

Andreas Gedin

Rörelse i tangentlinjens riktning

Andreas Gedin är konstnär och bor och arbetar i Stockholm. Han är anställd som forskare på deltid i tre år vid konstvetenskapen, Södertörns högskola, är fil. kand i litteraturvetenskap och filosofi och hade en doktorandtjänst i fri konst vid Konsthögskolan Valand, Göteborgs Universitet 2006–2011. Han arbetar som redaktör och skribent. Under de senaste två åren har han bland annat ställt ut på Malmö konstmuseum, (2011); Parco d'Arte Vivente, Torino Italien, (2011) och deltagit i *Modernautställningen*, Moderna Museet, Stockholm (2010). Andreas Gedin disputerade i fri konst 2011 på avhandlingen *Jag hör röster överallt – Step by Step*. Den utgjordes av en utställning med egna verk, en utställning med både egna verk och verk av andra konstnärer och en utställning med enbart verk av andra konstnärer och en essäistisk bok. Avhandlingen diskuterar de grundläggande frågorna om vad en konstnär, konst och skapande är i ljuset av framför allt filosofen Michail Bachtins filosofi. I fokus är konstnärens relation till verket, dialogiska relationer, överlappningar mellan konstnärlig och curatorisk verksamhet och mellan litteratur och konst. Avhandlingen är att betrakta som en del av ett större, oavslutat konstprojekt, *Taking Over*, som påbörjades 2000.

Konstnären och doktoranden

Någon gång under vintern 2003-04 bjöd dåvarande prefekten vid Högskolan för fotografi (HFF) i Göteborg ut mig på middag. När vi kommit till varmrätten frågade han mig plötsligt om jag var funderat på att doktorera som konstnär. Jag förstod egentligen inte frågan eftersom jag inte visste vad det innebar och svarade spontant nej. Även om jag då inte sökte någon av doktorandtjänsterna så hade prefektens fråga fött en känsla av att jag gått miste om någonting viktigt. Kanske fanns det i forskningen en legering av konstnärligt arbete, skrivande och fördjupning som skulle passa mig och min praktik väl?

Jag hade inte trivts något vidare med den konstnärsroll som stod till buds. Trots en delvis ny postmodern syn på konstnären så skulle man ändå vara ett objekt, en traditionell, romantisk modernistisk typ som skapade på inspiration och sedan blev bedömd av de kännare som då främst hade makten: konstkritikerna och galleristerna. Och även om detta har förändrats genom bland annat teoretiseringen och globaliseringen av konstvärlden så är önskan om att konstnären skall uppfylla detta slags outsiderroll fortfarande stark (det skulle inte minst visa sig på min disputation). Man skall förstås inte underskatta behovet av outsiderpositioner i ett samhälle, men då måste de vara äkta och inte som så ofta simulerade. Då är positionens uppgift snarare att bekräfta och befästa ett system och inte att erbjuda alternativ. Jag tänkte mig redan då jag på allvar började arbeta med konst att den skulle kunna gestalta och uttrycka idéer och inte bara tjäna som underlag för andras formuleringskonst, att jag som konstnär och hade rätt att uttala mig om min och andras konst. Jag drogs till en idébaserad och ofta textbaserad konst som inte har varit särskilt gångbar i Sverige. Och det är förstås ingen tillfällighet att jag också har arbetat som skribent, redaktör, curator och liknande. Detta uppfattades av en del aktörer i konstvärlden som ett slags otydlighet, som om jag nog inte var en "riktig" konstnär. Men de senaste åren har intresset för det som kallas för konceptkonst ökat och jag anar en, om än oavsiktlig, koppling mellan detta och etablerandet av den konstnärliga forskningen. För min del finns det i varje fall ett uppenbart samband.

När det visade sig att min vän och kollega Magnus Bärtås hade fått en av doktorandtjänsterna så försökte jag att få veta mer av honom. Han lämnade ganska vaga rapporter om att de träffades i "klustret" i Göteborg och också gjorde gemensamma resor. Trots min okunskap var jag fortfarande skeptisk men samtidigt nyfiken. Så när Konsthögskolan Valand utlyste två nya doktorandtjänster inom projektet *Education Annex*, en del av det tvärkonstnärliga forskningsprojektet *Passionen för det reala*, 2006, sökte jag och fick en av dem. Min avhandling kom dock inte att till sin helhet relatera till *Passionen för det reala* men det gjorde mig ingenting eftersom jag i stället fick möjlighet att utveckla mitt projekt efter eget huvud. Detta, att vara tidigt inne i utvecklingen av ett nytt fält, har till största delen varit av godo. Det erbjudit en frihet som förmodligen kommer att inskränkas av framtida harmoniseringar mellan olika discipliner och av utvecklandet av ett antal olika kanon. Vi har haft tur.

Jag har trots att den avhandling jag slutfört ligger långt från min ansökan men när jag plockar fram den visar sig det sig att förhållandevis mycket har realiserats. Temat *upprepning* fanns kvar, även om det fick en lite annan plats i avhandlingen än planerat. Och planerna på att curatera en utställning, skriva essäer och också



inkludera någon skönlitterär text fullföljdes. Följande citat ur min ansökan beskriver också relativt väl delar av den färdiga avhandlingen.

Min utgångspunkt för ett projekt inom Passionen för det reala är att konsten förmodligen är den enda "plats" där olika slags påståenden om och delar av världen, fakta, gestaltningar, eller andra delar av den övriga världen kan rymmas samtidigt, inom ett och samma projekt. (...)

Den position som jag intar som konstnär liknar ibland regissörens, organisatörens eller redaktörens. Men den går utöver dessa funktioner eftersom man som konstnär, som sagt, kan blanda olika slags gestaltning och inte är bunden till någon form. Skulpturala verk kan fogas till föreläsningar, skriven text till videoarbeten osv. Trots allt så finns det ju, som sagt, ett slags frihet i konstnärsrollen som det inte finns inom andra discipliner.

Ett ämne och en metod som jag vill behandla inom det

större projektet är temat Upprepning som inbegriper ämnen som omtagning, repetition, tolkning, ursprung, identitet och trauma. Ett konstverk är förutom att vara ett påstående i sig ett förmedlande, ett försök till en kommunikationsakt, bryggan mellan konstnär och publik. Konstnärlig verksamhet har vidare tydliga inslag av upprepning, t ex i relation till konsthistorien men också i en fundamental mening om man betraktar gestaltandet som ett försök till upprepning av en idé.

Orsaken till att ansökan i rätt hög grad stämmer väl med slutresultatet är knappast att jag hade en god idé om vad konstnärlig forskning var när jag sökte doktorandtjänsten. Förmodligen beror det på att både ansökan och avhandlingen utgår ifrån min praktik. Ansökan beskrev en fortsättning på ett arbete som jag redan hade påbörjat. Men det finns också en väsentlig skillnad mellan det projekt jag beskriver i ansökan och det färdiga resultatet. Det är att avhandlingstexten inte bara till en stor del sysslar med filosofi, utan att den i mycket utgår från den ryske filosofen och litteraturteoretikern Michail Bachtins tänkande. Detta var en oplanerad utvidgning och fördjupning av avhandlingsarbetet som har varit helt avgörande. Så jag har inte bara forskat i Bachtins tänkande utan det faktum att Bachtin är applicerbar på detta vis är i sig ett forskningsresultat. Hans filosofi har hjälpt mig att formulera och utveckla en konstsyn som i många stycken har varit latent. Min avhandlings teoretiska del diskuterar grundläggande frågor om vem konstnären och curatören är, vad de gör, vilket är det material de har att arbeta med och vad en utställning är. Dessa generella frågeställningar blir specifika då jag betraktar dem genom framför allt Bachtins tänkande och relaterar mina verk och utställningar inom avhandlingen till det.

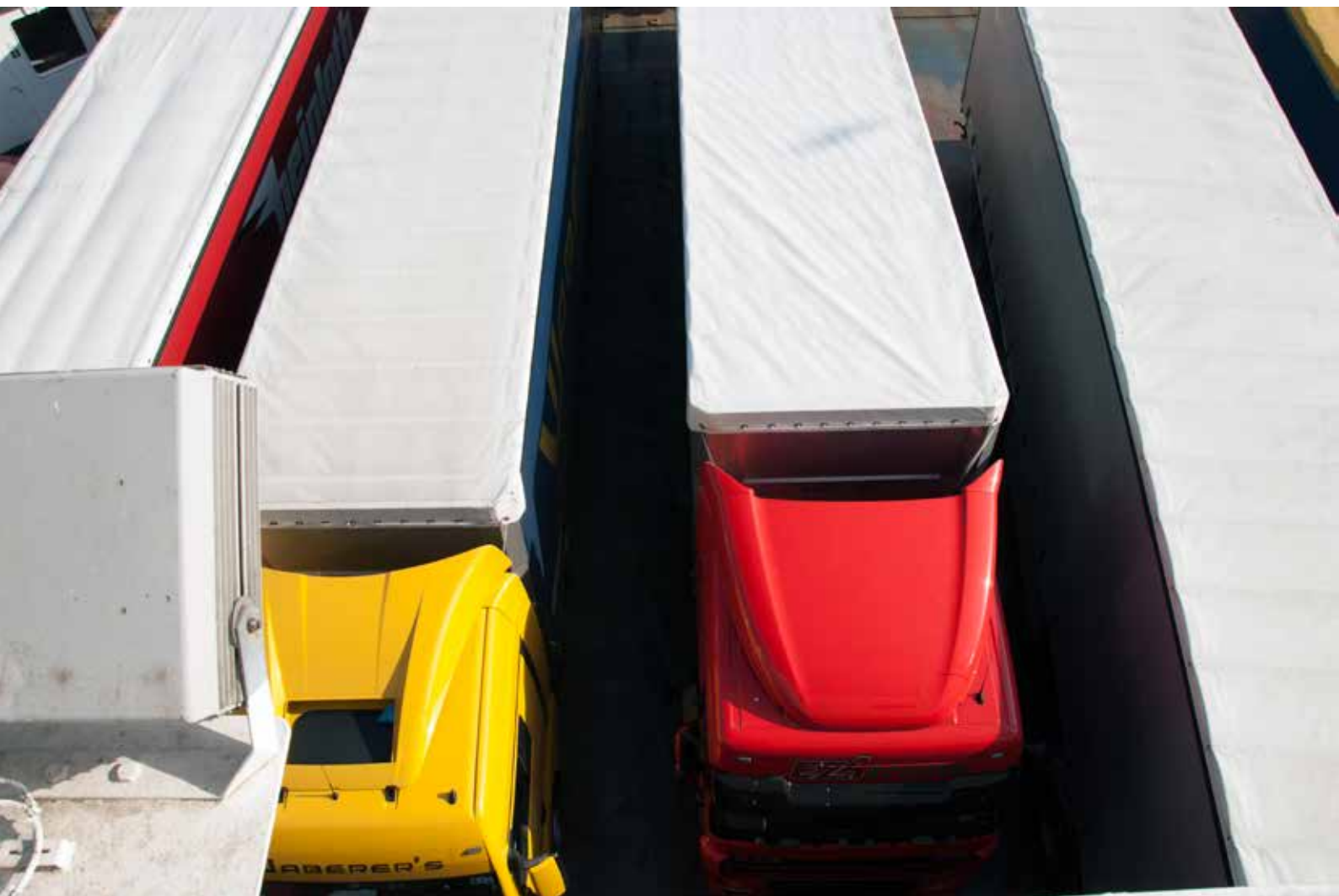
Jag tror att det finns minst ett par rimliga krav som man kan ställa på en doktorsavhandling i konstnärlig forskning som man inte nödvändigtvis kan ställa på konst och det är ett visst mått av transparens och fördjupning. Transparensen innebär dels att avhandlingen skall vara öppen för kritik, att kritiken som sådan inte kan avfärdas (men detta gäller inte nödvändigtvis för ett konstverk). Om inte riskerar den konstnärliga forskningen att hamna i en fullkomligt menlös relativism. Transparensen är också viktig därför att den ger andra möjligheter att ta del av arbetet. Dels kan det vara intressant för konstnärskollegor men i mitt fall hoppas jag att också de som är intresserade av Bachtin, curatering och litteraturteori kan ha någon nytta av delar av min avhandling. Och eftersom det är en statligt finansierad forskning så har vi en skyldighet att göra materialet tillgängligt för andra.

Fördjupningen innebär generellt att man inte bara lär sig mer om sitt område

utan att svårighetsgraden ökar. Men man kan ändå fråga sig varför en konstnär med ett fungerande konstnärskap inte bara skall förmedla sina insikter utan också för sin egen skull skall fördjupa sig inom ramen för doktorandstudier i fri konst. För min egen del så finns det ett par viktiga skäl. Det ena, som jag nämnt tidigare, är maktfrågan. En ökad kunskap som också formaliserats ger mig en större auktoritet att tala om både min och andras konst. Och att förfina min kunskap betraktar jag som en del av mitt konstnärliga arbete. Den är ett verktyg som jag tillägnar mig och som jag kan ha användning av också i den konstnärliga gestaltningen. Ett exempel är Bachtins användande av begreppet potentialitet. Han skriver om konstverks potentialer som en läsare/betraktare/lyssnare kan aktualisera. Och dessa aktualiseringar går utöver en upphovsmans eventuella avsikter och är också beroende av aktualiseringens kontext och dess aktörer. Bachtin skriver till exempel att Shakespeares verk är bättre i dag än då de författades eftersom de var fångna i sin tids begränsningar. På samma vis är jag fånge i mina begränsade möjligheter. Men den kunskap som jag har tillägnat mig genom Bachtins tänkande ökar mina möjligheter att aktualisera potentialer i min och andras konst. Konsten blir i denna mening bättre genom fördjupningen. Det gäller till exempel det första verk jag gjorde inom avhandlingen, och det kom till innan jag hade studerat Bachtin. Av olika skäl så skrev jag en liten essäsamling där varje miniessä handlade om var och en av ingredienserna i en tonfisksås. Boken översattes till ryska och trycktes i ett enda exemplar som smugglades in i Leninbiblioteket i Moskva och lämnades instucken bland böckerna på en hylla. Jag gav verket titeln *Sleeper* efter den hemliga agent i främmande land som lever ett normalt liv men som kan aktiveras av sina överordnanden vid lämpligt tillfälle. När jag senare upptäckte Bachtins potentialitetsbegrepp insåg jag mig att min *Sleeper* också kan förstås i detta ljus, att om boken av en slump hittas i biblioteket kan den inte bara aktualiseras utan att denna händelse kan förstås på samma vis som den aktualisering som sker vid läsningen av en Shakespearesonett. Och att de enskilda ingredienserna i tonfisksåsen också kan förstås som potentialer på samma vis, att de kan aktualiseras tillsammans i denna maträtt och att mina essäer också var ett slags aktualiseringar av ingredienserna och så vidare. Visserligen så utgick jag i arbetet med mitt verk från början från en idé om aktualisering, men jag tycker att verket blev både rikare och bättre genom Bachtins filosofi som inte bara gav mig enskilda begrepp men också en begreppsvärld att röra mig i.

När jag 2010 fick möjlighet att utföra ett offentligt verk, vid sidan av doktorandstudierna, utgick från några idéer hos Bachtin. Först efter att *Sleeper* var genomfört uppfattade jag det i ljuset av Bachtins tänkande. Men nu rådde alltså det omvända förhållandet, filosofin föregick verket. Det kanske inte kan betraktas som en direkt applicering av en filosofi utan snarare som att Bachtins tänkande, direkt, inspirerat

mitt arbete. Uppdraget gick ut på att skapa ett utomhusklassrum. Jag valde att bygga det i vit marmor för att referera till den antika bakgrund den svenska skolan har. Även om vi nuförtiden påverkas av pedagogik från hela världen så har en svensk skola som Malmsjö skola en bakgrund i den grekiska och romerska antiken. Å andra sidan så var dessa kulturer också resultat av mängder av andra kulturer, bland annat från Nordafrika och Asien. Jag utgick vidare från Bachtins begrepp *kronotop*. Det är inspirerat av Einsteins relativitetsteori och betyder ungefär ”tidplats”. I sin essä *Kronotopen* analyserar Bachtin litteraturens historia med hjälp av hjältarnas positioner i tid och rum. Hjältarnas/textens kronotoper konstituerar genrer i Bachtins analys: händelserna i romaner har olika relationer till tid och rum beroende av vilken genre de tillhör. I vissa historiska genrer inträffar till exempel händelser liksom utan orsak, i andra finns tydliga kausala relationer mellan olika händelser. Dessa kronotoper ingår i en dialog med både författaren och läsaren. Dessutom är såväl författar- som läsarpositioner instabila, de befinner sig i ett tillstånd av flux. Med detta menas att läsaren, läsandet och författaren också är kronotopiska och att de alltid är ständigt skiftande produkter av sin egen och omvärldens historia. Med utgångspunkt i detta skapade jag ett klassrum i marmor och en neonskylt med texten *Jag var här!* Det gemensamma temat är flux, att allt, människor, föremål, kulturer och planeter befinner sig i ständig rörelse i tid och rum. Våra kronotoper är



tillfälliga positionsbestämningar. Detta belyser också att många av skolbarnen har en bakgrund i andra kulturer än den svenska. Verkets titel, *Jag var här!* är kanske den mest klassiska grafittitexten vid sidan av signaturer och namn. Den manifesterar just en enskild individs närvaro på en plats vid ett givet ögonblick. Men texten är i imperfekt, händelsen utspelade sig i det förflutna och inte då man läser den. Och när man läser texten vet man kanske inte heller vem detta ”jag” är. På detta vis uttrycker grafittin att vi, alla dessa ”jag”, individer och kulturer är på ständig resa i tid och rum och vår närvaro varslar därför samtidigt om en kommande frånvaro. Bänkarna fick inskriptioner som på olika vis gestaltar detta. De berättar om förflyttning och förändring och en lärarhandledning ingår i verket. Inskriptionerna är bland annat en kopia av en runskrift från trakten som berättar om vikingars resor i Grekland, en antik grafittiteckning etablerar ett samband med neonskylten, olika slags mat, som tomater, potatis och kaffe, visar på kulturers rörelser över världen, en text i relief från antiken på lärarens bänk påminner bokstavligen om vikten att känna sig själv. Det runda bordet av gotländsk kalksten fyller flera funktioner förutom att vara en kateder. Det kan användas som en scen att agera på. Fossilerna som härstammar från djur och växter levde för 400 miljoner år vid den afrikanska ekvatorn. Dessas förvandling till kalksten och kontinentalförskjutningen som placerat kalkön i Östersjön berättar om långsamma förvandlingsprocesser i tid och rum. Men kalkstensbordet kan också med hjälp av en pinne och några lösa stenar lätt omvandlas av barnen till ett solur och beskriva både tidens flykt och planeternas rörelser och därmed också skriva in universum och barnen i levande kronotoper.

Forskningsmiljön

Vår huvudhandledare och professor Mika Hannula hade spelat Massive Attacks låt *Protection* under sin installationsföreläsning på Valand 2004. När jag hörde det berättas uppfattade jag det som att han såg som sin uppgift att skydda oss, sina doktorander, från Institutionens förtärande makt. För mig som i huvudsak arbetat på egen hand tidigare var Institutionens liksom autonoma maskineri en ny upptäckt. Ibland var det som att vi endast var tillfälliga munsbitar för denne Gargantua, att vår egentliga uppgift var att föda jätten genom att tillföra näring i form av de pengar som Institutionen fick för varje doktorand.

Den institutionaliserade konstnärliga forskningen erbjuder en ny maktposition i konstvärlden och en konsekvens är att makten späs ut, vilket är bra. Men det innebär inte nödvändigtvis en större frihet än någon annan position, det är ytterligare en herre att tjäna förutom kritikerna, konsthögskolorna, curatorerna, konstinstitutionerna, galleristerna och konsthandlarna. (Även om begreppet frihet är tveksamt så är det en vacker tanke att den fria forskaren på universitetet och den fria konstnären skulle

kunna förenas i den konstnärliga forskarens fria arbete!) En annan konsekvens är att konsthögskolorna på ett kanske oväntat vis av påverkas doktorandernas intåg. Då man antar doktorander som har en etablerad praktik tvingas man att handskas med studenter som ofta är över fyrtio år gamla, självständiga och väletablerade. När jag påbörjade doktorandstudierna uppfattade jag mig mer som en gäst på tillfälligt besök än som en doktorand infogad i ett större system. Det hade dels sin grund i att jag ansåg att jag redan hade ett annat arbete, konstnärens, men också därför att vi skulle bygga själva skutan under gång. Strukturen för undervisningen var inte helt fastslagen och definitionen av vad konstnärlig forskning skulle kunna vara, var en relativt öppen fråga. Vi skulle i ovanligt hög grad formulera vår disciplin på egen hand. Och detta gjorde än mer att jag uppfattade oss som relativt fria inom den större universitetsstrukturen.

Denna fråga, om jag var en tillfällig gäst eller en del av en manifest struktur, ställdes på sin spets för mig i två separata händelser som inträffade under den första terminen. Den första gången frågan blev aktuell var under en obligatorisk skrivkurs. Professorn kritiserade opåkallat ett av mina verk som jag endast nämnt som bakgrundsinformation i min seminarietext. Och eftersom han också var okunnig i samtidskonst så var det hela irrelevant om än trist. Han hade på lös grund underkänt mitt konstnärliga arbete, som var förutsättningen för mitt doktorerande, och han gjorde det i kraft av sin maktposition, inte genom sitt kunnande. Det problem som uppstod för mig var att jag såg det som orimligt att bli tenterad, bedömd av en person som saknade den nödvändiga kompetensen för att göra detta. Den andra händelsen som aktualiserade frågan om min position var kopplad till projektet *Education Annex*. Tillsammans med min kollega Tina Carlsson tillbringade jag ett par veckor på en konstnärskoloni i Ryssland med bland andra studenter från Valand, Städelschule i Frankfurt och ICC Moskva. Då hade vi blivit tillfrågade av vår skola om vi, tillsammans med studenterna ville delta i en utställning i den följande Moskvabiennalen, 2007. Men efter ett par månader drogs inbjudan tillbaka och det förnekades att den någonsin hade utfärdats.¹ Genom att agera och protestera slapp jag fullfölja skrivkursen och vi fick till slut delta i biennalen. Men det väsentliga för mig var inte att få rätt utan frågan om min position: var jag en konstnär som skulle agera som jag brukar eller skulle jag anpassa mig till min nya arbetsplats, som doktorand på konsthögskolan, på Göteborgs universitet? I förlängningen handlade det för mig om grunden för konstnärlig forskning: bör den vara en del av ett levande konstnärskap eller är den en ny akademisk disciplin för en särskild sorts akademiserade konstnärer?

1. Detsamma gällde brandskattningen av våra doktorandkonton som genererade konflikter under de kommande åren och det krävdes en påtaglig envishet och återkommande insatser från oss doktorander för att korrigera felaktigheterna.

I båda konflikterna uppfattade jag det som att vi doktorander hade ett starkt stöd hos fakulteten som vi i praktiken var närmast knutna till eftersom man valt att starta forskningen i form av ett interdisciplinärt kluster vid sidan de enskilda skolornas kontroll. Detta innebar i sin tur att de högskolor vi egentligen tillhörde hade problem med att integrera oss. Valands representanter lyckades inte att skilja på den organisatoriska problematiken och oss doktorander. Jag fick i princip inga uppdrag att undervisa, eller ombads att representera skolan och upplevde att vi mest var till besvär. Å andra sidan ledde detta till att jag slapp ta del av skolans interna problem, inte behövde sitta i möten med mera och i stället kunde ägna mig åt mitt eget arbete. Och en av de viktigaste delarna av forskarutbildningen var delaktigheten i denna avskilda forskningsmiljö. Förutom läskurser skedde undervisningen i form av seminarier i det så kallade klustret. Där samlades konstnärliga doktorander från olika discipliner som digital gestaltning och designers från HDK, men vi från Valand och HFF dominerade. 2006, när jag började min utbildning, var vi tio, femton doktorander och förutom professor Mika Hannula så deltog ibland arkitekturprofessorn Peter Ullmark som var huvudhandledare för några av doktoranderna. I klustret diskuterade vi texter om konstnärlig forskning och konst överhuvudtaget och våra egna forskningsprojekt i samband med etappseminarierna på 25, 50 och 75 % nivåerna. Klusterseminarierna fungerade inte särskilt väl till att börja med, de var ofokuserade, kanske fortfarande på ett experimentstadie. Eller kanske var vi en alltför stor grupp för att det skulle kunna bli riktigt bra. Men etappseminarierna som hade karaktären av disputationer var ofta givande. De var offentliga med en opponent inbjuden utifrån och publiken fick ställa frågor. En viktig del av forskningsmiljön som fungerade väl från början var de improviserade postseminarierna. Oftast var deltagarna några av doktoranderna från Valand och HFF och ibland teoriläraren Fredrik Svensk. Vi brukade helt enkelt gå på krogen. Flera av oss bodde inte i Göteborg så då fick vi tillfälle att klara av kafferumssamtalen men framför allt diskutera den konstnärliga forskningen. Vi hade klustermöten fem gånger om året, tre dagar varje gång och då umgicks vi från tio på morgonen till sent på natten. Så det var en fördel att behöva resa till Göteborg och slippa vardagsplikterna. Till detta kom ett EU-finansierat nätverksprojekt som lät oss från Valand och HFF att resa och träffa doktorandkollegor från högre konstnärliga utbildningar i Helsingfors, Leeds, Dublin och Moskva. Vi presenterade och diskuterade våra projekt och det gav en relief åt det egna avhandlingsarbetet.

När flera av doktoranderna i klustret disputerade och försvann så blev gruppen mindre och samtalsklimatet bättre. Den svaga punkten var dock att vi inte lyckades formulera någon verkligt användbar kritik av varandras arbeten. Kanske berodde det på den starka konstnärs- och doktorandkonkurrensen. Men när vi tog omvägen över

essäer av andra konstnärer eller skönlitteratur hade vi ett mycket fint forum för att diskutera konstnärligt arbete och forskande. Då uppfattade jag våra seminarier som viktigt uttryck för vad god konstnärlig forskning kan skapa: initierade professionella samtal om konst. Det finns sällan andra forum för detta. Det samtalsklimat som vi utvecklade skulle kunna ses som ett lyckat möte mellan konstnärssamtal och det akademiska seminariet.

Handledningen var också viktig. Mika Hannulas stora erfarenhet från konstnärlig forskning var förstås av värde. Han tog ett slags coachroll där han både uppmuntrade och ställde frågor om relevans och sinom tid utkrävde struktur. Filosofen Mats Rosengren ställde upp som min bihandledare och då kunde jag stämma av mina filosofiska resonemang mot hans fackkompetens och litterära sinne. Till detta kom att när jag fick upp ögonen för Bachtin så upptäckte jag att forskningssekreteraren vid fakulteten, Johan Öberg, var specialist på den ryske filosofen och översatt flera av hans böcker. Han kom att agera som en lika viktig informell handledare. Däremot så hade jag inte någon konstnär som handledare. Å ena sidan så är det viktigt med konstnärer på dessa positioner eftersom utbildningen skall vara praktikbaserad. Å andra sidan så kanske det inte är kunskapen om att göra god konst som doktoranden saknar, det är ju på den meriten man söker till tjänsten. Men det är mycket viktigt att konstnärer är handledare på utbildningarna annars riskerar akademin villkor att dominera över den konstnärliga praktiken.

Detta att högt kvalificerade personer ägnade så pass mycket tid och intresse för mitt konstnärliga och teoretiska arbete var inte något som jag hade förväntat mig. Jag betraktade handledarnas engagemang som en lyx att både utkräva och ta väl vara på. Och deras arbete har till en del införlivats i min forskning genom det skrivsätt eller den metod som jag utvecklat i Bachtins anda. Man kan säga att jag tillämpar en variant av idén om den *polyfona* romanen där romangestaltarnas stämmor är likvärdiga och självständiga, även om detta arbete påbörjades innan jag hade läst Bachtin. Det innebär att olika verkliga och fiktiva kommentarer och dialoger finns inskrivna i min text och där spelar handledarna en viktig funktion. Polyfonin spelar också en viktig roll i avhandlingen i den förståelse av hur en utställning kan förstås, som jag utvecklar i min forskning. De enskilda verken kan förstås som röster i en sådan heterogen polyfoni, men enskilda verk kan också förstås som polyfona i sig. Då kan konstnären eller curatören sägas vara ett slags författare, eller omvänt.

Etableringen

Vad gäller etableringen av den konstnärliga forskningen i sin helhet så vill jag påstå att den inträffade hösten 2010. Då inträffade två disparata händelser som jag uppfattar som avgörande. Främst är förstås etablerandet av den nyinrättade,



nationella Konstnärliga forskarskolan som hade sitt första möte i Göteborg i början av september detta år. Den inrättades samtidigt som alla Sveriges konstnärliga högskolor fick till uppgift att bedriva forskning på doktorandnivå. Det blev då uppenbart för mig att många konstnärskollegor som tidigare varit negativa eller indifferent till doktorerandet nu var positiva. Jag tror att det kan ha att göra med att många uppfattade att den konstnärliga forskningen inte bara gav en del konstnärer en möjlighet att forska utan att den också erbjöd en mängd nya arbetstillfällen och finansieringsmöjligheter.

Men det specifika etablerandet av den konstnärliga forskningen inom den fria konsten tror jag inträffade då Modernautställningen öppnade i oktober samma år. Curatorerna hade särskilt intresserat sig för konstnärlig forskning och som ett slags mittpunkt hade man byggt upp ett "forskarrum", ett slags kontorslandskap där några konstnärliga forskare fick presentera sina projekt. Jag var en av dem och fann att jag nu inte längre var en gäst i en akademisk värld utan en representant för den konstnärliga forskningen i konstens värld. Detta rum blev kritiserat i media vad gäller gestaltningen men även den konstnärliga forskningen som sådan. Man uttryckte till exempel syrligheter som: "att konsten inte längre bara "undersöker"

och "utforskar" saker i största allmänhet, utan att man faktiskt fått en plats i den r i k t i g a, akademiska kunskapsproduktionen."² Citatet avslöjar bland annat en rätt så vanlig uppfattning om den konstnärliga forskningen, nämligen att konstnären söker ett slags akademisk legitimitet som forskare. Men jag är inte alls säker på att vi konstnärer på detta vis betraktar vår verksamhet som underordnad akademien. Hursomhelst ledde Modernautställningen till en debatt om konstnärlig forskning som ökade den allmänna medvetenheten om att detta var ett nytt fält att räkna med, oavsett vad man tycker om det. Och de senaste åren verkar begreppet konstnärlig forskning inom konstvärlden, både nationellt och internationellt, vara ett positivt förstärkande uttryck som få tvekar att använda i de mest skilda sammanhang.

Disputationen

Jag önskade mig en opponent i enlighet med några specifika kriterier. Det borde vara en konstnär, för att betona att praktiken är det väsentliga i den konstnärliga forskningen. Oftast hade akademiker, curatorer och konstkritiker fått agera opponenter på våra seminarier. Och ingen av de doktorander i fri konst som tidigare hade disputerat vid Valand hade haft en konstnär som opponent. Men det måste förstås också vara en konstnär som förstod sig på det slags teori jag hade intresserat mig för. Jag ville vidare att opponenter skulle vara ur en äldre konstnärsgeneration, vara väl förankrad i sin praktik och trygg i sin position. Tanken var att en sådan konstnär skulle kunna komma i dialog med den konstnärliga forskningen i stort och med mitt projekt i synnerhet utan att någon ofruktbar konkurrens om makten inom fältet skulle uppstå. Konstnären Jan Håfström tillfrågades och han tackade ja. Jag visste att han inte delade min syn på konst eller konstnärsroll i alla stycken. Men detta såg jag som en fördel. Vi skulle ju inte nödvändigtvis bli överens, jag var inte ute efter detta slags bekräftelse utan ville få till stånd en diskussion.

Håfström hade ett par små färgfläckar på sin vita skjorta som jag, i varje fall efteråt, uppfattade som en tydlig markering. Färgfläckar på kläderna är ett slags kastmärke i denna generation och visar att bäraren av dem är en "äkta" konstnär. Han inledde disputationsakten med en utförlig presentation av sin egen bildningsgång och fortsatte att kommentera avhandlingen och konstnärliv i generella termer men ställde inte några konkreta frågor och nämnde inte ens centralfiguren i min bok, Michail Bachtin. Jag fick försöka vaska fram frågor så gott det gick. Däremot uttryckte han för sammanhanget överraskande påståenden om min person liksom för att markera att konstnären som forskare inte var förenlig med "äkta" konstnärer. Han sa till exempel att jag nog "har naturliga böjelser" för akademisk forskning

2. Mårten Arndtzén: "Ett entonigt föredrag om konstens kall", Kulturlytt, 5/10, 2010

eftersom jag ”kanske har en akademisk familj ... som gör att det här är din plats. Du behöver inte befatta dig med det här, höll jag på att säga, smutsiga hantverket i ateljén där man ju är någon sorts ... känner sig som en vanlig arbetare ... ingen akademiker”. Opponenten lyfte också fram en konstnär ur den högsta kasten som det goda alternativet, den psykiskt sjuke målaren Åke Göransson (1902-42). Han var ett göteborgskt svar på van Gogh: sjuk, okänd, isolerad och ”upptäckt” efter sin död. När det var betygsnämnden tur att delta belyste de avhandlingens olika delar så därför drabbade överhuvudtaget inte opponentens odistinkta motvilja mot mitt arbete.

Det var alltså på sitt vis en nyttig disputation för den konstnärliga forskningen i sin helhet eftersom den så tydligt visade att den är inbegripen i en maktkamp. En av de viktigaste aspekterna på konstnärlig forskning för mig är att man som konstnär talar i egen rätt och i eget namn om sin egen och andras konst och inte bara är ett objekt för andra inom konstvärlden. Detta hotar uppenbarligen andra aktörer inom fältet, och alltså inte minst en och annan konstnärskollega. Så institutionaliseringsprocessen är inte bara ett resultat av Institutionens krav utan eldas också på av de konstnärer som vill behålla kontrollen över sina positioner och därför stöter bort den konstnärliga forskningen. Striden står inte bara om tillgången till uppmärksamhet och finansiering, vem som har rätt att formulera inte bara *vad* konst är utan också *vem* konstnären bör vara. Dessa motsättningar uttrycktes väl genom den disputationspresent opponenten överlämnade till mig då vi av en slump stötte ihop dagen efter disputationen. Det var en konsthistorikers doktorsavhandling om opponentens eget konstnärskap.

Epilog

I slutet av doktorandtiden insåg jag att min examen, filosofie doktor, gav mig möjlighet att som yrkesakademiker forska inom humaniora med pengar från vetenskapsrådet. Så med utgångspunkt i mitt forskningsprojekts intresse för curatering sökte jag tillsammans med två disputerade humanister medel för ett konsthistoriskt projekt om museimannen Pontus Hulténs curatoriska praktik. Vi fick de sökta medlen och jag har därför en treårig forskartjänst på 30 % vid konstvetenskapen på Södertörns högskola vid sidan av mitt konstnärliga arbete. Detta kan betraktas som ett intressant utfall av den konstnärliga forskningen: den praktiska kunskapen är relevant för att i teorin även studera andras praktik.

ANDREAS GEDIN - SAMTAL

Magnus: Du skriver om svårigheten att ge kollegial kritik. Det tycker jag man skall fundera över, vad hade vi mer behövt? Kanske en naturligare formalisering av seminarierna, som nu, med förberedda frågor. Vi har nog förlitat oss för mycket på idén om den spontana diskussionsklubben.

Andreas: Ja. Jag överraskades av att diskussionerna som vi förde om varandras arbeten sällan fungerade. Och jag tror på en hårdare moderering och på att alla förbereder sig. Men också omständigheterna kring ett seminarium är viktiga: att det är ett trevligt seminarierum, att det finns fika och bullar och så vidare. Jag skulle vilja bedriva ett projekt som handlar om forskningsmiljö och konstnärlig forskning. Hur skapar man en bra stämning, ett bra samtalsklimat? Och tänk på vilka bra samtal vi hade om texter av bland andra Raymond Carver, Alan Kaprow och Hélio Oiticica!

Magnus: Niclas skriver att seminarierna blev sämre, men du skriver att de blev bättre.

Andreas: Vi talar om olika tidsspann som så vår bedömning sammanfaller i tid. Han började ju något år senare än jag.

Tina: Du talar om samtalsklimatet och platsen man befinner sig på. Det fanns en spänning mellan samtidskonstscenen och vår forsknings-situation. Vi kunde till exempel ha använt oss av Valands utställningslokal Rotor och gjort mindre experiment och utgått från dem i samtalen. Och det verkar ha funnits en önskan bland oss doktorander om att också delta i samtidskonstscenen. Men jag har till exempel inte deltagit så mycket där. Jag tänker på de samtal vi fört i Gupea-gruppen (Göteborgs Universitets Publikationer

– Elektroniskt Arkiv) om hur de verk som gjorts inom universitetsmiljön, inom konstnärlig forskning eller med till exempel KU-medel, skall poängbedömas för arkivet. Då är det konstscenen utanför universitet som fått vara meriterande och den självklara referenspunkten. Om någon till exempel har varit med på en större curaterad utställning, till exempel Göteborgsbiennalen, så får det verket automatiskt högre poäng än ett verk som visas på en mindre konsthall. Då är det alltså en curator som bestämmer vad konstnärlig kvalitet är. Eller om någon ställer ut på en viss institution så är det den som är kvalitetsdomare. Då har vi ju övergett det Andreas skriver om, konstnärens rätt att tala om sin egen konst, om din flykt till den konstnärliga forskningen.

Andreas: Först vill jag bara säga att jag inte tycker att jag eller någon annan av oss har flytt till forskningen. Däremot har den på ett tydligt vis svarat mot olika behov som vi har haft. Jag har för min del inte lämnat någonting bakom mig. Vad gäller frågan om konstnärlig kvalitet i den konstnärliga forskningen så tror jag att man trots allt måste vända sig till den gängse konstvärlden, därför att det är där den största kunskapen om samtida konst finns. Problemet är snarast det motsatta. Jag har märkt att det finns personer inom akademien som vet ganska lite om konst men ändå tar sig rätten att bedöma verken. Sedan finns det en annan aspekt som är viktig i sammanhanget och det är hur man visar konstverken. Jag lutar allt mer åt att man bör ha konsthallar på universitetet och högskolorna. De skulle vara till för experiment, forskning, konstskolestudenterna, curatorseleverna ... och vara professionella. Det kan vara besvärligt att som doktorand vara beroende av konstvärlden när man skall visa sina forskningsprojekt. Jag ställde ut mina projekt på tre större institutioner och det kunde jag göra i kraft av min yrkeshisto-



ria som konstnär, inte som forskare. Och nu kan jag inte ställa ut där inom överskådlig framtid eftersom det finns en viss karantänstid.

Tina: Men vad händer när den konstnärliga kvalitén skall betygssättas i till exempel Gupea och omvandlas till pengar i form av stipendier och annat stöd?

Marta: Men det är inte bara ert dilemma, det delas av alla i forskarvärlden. Det dumaste jag till exempel kunde ha gjort, som jag har gjort, var att skriva en bok på svenska. Det hade varit mycket smartare om jag i stället skrivit tre artiklar på engelska och fått dem publicerade i viktiga peer-reviewade tidskrifter. Det har att göra med autonomi, i vilken grad man lyckas stå emot formatmallarna som pressas på en. Och det dilemma som ni har är att de konstnärliga utbildningarna alltid har haft en svag ställning

i relation till de professionella fälten. Samtidigt finns det en ny problematik och det är alla högskolors press från en allt mer växande byråkrati. Homogeniseringar som bolognaprocessen till exempel. Då blir det svårt att hävda sin autonomi. Hur man formulerar sin egen position måste ses i ljuset av dessa olika maktsystem. Där kommer också Andreas opponent Jan Häfström in. Det är intressant att den som i teorin verkar vara den optimala samtalspartnern spårar ur. Och jag skulle vilja påstå att sådant sker när man kommer för nära, då bränner det till för hårt. Jag tänker också på att ni tillhör olika generationer. Häfström hittar man i det intellektuella samtalet i slutet av 1970-talet medan du har genomgått en utbildning under en tid då det till och med står i masterprogrammets utbildningsplaner att de är forskningsförberedande. Och det slår mig att exakt den här striden ägde rum på Mejan i det tidiga 90-talet. Striden om vad som skall de-

finieras som relevanta redskap för konsten, vad konsten är och blir till igenom.

Andreas: Den strid som jag var med och vann, så att säga.

Marta: Ja, så kanske man kan se det. Till exempel Malmö konsthögskola etablerades uttryckligen utifrån en sådan forskningsinriktad position. Och konstinstitutionen på Konstfack drivs i en tydlig polemik mot Mejans tradition: man hävdar att teori är någonting som konstnärer behöver för sin konstnärliga verksamhet, inte som någonting extra.

Helga: Andreas, du skriver om de krav man kan ställa på konstnärlig forskning: transparens och fördjupning. Det sistnämnda kravet ställer man väl alltid på konst, och transparens kan väl finnas i konst även utanför den konstnärliga forskningen. Jag får en känsla av att du överför det som vanligtvis betraktas som konst och konstnär direkt till den konstnärliga forskningen och forskaren. Vad är egentligen skillnaden? Kanske är den egentligen att doktorerandet ger oss ekonomiska möjligheter att göra konst.

Andreas: Jag håller inte med om att man till exempel kan ställa krav på att konst utanför forskningen skall vara transparent. Det jag bland annat syftar på är att när man doktorerar så tar man på sig en uppgift. Och i den ingår att förmedla något slags kunskap till andra, inom eller utanför det egna fältet. Och jag syftar också på att man måste kunna ha fel om man gör ett påstående inom forskningsprojektet, annars blir det meningslöst. Men det kravet tycker jag inte att man kan ställa på konstverk i allmänhet. Konstnärer har traditionellt en tendens att backa inför svårare frågor och därför vill jag peka ut att i detta så finns det någonting särskilt med konstnärlig forskning.

Helga: Jag uppfattar det som att i den bild som du antyder av konstnären finns någonting icke önskvärt, att du tömmer den på betydelse. Att ditt begär står efter den konstnärliga forskningen. Att du där finner en konstnärlig frihet som du inte finner i övrigt. Men är din skuggdefinition av konstnärsrollen verkligen riktig?

Andreas: Jag skulle vilja påstå att den är det. Du talar förmodligen utifrån en författarposition som är annorlunda än konstnärens. Ända sedan jag debuterade som konstnär i början av 1990-talet så har det funnits ett motstånd mot att konstnären skall intellektualisera och problematisera sin verksamhet. Ett uttryck för detta är att intresset för konceptuell konst har varit så pass marginellt i Sverige. Det är bland annat därför som Magnus och jag har samarbetat i några projekt redan på nittioalet. Vi valde en annan väg än den då gängse. Min bakgrund finns inte på en konsthögskola utan snarare i studier i filosofi och litteratur. Och jag blev uppriktigt förvånad då jag som ung konstnär insåg att dessa intressen inte rymdes inom den konstnärsroll som gällde. Så därför har jag tyckt att den konstnärliga forskningen erbjudit mig en plats som passat mina intressen väl. Så det är ingen skuggdefinition av hur en konstnär skall vara som jag vänder mig emot utan en konkret verklighet.

Marta: Något som återkommer i din text är att den enskilde doktoranden i någon mening är en skärningspunkt för olika stridigheter som pågår ovanför doktorandens huvud. Och det blir farligt, orimligt om doktoranden skall bära tyngden av alla dessa konflikter. Därför tänker jag mig att även om man diskuterar vad konstnärlig forskning generellt är eller borde vara så är det främst strider *inom* den konstnärliga forskningen och *inom* det konstnärliga området som pågår. Det är ju ställningstaganden du gör, om vad angelägen konst är. Jag tänker särskilt på din

beskrivning din disputation. Din opponent hade uppenbarligen en helt annan ingång. Han hade förstås inget intresse av en dialog, disputationen var ett utslag av en strid. Det finns ju en intellektuell tradition inom modernismen och det är klart att företrädare för den känner sig hotade av en konceptuell, intellektuell konstnärlig forskning som intar en position som redan är tagen. Det som återspeglas i din berättelse är delar av ett större skeende bortom individnivån.

Andreas: Jag håller med om det. Och det du sa om att man som doktorand inte skall ta på sig alltför mycket kan jag också hålla med om. Men i mitt fall så tycker jag att jag har intagit en forskningsliknande position sedan länge genom mitt konstnärliga arbete och det därför har varit lugnare för mig att befinna mig inom den konstnärliga forskningen. (Och intressant nog har jag också gått på en konstskola som byggde på den svenska intellektuella modernistiska målartraditionen, och valt bort den.)

Niclas: Apropå den tyngd Marta talar om att en del av oss tar på oss. Jan Kaila, som satt i din betygsnämnd, ställde en fråga på disputationen: tycker du att varje doktorand måste ta ställning till och redogöra för sin position inom den konstnärliga forskningen i sina avhandlingar, så som du har gjort i din?

Andreas: Jag tyckte att det var relevant att placera mig på en tydlig position eftersom forskningsfältet är så pass färskt. Och det var också viktigt för mig att placera mig i en tydlig kontext eftersom avhandlingen i sin helhet i mycket handlar om kontextualiseringens betydelse.

Tina: Du säger att du trivdes med att vara inom den konstnärliga forskningen. Men nu när du är färdig med din avhandling, vad gör du nu, är

du vara kvar i den? Eller är du utsparkad till det vanliga?

Andreas: Det är förstås någonting jag grubblat över, detta att man inte har tagit tillvara på vår kunskap. Det här samtalet är ju mitt sätt att manifesteras vårt forskarklusters erfarenheter. Och jag kan sakna till exempel sakna detta att få tid att fördjupa mig i svåra, teoretiska böcker. Sedan söker jag förstås olika projekt pengar. Och jag är medlem i ett forskningsprojekt som har sitt ursprung i min forskning. Vi är tre personer som forskar på Pontus Hulténs curatoriska praktik. Projektet ligger på konstvetenskapen Södertörns högskola och är finansierat av Vetenskapsrådet. Och utan min examen som filosofie doktor hade jag inte kunna göra detta. Så det är ju en mycket intressant konsekvens av den konstnärliga forskningen.

Marta: Jo, men du är inte konsthistoriker. Hela skruven är att du ingår i projektet som forskare, att din fördjupning i den konstnärliga forskningen ger dig kompetensen.

Tina: Det är konstigt med de pengar man kan söka hos Vetenskapsrådet. För att söka medel till konstnärliga forskningsprojekt krävs ingen doktorsexamen, men det krävs inom alla andra forskningsområden. Det är bra, men också intressant hur akademien hanterar dessa frågor. Vår doktorstitel har alltså i detta sammanhang egentligen ingen relevans inom vårt eget fält, men inom annan humaniora.

Elisabet: Vad tycker du är kvalitet inom den konstnärliga forskningen? Vad är det som skall värderas, och vem är det som skall göra det?

Andreas: Ja, det är inte helt lätt att definiera vad som är konstnärlig kvalitet ...



Niclas: Men du som är doktor borde väl veta! Skämt åsido, man kan i stället för att tala om konstnärlig kvalitet diskutera hur kvalitetskriterierna skall se ut inom ramen för det här fältet. Vad är det som skall bedömas?

Andreas: Det är som sagt inte helt lätt att svara på. Men för att ta ett slags smitväg: man måste använda sig av det som finns i vår tradition. Den kunskap som finns i konstvärlden i stort måste också in i detta akademiska system. Där finns en kunskap som vi trots allt litar till. Och det finns faktiskt kriterier för kvalitén på verken i en konstnärlig avhandling: de skall befinna sig på en internationell nivå. Vad det än kan innebära.

Helga: Apropå de kriterier som den akademiska situationen kräver av oss: transparens, redovisning, öppenhet ... man måste också ställa sig

frågan om vilket uppdrag vi har. Våra avhandlingar förväntas leva upp till en akademisk standard. Men det konstnärliga i våra verk betraktas inte utifrån akademiska kriterier, utan utifrån konstnärliga, tänker jag mig, och det är folket som betalar oss, det är skattemedel. Vilka gör vi detta för? Risker är att det är en föreställning om universitetsvärldens arkiv som spökar, att det är för det vi producerar.

Jag vill också återkomma till din fina skildring av disputationen. Opponenten är ju just den där konstnärsklichén, en skråväktare, som besannar precis det du skriver. Och detta att Håfström ger dig doktorsavhandlingen om sig själv ... där fick du en fin historia!

Andreas: Jo. I mitt bidrag till den här antologin finns en tydlig dramaturgi. Jag beskriver hur jag först uppfattar mig som en gäst på besök på en

konsthögskola och i akademien, men när jag deltar i Modernautställningen 2010 är jag plötsligt en representant för detta nya fält, och slutligen liksom trycks jag in i rollen "akademisk konstnär" av Jan Håfström under disputationen: tjoff, där skall du sitta grabben, i akademien, i skamvrån! Det är en institutionaliseringsprocess som jag inte upplevt att jag har haft kontroll över. Man kommer inte undan maskineriet.

Helga: Men, i viss mån så förvandlas du till den "sanna konstnären" under disputationen. Du är ju den som utsätter dig. Att som konstnär söka sig till konstnärlig forskning innebär ju att man i hög grad sätter sig själv på spel. Du har studerat Michail Bachtin, du har valt en konstnär som opponer som inte skall bekräfta dig, så rollerna blir totalt omkastade.

Andreas: Ja. Men jag trodde verkligen inte att det skulle bli en krasch utan att vi skulle kunna föra ett intressant samtal. Så det fanns ingen hemlig agenda.

Magnus: Din disputation var liksom en realismens triumf. Håfström iscensatte verkligen just det som du utmålade som ditt motstånd. Det blev ju nästa överklagt, som en teater. Hur han fysiskt tog avstånd från din avhandlingsbok genom att skjuta den längre och längre bort från sig. För att slutligen sitta och titta.

Andreas: Om man skall lyfta min disputation till en generell nivå så kan den beskrivas som att opponer och jag intar två åtskilda positioner och detta äger rum på en tredje plats, i universitetets traditionella disputationsrum. Och det gnisslar som fan. Den konstnärliga forskningen måste få utveckla egna disputationstraditioner. Andra samtalsformer på andra ställen bortom denna urstarka akademiska tradition. Och detta

är relaterat till vad Magnus skriver om en eventuell akademisk konst, som inte finns men kanske kommer att utvecklas. Jag vill påstå att en sådan redan finns. Inte så att den kan kännas igen i sig, utan därför att vi i högskolorna och universiteten rör oss i fysiska rum som premierar vissa typer av verk. Film gör sig till exempel mycket bra i föreläsningssalar men knappast måleri.

Magnus: Ja, på det viset främjar avhandlingsformen en viss typ av konst. Men det är inte det samma som att det finns en avhandlingskonst. Kanske kan man se att något verk är gjort inom en avhandling om femtio år. Förut tänkte jag att det skulle vara ganska avskyvärt med en sådan konst, men jag har ändrat mig. Kanske är det intressant om det utvecklas en särskild avhandlingskonst som också läses på ett särskilt vis.

Niclas: Det vore intressant att göra en utställning i ljuset av den konstnärliga forskningen. Man skulle studera vad som präglar de verk som har producerats inom forskningen och sedan se tillbaka i historien och se vilka verk som har gjorts tidigare som sedan kan skrivas in i denna historia i efterhand. Ungefär som man gjorde med utställningen *Implosion* på Moderna då man skrev in allt som man fann relevant i modernismen i det postmoderna.

Elisabet: Jag har funderat över det här att komma ut i nya sammanhang. Har du något sådant forum nu, efter disputationen? Ställen, sammanhang där du kan visa dina verk?

Andreas: Min situation är som den brukar vara, oavsett forskningen. Ni är till exempel välkomna till Weld (en dansinstitution) i början av oktober där jag gör en kväll som är ett verk. Och jag har en utställning som pågår på en samisk konsthall i Nordnorge.

Niclas: Så det har inte uppstått några nya forum efter att du har avslutat forskningen?

Andreas: Jo, en konsekvens av min forskning är att jag är inblandad i arrangerandet av den 15:e internationella bachtinkonferensen som skall äga rum i Stockholm 2014. Johan Öberg och jag deltog i den 14:e konferensen i Italien och jag presenterade min bachtinrelaterade forskning. Och då ansökte Johan om att få arrangera kommande konferens. Och en annan konsekvens är ju min forskning på Pontus Hultén som jag nämnde. Så i denna mening är jag institutionaliserad eftersom dessa två projekt är inomakademiska.

Helga: Vi har ett forskarkluster, inom komposition och litterär gestaltning, som har fungerat mycket bra. Och vi planerar ett postdoktoralt kluster. Jag tänker på att ni kanske också borde skapa ett liknande sammanhang och söka pengar för det. Eller kanske kan man skapa en gemensam postdoktoral samlingsplats. Det finns ju så mycket kreativitet att ta vara på.

Marta: Riksbankens jubileumsfond har medel för forskningsinitiering och nätverk. Man kan söka över hela året. Det finns inte pengar till lön men för sådant som resor, uppehälle och lokaler. Jag hade också en annan fråga om relationen till grundutbildningen. Allt det som har varit good practise har stått och fallit med enskilda individer och platser. Om man ser det historiskt så var det i mitten av sextioalet som man började tala inom den konstnärliga högskoleutbildningen. Det ansågs ogörligt att bara samlas kring en visuell gestaltning. Och detta har bland annat att göra med politikens roll i det sena sextioalet. Seminariet blir då det forum man använder för att diskutera både politik och sådan konst som inte passar in i modellsalen. Detsamma sker i början av 1990-talet. Man börjar integrera teori

och praktik och konstnären/studenten behöver inte ensam bära bördan. Inläsningar, samtal och introduktioner erbjuds inom ramen för institutionen. Man öppnar ateljéerna och ställer frågorna: vad gör du? vad vill du? vad gör du här? En del uppfattade det kanske som störande, men det är en ny hållning som introduceras. En ny good practise etableras. Men så inser jag att detta inte har införts på forskarnivån, att ni måste uppfinna detta hjul på nytt. Det är ju märkligt att ni skall behöva göra det när grundutbildningarna har vevat liknande saker i tjugo års tid: examinationsformer, bedömningskriterier, externa bedömare med mera.

Andreas: Det känns värmande att du har lokaliserat de "bördor" vi som konstnärliga forskare har tagit på oss, alla dessa hjul som skall uppfinnas på nytt. Men jag vill också tillägga att jag anser att vi i forskarklustret också har fått verka i ett slags guldålder. Vi har haft relativt fria tyglar och de framtida villkoren för forskandet kommer nog att göra det tråkigare att bedriva den.

Helga: Man måste också inse att vi inte kommer direkt från grundnivån utan har varit ute och jobbat. Många kommer i högre grad från en egen praktik än från en utbildning. Men, på Litterär gestaltning finns det ändå en stark linje från grundutbildningen till forskningsnivån och det är textsamtalets praktik.

Marta: Inom litterär gestaltning finns alltså en sådan kontakt med grundutbildningen som ni andra verkar sakna. Det vore intressant att göra en kollektiv biografi över alla ni som är här och se varifrån ni kommer, vilka erfarenheter ni har med er.