

NOTERINGAR FRÅN EDUCATION ANNEX OM KONSTUTBILDNINGENS SAMMANHANG

Fredrik Svensk

Sammanhang

Sedan kalla krigets slut har konstvärlden vuxit explosionsartat. Utbredningen av bienaler och mässor används ofta som exempel för att beskriva denna förändring, och då också som en del av den samtida globaliseringen¹, med en konst som brutit upp från sin inklämda position i striden mellan öst och väst.

Kanske kunde vi säga att samtidskonstens geopolitiska sammanhang bygger på en annan föreställningsvärld än den som dominerade efterkrigstiden i Europa och USA. Å ena sidan tycks den frammana möjligheten av en ny global utopi, som bryter det nationella, till förmån för en gemensam kosmopolitisk gemenskap. Å andra sidan tycks den gemensamma nämnaren (på produktionsvillkorens nivå) för denna globala situation vara en kapitalistisk logik, där relationen till det estetiska konceptet och till det jämlikhetsideal som uppstod samtidigt i Europa, för drygt 200 år sedan, nu blir allt mer ambivalent.²

Kort sagt, expansionen av samtidskonstens globala arenor förknippas dock inte bara med en kapitalism och en neokolonialistisk kulturindustri, vars värdekriterier trängt långt in i demokratiernas statsapparater: De har också gjort det möjligt för oss att föreställa oss ett globalt offentligt ”tredje rum”, uppdelat i en mer politisk offentlighet (biennalen) och en kommersiell offentlighet (mässan).³

Denna situation har lett till att det blivit allt vanligare att som konsthistorikern Jonathan Harris betrakta den internationella konstvärlden som ”en strukturell del eller nod inom den globaliserade kapitalistiska ekonomin”.⁴ Men detta är inte samma sak som att säga konsten absorberats av kultur- och underhållningsindustrin. Dess nyttiga funk-

1. 1996 identifierade Arjun Appadurai fem dimensioner av vad han kallar globala kulturella flöden: ethnoscapen (flöden av turister, immigranter, flyktingar, gästarbetare, etc); mediascapen (informations- och bildflöden); technoscapes; finansscapes; & ideoscapes (flöden av kulturella och politiska ideologier), samt 'artscape', där konstnärer, konstare och konstverk flödar runt hela världens konstevenemang. Se Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, 1996.
2. Jmf. Rancière, Jacques, *The aesthetic revolution and its outcomes*, *New Left Review* 14, Mars-April 2002.
3. Curatorn Rosa Martínez och kritikern Arthur Danto har exempelvis liknat biennalfenomenet vid en glimt av en transnationell utopi. Se Stallabrass, Julian, *Art incorporated*, Oxford university press, Oxford. 2004, s 34.
4. Harris, Jonathan, "An Aestheticisation of politics? Assessing perspectives on European contemporary arts funding, state-corporatism, and late capitalist culture in a new age of empire". Harris menar vidare att den diskurspolisiära makt som kritikern, historikern och filosofen tidigare innehaft nu, enligt Harris, övertagits av vad han kallar "the agency administrators", det vill säga den *inbäddade* mobila arbetsstyrka som rör sig världen runt och administrerar, rådgiver, säljer in sina idéer och som bestämmer teman på biennaler och utställningar med utgångspunkt i sina finansierares intressen. Se Lind, Maria och Zolghadr, Tirdad (red), *A Fiesta of thought choices – Contemporary art in the Wake of Cultural Policies*, Iaspis/Torpedo Press, Stockholm, 2007, s 79.

tion för den ”globaliserade kapitalistiska ekonomin” upphör inte ens i de fall där denna absorption uteblir. ”The future of art is money”, deklarerade konsthögskolerektorn och curatorn Daniel Birnbaum för ett tag sedan med en både ironisk och tragikomisk gest, efter ett besök på konstmässan i Dubai. Alla funktioner i konstvärlden som antyder möjligheten att något betydelsefullt kan hända utanför marknaden är nu marginaliserade: “The critic was marginalized by the curator who in turn was pushed aside by the advisor, the manager and – most importantly – the collector.”⁵

Sett från denna samtida doxas mycket begränsade perspektiv blir samtidskonstens expansiva konståg inget annat än en koloniserande maskin som förmår omvandla vilka marginella företeelser som helst, genom att förpacka dem till konstvaror i ett konstågs namn - ett begrepp, som alltså både är kopplat till upplysningens jämlikhetsideal och den moderna demokratins institutioner, men också stått i de stora borgerliga, patriarkala och koloniala projektens tjänst.⁶ Den största begränsningen med detta perspektiv är måhända att det tenderar att behandla alla konstnärliga företeelser som inte är tydliga utifrån ett ekonomistiskt perspektiv som vidskepelse och myt.

Detta är möjligen en av anledningarna till varför både utbildning och konst blivit ett instrument för att öka den globala konkurrenskraften hos regioner och stater. På den högre utbildningens nivå är ”Bolognaprocessen” ett försök att göra Europa och dess närhet mer attraktivt och konkurrenskraftigt genom att få de olika universitetssystemen att anpassa sig till en gemensam utbildningsform. Detta i syfte att öka jämförbarhet och utbyte, och göra universitetsmarkanden mer transparent för vad som kallas kunskapsökonomi, post-fordism och akademisk kapitalism, med universitetssystemet i USA som främsta förebild.⁷

Kort sagt, övervakaren i universitetets panoptikon håller på att ändra skepnad, och en ny lärande- och kunskapsregim håller på att instiftas.

Men för konsthögskolor som är belägna inom universitet är det inte bara universitetets förändringar som påverkar utbildningen, utan minst lika mycket förändringarna och de ständiga omförhandlingar av konstens produktionsfält. Denna process har pågått allt sedan den institutionskritiska konsten efter 2:a världskriget internaliserade tekniker och

5. Birnbaum, Daniel, ”Dubai”, i *Texte zur Kunst*, juni 2007, s. 52-55.

6. Differentieringen mellan begrepp och verklighet har ju varit grundläggande för cementeringen av en hierarkisk uppdelning av världen i civiliserad/primitiv, man/kvinna, demokrat/fundamentalist etc. Den estetiska erfarenheten av det sublima har tillgodosett – som Gayatri Spivak påpekat – den rationella och kultiverade människan med en förmåga att övervinna det som inte går att representera, exempelvis oändlighet och döden. För Kant var det exempelvis bara kultiverade och utbildade män som kunde fälla estetiska omdömen. Det som för en kultiverad människa framstår som sublimt, framstår för en okultiverad (”dem rohen Menschen”) som fruktansvärt. Se Spivak, Gayatri, *A Critique of Postcolonial Reason*, Harvard, 1999.

7. För intressanta studier av systemet i USA se Sheila Slaughter och Gary Rhoades bok: *Academic Capitalism and the New Economy: Markets, State, and Higher Education*. Baltimore, MD, The Johns Hopkins University Press, 2004, samt Johnson, B., P. Kavanagh, & K. Mattson, red. *Steal This University: The Rise of the Corporate University and the Academic Labor Movement*. New York, Routledge, 2003; Bok, D. *Universities in the Marketplace: The Commercialization of Higher Education*. Princeton, N.J., Princeton University Press, 2003; Gould, E. *The University in a Corporate Culture*. New Haven, Conn., Yale University Press, 2003; Readings, W. *The University in Ruins*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1996.

strategier hämtade från olika avant-garden.⁸

Internaliseringen av en kritisk reflektion kring den egna institutionens, biennialens eller konsthögskolans funktion i världen har blivit det dominerande sättet att motivera alla former av existensberättigande. Det har varit avgörande att internt kunna upprätta en kritisk distans till formen, och villkoren för den egna verksamheten.

Den nya utbildningspolitiska situationen, den växande konstmarknaden, det utvidgade begreppet för konst och konstproduktion har satt spår på flera sätt i konstdiskussionen och i de många konkreta konstprojekten som handlar om kunskap, konst och makt. I denna vändning mot frågan om utbildning och lärande i konsten, som exempelvis visar sig både i intresset för forskning bland konstnärer både inom och utanför universitetet, så har det blivit tydligare än någonsin att formatet för att bedriva en konstutbildning inte har någon naturlig form, samt att varje form för lärande och forskning är djupt inskriven ett politiskt och ekonomiskt sammanhang.⁹ Om Rosalind Krauss har beskrivit samtidskonstens som det postmediala tillståndet,¹⁰ så motsvaras detta på konstutbildningens nivå inte bara av frågan om vilka medier man ska undervisa i, utan, också frågan om konsthögskolan som medium. För en konsthögskola som är belägen intra muros, på universitetet, utgör definitionsmässigt en plats för både konst- och universitetsvärlden – där bägge systemen, som är stadda i förvandling, är närvarande. Det är emellertid min övertygelse att det inte räcker med att överföra den dag nötta och utmattade kritiken av ”den vita kuben” eller av den ”västerländska konstens funktion under kolonialismen”, för att vi ska kunna lösgöra oss ur denna situation.¹¹

Men helt klart är att konstutbildningen delar detta problem med konstutställningen idag. Och liksom är fallet med konstutställningar, så kan det vad gäller konstutbildningar aldrig handla om att försöka undkomma disciplin grundade institutioners definitions-

8. Jmf. Edling, Marta, *Fri Konst? Högre bildkonstnärlig utbildning 1960-1995*, presenterat på Fjärde utbildningshistoriska konferensen vid Uppsala universitet, 1-2 oktober 2009.

9. Exempel på detta se: Mai Abu El Dahab, Anton Vidokle, and Florian Waldvogel, Ed *Notes for an Art School*, (Amsterdam: International Foundation Manifesta; Nicosia: Manifesta 6, 2006), 7; Irit Rogoff, "Turning," *e-flux journal*, no. 0 (November 2008), Tom Holert, "Art in the Knowledge-based Polis," *e-flux journal*, no. 3; Dieter Lesage, The Academy is Back: On Education, the Bologna Process, and the Doctorate in the Arts, *e-flux journal*, no. 3; Beatrice von Bismarck, Dierich Diederichsen, & Stephan Dillemath. See, e.g., Beatrice von Bismarck, "Game within the Game: Institution, Institutionalisation and Art Education," i *Art and Its Institutions: Current Conflicts, Critique and Collaborations*, ed. Nina Möntmann (London: Black Dog Publishing, 2006), 124–131; Dierich Diederichsen, "The Academy as an Exception: Artistic Research and the Doctorate in the Arts," i *A Portrait of the Artist as a Researcher: The Academy and the Bologna Process*, ed. Dieter Lesage and Kathrin Busch (Antwerp: MuHKA, 2007), 66–71; Stephan Dillemath, "The Academy and the Corporate Public," *ibid.*, 72–75; "SUMMIT non-aligned initiatives in education culture", <http://summit.kein.org/> (2009-12-02); Angelika Nollert, Irit Rogoff, Bart De Baere, Yilmaz Dziewior, Charles Esche, Kerstin Niemann, Dieter Roelstraete, A.C.A.D.E.M.Y. (Frankfurt am Main: Revolver Verlag, 2006); Steven Henry Madoff ed. *Art School (propositions for the 21st century)* MIT, 2009; Annette Hollywood and Barbara Wille (eds.), *Who is afraid of Master of Arts?* (Berlin: Internationale Gesellschaft der Bildenden Künste, 2007).

10. Krauss, Rosalind, *A voyage on the North Sea: art in the Age of the Post-Medium Condition*, New York, 2000.

11. Se exempelvis Elena Filipovic, "The Global White Cube", i *The Manifesta Decade*, Filipovic & Vander, red, Brussels/Cambridge, Roomade/MIT Press: 2005, s. 63–84, samt Brian O'Doherty föreläsningar från mitten av 1970-talet, *Inside the White Cube : The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley, University of California Press, 1999.

mässigt disciplinerande funktion. Frågan är bara hur man disciplineras.

Och det kanske är just dominansen av just denna inställning som gör konstutbildningars förhållningssätt till, låt oss säga Bolognaprocessens estetiska politik - sättet på vilket Bolognadeklarationen organiserar och distribuerar utbildningens form – viktigt att ta på allvar, inom hela universitetssystemet. För mig förefaller det åtminstone som om de slutsatser som Bolognaprocessens kunskaps- och läranderegim lika mycket grundar sig på föreskrivna a priori, som de tidigare kunskaps- och läranderegimerna.

Till skillnad från alla andra discipliner på universitetet har konsthögskolan konfronterats med och dragit konsekvenserna av det postmediala tillståndet, vars grund sannolikt går att finna både i neo-avantgardets internalisering av avant-gardets revolutionära metoder och strategier inom den institutionella konstvärlden, men också i konstens relation till förändringar av produktionen i samhället generellt. Detta har bland annat inneburit att konstutbildningar lika mycket kommit att handla om hur man konstruerar sig själv som konstnär som om att ”lära sig” göra konst, men det har samtidigt instiftat ett närmast kontinuerligt kristillstånd, vilket ställer oerhörda krav på både institutionell form och på lärares och studenters förmåga att styra sitt eget undervisande och lärande.

Min roll i Education Annex

Inom det närmast paradisciplinära forskningsprojektet *Passionen för det reala* vid konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet initierade rektor Leslie Johnson vid Konsthögskolan Valand det experimentella och undersökande utbildningsprojektet *Education Annex* 2006.

Att som konstteoretiker verksam på Konsthögskolan Valand följa och bidra till experimentella konstutbildningsprojektet *Education Annex* inom ramen för det *paradisciplinära* forskningsprojektet *Passionen för det reala* har därför varit mycket givande. Den här essän är ett försök att beskriva några av de iakttagelser jag gjort under projektets gång, och kan således i denna mening förstås som ett praktikbaserat resultat från en person som inte står fri från sitt objekt. Jag vill understryka att denna text inte gör anspråk på att sammanfatta resultatet av *Education Annex*.

För det första är ju själva frågan om resultatet inte alls självklart, i ett projekt som omfattar så många olika former av arbeten, med minst lika många olika redovisningsytor och måttstockar, vad exempelvis gäller de enskilda studenternas lärande och konstverk som tillkommit i samband med projektet. Syftet med mina inledande ord var att ge en bakgrund till den utgångspunkt jag haft när jag gjort mina noteringar om projektet

Jag engagerades i projektet för att teoretisera och vara med och arrangera delar av projektet under dess gång. Min förförståelse handlade om att syftet var att konstruera en ny form för konsthögskoleutbildning. Jag betraktade min funktion som någon som kunde skapa ett kritiskt avstånd till projektet, utan att för den skull göra anspråk på någon fri utanförposition. Snarare var min plats i marginalen, i rollen av en ”inbäddad” kritiker,

forskare, historiker, organisatör och lärare.¹²

Och med tanke på den situation som både universitetsvärlden och konstvärlden befinner sig i för tillfället så upplevde jag detta som angeläget för mig. Projektet erbjöd en möjlighet tänka igenom en konsthögskoletradition inriktad på exkursionen, på plein air och på utbyte inom det nya ramverket konstnärlig forskning. Och jag såg direkt en möjlighet att vara med att skapa ett projekt som levde upp till den projektbeskrivning jag fått i min hand:

Det går inte längre att upprätthålla någon skiljelinje mellan "konstverk" och "verkliga ting" enbart genom "visuell inspektion", för att använda Arthur Dantos uttryck. Denna förändring skärper kraven på konstutbildningarna, på den dialog med vår tids politiska och sociala erfarenheter som är nödvändigt för att en konstnär ska kunna välja väg, kombinera estetiska och sociala mål, orientera sig innanför och utanför konstinstitutionerna, och finna ett uttryck och en kontext för sina erfarenheter. Föreliggande FoU-projekt avser att reflektera denna förändring och dra slutsatser av den för konstutbildningarnas del.¹³

Tradition inom nya förutsättningar

Konsthögskolan Valand har under många år arbetat med internationella utbytesprojekt med både studenter och lärare, bland annat med Joseph Backstein och hans skola ICA, Moscow (Institute of the Problems of Contemporary Art). Tidigare har Konsthögskolan Valand genomfört utställningsprojekt på olika biennaler, exempelvis i Istanbul.

I utbildningshänseende var alltså de olika delarna av *Education Annex* inte helt nya, utan tillhörde redan en tradition. Men en tradition som var relativt lite beskriven och reflekterad. Förutom forskningssammanhanget var det nya med projektet att det inbegrep två platser i Ryssland med helt olika relation till vår samtid. Dels den Akademiska datjan (datja=sommarhem, sommarstuga) utanför Vysjnyj Volotjok mitt emellan Moskva och St. Petersburg, etablerad i slutet av 1800-talet av konstnären Ilja Repin. Platsen bevarades under sovjettiden som det sovjetiska konstnärsförbundets "akademiska" semesterhem. Dels andra upplagan av Moskvas internationella konstbiennial, etablerad av Joseph Backstein. Detta kom att utgöra de två första delarna av format som *Education Annex* utvecklade. På formatets nivå kan resultatet av *Education Annex* kort sammanfattas i följande delar:

12. Konsthistorikern Claire Bishop menar att det var just det tidiga 1990-talet efter kalla krigets slut som kritikens inflytande övertogs av curatoren och att detta betydde att den kritiska *distansen* till en konstnär upphävdes. Kritikens position internaliseras då i ett immanent produktionsled. Jmf. http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2006/07/socially_engage.php (2007-07-05). Det brukar också påpekas att detta sammanföll med 1) den patriarkalt allvetande kritikerns och historikerns sista suck 2) sociologiska, epistemologiska, politiska och etiska omdömens nedvärderande av det estetiska omdömet, samt 3) öppningen för ett pluralistiskt offentligt rum, vars emblematiske figur stavas Internet, med sina egna frontalfigurer i hackern, fildelaren, nätverkaren och programmeraren, som alla tjänat som modeller för nya konstnärliga praktiker.

13. http://www.konst.gu.se/forskning/passionen#education_annex (21000102)

- a. Utbytes-workshop på det ryska konstnärsförbundets sommarhem
- b. Studentutställning på Moskvas internationella konstbiennial.
- c. Symposium om konst och utbildning på Konsthögskolan Valand.
- d. Publikation.

Inom projektet deltog två doktorander som antagits inom Passionen för det reala, och fem masterstudenter på Konsthögskolan Valand. Tillsammans med studenter ICA Moscow, Städelschule i Frankfurt, Norwich School of Art and Design samt the San Francisco Art Institute.

Institutionsrelation

Education Annex utgjorde inte något totalt brott med redan institutionaliserade sätt att bedriva konstutbildning. Att lämna konsthögskolans arkitektur för något annat är inget nytt. Sett genom temat ”passionen för det reala”, så blev det direkt tydligt att det inte handlade om att den ”riktiga” Konsten finns utanför Konstskolan. Möjligen kan man säga att en passion för den reala konstskolan eller konsten fanns i projektet, betraktad som en strategisk viktig funktion för att skapa nya förutsättningar och format för konstutbildningens institutionella ramverk. Men i så fall måste vi förutsätta att en konstutbildningsinstitution först och främst kännetecknas av en brist, som inom temat ”passionen för det reala” skulle kunna innebära en brist på verklighet, eller verklighetsanknytning – som man antas möta efter eller utanför konstutbildningen.

Genom att fokusera på *resan, mötet och utbytet* mellan deltagarna som utbildningsformer blev det tydligt att begäret efter den riktiga konstskolan eller den riktiga konstvärlden är något djupt motsägelsefullt. I en mening inbegriper konstutbildningens institutionella villkor att det finns något utanför, och efter institutionen. Men å andra sidan kunde vi säga att just detta avstånd till ett föreställt ”utanför” är något som också kan tänkas som något som händer både parallellt med och inom samma värld.

Att närma sig och konfronteras med, snarare än att integreras med, två ideologiskt mycket skilda konstverkligheter, varav den ena – det sovjetiska och ryska konstnärsförbundets akademiska datja (förknippad med något nationellt förgånget) och den andra – Moskvas konstbiennial (förknippad med vår samtida politiska och ekonomiska situation) var minst sagt givande. För mig uppenbarar det inte bara två olika konstvärldar, utan markerar också ded brytning i konstvärlden som signalerades i och med det kalla krigets slut. Resan mellan datjan och biennalen blir inte bara en resa mellan landsbygd och metropol, utan också mellan två parallella konstsystem med två olika relationer till och funktioner i vår samtida politisk-ekonomiska sfär. I en tid där ingen längre tror på en plats utanför olika system, varifrån man kan se klart, så jag tror jag att just rörelsen mellan olika konstvärldar är avgörande för möjligheten att utveckla en kritisk reflektion kring sitt eget sammanhang. Annars riskerar man att fastna i dialektiken mellan den gamla och

den nya konstvärlden, landsbygden och staden, naturen och kulturen, statskonstens och kapitalismens konst. Och kanske är det så att den största pedagogiska funktionen här, är just möjlighörandet av denna förflyttning.

På datjan låg fokus på att dels reflektera över situationen och på vad den innebär, men också på att dela erfarenheter. Därtill arrangerade jag, tillsammans med ICA, ett föreläsningsprogram som behandlade både platsens historia, samtida tendenser i samtidskonsten samt det västerländska konstbegreppets funktion relation till politiska och ekonomiska förändringar under moderniteten, så som exempelvis kolonialismen. Vi gjorde också många exkursioner, och studenterna presenterade också sina arbeten i kritikklasser. Det resulterade bland annat i intensiva diskussioner om språk och makt - vem har en röst och hur bedöms den och varför – bland annat i relation till Gayatri Spivaks tänkande.¹⁴ Inte minst gäller det frågan om den samtida konstvärldens kanske mest kännetecknande utställningsplats, nämligen biennalen och dess relation till globaliseringen.

I sin studie av biennalkulturen har Chin-Tao Wu visat att ”det globala” i själva verket ofta är ett annat ord för ”västerländsk”, trots att allt fler konstnärer födda utanför Europa och USA medverkar på de stora biennialerna sedan början av 2000-talet.¹⁵ Under vistelsen på datjan fattades dock ett gemensamt beslut om att samtliga studenter skulle ges möjlighet delta i konstbiennalen i Moskva, i en curaterad utställning. Detta var kännetecknande för den processbaserade metoden som projektet antog.

Utställningen på biennalen i Moskva curaterades av Renée Padt och Stas Shuripa under titeln *Matter & Memory*. Liksom på datjan handlade det om att placera situationen för lärande och forskning i en ”verklig” professionell situation, och därigenom upprätta ett kritiskt avstånd till just den egna processen och till den verkliga biennalen och dess nätverk som sådant. Utställningsprojektet presenterades också i biennalens katalog som ett specialprojekt.¹⁶ Konsthistoriskt kunde vi säga att *Education Annex* utvidgade konstutbildningsbegreppet på ett sätt som brukar förknippas med hur konstbegreppet utvidgades och ”dematerialiserades” efter andra världskriget, när många av avant-gardets tekniker integrerades i konstmarkanden och dess institutioner under namnet institutionskritik. Även i de fall de lämnade sina ateljéer för att göra konst direkt ute i en föreställd offentlighet eller i naturen, stod de i beroende till rent fysiska konst-rum, så som exempelvis ateljén och galleriet.

Man kan givetvis hävda att *Education Annex* är ett exempel på ett konstutbildningsprojekt där utbildningsinstitutionen flyttar in i, och anpassar sig till olika ”verkliga” pro-

14. Gayatri Spivak, ”Can the Subaltern Speak?” i Cary Nelson and Larry Grossberg, red. *Marxism and the Interpretation of Culture*. (Chicago: Uni. of Illinois Press, 1988) ss. 271-313.

15. ”The biennial, the most popular institutional mechanism of the last two decades for the organization of large-scale international art exhibitions, has, despite its decolonizing and democratic claims, proved still to embody the traditional power structures of the contemporary Western art world; the only difference being that ‘Western’ has quietly been replaced by a new buzzword, ‘global’”. Se CHIN-TAO WU ”Biennals without borders?” i *New Left Review*, juni-juli, 2009.

16. http://2nd.moscowbiennale.ru/en/special_projects/ (20080602)

fessionella konstvärldar, där forskandet och lärandet helt enkelt sker med utgångspunkt från de villkor som dessa platser ger vid handen, snarare än med utgångspunkt från på förhand definierat mål för lärandet och resultatet. Men frågan är om det inte just i detta experimentella rum som här öppnar sig, lika mycket kan tänkas som en plats varifrån vi kan tänka relationen mellan konstutbildningsvärlden och den professionella konstvärlden. Låt oss säga att konstutbildningar tidigare var en plats där studenter disciplinerades med utgångspunkt från ett tydligt ledarskap med avsikt att producera konstnärssubjekt med förmågan att självständig skapa konst. Sett från detta perspektiv kan *Education Annex* ses ett exemplariskt projekt i relation till dagens konstekonomi, exempelvis med tanke på att studenten har möjlighet att lära sig vad det innebär att delta i ett utställningsformat som kanske mer än något annat kännetecknar vår tid – biennalen – en plats som samtidigt möjliggör inte bara möjliggör för den enskilde studenten att bli uppmärksammad internationellt, utan också utvidga sitt nätverk i den professionella konstvärlden. Samtidigt kan man också hävda att just förflyttningen av makten över hur studenternas disciplinering från på förhand definierade mål, till en prekär experimentell situation som något i högsta grad riskfyllt eftersom man som konstutbildningsinstitution inte har samma möjlighet att förutse vad som kommer att utgöra förutsättningarna för lärandet och kunskapsproduktionen i allmänhet, hur mycket man hänvisar till att just detta är kongenialt med en osäker samtid där livslångt lärande både blivit en kliché och något som många upplever som nödvändigt. Men kanske är det faktiskt så att just den relativa autonomi som universitetet ger i relation till den samtida konstvärldens övriga ekonomi kan öppna upp för en kritisk diskussion och konstproduktion som kan vara friare och mer experimentell än vad som är möjligt i den på den fria samtidskonstens marknad utanför universiteten. Men om detta ska kunna bli ett verkligt alternativ måste man sannolikt granska förändringar av Universitetets funktion och roll i världen på samma sätt som man granskar den samtida konstvärlden. Utvecklingen av curatorsrollen efter kalla kriget har gett upphov till enorm diskussion kring dess funktion och relation till konsten och dess geopolitiska och ekonomiska villkor i dagens värld. Det är först under 2000-talet som då samma sak har börjat hända med konstutbildarens roll. För konstutbildningar förlagda på universitet är detta givetvis extra känsligt, eftersom stora utbildningsreformer som exempelvis Bolognaprocessen påverkar förutsättningarna att för konstutbildningarna själva att vara styrande i denna diskussion, i en tid där det är – som jag tidigare pekat på – allt annat än självklart vad en konststudent ska lära sig.

Den tredje fasen – tillbaka till konsthögskolans byggnad

För att föra in *Education Annex* i denna internationella diskussion kring konst och utbildning och bättre förstå till vilket sammanhang projektet kunde relateras arrangerades den 12 Maj 2008, symposiet *Essentially Experimental? – Perspectives on Art and Education Today*. Symposiet var ett resultat av många av de frågeställningar som kommit upp under

arbetet på datjan och Moskvabiennalen. Efter att ha försökt sätta mig in vad jag tidigare kallat *utbildningsvändningen* i samtidskonsten, så föreföll det viktigt att ta vara på den princip som följt projektets tidigare delar, nämligen att sätta samman institutioner och aktörer som verkar både innanför och utanför universitetet. Detta var ett försök att återigen konstruera ett transversalt sammanhang inom universitetets ramar, i syfte att inte begränsa diskussionen till frågan om universitetet, utan lyfta den till ett större sammanhang.

Vid den här punkten i projektet blev det tydligt att *Education Annex* utsatt sig för en slags institutionell resa. Den startade med mötet mellan en tradition att göra internationella samarbetsprojekt och det nya forskningsfältet inom universitetet – konstnärlig forskning. Det fortsatte till den akademiska datjan ute på landet, och därifrån tog den sig till Moskvas internationella konstbiennial. Och i och med symposiet *Essentially Experimental? - Perspectives on Art and Education Today*, återvände det rent rumsligt till Konsthögskolan Valands lokaler inom Göteborgs universitet. Om de tidigare projekten hade haft fokus på lärande i olika professionella situationer, så försköts fokus nu i någon mening mot ett delande av erfarenheter och reflektioner från en internationell grupp aktörer med erfarenhet av att själva bedrivit experimentella utbildningsprojekt innanför och utanför universitet. Inbjudna talare var Marion von Osten, Gerald Raunig, Malmö Free University for Women, Florian Schneider, Henrik Placht, Anna Zaitseva och Joseph Backstein. Symposiet kom att behandla frågor som: Kommersialisering och den samtida kapitalismen, Bolognaprocessen, konstutbildningarnas produktion av subjektivitet, konstutbildning och eurocentrism, feminism och separatism, konstnärlig forskning innanför och utanför universitetet, självorganisering, skillnader och olikheter mellan förutsättningar för konstutbildningar i Sverige, Ryssland och Palestina.

Den fjärde delen av *Education Annex* kommer att bli en publikation med bidrag från de tre tidigare delarna, och är under slutproduktion.

Deltagande studenter i Education Annex var:

Igor Bitman (Russia), Conny Blom (Sweden), Nadezhda Bushenova (Russia), Michael Eddy (Germany), Carl-Johan Engberg (Sweden), Jane Frost (UK), Goran Hassanpour (Sweden), Oliver Heinzenberger (Germany), Laura Kuch (Germany), Mari Lagerquist (Sweden), Elena Loukianova (Germany), Anna Orekhova (Russia), Kerstin Persson (Sweden), Maxim Rusakov (Russia), Amy Rose Sampson (USA), Margo Trushina (Russia), Arseny Zhilyaev (Russia), Natalia Zintsova (Russia), Andreas Gedin och Tina Carlsson (Sweden)