

Förnyelse av kulturinstitutioner
Stiftelsen framtidens kultur

Vad ska vi ha konstnärer till?

**Ett seminarium om konstnärliga utbildningar
och kulturinstitutioner**

Visby den 17-18 maj 1999

Förord

Är vi mer intresserade av konstnären än av konsten? Är det verkligen konstnärens uppgift att finna nya kreativa processer åt näringslivet och naturvetenskapen? Måste alla bli konstnärer, eller ger de konstnärliga utbildningarna kunskaper som kan berika betydligt fler områden än de snävt konstnärliga? Utbildar vi för många till konstnärliga yrken?

Vänder vi oss bort från samtidskonsten och i stället söker det sköna och det goda som alla kan omfatta? Kan samtidskonsten fungera som en bas för ett internationellt samtal? Är framtidens konstnärliga utbildning en samarbetande nätverksskola som suddar ut gränserna mellan konstarterna, eller en klosterekola som vårdar traditionerna och konststartens suveränitet? Vilka nya utbildningsbehov kommer att finnas?

Stiftelsen framtidens kulturs programområde Förnyelse av kulturinstitutioner anordnade den 17-18 maj 1999 ett seminarium i Visby kring konstnären. Seminariet var det andra i en serie om tre varav det första, som ägde rum i Göteborg den 15-16 mars 1999, behandlade huset och det tredje, som äger rum i Umeå den 20-21 september 1999, kommer att diskutera publiken.

Denna dokumentation sammanfattar innehållet i Visbyseminariet. Sist i dokumentationen finns en kort presentation av de medverkande föreläsarna och debattörerna.

Seminarieplanering och ledning: Maria Fridh och Rikard Hoogland

Moderator: Ulrika Knutson

Medhjälpare: Anneli Modin och Magnus Andersson

Dokumentation: Petra Vainionpää

Innehåll:

| | |
|---|----|
| <i>Förord</i> | 2 |
| <i>Institutionen som happening och kunskapen som reptil – en amerikansk fallstudie</i> | 4 |
| <i>Absolut okontroversiellt – rapport från en näckrosdamm</i> | 9 |
| <i>Drömmen om konstnären</i> | 12 |
| <i>Kan man utbilda konstnärer?</i> | 14 |
| <i>Bråttom att skapa nya gränsöverskridande utbildningar</i> | 24 |
| <i>Utbildas för många konstnärer?</i> | 30 |
| <i>Estetik i praktiken – finns det utrymme för specialutbildningar?</i> | 38 |
| <i>Två betraktelser över konstlivet i Ryssland</i> | 44 |
| <i>Berika varandra? Campus, tvärvetenskap och gränsöverskridande utbildningsprogram</i> | 48 |
| <i>Post- och mastersutbildningar</i> | 59 |
| <i>Det där var väl ingen konst!</i> | 71 |
| <i>Kort presentation av föreläsare och debattörer</i> | 75 |

Institutionen som happening och kunskapen som reptil – en amerikansk fallstudie

Ingela Lind

Jag kommer precis från USA, och jag vill utifrån det besöket göra en fallstudie inför en utveckling som kan komma också i Sverige.

Vid ett tillfälle under mitt besök var jag på en väldigt populär restaurang på Manhattan. Redan efter 5-10 minuter kände jag mig ganska obehaglig till mods, för när jag såg mig omkring såg alla kvinnor likadana ut. De verkade klonade – alla var ljusa och ansiktslyfta. Det var en ganska hemsk upplevelse. Då insåg jag att det inte bara är olikheten man kan skrämmas av. Man kan också blir skrämmd av likheten, och det blir man ganska ofta blir inom kulturen.

Målet för mitt USA-besök var New York och P.S.1 i Queens utanför Manhattan. P.S.1 är en stiftelse och kulturinstitution som har funnits sedan 1976. Skolans eldsjäl är Alanna Heiss, och hon startade P.S.1 på 1960-talet utifrån en avantgardistisk idé om att sammanföra konstnärer och folk i trakten. Man fanns ute i förorterna, ute på Manhattan och ute i fattiga områden. Man anordnade performances och happenings under ett antal år.

År 1976 kände man dock att man ville ha en fast plats, hamnade i en gammal skola, och sedan dess har man hankat sig fram. I de gamla klassrummen finns konstnärateljéer och fina utställningssalar. Nyligen reoverades lokalerna och nästa steg är att man troligen går samman med Museum of Modern Art i augusti – allt är åtminstone förberett för detta. Denna sammanslagning leder möjligen till förnyelse av en gammal institution, eller till att en drake äter upp den avantgardistiska platsen P.S.1. Det får tiden utvisa.

P.S.1 har ett internationellt ateljéprogram för konstnärer, och jag har blivit utsedd till internationell rådgivare för detta, vilket är väldigt kul. Det var det direkta skälet för min resa. Jag trodde att jag skulle kunna komma dit och ”glassa” och lära mig arbetet i lugn och ro, men jag blev genast – på amerikanskt manér – utsedd att driva alltihop.

Juryn jobbade under fyra dagar, och bland 500 sökande skulle vi välja ut 20 amerikanska konstnärer för ett ettårigt ateljéstipendium. Dessutom skulle vi välja ut 2 konstnärer från vart och ett av 13 andra länder, bl.a. i Asien. Jag hade hela tiden utslagsröst. Vi satt i mörkrum från morgon till kväll. Jag har aldrig sett så mycket material, och aldrig fattat så många beslut på så kort tid. Och jag vill absolut inte vara utan det, det var oerhört intressant!

Juryn bestod av fem amerikanska konstnärer, två kritiker, tre curators och direktörer, två anställda och jag. Man skulle kunna tro att vi var väldigt olika, men när man skrapade på ytan visade det sig att alla konstnärer även

gjorde utställningar och att flera av dem försörjde sig på att skriva recensioner och böcker. Kritikerna hade jobbat med teater och hade ofta ett konstnärligt förflutet. De curators som ingick hade även varit kritiker och konstnärer. Alla hade vi det gemensamt att vi då och då var publik.

Vi var alltså lika klonade som kvinnorna på restaurangen... Vi som håller på med konst håller på att bli en grupp där alla är likadana. Det finns egentligen inga skillnader som skapar dynamik inom konstlivet.

När jag läste konsthistoria fick vi lära oss att vi absolut inte skulle ha kontakt med konstnärer; det skulle kunna "förstöra oss moraliskt" om vi ville bli kritiker. Jag var med i en förening som hette Konsthistoriska klubben och vi protesterade mot det här. Vi bjöd hela tiden in konstnärer mitt våra möten. Och vad hände? Jo, mycket riktigt – vi blev alla kritiker så småningom.

Det är en egendomlig gammal kritikerattityd att man inte ska ha kontakt med konstnärer. På 1970-talet, när konstmarknaden var så explosiv och vi hade väldigt olika roller, var det riktigt att upprätthålla dessa. Men nu kan nästan ingen försörja sig enbart på offentliga pengar, vilket man kan se inte minst i USA där exempelvis National Endowments for the Arts inte ger nästan några anslag alls till enskilda konstnärer. Då måste konstnärerna försörja sig på att undervisa, skriva, osv.

Veckan på P.S.1 var häftig och intensiv. P.S.1 saknar stabilitet över huvud taget, jämfört med t.ex. Moderna Museet eller Kulturhuset. Ingen vet om det finns pengar i morgon. Den ordning som gäller är kaos. Man har ett 20-tal anställda medan Museum of Modern Art har 700 anställda, vilket naturligtvis kommer att leda till problem om man slår ihop de två institutionerna.

P.S.1 drivs som sagt av en eldsjäl, vilket per definition leder till toppstyrning. Det glömmar man ofta. Den personens närvaro är otroligt viktig, och mellan denne och de anställda finns ingenting. Alla vill träffa eldsjälens. Fördelen är den intensitet som skapas. Man har blodsmak i munnen och ett enormt tryck i verksamheten. Det finns en energigivande dynamik, men ingen långsiktighet alls.

Under vårt urvalsarbete skapades en gruppdynamik och en väldig gemenskap. Samtidigt var våra kunskaper värdefulla, så skillnaderna i kunskaper finns där. De dyker fram som reptiler, och är de någonting värda kan man försvara dem. Vi var tidspressade och ofta fick en konstnär kanske tre minuter för sin bedömning. Till slut vi sade att den som ville ha med ett konstverk till nästa fas var tvungen att argumentera för det, och då var konstnärerna lika bra som de andra på att argumentera.

Jag tror att det finns en rad färdigheter som konstnären måste ha i framtiden, och som de i hög utsträckning redan har.

Man måste ha improvisationsförmåga, en öppenhet för nya situationer och man får inte vara rädd att förlora sin bas. Man måste ha en viss social talang.

Man måste ha språket – både det konstnärliga men också det verbala. Självklart måste man ha en teori, och förmodligen skulle ingen konstnär säga att man saknar det, men man kan diskutera hur mycket teori som behövs. Man ska ha praktisk erfarenhet, och slutligen är flexibilitet, öppenhet och framför allt humor viktigt. Humor och självironi blir kanske med tiden de viktigaste egenskaperna över huvud taget.

Nästa fråga gäller materialet. Vad gör alla amerikaner som skickar in ansökningar till P.S.1? Vad gör alla européer och asiater som hoppas att få ställa ut i New York?

Det fanns ganska stora skillnader mellan Europa och USA. Det kan bero på att en gallring redan hade skett när det gäller det europeiska materialet, men generellt var den europeiska konsten mycket allvarligare. Den verkar legitimeras av en existentiell bas i väldigt stor utsträckning. Det fanns mycket mer foto och video i Europa och Asien än i USA. I USA sade man: "Video is over".

Vidare var det uppenbart att även "sex is over". Bland de totalt 650 konstnärer som vi gick igenom var det nästan ingen som hade platsat på *The Smart Show* för tre år sedan, där det nästan bara handlade om sex.

Det fanns väldigt mycket måleri i USA, och det har säkert att göra med att video var ute. Det kan också bero på att gallerierna har lättare att ställa ut måleri i en osäker tid. Något påfallande var att det amerikanska materialet var oerhört internationellt. Olika särarter dyker fram i USA från Dominikanska Republiken, den svarta konsten sv. Det ser man väldigt tydligt.

I övrigt såg konsten ut precis hur som helst. Det fanns påfallande många ljudinstallationer, visuellt helt tomma verk som liknar kanadensiskan Janet Cardiffs mentala, poetiska rum. Många konstnärer arbetar med interaktion. Många svartvita foton och abstrakt måleri, i huvudsak från USA. Många muhammedaner tycks jobba med och återinföra mönster – hela stora installationer med mönster.

Många konstnärer är även arkitekter och bygger rum – bl.a. jobbade italienerna i stor uträkning med rum i rummet. Dans och skådespeleri förekom mycket. Amerikanerna arbetade mer med kitsch än européerna, och ganska många jobbade med krigsmetaforer. Påfallande många amerikaner målade teknologi. Det var precis som om teknologin var ett öde landskap som man lämnade bakom sig och som man vill gestalta innan det försvann.

Jag kan inte svara på om urvalet blev bra. Det blev så bra det kunde bli. Det är möjligt att det blev en del modetänkande, men det var vars och ens ansvar att se till att det inte blev det.

Har man en bra grund behöver man inte vara rädd för improvisationen. Man behöver inte vara rädd för att vara ute och cykla, och man behöver inte vara rädd för samarbete. Gränserna mellan att skapa, teoretisera, bedöma och

skriva historia om konst håller på att erodera, men våra utgångspunkter är ännu olika. I centrum står konsten, och runt den finns vi som tolkar, prövar, visar och för in konsten i olika sammanhang.

Bildkonsten har den friaste platsen av alla konstarter, vilket jag tror beror på att något händer i världen just nu. Det sker ett paradigmskifte. I stället för att världen är som en bok, vilket man sade under 1700- och 1800-talet, säger man nu att världen har blivit bild. Detta har säkerligen att göra med den explosion av visuella media som sker.

I USA finns ett omdiskuterat universitetsämne, Visual Culture. Det är ett interdisciplinärt och gränsöverskridande ämne som handlar om hur människor svarar på visuella media och hur vi interagerar med bilder.

Många skräms av att Visual Culture har blivit så viktigt, och i USA har tidskriften October gjort sig till tolk för denna misstro. Man anser att detta sätt att tyda världen är normlöst, alldeles för interdisciplinärt och alldeles för prövande. Det är uppenbart att omvärlden räds ett skifte från det verbala språkets överhöghet till det visuella.

Jag tror inte att skiftet är så dramatiskt som många vill ha det till, utan det handlar bara om var man lägger tyngdpunkten. På P.S.1 fanns många konstnärer som skrev poesi och analyserade texten, men man betraktade även texten som bild. Det handlar om en tyngdpunktsförskjutning – i stället för att betrakta bilden som text betraktar man texten som bild.

Att tänka nytt är egentligen bara att vrida på samma gamla beståndsdelar och få dem att öppna sig en aning på ett annat ställe än tidigare.

Samtal och publikinlägg

Maria Fridh: Finns det en självcensur bland de sökande, eller är den här gruppen representativ för unga konstnärer i USA?

Ingela Lind: Självklart finns en viss självcensur, och man kan också tänka sig att de sökande anpassar sig efter vad P.S.1 kan tänkas vilja ha. Sådana mekanismer finns alltid i kulturlivet. Men å andra sidan skulle det mot den bakgrunden finnas många fler installatörer och videokonstnärer.

Man kan också fråga sig hur pass representativ juryn var. I Sverige vill man gärna ha representanter från alla olika kategorier. Vi var en grupp som förmodligen hade valts ut väldigt personligt av Alanna Heiss. Tanken var att det skulle bli heta diskussioner, vilket det också blev. Ingen i gruppen trodde heller på representativitet fullt ut, och det fanns en befrielse med det.

Ana L Valdés: Fanns det mycket IT-relaterad konst? Både October och tidskriften Leonardo är ju kritiska till försök med konst och kultur på IT-premisseser.

Ingela Lind: Det fanns mycket IT-influerad konst, och några av de som kom in hade stora IT-projekt. Dessutom kommer mycket IT:s formvärld in i konstvärlden, vilket är väldigt tydligt i USA.

Ulrika Knutson: Du sade att det blev ganska mycket heta diskussioner i gruppen och att det var kreativt stimulerande. Vilken typ av argument användes?

Ingela Lind: Jag har inte några som helst kontakter med gallerier i USA, men många av de andra i juryn hade kunskaper om vilka sökande som hade varit i kontakt med vilka gallerier och vilka som hade ställt ut var. Det var ett återkommande argument. Jag kan inte se några strukturella skillnader i argumentationen. En av konstnärerna var otroligt teoretisk och kom med övergripande ideologiska synpunkter, medan andra var väldigt personliga i sin argumentation.

När vi var klara med urvalet, undersökte vi representativiteten i urvalet vad gäller kön osv., eftersom vi hade struntat i sådant under arbetets gång. Det visade sig att vi i väldigt stor utsträckning hade valt kvinnor, och vi hade även valt ganska många svarta konstnärer. Utan att vi visste om det hade vi alltså varit politiskt korrekta.

Johan Bengt-Påhlsson: Det vore intressant att höra din åsikt om betydelsen för svenskt konstliv av olika utländska program.

Ingela Lind: Jag tror att man ska vara med överallt. Jag tror på personliga kontakter. Att jobba på en plats under en längre tid spelar en väldigt stor roll, för då får man perspektiv på sig själv och sin svenskhet.

Absolut okontroversiellt – rapport från en näckrosdamm

Thorbjörn Andersson

Vad behöver förkortningen DI för er som sitter här? Finns det någon som tolkar det som något annat än Dramatiska Institutet?

På flyget hit insåg jag att DI för en mycket stor del av den manliga befolkningen betyder Dagens Industri, och i dagens nummer av DI fanns ett helt uppslag om trädgårdar. Där stod: ”Säg mig vilken trädgård du har så ska jag säga vem du är.” Trädgården har blivit en identitetskapare, vilket är en gemensam roll med konsten.

Undersökningar visar att väldigt många människor ägnar sig åt trädgårdar. De här människorna funderar på existentiella saker som hur djupt tulpanlökarna ska grävas ner, när deras klematis ska beskäras, hur ofta komposten ska vändas. De oroar sig för att hararna ska gnaga på deras nyplanerade äppelträd och för att frosten ska bli svår.

De träffas i olika sammanhang som heter *Rosensällskapet* eller *Trädgårdsentusiasterna*. Eller så träffas de inte alls. Trädgården är nämligen en refug, en undanflykt, en sinekur, ett uttryck för eskapism som de tycker att de behöver i en i övrigt hård värld. Den amerikanska författaren Jamaica Kincaid skriver just nu en bok om trädgårdskonst och hon säger: ”I trädgården kan jag bete mig som en imperialist i miniatyrskala.”

Det här låter kanske ungefär lika upphetsande som frimärkssamling, och trädgården har under lång tid haft töntstämpel. Men i dag är trädgården inne. Och det är väl anledningen till att jag får sitta med här i dag....

Trädgården får uppmärksamhet i samhället. Trädgårdsutställningar får pengar och många besökare. Konstnärer från andra håll söker sig allt oftare till trädgården, eller kanske framför allt till landskapet, och använder det som pannå – konstnärer som Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Long, Mary Miss, James Turrell m.fl. Man kan åka till Wanås eller Tranekjaer och titta på skulpturparker.

I perspektivet ”Vad ska vi ha konstnärer till?” är det kanske bra att trädgårdskonsten är representerad, för den behöver inga konstnärer. Det är det som är dess hemlighet som konstform – alla kan. Men samtidigt behöver trädgårdskonsten konstnärer, vilket jag återkommer till.

Det arv som trädgårdskonsten lever av i dag är arts and crafts-arvet från sekelskiftets England. Konst och hantverk hand i hand. Konstnären var

utföraren, hantverkaren, och i traditionen från Ellen Key och Emma Lundberg är konsten till för alla. Alla får prova i sin egen lilla täppa. Allt är tillåtet, inget är fel, det går inte att misslyckas.

Alltså: Trädgårdskonsten är en demokratisk konst. Den har folklig förankring. Den har ingen avsändare, och den undandrar sig därför elitism.

En del invänder säkert med att detta inte är trädgårdskonst utan mer av trädgårdsskötsel. Konst måste ha en viss verkshöjd för att kallas konst, och då behöver vi verkligen trädgårdskonstnärer. Då förlorar trädgårdskonsten sina egenskaper att vara demokratisk, folkligt förankrad och utan avsändare. Om det är bra eller dåligt beror på vad man är ute efter.

Jag vill ge några exempel på trädgårdens relation till konsten.

De japanska zenmunkarna utförde krattade stenträdgårdar som vi beundrar mycket i dag. De är i sanning esoteriska – slutna, privata, mångtydiga, otydliga. Deras skapare var verkligen trädgårdskonstnärer. Men trots verkshöjd är upphovsmännen oftast okända. Konstnären har behövts, men han är inte medialt upphöjd.

Andre Le Notre var trädgårdskonstnär och ritade den franska barockens palatsträdgårdar på 1600-talet – Sceaux, Chantilly, Versailles, Vaux le Vicomte. Le Notre är och var medialt upphöjd; han åtnjöt konstnärstatus. Att konsolidera enväldet, att synbarligen tämja naturen och därmed upphöja kungen till dess like, var uppgiften för den typen av trädgårdskonst.

Derek Jarman, den brittiske hädangångne filmskaparen, var även trädgårdskonstnär och medialt upphöjd för det. Hans trädgård är mycket känd, men frågan är om den har verkshöjd. Det handlar kanske mer om huruvida konstnären är viktigare än konsten. Trädgården påminner mer om de udda skapelser som s.k. särlingar har gjort på många ställen förut. Jarmans trädgård fascinerar troligen mest för att den är en så tydlig bild av hans eget liv och utsatthet.

Trots allt är trädgårdskonst mest förknippad med väderkvarnar, rosa flamingos, flugsvampar i betong, tomtar osv. och detta provocerar högkulturens goda smak på ett alldeles speciellt sätt. Jönköpings länsmuseum slutförde 1996 en tvåårig undersökning om vilka inslag som var mest populära i trädgården – ett slags trädgårdens ”Tio i topp”. Resultatet blev följande:

1. Tunna.
2. Djurskulptur.
3. Fågelbad.
4. Flaggstång.
5. Lykta.
6. Målad sten.
7. Solur.
8. Brunnskar.
9. Portal.
10. Väderkvarn.

Resultatet redovisades i form av en utställning på museet: ”Småländsk trädgård – trädgården som folkkonst”. Man gjorde ett arrangemang med en pris-pall med de 10 vinnarna, och framför pallen tronade en parafra på Rickard Bergs ”Nordisk sommarkväll”.

Detta blev för mycket för länets konstförening, som just denna sommar hade inbjudit Sveriges allmänna konstförening till sitt årsmöte. Man var rädd att landets samlade ”konstförståsigpåare” skulle tro att det var denna konstsmak som gällde i provinsen. Utställningen plockades ner i sista stund. Den goda smaken var räddad...

Den engelska tidskriften *Arena*, ett tongivande livsstilsmagasin för män, hade i sitt aprilnummer en lista med elva företeelser som de menar gör livet värt att leva. Där fanns bl.a. en Leicakamera, en speciell pub i London och en Audi. Bland dessa elva företeelser fanns också Sandhamn utanför Stockholm, och jag tror att det beror på en mytbildning om det svenska landskapet. Denna myt kommer dels ur den propaganda som bl.a. Ingmar Bergmans filmer sprider utan att mena det, dels ur ett rykte om melankoli. Ryktet om Sverige är förmodligen vår mest spridda exportprodukt. Det går inte att sälja; däremot säljer det saker.

Carl Larsson må i dag ses som en traditionell konstnär, men han var viktig för spridningen av ett nytt livsideal på sin tid. Detta ideal gick bortom färger, inredning och motiv, och gick i stället in på barnuppfostran, familjeliv och en revolt mot det gamla borgerskapets livsstil. I boken ”Ett hem” som kom 1905 finns 24 akvareller med dagbokslika anteckningar. Där skriver Carl Larsson om målningen *Frukost under stora björken*: ”Vore ej den björken där, så vore också hela stället utan värde för mig.”

Carl Jonas Love Almqvists huvudverk är Törnrosens bok. Här finns den kända texten med titeln ”Den svenska fattigdomens betydelse”. I den använder Almqvist den svenska floran som en bild av det svenska, närmare bestämt nyponblomman som Almqvist kallar ”gestalten av fattigdom, vilt behag och kyskhet”. Som en talande jämförelse beskriver Almqvist den latinska kulturen som: ”den högröda om brånad påminnande söderländska törnrosen med dess narkotiska ångor, ställd mot den ljusröda nyponblomman med dess fina svaga doft”.

Almqvist valde att låta den svenska floran illustrera den nationella identiteten i bred bemärkelse. Det är lätt att förstå varför; i vårt kulturklimat har alltid landskapet funnits med som en klangbotten.

Jag gillar trädgårdskonsten för att den kan vara en själsdjup bild av region och regional kultur. Om konstnären inte är alltför klåfingrig blir landskapet eller trädgården stor konst som inte larmar och gör sig till, utan som ger sinnesupplevelser med många bottnar. Det är en konst som inte ”bländar, förödmjucar eller utesluter någon”, för att använda konstnärens Ragnar Sandbergs ord.

Drömmen om konstnären

Gertrud Sandqvist

Det finns en dröm som delas av publik, konstnärer, ibland kritiker, ofta samlare och gallerister i Nordeuropa – särskilt i Skandinavien och Tyskland. Det är drömmen om konstnären som ett växande, vegeterande geni. Jag vet hur egendomligt det låter, men jag har stött på det så många gånger att jag börjar undra vad det beror på.

Walter Benjamin sade att varje tid har ett kulturellt omedvetet i den föregående tiden. Det tror jag är sant. Vår tids kulturella omedvetna daterar sig till mitten av 1700-talet och det tidiga 1800-talet. Det är då tankarna väcks om konstnären som ett geni som växer upp som en planta, som inte är något i sig själv men till vilken inspirationen kommer. Det är då som konstnären skapar sina besjälade arbeten, sina genialiska verk.

Denna dröm är lika tydlig i dag som för 40-50 år sedan, och den tjänar vissa syften. Ett samhälle som uppfattar sig som rationellt behöver en sådan dröm, för konstnären står då för det irrationella. Det behövs inga växthus eller trädgårdsmästare – möjligen en urskog. Och det behövs inga utbildningar, för att anknyta till seminariets tema.

Denna syn på konstnären står i total motsättning till den faktiska verkligheten.

När det gäller vikten av att en konstnär är socialt begåvad, vet jag att det är skällsord i flera kretsar i Sverige och Nordeuropa. Det är nämligen ett tecken på att konstnären inte har den sanna inspirationen. Ett geni behöver inte kunna prata. Ett geni behöver egentligen inte kunna någonting, eftersom ett geni får sin ingivelse hela tiden.

Genom detta genibegrepp, som jag menar finns fortfarande, kan ett geni bli oerhört upphöjt och en auktoritet utan like, men ett geni kan aldrig bli en del av samhället. Geniet står alltid utanför. Och jag tror att det moderna samhället vill ha konstnären utanför systemet. Vissa grupper har satts utanför systemet eller samhället – konstnärer, primitiva folk och kvinnor. Och jag tror att det finns ganska starka krafter kvar för att upprätthålla denna ordning.

Med detta säger man också att konstnären inte är ansvarig; ett geni är inte ansvarigt eftersom ett geni har inspiration. Och om konstnären inte är ansvarigt, behöver man heller inte se till att konstnären får anständiga levnadsvillkor.

Framöver kommer vi att få se en hel del konflikter mellan å ena sidan unga konstnärer som har en helt annan syn på sitt konstnärskap, som arbetar internationellt kanske redan under sin utbildning och som måste ha en annan

relation till sin egen konstnärsroll, och å andra sidan alla mer eller mindre uttalade förväntningar kring vad en konstnär bör vara.

Om vi inte kan prata om vad en konstutbildning ska innehålla, förstå det och vara beredda att slåss för det, tror jag att vi kommer att få stora svårigheter . Vi kan komma att råka ut för ett rejält bakslag när politiker – fyllda av tankarna på ett geni som inte behöver någon utbildning – så småningom börjar undra varför konsthögskolorna har så mycket pengar.

Kan man utbilda konstnärer?

Panelsamtal mellan Gertrud Sandqvist, Sven-David Sandström, Marianne Lindberg De Geer, Johan Scott och Annika Öhrner, samt publikinlägg. Samtalsledare: Ulrika Knutson

Ulrika Knutson: Vi ska samtala om den möjligen retoriska, men inte helt oproblematiska, frågan ”Kan utbilda konstnärer?”. I panelen finns representanter från konsthögskolor samt utövande konstnärer.

Johan Scott: Visst kan man utbilda konstnärer. Jag tycker dessutom att man ska göra det. Jag gick själv på Mejan [*Konsthögskolan i Stockholm, anm.*] för ett antal år sedan, och det var helt avgörande för mig. Hade jag inte gått där hade jag inte suttit här i dag, och jag hade inte varit konstnär över huvud taget. Tiden på Mejan gjorde att jag kom med i ett oavslutat samtal om våra levnadsbetingelser, och det är det viktiga i konsten – oberoende av hur den utformas eller hur den görs.

Vid sidan av all teknisk utbildning kan man använda en utbildning till att lära sig välja. De flesta som kommer in på en konsthögskola är utvalda för att de har någon form av visuell begåvning. Men den begåvningen räcker inte för att bli konstnär. För att bli konstnär måste man kunna lotsa sin begåvning genom trånga passager ut på djupare vatten, och då måste man kunna göra val hela tiden.

Man kan utbilda människor till att bestämma sig för saker och ting och stå för de valen. Samtalet med eleverna är oerhört viktigt.

Annika Öhrner: Det är självklart att man kan utbilda konstnärer. Man kan dock inte utbilda människor till att bli konstnärer, utan i stället är det konstnärer som utbildar sig – bland annat på högskolorna. Det är intressant att diskutera hur man gör detta.

Man hör ibland en närmast nostalgisk indignation över dagens konstutbildningar. Det sägs att man inte lär sig något, syftande på någon sorts idé om att det saknas handledning och utbildning i att framställa estetiska objekt rent praktiskt. Jag vill bestämt dementera detta. Skillnaden är vi i dag arbetar inom ett mycket vidare fält.

Marianne Lindberg De Geer: Inledningsvis vill jag bara dela med mig av en tanke: Om Adolf Hitler hade kommit in på Konsthögskolan i Wien hade kanske inte andra världskriget hade uppstått...

Sven-David Sandström: Jag representerar en speciell konstgren – musiken, vilken ofta är dåligt representerad. Utbildningsgångarna inom musiken är mycket strikta, och så har det varit under många år. Det är på många sätt nödvändigt, eftersom musiker måste utbildas i att reproducera musik som är

gjord för länge sedan. Dessutom måste man lära sig att lägga till det som finns inom en som levande konstnärer. Det är en komplicerad situation.

Gertrud Sandqvist: Det är klart att man kan utbilda konstnärer, men det skulle också vara intressant att diskutera *hur* man utbildar. Vad innehåller en utbildning för konstnärer i dag? Konstnärsrollen har förändrats ordentligt under senare år, och konstutbildningarna hänger inte alltid med.

Vi har ganska många elever som berättat att lärarna på de förberedande konstskolorna varnar eleverna för konsthögskolorna, eftersom talangen förstörs när de kommer in där. Det faktum att detta sker är intressant. I den allmänna debatten diskuteras gång på gång huruvida man kan utbilda konstnärer, underförstått att man inte kan göra det, och vilken roll de nya konstnärerna har i förhållande till de ”riktiga” konstnärerna – vilka förmodligen är sådana som inte har blivit ”förstörda” på konsthögskolor...

Channa Bankier: Jag vill diskutera den förmodat förändrade konstnärsrollen. Jag menar att det är en felaktig grundförutsättning, för det har aldrig funnits *en* konstnärsroll. Det har funnits en *etablerad* konstnärsroll, men inom själva konstnärskapet har det funnits väldigt många olika slags konstnärer som mer eller mindre har haft de näringslivsinriktade kriterier på en framgångsrik konstnär som Ingela Lind och Gertrud Sandqvist talar om – social förmåga, språklig förmåga, förmåga att konversera i hissen, osv.

De talföra och skrivande konstnärerna har alltid funnits – de som är hemmahörande i salongerna. Och det har också funnits en massa ”odjur” som super för mycket. Däremellan finns en massa roller. Så har det alltid varit, men konstvetenskapen har på något sätt alltid velat hitta *konstnären*.

Vi talar ju om människor som gör *olika* saker, som undersöker *olika* tillstånd. Konstvetenskapen har en svår boja som gör att den nödvändigtvis måste hitta *en* rätt konst för varje tid – just nu heter den samtida.

Jag blir väldigt nervös när jag hör intendent, kritiker och rektorer tala om en ny konstnärstyp – den socialt kompetenta, språkligt begåvade, skrivande. Det är som man vill utesluta ”dyslexin” ur konsten. Men det finns ett jättespektrum mellan den dyslektiske och den språkliga konstnären, och i detta spektrum rör sig konstnärer på olika sätt och i olika tider.

Ulrika Knutson: Är det mer bestämt hur man ska vara när man kommer in på konsthögskolan i dag, än exempelvis i slutet av 1960-talet? Satt det även då en jury med samstämmighet som tyckte likadant?

Johan Scott: När det gäller Konsthögskolan är vi inte alls eniga om vem som ska komma in; vi har ganska rejäla diskussioner om det.

Det är lite löjligt att tala om konstnärer och konstnärsrollen; det är som om konstnären är någon sorts varelse utanför allt annat. Det handlar ju om människor. Det finns inte så många konstnärer här i salen, men jag får nästan ett

intryck av att ni skulle vilja vara det allihop... Man utbildar konstnärer som man utbildar andra människor, och det är inget konstigt med det!

Jag kan förstå att Gertrud Sandqvists och Ingela Linds beskrivning ser ut som den gör, för ni vill ha sådana samtalsparter själva. Ni beskriver inget annat än en återspeglning av er själva. Det finns helt andra konstnärer som fungerar på andra sätt, men de kommer inte till tals.

Annika Öhrner: Det finns en hel del projektioner mot konstnärer och mot icke-konstnärer här, och för att få en intressant diskussion kanske man ska se mer på hur det faktiskt ser ut. På min skola har vi exempelvis en ganska hög andel dyslektiker, och det dementeras att det är de språkliga och sociala färdigheterna är allenarådande vid intagning.

Utbildningen handlar om att den konstnär som vi tagit in, och som vi uppfattar som konstnär från redan från början, ska nå en fördjupad förståelse av sitt konstnärliga arbete. Vad det innebär är oändligt svårt att definiera; man blir nog aldrig färdig med den frågan, gudskelov. Men i stort handlar det om att unga människor måste få erfarenhet av vad den kreativa processen innebär. De måste förstå de konstnärliga medel som de valt, vilket ger ett brett fält av olika medel. Framför allt måste de lära sig att se och ta de konstnärliga konsekvenserna av sitt eget arbete i alla led. En högskoleutbildning måste ge både praktiska och teoretiska kunskaper.

Det handlar om att man är, och kommer att förbli, sin egen uppdragsgivare. Det handlar om mänsklig mognad och personlig utveckling under de här åren – i samarbete med andra. Man formas, och man möter en betraktare. Vi är på god väg att forma en utbildning som kan fungera som en god grund för ett framtida konstnärskap, och jag tror att dimensioneringen är ganska bra i dag.

Det sägs ibland att det utbildas för många konstnärer, men hur kan man säga så? Det utbildas ett hundratal årligen i ett land på nio miljoner invånare. Det kan omöjligt vara för många! Det är visserligen för många i förhållande till vilka som kommer att hamna i de mest etablerade galleristernas stall osv. och det är en tragedi om man anser att ens utbildning är riktad mot just det. Men de unga i dag har en betydligt bredare kompetens än så, och ett mycket större möjligt arbetsfält.

Gertrud Sandqvist: Det finns fler möjligheter och roller i dag än för 40-50 år sedan, och jag tror att det är en följd av postmodernismen som arbetar horisontellt snarare än vertikalt. Jag håller helt med Annika Öhrner om den kompetens de unga människor som kommer ut ur konsthögskolorna besitter.

I framtiden kommer det bli mycket mer naturligt att arbeta internationellt. Det märks redan; skillnaden är stor mot bara för 20 år sedan. När jag började intressera mig för konst i början av 1980-talet var det ovanligt att svenska konstnärer ställde ut utanför Skandinavien. Det var så få att man verkligen kunde tala om internationella karriärer. Fortfarande i slutet av 1980-talet var

det möjligt för konstnärer att komma hem från utlandet till Sverige med nya sätt att arbeta. I dag ser vi att internationella nätverk, i den betydelsen att de inbegriper konstnärer från flera olika länder, är något som inte bara är självklart utan nästan nödvändigt för att kunna arbeta.

Ingela Lind har alldeles rätt när hon säger att konstnärer i dag också arbetar som kritiker, curator osv. med flera tidigare åtskilda roller. Väldigt många unga konstnärer ordnar sina egna utställningar, skapar sina egna kontakter. I det sammanhanget behöver man kunna prata om sin konst på ett någorlunda klart sätt, och man behöver ibland också kunna skriva om det.

Sven-David Sandström: Jag representerar i det här sammanhanget Musikhögskolan där jag arbetat i nära 20 år. Jag är dock inte kvar där, utan arbetar som fri konstnär.

Jag har under alla år som lärare på Musikhögskolan försökt hålla konstens fana högt. Det blir väldigt mycket av utbildningsanstalt på en stor skola där man utbildar så många olika typer av musiker, lärare, tonsättare osv. Det finns en fara att man tappar ordet konstnär, och vi kallar oss ju heller inte konstnärer utan musiker, tonsättare osv.

Faran med stora konstskolor är påtaglig. Den utbildning jag numera bedriver här på Gotland är precis lika bra som Musikhögskolans utbildning för tonsättare, för utbildningens kvalitet beror ju på läraren och eleverna – spelet för att skapa kreativa miljöer och meningsfulla utbyten.

Ulrika Knutson: Vilken är faran? För det är väl självklart att konsthögskolorna har förändrats? Utbildningarna ska vara forskningsanknutna osv.

Sven-David Sandström: Faran ligger i anpassning, att behöva vara till lags för att kunna gå den väg man ska gå, för att klättra till högsta utbildningen. Vi tonsättare har en stor fördel, för vi bestämmer över vårt lilla revir. Det finns ingen examen.

Marianne Lindberg De Geer: Är det inte studenten som ska begära vilken utbildning man vill ha? Annika Öhrner talar om vad studenten behöver, vilket i mina öron låter som en förberedande skola. När man deltar i en högskoleutbildning är det viktigt att man känner att man *själv* är med och formar den.

Konsthögskolorna har haft olika profil: Malmö har haft en profil som teoretisk och grupparbetande skola, Valand har med Annika Öhrner som rektor hamnat fått en större blandning mellan teori och praktik, om Mejan har det sagts att man lämnas ifred i sin ateljé med en professor som kommer lite då och då.

Detta låter som en bra grund för ett lands högskoloutbildningar, för då kan man som student välja hur man vill ha det. Det finns naturligtvis många oli-

ka sorters konstnärer, och det vore synd om de började lika varandra för mycket. Med olika profil på skolorna kan man välja efter sin personlighet.

Dessutom bör inte rektorerna sitta för länge. De ska fungera som eldsjälar som driva ett projekt på sin skola i kanske 5-7 år. Sedan ska de bort, och andra personer ska in som kan driva sina projekt.

Jag har själv inte gått på någon konsthögskola, och jag tror inte heller att det är nödvändigt. Men samtidigt skulle jag säkert tyckt att det var jättekul om jag hade sökt när jag var ung. Då hade jag nämligen hamnat i en kontext, en värld där alla var intresserade av samma sak. Man lär sig koderna, vilka som är verksamma inom ens gebit och man lär känna andra konstarter. Det vore förfärligt om det inte fanns sådana utbyten.

Huruvida man utbildar för många konstnärer – herregud, konstnärer kan ju aldrig vara arbetslösa, så det är inget problem! Skulle man känna att man behöver pengar, kan man ju bli lärare ett tag...

Gertrud Sandqvist: Vi har ingen obligatorisk teori på Konsthögskolan i Malmö; däremot är det många som tycker det är intressant och väljer sådana kurser. När det gäller grupparbeten handlar det ofta om projekt tillsammans med internationellt verksamma konstnärer. Det fungerar också bra.

Ana L Valdés: Jag är författare och för oss har det aldrig krävts någon speciell utbildning. För två år sedan startades dock en skrivarlinje på universitetet i Göteborg, och det är första gången man haft anspråk på att en författare ska utbildas över huvud taget. Författaren kan liknas vid en albatross som ska flyga upp i himlen alldeles själv och skapa konst.

Ett problem är att vi i dag försöker lägga konstnärerna i prydliga kartonger, men konstnärer har alltid velat uttrycka det kollektiva. Tänk på väggmålningar i grottorna; det fanns ingen signatur på dessa. Men vi har vi ärvt ett sätt att hantera konsten där vi skiljer olika genrer åt. Inte skrev Aristoteles om olika konstarter när han skrev Poetiken!

Vi borde sträva efter en helhet, där vi ser konstnären som ett slags polyp med många olika armar. Då kan tonsättare, författaren osv. få en roll där vi alla känner oss som uttolkare av en kollektiv vision.

Channa Bankier: Ett förtydligande: När jag tidigare talade om dyslektiker, talar jag inte om dyslektiker i den konkreta betydelsen. Jag menar det dyslektiska *i konsten* – den slags konstnärer som inte är förmögna, som inte har de moderna egenskaperna social kompetens och allmän inställsamhet.

Jag tycker att Gertrud Sandqvist har rätt i det hon säger, att rollerna har blivit flera för konstnärer. När jag gick på skolan på 1960-talet skulle man vara målare, och därmed basta. Då fick man slåss för sin roll. I dag finns fler möjligheter både utanför och på skolorna.

De konstnärer som arbetar utanför det konstnärliga arbetet i dag är dock inte skribenter, kritiker eller curators. De är vårdbiträden, spärrvakter, diskare, tidningsbud. Exempelvis är huvudpostkontoret i Stockholm höggradigt kulturellt med många författare och målare bland de anställda.

Skolorna borde, i den här post-postmodernistiska situationen, vara arenor för många olika sorters människor och många sorters olika genrer. Men det man upplever nu är att det finns en massa parallella genrer som baxar mot varandra. Alla vill vara den rätta, sanna och samtida. Men egentligen finns det väldigt många möjligheter.

Det vore roligt med ett slags mångkulturell situation på skolorna med många skolor vid sidan av varandra i dialog.

Ingela Lind: Jag förstår inte den här diskussionen. När jag pratar om flexibilitet blir jag på något sätt infäst i en fålla. Vad är det som ligger under detta? Finns det några latenta konflikter? Något sorts ilska som kommer bakvägen? Är det någon som har förlorat makten över sig själv?

Johan Scott: Jag tror att det är en helt naturlig ilska som kommer av att någon försöker att definiera någon annan. Det är inget som vi kommer att lösa här.

Ulrika Knutson: Detta har stötts och blötts tidigare, men det finns säkert många i lokalen som inte är experter på hur det går till på konsthögskolan, musikhögskolan osv. – hur relationen är, vilka aggressiva stråk som kan gå genom det svenska kulturlivet. Hur ofta ställer sig folk upp rakt och pratar om det egentligen?

Jag kan exempelvis tänka mig att varenda verksam konstnär blir rosenrasande över rubriken ”Vad ska vi med konstnärer till?”.

Johan Scott: Jag vill berätta hur det går till på en av våra utbildningar. Egentligen är utbildningen väldigt individuell, men det märkliga är att den ser nästan likadan ut för allihop oberoende av vad de sysslar med – måleri, video eller vadhelst.

Utbildningen är femårig. Första året skaffar man sig en plats, ett utrymme på skolan. Eleverna vill visa att de är berättigade till platsen och leva upp till att de är utvalda. Andra året får 90 procent av eleverna sin första kris om varför man är utvald och vad man ska göra. En del byter område, och förvirringen är stor. Tredje året letar de sig tillbaka, och fjärde året har de flesta hittat sin form. Femte året jobbar de på sin examensutställning.

Under den här tiden går alla igenom kriser, beslutsångest osv. och basen i utbildningen är att man som mer erfaren kan föra ett samtal med eleverna. Det handlar om att skapa förväntningar och om att få dem att gå vidare. Man föreslår kanske en tekniskt lösning, men ibland är det bara ett jättelångt sam-

tal, som man inte vet vart det leder. Men man vet att de hittar ut någonstans så småningom.

Det är viktigt med teori, men det är också viktigt att teorin utgår från elevernas situation som människor. Det är det som teorin ska användas till. Kunskapsteori kan vara jätteintressant, och den ska ha plats på en högskola, men det måste också finnas basteori som formar eleverna som konstnärer och människor.

Alla som går på en konsthögskola blir inte konstnärer – vare sig nationellt eller internationellt. Det sker flera urval på vägen. Konstnärskapet ska uttala sig i verket, och utifrån det är det ganska få som verkligen blir konstnärer. Men de andra behövs ju också; alla som går en konstutbildning får bildning i att bli hela människor med ett visuellt uttryck för att uttrycka det.

Torbjörn Andersson: Johan Scott sade i ett tidigare inlägg att konstnärsutbildning är som att utbilda vem som helst. Men på alla utbildningar – utom just konstutbildningar – lär man sig endast två saker: teknik och metod.

Några av mina kollegor i den akademiska världen blir oerhört provocerade av att Ernst Billgren utnämns till professor i grafik. De säger att Ernst Billgren nästan aldrig har läst en bok och att han inte kan något om grafik. De tycker det är fel att konstnärer får akademiskt vedertagna poster (som de själva strävar efter) utan någon regelrätt utbildning.

Jag säger inte att det är rätt eller fel, men jag tror att det finns en stor skillnad mellan att utbilda konstnärer och att utbilda i det vanliga akademiska systemet.

Ulrika Knutson: Om man tar fasta på teknik och metod, höjs det även inom den konstnärliga världen ett och annat ögonbryn över Ernst Billgrens utnämning. Ett argument för hans professur var att han är en konstnär med lyskraft. Dessutom sade man att han har en dokumenterad pedagogisk framgångsrik verksamhet. Men grafikerna slöt upp som en man och ifrågasatte utnämningen, eftersom Ernst Billgren inte har någon dokumenterad kunskap och erfarenhet som grafiker. Det visar att det inte finns någon enkel syn på teknik och metod.

Johan Scott: I Ernst Billgrens fall handlar det bara om den gamla hederliga svenska avundsjukan. Han har gjort mycket grafik.

Torbjörn Andersson: Men på en teknisk högskola kan man inte ens bli lektor om man inte har disputerat – även om man är världens bästa pedagog.

Johan Scott: Det finns ett sakkunnigförfarande även om man ska bli lektor även på en konsthögskola, glöm inte det.

Ulrika Knutson: Det finns ett problem vad gäller all högre konstnärlig utbildning i dag: den ska forskningsanknytas, man ska kopiera den gängse

modellen med professorer, prefekter, docenter, uppsatser osv. Det är klart att systemet inte är anpassat till den formen.

Gertrud Sandqvist: I Sverige och Skandinavien håller vi faktiskt på att hitta en mellanväg mellan det europeiska akademisystemet och det angloamerikanska universitetssystemet, vilket är bra. I USA har man mycket högre krav på uppsatser och liknande i varenda del av utbildningen, från bachelor till professor. Man måste ha mastersexamen för att få undervisa, vilket är ett skäl till varför så många konstnärer vill ha en sådan examen.

Vid en sakkunnigbedömning före ett lektorat, en adjunktstjänst eller professur på en konsthögskola bedömer man utställningar och andra konstnärliga arbeten som likvärdiga med skrivna avhandlingar inom andra områden. Det tycker jag är bra, och jag förstår inte varför vi ska ändra på det.

När man i den akademiska världen blir upprörd över att vissa blir utnämnda till professorer beror det på att man har missförstått systemet.

Oleg Kulik: Den här diskussionen påminner om när gräsätande djur försöker vara rovdjur...

Det är helt klart att en modellkonstnär och ett modernt utbildningssystem är två helt motsatta och uteslutande saker. Utbildningssystem förutsätter regler enligt vilka du blir konstnär, och det är ingen slump att många här jämför en konstnär med en trädgårdsmästare eller en ingenjör, vilket är totalt fel. Den moderna konstnären är otroligt snäll, och "tillåter" ett brott, ett gränsöverskridande – med just de gränser som trädgårdsmästare, lärare och alla andra sätter.

En konstnärs uppgift och strategi är att pröva samhällets styrka från olika håll. En stor rysk poet sade en gång att den stora konsten är den stulna luften, resten kommer från djävulen.

Konstnärsutbildning ska lära en konstnär hur man bekämpar systemet. En konstnärsutbildning är inte ett steg uppåt. Det inte kan finnas någon karriär hos en konstnär – möjligen en karriär nedåt. Detta kanske är obegripligt för svenskar, och det är troligen just därför som så få svenska konstnärer finns med på internationella utställningar. De är helt enkelt för bra elever!

Maria Fridh: Jag tycker att det är bra med olika profil på de olika konstskolorna; man kan välja den skola man tror passar. Något som kanske är mer tydligt i konstnärliga utbildningar än i andra universitetsutbildningar är fokuseringen på innehållet. Hur bedömer man kvalitet, innehåll? Har man kriterier? Är kriterierna olika i olika tider?

Inför det här seminariet har jag kontaktat konsthögskolorna om just detta, och det är svårt att få besked. Även om man använder sig av kriterier läggs det inte riktigt upp på bordet vilka de är. Kriterierna skrivs inte ner och är inte offentliga.

I Sverige talar vi ogärna om vad som är bra konst. Allas uppfattning har lika stort berättigande. Ska vi inte bedöma konst? Om vi ska det – vem ska göra det? Den fria marknaden? Kritikerna? Hur förbereder ni på konsthögskolorna era elever för den hårda verkligheten utanför skolan – om att bli sedd eller inte sedd? Hur matchar ni dem och deras eventuella besvikelse?

Johan Scott: Jag förstår inte varför ni överdriver betydelsen av att bli sedd. Det ger kanske jobb som curators och kritiker, men det är inte det viktigaste i konstnärskapet. Det viktigaste och svåraste i konstnärskapet är att göra ett verk som syns och som blir sett. Det viktigaste är att göra konst, och det är också det svåra. Det försöker vi hjälpa eleverna med. Att marknadsföra sig för en viss trend är totalt ointressant.

Det finns ingen besvikelse som är så stor som den att misslyckas i ateljén. Den överskuggar allt annat.

Annika Öhrner: När det gäller urval är vi på skolorna förstås ute efter ett innehåll. Det finns en allians mellan det gamla systemet med professorer i en viss teknik och en allmänhet som blir upprörd när någon inte kan denna teknik. Därför vill vi ta bort systemet med att man är utnämnd i en viss teknik.

När det gäller antagningen väljer vi ut elever utifrån arbetsprover och intervjuer med de 30 personer som blir kvar efter det första urvalet. Vi vill få fram vilken, oftast outtalad, relation eleven har till sitt verk. Den dag vi börjar skriva kriterier kan vi hälsa hem.

Bogdan Szyber: Jag är utövande konstnär, och det viktigaste för mig är vad som kommer fram ur mig i min process. Jag kan känna mig enormt misslyckad när jag försöker tvinga fram ett verk och det inte funkar.

Att jag finns med på spelplanen har direkt utdelning när det gäller dagisavgifter och annat. Jag måste ha pengar. Jag kan inte förminska betydelsen av att vara med på planen, och det är ett oerhört dilemma för mig. Om jag inte producerar tänker kanske Kulturförvaltningen i Stockholms stad: ”Han har inte gjort något på två år...”

När det gäller att bli sedd: Jag har varit på estetiska program med 17-åriga elever, och de är otroligt inne på att de måste vara med på arenan. Det är så många som skriker och som vill synas. Det är där man börjar få ett ”ZTV-programledarsyndrom” som ibland tar över helt.

Gunilla Lagerbielke: Jag tycker att diskussionen lider av utmattning snarare än ilska. Jag har deltagit i sådana här diskussioner många gånger förut, och förstår inte varför just konstnärer ska behöva diskutera varför de ska finnas. Det finns ingenjörer och alla möjliga andra yrkesgrupper med en fullständig självklarhet!

Det kan vara bra att göra klart vad lektorat handlar om. En lektor vid en konstnärlig högskoleutbildning ska ha visat en konstnärlig gärning av hög kvalitet, och denna kan visas på olika sätt. Lyckligtvis är det på detta sättet. Det vore en förskräcklig olycka om bara de med en doktorsavhandling i konst skulle kunna bli lektorer eller professorer.

När det gäller kriterier går det bara att ha ett kriterium: hög konstnärlig kvalitet. Jag tror inte på andra kriterier.

Gertrud Sandqvist: Det är svårt för unga konstnärer att komma ut. Jag tror visst att man vill bli sedd, och då menar jag utifrån att ens arbete ska bli sett. Ett problem för många unga konstnärer är att de helt plötsligt blir isolerade efter utbildningen. Vi försöker att förbereda dem på vad som komma skall i den mån det är möjligt, genom att uppmuntra dem att bygga nätverk under utbildningstiden.

Eva Mozard: Vad anser panelen om den förberedande konstutbildningen i framtiden? Är exempelvis kroki viktigt?

Marianne Lindberg De Geer: Kroki är viktigt om det är viktigt för dig. Det är så utbildningen fungerar i dag. Behöver du kroki får du det, men du måste inte.

Johan Scott: En del elever kan man t.o.m. behöva rekommendera en viss teknik som exempelvis kroki för att de behöver det. Det finns elever med en så stark visuell begåvning att den blir deras egen fälla, och har de hört på en förberedande konstskola att man inte ska avsluta något utan att bilder ska hållas öppna för en mångfald tolkningar, så har de problem att avsluta sina saker. Då kan man rekommendera kroki, för att de ska lära sig att bestämma sig. Det viktiga är att de tvingas att göra sina val och stå för dem.

Gertrud Sandqvist: I Malmö tar vi in elever som redan har kommit en bit på väg i sitt eget arbete. Då är det viktigt att mycket av grunden i hantverket finns på de förberedande utbildningarna. Finns den inte där, måste vi ge det på konsthögskolorna, och då kommer vi att få en mycket mer reglerad konstundervisning.

Annika Öhrner: Det viktiga är att man får en chans att definiera sig själv på den grundläggande nivån. Vid årets intagning var det flera av de intervjuade som sade att man jobbade på kvällar och nätter med det som man *egentligen* ville jobba med. På skolan hann man inte med sitt eget för man hade så mycket annat att göra. Det är inte bra.

Bråttom att skapa nya gränsöverskridande utbildningar

Margaretha Åsberg

Under många år har det pågått diskussion om huruvida det behövs en ny konstnärlig utbildning.

För något år sedan kom en utredning av Leif Andersson [*Campus för konst, SOU 1998:10, anm.*], och i samband med den framförde jag en del tankar och idéer. Politiker och departement talar mycket om samverkan, samarbete och gränsöverskridande, och utredningens lösning var geografisk närhet. Men många av oss som finns under samma tak i dag vet att det inte skapas något samarbete bara för att utbildningarna är samlokaliserade – egendomligt nog. Jag ställde mig frågan vad det beror på. Varför är inte utbildningarna korsbefruktande? Varför känner man inte till varandras verksamhet?

Jag kom fram till ett specifikt svar som jag kallar CKHS – Centrum för konstnärliga högskolor i Stockholm. Jag menar nämligen att det inte bara handlar om geografisk närhet utan också om andra saker.

Jag vill läsa upp ett avsnitt ur en text jag skrivit om CKHS. Denna text riktar sig mot politiker och departement, vilket ni bör ha i åtanke:

”Världen växer...

I sin bok med ovanstående titel påpekar Tor Nörretranders att matematikern Kurt Gödels teorem visat ’att det finns sanningar som vi inte kan nå visshet om genom formell bevisföring, men ändå inse som människor. Att den formella beskrivningen har sina gränser, att en karta aldrig kan rymma en terrängs alla detaljer utan att själv vara denna terräng – och därmed ingen karta.’

Kurt Gödels tankegång att det finns sanningar som vi inte kan nå visshet om genom formell bevisföring men ändå inse som människor, kan betraktas som *ett* sätt att beskriva konstarnas uppkomst och nödvändighet.

I konstarnas – arkitekturen, bilden, dansen, musiken, filmen, sången, teatern – söker människan den visshet hon inte kan få genom formell bevisföring men ändå kan inse som människa. I konstarnas former manifesteras den mänskliga inre erfarenhetens ordning som naturvetenskaperna inte tillhandahåller och inte heller politikerna.

Genom historien kan vi följa konstarnas och fördjupa vår förståelse av människans predikament, ibland i mäktig arkitektur, ofta i fragila lämningar – spår av människans outplånliga längtan efter visshet.

Konstens uppgift ur ett högre perspektiv är att ur världens oerhörda kaos frammana form, att gestalta en ordning och att ur något icke förelagt bringa ojämförbara storheter samman till en oftast irrationell logik. Det är den konstnärliga processen. Och det är endast inom denna logik – specifik för varje enskilt verk, dvs. genom verkets form – som den intentionella kommunikativa dialogen kan äga rum.

Konstens mål – och konstnärens dröm – är att lämna kartan, att själv vara denna terräng.

Och naturvetenskapen? Om naturvetenskaperna handlar om det lagbundna, det generaliserbara, det abstrakta, det icke specifika hos tingen som låter sig beskrivas i matematiska teorem eller data komprimerade till nollor och ettor, söker sig konsten (den uppriktiga konsten) mot det som är unikt, enastående. Det som är viktigt i världen är unikt – den inre upplevelsen, våra liv på jorden och i världsrymden.

Detta är den traditionella uppdelningen mellan konst och vetenskap. Men i vår tid söker dagens naturvetenskapliga forskare också svar på frågor kring innovations- och kreativitetsprocesser.

De två stora förståelsebanorna i människans historia ser nu ut att böja av, in mot varandra. För att kanske korsas? Det är här, i denna sammanfallande punkt, som den framåtsyftande konstnärliga högskoleutbildningen och ett nytt konstnärligt forskningsområde blir nödvändigt som samhällslig faktor. Betydelsen av eventuella nya paradigmen kan bara anas.

Världen växer...”

Efterfrågan på kunskaper från konstnärer växer. Därför har många känt att skolorna, utbildningarna, de kulturella platserna inte motsvarar det här. Inte för att de saknar kunskap, utan för att de saknar former för att överföra denna kunskap till andra förståelseområden.

Konsten i samhället kan inte försvara sig i ett allt mer kommersialiserat mediautbud. Vi har varken ekonomiska eller andra mekanismer i samhället som styr tilltalet till människan. Vad är det då för människa som skapas? Den brutalisering av världen som pågår är inte opåverkad av det utbud som finns i alla dataspel osv.

Allt är i rörelse, och jag tror att vi måste agera – därav ordet *bråttom* i rubriken. Vi måste ta ansvar för att konsten har betydelse också i framtiden. Människans behov av det mänskliga tilltalets formulering kommer säkert inte att upphöra, och det får inte förvanskas och brutaliseras. Det tror jag att vi är överens om. Däremot har vi olika åsikter om formerna för detta.

Vid ett professorskollegium formulerades en text kring detta och jag vill läsa upp ett avsnitt ur denna:

”Jan Ling pekar korrekt ut just det konstnärliga utvecklingsarbetet som den centrala frågan i ett ökat samarbete. Vi ser att en kvalificering och utveckling av det konstnärliga utvecklingsarbetet är en förutsättning för ett ökat samarbete, liksom att någon verklig kvalificering och utveckling inte är möjlig utan organiserat samarbete.

Utvecklandet av det som Ling omväxlande benämner som *konstnärligt forskningsområde*, *vetenskapsområde för konst* och *konst motsvarande ett vetenskapsområde* är en central och avgörande uppgift för våra högskolors möjligheter att möta de krav samhället ställer, att ge kvalificerad grundutbildning liksom att kunna vara en jämbördig samarbetspartner mot de traditionella vetenskaperna, som i allt högre utsträckning visar intresse för de konstnärliga processerna. De konstnärliga högskolornas struktur ger i dag otillräckliga möjligheter för detta laddade och avgörande möte.

Små och separat specialiserade högskolor kommer att ha små möjligheter att utveckla ett konstnärligt forskningsområde. I korsdraget av olika traditioner växer intellektuellt mer ambitiösa och utmanande möjligheter.

Vi önskar publika och synliga möten, en kommunikation, där de konstnärliga högskolorna tar en offentlig plats.”

Det finns ett skisserat campusprojekt med om- och nybyggnation på Gärdet i Stockholm. Detta projekts huvudsakliga uppgift är att geografiskt underlätta samarbete mellan skolorna, men det saknar förutsättningar att klara det grundläggande syftet, nämligen kunskaps- och idéutbyte som bas för tvärkonstnärlig och tvärvetenskaplig utveckling och förnyelse.

För att skapa detta behövs ett nytt centrum, en ny gemensam byggnad och en ny gemensam organisation för alla de konstnärliga högskolorna. Det är mot denna bakgrund jag lagt fram förslaget om CKHS som ett centrum för idé- och kunskapsutbyte samt för möten och kommunikation som bas för samhällsorienterad utveckling av de konstnärliga utbildningarna i Stockholm.

CKHS är tänkt att komplettera de befintliga högskolorna – inte ersätta dem. Det handlar om *en* byggnad, synligare än Kulturhuset i Stockholm, på en central plats. Det är oerhört viktigt att respektive högskolas självständighet bevaras och att den konstnärliga särarten fortsätter att utvecklas. För som bekant: En orkesterklang kan inte åstadkommas utan att den enskilda musikern behärskar sitt instrument.

Målet är att CKHS ska realisera campusidén om förnyelse och samverkan, men i en annan organisatorisk och arkitektonisk form än den tidigare presenterade. Målet att förnya utbildningar i riktning mot gränsöverskridande verksamhet är därför beroende av att respektive konstarts specialkunskaper integreras i samtliga övriga utbildningar med bibehållen specialistkompetens och utveckling av respektive konstarter.

I det nu liggande förslaget saknas en gemensam organisation för samordning och integration av utbildningarna. Dessutom saknas utrymmen av de dimensioner som krävs för att möjliggöra gemensamma föreläsningar, föreställningar, workshops, kort sagt – de rum och föreläsningssalar som är nödvändiga för ett gränsöverskridande idé- och kunskapsutbyte.

CKHS skulle realisera en spetsutbildning för alla högskolor gemensamt. Dit skulle man kunna bjuda in framstående forskare och professorer, svenska och internationella inom exempelvis konst, filosofi, naturvetenskap, medicin, företagsvärld osv. I en sådan här byggnad skulle vi ha råd att ha dessa människor. Ingen skola har de ekonomiska tillgångarna i dag.

En dag i veckan ska varje student finnas i det här huset, i korsdraget, för fasta kurser och tillvalskurser av olika slag. Man kan delta i olika föreläsningar, dela erfarenheter och kunskaper från olika områden.

Förslaget till organisation är följande:

- En gemensam styrelse med ledamöter från respektive högskola samt externa representanter.
- En rektor för just den här byggnaden.
- Administration för samordning för byggnadens verksamheter.
- Teknisk avdelning.
- Rektorskonvent bestående av samtliga rektorer från de konstnärliga högskolorna.
- Professorskollegium med professorer från alla de konstnärliga högskolorna, dock inte samtliga professorer.

CKHS är tänkt att drivas med statliga anslag och delfinansiering från respektive högskola, stiftelser och fonder, samt eventuellt från IT-företag och andra som skulle kunna vara intresserade. Förslaget till verksamhet är följande:

- Gränsöverskridande konstnärlig spetsutbildning. Alla får del av olika aspekter av det konstnärliga fältet.
- Konstnärlig forskning och utveckling av ett konstnärligt vetenskapsområde.
- Tvärvetenskapliga föreläsningar och seminarier.
- Interna tvärkonstnärliga samarbetsprojekt/workshops.
- Publika föreställningar inom olika konstarter.

Jag har tänkt byggnaden som en oktagon – en form som i sig själv skapar ett naturligt möte. Det kan liknas vid en klassisk amfiteater, där jag tänkt mig föreläsningssalar i mitten. Man kommer nära den som talar samtidigt som många får plats. I källaren finns gemensamma verkstäder och lagerlokaler. Plan 1 innehåller teater, plan 2 föreläsningssalar, plan 3 IT-teknik, plan 4

ateljéer, utställningshallar och träningslokaler, plan 5 restaurang, simhall osv. Tanken är att *hela* människan ska rymmas i huset.

Samtal och publikinlägg

Ingela Lind: Kan detta vara ett virtuellt hus eller måste vara ett fysiskt rum? Idén är genial, men du kommer ju aldrig att få allt det här...

Margaretha Åsberg: Det fysiska mötet mellan människor är oerhört viktigt. Vi kommer att få en ökad hunger efter varandra bakom datorskärmarna.

Clara Mannheimer: Är det tänkt att publiken kan komma dit och titta, men att själva aktiviteterna är slutna? Eller ska det vara helt öppet?

Margaretha Åsberg: Jag har tänkt mig att några av salarna ska byggas ungefär som läktaren i riksdagshuset, så att man kan följa arbetet. Men det gäller inte all verksamhet utan bara vissa delar.

Channa Bankier: Jag får lite "gettoiseringskänsla". Det känns som ett isolat. Redan nu är glappet mellan konsthögskolorna och det liv som levs på gatorna i våra stora städer ett stort problem. Det här ger mig fängelsekänsla.

Margaretha Åsberg: Detta är ett förslag som ska väcka idéer och debatt; det handlar om att skapa en vision över huvud taget.

Rikard Hoogland: Egentligen är det nog de färdigutbildade konstnärerna som behöver ett ökat samarbete. Jag vet inte om det är rätt att "ludda ut" utbildningarna på grundutbildningsnivå genom att lägga för stor vikt vid samarbete.

Margaretha Åsberg: Erfarenheten säger att oerhört få konstnärer vet något om film eller dans. Eller omvänt, att musiker vet för lite om koreografi och tonsättare. Det handlar om att få en större erfarenhetsbas redan på grundutbildningsnivå.

Johan Bengt-Påhlsson: Det viktigt med impulser från olika håll vid all typ av högre utbildning. I och med den nya konstnärsrollen blir gränsöverskridande kontakter allt vanligare och nödvändigare.

Bakgrunden till den här diskussionen är att självständiga högskolor i samverkan ska skapa mötespunkter, och detta bör ske under utbildningstiden. Det är då man kan så frön som i sin tur kan skapa något för framtiden. När man väl är ute i yrkeslivet väljer man på andra grunder.

Anders Kreuger: Visst är det bra med samarbete mellan högskolorna, men ibland känner jag en fara för ett slags "samarbetsfundamentalism". Det är väldigt politiskt korrekt att samarbeta, och det är lättare att få loss pengar om man samarbetar.

Ana L Valdés: Ser du, Margaretha Åsberg, någon risk med att institutionalisera mötesplatserna? Mötesplatser brukar uppstå spontant, och genom att förlägga dem till en institution blir mötesplatsen begränsad. Finns det en risk att vi förlägger mötesplatsen till ett hus i stället för att skapa dem ute i samhället?

Margaretha Åsberg: När man talar med studenter om den här idén blir de flesta entusiastiska. De känner sig isolerade och tycker att de vet för lite om andra konstnärsgupper. De vill lära känna dem som tillhör deras egen generation. Kom ihåg att det här bara gäller *en del* av utbildningen – framför allt föreläsningar, seminarier och workshops.

Utbildas för många konstnärer?

Ludvig Rasmusson – Utbildning behövs inte!

Titeln på det här avsnittet är aningen överdriven. Vi behöver utbildning, men vi behöver också icke-utbildning. Jag har varit väldigt arg emellanåt under förmiddagen, och nu ska jag ta min hämnd...

När panelen diskuterade utbildning förut blev jag faktiskt illa berörd av Annika Öhrners och Gertrud Sandqvists inlägg, och i viss mån också av det Ingela Lind beskrev från New York. Är det verkligen 1999 och inte 1984 som beskrivs? Jag tycker det lutar åt 1984. Tanken på glassiga, glidande konstnärer – socialt kompetenta som kan snacka om allt – är kväljande. Jag har alltid tyckt illa om alla de genier som växer upp och är helt ostyriga, men i dag insåg jag att de verkligen behövs, för de hotar institutionerna.

Och hur kan en anständig människa ta ordet *curator* i sin mun? Det kanske är en överdrift, men för mig framstår en curator i 1990-talets konstliv som ett slags lägervakt i Gulagarkipelagen... Kan vi bli av med curators skulle jag bli tacksam, och vi skulle ta ett stort steg framåt i konstlivet.

Jag är ingen kulturarbetare, förmodligen är jag en av de få här som inte är det. Jag läser tidningar som Dagens Industri, jag är medarbetare i Civilingenjören, jag missar inte ett nummer av Ny Teknik. För mig är det en viktig värld, och det är den värld jag sysslar med.

Människor protesterar när polisen utreder misshandel inom sin egen kår, men det är helt okej att kulturarbetare utreder varandra, fast de är med i samma system och står på vänskaplig fot med varandra. Det behövs en medborgarkommission i stil med den som utredde u-båtsincidenterna, för att utreda svenskt kulturliv. Har alla dessa väldiga satsningar gett bättre kultur? Har de gett fler stora författare, större konstnärer, djupare insikt och större påverkan från kulturen på andra delar av samhället?

Det finns en myt att det som har med kultur att göra inte går att värdera exakt. Det stämmer säkert, men man kan komma en bit på väg. Bristen på insyn, oviljan att granska en rad heliga myter, den väldiga bristen på konkurrensutsättning osv. gör dock att det är bekvämt att gömma sig bakom myten att man inte kan värdera kultur. Men det skapar en kreativitetskris och framför allt öppnar man för en väldigt långt driven nepotism.

Några – bl.a. Oleg Kulik, Channa Bankier och Ana L Valdés – protesterade mot panelen förut. Jag tror inte det är någon tillfällighet att två av dessa kommer från andra länder. I en sanningskommission om kulturlivet i Sverige, bör vi ha med människor med utländska erfarenheter.

Jag träffade en konstnär för många år sedan som jobbade på Marabous chokladfabrik. Han berättade hur det går till vid tillverkning av chokladkakor. De kakor som går sönder lägger man tillbaka i smältugnen, och så kom de ut igen i form av nya chokladkakor. Samma choklad cirkulerade – en del kanske ända sedan fabriken byggdes! Och det är bra med återanvändning och återvinning, med det har gått för långt i svenskt konstliv i dag. Det är för många människor som är inblandade med varandra och går runt, runt i systemet.

Konstutbildning är bra på många sätt, men det finns en hel del frågor som jag tror att man måste ställa sig, även om de kanske är barnsliga och enkla:

Hade Fröken Julie blivit bättre om Strindberg gått på DI? Hade Tranströmer blivit ett bättre poet om han gått på Biskops-Arnös poesiskola? Hur kan det komma sig att Ingmar Bergman, Bo Widerberg, Hasse Ekman m.fl. gjorde så bra filmer trots att Filminstitutet inte fanns? Hur kan det komma sig att vi fick betydligt färre bra skådespelare när Dramatens elevskola upphörde och Statens scenskola startade?

Hur kan det komma sig att alla kvinnliga elever på scenskolan i dag är små, blonda, skira och väna? Hur kunde egentligen Järegård och Skarsgård bli så bra fast de inte hade någon utbildning? Är det en ren tillfällighet att Öyvind Fahlström, Dick Bengtsson, Olla Billgren m.fl. som gjorde svenskt konstliv så vitalt för 40 år sedan, var självlärda? Hur många professorer vid konsthögskolan i Stockholm har själva gått där?

Varför har vi Sverige Europas sämsta arkitekturutbildning – så dålig att Stockholms arkitekturhögskola sätts under tvångsförvaltning i dag? Hur många av dagens popmusiker hade blivit något om de hade gått i någon slags ”popskola”?

Ytterligare en intressant fråga är huruvida det ska finnas någon som helst rimlig proportion mellan antalet människor man utbildar inom ett område och de realistiska möjligheterna att försörja sig. Vi har alldeles för många konstnärer. Om vi utbildade 20 konstnärer färre per år på konsthögskolan skulle vi kanske spara 60 miljoner kronor. Tänk vad mycket bättre man skulle kunna använda dessa pengar!

Det är ansvarslöst att skapa ett konstnärsproletariat på det här sättet. Utslagningen bland konstnärer är fruktansvärd. Det är en sak att unga pojkar slås ut ur ishockeyskolan i unga år, men att bli utslagen som konstnär i 40-årsåldern är inte lika kul.

Ska man lösa detta genom att fortsätta utbilda så många kulturproducenter som vi gör i dag, med någon sorts kulturell kasinoekonomi? I Albanien hade man för några år sedan pyramidspel, och på samma sätt har vi byggt upp det svenska kulturarbetarsamhället. Det är en pyramid där de flesta offras och en liten grupp filtreras fram.

På sin tid skrev Janne Carlzon på SAS boken *Riv pyramiderna*. Kjell Nordström, nationalekonom, har skrivit en bok som heter *Störta hierarkierna*. Hela näringslivet försöker i dag att plana ut strukturerna, men kulturlivet är fortfarande uppbyggt som en pyramid som måste bort.

Det betyder inte att vi ska ta bort de bra konstnärerna. Tvärtom är det viktigt att ha en elit. Det finns en massa områden där utbildning faktiskt är bra och nödvändig, bl.a. inom den klassiska musiken. Men det innebär inte att man kan flytta över detta ideal till andra områden, som exempelvis poesi. Det måste finnas en viss kvot självlärda även i ett utbildningssamhälle, vilka kan komma utifrån och förnya konsten. Men i dag är den svenska konstvärlden så hermetiskt tillsluten att en självlärd konstnär inte har en chans.

Vi har en omfattande utbildning vad gäller datorer i Sverige. Samtidigt finns en väldigt stor och snabbt ökande brist på utbildat datafolk. De som jobbar inom datorföretagen är nästan alla självlärda. Alla dessa utbildade, bortsett från dem som kommer från verkligt bra utbildningar, har inte en chans att få de jobb som efterfrågas.

När jag dessutom ser hur många kvinnor som går på kulturella och konstnärliga utbildningar i dag och hur små chanser det finns på lång sikt, kan jag se att konstutbildning har blivit en kvinnofälla i Sverige i dag.

Vi lever i ett kunskapssamhälle, men betyder det att vi också måste bygga ett utbildningssamhälle? Det tror inte jag. I allt större utsträckning visar det sig att kunskap är något man förvärvar utanför institutionerna. Det gamla utbildningssamhället var ett samhälle där man satt i raka rader i skolan och lärde sig att läsa – och framför allt lärde man sig att sitta i raka rader. Det viktiga var att lära sig att lyda order och finnas i en hierarki. Det en inskolning till ett samhälle där många jobbade vid löpande band, där många hade identiska arbetsuppgifter, där far och son kunde arbeta i samma bruk med samma saker.

Nu håller vi på att få ett mycket mer decentraliserat samhälle. Vi har många fler olika slags yrken nu – installationskonstnär, videokonstnär, curators osv. Vi kan ha specialiserade utbildningar för allt, utan folk får försöka fixa det själva. Dessutom förändras yrkena blixtnabbt. En civilingenjörs utbildning blir inaktuell på ett par år. Kraven är snabbt ökande och föränderliga.

Ett vanligt påstående i svensk kulturpolitik är att många konstnärer filtrerar fram fler verkligt bra. Det är väldigt illa undersökt och stämmer inte med historien. Tänk på storhetstiden i svensk konsthistoria vid förra sekelskiftet, då vi hade Carl Larsson, Bruno Liljefors m.fl. De som vi känner till från den tiden är en stor del av de som faktiskt fanns.

Det finns en fara med att det utbildas för många konstnärer och för många kulturarbetare. Dels är det socialt ansvarslost, dels tror jag att ni kommer att trampa sönder varandra. Det underbygger trenderna, och det är den stora faran.

CP Snow skrev på 1950-talet en intressant bok – *De två kulturerna*. Den handlade om det stora gapet mellan naturvetenskap/teknik och humaniora/konst. Sedan boken skrevs har gapet ökat väldigt starkt, och skulden ligger helt och hållet på kultursidan; där finns den stora ignoransen kring naturvetenskap och teknik.

Jag träffade en ung konstnärinna för ett tag sedan. Hon frågade om jag inte kunde få några civilingenjörer att intressera sig för konst. Jag tyckte att hon kunde ta första steget och lära sig mer om naturvetenskap, och jag bad henne att beskriva fotosyntesen. Det kunde hon naturligtvis inte...

Så länge en humanist inte kan sådana elementära saker som planetsystemet, olika måttenheter osv. ska vi inte hoppas på att gapet överbryggas. Civilingenjörer känner till Selma Lagerlöf, Astrid Lindgren osv. Att inte känna till kända svenska naturvetare och uppfinnare – som exempelvis Leijon, Lans och Brånemark – är en lika djup obildning som att inte känna till Astrid Lindgren.

Panelsamtal mellan Örjan Ringbom, Eva Mozard, Sven-David Sandström, Lisbeth Rudemo och Hans Hedberg, samt publikinlägg. Samtalsledare: Ulrika Knutson

Ulrika Knutson: Är det ansvarslost att skapa ett konstnärsproletariat av de dimensioner som vi enligt Ludvig Rasmusson skapar just nu?

Eva Mozard: Konstutbildning är bra och nödvändigt. I förhållande till antalet personer i Sverige har vi inte för många konstnärer. Det finns visserligen många arbetslösa, men det finns andra områden där vi kan arbeta och agera. Margaretha Åsberg pratade om gränsöverskridande, och jag tror att det finns öppningar där.

När det gäller de förberedande skolorna kan jag däremot tycka att det har dykt upp väldigt många under den senaste tiden, och jag undrar hur man ska se på det; blir man blir konstnär på en förberedande konstskola eller inte?

Eva Lange: Det går inte att ställa en sådan fråga. Under utbildningen är man konststuderande. Då producerar man inte verk, man studerar. Håller man fast vid den definitionen även på konsthögskolorna, skulle man nog slippa en hel del av den ångest som Johan Scott talar om.

Eva Mozard: Jag frågar för att jag själv undrar. Jag ser en risk i att många går ut från de förberedande skolorna i dag och titulerar sig konstnärer.

Örjan Ringbom: Jag arbetar på en fristående konstskola på icke högskolenivå, som det heter formellt. Vårt syfte är inte att utbilda konstnärer. Det är heller inte vårt syfte att förbereda våra elever för konsthögskolestudier. Vårt syfte är att utbilda eleverna i färg, form, komposition osv. och att medverka

till deras personliga utvecklingen. Målet kan inte vara att utbilda konstnärer, det är egentligen en biprodukt.

Ulrika Knutson: Det har varit ganska mycket debatt i tidningarna om gymnasieskolans estetiska program och mediaprogram, och ofta riktas ganska allvarlig kritik mot befintliga skolor. Lisbeth Rudemo från Skolverket, har det blivit något missförstånd i medierna om vad estetiska programmet är för något? Är det en förberedande konstnärsutbildning eller vad?

Lisbeth Rudemo: I dag finns 16 gymnasieprogram som först och främst är en förberedelse för vuxenlivet och/eller högskolan. Det gäller alla program. Gymnasieskolan är ingen färdig utbildning av något slag; det blir allt mindre så att man "blir" ett yrke efter en gymnasieutbildning.

Gymnasieskolan är heller inte någon arbetsmarknadsutbildning i den meningen att den är styrd av arbetsmarknaden, utan den är intressestyrd. Riksdagen har beslutat att elevens intresse ska styra hur många elever som finns på respektive utbildning, och kommunerna ska så långt möjligt tillgodose detta.

Det finns stora skillnader mellan kommunernas sätt att genomföra utbildningarna, och det kan också finnas kvalitetskillnader. Men det kan också finnas elever som har orealistiska föreställningar om vad man kan bli när man har genomgått en utbildning.

Johan Bengt-Påhlsson: I och med att gymnasierna profilerar sina program gör reklam för dem får många ungdomar uppfattningen att utbildningen leder till ett färdigt yrke. Skolorna har en skyldighet att informera om att det faktiskt handlar om något annat.

Lisbeth Rudemo: Jag håller med dig. Det talades förut om huruvida det är viktigt att bli sedd eller inte. I ungdomskulturen värderas det högt att bli sedd, och man tror att den chansen ökar genom estetiska programmet och mediaprogrammet. Dessa båda program är väldigt attraktiva för ungdomar som vill skaffa sig en identitet och bli sedda.

Ulrika Knutson: Det sägs – i provocerande syfte men ändå – att konststuderande möjligen är dåligt förberedda för marknaden. Man borde kanske tala mer om marknaden i utbildningen så att eleverna lär sig att bära mer av sina egna kostnader – måla ihop mer av sin lön, så att säga.

Den största gruppen konstnärer som finns registrerade hos Arbetsförmedlingen är bildkonstnärer. De flesta sökande till konstskolorna är blivande bildkonstnärer. Samtidigt som siffrorna går nedåt vad gäller konstnärlöner, går de uppåt vad gäller intresse hos ungdomar. Ungdomar vill uppenbarligen ha konstnärliga utbildningar.

Eva Mozard: Jag tror att det handlar om sökandet efter en livsstil. För många elever är det ett sätt att leva.

Eva Lange: Man kan nog t.o.m. säga att det är en protest mot samhället.

Johan Scott: Det är en myt att det är så många sökande till konsthögskolorna. Visserligen kommer drygt 800 ansökningar, men det är på sin höjd 90 av dessa som över huvud taget kan ses som seriösa. Jag kan nästa säga att alla som är kvalificerade faktiskt kommer in på Mejan.

Ni talar som om det skulle finnas någon sorts linjär utbildning till konstnär, men det som visar om någon är konstnär är om det uttalas i verket. Det är det helt avgörande. Sedan spelar det ingen roll vilken utbildning vederbörande har. Gör man något som uttalas i verket, är man en konstnär. Annars är man det inte – oberoende av vilken utbildning man gått.

Hans Hedberg: Jag håller med Johan Scott om att många ansökningar är okvalificerade. Till konstfacks konstavdelning kommer ca 700-800 ansökningar, men de sökande kommer oftast inte från gymnasiets estetiska program utan från de förberedande skolorna.

Det finns ett problem med många av de förberedande skolorna. Där finns en idé om vad konst ska vara, och den idén är inte riktigt tidsenlig jämfört med hur konstbegreppet ser ut i övriga konstvärlden.

Ulrika Knutson: Är det ett problem att så många elever från de förberedande skolorna söker med traditionella tekniker?

Hans Hedberg: Ja, det finns en annan förståelse av konstbegreppet hos dem som antar eleverna. Det försiggår ett annat samtal på konsthögskolorna, och det känns märkligt när det samtalet inte avspeglas sig i de ansökningar som kommer in.

Ulrika Knutson: Har ni från de andra konsthögskolorna samma erfarenhet? Känner ni igen beskrivningen?

Johan Scott: Nej. Det finns många olika sätt att uttrycka sig. Det finns en fördel med att arbetsprover ser ut på ett visst sätt – det går exempelvis att bedöma en målning väldigt snabbt och tydligt, vilket är mycket svårare att göra med en video. Men återigen – det viktiga är inte om det är skickligt eller bra, utan om det finns något angeläget i verket, om människan vill något över huvud taget. Det handlar om angelägenhetsgraden.

Hans Hedberg: Naturligtvis är det så, men det finns en kungsväg, den har funnits och den finns fortfarande. Det innebär dock inte att videokonst eller performance-konst saknar tradition och att man inte kan värdera sådant.

Annika Öhrner: Det är självklart angelägenheten man söker. Vid en antagning deltar människor med olika kompetenser och olika historiska bakgrund i förhållande till genren. Det finns flera möjliga antagningar att göra, och skolorna gör olika antagningar.

Channa Bankier: När man arbetar med uttagningarna är det påtagligt att bara en bråkdel över huvud taget är intresserade av vad det egentligen handlar om. Det berättar en hel del om vad konstnärskapet har för medial bild.

Det säger också mycket om resten av samhället: det inte finns plats för ”frihetslängtarna” på andra ställen. Det vanliga arbetslivet är oerhört pressat, och den enda vägen man som ung kan tänka sig för att få tänka fritt, är att bli konstnär. Det är ett fattigdomsbevis att samhället inte kan ta hand om fria själar på något annat sätt än att de ska måla kroki – även om de kanske inte alls är det minsta begåvade på det.

Ludvig Rasmusson: Tror ungdomarna att konstnärskap är den enda möjligheten att tänka fritt, så tror de fel. I dag finns det så otroligt många områden i IT-världen – bland ingenjörer andra kategorier – där man tänker minst lika fritt, och där det finns minst lika stort utrymme för kreativitet. I journalistiken är ramarna mycket vidare än bland konstnärer.

Maria Fridh: I tidningen *Arbetsmiljö* blev en arbetsförmedlare från AF Kultur och Media i Stockholm intervjuad. Hon säger bland annat att man borde återgå till den vanliga förmedlingen om man inte fått något jobb efter tre år men, fortsätter hon: ”Det kan vara svårt att föreslå ett tillfälligt vårdjobb. För många handlar det om deras yrkesval om identitet och livsstil.”

Per Bengtsson: Jag arbetar på AF Kultur och Media i Stockholm, och jag vill lämna några fakta: För närvarande finns ca 900 arbetssökande konstnärer i Stockholm. Ungefär 2/3 av dessa har någon form av arbetslöshetsersättning, vilket per definition innebär att de har haft andra yrken. Annars skulle de inte ha rätt till någon ersättning.

Tidigare kunde alla av eget val skriva in sig på förmedlingen, men numera följer vi vissa kriterier på vilka som kan vara inskrivna – mera tydligt mot professionell verksamma konstnärer.

Johan Bengt-Påhlsson: Jag tror inte att det utbildas för många konstnärer. Vad är för många? Vem kan avgöra det? Intresset för konstnärliga utbildningar ökar bland unga människor, och det är väl jättebra! Låt dem välja så långt möjligt, för vad säger att vi som har vår utbildning 30 år bakom oss har bättre antenner och är bättre lämpade att bedöma framtiden än de som själva är unga?

Ana L Valdés: Konstnärerna har en glamour kring sig. Ungdomarna tror att de får tillgång till en megafon om de blir konstnärer. De får rätt att yttra sig i samhällets alla frågor – en möjlighet som många andra inte får.

Marianne Lindberg De Geer: Vi lever i en bildvärld där media ligger framför oss. Ungdomar fattar detta och vill in. De struntar i vad man säger. Det är samma sak med skådespelarutbildning, där det finns dels en gedigen

skådespelarutbildning, dels såpoperor. Ungdomarna tar den snabba vägen, för efter 4-5 år i Rederiet får de roller på Dramaten.

Örjan Ringbom: Jag skulle önska att det var en rättighet för alla att gå på konstskola ett år för att utveckla sin livskvalitet och sin kreativitet. Det innebär inte att man måste bli konstnär, utan det handlar om att hitta sin plats i livet. Dessutom tror jag att konstnärer kan göra nytta på många olika samhällsområden.

Ulrika Knutson: Det är lite paradoxalt att konstskolningen ökar parallellt med att de klassiska, estetiska färdigheterna försvinner ur ungdomsskolan.

Lisbeth Rudemo: Jag förstår inte riktigt vad du grundar det på. I gymnasieskolan finns ett kärnämne som heter estetisk verksamhet – det har aldrig funnits förut. Det finns dessutom elevens val, och ofta väljer man något inom det estetiska området. Estetiska ämnen är kanske inte lika obligatoriska som förr, men totalt sett tror jag inte att de har minskat.

Bogdan Szyber: Statusmässigt och hierarkiskt ligger teknologer mycket bättre till än konstnärer, och de har ett öra till makten på ett helt annat sätt än konstnärerna har.

Jag förundras över den förvåningen som finns bland er fyrtiotalister över att konstutbildningarna är så populära. Ni var ju den första generationen som skulle realisera er själva, på den tiden genom att läsa socionomi. Det är inte så konstigt att unga människor jobbar på en närbutik, och sedan sitter i en musikstudio 80 timmar på nätterna.

Ulrika Knutson: Diskuterar du, Sven-David Sandström, någonsin tillämpad yrkesbana och liknande med dina tonsättarelever? Av alla konstnärliga sysselsättningar måste ju tonsätter av samtida musik vara en ganska smal bana, eller?

Sven-David Sandström: Vi är väldigt få tonsättare över huvud taget – kanske 50-60 i hela Sverige. De flesta som studerar komposition på högsta nivå har hållit på i ca 10 år efter gymnasiet, utan att ha någon typ av examen. Men jag struntar i det, jag försöker att få ut dem i samhället. Vissa är bättre än andra, andra sämre. Vissa kommer att livnära sig som tonsättare, andra inte. De flesta utbildade tonsättare har det dock ganska bra och kan leva på sin verksamhet.

Estetik i praktiken – finns det utrymme för specialutbildningar?

Panelsamtal mellan Eva Persson (rum), Boel Höjeberg (produktion), Emma Stenström (ekonomi), Figge Holmberg (ljus), Tarzan Wågstam (ljus) och Ingvar Sjöberg (IT och konst), samt publikinlägg. Samtalsledare: Ulrika Knutson

Ulrika Knutson: Hittills har det handlat mycket om bildkonst och bildkonstutbildningar. Nu ska vi prata om specialutbildningar och olika gränsmöten.

Akademiker som arbetar med konst och kulturhistoria, t.ex. museitjänstemän, har ungefär samma teoriutbildning i dag som för ett sekel sedan. Sedan kastas man ut i en museivärld och tvingas arbeta med sådant som man har väldigt dimmiga begrepp om: utställningens estetik, rummets betydelse, ljussättning osv. Eva Persson, du har arbetat med utställningsproduktion och är nu verksam på Campus Norrköping, hur ser du på detta?

Eva Persson: Oleg Kulik sade tidigare att en konstnär inte kan göra karriär. Den meningen gjorde starkt intryck på mig för den rymmer en kraftfull utopi och en insikt om tillvarons tragiska sida, samtidigt som den är breddfylld av ironi. Alla som sitter här har ju gjort karriär på att det finns konstnärer, och jag är en av dem. För 15 år sedan gjorde KRO en undersökning som visade att det gick sju kulturbyråkrater på en konstnär...

Min karriär inleddes på Riksutställningar för 30 år sedan. När jag gjorde utställningar lät jag ofta konstnärerna gestalta i stället för att vända mig till arkitekter och utställningsformgivare. Den som förde in mig på den banan var Göran Palm, när jag 1967 bad honom skriva manus till en utställning om boken *En orättvis betraktelse* som precis kommit ut. Han sade nej. Men jag var envis, och till slut lovade han att ställa upp under förutsättning att han fick samarbeta med konstnären Sigvard Olsson. Det blev en bra utställning, och för mig var det en ingång för att fortsätta att anlita konstnärer.

Min erfarenhet av samarbete med konstnärer är att de ofta gör bra samhällsanalyser. De är mer engagerade i tillvaron och vet mycket mer om verkligheten än jag som byråkrat och också många museimänniskor.

Konstnärernas funktion i utställningsproduktion är att gestalta det som finns, och numera är det vanligt att man tar in konstnärer som botaniserar i magasin eller arkiv. Konstnärer kan med sin nyfikenhet och sin oförskräckthet ta fram nya historier ur museernas arkiv och magasin.

Min tidigare erfarenhet som producent ligger bakom mitt nuvarande arbete som pedagog, och jag har för närvarande två verksamheter igång.

Den ena har jag själv startat – ”Sommarakademi för utställare”. Det är en ambulering fortbildning för museimänniskor, där vi under en intensiv vecka möts på något museum. Museet får självt definiera ett problem eller utgå från sina samlingar. Jag bjuder, tillsammans med museet, in historiker, vetenskapsmän av olika slag och konstnärer som föreläser och deltar i arbetet.

Det första projektet hette ”En känslas rum – hem och hemlöshet” och ägde rum på ett kulturhistoriskt museum som var fyllt med saker från hemmet. Nu ska jag göra ”Arbetets rum” på Ramnäs bruk, en del av ett ekomuseum. Den här verksamheten blir mer och mer omtyckt av museimänniskor. De vill ha fler konstnärer!

Den andra verksamheten jag arbetar med är att lägga upp en avdelning för utställningsproduktion inom programmet ”Kultur, samhälle, mediegestaltning” vid Campus Norrköping. Det är ett tvärvetenskapligt och tvärmedialt program som tar in 60 studenter varje år.

Eleverna går fyra år, alltså motsvarande en masterutbildning. Man har inte de klassiska ämnena arkeologi, etnografi osv., utan man för ihop olika kunskapsblock. Forskare, varav några har anknytning till musei- och utställningssvärlden, lägger upp studieplanen för olika tvärvetenskapliga ämnen.

Min uppgift är att hjälpa studenterna gestalta det de har studerat under en termin. Sedan sker en fördjupning successivt för dem som valt att ha utställning som sitt främsta medium. När studenterna träffar mig under sitt andra år kan de även en del om audio, video och hypermedia och de har även kritisk teori i bakgrunden. När dessa elever kommer ut på museerna, kommer de säkerligen att tillföra ett helt nytt förhållningssätt till samlingarna, insamlandet och utställningarna.

Ulrika Knutson: Är ni ensamma i landet med den här typen av tvärvetenskaplig verksamhet?

Eva Persson: Helst säker är jag inte, men vi är i alla fall först.

Ulrika Knutson: På det förra seminariet om Huset fick jag intrycket att det närmast rådde fullständig öken på landets museer. Det var en sådan förtvivlan inför dessa stela rum och samlingar. De ville ha redskap och idéer för att ta hand om detta!

Ana L Valdés: Har ni något samarbete med någon annan institution, exempelvis när det gäller IT? Jag har ju föreläst hos dina elever, och jag tycker att deras bredd var spännande!

Eva Persson: Inte ännu. Vi skulle kunna ha det, för det finns bl.a. en ingenjörsutbildning. På sin hypermediautbildning tangerar man detta.

Boel Højeberg: Jag är teaterproducent och arbetar halvtid som huvudlärare på DI:s teaterproducentutbildning.

DI:s utbildningar är väldigt specialiserade. Vi har en ganska stor högskola på Filmhuset i Stockholm, och den domineras av filmutbildning. Men det finns även en teaterdel där vi utbildar regissörer, scenografer, producenter, dramatiker, maskörer och teatertekniker.

Förr sade man att det finns minst tre personer bakom varje skådespelare, och till dessa tre hör jag. Dessvärre tror jag att antalet har ökat...

När jag möter konstmänniskor brukar jag säga att jag jobbar med teater. Då tänds en glimt av intresse. Sedan får de veta att jag jobbar med planering, ekonomi och organisation. Då slocknar glimten. Regissören, scenografen, dramatikern och maskören har konstnärliga yrken. Teknikern är ett gränsfall, förutom ljussättning. Producenterna däremot är inte konstnärliga. Ändå går vi tre år gemensamt under utbildningen, och den största delen av teaterproducentutbildningen går ut på att lära sig de andra yrkena. Vi är däremot inte tvärvetenskapliga. Trots att vi sitter i samma hus som film, radio och tv vore det lögn att säga att vi har mycket kontakt med dem.

Jag lär ut teaterproduktion – inte produktion i allmänhet. Jag lär ut teaterekonomi och teaterorganisation – inte ekonomi och organisation i allmänhet. Det är en mycket specificerad utbildning och det är viktigt. Jag är nämligen övertygad om att ju mer specifik man är, desto mer kan man öppna sig mot andra yrken, andra konstarter.

Teater är en kollektiv konst där vi tvingas till samarbete. Dessutom är det ögonblickets konst – det finns inget verk kvar när publiken gått hem. Producentens roll är att vara publikens representant inne i teatrarna, att få publiken att komma.

Emma Stenström: Jag arbetar från Handelshögskolan som har 300 studenter varje år, dock går inte alla dessa 300 på mina kurser.

Eleverna från Handels kan ta vägen vart som helst, och det är därför svårt att nå det specifika och unika. Det är synd, för det handlar om människor som ofta får ansvar för många människor och mycket pengar, samtidigt som de fått väldigt lite individuell utbildning, personlig utveckling och mognad under utbildningens gång.

Civilekonomutbildningen har av tradition varit tekniskt inriktad. Man har trott att det går att ställa upp modeller för beteende och att allt kan kvantifieras i siffror. Ofta utgår man från traditionell industriproduktion, men alla hamnar inte där efter sin utbildning och det är väl i det sammanhanget man ska se kultur, konst och media. En del kommer ut i verksamheter som mer liknar konstproduktion än traditionell industriproduktion. Därför är det viktigt att erbjuda en insikt i konstproduktion.

En av våra kurser heter ”Kultur- och mediaekonomi”, men tanken är inte att de ska bli producenter. Tanken är ofta inte ens att de ska jobba inom kulturfären, men de ska ha en förståelse för hur den typen av produktion går till.

Studenterna kan också läsa humaniora utifrån ett slags bildningstanke. Det var Staffan Burenstam-Linders idé från början. Han såg det som ett kulturellt kapital, och menade att svenska företagsledare inte kommer att kunna göra affärer i Frankrike om de inte vet vem Strindberg är. Därför har eleverna möjlighet att läsa sådant som ”Ledarskap i skönlitteraturen”.

Jag jobbar med att integrera konst i den vanliga utbildningen, framför allt när det gäller ledarskap och organisation – när det handlar om att möta människor, när det handlar om människor i samspel, när de traditionella teorierna och verktygen inte riktigt räcker till.

Det handlar om att föra in uttrycken – att läsa en roman, att se en teater- eller dansföreställning, att gå på en utställning – för att starta en diskussion om mer mänskliga värden: Vad innebär livet? Vad innebär det att ha en hållning? Moral, etik, maktmekanismer osv.

Jag tror definitivt att det blir ett bättre klimat i samhället om företagsledarna bli lite mer folkbildade. Ingela Lind pratade om ett paradigmskifte. Även företagarrollen står inför förändring. Framtidsföretaget brukar karaktäriseras som ett företag som tänker på estetik – upplevelser, immateriella värden, attraktivitet, att kunna berätta historien bakom produktion, att visa att man har en hållning. Det blir allt vanligare att aktieägare funderar över företagens värderingar inför sina placeringar.

Här spelar konsten och kulturen en viktig roll. Vi har låtit våra studenter möta studenter från en konstnärlig högskola för att utbyta erfarenheter, och det har uppskattats från båda håll. Mina studenter är helt lyriska. De har fått tankar om att formulera idé och innehåll, om att kunna berätta och gestalta. Konststudenterna menar att det är bra att höra hur ekonomistudenterna ser på projektledning, ekonomi, organisation, strategi, finansiering osv. En realitet är att de här kunskaperna kommer att krävas. Man kanske inte alltid ser det som student, men när man kommer ut så märks det.

Man måste dock hela tiden ställa sig frågan om det finns någon fara i det här, om man bidrar ännu mer till en ekonomisering av samhället. Det är såklart att den faran finns, men jag tycker nästan att faran är ännu större att inte vara medveten om det. Den här medvetenheten kan uppstå i mötet.

Annika Öhrner: Valand arbetar inte med Handels i Göteborg ännu, men hela tiden finns planering, budget och ekonomi med i våra projektarbeten, vilket också är ett önskemål från studenterna själva. Vi bjuder in personer som berättar om hur man bildar företag, deklarerar osv.

Emma Stenström: Jag jobbar även med chefsutbildning i företag, och man vill definitivt ha in mer av det här i sina företagsinterna utbildningar. Jag blir

uppringd 2-3 gånger i veckan av företag som vill veta mer, och som undrar om vad som kan göras ute i företagen.

Ingvar Sjöberg: Jag är konstnär och forskningsledare inom ett nystartat institut, Interaktiva Institutet, som är ett nätverk av forskningsstudior.

Många av mina engagemang under senare år har kommit att handla om frågan: ”Vad händer sedan?”. Det finns alltid ett ”sedan” – yrkesmässigt men också vad gäller samtalet. Ensamhet kan behövas ibland, men genomgående har samtalet slocknat, inte minst på bildkonstområdet. Vart har det dynamiska samtalet tagit vägen? Många konstnärer känner tomhet, och det är nog därför jag har engagerat mig så mycket när det gäller att starta och driva olika typer av initiativ för redan verksamma konstnärer.

Bland annat var jag med och startade den numera nedlagda utbildningen *Interaktiva medier* i samarbete med DI. Det var en 20-poängsutbildning som riktade sig till multimedieföretag, bildkonstnärer, fotografer, teaterfolk, musiker, dansare och filmare. Det mest intressanta var att ta del av och reflektera över varandras synsätt. Jag tror att en utbildning där man diskuterar konstbegreppet och låter konflikter uppstå runt begreppet är väldigt hälsosam och berikande för dem som deltar.

Interaktiva Institutet är ett nystartat nationellt forskningsinstitut som arbetar med konst och teknik med människans behov i centrum. I dag består institutet av fem forskningsstudior – två i Stockholm, två i Malmö och en i Göteborg. Motsvarande satsning är på gång även i Finland och Danmark.

Jag jobbar i ett projekt tillsammans med KTH i Stockholm, och för närvarande har vi doktorander från arkitektur och industridesign runt rumslighet, boende och kommunikation. Vi har bl.a. examensarbetare från konstfack och det finns en projektanställd fri konstnär.

Jag fick ärva en del av verksamheten, och när jag började var konstnären tänkt att komma in som stipendiat, medan akademikern skulle vara forskaranställd. Det var det första jag ändrade på. Jag tycker inte att konstnären ska få ett icke pensionsgrundande stipendium och akademikern en anställning.

Ana L Valdés: KTH har ett liknande projekt där konstnärer samarbetar med ingenjörer. Men många användare tycker att det blir för mycket teknik och för lite konst. Har ni samma erfarenhet?

Ingvar Sjöberg: Nytoaspekten har diskuterats utifrån den klassiska tanken om konsten som icke-nytt. Jag tror att det är viktigt med väldigt tydliga och nyttiga projekt runt kommunikation, boende etc., för att kunna tillåta mer ”icke-nytt” som den definieras i dag.

Det handlar inte bara om att komma in som användare av färdigutvecklad teknik, utan om att vara med på ett mycket tidigare stadium och driva utvecklingen. Det här är ett sätt att gå förbi datorn och färdiga program.

Det finns en nystartad forskarskola, *HMI – Human Machine Interaction*, med dataloger och designfolk, där man bl.a. tar in industridesigners som forskare. Jag har börjat undersöka hur en forskarutbildning inom ramen för KTH, med inriktning mot de fria konsterna skulle kunna se ut, och jag har fått väldigt positivt respons hittills.

Figge Holmberg: I första hand är jag ljussättare, men jag jobbar också nära med konstnärer i olika projekt. Under sex år har jag lett en kurs på konstfack under devisen ”Man ska ge folk det de inte visste att de ville ha”. Numera vill man ju att alla elever ska styra sina utbildningar själva och veta vad de vill ha. Men hur ska man kunna veta det egentligen?

Utbildningen bestod i att jag under fyra dagar pratade om ljussättning. Kursen var inriktad på teaterljus, och det handlade mycket om rent hantverk – göra kablar, gå in i proppskåp osv. Vi gick igenom hur strålkastare fungerar, vad man kan göra med dem, hur man kan beskriva med ljus, osv. De två sista dagarna på kursen fick eleverna göra egna föreställningar då de fick förbereda allt. Det var väldigt populärt.

Målet var att eleverna skulle få en sorts insikt i teater, teaterscenografi och teaterljus. Resultatet blev också att de fick en insikt i ljusets betydelse över huvud taget. Efteråt har jag kontaktats av flera elever som vill ha hjälp vid utställningar.

Denna utbildning finns inte kvar längre, och jag vet inte om det finns något liknande ute på skolorna i dag.

Johan Scott: På konsthögskolan har vi en kurs i konstarkitektur där vi tar upp ljuset. Vi planerar också en kurs som heter ”Offentliga rum” som kommer att handla om rummet över huvud taget och speciellt teatertrum. Då kommer vi att diskutera ljusets betydelse.

Figge Holmberg: DI bad mig ha en fortsättningskurs för ljussättare med konstnärlig inriktning. På den utbildningen hade vi fick ett samarbete med Norrbottensteatern i Luleå, där vi fick ingå i en produktion. Eleverna kunde redan själva hantverket så de andra kursdelarna handlade om andra saker – en bildlärare pratade om bildkomposition, en filmare tog upp dramaturgi etc. Det handlar om att hitta vägar mellan konstarna för att hitta sin egen konst.

Tarzan Wågstam: Även jag är ljussättare. Jag jobbar mycket i utvecklingsländer som Sydafrika, Centralamerika och Mellanöstern. Att vara utbildare är ett väldigt privilegium, eftersom man får så mycket tillbaka om man hittar en relation med eleverna. Det handlar om mänskliga relationer med ödmjukhet och respekt. Teatern är en alldeles utmärkt form att utgå från, oavsett vilken konst man arbetar med, just för att den är kollektiv.

Två betraktelser över konstlivet i Ryssland

Joseph Backstein

Jag har en svår uppgift i dag, för jag ska kort försöka förklara vad som händer inom den ryska konsten och konstutbildningen, och också berätta om ett projekt för unga konstnärer – Source Center for Contemporary Art.

För närvarande genomgår vi en ganska svår, men ändå intressant, period i f.d. Sovjetunionen och Ryssland. Det gamla systemet är förstört och det nya systemet ska byggas upp. Självklart gäller detta även konst och konstutbildning. Förut hade vi ett välutvecklat system för konstutbildning – konservativt och traditionellt men samtidigt välstrukturerat och välorganiserat. Konst och kultur har alltid haft en viktig plats i det ryska samhället, och konstnären var omhuldad och skyddad av staten när det gäller status, ateljéer, jobb, karriär. Allt var garanterat för konstnären.

Nu finns inga garantier, och vad ska vi då göra? Vilket slags system ska vi bygga upp? Det finns exempelvis inga fungerande bidragssystem för de stora institutionerna. För närvarande finns bara ett museum i Ryssland som kan sägas motsvara ett internationellt museum – State Russian Museum i Sankt Petersburg. I Moskva finns två större museum, men inget av dessa har utvecklat sina konstprogram i högre utsträckning.

Moskva är mycket mer nationalistiskt än Sankt Petersburg, och staden är fortfarande centrum för vårt enorma rike med sina 11 tidszoner. Det är svårt att styra ett så stort land från en enda stad, men det händer en del – om än mycket långsamt.

Ryssland är i dag konstnärligt uppdelat: dels leder bristen på ett nytt system till experiment och avantgarde, dels finns den gamla traditionella konstutbildningen kvar, vilken har existerat från 1930-talet när Stalin stoppade alla avantgardistiska experiment.

Jag var i Sankt Petersburg för någon månad sedan på en konferens om konstutbildning. Där fanns representanter från olika städer, och en av mina kollegor representerade konstakademien i Sankt Petersburg. Han var stolt över att de hade samma undervisning och akademiska konstutbildning som under Peter den stores tid! Samma fakulteter fanns kvar – måleri, skulptur, teckning och konsthistoria. Det var bara något år sedan som de startade kurser om det tidiga 1900-talets konst.

Han berättade att studenterna lade 80 procent av sin tid på att lära sig kopiera naturen. Det var den stora uppgiften. Hur ändrar man systemet utifrån detta? Det är svårt...

Den enda vägen är att bygga ett parallellt system. Vi kan inte ändra eller utveckla det nuvarande.

Jag och några kollegor ville starta en högre utbildning för unga konstnärer. Vi annonserade i några tidningar och fick 80 ansökningar. Vi intervjuade samtliga, för vi insåg snart att vi var tvungna att tala direkt med dem. Om det inte finns något system för konsten vet man ju inte heller hur man ska presentera sig visuellt – dia, foto, kataloger. Hur skulle de kunna presentera sin kreativitet?

Alla 80 intervjuades slutligen valde vi ut 24 studenter. Kursen är väldigt populär och vi har för närvarande 40 unga konstnärer som deltar i lektioner, seminarier osv. Kursen är intensiv – vi möts tre gånger i veckan.

De flesta eleverna är unga och kommer oftast från förberedande konstskolor – sällan från konsthögskolor. Konsthögskolorna producerar nämligen elever som är mentalt och estetiskt uteslutna från den relevanta kontexten. Elever från förberedande skolor är mycket mer öppna och intresserade av samtida konst.

Eleverna är ganska väl skolade när det gäller grundläggande kunskaper i bildkonst, datorkonst osv., så den stora uppgiften för oss är att kompensera bristen på intellektuell kunskap – filosofi, konstteori, konsthistoria, konstkritik. Det handlar om att lära dem tala om sin egen konst – språket är en huvuduppgift för oss. Det handlar också om att de ska förstå hur man använder *olika* språk – teoretiskt, historiskt, filosofiskt. Genom detta blir det lättare att integrera dem i den nationella konstvärlden.

Generellt är Ryssland isolerat från den internationella konstvärlden, och det är inte så lätt att bli en del av den världen. Det tydligaste privilegiet för bildkonstnären är avsaknaden av gränser; man har per definition ett gemensamt språk som kan förstås överallt. Men å andra sidan är bildkonstnärerna de mest konserverande konstnärerna. De är allierade med makten, de är bra på att manipulera i termer av makt och pengar.

Alla som kommer till Moskva kan beskåda en enorm staty av Peter den store. Statyn är 70 meter hög och byggdes av ordföranden i Konstakademien, som i den rollen kontrollerar varje offentligt konstprojekt. Statyn är hemskt ful! Först gjordes en staty av Columbus som konstnären ville donera till USA, men ingen ville ha den. Då ändrade han ansiktet på statyn till Peter den Store. Med hjälp av sådana som honom har Moskva blivit kitschens huvudstad, vilket är tydligt överallt.

Ryssland blir på grund av sin storlek mer och mer disintegrerat – kulturellt, politiskt, ekonomiskt. Samtidigt pågår en process för att integrera landet. Något som fått stor betydelse för den ryska konsten är ett initiativ med seminarier för museidirektörer från hela landet. Ca 40 personer träffades första gången, och sedan startade ett samarbete där vi nu bjuder in varandra till

seminarier, konferenser osv. Dock är det svårt med pengar. Det finns visserligen några fonder att söka från, men det finns inga nationella resurser.

Slutligen. Jag är fortfarande entusiastisk, för fler och fler blir inblandade i situationen för samtidskonsten och många vill hjälpa till. Det är möjligt att få sponsorer över hela Ryssland, t.o.m. i Sibirien! Jag tror att det i en nära framtid kommer att bli möjligt att integrera Ryssland – som stat, som samhälle och som kulturell röst – med resten av världen.

Oleg Kulik

Föredraget inleddes med en videofilm från en utställning där konstverken var utplacerade på pelare av snö.

Då och då arrangerar jag utställningar, bl.a. en utställning med unga konstnärer från Joseph Backsteins utbildning. Jag har varit utställare i mer än tio år, men huvudsyftet med mina utställningar är inte att visa bra eller dåliga verk av vissa konstnärer. Jag vill visa den kontext som verk och konstnärer existerar i.

En modern rysk konstnär verkar i en mycket speciell kontext. Å ena sidan handlar det om värderingar som tillhör den internationella konsten, dvs. liberala och toleranta inför olika experiment och utställningar. Å andra sidan existerar de rent fysiskt i en absolut icke-liberal kontext. Konstverk som här i väst är vanliga, utgör i Ryssland en heroisk handling.

När det gäller konstnärsutbildning behöver inte en blivande konstnärer älska kontexten, men han måste åtminstone förstå den och arbeta med den. En blivande konstnär måste försöka undersöka kontexten, förstå dess beståndsdelar och acceptera den, i stället för att stänga av den och fly från den – även om den ibland kan vara hur fruktansvärd som helst.

Den utställning jag visade på video heter ”Den sista generationen”. Först var studenterna entusiastiska, men allt eftersom tiden gick vände sig allt fler studenter starkt emot att deras verk skulle ställas ut på ostabila snöpelare.

Min utgångspunkt som lärare var kanske grym. Jag utgick från den omständighet att de fortsättningsvis inte skulle arbeta i en västerländsk kontext utan i den ryska, där själva grunden är just otroligt ostabil. Ju fortare de upplever den chockartade upplevelsen av denna mycket instabila grund, desto fortare kommer de vänja sig att arbeta i de här miljöerna.

Det var inte en utbildningsakt utan snarare en uppfostransakt, och där håller jag helt med Johan Scott om konstskolornas fostrande roll.

När eleverna började arbeta med utställningen valde var och en av dem sin egen piedestal av snö och formade den på sitt eget sätt. De höll en viss dis-

tans från de andra. Men när utställningen var slut och pelarna hade smält försvann distansen, och allt hade blivit en gemensam pöl...

Rent symboliskt hade den sista generationen konstnärer under 1900-talet kommit fram, och jag är helt säker på att ni kommer att höra talas om en del av dem igen.

Berika varandra? Campus, tvärvetenskap och gränsöverskridande utbildningsprogram

Panelsamtal mellan Annika Öhrner, Carl Henrik Svenstedt, Ulla Rydbeck och Staffan Ericson, samt publikinlägg. Samtalsledare: Ulrika Knutson

Carl Henrik Svenstedt: Jag arbetar inom området ”Konst och kommunikation” på högskolan i Malmö. Vi arbetar med konsten utifrån tekniska och vetenskapliga villkor och personer.

Forskarna har genom en lång tradition, som hör samman med upplysningsprojektet och som går långt ner i kulturhistorien, sökt sig tillbaka till de punkter där teknik, konst och vetenskap alltid arbetat utifrån samma plattform. De som startade skolan kallar det ”ett digitalt Bauhaus”, och man utgår från fundamenten i Bauhausarbetet från 1922 – ett arbete där olika aktörer samarbetade med konsten och ställde sig mitt i samhället.

Det är ingen idé att starta ett nytt universitet i Malmö när vi har Lunds universitet – världens största universitet med 38 000 studenter – alldeles i närheten. Så vi gjorde ett Street Collage i stället, som ligger utspritt i Malmö och som tar hänsyn till att staden är en f.d. industristad, en invandrarstad med 28 procent födda i andra länder, en stad gränsande till Danmark osv.

Vi har gått ut väldigt öppet som ett samhällsprojekt, och det har lett till att var tredje sökande till höstens kurser är född i ett annat land eller har föräldrar som är födda i ett annat land. Det är en fullständigt sensationell siffra; det normala för ett universitet är kanske 8-10 procent.

Det här digitala Bauhuset har också samband med ett annat spännande begrepp – ”den tredje kulturen”. Det bygger i sin tur på ett begrepp från CP Snow, där han pratade om den första och den andra kulturen och deras oförmåga att mötas [*se även Ludvig Rasmussons inlägg, sid 32-ff, anm.*].

Han beskrev detta utifrån en personlig historia. CP Snow var nämligen kemist och lyckades få patent på något som senare visade sig vara en felkalkyl. Han blev skandaliserad i den vetenskapliga världen och gick då över till den litterära med en oerhörd framgång – men han släpptes aldrig in i det kulturella etablissemanget. Hans historia ändrade helt vårt sätt att prata om relationerna mellan konst, teknik, produktion och vetenskap.

Olika fusionsprojekt har misslyckats, det ena efter det andra. Men det säger inte att man inte ska försöka igen, vilket är exakt vad vi gör. Vi vilar på en tradition i Skandinavien som på sätt och vis började i Roskilde med det tvärvetenskapliga greppet, som finns i Linköping med temautbildningarna och som nu också finns i Malmö.

Det är otroligt svårt. Klyftan mellan ingenjörssamhället och konstsamhället har varit så djup, men nu sker en rörelse från båda håll. Den tekniska världen närmar sig den konstnärliga – dels för att sälja sina produkter, dels för att den tekniska och vetenskapliga utvecklingen är så långt driven att det inte räcker med gamla sätt att handskas med problem. Man behöver nya uttryck och vägar att kommunicera. Samtidigt är delar av konstnärskollektivet på väg in i tekniken genom de nya digitala uttrycksmedlen.

Vi utbildar inte fria konstnärer, utan vi arbetar med redskapen och kontexten. Exempel på våra utbildningar är *Materiell och virtuell design*, *Interaktiv design* och *Kreativ producent* där vi utbildar människor som ska ta hand om komplexa multidisciplinära projekten i framtiden. I dag gör man inte längre bara en film – man gör en film kring vilken det grupperas informationsprodukter, hemsidor, cd-romskivor osv.

Två gånger om året samlas hela skolan i en workshopperiod då man arbetar med blandade projekt.

Konstvärlden är ingen radikal spelplats även om den tror det. Konstvärlden är en utomordentligt konservativ värld fylld av konservativa människor som visserligen sprattlar i formerna, men där innehåll och tendens inte har kommit särskilt långt. Inte heller tekniskt har verkligheten anammats – man har kommit till video, inte längre. Detta gäller inte minst gallerier och utställningsplatser som gärna flaggar sig själva som mycket radikala.

Man kan fråga sig vad det beror på. Jag tror att det inte är något självklart för konsten att delta i det moderna projektet.

Slutligen. Arbetet i Malmö är otroligt spännande och det är väldigt konkret med över 300 studenter. Skiftet, som är ett särskilt projekt, är med i ungefär 15 större och mindre konstnärliga projekt både på den svenska och den danska sidan. Vi lutar oss nämligen väldigt tungt mot Danmark, för Stockholm är ju inte så värst intresserat av något som händer söder om Södertälje...

Vi har en enorm fördel att ha den danska konsten i ryggen med hela dess vitalitet och kraft. Det konstnärliga sundet är redan överbryggat.

Ulla Rydbeck: Jag har arbetat i tio år på Rikskonsserter och för närvarande arbetar jag med specialuppdrag av olika slag.

Rikskonsserter arbetar bl.a. med lansering av svensk musik och svenska artister i utlandet, men vår främsta uppgift är att syssla med verksamhet inom landet. Vi turnerar med svenska och utländska grupper i Sverige. Till skillnad från Riksteatern har vi inte några fast anställda, utan vi samarbetar med det fria musiklivet med nya grupper och konstellationer varje år.

Jag har själv gått på musikhögskolan i Stockholm så min beskrivning nedan av den svenska musikutbildningen är färgad av det.

En musikhögskola är en mycket traditionell och fast inrättning. De pedagogiska utbildningarna samsas med de solistiska och konstnärliga utbildningarna. Det förekommer mycket interaktivitet, så tillvida att elever ofta söker mellan utbildningarna. Hela systemet bygger på en audition. Det är vad man presterar vid tillfället som betyder något – inte vad man har gjort tidigare.

Valet att bli musiker gör man mycket tidigt i livet. Det är bara dirigering, sång och möjligen komposition som du kan välja i vuxen ålder. Allt annat måste någon annan ha valt åt dig, för du blir inte en bra violinist om du inte börjat spela före 10 års ålder. Mycket tid går åt till teknisk skicklighet i att reproducera musik, och då ofta äldre tiders musik. När man tekniskt behärskar detta ska man sedan lägga något eget konstnärligt till det.

På musikhögskolan utbildas solister i fyra år, musiklärare för det vanliga skolväsendet i fyra år och specialpedagoger – främst till kommunala musikskolan – i fyra år. Man utbildar dessutom dirigenter och kompositörer, och man kan söka diplomutbildningar efter grundutbildningen.

Musikhögskolan i Stockholm lider av grava lokalproblem. Skolan är mer eller mindre fallfärdig och måste byggas om. Om inte något beslut kommer om ett gemensamt campus, måste något annat hända snabbt.

När det gäller campus är fem av de sju konstnärliga högskolorna positiva till ett sådant under vissa förutsättningar – bl.a. att det kommer att bedrivas konstnärlig forskning. För musikhögskolans del måste man helt enkelt få mer pengar; man har inte råd med en högre hyra än i dag.

De första fem högskolorna som kunnat tänka sig campus är konstfack, musikhögskolan, danshögskolan, DI samt operahögskolan. Den sistnämnda, som är en mycket liten institution, kan tänka sig en geografisk samlokalisering men vill inte ha ett samarbete på forskningssidan. Konsthögskolan är intresserad av samarbete men inte av samlokalisering, eftersom man precis fått nya lokaler. Teaterhögskolan vill varken samarbeta eller ha samlokalisering.

Om det blir beslut om ett konstnärligt universitet antar jag att alla högskolor kommer att tvingas in i den modellen. Annars kommer de, åtminstone enligt utredaren Jan Ling, betraktas som ett slags yrkeshögskolor.

Något nybygge på Gärdet i Stockholm inte är aktuellt, eftersom den politiska majoriteten motsätter sig ett bygge där. Men alternativ arbetas fram just nu, och alla dessa alternativ finns norr om Slussen, vilket utesluter Kvarnholmen som var aktuellt för några år sedan.

Utbildningsdepartementet har tagit tag i frågan, men jag har svårt att tänka mig att man kommer att tvinga samman några högskolor. Politiskt sett är man förmodligen positivt inställd till tanken, men man bedömer troligen att priset är för högt. Man vill inte ha något bråk

Jag tycker att det vore otroligt väsentligt om de här utbildningarna kände varandra bättre, för de möts sedan i ett konkret yrkesliv. Visst måste man känna sitt eget område för att kunna närma sig andras, men samtidigt finns det en kolossal okunskap om varandras konstarter – en okunskap som kanske skulle kunna överbryggas om man lärde känna varandra bättre under utbildningsåren.

Johan Bengt-Påhlsson: Den sammanställning du gör av remissvaren är korrekt, men om man kräver annan lokalisering tror jag inte att siffrorna är 5-2 längre. DI tycker sig helt enkelt inte ha råd att flytta, och det har också varit Konstfacks uppfattning. Ska man flytta alla lokaler blir kvadratmeterhyran sådan att man inte har råd.

Ana L Valdés: Jag deltog i ett seminarium på Ingenjörsvetenskapsakademien för två år sedan, och där fanns bl.a. operasångare som ville jobba tillsammans med matematiker. Vi ska koppla samman *olika* utbildningar – inte samma.

Staffan Ericson: Jag kommer från Södertörns högskola utanför Huddinge.

På Södertörn finns framför allt samhällsvetenskapliga, humanistiska och naturvetenskapliga utbildningar, så vi har aldrig behövt ställa frågan vad vi ska ha konstnärer till. Däremot har vi ställt oss en närbesläktad fråga som kan vara nog så intressant, nämligen:

Om man startar ett nytt universitet för 2000-talet, och man menar att detta universitet ska ägna sig åt någon form av medborgerlig bildning, vilken roll spelar då konsten i detta sammanhang? Behöver man längre de traditionella estetiska disciplinerna?

Man har sagt att detta nya universitet ska ha en profil som bryter mot social snedrekrytering, som är mångkulturell och mångvetenskaplig. Då kan man fråga sig vilken typ av utbildning om estetik och kultur som passar in i detta mönster. Första svaret var: "Ingen alls!". När Södertörn startade dominerades högskolan starkt av samhällsvetare som gjorde någon sorts mångvetenskapliga program och tog för sig en beskrivning av det moderna samhället. Så lade man ihop det här med företagsekonomi, språk, IT osv.

Men ganska snart började det tisslas i korridorerna: "Måste vi inte ha något om de sköna konsterna också...?" Då drog en diskussion igång som pågick ungefär 1,5 år, där jag var en av deltagarna. Diskussionen slutade med det program som jag nedan skisserar ramarna till.

Först lite om själva diskussionen, som var väldigt intressant. Från början var vi ett 25-tal personer som deltog i mötena, alla som var intresserade fick delta. Men folk försvann allt eftersom. Företagsekonomerna försvann vid ett tillfälle efter att ha ställt "kabinettsfråga" om huruvida konst är likvärdigt med vilken vara som helst. "Nej", svarade majoriteten, och då kom de aldrig

tillbaka. Idéhistorikerna hade också ett uttåg med smällande dörrar. Några av dem menade nämligen att de har patent på historieskrivningen från Aristoteles och framåt vad gäller allt – inkl. teater, arkitektur osv. Vi andra var eniga om att detta inte var möjligt.

Humaniora befinner sig i dag i en trängd situation, och vi försöker återknytta till en sorts forskningsförberedande och allmänbildande kurser. Ni säger att universitetet är stelt, akademiskt och formellt, men egentligen finns det en stor frihet i systemet. Vad blir man efter en 20-poängskurs i statsvetenskap eller sociologi? Jo, behörig att läsa 40 poäng. När man har läst 40 poäng blir man behörig att läsa 60 poäng osv. upp till doktorsnivå. Det är bara 5 procent av dem som läser på utbildningarna som de facto doktorerar – ändå finner folk det meningsfullt att gå på utbildningarna.

Det som har hänt med humaniora är att båda den forskningsförberedande och den allmänbildande uppgiften har problem med sin legitimitet. Då uppstår ett mönster av ”rädda vad som räddas kan” och man blir inbjuden att bli konsult till näringslivet eller bidra med kreativitet åt ett nytt universitet.

Så till vårt program, där jag vill berätta om innehållet det första året.

Första året är ett introduktionsår; sedan väljer eleven vilket huvudområde vill man fortsätta med – filosofi, mediakunskap, historia eller litteratur. Kursen kallas *Samtidens estetik* och innehåller sex tematiska kurser på fem poäng vardera:

- *Modernitet*, där de fyra huvudområdena ansvarar för varsin föreläsning om det man finner intressant med temat.
- *Metropolis* som har storstaden som tema.
- *Medialisering* handlar om fotografi, film, television och digitala medier – hur de har förändrat estetikens villkor.
- *Exil* handlar om marginaliserade utträngda kulturer under 1900-talet.
- *Folkhemmet och dess omedvetna* handlar om funktionalismen, arbetarlitteraturen m.m.
- *Kroppens estetik* handlar om kroppen i samtidskonsten och i litteraturen.

I alla kurser läser eleverna många originaltexter. Parallellt under hela året pågår två fempoängskurser – dels filosofi och estetik, dels skriftlig framställan. All examination består av essäskrivande.

Annika Öhrner: Jag tänker berätta om den kommande konstnärliga fakulteten i Göteborg. Det kan kanske vara intressant, eftersom Göteborg faktiskt redan har det som några i Stockholm vill ha.

I Göteborg finns i dag fem konsthögskolor – musikhögskolan, teater- och operahögskolan, högskolan för design och konsthantverk, högskolan för fotografi och film samt konsthögskolan Valand – och från den 1 juli 1999 har Sverige sin första konstnärliga fakultet hos oss. Processen att komma dit löper ända från 1977, och den resan har varit både plågsam och rolig.

Vi är inte samlokaliserade, utan vi finns i olika fastigheter centralt i Göteborg. Vi har en gemensam fakultetsstyrelse, och man kan kanske kalla det ett organiserat särboförhållande. Det är en ideologisk fråga hur stor tilltro man har till att kunna organisera fram ett gott konstnärligt möte. Innerst inne vet vi alla att samarbete mellan olika konstnärliga inriktningar blir precis så bra eller dåligt som det blir – oavsett struktur.

Om man verkligen är intresserad av att skapa bästa möjliga förutsättningar för goda konstnärliga möten är det några saker som man måste vara väldigt noga med.

Den första är att *ha en stor lyhördhet* för de olika verksamheterna som ska samarbeta. Vad har de för identitet? Vad finns det för behov? Vilka är problemen hos var och en?

Det andra är att *maximera delegationen*, maximera varje skolas identitet, få ner så mycket som möjligt av beslut och ekonomi till institutionsnivå så att varje skola har sitt rådrum.

Det tredje är att *skapa rimliga resurser* – både vad gäller utbildning och fastigheter. Vi förfogar över väldigt fina hus i Göteborg, men samtidigt kostar de mycket pengar.

Det fjärde är att *analysera staden och samhället*. Jag är positiv till Göteborg och ser många möjligheter, men det kanske inte ligger i själva fakulteten utan i att det är enkelt att bara knalla över när man har en bra idé. Stadens litenhet är en fördel.

På Valand har vi har en pilotkurs om konst och forskning. Vi vill ödmjukt och försiktigt undersöka om det är möjligt att tänka sig någon typ av högre utbildningsnivå inom vårt område. Utgångspunkten är givetvis att inte klämma in fri konst i ett vetenskapsbegrepp utan att göra något helt nytt. Det är ingen som har gjort det tidigare i Sverige, men det finns en bra modell i Helsingfors där den konstnärliga produkten och processen är målet.

Vi har också haft raka elevutbyten mellan Valand och musikhögskolan. En av deras elever har stått i våra ateljéer och en av våra elever har varit hos dem. Det har fungerat ganska bra, och eleverna själva säger att det är nya världar att anpassa sig till. Både musikhögskolan och vi är positiva till samarbetet, och vi kommer att försöka utveckla det.

Vi samarbetar på lärarnivå med fotechögskolan, och elever från de olika skolorna samarbetar på eget initiativ, utan direktiv uppifrån.

Johan Bengt-Påhlsson: Det finns en intressant aspekt på campusdiskussionen i Stockholm som inte diskuterats så mycket, och det är den strategi man valt i Göteborg – ett cityuniversitet. Man har flyttat högskolorna in till cen-

trum, inte i samma lokaler men i närheten av varandra utifrån en tanke att staden i sig är en bra miljö för konstnärliga högskolor.

Det är viktigt att man diskuterar alternativa lösningar även i Stockholm.

Johan Scott: Konsthögskolan har också svarat på remissen om campusidén. Jag vet att jag inte är representativ för skolan, men jag vill absolut inte ha något campus och jag vill heller inte samarbeta med de andra konstnärliga högskolorna, för att skapa något slags superkonstnärer. Ett samarbete med Södertörn däremot verkar intressant. I Jan Lings utredning finns inte ett enda bra argument för ett campus.

Ana L Valdés: Sverige har byggts alldeles för många institutioner; vi måste återanvända gamla lokaler i stället. Det görs i Berlin, London och New York. I stället för att bygga nya stela institutioner återanvänder man gamla skolor, daghem osv. Där flyttar konsthögskolorna in.

Vi behöver inte stora nya byggnader som emblem. Det finns massor av oanvända gamla hus och i Stockholm, Göteborg och Malmö. Man borde använda dessa i stället för att komma med löjliga campusidéer.

Channa Bankier: Jag delar Johan Scotts åsikt om ett konstcampus i Stockholm – det känns som ett konstgetto. De intressanta brottytorna finns mellan de konstnärliga utbildningarna och resten av världen.

Apropå konsten i centrum: Södertörn ligger inte i staden utan i invandrartäta bostadsområden, och där har vi den utbildning som hittills har verkat vara en av de mer vitala. Det där med inne i eller utanför centrum beror ju helt och hållet på vad man gör. Det urbana är inte en plats – det är ett förhållningssätt.

Carl Henrik Svenstedt: I min generation söker man alltid efter samband. Förr sökte man synergieffekter, nu är det något annat lurigt som smyger sig in – forskningsområden. Nu planerar man att sopa ihop en massa institutioner för att få underlag för stora forskningsområden.

Jag håller med om att det klassiska bildningsidealet måste aktualiseras men, som Oleg Kulik säger, i en ny kontext. Det är den springande punkten, det är där som det klassiska bildningsidealet har sin motor. Då måste man fråga sig hur denna nya kontext ser ut. Var kommer exempelvis det nya Sverige in i detta sammanhang? Varför spelar de ingen avgörande roll?

Man kan också undra hur de nya utbildningarna svarar mot det intresse som finns. Vår kurs *Medie- och kommunikationsvetenskap* fick 3 783 kvalificerade sökande, vilket gör den till den tionde mest sökta utbildningen i landet. Något rör sig, som vi måste försöka definiera.

Ulla Rydbeck: Ett av de riktigt starka motiven för campusidén är, enligt Jan Ling, att de konstnärliga högskolorna i dag har otillräckliga möjligheter att

bedriva konst motsvarande ett vetenskapsområde. Små och specialiserade högskolor har inga eller små möjligheter att utveckla de här områdena.

Jag är inte helt säker på vad jag själv anser. Det viktigaste är samarbetet i sig, men det är inte säkert att man får mesta möjliga samarbete bara genom en samlokalisering. Men den infekterade debatten i Stockholm är intressant i sig, eftersom den väcker så mycket upprörda känslor. Den processen är minst lika intressant som vad resultatet verkligen blir sedan.

Jag tror att det ekonomiska fäller avgörandet; det finns helt enkelt inte pengar till campusvisionen just nu – och absolut inte till Margaretha Åsbergs projekt.

Carl Henrik Svenstedt: Det är definitivt inget självklart med forskning på de konstnärliga skolorna. Ni minns väl vilket liv det var när man skulle göra högskolor av de konstnärliga utbildningarna! Och nu kommer det här med doktorander. Det är nästan en elevrevolution på gång på konsthögskolan i Malmö för att man ska göra dem till forskare.

Johan Scott: När jag säger att Jan Lings argumentation är dåligt underbyggd menar jag att han talar om forskning utan att definiera vad det är. Han säger bara att forskning inte är möjlig i dag. Han har inte utrett om de konstnärliga skolorna över huvud taget *bör ha* forskning, och hur den i så fall ska se ut.

Anders Kreuger: Är verkligen samarbetet det viktigaste? Är inte det viktigaste att arbeta? Att göra det man är specialist på att göra?

När det gäller nätverk, bygger hela idén på individer som känner ett individuellt behov av utbyte med andra som sysslar med någon som de också är specialister på. Nätverk är inte detsamma som struktur, på sätt och vis är det i stället en antistruktur och något helt annat än samlokalisering.

Jag tycker att det är både beklämmande och trist att man inte talar om samarbete för att man vill ha det, utan för att man vill ha mer pengar till sin egen verksamhet.

Gunilla Lagerbielke: Jag är tveksam både till fakulteter och till forskning på konstnärliga utbildningar, även om jag vet att man i Göteborg tycker det är en utomordentlig idé.

Under Per Unckels tid stadgades det att ”svensk högskola vilar på vetenskaplig *eller konstnärlig* grund”. Tidigare gällde bara vetenskaplig grund. Det ska vi hålla fast vid.

Det finns ett begrepp sedan tidigare – konstnärligt utvecklingsarbete. Det borde vara det som gäller om man ska ta steget över master på de konstnärliga utbildningarna. Det är svårt att definiera hur ett sådant utvecklingsarbete ska se ut, men det är bättre än att gå in i någon sorts tvångströja som inte passar de konstnärliga utbildningarna.

En del av de konstnärliga högskolornas byggnader är alldeles för elegabelt iordningställda. Varför lägger man ner så vansinnigt mycket pengar på att göra dessa snygga byggnader med fina stuckaturer, marmoreringar och allt vad det är? Det behövs inte. Konstfack är skabbigt på många sätt, men fungerar ganska bra ändå. Lägg i stället pengarna på lärare, elevresor osv.

Staffan Ericson: Jag menar att man kan aktualisera bildningsarvet inom ämnet kommunikationsvetenskap, men det kräver en hel del jobb. Det handlar om att vara något av en motvalls kärring, och underskatta inte ansträngningarna med att göra detta.

Om man startar en mediautbildning är det första som händer att företag anmäler sitt intresse för att få arbetskraft. De vill att kursen ska gå ut på att eleverna lär sig nya program. Politikerna vill att eleverna ska lära sig så mycket IT som möjligt, så att man kan säga att vi har ett demokratiskt samhälle. Utbildningsledarna vill att man ökar antalet studenter, för då får man mer pengar. Och studenterna vill ha intressanta jobb.

I detta läget blir det den utbildningsansvariges uppgift att säga: ”Nej, nu gör vi så här.” Jag har turen att jobba med människor som jobbar så, men jag ser det tyvärr inte på andra universitet och högskolor. På Södertörn försöker vi bevara utbildningen från den här typen av intressen.

Om ni inom den konstnärliga världen ha någon nytta av forskning, så bör det vara för att forskningen som står relativt fri. Det är i denna frihet som styrkan finns – inte i ett spetskunnande om konst, inte heller i ett system för lärare med disputation och sådant. Vi vill absolut ha forskarutbildning på vårt forskarprogram av just det skälet.

Marita Jonsson: Det är viktigt att diskussionen om forskning inte går snett. I dag är det de konstnärliga högskolorna själva som vill ha forskning – inget departementet eller Jan Ling. Önskemålet kommer från de konstnärliga högskolorna, och det är väl det enda som man är riktigt enig om när det gäller campusutredningen.

Campusförslaget handlar inte längre om en samordnad campus på en samlad plats i det urbana Stockholm. Man har i stället sagt att de som behöver nya lokaler skulle kunna förena sig och lokaliseras på samma plats. I övrigt tänker man sig en lös anordning där de olika skolorna kan befinna sig där de är.

Ulrika Knutson: Det finns också en krass verklighet, nämligen att det finns pengar i forskning – anslag för att anställa människor som sysslar med ett rubricerat ämne och bara med det. Och det vill ju alla ha!

Annika Öhrner: Ja, men det handlar inte om det. Syftet med vår pilotkurs är inte att skapa möjligheter till stora pengar. Det handlar om en pedagogisk och idémässig diskussion, där vi vill undersöka något nytt.

Carl Henrik Svenstedt: Det handlar förmodligen om både och. Alla universitet har förvaltningar med byråkratiska planerare som söker forskningsområden för att få tjänster. Så är det, de är avlönade för att expandera och skapa tjänster.

Magnus Andersson: Jag är elev på DI:s teaterproducentlinje, och har därför ett studentperspektiv på campusdiskussionen.

Bortsett från den regelrätta undervisningen, så skulle det göra en stor skillnad bara att få träffa studenter från andra högskolor. Jag och några andra studentrepresentanter träffade Jan Ling när han arbetade med sin utredning. Då insåg vi att kunskapen om varandras skolor var oerhört liten, och det är ändå vi som ska representera ett kulturliv om 10-15 år! Vi skulle kunna göra ett mycket större avtryck redan nu om vi samarbetade mer.

Jag tror att samlokalisering vore väldigt bra.

Ulla Rydbeck: När det gäller forskningen måste man börja med att definiera vad ett konstnärligt forskningsområde egentligen är. Kunskap inom det konstnärliga området efterfrågas inom andra vetenskapliga discipliner, och för att kunna vara en jämbördig samarbetspartner till de traditionella akademiska disciplinerna måste man skapa sin egen forskningsmetodik och sin egen modell.

Då skulle ett samarbete vara väldigt viktigt. Till Anders Kreuger vill jag säga att samarbete inte är något som är av Gud givet. Formerna för samarbetet är givetvis helt underordnade; det är resultatet som är det viktiga.

Jag är ganska pessimistisk vad gäller geografisk samlokalisering. Det mest troliga är att de som har behov av det och så önskar får en samlokalisering. Det är vad jag förstår på gång just nu.

Ulrika Knutson: Jag tycker att det låter lite märkligt att bygga in år 2001:s struktur i ett hus, när det gäller utbildningar i förändring.

Ulla Rydbeck: Det är inte mer märkligt än med universiteten. Där har man alltid tyckt att det är väsentligt med olika vetenskapliga discipliner nära varandra.

Johan Pousette: I vilken omfattning genomförs samarbetsprojekt mellan de konstnärliga högskolorna i Stockholm i dag?

Ulla Rydbeck: Det är ganska sällan...

Johan Pousette: Jag blir skeptisk när samarbete eller gränsöverskridande ska vara ett självändamål i sig. Om det finns en konstnärlig anledning att driva ett projekt mellan en bildkonsthögskola och en danshögskola eller musikhögskola, så gör man väl det?

Ulla Rydbeck: Men eleverna vet ju inte ens om varandra. Det måste finnas förutsättningar till ett möte.

Helena André: Jag är lärare på Gotlands konstskola. Vi bor i en liten kommun där det är nära, och vi känner varandra. När det behövs, så kontakter vi varandra. Det finns ett stort behov av att nå varandra i spontana ögonblick. Därför är det viktigt att skapa kontakter så vi ser varandra.

Det sägs alltid att det inte finns pengar till kultur i Sverige. Jag har precis varit i Turkiet fyra månader och där finns enorma möjligheter. Det beror på att strukturen är en annan; det finns en vilja och lust att arbeta med kultur. Var finns viljan till kultur i Sverige?

Johan Bengt-Påhlsson: Det handlar inte om att tvinga något till samarbete. Det handlar om att skapa förutsättningar för gränsöverskridande. Det finns så mycket i samhället som pekar på vikten av interaktion mellan olika sektorer, och det finns mycket positivt i detta.

Annika Öhrner: Jag blir faktiskt lite perplex när jag hör en del ifrågasätta skälen till samarbete. Två kommentarer: Hur har konstbegreppet utvecklats de senaste 20 åren? Hör ni inte vad studenterna själva säger?

Det känns som på mitt förra jobb på Riksutställningar när vi gjorde utställningar ute i bygden om samtidskonsten. Det stora jobbet låg i att övertala den lokala museichefen. När man väl nådde publiken kom hela byn och såg på den här konstiga konsten vi presenterade. Studenterna vill ha detta; vi får inte vara propparna!

Rikard Hoogland: På Stockholms universitet kan man knappast påstå att det finns ett fantastiskt samarbete mellan elever på olika institutioner och mellan fakulteterna. Jag tror inte att man kan skapa samarbete bara genom en samlokalisering.

Bodil Persson: Jag blir förvirrad av den här diskussionen. Å ena sidan handlar den om ett campus kring humanistiska, filosofiska, estetiska ämnen. Å andra sidan handlar den om mycket specialiserade konstnärliga utbildningar.

Regissörer och koreografer är två kategorier där fokus ligger på att förstå en annan yrkesgrupp – skådespelare respektive dansare. Det är grundmaterialet för dem, och där måste det finnas samarbete. Samspelet mellan dansare och koreografer måste fördjupas. Koreografer ska inte behöva lägga tid på samarbete med exempelvis bildkonstnärerna, när de måste bli bra på att förstå dansarna – inga andra.

Däremot säger jag som Johan Scott – gärna mer av Södertörns idéer in på de konstnärliga utbildningarna.

Post- och mastersutbildningar

Marita Jonsson – Gränsöverskridande vidareutbildning inom det konstnärliga området

Många konstnärliga högskolor driver i dag utvecklingsarbete med inriktning mot forskning. De flesta konstnärliga högskolorna har uttryckt önskemål om forskningsanslag i remisserna kring utredningen *Forskning 2000*, och de konstnärliga högskolorna i Stockholm har haft möjlighet att tycka till om forskning ytterligare vid ett tillfälle i samband med remisserna kring campusutredningen

Men har konst alls med vetenskap och forskning att göra? Är konsten ett annat sätt att gestalta mänsklig erfarenhet, byggd på irrationellt och ibland totalt ologiskt arbete? Hur forskar man inom konst? Hur redovisar man sina forskningsresultat? Blir det en avhandling? Ska forskningen närma sig den traditionella forskningen? Och är det då den humanistiska traditionen inom konst, dans, teater och historia som vi ska närma oss, eller är det doktorsexamina inom det tekniska området eller inom medicinen som är det fält som bäst passar oss?

För drygt ett år sedan anställdes jag av Utbildningsdepartementet för att utreda förutsättningarna för nationellt och internationellt intressanta utbildningar på grundutbildningsnivå och vidareutbildningsnivå inom det konstnärliga området. Förslagen knöts till den blivande högskolan på Gotland, och förslagen till grundutbildning gick igång vid högskolans start hösten 1998.

Tankarna kring vidareutbildningen diskuterades på möten och seminarier med lärare och elever på de konstnärliga högskolorna i framför allt Stockholm och på rektorskonventet, och förslaget skickades sedan till de konstnärliga högskolorna. Tanken på ett seminarium för att närmare diskutera frågan efterlystes, och kanske kan detta seminarium ses som ett sådant.

Mitt uppdrag har funnits med i Jan Lings förslag till campus för konst och ventilerats vid de seminarier som gällt forskning vid olika högskolor, och jag har lagt ett förslag till tvärvetenskaplig vidareutbildning/forskning inom det konstnärliga området. Utbildningen är tänkt som vidareutbildning på 40 poäng som skulle kunna ingå i en framtida forskarutbildning.

Jag satt vid tiden för uppdraget i Organisationskommittén för en högskola på Gotland – ordförande var statssekreterare Göran Löfdahl – och det fanns ett intresse av att lägga en vidareutbildning just på Gotland, som ett profi-lområde för högskolan. Samtidigt skulle det vara en utveckling för alla de centrumbildningar som redan finns eller är i vardande på ön: Författar- och översättarcentrum, Berättarcentrum med rörlig bild, Centrum för Östersjö-

studier, Tonsättarcentrum och Internationellt konstcentrum. Tanken var att knyta ihop dessa statliga satsningar med högskoleutbildningen.

Efter förändringen i Utbildningsdepartementet hösten 1998, då Carl Tham och Göran Löfdahl lämnade scenen, har frågan vilat. Samtidigt har intresset ökat för en gemensam vidareutbildning vid de konstnärliga högskolorna i Stockholm och en förläggning dit.

Gotland har ett värde i sig med oöverträffad kultur och natur, ett världsarv och en plats som genom sin rofylldhet avskärmar från vardagen förhoppningsvis främjar koncentration. Idén står och faller dock inte med platsen.

Det finns ganska många internationella exempel på forskning. Grannlandet Finland är ett sådant exempel som jag tagit del av. England är ett annat, där Chris Dorset beskrivit forskningen inom konstområdet. Jag tog fasta på två utbildningar av mycket olika slag och som båda är unika, där resultaten är väldigt spännande.

Den ena skolan är Pontus Hulthéns skola i Paris, IHEAP – Institut des Hautes Etudes des Arts Plastiques. Den existerade i tio år men är nu nedlagd. Utbildningen var ett led i uppbyggnaden av Centre Pompidou och tänkt som en förnyelse av konstvärlden. Tanken var att ge vidareutbildning för dem som gått ut de traditionella konstskolorna och varit ute i verkligheten några år.

Det fanns en vision av skolan som ett slags kloster, där verksamma nyskapande hjärnor ur olika generationer och från olika kreativa discipliner skulle mötas. Isolerade från omvärlden skulle de utmana varandras perspektiv och tankar.

Skolan var tänkt att lokaliseras i ett kloster mitt i centrala Paris, men det blev en rymlig lägenhet i stället. Elever och lärare sågs fyra dagar i veckan mellan 9.00 och 18.00, under sex-åtta veckor vid tre olika tillfällen under året. Förmiddagarna ägnades åt föreläsningar och eftermiddagarna åt diskussion med föreläsaren.

Skolan hade tre fasta professorer, och som gästföreläsare inbjöds specialister och forskare inom arkitektur, konst, astrofysik, biologi, film, dans, juridik, geografi, historia, konsthistoria, konstkritik, trädgårdsplanering, vetenskapsjournalism, litteratur, museologi, musik, filosofi, religion, sociologi, teater m.m.

Tjugo elever antogs genom arbetsprover och personlig intervju. De som antogs fick stipendium och fritt vivre.

På skolan speglades seklets konstutveckling. Eleverna fick träffa och diskutera med de största tänkarna. Jan Svennungsson som var elev sade: ”Vi var medvetna om att vi höll på med något märkvärdigt, och för att kunna göra det klippte vi av yttervärlden. Skolan var en djupdykning i konsten. Vi var

uppsökande, fångade in allt som var på gång. Vi analyserade och tog del av allt”.

Detta var enligt Pontus Hulthén skälet till att skolan startade – och stängde. Den upplevdes till slut som alltför introvert, för lite synlig ute i samhället. Vad hade man egentligen för nytta av den?

En skola av ett helt annat slag är den privatfinansierade Fabrica, några mil från Venedig. Skolan är en masterclass-skola för praktiker dit unga begåvningar från hela världen plockas genom ”headhunters” inom konstens område. Under ett år får de med instruktörer vid sin sida fördjupa sin konststart och utvecklas genom gränsöverskridande kommunikation med experter från hela världen. Eleverna har sin bakgrund inom konst, arkitektur, grafisk form, musik, film, foto, design och litteratur. Alla är unga och har kommit en bit på väg i sin profession.

Fabrica är ett forskningscenter där de utvalda erbjuds fritt vivre och tillgång till all tänkbar utrustning. Chef för skolan är Oliviero Toscani, stjärn fotograf för Benetton.

Liksom på IHEAP inbjuds de allra främsta att föreläsa i ämnen som är relevanta i det aktuella projektet. Ett antal instruktörer finns att tillgå som är behjälpliga med den tekniskt mycket avancerade utrustning skolan har. Tanken är att tillsammans utveckla uttrycken för vår tid, finna ny teknologi, nya konstformer, ny kunskap.

Det var intressant att ta del av två typer av utbildning – en teoretisk och en praktisk – vars uppgifter var att upptäcka något nytt och ha siktet inställt på något som ännu inte blivit till. Skolorna var lika på så sätt att man angav ett tema för året som eleverna skulle arbeta med, och att innehållet skapades genom urval av elever kopplade till temat och föreläsarna.

På de konstnärliga högskolorna i Sverige utbildar man för ett yrke. Det finns medel för att konstnärligt eller materialmässigt utveckla arbetet. I några fall deltar skolan i något forskningsprojekt som emanerar från en annan högskola med forskningsresurser. Skulle man kunna bedriva forskning på de konstnärliga högskolorna? Kan man forska på sin egen process, i sitt egna inre arbete?

Mitt förslag utgår från att det behövs en arena för experiment i större skala, gärna i gränsöverskridande form. Syftet är att låta olika konstnärliga uttrycksformer mötas för att gemensamt undersöka konstens gränser och skapa nya uttryck. Vilken konstnärlig högskola ska vara värd? Kan värdskapet alternera? Är det nödvändigt att utbildningen ligger i Stockholm?

Kanske får utbildningen bäst växtkraft på neutral mark, på en okontroversiell plats. Det kan vara viktigt för kreativiteten att för en tid stänga ute den snabba yttvärlden och gå inåt. Isolering och ro kan vara viktigare än en snabb puls. Det är dock viktigt att framstående nydanare knyts till utbild-

ningen, och att mycket goda konstnärer finns tillhands. Akademier och centrumbildningar för olika sorters skapande är ofta ideala platser som drar till sig eliten.

Konstnärlig grundutbildning är dyr. Behovet av övningslokaler, inspelningsstudior och ateljéer är stort, och eleverna behöver individuell handledning. Medianvärdet för konstnärlig grundutbildning är 164 827 kronor per helårsstudent och 103 230 kronor för helårsprestation, dvs. totalt 268 057 kronor. Det är det belopp som bör utgå för en gemensam vidareutbildning inom det konstnärliga området.

Vidareutbildningen planeras som två linjer – en teoretisk utbildning kring ett ämne, t.ex. *Konstens territorium*, och en praktisk utbildning kring ett tema. Dessa båda linjer ska ha ungefär 16 elevplatser vardera.

Utbildningarna vänder sig till konstnärer, designers, skådespelare, filmare, musiker, dansare, dramaturger, multimedieexperter m.m. Sökande ska ha konstnärlig högskoleexamen eller motsvarande kompetens och minst ett års praktik. Eventuellt kan även teoretiskt utbildade inom exempelvis konst eller journalistik med särskild inriktning mot det praktiska utförandet komma i fråga.

Syftet med *den teoretiska utbildningen* är skapa en dialog mellan teori och praktik, mellan utövande konstnärer och teoretiker, analysera konstnärliga uttryck över gränserna och söka komma till insikt om de förutsättningar de olika konstformerna arbetar inom och vilka möjligheter det finns att tänja gränserna. Studenterna går i bräschen för fantasieggande hypoteser och söker gemensamma nämnare för intuitivt skapande.

Målet är att klargöra vari konstens särart består, intuitionens betydelse för uttrycken, att söka beskriva den kreativa fantasin för att försöka tydliggöra konstnärliga processer, se möjligheterna i andra konstarter för att vidareutveckla det artegna.

Undervisningen är tänkt att ske i fyra intensivperioder om vardera fyra veckor. Den avslutande perioden resulterar i ett examensarbete där årets tema redovisas. Undervisningen består av projekt och workshopsituationer som inriktas på att fördjupa den gemensamma bilden av konstens betydelse, verktningsmedel och utvecklingsmöjligheter.

Till sådana moment bör svenska och internationella intressanta och egen-sinniga kritiker, konstnärer, filosofer och andra specialister i dans, drama, film, musik etc. bjudas in. Centrumbildningarna på Gotland besöks av många intressanta personer inom olika kulturområden, vilka skulle kunna samutnyttjas som föreläsare i den konstnärliga vidareutbildningen.

Studenterna ska vara beredda på att leda ett seminarium kring den egna konstarten tillsammans med en professor från ”sin” högskola. Primus Motor

i arbetet är en konstnärlig verksamhetsledare och en professor i något av ämnesområdena.

Detaljerat schema skickas ut inför varje arbetsperiod. Under perioderna sker studierna på heltid, varför deltagarna måste frigöra sig helt från andra engagemang. Dessutom fordras en del enskilt arbete mellan perioderna.

Under läsåret inryms en studieresa utomlands, ett par kortare resor inom landet och eventuellt examensjobb i annat land. Elever som vill arbeta vidare med frågeställningar framvuxna ur årets studier eller vidareutveckla projekt, erbjuds vissa stipendiemöjligheter och handledning. Tanken är att på sikt möjliggöra doktorsexamen.

De konstnärliga högskolorna är tänkta att samverka i planeringen. Temat bestäms av en idégrupp som representerar de olika områdena. Värdskapet kan alternera mellan högskolorna. En konstnärlig ledare med bredd och intresse för gränsöverskridande arbete projekterar för ett år. Uppläggning och planering utförs av denne i samråd med idégruppen. Årets tema utannonseras. Studenterna söker på arbetsprov och en beskrivning av det de vill göra med anknytning till årets tema. Den konstnärlige ledaren och idégruppen utser 16 studenter till utbildningen.

Syftet med *den praktiska vidareutbildningen* är att skapa kreativa moment, gifta ihop rörelsetext, ton, kropp för att skapa nya rum och uttryck, förmedla konstnärliga uttryck och tänja gränserna. Studenterna ska gå i bränslen för fantasieggande experiment och söka gemensamma nämnare för intuitivt skapande.

Målet är att utveckla nya vägar för det konstnärliga uttrycket, att lära studenterna se de möjligheter som finns i andra konstarter för att utveckla det egna språket vidare. Målet är också att träna arbetssätt för analys av uttryck samt utveckla nya förhållningssätt som bygger på andra konstnärliga grunder.

Upplägget av undervisningen är detsamma som för den teoretiska undervisningen och är tänkt utmynna i en föreställning – fritt över de traditionella disciplinerna. Även här tänker jag mig att det finns goda möjligheter att samutnyttja gästföreläsare med centrumbildningarna och i vissa fall också den teoretiska utbildningen. Här tror jag dock att behovet av till kursen knutna specifika gästprofessorer är större. De praktiska övningarna leds av särskilda instruktörer – nationella och internationella, specialister.

Upplägget för arbetsperioderna är detsamma som på den teoretiska utbildningen. Möjligheterna till studieresor, både inom och utom landet likaså. Eventuellt kan något arbetspass förläggas utomlands, alternativt kan en annan skola komma till utbildningen för ett gemensamt arbete.

Utbildningen ska väcka tanken om att doktorsexamen genom forskning om sin egen process, sitt inre arbete.

Även här är det tänkt att högskolorna ska samverka i planeringen. Tema beslutas av en idégrupp, värdskapet kan alternera. Upplägget utförs av den konstnärlige ledaren i samråd med idégruppen. Årets projekt utannonseras och studenterna söker på arbetsprov och en beskrivning de vill göra med anknytning till temat.

I stället för kostsamma satsningar på verkstäder, teknisk utrustning, studior, ateljéer, scener m.m. kan professionell hjälp erhållas genom centrumutbildningarna: Tonsättarskolan (med bl.a. en kraftfull EAM-studio i vardande) Konstcentret med ateljéer, utställningshall och auditorium/videosalong samt institutioner som Gotlands länsteater, Romateatern, Gotlands Konstskola, Grafikgruppen m.m.

Sammanfattningsvis skulle en gränsöverskridande vidareutbildning kunna medföra:

- en samverkan i planering och genomförande med de konstnärliga högskolorna i landet,
- en unik tvärutbildning som inte finns på annat håll,
- en utbildning som tar tillvara de förutsättningar som finns på Gotland som möjligheter till koncentration, lugn, inspirerande kultur- och naturmiljö och internationell anknytning genom centrumbildningarna,
- en flervetenskaplig utbildning på forskarnivå.

Panelsamtal mellan Marita Jonsson, Sven-Olov Wallenstein och Martin Sjöberg samt publikinlägg. Samtalsledare: Ulrika Knutson

Martin Sjöberg: Jag deltar här utifrån min erfarenhet som student vid Whitney Museum of American Art – Independent Study Program, vilket är en konstnärlig påbyggnadsutbildning i New York. Utbildningen är ettårig och huvudsakligen inriktad på bildkonst. Man söker dit med arbetsprover.

Whitneymuséet har under 1980-talet varit en av de absolut viktigaste institutionerna i amerikansk samtidskonst, och är därför också en av de mer inflytelserika institutionerna för samtidskonsten i hela världen. Utbildningen är fristående men sorterar under Whitneys utbildningsavdelning och lånar därför naturligtvis status från institutionen.

Utbildningen har funnits i 25 år och har skötts av samma person hela tiden – Ron Clark. Det är egentligen tre program i ett, med konstnärer, skribenter med något slags relation till konstområdet och curators. Som konstnär får man en ateljé och två gånger i veckan pågår ett seminarium 3-4 timmar. Detta seminarium är obligatoriskt och du måste bidra med din åsikt. Olika personer deltar varje gång, och är ofta de bästa föreläsarna inom området i hela världen. Det är lätt att få dit stora namn. Nivån på diskussionerna är hög och många är intresserade av att pröva sina idéer där. Det är ingen ensidig föreläsningssituation utan diskussionerna är intensiva.

På Whitney får man ett slags traditionellt etisk fostran, ett traditionellt bildningsideal. Diskursen kretsar kring klass, kön och identitet. Alla som kommer dit är angelägna och syns. Det är väldigt lockande som att vara där.

Det var tämligen chockartat att komma från en svensk konstskola in i denna miljö. Jag upplevde den brist på utbildning jag hade sedan tidigare. Det som jag hade genomgått tidigare i Sverige kallades frihet i undervisningen, men jag kallar det frihet från utbildning. Jag var självlärd när jag kom till Whitney efter sex år i svensk konstskola. Jag tog mig dit helt på egen hand, mycket för att jag kände att jag behövde komma vidare.

Den mångkulturella aspekten är nog det som har gett mig mest. Eleverna består av en oerhörd blandning mellan Colombiadoktorander i konsthistoria, masterelever från olika delar av världen, afroamerikaner, amerikanska indianer, traditionella målare osv. Bland eleverna finns alla kategorier som är aktiva på scenen.

Det kanske inte fanns så mycket direkt samarbete mellan oss, men det fanns en samexistens. Jag fick ett oerhört perspektiv på vad som är viktigt. Jag har haft ett vitt, västerländskt perspektiv på världen – den vita västerländska sanningen. När jag konfronterades med välformulerade människor från andra kulturer insåg jag att det finns flera sanningar. Detta är inte en teoretisk upplevelse som man kan läsa sig till, och att uppleva och känna världen struktureras annorlunda har varit nyttigt för mig.

Ana L Valdés: En paradox är att den svenska konsten är mycket påverkad av New York, men att strukturen däremot inte alls är smittad av det mångkulturella. Hur många professorer och lektorer på våra konsthögskolor kommer från andra länder? Hur många är verksamma i media? Hur många är kulturarbetare? Det här landet är kolossalt bra på att slösa bort de resurser som finns.

Vi har en mångkulturell stämpel men vi lever inte upp till det vi har gratis genom begåvade resurser.

Marita Jonsson: Av konsthögskolans sju professorer är faktiskt sex födda utanför Sverige. Jag tror faktiskt att man söker begåvningar i första hand – inte om man är svensk eller inte.

Martin Sjöberg: Undervisningen låter eleverna konfronteras med olika åsikter, och tvingar en att tänka efter för att forma sin egen linje. Jag hade all tid i världen att arbeta i min egen ateljé, och då kunde jag få besök av människor med diametralt olika, men väl underbyggda, åsikter.

Jag arbetar nu som utövande konstnär i USA, och jag inser att utbildningen haft en oerhört stor betydelse för mig – även rent karriärmässigt. Genom Whitney får man en inblick i hur systemet fungerar, vilket har gjort det mycket enklare för mig att stanna kvar. Det har flutit lättare.

Whitney-programmet har väldigt ont om pengar, och det är ett väldigt anspråkslöst program. Det finns ingen som helst teknisk utrustning. Det finns en videoapparat och en monitor där man kan visa sina arbeten. Annars är det ett mycket sparsamt loft, inrymt i ett hus på Broadway. Ingen extravagans på något sätt.

Något typiskt svenskt är att man omedelbart ska bygga ett hus när man anar att något är på gång i samtiden. Man tror att huset ska avspegla förändringarna, i stället för att man börjar med undervisningen. Whitney-programmet är 25 år gammalt och diskursen är väldigt känd. Det borde gå att göra något liknande utifrån svenska förutsättningar också.

Ulrika Knutson: Du beskrev att det inte bara handlar om en intellektuell förståelse utan nästan ett sensuellt, fysiskt överförande av kunskap som sker i mötet. Man måste själv pröva sin sanning. Handlar det om att man åker någon annanstans? Kan man verkligen skaffa sig detta där man bor?

Martin Sjöberg: Jag kanske inte hade fått samma upplevelse i Sverige, men jag ser ändå en brist på utbildning som borde gå att åtgärda utan att man åker någon annanstans. Men visst – New York som sådant skänker ju vissa upplevelser.

Camilla Lundberg: Jag vill att du konkretiserar det här med att du inte fick någon utbildning på sex år. Vad var det du inte fick?

Martin Sjöberg: Jag ska revidera det en aning: Jag fick ingen utbildning på fyra år, sedan fick jag lite. Det var egentligen en tragisk historia. Jag gick på konstfack där det fanns det en professor som gav upp. Jag hade ingen undervisning under fyra år, sedan fick jag en "räddande" undervisning på Akademien för fotografi som startade 1989. Utan den hade jag inte kunnat ta mig in på Whitney.

Annika Öhrner: Det pedagogiska uppdraget blir tydligt i en sådan situation. Hur bevarar man en form av utrymme för konstnärlig utveckling och frihet? Jag tror att det är väsentligt att göra det, eftersom alla typer av förlagor inför konstnären kan bli kontraproduktiva. Studenterna måste ju hitta sig själva. Hur bevarar man det, och samtidigt behåller utbildningen?

Vi försöker att balansera de här två delarna, men det är svårt och det är något som vi hela tiden diskuterar på skolan. Också Valand har historiskt sett använt den gamla "frihetsmodellen", men den är ett stort svek mot de unga studenterna.

Sven-Olov Wallenstein: Jag har fått ett uppdrag av Göteborgs universitet att tänka fritt kring begreppet *konst och forskning*, och jag tror inte att man ska försöka höja konsthögskolornas status genom att införa forskning. Jag tror att de har nog hög status ändå. Snarare ska man se det utifrån vad en forskarnivå skulle kunna tillföra. Forskning kan ju inte bara vara att man går i skolan två år till och får en doktorshatt.

Jag tror att en forskarnivå skulle kunna handla om att skapa plats för avancerad reflektion över samtidskonsten, vilket inte finns på institutionerna i dag.. Konstvetenskapen har misslyckats på den punkten. Man sysslar i princip inte med samtida konst. Estetiken är helt uttraderat ur filosofiämnet och finns bara företrädd inom praktisk filosofi, och där är de i bästa fall ointresserade av konsten. I bästa fall...

Om man ser till innehållet handlar det om att hitta en plats där inte bara konstnärer utan även historiker, kritiker, filosofer och andra kan interagera på ett meningsfullt sätt. Det ska vara en plats där man tillåter en viss institutionell frihet och inte definierar så tydligt vad som är forskning, vad som är teori och vad som är praktik, utan låter det flyta.

Vi har en pilotkurs under ett år på Valand med fem elever – fyra konstnärer och en konstvetare. Vi har inte så mycket pengar, så verksamheten blir inte så omfattande. Men vi kommer att genomföra 5-6 workshops med seminarier och inbjudna föreläsare. Vi kommer i vissa fall att utgå från texter, i andra fall från elevernas arbeten.

Pilotkursen ska inte utmynna i färdiga produkter, utan den ska fungera som ett diskussionsforum för att försöka etablera en modell för vad man skulle kunna göra *om* det blir forskning.

Jag vill ta upp två saker som gör att begreppet konst och forskning just nu är intressant att titta på.

Det första är utvecklingen av konsten själv. De senaste 30 åren har vi haft en fokusering på konst som undersöker verkligheten. Det är en retorik som kommer från Joseph Kosuths idé om Art as Investigation. Konst handlar om att undersöka något – situationer, sociala processer, historiska fenomen – inte bara om att producera estetiska projekt med utgångspunkt i en viss definierad mängd tekniker, färdigheter och material.

Sjelva begreppet konst är i dag mer nebulöst än någonting. Bildkonst kan innefatta handlingar, ljud, musik, teater, text. Bildkonst behöver inte alls handla om bilder. Säger vi konst i allmänhet menar vi bildkonst, annars pratar vi om speciella konstarter. Det är bara bildkonstnärer som kan vara konstnärer i allmänhet.

Kritikern Hal Foster pratar om relationen mellan det vertikala och det horisontella. Den vertikala konsten är den konst som arbetar med sitt mediums historicitet med en ackumulerad mängd teorier och problem kring t.ex. måleriets eller fotografiets natur. Den horisontella konsten går in i olika situationer och väljer tekniker, medium och material utifrån ett problem som ska gestaltas.

I den meningen finns det en utveckling i konsten. Den handlar om en förändrad syn på konstnärsrollen som gör en dialog med filosofiska och andra ståndpunkter mer intressant.

Den andra är idén om estetisk teori över huvud taget, som i dag ter sig mer problematisk än någonsin. Adorno skriver i den första skissen till inledning av "Estetisk teori" 1970, att han tyckte att begreppet estetisk teori hade en biklang av något dammig och förlegat. Vad är en estetisk teori? Det finns ingen sådan att lära ut i dag, som en vetenskap med regler, normer och begrepp. Adorno påpekade att Hegel var den siste som kunde skriva en estetik utan att veta någon om konst – vilket jag i och för sig tror är en överdrift vad gäller Hegel. Men Adornos poäng är att den estetiska teorin måste formuleras i närhet av den konstnärliga praktiken.

Det gäller också forskarutbildning som jag personligen formulerar den. Den måste inkorporera filosofisk grundforskning som handlar om att utveckla teorin i fas med den nya praktiken, och denna forskning behöver inte göras bara av konstnärer. Det finns en fara med teori som inte har någon relation med praktiken. Det kan diskuteras om begreppet forskning är rätt eller fel, men en typ av forum för avancerad reflektion över konst behövs.

Estetiken som den traditionellt formuleras var en teori om hur vi relaterar till föremål när vi bedömer dem konstnärligt. Estetiken beskriver de principiella sätt på vilka vi kan relatera till föremål. Konsten i dag sysslar ju till stor del med att lösa upp och förändra vårt sätt att förhålla oss till konst. Vi håller på att lämna Kants idé om estetisk autonomi bakom oss. Frågan är vad som händer sedan.

Det är intressanta problem som skulle kunna vara utgångspunkt för en diskussion som inte är bara teoretisk och abstrakt utan också väldigt konkret.

Ulrika Knutson: Du sade att konstvetenskapen har diskvalificerat sig själv – den sysslar inte med samtidskonst. Är det verkligen sant?

Sven-Olov Wallenstein: Det finns undantag förstås, men om man tittar på institutionerna är det ytterst få doktorander som sysslar med samtidskonst. Det finns ingen som helst levande dialog med konstlivet. Det är märkligt, men det är så. De här diskussionerna finn inte representerade på universitetet.

Raul Fernández: Någonstans handlar det om att vi kommer till en punkt när vi uttalar ordet resursallokering, och jag tänkte relatera det till form och innehåll som det egentligen handlar om. Vad ska vi satsa på? Vad ska vi satsa samhällets pengar på? Att bevara formen eller att skapa möjlighet till innehåll? Vilken är skillnaden?

Sven-Olov Wallenstein: Det är innehållet som är intressant. Om det kallas forskning eller konstnärlig vidareutbildning spelar ingen roll för mig, utan

det handlar om att hitta ett intressant innehåll. Hur det ska benämnas är mer en fråga för myndigheterna.

Raul Fernández: Men varför uppehåller vi oss så mycket vid en diskussion om formen? Vilka är ”framtidens kultur” som har bjudit in till det här? Vad är det för form av resursallokering och vem bestämmer över de pengarna? Hur kan de påverka detta?

Jonas Andersson: Framtidens kultur har ett uppdrag att under tio år bidra till långsiktiga och utvecklande kulturprojekt. Det kan göras på flera sätt. Ett sätt är att titta på bidragsansökningar. Det har vi gjort ganska länge, och det är en föga uppmuntrande historia. Ett annat sätt är att medverka i och försöka skapa processer som bidrar till utveckling och förnyelse. Detta seminarium är ett exempel på det.

Gunilla Lagerbielke: Ni talar om konstteori och diskurser, men kommer vi inte väl långt från konstens utveckling? Ni kan hålla på med era konstteorier och estetiska forum, och det tillför kanske de utövande konstnärerna något, men det kan väl ändå inte vara huvudsaken?

Vad gäller gränsöverskridande: Måste man inte börja med varje del innan man kan börja skrida över gränserna?

Marita Jonsson: Jag tror att vi talar om olika saker. Nu har vi lämnat grundutbildningen. Det här handlar om en möjlighet att gå vidare i sitt konstnärskap. Många har både en teoretisk och praktisk längtan att nå längre, och jag tror att en möjlig väg är att professionella konstnärer från olika håll möts och försöker se det nya.

Inom de konstnärliga utbildningarna utbildar man faktiskt för ett yrke. Jag tror att det är viktigt att man håller på det. Och vi har ganska bra resurser för konstnärliga utbildningar, även om jag internationellt. Men sedan lämnas konstnären lite i sticket.

Gunilla Lagerbielke: Mer resurser till konstnärligt utvecklingsarbete – ja. Men då får man också lyfta fram det, och inte tala om konstteori hela tiden.

Martin Sjöberg: Teori verkar betyda så olika saker för olika människor. För mig som student är teori detsamma som utbildning. I mitt yrke som bildkonstnär producerar jag bilder, och då är min teorikunskap ett verktyg bland andra verktyg. Det är en kunskap som hjälper mig att producera bättre bilder.

Anders Kreuger: Det finns en konstruerad konflikt mellan konstnärligt utövande och teori, och det intressanta med ett sådant här seminarium är att testa var aggressionerna ligger. Jag tror att den här diskussionen om teori och praktik är influerad av en generationsmotsättning i Sverige. Det är synd.

Annika Öhrner: Efter en sådan här föreläsning hör inte Gunilla Lagerbielke att projektet på Valand handlar om konstnärer, och att det givetvis har sin

tyngdpunkt på det praktiska arbetet. På en konsthögskola är det konstnären som är huvudperson och konstnärens skapande som är det viktiga. Jag håller med Anders Kreuger om att det är ett generationsproblem. Nästa generation, eleverna, finns tyvärr inte representerade här, men de jag tror faktiskt att de inte skulle förstå problemet över huvud taget.

Anders Kreuger: Många har pratat om behovet av den sociala och språkliga kompetensen. Joseph Backstein sade tydligt att ryska konstnärer måste lära sig att tala om sin konst och relatera till den västliga konstmarknaden. Samma sak gäller konststuderande och konstnärer i Sverige. Man ska inte tro att det är alltför stora skillnader mellan svenska och ryska konstnärer i det här avseendet. Sverige är också ett land som befinner sig lite i periferin och behöver anstränga sig för att komma ut – mer än vi kanske tror att vi måste.

Det som låter så naturligt när det kommer från Moskva väcker aggressioner när det kommer från svenska talare.

Johan Scott: Jag vill kommentera Martin Sjöbergs ”icke-utbildning”. Det var en speciell situation när du gick på konstfack, det ska man komma ihåg. Så ser inte konstutbildningen ut i vanliga fall.

När det gäller generationsfrågan tror jag som Martin Sjöberg att man ska ha teori under utbildningen, och att teorin finns som en del av konstnärskapet. Ta Michelangelo, när var han konstnär och när var han teoretiker? Det går alltid in i varandra – reflektioner om vad man gör och hur man gör det. Det är inget som man behöver vara rädd för.

Martin Sjöberg: Ja, Johan Scott, det var en extrem situation när jag gick på konstfack. Men lärdomen är att sådana här utbildningar är otroligt beroende av de människor som sköter dem. Det är en svensk tendens att skriva tjusiga läroplaner och ha papper där det står allt man gör. Men hur håller man utbildningarna levande? Där saknas oerhört mycket.

Bodil Persson: Det finns ett stort behov av efterutbildning eller fortbildning i konstnärskapet, och som utbildare i dans märker jag att det finns ett jättebehov av teori – men en teori som är anpassad till praktiken. I USA finns det massor av teori och intressanta performance-studier. Men det har inte genererat oerhört mycket fantastisk teater på de universitet där den kombination finns. Man måste hela tiden arbeta med yrket som utgångspunkt.

Gunilla Lagerbielke: Jag vill protestera mot argumentet om generationsskillnader. Det är för enkelt att hänvisa till detta, och på det sättet avfärda diskussionen om teori och praktik.

Ana L Valdés: Problemet är inte någon motsättning mellan teori och praktik. Problemet är att det inte finns några kultursidor som speglar debatten. Det finns inga radio- och TV-program. Det är katastrofalt dåligt om man jämför med andra länder, som har en annan konstnärlig atmosfär.

Sven-Olov Wallenstein: Jag presenterar det här på ett visst sätt för att jag är teoretiker – inte konstnär. Men det är klart att pilotkursen och en eventuell forskarutbildning bygger på konstnärliga projekt. Det är utgångspunkten.

Marita Jonsson: Det finns olika sorters forskning, bl.a. tillämpad forskning där man arbetar utifrån praktiska erfarenheter och gör analyser. Det tror jag kan fungera vad gäller konstnärlig forskning.

Jag vill knyta an till det som Emma Stenström tog upp under förmiddagen om ”den andra sidans” syn på konstnärerna – ekonomerna som vill åt något som konstnärerna besitter. Där behöver konstnärerna stärkas i sin identitet. Vi behöver det som Ana L Valdés benämnde konstnärlig atmosfär. Konsten måste diskuteras på många olika nivåer. Det gör vi inte i Sverige i dag. Vi har inget konstnärs klimat.

Det där var väl ingen konst!

Camilla Lundberg

Jag ska försöka göra en övergång till nästa seminarium i Umeå den 20-21 september, vilket handlar om publiken. Jag ska göra det dels utifrån min roll som musikkritiker på Expressen under 22 år, dels utifrån min erfarenhet som publik.

Jag satt några år i Konstnärsnämnden. Jag var med för att fungera som ett slags torped i en referensgrupp som sysslade med musikaliska upphovsmän. Gruppen bestod av å ena sidan kompositörer och å andra sida tonsättare, och mellan dem löpte en Berlinmur. Min uppgift var att ta bort den muren...

Där fick jag en unik inblick i hur konstnärens ekonomiska vardag fungerar och det var delvis chockerande.

Rubriken på detta avsnitt är *Det där var väl ingen konst!* I grundskolan hade jag en tysk bok som hette *Modernes Deutsch*, som ansågs vara modern i mitten av 1960-talet. Man fick följa hjälten Sven Holm som hade sin hemvist i Motala men vars mål i livet var att komma till Tyskland, vilket han också gjorde i slutet av boken. Resans höjdpunkt var ett besök på ett modernt konstmuseum i München, och där fick han se målning av Picasso. Då skrattade Sven: Så där bra kan också jag måla!”

Jag tyckte redan då att detta var extremt vulgärt. Jag var minsann mycket mer uppfostrad än så, för jag hade varit på Moderna Museet. Jag visste minsann vem Picasso var och att jag inte skulle kunna måla lika bra som han.

Nu reses krav från samhällets överklass om ett slags konstnärlig publikutbildning. Kraven kommer från direktörer och liknande i samhället som tycker att man inte hunnit med detta medan man har tjänat pengar. Efter-

frågan kommer alltså inte från arbetare, lägre medelklass, eller invandrare. Efterfrågan artikuleras av överklassen.

Vi har inte längre någon bildad borgerlighet som mottagare av konst. Vi har knappt någon bildning alls, vilket märktes om inte annat på den enorma entusiasm som även jag delade när vi fick höra om projektet på Södertörn. Vi har inte heller någon borgerlighet i den vanliga bemärkelsen. De som är borgare i dag är mest intresserade av pengar och golf...

Publiken är alltså fullständigt omdefinierad. Vi får lägga av allt gammalt snack om vilka som är traditionellt underprivilegierade. De har nämligen fått sällskap av alla andra när det gäller kultur.

Då är frågan om det är överutbildningen av konstnärer som ska hjälpa till. Om det är alla dessa som vill bli konstnärer i form av livsstil, och som tar det lite si och så vad det gäller ekonomin, som är den nya publiken. På 1800-talet motsvarades detta av väluppfostrade mamseller som fick lära sig brodera och spela piano. Är det dessa vi har institutionaliserat i form av konstutbildning? I så fall är det ett väldigt omständligt sätt att utbilda en publik...!

Från teaterhåll säger man att det finns hur stort tryck som helst från dagens unga att arbeta med teater. Men det finns nästan inga unga som vill gå på teater. Man vill skriva, men inte läsa vad andra skrivit.

Nu utbildar vi framför allt bildkonstnärer och tonsättare i utbildningsgångar som motsvarar läkarutbildning, med avseende på hur mycket kraft, tid och pengar som investeras. Dansare och musiker utbildar sig kanske längre tidsmässigt, men de börjar i gengäld ofta som barn.

De här allra längsta utbildningarna är också utbildningar till yrken utan någon som helst marknad. Marknaden består i att konstnärer bedömer konstnärer och tonsättare bedömer tonsättare. Och den tillstymmelse till marknad som finns är effektivt tilltäppt av systemet, vilket är olyckligt. Jag ska konkretisera mig. Sådär fungerar stipendieförfarandet för tonsättare:

Tonsättare är inte kompositörer, utan de är musikaliska upphovsmän som skriver partitur – alltså inte upphovsmän som improviserar osv. Tonsättarna är med i Föreningen Svenska Tonsättare, vilken omfattar ungefär 200 personer.

Har man väl kommit med i föreningen, vilket man nästan uteslutande gör om man har genomgått en långvarig utbildning på en högskola, blir man mer eller mindre garanterat omhändertagen i ett stipendiesystem som kan pågå livet ut. Jag tror inte att det finns något motsvarande inom andra konstområden. Man kan nämligen komma i åtnjutande av s.k. femårsstipendier, vilka inte är särskilt höga utan motsvarar en dålig halvtidslön. Ett sådant stipendium förutsätter dock att man inte har en tjänst som överstiger halvtid. Skulle man få en heltidstjänst – kanske en mycket kvalificerad sådan – ryker

stipendiet. En följd av detta är att det faktiskt finns tonsättare som avstår från meningsfulla tjänster för att deras stipendium ryker.

Ni kanske tycker att jag raljerar, och det kanske jag gör. Den vackra tanken bakom det här är att professionalisera tonsättarkåren, och den tanken kan jag förstå.

Det finns en svensk tradition av amatörism när det gäller tonsättare, och säkert på andra områden också, som är en besvärande historisk barlast. Det handlar om en föreställning som formulerades i Tyskland, där man tilldelade det intressanta urskogslandet Sverige en viss roll. När det gäller musik var det inte meningen att svenskarna skulle göra symfonier. Däremot kunde de på en gång råbarkade men ändå veka svenskarna göra visor eller kanske fiolsonater som hängde ihop med föreställningen om spelmän och sådant.

Det här är naturligtvis mycket generaliserande, men följderna var att vi fick ett romantiserat amatöristiskt musikliv som 1900-talets svenska kompositörer och tonsättare har haft jobbigt att försöka styra upp.

Här har vi alltså en bevekelsegrund bakom att man ska kunna försörja sig på sitt tonsättande om än med mycket små medel. Problemet är att vi har fått en proletariserad tonsättarkår i stället för en professionaliserad. Det är i stort sett omöjligt, hur framgångsrik eller eftersökt man är, att bli rik som tonsättare vilket jag tycker är befängt. Dessutom konsolideras problemet med att tonsättare bedömer tonsättare. Marknaden får ingen chans, och vi får en typ av akademabel partiturlkultur.

När nya verk förs till dopet av orkestrar och liknande märker jag ibland att det går ett sus genom publiken som kan var alldeles omtumlad. Men musiken kanske inte kommer ut på skiva på tio år, när tonsättarskrået har kommit fram till att det är just den här tonsättarens tur att få en cd gjord kring just hans musik.

Nu har man skaffat en cd-brännare hos Sveriges Radios Symfoniorkester. Jag tror att man börjar nå fram till en lösning med orkestrar, dirigenter och tonsättare om att faktiskt kunna bränna en cd omedelbart efter en framgångsrik konsert, och det är naturligtvis så det måste gå till! När musik uppstår som tar tag i publiken och lämnar avtryck, måste det hända något snabbt. Det fungerar inte att olika kommittéer dividerar om huruvida verket ska spelas in om fem år eller så. Nyhetsvärdet måste tas till vara.

Här finns en glipa till marknaden – både ekonomiskt men också när det gäller publikens möjlighet att ge respons.

Flera här har sagt att den samtida konsten inte är speciellt på tapeten inom konst-, musik- och litteraturvetenskap. Frågan är vilka det är som dras till den typen av studier. Vart tar de smarta och nyfikna hjärnorna vägen? Jag tror att de försvinner till det som diffust kallas ”Culture Studies”, där man

studerar såpakultur och liknande. Det är akademiskt sexigt att bena ut de inomdisciplinära referenserna mellan olika såpopperor.

Om mina farhågor stämmer står de traditionella konstvetenskaperna inför en enorm utmaning som man måste göra något åt. Vi ser redan resultatet på kultursidorna. DN:s kultursida domineras av till synes väldigt lärda artiklar om pojkbandens uppkomst, medan det som representerar en meningsfull lärdom och analys stuvats undan till små rutor i hörnen.

Jag hoppas verkligen att ni på seminariet om publiken tar upp just den klyfta som börjar uppstå mellan såpakulturen och den kultur vi har pratat om på det här seminariet.

Kort presentation av föreläsare och debattörer

Annika Öhrner – konstvetare, rektor vid Konsthögskolan Valand i Göteborg.

Boel Höjeberg – lärare vid teaterproducentutbildningen på DI samt frilansande producent.

Camilla Lundberg – chef för Musikredaktion SVT.

Carl Henrik Svenstedt – konstnärlig ledare för Skiftet vid Malmö Högskola, verksam som skribent, författare och filmare.

Emma Stenström – lärare vid Handelshögskolan, forskare.

Eva Mozard – lärare och konstnär.

Eva Persson – ansvarig för utställningsutbildningen vid Campus Norrköping, driver Sommarakademien för utställare.

Figge Holmberg – ljussättare.

Gertrud Sandqvist – konstkritiker och prefekt vid Konsthögskolan i Malmö.

Hans Hedberg – professor på konstfack.

Ingela Lind – kritiker och kulturredaktör på DN.

Ingvar Sjöberg – konstnär, Interaktiva institutet KTH.

Johan Scott – konstnär och professor Kungliga Konsthögskolan.

Joseph Backstein – curator, Moskva.

Lisbeth Rudemo – undervisningsråd vid Skolverket.

Ludvig Rasmusson – journalist.

Margaretha Åsberg – professor vid Danshögskolan.

Marianne Lindberg De Geer – konstnär.

Martin Sjöberg – konstnär.

Oleg Kulik – konstnär.

Staffan Ericson – ämnesansvarig för Media- och kommunikationsvetenskap vid Södertörns högskola.

Sven-David Sandström – kompositör och professor.

Sven-Olov Wallenstein – lektor vid Högskolan för fotografi och film, Konsthögskolan Valand.

Tarzan Wågstam – ljussättare.

Thorbjörn Andersson – landskapsarkitekt, FFNS Arkitekter.

Ulla Rydbeck – chef för specialprojekt på Rikskonserter.

Örjan Ringbom – konstnär, studierektor och konstnärlig ledare på Gotlands konstskola.