

Niclas Östlind

*Blommorna hade slagit ut och jag
var missnöjd med sakernas tillstånd*

Niclas Östlind bor i Stockholm och har sedan 2008 en doktorandtjänst vid Högskolan för fotografi/Akademi Valand, Göteborgs universitet. Han har genomgått gymnasiets fotografutbildning och förberedande konstskolor och är fil.kand i konstvetenskap och filosofi, samt religionshistoria och fotografins historia. Under de senaste två åren har han bland annat curaterat utställningarna *Världar och verkligheter*, Gävle konstcentrum och Läns museet Gävleborg (2012, tillsammans med Ann Nilsén och Anna Livion-Ingvarsson); tre fotografer. *Tre tendenser*, Marabouparken, Sundbyberg (2012) och *Tre utställningar. Tre decennier* på Hasselblad Center (2009-11). Det pågående avhandlingsarbetet, *Performing History. Photography in Sweden 1970 to the present* är en kritisk historisk skrivning av både fotografin och utställningspraktiken i Sverige under den aktuella tidsperioden. Den tar formen av en serie utställningar och publikationer och den ramas in av en kapp med en mer systematisk genomgång av syfte, teori, metod och en sammanfattning av undersökningens resultat.

Det var en av de heta dagarna i juli när fler turister än stockholmare korsar Stureplan som jag hämtade mina tre exemplar av ansökan på Mail Box. Egentligen skulle killen på kopieservicen ha debiterat inte bara för kopiorna, som med bilagorna var flera hundra sidor till antalet, utan också för tiden han lagt ner. Men han bjöd på det eftersom han inte hade så mycket annat att göra. Enligt postombudets försäkran skulle paketet vara mottagaren tillhanda senast ansökningstidens sista dag.

Att jag veckan innan hade laddat ner handlingarna och nu lämnade in ansökan kan, som så ofta är fallet, ses i ett kortare och ett längre tidsperspektiv. Tidigare samma sommar

kom ett mejl från en av professorerna på HFF som jag kände. Hon tipsade om att tillsättningen av tjänsten som doktorand i fotografi skulle göras om efter en uppslitande process som jag var lyckligt ovetande om och tjänsten nu var öppen även för curatorer och kritiker. En länk fanns bifogad. Det var fullt upp på jobbet som det lätt blir innan semestrarna och jag tänkte inte närmare på saken, men sparade mejlet.

Det hade gått två år sedan mitt "sidbyte i konstvärlden" som man kallade det på kultursidorna. Efter ett drygt decennium i den offentligt finansierade institutionsvärlden – bland annat som chef för Gävle konstcentrum och senast som intendent på Liljevalchs konsthall – tog jag steget över till den kommersiella sidan och blev chefsintendent på Åmells konsthandel med säte i Stockholm och London. Det talades en del om detta också bakom min rygg. Vid de tillfällen som gavs motiverade jag mitt val, men jag hade också tidigare ventilerat de problem som var orsaken till skiftet i debattartiklar och intervjuer. Kulturpolitiken genomgick en kraftig omsvängning och det offentliga skulle i allt högre grad verka på marknadens villkor. Mer än något annat var frågan politisk och de praktiska konsekvenserna fick träda tillbaka för principerna.

Liljevalchs var och är en del av Stockholms kulturförvaltning. Kontakterna med ledningsgruppen och de andra verksamheterna var regelbundna och många. Inifrån den kommunala kulturförvaltnings perspektiv såg jag hur denna omsvängning snabbt krympte möjligheterna att ta det ansvar som det offentliga i mina ögon har. Det handlar inte minst om att skapa förutsättningar för kulturyttringar som inte i stunden bär sig ekonomiskt eller lockar en masspublik. Marknaden är en betydande och viktig faktor, men för ett mångfasetterat kulturliv är det nödvändigt med aktörer som kan arbeta utifrån andra och mer långsiktiga förutsättningar. Min poäng var att det offentliga redan bar de stora utgifterna för personal, lokaler och hela den infrastruktur som gör det publika arbetet möjligt. Varför skulle man då – av rent ideologiska skäl – göra sig beroende av externa medel för verksamheten, som i sammanhanget är en relativt marginell kostnad? Ingen har valt ett mer obekvämt tillfälle att ta upp frågan än konstnären Dorinel Marc när han medverkade i den första Modernautställningen 2006. Lars Nittve var fortfarande chef och vernissagemiddagen var som brukligt på den tiden grandios: sittande bord, vita dukar, fina viner och med gräddan av svenskt kultur- och näringsliv uppblandat med en handfull toppolitiker. Med gemytlig pondus anslag Nittve tonen och efter tack till konstnärerna och curatorerna riktade han sin uppmärksamhet mot sponsorerna och deras generösa bidrag, utan vilka det vi bevitnade inte hade kunnat äga rum. Stämningen var på topp i en anda av samförstånd och utvaldhet. Då reser sig Dorinel Marc och fortsätter där Nittve slutade. Han tackar ensamstående mödrar i förorten, glesbygdens fattigpensionärer



och av bankröntor jagade barnfamiljer. Han tackar människor han menar borde lyftas fram vid ett tillfälle som detta, nämligen de som till 98 procent står för kalaset och museets verksamhet – de svenska medborgarna. Spridda applåder men också obekvämt tittande i tallrikarna. Snart steg dock sorlet och allt var som vanligt igen.

Att underfinansiera institutionerna, det vill säga att anslagen täcker hyra och personal men inte kostnaderna för verksamheten, framtvingar en anpassning till det som i stunden är populärt och svarar mot de mer eller mindre tillfälliga sponsorernas smak och intressen. Privata finansiärer har som regel andra behov och krav än det offentliga och med pengar kan man, direkt eller indirekt, köpa sig in i de beslutande rummen på kulturinstitutionerna. Det är ännu inte så tydligt i Sverige som i andra länder. På seminariet *Mountains of Butter, Lakes of Wine. The effects of changing funding conditions for contemporary art* arrangerat av Konsthall C 2009 berättade Jan Debaut, som varit chef för samlingarna på Tate i London, hur hans inflytande successivt minskade till förmån för privata donatorer och gallerier. Det gick så långt att han inte längre ansåg att hans professionalism och kunskap avgjorde vad som skulle förvärvas, vilket föranledde att han lämnade tjänsten, som är en prestigefull och eftertraktad position inom konstvärlden. En viktig fråga handlar om hur arbetstiden fördelas och

hur de anställdas kunskaper kommer till sin rätt. Jag minns särskilt första mötet i den arbetsgrupp för sponsring som snabbt drogs ihop på kulturförvaltningen när de nya direktiven gjorde sig gällande. Ordförande var en av de många tjänstemän som genom åren suttit på en rad positioner och hade en djup och bred erfarenhet av den verksamhet som bedrivits utifrån 1974 års kulturpolitik. Nu var läget ett annat. Han tittade vädjande runt bordet där medarbetare från olika delar av kulturförvaltningen samlats och sa: ”Vi har i uppdrag från kulturdirektören att formulera ett förslag till policy för förvaltningens sponsorarbete. Min erfarenhet av den här världen begränsar sig till att jag varje dag lägger DN:s näringslivsbilaga åt sidan, så jag hoppas att någon av er är mer insatt.” Det blev uppenbart att fundraising kräver personalresurser och i stället för att fokusera på innehållet blev vi alltmer nödgade att prioritera jakten på pengar. Detta i ett land som saknar avdragsrätt för sponsring och ett näringsliv för vilket kultur fortfarande i hög grad är något främmande. Beträktat från ett samhälls-ekonomiskt perspektiv är det slöseri med skattemedel.

Kraven från den administrativa avdelningen på kulturförvaltningen där Liljevalchs ingick växte. Allt mer tid behövde ägnas åt ekonomiska och andra rapporter. I praktiken innebar detta att styrningen tilltog och att arbetet med utställningarna, det vill säga kärnverksamheten, blev lidande. Det är en elitistisk synpunkt, men till saken hör att löneläget som kommunanställd inte går att jämföra med vad ekonomer på motsvarande positioner tjänar i det privata, vilket påverkar den professionella nivån hos denna personalgrupp. Jag nämner detta eftersom deras inflytande över verksamheterna ökade när det offentliga såldes ut i början av 2000-talet.

Personligen fann jag situationen djupt otillfredsställande. För att inte fastna i en missnöjesspiral bestämde jag mig för att göra något annat. Inte minst av nyfikenhet valde jag att bli del av en motsatt rörelse, som innebar att en kommersiell verksamhet investerade för att skapa en ny och – åtminstone i teorin – mindre kortsiktigt präglad plattform. Jag fick en anställning på Åmells konsthandel i Stockholm. Att jag överhuvudtaget tänkte i dessa banor berodde på att jag hade kollegor i Storbritannien och New York som lämnat tjänster som curatorer på svältfödda institutioner och fått helt andra möjligheter och löner i den blomstrande internationella konstmarknaden. Det är inte helt okomplicerat och fem år tidigare hade det inte varit ett alternativ för egen del. Självklart fanns hos de kommersiella aktörerna en tanke om lönsamhet och det kulturella kapitalet skulle bidra till det ekonomiska, men denna kapitalrörelse – det vill säga att mitt kulturella kapital skulle lyfta Åmells position – skapade möjligheter som lockade mig. Mitt uppdrag var att implementera en mer institutionell orientering i verksamheten genom att bidra med andra curatoriska perspektiv på utställningar och kataloger än de som då förekom inom andrahandsmarknaden. Det hand-

lade också om att skapa en samling av samtidskonst och fotografi för konsthandels räkning. Min kollega och jag curaterade i rask följd ett tiotal utställningar och kataloger där vi lyfte fram andra än de för stunden mest uppmärksammade konstnärerna. För oss var det också angeläget att vidga samtidsscenens snäva ramar genom att röra oss friare över tidsperioder och genrer. Utställningarna fick i flera fall genomarbetade och positiva recensioner. För min egen del var det mycket lärorikt att arbeta inom och bidra till att utveckla en kommersiell konsthandel. Det gav en inblick i sammanhangets förutsättningar och de kunskaper som utvecklas hos aktörerna. Här finns i betydligt högre grad än i något annat område jag befunnit mig i en konnässörstradition. Genom det dagliga och nära umgänget med konstverken utvecklas seendet och förmågan att särskilja och identifiera specifika visuella särdrag. En praktisk kunskap som sällan är lika utvecklad hos kritiker, konstvetare eller curatorer.

Man måste hålla i minnet att detta var ett kostsamt och djärvt experiment från den ”andra” sida och även om Åmells är ovanligt resursstarka – ingen annan svensk kommersiell aktör hade kunnat åstadkomma något motsvarande – var det inte friktionsfritt. När räkningarna skulle betalas blev skillnaderna mellan entreprenörens och kulturarbetarens perspektiv kännbara, inte minst i synen på hur snabbt resultaten skulle märkas ekonomiskt. Efter drygt ett år drabbades världsekonomin av en djup kris och vi kunde inte längre fortsätta i samma skala. Det var i denna veva som mejlet om doktorandtjänsten dök upp och trots att det skulle innebära stora omställningar att bli student igen tvekade jag aldrig att söka.

Det här var de näraliggande skälen till att jag sökte tjänsten, men orsakerna fanns som sagt också längre tillbaka i tiden. Sedan tidiga tonåren har fotografi varit ett av mina stora intressen. På högstadiet fanns något som kallades ”fritt valt arbete” och skolan hade ett mörkrum där vi fick vara. På gymnasiet valde jag en tvåårig yrkeslinje för fotografer. Det var i början på åttiotalet – ett decennium då jag också gick två förberedande konstskolor. Efter att ha sökt Mejan och inte kommit in började jag läsa kulturvetarlinjen på universitetet. Huvudämnet var konstvetenskap, men det blev också filosofi, religionshistoria och några andra kurser. I programmet ingick praktik och genom kontakter fick jag plats på den pedagogiska avdelningen på Moderna museet. Där kastades jag handgripligen in i arbetet och efter ett par veckor fick jag visa utställningarna för allt från dagisbarn till pensionärsgrupper. Förmedlingen handlade om att väcka intresse, ge förslag på sätt att se och att contextualisera den konst som för ögonblicket stod i fokus. Det var också en högst performativ aktivitet där språket och framförandet spelade en avgörande roll, men också i den meningen att tolkningarna ofta föddes i stunden. ”Tanken skapas i munnen”, som dadaisten Tristan Tzara uttryckt saken, stämde in på det konstpedagogiska arbetet.

Jag blev kvar på Moderna Museet till 1998. Först på ett längre vikariat som museilärare och senare i ett projekt som handlade om den fotografiska samlingen. Redan under det första halvåret blev det utvecklingssamtal med en av intendenterna, som var en av de framträdande aktörerna i svenskt konstliv och dessutom chef för den pedagogiska avdelningen. Han hade som många andra på museet en bakgrund som kritiker. När jag berättade att jag ville läsa vidare på konstvetenskapen frågade han varför. Det fanns, som han såg saken, inget egentligt behov av det: ”På ett museum som detta finns risken att man betraktas som akademiskt belastad.” Ingen av intendenterna hade några högre akademiska titlar och det fanns en lätt överlägsen attityd mot ”knappologerna” på konstvetenskapen. Den kunskap som värderades fick man genom en personlig och ateljébaserad kontakt med konstnärerna och genom att följa det som skedde på gallerier och museer. Skrivandet var ett viktigt verktyg och i utvecklingssamtalet lyfte han särskilt fram att jag ingick i redaktionen på en kulturtidskrift och regelbundet publicerade texter. Det var meriterande. Ett väl utvecklat nätverk var också nödvändigt.

Bilden av konstvetenskapen som odlades på Moderna Museet var inte helt sann. Visserligen var konsten efter 1945 inte särskilt närvarande, men det fanns en spännande doktorandgrupp på Stockholms universitet som även studenter på de lägre



nivåerna kunde ansluta sig till. Seminariet letade sig bortom korridorerna på Frescati för gemensamma utställningsbesök. Inför verken reflekterade vi över tolkningsfrågor och hur det sagda kunde härledas ur och föras tillbaka till verken – det var närläsningar som skärpte det reflexiva seendet och ökade kunskaperna om både konsten och konstvetenskapen. Detta till trots insåg jag snabbt att arbetet på museet var en ovärderlig möjlighet att få lära mig utställningsmediet och tanken på en avhandling i konstvetenskap blev allt mer avlägsen. Då, i mitten av nittioalet, var kommissarieyrket fortfarande ett arbete man skolades in i via praktiken. Dessutom kunde den empiriska kunskapen om fältet bara förvärvas genom delaktighet och jag sögs villigt med. Det dröjde till början av 2000-talet innan de formella curatorutbildningarna etablerades i Sverige och sedan dess har fältet genomgått en betydande professionalisering.

Mitt intresse för doktorandtjänsten kan också ses som ett uttryck för den starka vilja till fördjupning som också har präglat mitt arbete som curator. Jag har ofta använt utställningsmediet som ett kritiskt och historieskrivande forum. För att både öka resurserna och skapa ett team med olika kunskaper, erfarenheter och kontakter har projekten inte sällan realiserats i samarbete mellan flera institutioner. Ofta har personer från andra områden involverats och den curatorielle praktiken, som den allt oftare kallas, rymmer unika möjligheter till rörelser mellan olika discipliner. På detta sätt har utställningarna blivit ett medel för att undersöka och gestalta specifika frågor och teman. Till de mer omfattande projekten jag varit med om att genomföra hör *Konstfeminism – strategier och konsekvenser i Sverige från 1970 till i dag*, men också *History Now – det förflutnas närvaro i samtida fotografi*.

Mot denna bakgrund är det inte förvånande att den konstnärliga forskningen, när jag väl tog del av ansökningshandlingarna, framstod som en förlängning och utveckling av det som har upptagit mig under en längre tid och som jag helst av allt sysslar med.

En del av förväntningarna handlade om att ingå i ett kollegialt och kritiskt forum med människor uppfyllda av liknande intressen och ambitioner. Förhoppningen om att helt kunna försjunka i arbetet är kanske fåfång och upplevelsen av tidsbrist snarare en del av förutsättningarna än ett temporärt fenomen. Den curatorielle praktiken är bricolageartad till sin karaktär och kräver en personlig läggning som bejakar förflyttningar mellan olika positioner och då riktas fokus lätt åt olika håll. Men med avhandlingens avgränsning och det utrymme forskarutbildningen skapar – både ekonomiskt och tidsmässigt – rör sig arbetet i en bestämd riktning och det blir ganska snart tydligt att processen ackumulerar kunskap och fördjupar perspektiven. Och det är något som är svårt att uppnå i till exempel den löpande verksamheten på en

konstinstitution. Jag vill påstå att det i dag inte finns något annat sammanhang där ett projekt som *Performing History* skulle kunna drivas annat än inom ramen för den konstnärliga forskningen.

Relationen mellan konstnärlig och annan forskning har förståeligt nog ägnats mycket uppmärksamhet. Det är ett komplicerat förhållande där frågor om legitimitet och tolkningsföreträde är ständigt närvarande. I kampen för en kunskapssyn formad utifrån det egna områdets förutsättningar och behov har det akademiska – det vill säga det man profilerat sig emot – ofta framställts på ett förenklande sätt. Det har ibland låtit som om all vetenskap är stöpt i samma positivistiska form och denna skeva bild har, tror jag, inte gjort det lättare för den konstnärliga forskningen att formulera sina specifika parametrar. Trots allt tal om praktikens och gestaltningens betydelse har den paradoxalt nog spelat en förhållandevis underordnad roll. Det gäller inte minst vid själva disputationen, där den konstnärliga forskningen inte funnit några egna former utan i stället faller tillbaka på en etablerad akademisk praxis. Opponenterna har sällan varit särskilt införstådda med sammanhanget eller vetat vad som har förväntats av honom eller henne. Problemet beror antagligen till en del på att den konstnärliga forskningens bedömningskriterier inte är särskilt välformulerade.

Motorn i forskarutbildningen var seminarierna och inledningsvis fungerade doktorandklustret bra. När flera av deltagarna disputerat och inga fler rekryterades blev dock gruppen för liten, vilket ledde till att seminariekulturen successivt avtog för att till slut helt upphöra. De ansvarigas senfärdighet att ta tag i problemen har haft en negativ verkan på forskarutbildningen och det finns skäl att också fundera över hur resultaten har förvaltats. Det gäller både inom utbildningarna och i förhållande till konstfältet i övrigt. Mycket tid och kraft har dessutom gått åt till organisatoriska och praktiska frågor – energi som i många fall hade varit bättre att ägna åt forskningen.

Den avhandling som jag arbetat på de senaste tre åren bli mer omfattande och komplexare till sin uppbyggnad än vad som först var tänkt. Bakgrunden till doktorandprojektet är två separatutställningar som jag curerade 2004 och 2006. Det var utställningar med fotograferna Tuija Lindström och Dawid, vilkas arbeten på ett synbart sätt har präglat svensk fotografi från åttiotalet och framåt. I båda fallen utnyttjade jag katalogessän som ett medel att placera in deras arbeten i ett vidare sammanhang, vilket innebar att det monografiska blev en utgångspunkt för en bredare historisk skrivning. Det var inte minst viktigt eftersom det är en period i svensk fotografi som hittills inte har beforskats. Från ett curatorsperspektiv är den också särskilt intressant eftersom sjuttioalet är en konsolideringsfas då en rad fotoinstitutioner etablerades och därigenom möjliggjorde en professionalisering av utställningsmediet. Den bärande idén har från början varit att skriva och gestalta fotohistorien med utställ-

ningen som både undersökningsobjekt och metod. Med praktikerns handgriplighet påbörjade jag omedelbart en serie återuppföranden av tre tidigare utställningar – ursprungligen visade 1978, 1981 och 1991 – vilka genomfördes med ett års intervall 2009-11. Till var och en av presentationerna publicerades en katalog, vilka samlats i en box med titeln *Tre utställningar. Tre decennier*. Boxen rymmer också en fjärde och sammanfattande volym med bland annat en utförlig dokumentation av återuppförandena.

För att komplettera den första delens betoning på utställningskommissarier och skiften knutna till decennier blev nästa steg att följa tre fotografer från det att de träder fram på scenen till i dag. Gemensamt var att de alla kom att förknippas med varsin fotografisk inriktning: det dokumentära, den konstnärliga fotografin och den postmoderna fotobaserade samtidskonsten. Här betonades de längre perspektiven och hur enskilda fotografer både formas av och påverkar de större rörelserna. Denna del har titeln *Tre fotografer. Tre tendenser*.

Den dokumentära inriktningen har haft ett stort inflytande över fotografin i Sverige, inte minst under sjuttioalet men också senare. I projektet *Världar och verkligheter* behandlas de skiftande uttryck som det dokumentära tagit och presentationen sker i tre sammanlänkade utställningar på Läns museet Gävleborg och Gävle konstmuseum hösten 2012. Den första heter *1970-talets dokumentärfotografi*, den andra *Samtida dokumentära strategier* och tredje delen är en separatutställning med filmaren Petra Bauer. Genom att ställa sjuttioalet mot i dag förtydligas de olika förhållningssätt och gestaltungsformer som präglar den dokumentära genren.

Med anledning av Fotohögskolans 30-årsjubileum 2012 uppstod möjligheten att inkludera skolan i avhandlingen genom ett projekt kallat *Tidslinjen*. Det genomförs i samarbete min kollega Mia Lockman-Lundgren, som i likhet med många av de som arbetar på skolan själv har gått där. Vi har kontaktat merparten av de lärare som har verkat på skolan sedan starten och bett de bidra med en bild från det år de började undervisa. De närmare hundra fotografernas bilder ska sedan presenteras kronologiskt i en utställning och katalog. Idén är att skapa ett bildflöde som speglar den fotografi som direkt eller indirekt påverkat skolans profil och därigenom studenterna.

Parallellt med dessa delstudier arbetar jag på en kultursociologiskt färgad undersökning av det fotografiska fältets, eller snarare subfältets, förändring mellan 1970 och 2000. Syftet är att studera både de institutionella förutsättningarna för utställningspraktiken, men också utställningarnas betydelse för scenens framväxt. Denna del är den enda som enbart presenteras i bokform och titeln är *Fotografins landskap*. Förutom att avhandlingens olika delar både knyter an till och kompletterar varandra och tillsammans skapar en montageartad skildring av skeendet, så fungerar studierna också som förberedelser till den sammanfattande utställningen och katalogen.

De har inneburit ett nära umgänge med empirin och en möjlighet att pröva olika perspektiv. På ett tidigt stadium byttes den övergripande inriktningen från svensk fotografi till fotografin i Sverige. En fråga som diskuteras inom fotohistorieskrivningen är relationen mellan den nationella och allmänna historieskrivningen. Eftersom Sverige är ett land med en stor genomströmning av bilder och influenser kan den geografiska avgränsningen fungera som en plattform för en studie av fotografin i en vidare mening. Det innebär konkret att den fotografi som visats och haft betydelse här inkluderas oberoende av dess ursprung. Eftersom urvalet baseras på vad som har ställts ut och/eller publicerats behandlas också både fotografi producerad under den aktuella perioden och äldre material. Det svenska fotografiska landskapet har samtidigt rymt flera olika tidsskikt och geografier. I detta avseende blir avhandlingen en internationell fotohistoria betraktad utifrån en bestämd nationell kontext, men eftersom det europeiska och amerikanska inflytandet har varit så dominerande är den långt ifrån global.

Den stora och sammanfattande delen, *Från verklighet till verklighet*, behandlar tiden 1970–2000. Det är en avgränsning som sammanfaller med två centrala institutioners, Fotografiska museets och Fotograficentrums, etablering och nedläggning. Det är också under denna period som det postmoderna skiftet äger rum och på ett radikalt sätt förändrar fotografins förutsättningar och arenor. Fotografin på 2000-talet behandlas i utställningen *Sex samtida på Fotografiska*. Det är en helt ny typ av fotografisk institution. Den drivs i privat regi och har på kort tid etablerats som en av landets mest besökta kulturinstitutioner. En inte obetydlig del av fotografin i Sverige cirkulerar inom den kulturhistoriska kontexten. Även den präglas av en omfattande utställningsverksamhet och har institutioner som både skiljer sig från och har starka beröringspunkter med de övriga som behandlas i avhandlingen. Detta perspektiv kommer att behandlas i en egen katalog och utställning som äger rum på Västerbottens museum. *Titeln är Tidens långsambhet* och livets flykt. Totalt omfattar avhandlingen elva böcker och tio utställningar, samt en kappa där frågor om syfte, avgränsning, teori och metod behandlas. Kappan kommer även innehålla dokumentation av projektets samtliga utställningar.

Den traditionella fotohistorien materialiseras inte sällan i publikationer vars fysiska tyngd och omfång avsiktligt eller inte förmedlar bilden av en sammanhängande berättelse. Här är mitt val av det uppbrutna formatet ett sätt att betona historiens beroende av blickpunkten – av att andra delar och perspektiv skulle förskjuta, vidga eller på andra sätt förändra berättelsen.

Till curatorns professionalitet hör förmågan att producera texter och utställningar, men också att skapa de nödvändiga sammanhangen och för detta krävs nätverk



och kontakter. Att etablera och upprätthålla dessa utgör en central aspekt av det curatoriska och det finns skäl att betona att en avhandling av den här arten inte skulle kunna genomföras utan denna praktiska kunskap. Genomförandet bygger på samarbeten som jag etablerat med en rad institutioner. HFF fanns med från början och tidigt etablerade jag samarbetet med Hasselbladstiftelsen och bokförlaget Arena. Därefter har gruppen genom mitt arbete utvidgats och omfattar även Göteborgs konstmuseum, Marabouparken, Länsmuseet Gävleborg, Gävle konstcentrum, Fotografiska och Västerbottens museum. Förutom att de visar utställningarna som en del av sina respektive program bidrar institutionernas olika inriktning och profil till historieskrivningen. Det finns i vart och ett av fallen ett nära samarbete med curatorerna på plats. För den sammanfattande utställningen har en arbetsgrupp bildats bestående av sju personer från tre institutioner. Projektet är initierat och hålls samman av mig, men en bärande tanke är att avhandlingen ska rymma en mångfald av röster. Samarbetena med institutionerna är ett sätt att både involvera och bli en del av den struktur som formar det fotografiska fältet; dessutom medverkar ett flertal av de skribenter som har bidragit till diskussionen om fotografi i Sverige med texter i huvudkatalogen. En röd tråd genom hela projektet är de omfattande intervjuerna med fotografer, curatorer, kritiker och andra som spelat en framträdande roll under

den aktuella tidsperioden. Samtalen är ett slags grundforskning där jag samlar in vittnesmål och minnen från aktörerna själva och därigenom gör dessa muntliga källor tillgängliga för många fler.

Denna idé om en organiserad mångfald är central för en teori om konstnärligt och curatoriskt skapande som har formulerats inom ramen för den konstnärliga forskningen. I sin avhandling *Jag hör röster över allt – Step by Step* (2011) förklarar Andreas Gedin kärnan i konstnärens och curatorns praktik utifrån litteraturvetaren Michael Bachtins teori om romanens polyfona struktur. Det är inte författarens (curatorns) stämma – i formen av ett avgränsat subjekt – som genomtränger berättelsen (utställningen), utan den kör av motstridiga och samstämda röster som de individuella romangestalterna (de enskilda verken) ger upphov till. Curatorns organiserande och meningsproducerande aktivitet liknas också vid redaktörens. Det är i och genom den montageartade kombinationen av objekt, platser, händelser, tankar etcetera som nya innebörder framträder, dels hos verken, dels i den sammansatta helhet utställningen formar.

Gedins teori kommer att tillämpas där utställningsmediets historiska förutsättningar och möjligheter undersöks. Valet av perspektiv är i hög grad betingat av den igenkänning teorin skapar sett utifrån min praktiska erfarenhet som curator. Jag kommer även att ta hjälp av ett teoretiskt grepp som finns formulerat i Maria Hirvilljas avhandling *Den framvisande gesten* och delvis har utvecklats inom den konstnärliga forskningen. Hon närmar sig utställningens tids-, plats- och situationsbundna karaktär utifrån ett performativt perspektiv. Det är en tanke som också svarar mot min praktiska erfarenhet som curator och i den sammanfattande kappan ska jag pröva dessa teoriers fruktbarhet i förhållande till bruket av utställningen i ett historieskrivande syfte.

Avhandlingsarbetet har nu passerat halvtid och 2014 kommer alla delarna att ha presenterats. Det blir allt mer uppenbart att *Performing History* är en studie som inte kan genomföras inom ramen för någon annan praktik än den konstnärliga forskningens. Den skapar en unik akademisk och praktikbaserad plattform, som rymmer resurser i form av tid och pengar och från vilken de nödvändiga samarbetena kan etableras. Det är i och genom framvisandet som de olika mikrohistorierna bildar en större och mångfasetterad skildring av fotografin i Sverige, men det är också det faktiska utställningarna som ligger till grund för den metarefleksion om den curatoriska praktiken som avhandlingen också syftar till.



NICLAS ÖSTLIND - SAMTAL

Johan: Jag tycker att Niclas text ger en mycket bra bild av den konstnärliga forskningen, vad den gör och varför den är nödvändig. Och så börjar den ungefär som Röda rummet: träden hade slagit ut i Berzelii park, och så vidare.

Niclas: Apropå forskningens fördelar, flera av er har tagit upp att det har varit viktigt att forskningen har erbjudit er en fast lön. Jag gick ner till en tredjedel av den fasta lön jag hade.

Ylva: Vilket också säger någonting om relationen mellan curatorer och konstnärer.

Niclas: Ja, det stämmer, det är ojämnt.

Ylva: Sådana här frågor är viktiga; från vilken position kommer doktoranden in i systemet?

Vad har man att försvara? Vad har man gjort avkall på? Och man får också en ny maktposition.

Marta: Det tycks mig som om det läggs så tunga bördor på konstnärliga doktorander eftersom de skall förklara så mycket. Jag tänkte på det i din text. Jag, som ändå är din handledare, har tappat räkningen på alla förträffligheter som du skall producera inom ramen för din avhandling. Är det elva böcker och tio utställningar? Även andra har producerat väldigt mycket. Finns det ingen gräns för vad ni skall göra?

Magnus: Snart blir det väl en facklig fråga ...

Ylva: Ja, varför denna massa?

Johan: Niclas har väl sett detta som en möjlighet att göra det han vill göra.

Niclas: Ja, det stämmer. Var skulle man annars kunna skapa detta slags pluralism? Och jag tycker att det är så roligt!

Marta: Det finns en social dimension i detta. När du kommer till den här platsen, forskningen, så är du så väldigt väl rustad, så att du bokstavligen exploderar i produktivitet. Och i detta finns en viktig fråga: om doktoranderna är så erfarna när de kommer till forskningen, de är ibland professorer, vad händer då med denna plats? Var lägger det ribban? Vad läggs på den som kommer in med mindre resurser?

Niclas: Vi har haft en väldigt stor frihet att formulera våra forskningsprojekt, och sett från mitt yrkesmässiga perspektiv som curator så är arbetet inte så ovanligt omfattande. Vi curatorer producerar ju text och utställningar hela tiden.

Johan: Inom ämnet litterär gestaltning tänker vi oss att konstnärlig forskning skulle kunna vara fyra flöden av aktiviteter (det är Gunnar D Hanssons idé): *poetik*, den konstnärliga utvecklingspraktiken; *essäistik*, det kanske kan kallas verkberättelsen; men man sysslar också med prat, *samtalskonst*, och det är den utomkonstnärliga delen av verkberättelsen; och så sysslar man också med *kritik*. Och målet för all forskning inklusive den konstnärliga, måste vara kritik. Och i tre av dessa punkter finns ett starkt inslag av kritik. I Magnus fall är det frågan om det narrativas möjligheter. Det är en paradoxal situation eftersom det har blivit möjligt tack vare den konceptuella konsten triumf som dekonstruerar narrationen! Och Niclas har, liksom Andreas, ett antal kritiska synpunkter på hur konstens fält fungerar. Och om man går in i en forskningsprocess med ett kritiskt perspektiv så kan man tänka sig att den formuleras och riktas mot konstens fält och mot den konstnärliga forskningen. Men

det gör inte ni i era texter, utan ni går från kritik till ett slags allmän generositet. Ni skapar verk och verkberättelser men den kritiska potentialen försvinner. Men man kan i stället tänka sig att forskningen skall leda till trovärdiga kritiska verk som är giltiga. Kritiken finns i början av era texter och då ni påbörjar forskningen, men inte i slutet.

Niclas: Jag tycker att arbetet i sig är en kritik av en befintlig ordning. Det finns ingen annan plats där man skulle kunna göra de här sakerna. Och jag har medvetet valt att samarbeta med de institutioner som formar det här fältet och också se det genom deras blick. Och jag tänker mig att mitt arbete också kommer att påverka de enskilda institutionernas sätt att se på sin verksamhet. Men den samlade massan av mitt arbete kan bara komma till från forskningsposition.

Andreas: Ja, men vilken forskningsposition? Magnus skriver att det specifika för konstnärlig forskning är resultatets karaktär. När jag såg din utställning *Tre fotografier. Tre tendenser*. på Marabouparken så tänkte jag att man skulle kunna betrakta helheten utifrån en annan position och betrakta den som konstvetenskaplig forskning. Då skulle din text vara huvudnumret i stället för utställningen. Det är ingen kritik, utan en möjlig aspekt på forskningen. Inte minst med tanke på vad Marta sa om att ta på sig stora bördor.

Niclas: Jo, men de gestaltande momenten, inklusive texterna, är ju mycket viktiga. Det går inte att skilja på. Till exempel att det inte blir en stor bok utan ett antal mindre delar.

Magnus: När det gäller de bördor vi tar på oss, som Marta nämnde, så gäller det också våra masterstudenter. De läslistor de får överensstämmer ganska väl med vad man läser på universiteten.

Men konststudenterna förväntas också omsätta läsningen i verk. Så de har egentligen otroligt mycket att göra. Det är ett problem att man lägger på dem för mycket.

Marta: Jag kan se en kontinuitet i detta som har att göra med den konstnärliga forskningens autonomi. Den tjänar två herrar, dels det konstnärliga fältet där man måste få legitimitet men också högskolan där medlen och formatmallarna finns. Och om man har läslistor så kommer inte högskoleverkets jurister och kritiserar skolan, som man har gjort med Mejan eftersom de inte har lagt upp utbildningen i kurser vilket i sig är ett konstnärligt ställningstagande. Det har stått en konstnärlig strid om kursernas varande eller inte. För varje individ inom det här systemet ställs inför utmaningen att ta ställning till vilken herre man tjänar. Varje enskilda doktorands problem är också områdets problem. Och i Göteborg har ni ju varit bra på att navigera i högskolesystemet, på att veta vad man gör när byråkraterna kommer med frågor och krav.

Niclas: Ja, när det gäller formatmallarna så har jag en fråga till Tina. Hur gjorde du när du skulle spika din avhandling som var en box med bilder och texter? Vad man än har för åsikter om konstnärlig forskning så kokas allting ner till att avhandlingen skall vara spikbar på universitetets spikvägg. Något alternativ finns inte. Hur gjorde du?

Tina: Jag spikade upp inbjudan till disputationen och ställde boxen i receptionen.

Magnus: Man kan inte heller skriva en alltför tjock avhandling eftersom borren man får låna har en bestämd längd. Men jag tänkte också på en sak vad gäller Niclas kommande utställning *Världar och verkligheter* i Gävle, där skall du bland annat visa verk av Petra Bauer. Hon

är också doktorand. Det är nog första gången en doktorand curaterar en annan doktorand. Det blir som kinesiska askar där de olika forskningsprojekten kolliderar eller samverkar eller på något vis påverkar varandra. Du kan ju integrera det på något vis i ditt projekt.

Niclas: Jag har inte tänkt på det på det viset utan på hennes arbete. Och doktoranden Annica Karlsson Rixon är också med liksom Lars Wallsten som redan har disputerat.

Ylva: Jag håller ögonen på en teatergrupp i Malmö, Teatr Weimar, där flera doktorander inom olika discipliner har varit inne och arbetat i olika konstellationer. Den konstnärliga producenten har identifierat ett slags mellanrum mellan Teaterhögskolan och en scenkonstvärld och utnyttjat den både ekonomiskt och konstnärligt. Och det har visat sig vara en mycket lyckad strategi. Det kan också vara ett svar på frågan om hur mindre resursstarka individer skall kunna fungera i forskningen. Man kan arbeta i kompenserande konstellationer och på andra platser än vad högskolan kan erbjuda.

Niclas: I USA har ju universiteten ofta välfungerande gallerier och det skulle också kunna vara ett alternativ. Men jag kan också tycka att man bör samarbeta med institutioner utanför högskolorna. Och vad gäller frågan om ett särskilt slags akademisk konst så är tiden en viktig aspekt. En doktorandtjänst erbjuder en relativt omfattande tidsrymd som ger en möjlighet till att producera verk som kan vara mer genomreflekterade än de som produceras under en kortare period.

Elisabet: Nu, när du har ett och ett halvt år kvar på din doktorandtjänst och forskarklustret inte längre existerar. Har du någon annan plattform eller något forskningssammanhang som du kan verka i?

Niclas: Det är mycket problematiskt att vi inte längre har något fungerande forskarkluster. Men jag har presenterat mitt projekt i andra forskarsammanhang. Och när utställningarna äger rum så skapas andra sammanhang, seminarier och presentationer. Men det är ett problem som måste lösas.

Elisabet: Vad skulle du vilja ha för slags plats för detta?

Niclas: Det senaste året har jag fått hitta sammanhang på egen hand. Och även om jag deltar i en del andra akademiska sammanhang så är det mycket viktigt att ha möjlighet att föra samtal med andra som jag delar min forskningspraktik med. Men tanken är väl att detta skall lösas på Akademien Valand under hösten.

Marta: Jag är förvånad över att den konstnärliga fakulteten i Göteborg inte efter alla dessa år har utarbetat en praktik, att man bara kan låta forskarklustret gå i graven.

Johan: Jag skulle vilja uttrycka mig så här: vi har en ny situation med Akademien Valand så nu finns det möjligheter att göra saker.

Marta: Niclas, när jag läser din text så slås jag av att du har en okomplicerad relation till akademisk forskning. Du faller positiva kommentarer om den och skriver att kritiken av den ofta är förenklad. Men kanske måste man ha detta "andra" som ett motstånd när man etablerar ett nytt fälts autonomi. Och jag tänker också på vad Magnus pekar ut som motståndare i sin text: kritiker och curatorer som är okunniga om konstnärlig forskning.

Magnus: Jag syftar framförallt på den situation som rådde då jag började forska. Då förekom en

del debatter där den konstnärliga forskningen angreps av framförallt kritiker.

Andreas: Egentligen var det väl vid två skilda tillfällen som den konstnärliga forskningen kritiserades hårt. Dels i ett par nummer av Paletten (4/2006 & 2-3/2007) och i samband med Modernautställningen 2010. Och vad jag kan minnas så var det ingen av de som kritiserade den konstnärliga forskningen som på allvar hade tagit del av en doktorsavhandling. Ändå var motståndet så stort.

Marta: Ja, men vilka talar vi om? Det är inte akademien som kritiserar den konstnärliga forskningen, det är strider inom det konstnärliga fältet, inom den professionella sfären.

Andreas: Jag har en annan erfarenhet. Förmodligen skall jag ingå i en antologi med bidrag av konstnärliga forskare som produceras i Storbritannien. Där ser redaktörerna som sin uppgift att tillfredsställa det akademiska systemets krav på akademiska texter, för att få dess erkännande.

Johan: Martas analys bygger på en idé om att de konstnärliga utbildningarna saknar autonomi i relation till det konstnärliga praxisfältet och att konstakademiernas utbildning är utskott av detta symboliska fält. Och de som opponerade sig i mitten av 2000-talet, i Palettennumren och Pontus Kyander i Svenska Dagbladet (2006-09-23) var inga ledande kritiker utan relativt marginella personer som man inte behövde ta på allvar. Utom ni, som var sårbara just då.

Magnus: Det är sant. Men det finns andra exempel. Martin Agaard skrev till exempel en stor artikel i Aftonbladet (2009-05-29) där han hånade den konstnärliga forskningen.

Ylva: Men man kan ju fundera över vad som ligger i kritiken. Jag tycker att det har varit intressant att studera den. Och jag uppfattade det som att det handlade om konstens relation till det offentliga, att konsten förflyttas till stängda rum där kritikerna inte får vara med och tycka. Och jag tycker att den farhågan är värd att ta på allvar.

Andreas: Ja, det kan man göra. Men alla små negativa sidokommentarer om den konstnärliga forskningen som droppas skadar den. Och motsatsen finns knappast.

Marta: Men så är det ju också i konstvärlden i övrigt.

Ylva: Ja, det är en inomkonstnärlig kritik. När jag pratar om konstnärlig forskning för personer utanför konstens fält så är det ingen som uttrycker någon liknande principiell kritik.

Magnus: Niclas, du skriver om Bachtins begrepp polyfoni. Att du skall använda det i din avhandling. Du använder dig av en bachtintolkning och skriver att verken i en utställning kan betraktas som romangestalter i en roman. Curatorn är då författaren. Men finns det inte en stor skillnad mellan utställningen och romanen. Romanens gestalter skulle inte finnas om de inte var produkter av en författares fantasi. Men konstverken existerar ju oberoende av curatorn.

Niclas: Jag attraheras av denna infallsvinkel, som formuleras i Andreas avhandling, av att pröva ett grepp som hämtas från vår egen forskningspraktik. Även om den inte nödvändigtvis är oproblematiserad. Han skriver ju också om curatorn inte bara som författare utan som en redaktör, som någon som skapar sammanhang, som sätter samman olika självständiga röster, polyfonin till en helhet. Curatorn är trots allt den som håller ihop det hela och får igång spelet.



Andreas: Jag vill trots allt entusiastiskt, med Bachtin, hävda att det i detta sammanhang inte är någon väsentlig skillnad mellan de enskilda konstverken och romanfigurerna. Dels därför att romangestalterna i någon mening är konstruerade, sammanställda av ett material, av språk som existerar på förhand. De föds inte ur intet eller i en författares fantasi. Och, dels, liksom sett ifrån ett annat håll, så vill jag påstå, att även materiella konstverk i grunden är konceptuella. Jag tänker på Bachtins exempel med Michelangelos Davidstaty. Den är skulpterad i ett marmorstycke och det är egentligen vilken marmor som helst. Det är *hur* den är gjord som är det väsentliga, materialet är davidmyten, hantverkskunnandet, kontexten i vilket den skapades och så vidare.

Magnus: Kan romangestalterna göra uppror mot den ordning författaren skapar?

Andreas: Ja, Bachtin är inne på det. Han skriver om hjältens önskan att bryta sig ut.

Niclas: Till detta kan man också lägga att verken också föds i mötet med utställningsbesökarna. De producerar verken i sina tolkningar.

Magnus: Det kan ju också finnas ett motstånd. Ibland kan en konstnär uppleva att curatorn gör våld på verken. En konstnär kan uppleva att det finns större och mindre viktiga frågeställningar i ett verk som inte kommer fram.

Niclas: Det skulle kunna vara en utgångspunkt för att avgöra verks relevans och kvalitet också inom den konstnärliga forskningen.

Andreas: Men konstnären äger inte förståelsen av verket. Man tvingas att överge det. I min mening finns det i stället bra och dålig curatering av verk. En bra curator kan till och med göra

ett verk mycket bättre än det var tidigare. Men om viktiga frågeställningar inte beaktas i curateringen så är det en dålig curatering.

Johan: Bachtin utgår bland annat från medeltida filosofer, som thomismen. Först har vi Gud som är den icke-skapade naturen som skapar. Sedan kommer människan som både är skapad och är skapande. Och slutligen finns den skapade naturen som inte skapar själv. Och konsten är ett exempel på människans skapelser. Och då är den biologiske romanförfattaren ur romanens perspektiv icke skapad, men romanförfattaren skapar ett berättarjag som befinner sig i en jämbördig position med de andra skapelserna, romanens hjältar. I den moderna romanen uppstår ett kaos. Bachtin sammanställer detta med sin kunskapsfilosofiska grundproblematik: en människas unika erfarenheter i relation till en strukturell modell av hur världen ser ut, till alla andras unika erfarenheter. Och det skapas ett överskott genom alla motstridiga, unika versioner av världen. Och det är dessa konflikter mellan olika livserfarenheter i strid med varandra som kanaliseras in i hjältarna. Och konststycket hos Dostojevskij är att trola bort författaren, romanen blir till ett fältslag mellan hjältarna.

Andreas: I likhet med fältslaget mellan verken i en utställning ...

Johan: Och jag vill knyta detta till Magnus begrepp verkberättelse. Den omfattar väl också den curaterade utställningen. Och den kan bara vara en polyfon, pågående, oavslutad process. Den har primat över artefakternas materialitet. Och det polyfona slår tillbaka mot verkberättelsen.

Niclas: Begreppet verkberättelse är mycket fruktbart i mitt arbete. Jag använder det för att se på vilka betydelser olika verkberättelser har haft

för ett verk eller en utställning i olika historiska sammanhang och jämför dem. Och att mitt framvisande också blir en del av dessa verkberättelser. Det är ett mycket användbart verktyg som formulerats inifrån vårt nya fält.

Magnus: Är berättarjaget på jämbördig nivå som romangestalerna hos Bachtin?

Johan: Berättarjaget är Den Andre, en av hjältarna, en pratande politiker, någon som ikläder sig olika masker, som pratar över flera sidor om ångfartygens utveckling på Volga, som intar en tydlig roll som en hjälte bland andra hjältar.

Marta: Ett sätt att tala om detta är att det finns berättelser hos verken som de inte är medvetna om och att forskningen kan ha till uppgift att lyfta fram dem, Niclas. Det är också berättelser.

Andreas: Det är bara när konstnären lever som vi diskuterar verkens okränkbarhet och konstnärens tolkningsföreträdare. Döda konstnärers verk har vi inga problem med att tolka. Bachtins exempel är Shakespeare. Han skriver att Shakespeares verk är bättre i dag än på Shakespeares tid eftersom hans verk var fångna i sin tid. Vi aktualiserar dolda möjligheter i verken i läsningen.