givet på samma sida. Båda kan påstå att de är på konstens sida. Men om det är konstnärskapet som är föremål för bedömning faller den utsagan, liksom Hjertström Lappalainen förklarar. Kritikern och

⁴⁹ Bourdieu, s. 211

⁵⁰ Ibid. s. 212

⁵¹ <https://kunstkritikk.se/karriarfangelset/> ACC 2025-10-02

⁵² <https://kunstkritikk.se/sakerhetsrisken/> ACC 2026-05-19

⁵³ <https://www.regeringen.se/tal/2026/03/utrikesministers-tal-vid-tillvaxtdagen-i-linkoping/> ACC 2026-05-04

konstnären delar en kunskap om verket, och är båda med och skapar dess plats i det möjligheternas rum som Bourdieu beskriver, som är det helt nödvändiga rummet för en konstnär, där verket/arbetet blir konst. Det finns ett ömsesidigt beroende här. Men det råder en obalans mellan den som skapar eller är objektet och den som tar emot, förklarar och går i god för objektet. Bådas insatser är höga, men de riskerar olika saker. I filmen *Velvet Buzzsaw* (Dan Gilroy, 2019) porträtteras konstkritikern Morf Vandewalt spelad av Jake Gyllenhaal som med katastrofala konsekvenser kvalitetssäkrar en död såringskonstnärns arbeten hittade i en övergiven lägenhet i New York, likt historien om den verkliga Henry Darger⁵⁴. Många av karaktärerna och platserna är väldigt lika människor och sammanhang som finns i verkligheten, vilket gör den till en slags ”nyckel-berättelse” för de som har erfarenheter av den internationella konstscenens mummel och babbel, för övrigt en stabil valuta i Bourdieus kulturella kapital.

Konstnärens kunskap som det imaginära

IMAGINARY



Thinking thought usually amounts to withdrawing into a dimensionless place in which the idea of thought alone persists. But thought in reality spaces itself out into the world. It informs the imaginary of peoples, their varied poetics, which it then transforms, meaning, in them its risk becomes realized.

Culture is the precaution of those who claim to think thought but who steer clear of its chaotic journey. Evolving cultures infer Relation, the overstepping that grounds their unity-diversity.

Thought draws the imaginary of the past: a knowledge becoming. One cannot stop it to assess it nor isolate it to transmit it. It is sharing one can never not retain, nor ever, in standing still, boast about.⁵⁵

Poeten och filosofen Édouard Glissant har ett begrepp för kunskap, eller det som skapar kunskap, som han kallar det imaginära. Det imaginära är allt det vi gemensamt kan föreställa oss, det vi kan göra kunskap om och vetenskap av. I inledningen av hans essäsamling *Poetics*

⁵⁴ https://en.wikipedia.org/wiki/Henry_Darger

⁵⁵ Glissant, Édouard, *Poetics of Relation*, Univ. of Michigan Press, Ann Arbor, 1997, s. 1

of *Relation* skriver översättaren Betsy Wing i sitt förord att det imaginära är alla sätt en kultur har att uppfatta och föreställa sig världen.⁵⁶ Det imaginära har utöver att vara en föreställningsförmåga också den estetiska och poetiska kraften att skapa ett folks identitet och varande i världen. Det är alltså en skapande gestaltande förmåga.

En poäng Glissant gör i citatet ovan är att kunskap aldrig uppstår i ett vacuum. Den existerar alltid i ett sammanhang som den är med och skapar. Det imaginära är ett sätt att se, en utsiktspunkt, ett perspektiv och en miljö. Vad vi kan föreställa oss är en form av kunskap som när den gestaltas blir till ett slags vetande. Glissants filosofi om relation, som är hans begrepp för varande, presenteras som en poetik. Konsten har en bärande funktion i hela hans tänkande och ses som ett verktyg för kunskap. En annan poäng han gör är att kunskap inte går att äga, bara dela. Jag tänker att det är samma med konsten. Det enda sättet att uppleva konst är att ta del av den. Den går inte att besitta eller ha. Så fort någon försöker göra det blir den bara till ett ting bland andra ting, en händelse bland andra händelser. Konsten finns i upplevelsen och deltagandet i det konstnärliga förhållningssättet. Att köpa och sälja konstobjekt har därför egentligen ingenting med konst att göra.

Genom kopplingen till konsten tänker jag att det imaginära är ett begrepp som passar väl för den typ av kunskap jag är ute efter att fånga här. Eftersom konsten är utan regler och skapar sitt eget sammanhang varje gång den visas eller delas eller skapas så liknar förutsättningarna för konst den för filosofi och politik. Det gemensamma är ställningen hos det imaginära. Det vill säga det vi är, gör och vill skapa. Vår placering av oss själva i världen, i relation till andra. Det vi vet och det vi inte vet och det vi vet att vi inte vet. Glissant behandlar det vi vet att vi inte vet som den första kunskapen. Konsten gör samma sak. Det viktigaste är att veta att vi inte vet mer än att det är människor som skapar sammanhangen vi lever i. Och att tänkandet och kunskapandet alltid är ett görande.

Det imaginära är sammankopplat med irrandet som är sättet vi rör oss i världen. Irrandet hos Glissant är det ödmjuka delandet av plats, rhizomatiskt⁵⁷, sammankopplat i relation och alltid med vetskapen om var man befinner sig.⁵⁸ Det är det enda sättet att ta sig fram på som inte utesluter eller förutsätter på ett utplånande vis, så som korståg, kolonisation, upptäcktsfärder

⁵⁶ Ibid., s. xxii

⁵⁷ Här refererar Glissant till begreppet *rhizom* som beskrivs i Gilles Deleuze & Félix Guattaris *Kapitalism och schizofreni: Tusen platåer*, Tankekraft, Hägersten, 2015, s. 22

⁵⁸ Glissant, Édouard, *Poetics of Relation*, Univ. of Michigan Press, Ann Arbor, 1997, s. xvi, 11, 14

och expeditioner. Målet kan inte vara givet och det finns inget återvändande eller insamlande. Rörelsen är ett varande och ett görande. Som kunskap. Kunskap är inget att samla på, skryta om, som Glissant säger, eller nyttja för exkludering.

Om man tänker att konstnärens kunskap är ett uttryck för det imaginära blir det bakvänt och obegripligt att tänka att det ska omvandlas till en vara på en marknad, som ett objekt att äga och sälja. Hela idén om konstnärskapet som en affär och ett företagande visar sig som så opassande som den är. Ett konstnärskap är inte en affärsverksamhet. Det finns många som tjänar pengar på konst, men sällan genom att göra den. Konstnärer som samlar på sig ett kapital gör det genom de strukturer som Bourdieu beskriver. Genom att leva som en vara på en social lyxmarknad. Genom att vara det mest exklusiva som finns: ett levande original, en pågående föreställning, en privat underhållning, en fördelaktig och utmanade spegling och så vidare. Allt en miljardär kan tänkas begära: en bästis, ett alter-ego, en logotyp, en distraktion.

Så om vi kan enas om att det inte har något med konst att göra att vissa konstnärer varit rika människors leksaker och ägodelar, eller att vissa konstverk och konstnärskap varit stabila aktier eller lyxiga inredningsobjekt, kan vi tänka vidare om konst som kunskap och konstnären som skapare av den. Och ställa frågan, vad skulle det innebära om alla var konstnärer? Som Joseph Beuys föreslog.⁵⁹

Gästlistan

En person som varit kulturattaché och är ett viktigt namn i Stockholms konstliv håller soaré och jag blir av någon anledning inbjuden via sms. Jag tackar för inbjudan och tänker att jag får se om jag går dit, om någon mer som jag känner ska gå. Först ska jag träffa några kompisar på skolan. Vi spelar poker och det går väldigt dåligt för mig. Jag är okoncentrerad och de andra är bra, en av dem livnär sig som pokerspelare. Det slutar med att jag blir skyldig några hundra, vilket är mer än jag har råd med så jag är på dåligt humör och har inte lust med någon soaré. Någon vecka senare stöter jag ihop med den före detta kulturattachén som frågar varför jag inte kom till hans bjudning och jag säger som det var, jag förlorade i poker och var på dåligt humör. Han verkar inte tro mig. Jag blir inte inbjuden igen.

⁵⁹ Ekstrand, Lars, *Varje människa en konstnär: livskonstnären och samhällsvisionären Joseph Beuys*, Korpen, Göteborg, 1998

Reflektion - del 2

Entreprenören

Nationalekonomen Joseph Schumpeter är en av de som varit med och definierat vad en entreprenör kan vara. Enligt hans teori om ”kreativ förstörelse” är entreprenören ”den agent som stör ekonomins jämviktsläge” som det beskrivs i en underlagsrapport till Produktivitetskommissionen från december 2024.⁶⁰ I kapitlet ”Den ekonomiska utvecklingens teori” går Schumpeter igenom vad som utmärker en entreprenör. En av drivkrafterna hos entreprenören är ”önskan att grunda ett privat kungarike”.⁶¹ Han gör detta genom att genomföra nya kombinationer av de fem grundläggande förutsättningarna för att skapa ekonomisk utveckling; ny vara eller kvalitet, ny produktionsmetod, ny marknad, ny råvarukälla eller ny organisation.⁶² ”Att genomföra nya kombinationer kallar vi ”företagande”, de personer vars uppgift det är att genomföra dem kallar vi ”entreprenörer””.⁶³ Men, “[e]ftersom det inte är något yrke att vara entreprenör och vanligen inget varaktigt tillstånd, bildar entreprenören ingen samhällsklass i tekniskt avseende, så som exempelvis jordägare eller kapitalister eller arbetare gör.”⁶⁴, skriver Schumpeter vidare, så det är tydligt att entreprenören enligt hans definition inte kan fungera som en hållbar yrkesroll.

Det känns underligt att man arbetsmarknadspolitiskt och i viss mån strukturellt (det går nästan inte att delta i konstvärlden och ha kontakt med konstens institutioner som konstnär utan att ha företag) valt att koppla verksamheten som konstnär med rollen som entreprenör. Det blir nästan sadistiskt. Schumpeter sammanfattar det väl: ”alla människor skulle behöva vara giganter av visdom och vilja om de i samtliga fall vore tvungna att nyskapa alla de regler som styr deras dagliga beteende”.⁶⁵ Precis så är det att försöka leva av sin konst som konstnär idag. Det känns sorgligt att läsa att en nationalekonom som levde för hundra år sedan visste det här och formulerade det så tydligt.

⁶⁰ <https://www.sou.gov.se/globalassets/nyheter/entreprenorskap---den-bortglomda-produktivitetsfaktorn.pdf>
s. 4, ACC 2026-01-05

⁶¹ Schumpeter, Joseph Alois, ”Den ekonomiska utvecklingens teori”, i *Schumpeter: om skapande förstörelse och entreprenörskap*, Ratio, Stockholm, 1994, s. 56

⁶² Ibid. s. 34

⁶³ Ibid. s. 39

⁶⁴ Ibid. s. 42

⁶⁵ Schumpeter, s. 46

Schumpeter förklarar till och med hur det måste finnas sociala och ekonomiska skyddsnät för den som väljer att vara entreprenör. Han skriver: ”Denna plan måste dock ofrånkomligen lämna utrymme inte bara för större misstag utan även för andra typer av misstag än de som förekommer i det sedvanliga handlandet”.⁶⁶ Det innebär att för att kunna ha utrymme för misslyckanden och ta de risker som krävs i ett entreprenöriellt förhållningssätt så kan man inte dessutom vara fattig. Fattiga kan inte ta risker. Det här förklarar även Bourdieu som skriver att ”en förmögenhet är en försäkring, en garanti, ett skyddsnät, och den skänker också djärvhet åt den som gynnas – troligen i högre grad i konstens värld än annorstädes”.⁶⁷

Schumpeter beskriver vidare att det också kräver ett visst psyke att vara entreprenör. ”Man måste [...] göra en viljeansträngning av ett nytt slag för att mitt i vardagens arbete och omsorger ägna tid och krafter åt att föda idén till och arbeta ut den nya kombinationen och förmå sig att betrakta den som en realistisk möjlighet och inte bara som en dagdröm. Denna andliga frihet förutsätter en stor mängd extra krafter utöver dem som vardagen kräver och är något märkligt och till sin natur sällsynt”.⁶⁸ Det är alltså ganska orimligt att hänga upp kulturpolitiken om konstens vara och utveckling på dessa extremt sällsynta individer, som då också måste ha råd att ta risker. Myten om det galna geniet ryms också i Schumpeters genomgång av entreprenörens villkor. Han skriver insiktsfullt om besatthet och risken att bli hånad.⁶⁹ Att det är nödvändiga komponenter i projektet som förklarar ”varför denna typ aldrig har varit populär”.⁷⁰

De konstnärer jag vet som behöver försörja sig (de som inte har en förmögenhet att leva av) är inte entreprenörer enligt Schumpeters definition. De är pedagoger (anställda på konstskolor) eller producenter av varor och tjänster på en etablerad marknad (producenter av tavlor och skulpturer till gallerier eller utförare av offentliga konstnärliga uppdrag). Enligt flera av Schumpeters parametrar är det enkelt att placera in konstnären i rollen som entreprenör. Men det är inte lika med ett yrke eller en funktion/position/roll som kan garantera eller ens möjligen ge en inkomst, tvärtom. Det är lureri att låtsas som att det är en möjlig ekonomisk modell för individer att försörja sig med. Entreprenören ligger tvärtom nära det galna geniet,

⁶⁶ Ibid. s. 47

⁶⁷ Bourdieu, s. 141

⁶⁸ Schumpeter. s. 49

⁶⁹ Ibid. s. 52

⁷⁰ Ibid. s. 53

alltså en förklädd romantisk idé om en existens bortom det materiella, som inte alls hjälper konstnärer i deras vardag, så som kulturpolitiken låtsas.

Kulturminister Lena Adelsohn Liljeroth och näringsminister Maud Olofsson presenterade i september 2009 tillsammans en handlingsplan för kulturella och kreativa näringar. I en intervju med Sveriges radio säger Maud Olofsson att: ”Inom de traditionella konstutbildningarna, till exempel, betonas inte entreprenörskapet tillräckligt mycket och konstnärerna har ofta svårt att få verksamheten att gå runt”.⁷¹ Entreprenörskapet ses alltså som en ekonomisk och kulturpolitisk lösning på problemet att konstnärlig verksamhet är svårt att få en inkomst av. Men man förklarar inte hur det går ihop.

Jag instämmer med Robert Stasinski som i en recension av utställningen *Konstnären. Entreprenör, geni, normbrytare, visionär och resenär* (skapad av Nationalmuseum och Moderna museet och som visades på Konstakademien i Stockholm 2016 och på Moderna museet i Malmö 2017) formulerar en kritik av de stora konstinstitutionernas brist på intresse för de faktiska förutsättningarna för konstnärer: ”En diskussion om huruvida dessa olika roller tvingats på konstnärer genom ett ideologiskt eller ekonomiskt system, eller om konstnärer själva skapat förutsättningarna för dessa olika roller och därmed fungerat autonomt i förhållande till samhället i stort, är två frågeställningar som jag saknar.”⁷² Det är fortfarande sant.

Många konstnärer har reagerat⁷³, men i stället för att i grunden ifrågasätta hela idén om entreprenören har institutionerna anpassat sin verksamhet och i vissa fall börjat fungera som affärsrådgivare i förhållande till enskilda konstnärer. Men hur är ett konstnärskap en affärsverksamhet för konstnären själv? Det finns personer runt konstnären som kan tjäna pengar på konstnärens arbete när det är etablerat, alltså efter att konstnären inte längre är entreprenör, utan utsliten, död eller bara en stabil producent. Som till exempel det slags kulturentreprenörer som Anna Brodow Inzaina skriver om i Timbro-rapporten från 2013 *Moderna mecenater. Från gåvoekonomi till entreprenörskap*.⁷⁴ Där är entreprenören den som bygger en stadig ekonomisk verksamhet på att visa konst med exempel från fyra privata konsthallar i Stockholm: bröderna Jan och Per Broman som skapat Fotografiska, Sven-Harry

⁷¹ <https://www.sverigesradio.se/artikel/3109273> ACC 2026-01-05

⁷² <https://tahiti.journal.fi/article/view/85657/44607> ACC 2026-01-05

⁷³ T ex Marianne Lindberg De Geer <https://www.expressen.se/kultur/hur-jag-blev-entreprenor/> ACC 2026-01-05

⁷⁴ https://timbro.se/app/uploads/2017/01/moderna-mecenater-_9789175669311.pdf ACC 2026-01-05

Karlsson som grundat Sven-Harrys konstmuseum, Bonniers konsthall som grundades av Jeanette Bonnier samt Artipelag som skapats av Lillemor och Björn Jacobsson (grundare av BabyBjörn).

Brodow Inzaina gör en intressant iakttagelse angående entreprenörskap, affärsverksamhet, konst och kommersialism: ”Till Fotografiskas självbild och identitet hör entreprenörskapet och fotografien som affärsidé. Nu utgör inte konst och kommers en särskilt bra kombination sett ur konstvärldens synpunkt. Det går därför att tolka namnvalet som ett sätt att få lite grann av den etablerade statliga institutionens renommé. 1971 inrättades nämligen en fristående avdelning för fotografi vid Moderna Museet som hade namnet Fotografiska Museet. Den drevs fram till 1998 då fotografien integrerades i museets övriga samlingar.”⁷⁵ Hon noterar här att det kommersiella tänkandet inte är populärt inom konst. Det rimmar illa med originalitet och frihet från regler som varit och är en del av konstbegreppet sedan länge. Därför måste Fotografiska leda tankarna bort från sitt företagande entreprenöriella förhållningssätt, och i stället försöka likna en statlig institution för samtidskonst.

När jag 2015 arbetade som producent för konstfilm i ett litet egenägt aktiebolag (vilket krävs för att ta emot produktionsstöd från Svenska Filminstitutet) fick vi rådet av dokumentärfilmskonsulenten på SFI att ta kontakt med Fotografiskas ägare Jan Broman för finansiering av en kortfilm. När en statlig tjänsteman ger en hänvisning i samband med ett myndighetsbeslut utgår man från att det finns en etablerad kontakt. Jag var dock mycket tveksam men mejlade Jan som svarade direkt och undrade varifrån vi fått en sådan vansinnig uppfattning. I praktiken ville de här entreprenörerna inte ha något som helst med skapandet av konst att göra. De var enbart intresserade av att visa det som var färdigproducerat och finansierat av någon annan, för det mesta också godkänt och klart som konst i och med etablerade konstnärskap, helt utan risk. Fotografiska klarar sig nu så bra att bröderna Broman valt att gå vidare och starta en ny konstinstitution, House of Photography i Tvåpalatset i Stockholm.⁷⁶ Fotografiska kallas för ”Sveriges mest framgångsrika museum i modern tid [...] ett konceptmuseum i världsklass som lockar över 500 000 besökare om året, omsätter över

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ <https://www.aftonbladet.se/nojesbladet/a/k0WAkX/fotografiskas-grundare-startar-nytt-i-stockholm> ACC 2026-01-07

150 miljoner kronor och säljer lika många årskort som AIK Fotboll – utan att ta emot en endaste bidragskrona”⁷⁷ och lär ju vara regeringens kulturpolitiska dröm.⁷⁸

Att tänka att konstnärer är entreprenörer är att krympa konstbegreppet till att bara handla om innovation och samhällsnytta. Konst är mer. Konstnären kan fungera som en entreprenör ibland men om det är det enda sättet att vara konstnär på kommer ingen snart förstå vad konst är. Konsten kommer att bli till inredning och illustrativa oneliners, som en slags formmässiga slogans. För att förstå vad konst är måste man skapa tillsammans med barn.⁷⁹ Schumpeters teori beskriver besattheten, gränslösheten, fokuset och kompetensen som också finns i leken. Men man kan inte instrumentalisera leken. Och den kräver tillit och tillåtande, inte konkurrens, och kan därför inte utvecklas på en marknad.

I ett samtal initierat av konstnären Magdalena Ljung i tidskriften *Konstnären* nr 3 2009 beskriver konstnären Carl-Johan De Geer hur han tvingats in i entreprenörskap ända sedan 1960-talet.⁸⁰ Här lyfts även tankar om att det krävs mer utbildning för att konstnärer ska bli bättre på att vara entreprenörer. Karin Willén, dåvarande ordförande för KRO, säger att ”Konstnärer utbildas inte tillräckligt för den verklighet som möter dem. Redan under utbildningen borde det finnas stöd för konsthögskoleelever att få kompetens för fler av de uppgifter som är konstnärlig verksamhet.” Emma Stenström, då doktor i företagsekonomi vid Handelshögskolan och gästprofessor på Konstfack, håller med: ”Konsthögskolorna är numera medvetna om vikten av företagskunskap men det är inte självklart hur undervisningen ska se ut.” Willén igen: ”Näringslivsdepartementet ger stöd till egenföretagare, men kraven för att kvala in är inte anpassade till konstnärlig verksamhet. Konstnärer får inte del av pengarna som pumpas ut eftersom näringslivsdepartementet kan för lite om kultur.” Det ser ut som att Näringslivsdepartementet lyssnade. Handlingsplanen från 2009 är tydligt riktat mot det som Willén efterfrågar.

Under de sexton år som gått sedan handlingsplanen lades fram har den uppdaterats och argumenten skärpts eller ansetts överflödiga. Näringar har blivit branscher och handlingsplanen har blivit en strategi. Vi konstnärer, eller aktörer inom de kulturella och

⁷⁷ <https://www.talarforum.se/janochper.broman> ACC 2026-01-07

⁷⁸ <https://www.regeringen.se/pressmeddelanden/2024/04/ny-strategi-for-foretag-i-kulturella-och-kreativa-branscher/> ACC 2026-01-07

⁷⁹ Det här går att utveckla men ryms tyvärr inte här utan får bli ett ämne för en annan essä.

⁸⁰ *Konstnären*, nr 3, 2009, s. 26-30 <https://kro.se/konstn%C3%A4ren/konstnaren-3-2009/> ACC 2026-01-07

kreativa branscherna, anses fortfarande ha en enorm ekonomisk potential.⁸¹ Dock har man ännu inte förklarat hur entreprenörskapet hjälper konstnären att få betalt för sitt arbete och varför den formen av verksamhet är att föredra framför till exempel en anställning. Det är känt att konstnärer saknar sociala skyddsnät i form av pension, föräldrapeng, sjukpeng och A-kassa, vilket till stor del beror på att företagandet lurat oss att tro att det bästa ekonomiskt är att betala så lite skatt som möjligt. Det kan det vara för ett företag. Men den vanligaste företagsformen för konstnärer, enskild firma, är inte vilket företag som helst. Där är företaget och den verkliga personen som driver det samma juridiska person. Och en verklig person kan bli sjuk, förälder, gammal eller arbetslös. Då drabbar det den personens hälsa om det inte finns ett skyddsnät. Ett företag läggs bara ner och startas upp igen. Ett företag behöver inte existera. Men det behöver en person. Den kopplingen är det ingen som tar ansvar för i den kulturpolitik som kräver, eller till och med förutsätter, att konstnärer ska vara entreprenörer.

En annan sak som förutsätts med hela företagandet är att verksamheten ska växa för att ge mer och mer vinst till ägaren. Det är inte så lätt för en konstnärlig verksamhet att växa, om man inte som sagt arbetar med att enbart producera varor eller tjänster på en etablerad marknad, eftersom konstnären oftast är en person, nu med betoning på *en*. Och ett konstnärskap fungerar ofta intuitivt vilket gör samarbeten osäkra och inte nödvändigtvis framgångsrika som affärsverksamhet.

När jag mejlade Jan på Fotografiska hade jag ett par år i ryggen på en de inkubatorer som regeringen satsade pengar på 2009. Vårt lilla tvåmans-aktiebolag hade en gratis kontorsplats inklusive rådgivning och vidareutbildning på Transit Kulturinkubator som var inhyst i samma byggnad som Konstfack vid Telefonplan i Stockholm.⁸² Vi lyckades aldrig växa och anställa någon mer än mig och min kompis som ägde varsin lika stor del i bolaget. Vi producerade några kortfilmer och utvecklade en metod för det som delvis fungerade, men som också visade hur olika konst- och filmfältets strukturer för finansiering och rättigheter fungerade. Det var intressant men utmattande och efter sju år var vi mer än nöjda med att bomma igen. Inkubatorn var dock en mycket trevlig och utvecklande arbetsplats. Vi fick också ovärderlig hjälp i en juridisk tvist vi råkade hamna i med vår revisor, som inte ville acceptera att vi inte hade råd att fortsätta anlita henne mer. Vi fick även hjälp att gå igenom avtal med SVT och

⁸¹ <https://www.regeringen.se/artiklar/2025/12/statssekreterare-i-dialog-med-kulturella-och-kreativa-branscher/> ACC 2026-01-07

⁸² Man ansöker om en plats där enligt villkoren här <https://transitsthlm.se/ansok/> ACC 2026-05-19

andra distributörer och finansiärer som var orimligt omfattande och krångliga för att gälla en treminuters konstvideo. Men växte gjorde inte verksamheten. Det fanns ingen vinst att hämta ut. Hur bra filmer vi än gjorde så gick de ju inte att sälja. Och det är heller inte poängen med konst. Och ingen skada skedd, vi gick plus minus noll, vilket är ett bra ekonomiskt resultat för en konstnärlig verksamhet.

Amatören I

Jag fortsatte dock att fundera över kopplingen mellan konst och ekonomi och kände mer och mer att de nästan var varandras motsats enligt min konstsyn. Varför är det så svårt och samtidigt så flott i andras ögon (och till och med ett krav för stöd från Konstnärsnämnden) att tjäna pengar på sin konst, när det ena inte har med det andra att göra? Alltså om konsten inte är en vara, utan ett sätt att tänka och förhålla sig till världen, hur ska konsten bli till pengar?

Sedan några år har jag arbetat med idén om amatören. I ett konstprojekt och en essä utforskar jag vad det skulle betyda för mig som examinerad, delvis etablerad konstnär att försöka bli en amatör. Det började med att jag slutade frilansa som konstnär och tog en anställning på heltid inom ett område som inte har något alls med konst att göra. Det var ett sätt att lägga av, och jag skrev en text om det.⁸³ Under ett offentligt samtal på releasen mellan mig, redaktören Björn Larsson och en av de andra skribenterna, poeten Robert Ulvede, kom vi att prata om amatören som den som älskar det den gör. För mig fanns det en sådan kraft i den tanken, att det enda som behövdes för att göra något var att man älskade att göra det. På många sätt raka motsatsen till vad en konstnär enligt min utbildning och bakgrund är och gör. Vi hade fått höra under hela vår tid på Konstfack och även efteråt hur viktigt det var att konstnärer var professionella. Men det gav ingenting, det bara tog: tid, kraft, pengar, lust. Så om jag vände på begreppen och i stället försökte bli amatör, vad skulle hända då?

När jag blev anställd på mitt kontorsjobb var det (skämtsamt) mot löfte att jag inte var konstnär på arbetstid. Jag lovade. Men det var svårt att inte tänka som en konstnär. Jag skrev en dikt bland mina anteckningar. Jag fotograferade fikarummet och kontorsflytten. Jag broderar och tecknar på kafferasten. Jag kan inte låta bli. Men det gör mig inte sämre på mitt jobb, tvärtom. Jag har enligt lönestatistiken en för hög lön för att vara registrator, cirka en tredjedel mer än den högsta lönen i spannet för genomsnittet. Staten skall inte vara

⁸³ Carpelan, Kira. "Jag älskar 'det normala'" i *Hjärnstorm - Jag lägger av*, nr 138-139, 2019
<https://hjärnstorm.se/jag-alskar-det-normala/>

löneledande så det här är ett dilemma för HR. Kan förklaringen ligga i att jag inte bara är registrator? Att jag också är konstnär och att det är ett visst kunnande jag har som går att använda även på mitt kontorsjobb? Som till och med gör att jag presterar bättre än genomsnittet på mitt kontorsjobb? Kan det ha med kreativitet att göra? Hur hjärnan fungerar bättre när vi rör oss och gör andra saker än bara sitter? Hur en konstnär tänker?

När jag varit anställd ett tag och märkte att det gick bra att vara konstnär trots att jag inte slet på fyra olika deltids-gig och underbetalda random uppdrag (det som Konstnärsnämnden i sin Konstnärsguide upplyser om kallas ”kombinatörer”⁸⁴, en annan intressant etikett) skrev jag en text om amatören till tidningen *Konstnären* som är Konstnärernas Riksorganisations medlemstidning.⁸⁵ Jag och chefredaktören Robert Stasinski pratade sedan vidare utifrån de tankarna i en podd.⁸⁶ Fördelen med amatör-begreppet är att det gör det som tänks som professionellt i konstyrket (om det finns) synligt. Man kan då fråga sig vad det är som vi tänker är professionellt och om det är förtjänstfullt eller ens rimligt.

I min text om amatören skriver jag om skillnaden mellan amatörens och den professionellas hållning som en skillnad mellan att göra av kärlek och att vara verksam för ekonomisk vinning. Jag kommer fram till att det i princip inte går att kombinera kärlek och ekonomi. Jag tänker att den kärlek som finns i amatörens görande är som den form av vänskap, filia, som Aristoteles skriver om i *Den nikomachiska etiken* när han skriver om hur hantverkarna och konstnärerna älskar sitt eget arbete, och hur diktarna älskar sina verk som om det vore deras barn.⁸⁷ Kärleken till görandet är en kärlek till existensen enligt Aristoteles, eftersom att vara är att handla och den som skapar något blir ett med sitt verk när den gör det. Det är en vänskap med sig själv, med sitt görande, med andra som delar ens intresse men också med materialet och processen, som Inger Bergström skriver om som jag återkommer till.⁸⁸ Aristoteles betraktar vänskap som både en del av en individuell etik och god politik, som

⁸⁴ ”Många konstnärer har både inkomst av anställning och från eget företag. I många fall är det uppdragsgivaren som styr i vilken form de vill anlita dig för uppdraget. De som har en blandad inkomst brukar kallas för kombinatörer.” <https://www.konstnarsnamnden.se/konstnarers-villkor/konstnarsguiden/> ACC 2025-12-02

⁸⁵ Carpelan, Kira. ”Länge leve amatören” i *Konstnären*, nr 2, 2024 <https://kro.se/konstn%C3%A4ren/konstnaren-2-2024/lange-leve-amatoren/> ACC 2026-02-04

⁸⁶ ”Leve amatören!”, *Konstnären podcast* #13 2024-11-29 <https://kro.se/konstn%C3%A4ren/pod/13-leve-amatoren/> ACC 2026-02-04

⁸⁷ Aristoteles, *Den nikomachiska etiken*, Daidalos, Göteborg, 2012, s. 269

⁸⁸ Bergström, Inger, *KONSTNÄRLIG PROCESS | SSECORP GILRÄNTSNOK – att beskriva det konstnärliga görandet*, Masteruppsats i praktisk kunskap, Södertörns högskola, 2017

värdefullt både för individen och för samhället.⁸⁹ Det skapande görandet har alltså ett värde i sig, som likställs med själva levandet.

Min slutsats är att det inte går att vara verksam som professionell konstnär enligt den definitionen av professionell som utformats av kulturpolitiken och konstens institutioner som innebär att den som är professionell är den som tjänar pengar på sin konstnärliga verksamhet. Jag tänker att det kanske till och med är tvärtom. Att det inte på riktigt går att ta konsten på allvar och samtidigt göra den säljbar. Oftast är där ett glapp, som sällan överbryggas under konstnärens livstid, mellan det som utvecklar konsten och det som fungerar på en marknad. Istället för att försöka påverka konstbegreppet eller kulturpolitiken, som inte rört sig närmare en mer mänsklig form för konstnärer att vara yrkesverksamma på under de senaste femton åren, utan snarare i likhet med övriga samhället blivit ännu strängare i sin syn på individens ansvar för grundläggande mänskliga rättigheter, så väljer jag en tredje väg. Ett estetiskt och politiskt hemmabygge för överlevnad och för att bevara lusten till görandet.

Amatörskapet ger fördelen att jag kan vara lite mer av en entreprenör i Schumpeters bemärkelse. Jag är inte ekonomiskt beroende av att min konst uppskattas av andra så att de vill betala för att jag gör den. Jag har en anställning som inte påverkas särskilt mycket av vad jag gör som konstnär (just nu, det kan ändras). Jag kan därför ta lite större risker med konstprojekt som inte leder till ytterligare synlighet och stärker mitt varumärke, och därmed utforska sånt som inte är trendigt eller säljbart, som oändliga undersökningar av skräp, kretslopp, städning och olika slags ordningar i ett hem. Jag kan också betala lite mer för att genomföra något jag vill se realiserat (inom vissa gränser) utan att det måste tas från den delen av min inkomst som försörjer mina barn. Tidigare fanns inga marginaler utan då gällde det att kunna skatteplanera för att ha råd med ofinansierade omkostnader för den konstnärliga verksamheten. Något som totalt utplånade all beskattningsbar inkomst och därmed SGI som ligger till grund för sjukpeng, föräldrapeng och pension. Nu kan jag kosta på mig att ha en hobby som ibland kostar lite pengar och ändå spara till pension. Trygghetssystemen är aktiverade genom min anställning och jag behöver inte vara stressad om jag eller någon annan i familjen blir sjuk. Min sysselsättning och min ekonomi fungerar som det är tänkt hos Skatteverket och Försäkringskassan. Jag blir inkluderad. Det ger en enorm känsla av trygghet och värdighet som man inte har som frilansande kulturarbetare. Tvärtom blir man sjuk av stressen att inte höra till, inte räknas, inte ingå och alltid behöva klara sig själv när ens barn

⁸⁹ Aristoteles, s. 226

behöver en precis som alla andras barn behöver dem, eller när man råkar ut för sjukdom eller en olycka.

När Riksrevisionen granskade Försäkringskassans handläggning av sjukpenninggrundande inkomst för egenföretagare blev jag intervjuad av en handläggare som blev rörd till tårar av att höra hur en normal vardag fungerar för en frilansande kulturarbetare med småbarn.⁹⁰ Det gjorde starkt intryck på mig att möta normen och se glappet så tydligt i form av den här handläggarens reaktion. Det som för mig var vardag var för henne beklämmande att ta del av bara som berättelse. Jag tror att den händelsen, tillsammans med en sexveckorsinfluensa, var avgörande när jag lite senare bestämde mig för ”att lägga av”.

Leveransen

Vi är några studenter som blivit tillfrågade om att vara med på en utställning på Clarion Hotell på Ringvägen i Stockholm. Min professor känner curatorn så det är genom honom jag blivit tillfrågad. Jag ska delta med ett videoverk. Utställningen är spridd över hela hotellet och verken visas i olika rum och utrymmen med ganska olika förutsättningar. Jag får ett mejl med info om placeringen av mitt verk. Det ska vara i entrén, direkt när man kommer in på hotellet. Det är en stor lobby med mycket dagsljus, ett fint rum. Men det passar inte för video. Jag frågar om projektorns ANSI lumens⁹¹, kommer den att klara förutsättningarna med så mycket dagsljusinsläpp? Svaret jag får är inte tillfredställande. Jag räknar ut att man knappt kommer att se bilden. Jag svarar att det inte kommer att fungera med placeringen i entrén och frågar om mitt verk kan få vara i ett av rummen som vi tittat på från början. Jag får veta att de nu är upptagna allihop och det är entrén eller inget. Jag meddelar att jag i så fall hellre avstår från att medverka. På det får jag inget svar, men jag förstår när jag träffar min professor att det inte är så man gör. Han hade fått släta över situationen. När utställningen öppnar är ett av rummen som mitt verk varit tänkt att visas i från början, där det går att mörklägga, tomt.

⁹⁰ Fastställande av föräldrapenning för egenföretagare (RIR 2018:1), s. 13, 41

⁹¹ [https://en.wikipedia.org/wiki/Lumen_\(unit\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Lumen_(unit)) ACC 2026-01-12

Reflektion - del 3

Konst som profession, yrke och jobb

Svein Aage Christoffersen beskriver hur definitionen av en profession har förändrats sedan 1970-talet. Den klassiska definitionen ”säger att en profession är ett yrke, som baserar sig på en grundlig *teoretisk utbildning* som ger ensamrätt till denna yrkesutövning och därmed till vissa privilegier”.⁹² Nu har fokus förskjutits mot en kombination av teori och praktik men idén om privilegier och ensamrätt finns kvar. Som konstnär krävs inte en utbildning för att få vara verksam och vi har inte någon ensamrätt att tala om. Det finns regler för vem som kan söka stöd och bidrag från Konstnärsnämnden, men man kan om man har egna pengar vara verksam som konstnär utan dessa stöd och bidrag. Man kan också om man har etablerat sig som verksam och tillräckligt trovärdig som leverantör söka och få offentliga uppdrag inom konst genom ett vanligt förfarande enligt lagen om offentlig upphandling (LOU). I en upphandling av en konstnärlig gestaltning till Fortifikationsverkets nya huvudkontor som görs av Moderna Museet genom Statens Konstråd är kravet enligt upphandlingsdokumenten i verktyget Tendsign att ”Konstnären/konstnärgruppen ska vara professionellt yrkesverksam konstnär/konstnärsgroup (ska framgå av CV)”. CV skall styrka ”1: konstnärlig kompetens genom endera konstnärlig högskoleexamen eller beprövad erfarenhet av konstnärligt arbete och 2: professionell konstnärlig verksamhet”, men där finns inga definitioner eller krav på hur professionell konstnärlig verksamhet kan styrkas.

Det är värt att nämna att en konstnär som är verksam i en enskild firma söker dessa uppdrag på samma sätt som stora bolag som Skanska och JM. Det är inte ett privilegium. Ett offentligt upphandlingsförfarande bygger på att leverantören kan visa upp en stabilitet och förutsägbarhet. Det är alltså en väldigt specifik typ av konstnärskap som passar för dessa uppdrag och då inte de som experimenterar med material, genomförande, teman och begrepp. Konstnären är i det här fallet bokstavligen en producent på en marknad som levererar en produkt enligt ett komplicerat avtal med ansvarsfördelning och krav på hållbarhet över tid. Och om man inte håller sig inom ramarna för avtalet kan det bli dyrt och i värsta fall farligt, om det till exempel är delar av en byggnad som ska gå att vistas säkert i eller en skulptur utomhus som barn kan komma att leka på. Inte för alla konstnärer alltså.

⁹² Christoffersen, Svein Aage (red.), *Professionsetik*, Gleerups Utbildning AB, Malmö, 2017, s. 31

Christoffersen skriver vidare att man idag också ser professionen som ”en kollegial organisation med ett politiskt mandat eller uppdrag [...] att lösa bestämda samhällsuppgifter”.⁹³ Vi har en kollegial organisation (KRO) men det går inte riktigt att tala om något särskilt mandat eller uppdrag. Enligt de definitioner som Christoffersen ger är det svårt att se konstnär som en profession.

Inom kulturpolitiken utgår man från att konstnär är ett yrke för att kunna arbeta för bättre villkor för konstnärer på arbetsmarknaden, men man har inte i grunden ifrågasatt hur den arbetsmarknaden skulle kunna eller borde se ut, utan man har organiserat stödinsatser och politiska projekt utifrån att konstnärer är verksamma som entreprenörer med eget företag som säljer varor och tjänster på en marknad.⁹⁴ KRO arbetar också politiskt för att konsten över huvud taget skall ha en plats i det offentliga och inte bara vara en privat angelägenhet för de som har råd och är specialintresserade.⁹⁵ I den kampen är professionell, yrkesverksam och professionalism viktiga begrepp. Man talar dock sällan om lön till konstnärer utan man talar om olika slags ersättningar. I det finns en värdering och ett perspektiv som är relevant i och med att det i princip utesluter idén om att konstnärer skulle kunna vara anställda, vilket enligt vissa definitioner ingår som en faktor för att kunna betrakta en sysselsättning som ett jobb.

Jag har inte hittat några jobb som konstnär, om jag bortser från pedagogiska och mer tekniska eller hantverksmässiga uppdrag jag haft. Sven Lindqvist skriver i sin bok *Gräv där du står: hur man utforskar ett jobb* att arbetslösheten ses som ett samhällsproblem uppifrån och ”inte som ett problem för människor med ett visst yrke”.⁹⁶ Jag tycker det är ett viktigt påpekande att det faktiskt kan vara en personlig katastrof (om man inte är förmögen) att inte kunna få ett jobb. Problemformuleringarna och även förslagen på lösningar som gäller arbetsmarknaden och avsaknaden av jobb för konstnärer trots lång utbildning, är skapade ur det där samhällsnyttiga uppifrån-perspektivet som Lindqvist beskriver. Där finns igen ett glapp mellan hur en enskild konstnär upplever en situation och hur den beskrivs av omgivningen. Det riskerar att skapa en känsla av överklighet och isolering, att man inte hör till, och jag tror att det i längden är ett större socialt problem än vad vi låtsas om, men det är en annan essä.

⁹³ Ibid. s. 34

⁹⁴ Exempel är Konstnärsguiden som tillhandahålls av Konstnärsnämnden och Konstnärernas Riksorganisation (KRO) som erbjuder råd och stöd gällande avtalsskrivning, försäljning och ekonomiredovisning, <https://www.konstnarsnamnden.se/konstnarers-villkor/konstnarsguiden/> och <https://kro.se/utst%C3%A4llning/>

⁹⁵ <https://kro.se/konstpolitik/> ACC 2026-01-12

⁹⁶ Lindqvist, Sven, *Gräv där du står: hur man utforskar ett jobb*, Bonnier, Stockholm, 1978, s. 205

Lindqvist skriver också om hur det förr i tiden var vanligt att arbetare fick bära kostnaden när efterfrågan på en viss vara varierade mellan olika årstider, genom att bli permitterade mellan säsonger.⁹⁷ Permitteringarna var en besparing för företaget men gynnade inte arbetarna själva alls och gav varken ”rättigheter eller utdelning”.⁹⁸ Han menar att besparingen är en satsning likt aktieägarens kapitalinvestering vilket alltså också borde ge en liknande utdelning. Alltså att lönen arbetarna avstår ska ses som en investering som de sedan får utdelning på när företaget gör en vinst. Det är fantastiskt radikala idéer som jag aldrig hört talas om. Det är oftare man hör att vi som inte har tillgång till jobb är en belastning. Och när det gäller konstnärer och kulturarbetare tror jag att bilden av oss som en bortskämd elit är ganska spridd, även om det sällan uttrycks så tydligt som av Norrköpings dåvarande kommunalråd Sophia Jarl 2023.⁹⁹

Mottagningen

Jag är på min väns vernissage i Berlin. Det är på upphällningen och folk har bildat små klungor. Min vän kommer farande. Galleristen åker nu och vi har skjuts till mottagningen i hans hem i Charlottenburg. Det finns plats i bilen till mig, men ingen annan och bilen går nu. Vi ska bara skjutsa hem Mona först. Det visar sig att Mona är Mona Hatoum¹⁰⁰ och hon har huvudvärk. Väl på mottagningen har jag inte många att prata med eftersom de få jag kände på vernissagen inte blev medbjudna till mottagningen. Min vän som är den som ställer ut måste konversera samlare och andra viktiga personer. Galleristen kommer och hämtar honom titt som tätt och säger med dämpad röst men barsk ton att nu ska du prata med den och den. Jag behöver vänta in min vän eftersom vi bor på samma ställe och jag hittar inte här i Västberlin. Jag tar en runda i våningen. I köket är det full fest och ganska stökigt. Galleristens äldsta dotter och de andra ungdomarna som är anlidade för att servera och hålla undan har fullt upp och man är verkligen i vägen. I arbetsrummet skrockas det och dricks cognac eller whisky eller nåt annat jag inte gillar. Vid det uppbrutna middagsbordet sitter de diskussionssugna (förmodligen konstnärer och kritiker) och tjafsar om ett eller annat som om det vore på liv och död. I den intilliggande salongen är det tomt, men en dörr in till ett annat rum står på glänt. Genom öppningen ser jag galleristens fru, som också är en högt uppsatt

⁹⁷ Ibid. s. 207

⁹⁸ Ibid. s. 208

⁹⁹ <https://www.aftonbladet.se/nyheter/a/VPM88W/sophia-jarl-efter-kulturkritiken-darfor-ar-kultureliten-bortskamd> ACC 2026-04-12

¹⁰⁰ <https://www.tate.org.uk/art/artists/mona-hatoum-2365/who-is-mona-hatoum> ACC 2026-02-10

figur inom kulturlivet, stå i klänning och högklackat och vika tvätt. Hon ser mig och våra blickar möts, men hon bryr sig inte om att gå in i representationsrollen igen utan fortsätter att vika tvätten. Vi är ordlöst överens om att jag inte behöver skådespelet. Det blir sent. Det är bara jag och min vän och en annan person kvar som är väldigt berusad men som inte verkar vilja gå. Frun och barnen har gått och lagt sig. Vi är på väg att gå när galleristen kommer och viskande ber oss att snälla ta med oss personen, han blir aldrig av med honom annars. Jag ser till att den fulla mannen tror att vi ska på en efterfest och att vi verkligen vill att han följer med, så han lämnar till slut motvilligt lägenheten i vårt sällskap. Utanför porten meddelar vi att det inte finns någon efterfest och han går svärande sin väg. Min vän berättar att galleristen lät hälsa att han är mig evigt tacksam. Jag förstår på min vän att det är en bra sak, men jag vet inte vad jag ska göra med det.

Reflektion - del 4

Amatören II

Ända sedan jag började på konstskola, kanske till och med innan dess, har jag varit lite avundsjuk på målarna. Deras process är så självklar, tydlig, uppskattad och förstådd. Alla vet att en målare behöver ett eget rum och mycket tid till att titta, skissa, måla, måla, måla och vila. Dag ut och dag in, från morgon till kväll. Det är ett självklart görande. Och som i *Picassos äventyr* finns det alltid människor runt målarna som skyddar deras skapandes plats och villkor. Det är en ära bara att få vara i närheten. För utomstående känns målarna igen på sina färgfläckade händer och skor. Färg vet alla hur det funkar. Tavlor vill alla ha hemma och på jobbet. När amatören uppstod som idé i mitt konstnärskap kom också tanken om måleriet som allmän kunskap tillbaka, men i en ny form. Tänk om jag skulle måla, som farmor? Farmor hade gått konstskola men aldrig fortsatt efter det förrän hon blev pensionär. Hon var fränksild och behövde försörja tre barn. Så när hon äntligen skaffade ateljé var det en stor och viktig sak i hennes liv. Man kan säga att det var hennes liv efter att barnen, min pappa och hans bröder, vuxit upp och klarade sig själva. Jag skrev en text om det (också).¹⁰¹

Inger Bergström intervjuar i sin masteruppsats¹⁰² en konstnär som målar som även skrivit en text om det i essäsamlingen *Studio Talks: thinking through painting*.¹⁰³ Hon talar om hur hon

¹⁰¹ [https://kiracarpelan.se/text/Farmor var kolori...pdf](https://kiracarpelan.se/text/Farmor%20var%20kolori...pdf)

¹⁰² Bergström, Inger, *KONSTNÄRLIG PROCESS | SSECORP GILRÄNTSNOK – att beskriva det konstnärliga görandet*, Masteruppsats i praktisk kunskap, Södertörns högskola, 2017, s. 29

¹⁰³ Bength, Kristina (red.), *Studio Talks: thinking through painting*, Arvinius+Orfeus, Stockholm, 2014

upplever att målningen ”berättar saker” för henne genom hela processen. Att det är frågan om ett lyssnande och följande i förhållande till målningens tillblivelse, som man i början inte vet något om men sedan vet allt om men inte kan använda igen eftersom varje måleriprocess är unik. Så med nästa målning börjar man med samma okunskap. Det är fantastiskt att höra att det är så det går till för en så van målare. Jag upplevde samma sak, men kopplade det till att jag som målare är okunnig punkt slut. Men här beskrivs en okunnighet som är en del av konstnärens enorma erfarenhet och att veta att det är mycket man inte vet är en viktig konstnärlig kunskap i den här processen. Det stödjer också min tanke att vår kunskap är som det imaginära hos Glissant, att den första kunskapen är kunskapen om hur mycket man inte vet.

Som en del i amatörprojektet gjorde jag och en kompis en utställning tillsammans i ett galleri i Hornstull i Stockholm som vi hyrde en helg. Det är inte vanligt, eller åtminstone inget någon pratar om i Sverige, att man som etablerad/professionell konstnär betalar för att få ställa ut genom att hyra en gallerilokal. Det passade därför amatörprojektet jättebra. Farmor brukade ställa ut en bit därifrån på Hornsgataspuckeln. Till utställningen bestämde jag att jag skulle måla och ställa ut allt som blev till i processen. Jag dokumenterade arbetet och lade ut bilder på Instagram. Jag köpte duk och spännram och lyckades med hjälp av minnet från undervisningen på förberedande konstskola spänna duken riktigt bra.

Jag målade hemma i köket och i vardagsrummet i pauser mellan mitt heltidsjobb och annat på fritiden. Resultatet blev två målningar på duk, sex små målningar på pannå, ca 20 skisser på papper och sju paletter i form av papperstallrikar som jag tog med i utställningen. Den största målningen tycker jag fortfarande mycket om. Den är det också många som har velat ha. Den var lätt att göra och jag arbetade inte så länge med den. Det vill säga tiden jag använde till att lägga färg på den var kort. Däremot tittade jag på den mycket, i långa perioder, utan att måla på den. Den stora målningen fick även vara med på en annan utställning som konstföreningen på mitt myndighetsjobb anordnade.

Den mindre målningen på duk tyckte jag inte om. Där försökte jag verkligen måla som farmor, med hennes motiv och färger. Men det gick inte som jag ville. Målningen var bråkig och stökig och varken som min eller farmors. Men den fick en upprättelse när en vän och kollega på vernissagen berättade hur hon såg den och gav mig en referensbild som hon kom att tänka på, en målning av Nils Dardel. Nu tycker jag mer om min målning och kanske

kommer jag att måla vidare på den. Jag har även köpt ny duk och spännram till en tredje målning och börjat planera motivet till den.

Jag är ingen målare. Jag vet lite om hur man gör eftersom jag är utbildad konstnär och ingen kommer undan måleriet. Jag kan sätta ihop en spännram, spanna en duk, grunda den, tvätta penslar och vet hur oljefärg och akrylfärg skiljer sig åt i hur de betar sig och återger kulörer. Jag vet vilka färger som är bra att starta en palett med. Jag vet vilka som var farmors favoritfärger (koboltblå, ultramarin, bränd umbra, zinkvit, karmosinröd och ockra). Jag vet att ju färre antal färger du använder, desto tydligare, lugnare och mer sammanhållen blir målningen. Jag vet att de flesta föredrar olja på grund av dess lyster och kulör, men att jag inte, aldrig i livet, skulle ha tålamod till det. Jag målar alltid i akryl. Men om man ska blanda är det akrylen underst, inte tvärtom.

Måleriet är stort. Den mesta konst som finns är måleri. Man kan nästan prata med vem som helst om en målning och om att måla. De flesta förstår vad man pratar om. Nästan alla har någon gång målat, även om det bara var på förskolan med vattenfärg. Därför är en av de finaste filmer jag vet en film som heter *Peter Dahl målar en tavla*. Det är en blandning mellan stillbildsfilmmaterial och stopmotion, gjord någon gång på 1980-talet, där man får följa hur en målning blir till i bild samtidigt som Peter Dahl, konstnären, berättar vad han gör, hur han tänker och vad han tar för slags beslut i processen i en voice-over-monolog. Jag vill försöka göra en sådan film om när jag målar. Men det kommer dröja länge innan jag kan formulera mina steg i en måleriprocess, det som Inger Bergström skriver och pratar med Kristina Jansson om. Jag förstår hur svårt det är och det är en utmärkt plats för mig att känna mig som en amatör. Trots det är måleriet en så pass etablerad konstform att du kan prata med nästan vem som helst om det och de förstår dina ord. Så är det inte alltid med konstnärliga processer i andra material och genrer. Konceptkonst är svårare att förklara och nästan omöjligt att ha ett samtal om med någon som inte själv arbetar så eller är särskilt intresserad av just den typen av konst.

Amatörprojektet är på ett sätt ett typiskt konceptuellt konstverk. Men det är också ett genuint försök att i en konkret rörelse skapa ett annat sätt att vara verksam på som konstnär. Jag kanske alltid kommer att vara en professionell amatör. Jag kanske inte kommer kunna eller vilja glömma hur man gör konst "enligt konstens alla regler". Och jag kanske inte kommer kunna släppa relationen till det samtida konstbegreppet, som teori och praktik. Men det som jag kan göra med amatören som ramverk är att testa allt som är nytt, som jag inte kan eller

vet, och misslyckas. Som en äkta entreprenör. Utan att det får svåra konsekvenser för min eller andra av mig beroendes ekonomi.

För ett tag sedan deltog jag med tre ”overk” i en auktion på en plattform som heter buddy.art.¹⁰⁴ Sammanhanget kallades ”Utan titel. En utställning och onlineauktion av arbeten som blev kvar - overk, okonst, oframfört. Öververk.”. Jag anmälde *The Mending Project I-III*, tre digitala fotografier av olagade saker: en socka, en nalle och ett tefat.



Fotografierna auktionerades ut i form av fotoprintar i varierande storlek, beroende på pris och önskemål, som skapades i efterhand. De blev inte sålda men det spelar ingen roll. Det intressanta var formen på de olika parametrarna i sammanhanget. Några var konventionella: Plattformen som huserar inbjudna konstnärer genom en urvalsprocess. Auktionsformatet som är väletablerat när det gäller traditionell konstförsäljning. Idén om att ett verk finns/uppstår när det möter en publik. Samtidigt var det skruvat en aning: Auktionen var online. Konstnärerna kunde välja att vara anonyma (och frikoppla signaturen som värdeskapare). Mina verk finns inte i fysisk form även om de är till salu. Men inte minst, en kritiker skrev en rolig och nödvändig text om sammanhanget, för att etablera kontexten.¹⁰⁵

”Overken”, det som är till salu, är endast ”eventuellt konst” skriver Hjertström Lappalainen, eftersom de ”aldrig [har] passerat igenom konststatus-meriteringssystemet”. Han föreslår att ”[k]anske kunde grejerna ses som oäkta konst” på det viset att de ”inte behöver [...] svara för sitt släktskap med exempelvis ett minimalistiskt verk (eller vad det nu skulle råka likna). Det

¹⁰⁴ <https://www.buddy.art/sv> ACC 2025-10-31

¹⁰⁵ <https://www.utantitel.se/sv/post/grejer-utanfor-konsten> ACC 2025-10-31

behöver heller inte redovisa om det skulle råka vara en parodi på samma -ism. De är opålitliga och utan allianser.”. Det påminner om Björn Kjelltofts arbete, om hur värde skapas och ifrågasätts, i förhållande till en struktur som är etablerad och verksam, i ett gemensamt fält, som Bourdieu och Steyerl skriver om. Alltså den institutionella kontexten/konstteorin.

Det är smart att använda begreppet ”grejer” i det här sammanhanget. En grej kan vara abstrakt, icke-fysisk, eller konkret. Den kan vara funktionell eller icke-funktionell. Den kan vara igenkännbar eller oidentifierbar. Det kan också vara ett förhållande eller en konceptualisering, som i ”Grejen med bilar är att de...”. Det kan också ingå i ett värdeomdöme som i ”Det är det som är hela grejen”. Hjertröm Lappalainen undersöker relationen mellan grejer och konst och hur, om och när en grej blir konst. Han frågar och svarar: ”Om [grejerna] istället fördes in i konstvärlden, dubbades till konstverk, skulle de då vara något mer än de är nu? De skulle vara någonting mindre.” Han menar att flera saker och förhållanden går förlorade när grejer blir konst. Alla tveksamheter och undringar tvättas bort i en försäljning, allt som kan nyansera idén om konstverket som ett säljbart objekt. Som när jag som amatörmålare behövde sätta ett pris på min målning för att kunna sälja den till min kompis, trots att jag inte ens visste om den var klar.

Jag brukar inte sälja konst och sätter inga priser. Med få undantag är det mesta jag gör helt osäljbart, det är inte objekt som går att äga. Men det är intressant att diskutera värde och pris på konst, inte minst eftersom vi konstnärer förväntas vilja sälja vår konst som en vara och det finns en marknad. Konstmarknaden har dock sitt helt eget parallella liv, där det ofta är enklast om konstnären är död, eftersom hen då inte kan riskera att devalvera värdet på redan sålda verk som i många stora samlingar fungerar ungefär som aktier på en aktiemarknad. Med etablerade priser på kända verk i olika samlingar finns det också en ganska stor del ekonomisk brottslighet som går ut på att använda konst till skatteflykt, förmögenhetstvätt och försäkringsbedrägerier.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Beskrivs i ”What Epstein's Emails Tell Us About the Art Market”, *The Art Angle Podcast* # 349, 2026-02-19 https://www.youtube.com/watch?v=7d8_1-5H2K8&list=PLecaedk5z4P9OEhL1aktGJpc8PYyQvdd&index=3 ACC 2026-03-10 och dokumentären *Oligarken och konsthandlaren*, 2026, SVT <https://www.svtplay.se/oligarken-och-konsthandlaren> ACC 2026-05-05 samt ”Panamadokumentet avslöjar hur konsten har blivit illegal valuta”, 2016, SR, <https://www.sverigesradio.se/artikel/6407489> ACC 2026-05-05 liksom i Johansson, Carl, *Den gyllene navelsträngen: Konstens överförbara symbolvärde*, Kandidatuppsats i Konstvetenskap, Uppsala Universitet, 2025



Salvator Mundi av Leonardo da Vinci säljs på Christie's i New York för 400 miljoner dollar i dokumentären *Oligarken och konsthandlaren*, 2026, SVT

Konstnärerna Jordan Wolfson och Beeple (Mike Winkelmann) för ett samtal om konst och värde i en podcast¹⁰⁷ från 2021 dagarna efter att Beeple sålt sin första NFT¹⁰⁸ för 69 miljoner dollar¹⁰⁹. De diskuterar vad som är skillnaden mellan traditionell konst och digital konst. Det roligaste och svåraste i deras samtal är hur de måste anstränga sig jättehårt för att inte förolämpa varandra eftersom deras värdeskalor är så diametralt olika. De förstår inte *hur* den andra ser på och uppfattar vad som är konst, hur något blir konst och hur man känner igen ett konstverk. Det är ett väldigt avancerat samtal, där Wolfson vid upprepade tillfällen säger att han måste avbryta för att reda ut ytterligare ett påstående från Beeple, vad menar han med det eller det.

Slutord

Den konstnärliga kunskapen är ett sätt att göra det imaginära. Vårt arbete går knappt att kalla för en profession, det är svårplacerat som yrke och det finns få jobb, nästan inga anställningar och det går inte att leva av ifall man inte reducerar sitt konstnärskap till att producera varor till en marknad eller använder sin konstnärliga kompetens till att undervisa andra konstnärer. Tänkandet, görandet och utforskandet kan i viss mån få plats i den akademiska strukturen för konstnärlig forskning. Men de två fälten, det akademiska och det konstnärliga, kämpar fortfarande med att mötas och hantera varandras regelverk.

Det ideala vore om konstnärlig verksamhet kunde fungera som matte eller läsning. Alla får lära sig att räkna och läsa och kan använda det till precis vad de vill. Det är en kunskap som

¹⁰⁷ <https://podcasts.apple.com/us/podcast/beeple-and-jordan-wolfson/id1400997563?i=1000520452017> ACC 2025-12-05

¹⁰⁸ Står för *non-fungible token* och är ett verifieringscertifikat för digitala filer som gör dem omöjliga att kopiera eller ändra så att de kan säljas som original.

¹⁰⁹ <https://www.theverge.com/2021/3/11/22325054/beeple-christies-nft-sale-cost-everydays-69-million> ACC 2025-12-05

öppnar världar, ger former, skapar möjliga nya insikter och upplevelser och som självklart kan delas med alla. Att jobba med konst skulle då bli som att jobba med läsning eller matte. Alla vet vad det betyder, men det är inte ett yrke eller en profession. Det är ett sätt att göra något, att vara och att tänka som kan tillämpas i en tjänst eller en profession, men det är större än det. Konst är mer än ett jobb, yrke, profession. Konsten får inte plats i en sådan kategori. Och om vi försöker trycka in den där ger det ändå ingen utdelning. Varken konstnärlig eller ekonomisk. Skulle det till och med kunna vara mer hållbart politiskt, ekonomiskt, filosofiskt och socialt att vara en amatör? Att det kanske skulle kunna vara så är en känsla som vuxit fram under arbetets gång, som jag gärna fortsätter undersöka.

Att vara konstnär är heller ingen expertis. Man kan vara det på så många sätt att det inte finns något som går att göra till en etablerad utveckling av kunskapsnivåer. Tvärtom. Ju mer konst man gör desto mindre vet man vad konst är. Desto mer luckras konstbegreppet upp. De jag delar min utbildning och erfarenhet med är de första att tänka länge och noga över om och hur något är konst. Inget är fel och inget är rätt. Det är en förhandling, en relation, ett utövande och ständigt övande. Många konstnärer har som jag metoden att utsätta sig för saker de inte kan, vet eller har gjort förut. Det är en vanlig metod när man inleder ett arbete. Att pröva sig fram och dras till det man inte vet så mycket om. Prova ett nytt material eller en ny teknik. Inspireras av helt andra fält än det konstnärliga. Vi går och ser konst som ställs ut för att det är våra vänner, för att umgås, för att bli bekräftade som grupp, för att ta del av kunskap om installation eller för att vi är intresserade en teknik, ett material eller en konstnärlig frågeställning. Men det som blir ens egen konst, det som drar igång ett konstprojekt, vågar jag påstå, ligger nästan alltid utanför fältet. Det är en fråga eller en händelse som man inte direkt förstår som man börjar utreda på något vis, som en detektiv. Men det kan också vara som gymnastik eller hygien, ett vardagligt görande som man bara gör utan att tänka på det. Man rör sig eller borstar tänderna varje dag. Man tecknar eller skriver en dikt varje dag. För det är det man gör. För det är så man lever och håller sig levande.

I konst är omvägar ofta de mest effektiva sätten att nå dit man vill. Lura sig själv att tappa bort sitt mål så att det som man inte vet kan visa sig för en. Det kan kallas serendipitet, prokrastinering eller irrande som Glissant föreslår. En erkänd metod för att inte måla eller teckna det man vet utan det man ser är att skapa begränsningar så att hjärnan inte lägger sig i rörelsen och tolkar motivet utifrån vad den tror att den ser, utan fokuserar på den försvårande omständigheten och tolkar motivet utifrån vad den faktiskt ser. Det kan vara en begränsad

palett med endast två eller tre färger, att teckna med fel hand eller någon annan persons hand eller att använda ett otympligt verktyg som en pensel på en lång ranglig pinne eller planka eller en golvmopp. Men så kanske man vill måla eller teckna det man vet men inte ser. Inget är rätt och inget är fel.

Jag tänker som Oscar Wilde (citerad av Stephen Fry i en publik intervju jag sett klipp ur många gånger på YouTube) att belöningen är att bli ingenting.

If you want to be a grocer, or a general, or a politician, or a judge, you will invariably become it; that is your punishment. If you never know what you want to be, if you live what some might call the dynamic life but what I will call the artistic life, if each day you are unsure of who you are and what you know you will never become anything, and that is your reward.¹¹⁰

Jag har använt måleri, teckning och dikt som exempel här när jag talar om konstnärligt skapande. Det är för att de flesta kan känna igen en målning, en teckning eller en dikt. Det blir enklare att exemplifiera så. Men i mitt arbete är det oftare som jag använder fotografi, text, video, stickning, möbleman, broderi, skräp, prat, html-kod och filosofi. Bland annat. Många av de tekniker och material jag gör konst av är sånt som finns runt omkring alla människor. Som en promenad. Första gången jag var i Berlin hade jag ett projekt där jag inte fick titta på en karta. Poängen var att gå vilse för att lära mig att orientera mig ur ett FPS-perspektiv¹¹¹ utan att ha en överblick. Jag ville gestalta minnen av Kiruna från min barndom och höll på att bygga en hemsida som saknade navigeringsverktyg.¹¹² Jag tänker att minnet fungerar så och behövde undersöka det i praktiken. Hur långt man kan ta det utan att man ger upp helt. Undersökningen blev till ett verk i sig, som en berättelse på en annan hemsida som nu är inaktiverad, men som jag kanske aktiverar igen. HTML är ett bevarandeformat enligt Riksarkivets riktlinjer. Ett av de få som håller över tid på nätet. Det har också råkat bli ett av mina konstnärliga verktyg, som nu sitter ihop med min tjänst som registrator. När jag försökte bevara minnet av Kiruna i samband med att beslut togs om flytt och rivning av staden 1999 så valde jag utan att veta det då ett material som nu är klassat som ett bevarandeformat. Det är mycket poetiskt korrekt och inget jag kunde ha styrt över medvetet.

¹¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=MrMtZimb0-c> ACC 2026-03-04

¹¹¹ FPS är vyn som "First-Person Shooter" i dataspel där du ser genom karaktärens ögon, något som var revolutionerande på 1990-talet men som nu är standard i de flesta stora online-spel och en etablerad genre inom e-sport.

¹¹² <https://www.nonce.se/html/start.html> ACC 2026-03-04

En intressant insikt under det här arbetet är att jag faktiskt kan identifiera mig med entreprenören så som Schumpeter beskriver den, som den kreativa förstöraren. Som en röd tråd i mina erfarenheter som konstnär ser jag störandet av ordningen och/eller okunskapen om vad som förväntas av mig som konstnär i sammanhang som presenteras som professionella. Det har alltid varit svårt för mig att delta på de villkoren, antingen för att jag inte har förstått dem eller för att jag inte kunnat respektera dem, eller en kombination av båda. Beskrivningen av entreprenören däremot som bygger sitt eget kungarike, påminner mig om första gången jag nåddes av en gestaltning som levandegjorde ett konstnärskap inifrån. Det var en nyutgåva av Irving Stones bok *Han som älskade livet* från 1935 som handlar om Vincent van Gogh.¹¹³ Boken spår tyvärr på den sorgliga myten om det galna geniet, men det som jag minns mest är hur den beskriver målandet och seendet och färgerna. Och missförstånden som hela tiden drabbar huvudkaraktären på grund av hur han tar del av världen och krockar med omgivningen. Det är en bild av den kreativa förstörelsen, som ett söndersmulande av verkligheten för att man tittar så intensivt och till slut inte längre vet vad man ser och om det finns. Det är ju självklart inte bra att kombinera med svält, isolering och kanske genetiska anlag för psykisk sjukdom. Entreprenören är inte en hållbar roll för den som älskar livet. Amatören, älskaren, kanske är det, tror jag.

¹¹³ Stone, Irving, *Han som älskade livet: Den berömda biografien över Vincent van Gogh*, Wahlström & Widstrand, Stockholm, 1986

Referenser

- Aristoteles, *Den nikomachiska etiken*, Daidalos, Göteborg, 2012
- Barbrosson, Klas & Davis, Jacquelyn (red), *Reptilhjärnan #666 Fear of the Art*, Göteborg, 2018
- Bourdieu, Pierre, *Konstens regler: det litterära fältets uppkomst och struktur*, B. Östlings bokförl. Symposion, Stehag, 2000
- Bength, Kristina (red.), *Studio Talks: thinking through painting*, Arvinus+Orfeus, Stockholm, 2014
- Bergström, Inger, *KONSTNÄRLIG PROCESS | SSECORP GILRÄNTSNOK – att beskriva det konstnärliga görandet*, Masteruppsats i praktisk kunskap, Södertörns högskola, 2017
- Christoffersen, Svein Aage (red.), *Professionsetik*, Gleerups Utbildning AB, Malmö, 2017
- Danto, Artur “Art World” i *The Journal of Philosophy* Vol 61, Issue 19, den 15 oktober 1964, s. 571–584
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, *Kapitalism och schizofreni Tusen platåer*, Tankekraft, Hägersten, 2015
- Dickie, George, *Art and the aesthetic: an institutional analysis*, Cornell Univ. Press, Ithaca, 1974
- Ekstrand, Lars, *Varje människa en konstnär: livskonstnären och samhällsvisionären Joseph Beuys*, Korpen, Göteborg, 1998
- Glissant, Édouard, *Poetics of relation*, Univ. of Michigan Press, Ann Arbor, 1997
- Kobayashi, Masato, *Masato Kobayashi: starry paint stars of outer space by pure painting 25 oktober-30 januari 2005*, Tensta konsthall, Spånga, 2004
- Lindqvist, Sven, *Gräv där du står: hur man utforskar ett jobb*, Bonnier, Stockholm, 1978
- Ljung, Magdalena (red.), ”Den ofrivillige företagaren”, i *Konstnären*, nr 3, 2009, s. 26-30
<https://kro.se/konstn%C3%A4ren/konstnaren-3-2009/> ACC 2026-01-07
- Muhammad, Zarina & Puente, Gabrielle de la, *Poor artists*, Particular Books, London, 2024
- Schumpeter, Joseph Alois, ”Den ekonomiska utvecklingens teori”, i *Schumpeter: om skapande förstörelse och entreprenörskap*, Ratio, Stockholm, 1994

Standing, Guy, *Prekariatet - Den nya farliga klassen*, Daidalos, 2013

Steyerl, Hito, *Duty free art: art in the age of planetary civil war*, Verso, London, 2019

Stone, Irving, *Han som älskade livet: Den berömda biografien över Vincent van Gogh*, Wahlström & Widstrand, Stockholm, 1986

Onlinereferenser:

"Beeple and Jordan Wolfson", *Dialogues - The David Zwirner Podcast*, 6 maj 2021, [Beeple and Jordan Wolfson - Dialogues: The David Zwirner Podcast - Apple Podcasts](#) ACC 2025-12-08

Stephen Fry Quotes Oscar Wilde, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=MrMtZimb0-c> ACC 2026-03-04

Velvet Buzzsaw (2019) regisserad av Dan Gilroy, Netflix Inc.
<https://www.netflix.com/se/title/80199689?s=i&trkid=258593161&vlang=sv&clip=81069370>
ACC 2025-11-25

Gustavsson, Martin m fl, "Konsten att lyckas som konstnär - Socialt ursprung, utbildning och karriär 1945-2007" i
https://www.vr.se/download/18.2412c5311624176023d25b8a/1529480532747/Resultatdialog_VR_2010.pdf ACC 2026-05-19

Hjertström Lappalainen, Lars-Erik, "Karriärsfängelset", *Kunstkritikk*, 30.09.25
<https://kunstkritikk.se/karriarfangelset/> ACC 2025-11-25

Hjertström Lappalainen, Lars-Erik, "Grejer utanför konsten", buddy.art [Grejer utanför konsten – Utan titel](#) ACC 2025-12-08

"What Epstein's Emails Tell Us About the Art Market", *The Art Angle* #349, 2026-02-19
https://www.youtube.com/watch?v=7d8_1-5H2K8&list=PLEcaedk5z4P9OEhL1aktGJpc8PYyQvbdd&index=3 ACC 2026-03-10

Bilaga

”**Bilaga: Konstbranschens aktörer**” ur *Konstbranschen i siffror 2025*, en rapport från Konstnärernas Riksorganisation, februari 2026, s.48–49.

Auktionsverk: Värderar konstverk och auktionerar ut dem till kunder. Auktionsverkets intäkter består framför allt av provisioner som tas ut av både säljare och köpare. Historiskt har auktionsverken fungerat som medlare mellan köpare och säljare på andrahandsmarknaden, på senare år har de även sålt verk på förstahandsmarknaden, även om det är ovanligt i Sverige.

Biennaler: En biennial är som regel en storskalig, internationell utställning för samtida konst som återkommer vartannat år och curateras utifrån ett särskilt tema. Den äldsta och kanske mest kända är Venedigbiennalen. I Sverige har Göteborgs Internationella Konstbiennial (GIBCA) anordnats sedan 2001. År 2018 återuppstod Luleåbiennalen.

Bildupphovsrätt: Bildupphovsrätt i Sverige är en ekonomisk förening som tillvaratar gemensamma upphovsrättsliga intressen för verksamma inom konstnärliga områden och deras arvtagare.

Curatorer: Skapar utställningar och arbetar på så vis nära konstnären. Det är mer vanligt att en curator arbetar på frilansbasis än som fast anställd på ett museum eller konsthall.

Forskning och utbildning: Utbildningsinstitutioner och andra utbildningsverksamheter är centrala för konstnärlig produktion, som mötesplats för utbyten och utveckling av konstbranschen. Forskning och utbildning har framför allt en långsiktig påverkan på konstbranschen. Under 2000-talet har forskarutbildning i fri konst införts vid flera konstnärliga universitet och högskolor i Sverige.

Gallerister: Ett galleri är ofta den plats där ett konstverk för första gången ställs ut och kommer i kontakt med en publik. Det är alltså genom gallerierna som konstnärerna traditionellt har sålt sina verk. Galleristerna får sina intäkter genom kommission för sålda verk. Gallerier tar normalt sett ingen entréavgift.

Konstföreningar: Ideella konstföreningar har en lång tradition i Sverige. De är ofta knutna till en arbetsplats och en viktig funktion är att köpa in konstverk som sedan lottas ut bland

medlemmarna. Det är även vanligt att föreningarna arrangerar utställningar och andra typer av evenemang, exempelvis museibesök eller föreläsningar.

Konsthandlare: Konsthandlare agerar främst på andrahandsmarknaden och kan ha olika inriktning, från handel med unika konstverk till försäljning av upplagebaserad och serietillverkad konst.

Konstnären: Upphovsperson till det verk som är föremål för handel inom konstsystemet. Konstnären kan sälja via förmedlare som gallerister eller genom egenförsäljning, exempelvis i sin ateljé eller någon typ av digital plattform. Vanligt är att konstnärer organiserar sig i ett eget företag, i en förening eller i ett kooperativ tillsammans med andra konstnärer.

Kritiker: Tolkar och värderar konstverk, med hänsyn till exempelvis estetik, teknisk skicklighet och konstnärens eventuella avsikt med verket.

Mässor: I Sverige finns både kommersiellt inriktade konstmässor där gallerister presenterar konst (Market Art Fair, Affordable Art Fair) och konstnärsinitiativ som Supermarket – Stockholm Independent Art Fair som i första hand vill erbjuda besökarna konstupplevelser.

Offentliga museer och konsthallar: Offentligt ägda museer tillgängliggör konst för allmänheten och har en central roll i kulturpolitiken. Museerna har samlingar för konstverk med erkänt konsthistorisk betydelse. Till skillnad från ett museum visar konsthallar oftast tillfälliga utställningar och saknar egna samlingar. Utställningarna kan vara egenproducerade eller tas in från någon annan producent. Driften kan skötas av till exempel en konstförening, en kommun, eller privat.

Offentliga organisationer: Stat, regioner och kommuner köper konst och konstnärliga tjänster. Det kan gälla både konstnärlig gestaltning i det offentliga rummet och inköp av lös konst, det vill säga mindre och flyttbara konstverk. Inköpsprocessen ser olika ut hos olika aktörer, men ansvaret för inköp kan till exempel ligga hos kommittéer eller olika projektgrupper. Även frilansande konstkonsulter verkar som inköpare av offentlig konst.

Privata museer och konsthallar: Privata museer och konsthallar har blivit allt vanligare i Sverige under 2000-talet, särskilt genom uppmärksammade initiativ i Stockholmsregionen. Dessa verksamheter har olika driftsformer. Vissa är organiserade som aktieföretag, medan

andra drivs i stiftelseform. Exempel på privata museer och konsthallar är Artipelag, Fotografiska, Magasin 3 och Bonniers konsthall.

Privata organisationer och företag: Privata organisationer och företag har sedan slutet av 1960- talet utgjort en viktig del av finansieringen av konstnärlig verksamhet i Sverige. Genom initiativ från organiserade intresseföreningar och branschorganisationer har privata aktörer uppmuntrats att stödja konstnärer och konstprojekt, exempelvis genom inköp av konst, sponsring eller uppdragsbaserad konstnärlig gestaltning. Företag kan även fungera som konstsamlare och bygga egna konstsamlingar för bruk i arbetsmiljöer eller publika miljöer. Därutöver är det vanligt att byggbolag och fastighetsägare beställer konstnärlig gestaltning i samband med ny- eller ombyggnation av fastigheter och offentligt tillgängliga miljöer.

Privatkunder och samlare: Privatkunder är de personer som köper konst att ha i sitt hem. Att vara konstsamlare kräver ofta ett större kapital där konstinköp inte sällan också görs i syfte att vara en ekonomisk investering.

Rådgivare/Konstkonsulter/Konstagenter: Rådgivare, konstkonsulter och konstagenter verkar i gränslandet mellan konstnärer, köpare och beställare, men har delvis olika roller. Konstkonsulter och rådgivare fungerar i regel som oberoende förmedlare mellan beställare och utförare. De bistår köpare med urval, inköp och förvaltning av konstsamlingar, ofta med utgångspunkt i kundens intressen, smak och ekonomiska förutsättningar. Rådgivning kan även erbjudas av företag utanför konstfältet, exempelvis banker eller kapitalförvaltare, där konst ingår som en del av en bredare förmögenhets- eller investeringsstrategi. Konstagenter arbetar i stället på uppdrag av enskilda konstnärer och företräder dem gentemot marknaden. Agentens roll kan omfatta försäljning, förhandling och strategisk karriärutveckling. Denna typ av representation är fortfarande relativt ovanlig i Sverige, men är betydligt vanligare i exempelvis USA.

Självorganiserade konstnärsinitiativ/Kooperativ: Självorganiserade konstnärsinitiativ och kooperativ är fria, konstnärsdrivna organisationer som kan ta formen av gallerier, ateljéföreningar eller andra typer av plattformar för produktion och presentation av konst. I Sverige finns exempelvis Art Lab Gnesta, Not Quite och Galleri Syster.”