

Uddannelse, institutioner og studerende i den svenske kunstverden

Anmeldelse af Carsten Sestoft

Martin Gustavsson, Mikael Börjesson & Marta Edling (red.): *Konstens omvända ekonomi. Tillgångar inom utbildningar och fält 1938-2008*. Daidalos, Skeptronserien, 2012, 348 sider.



Gad vide om der egentlig findes kompetente anmeldere af denne bog i Danmark? Spørgsmålet giver mening af to grunde. For det første placerer antologien sig så at sige i to faglige udkantsområder: Set fra sociologien er dens genstand kunstfeltet småt og marginalt i forhold til større og mere overordnede genstande som den sociale differentiering og fordeling af magt, økonomi eller kulturforbrug. Og set fra den akademiske kunsthistorie med dens værkanalyser og såkaldte teorier er en undersøgelse af det svenske kunstfELTS empiriske detaljer sært fremmedartet. For det andet kommer denne anmelder i nogen grad fra en anden indgang til kunstsociologien, fordi retningen for min

interesse nok snarere er gået fra kunsten til sociologien end omvendt. Dertil mindede bogen mig beklageligvis om, at jeg i grunden er næsten komplet uvidende om svensk kunst (i bogen bliver det måske afbalanceret, at 'Björn Nörgaard', som var gæsteprofessor i Stockholm i 80'erne, konsekvent betegnes som norsk).

Alt dette er en noget indirekte måde at fortælle på, at bogen fremlægger empiriske analyser af det svenske kunstfelt i anden halvdel af det tyvende århundrede, men den beskæftiger sig kun indirekte med kunst i en forstand, som vil være begribelig for den gængse kunsthistorie. Hvad den så præcis beskæftiger sig med, vender jeg tilbage til. Først lidt om, hvad man kan læse i den.

Udover redaktøernes indledning og et fint forord af Donald Broady består bogen af ti kapitler, der er fordelt på to dele med overskrifterne 'uddannelse' og 'feltet'. Af indledningen fremgår det, at bogen fremlægger delresultater fra forsk-

ningsprojektet “Konsten at lykkes som kunstnær. Socialt ursprung, kön, utbildning och karriär 1945-2007”, som nærværende tidsskrifts nummer 1 fra 2008 også rapporterede fra. Indledningen lægger ud med en kort diskussion af Bourdieus ide om kunstfeltet som defineret af en omvendt økonomi, men – som det siges – bogen fremlægger ikke “rendyrkede feltanalyser, men anvender mere feltbegrebet som orienteringskort” (s. 16).

Første del af bogen handler om det billedkunstneriske uddannelsessystem og dets udvikling med vækst i kunstuddannelse på alle niveauer gennem etableringen af flere kunstakademier (for nu at bruge det danske ord, som betegner noget andet i Sverige, se fodnote senere), af egentlige kunstlinjer i gymnasiet og af kunstskeoler, som forbereder til optagelse på kunstakademierne. Analyserne er baseret på en overordentligt grundig og omfattende dataindsamling og -bearbejdning og kommer ind på en række facetter af dette uddannelsessystem: dets historie som helhed i perioden (Mikael Börjesson), en beskrivelse af, hvad uddannelsen på de fem kunstakademier i Stockholm (Kungl. Konsthögskolan og Konstfack), Göteborg, Umeå og Malmø går ud på (Marta Edling), de sociale egenskaber ved studerende på kunstakademierne i 1986, 1996 og 2006 sammenlignet med øvrige studerende på universitetsniveau (Mikael Börjesson), et forsøg på at indkredse kunststuderendes habitus gennem nogle overvejende kvalitative undersøgelser udført i tiåret fra slut-90erne til 2009 (Mikael Palme, Ida Lidegran og Barbro Andersson) samt en analyse af den forberedende kunstundervisning, som studerende optaget på den stockholmske Kungl. Konsthögskolan i perioden 1938-1984 havde været gennem (Andreas Melldahl).

Kapitlerne i første del handler med andre ord primært om kunstfeltets uddannelsesinstitutioner og deres studerende. Jeg fristes til at sige, at det er langt mere interessant end man skulle tro; for mig var der i hvert fald to øjenåbnende erkendelser. Den ene er, at kunstuddannelsernes omfang er vokset helt kolossalt, hvad de formentlig også er i Danmark: Antallet af elever med afgang fra en gymnasieretning, der var rent ‘estetisk’ eller med ‘estetisk variant’, steg fra godt 2000 i 1987 til knap 7500 i 2008; antallet af studerende på videregående kunstneriske uddannelser (inkl. dans, musik, design osv.) steg fra 3.300 i 1996 til godt 17.000 i 2009 (s. 45-46 og 50). Det giver anledning til eftertanke. Dels en uddannelsespolitisk: Er det mon virkelig en god idé at bruge så mange offentlige midler på, at en så stor del af ungdommen investerer så meget tid og livsenergi i noget, som producerer falske forhåbninger om en kunstnerkarriere, der fremdeles kun er ekstremt få beskåret? Det er jo tilsyneladende en uudryddelig forestilling hos enhver kunstnerrekrut, at netop han eller hun er den, som det vil lykkes for at komme gennem de to sidste nåleøjer (som Per Mangset citeres for s. 40): at blive optaget på et af de fem kunstakademier og siden at blive etableret som kunstner. Dels kan man også komme til at tænke på, at fortalene for de intellektuelle forfaldsmyter om altings kommercialisering og erhvervsretning burde se på al denne kunstneriske ungdom: Den kan vel ikke siges at være nogen af delene? Eller skyldes opfattelsen af en stigende kommercialisering netop, at man med offentlige midler måske

nok øger produktionen af potentielle kulturproducenter med en faktor 5 på mindre end halvandet årti, men at de offentlige midler til at aftage al denne potentielle produktion ikke øges med en tilsvarende faktor? Med det forudsigelige resultat, at kulturproducenterne så er henvist til at sælge deres kulturprodukter til private eller semiprivate (fonde) købere, hvis de vil eksistere i feltet – hvormed der kan brede sig en opfattelse af, at kunsten er blevet kommercialiseret, selv om det snarere handler om en overproduktion af kultur med sigte på et specifikt offentligt marked, fx museumsverdenen.

Den anden erkendelse forklarer til dels, hvorfor en person med mine egenskaber nærer en instinktiv modvilje mod al denne kunstuddannelse. På den ene side har kunststuderende en mindre skolekapital målt ved gymnasieretninger og studentereksamenskarakterer end gennemsnittet af universitetsstuderende; og på den anden side har de en større arvet kulturel kapital end gennemsnittet af universitetsstuderende; især er børn af kulturproducenter overrepræsenteret (s. 88-104). Kunststuderende er dermed habituel disponerede for at udvise “mistro over for det alt for skolemæssige” (s. 121), fordi de ikke har interesse i at lade sig måle med skolens kapitalens målestok. Det er for mig at se også en plausibel forklaring på det paradoksale forhold, at den intense konkurrence og den høje grad af eksklusion i kunstfeltet kan være forbundet med et så forbløffende lavt intellektuelt niveau i mange af samtidskunstens værker; mange af dem forekommer én at være en art materialiserede vitser uden substans og dybde. Men dermed udtrykker jeg nok bare den ene kulturfraktions ringeagt for den anden: Som legitimeret repræsentant for historisk viden og teoretisk kunnen ser jeg med en blanding af skepsis og misundelse på den ubegribelige og ubegrundede selvsikkerhed hos mange af disse kunstnere.

De fem kapitler i bogens anden del handler som sagt om ‘feltet’. Det første (af Andreas Melldahl) diskuterer vanskeligheden ved at definere, hvad en kunstner er, og dermed hvordan man kan konstruere en population, hvis egenskaber kunne undersøges. Her kunne man have ønsket sig, at kapitlet var begyndt med konklusionen og havde stillet det wittgensteinske spørgsmål om, i hvilken sammenhæng det giver mening at definere en population, som dannes af talrige inkommensurable og positionsafhængige grænsedragninger. Det står i hvert fald ikke helt klart, hvorfor spørgsmålet er vigtigt i forskningsprojektet. I de sidste fire kapitler fremlægges empiriske studier af forhold og institutioner, som uddannede kunstnere har eller kan have berøring med: en analyse af egenskaberne ved kunstværker i Moderna Museets samling alt efter, om de er købt af staten eller doneret (Martin Gustavsson); om egenskaberne ved stiftere og modtagere af kunstnerstipendier, som uddeles af Konstakademien¹ (Martin Gustavsson); en sammenligning af ansøgningerne om kunstprojektstøtte til den statslige billedkunsthøjtid i 1976-77 og 1996-97 (Anna Brodow Inzaina); samt en analyse af professoratsansættelserne på Kungl. Konsthögskolan i 1980erne (Marta Edling). I de to sidstnævnte kapitler kommer der i nogen grad henvisninger til de mere specifikt kunstneriske positioner og tendenser på feltet.

I disse fem kapitler er en gennemgående problematik spørgsmålet om køn, som forekommer mig at have en lidt uafklaret status som teoretisk analyseinstrument. Kønsproblematikken indgår ikke i særlig høj grad (i hvert fald ikke i forbindelse med 1980ernes professoransættelser på Kungl. Konsthögskolan) i feltets autonome selvforståelse, men er senere – med pålægget fra 1998 til det statslige og pengeuddelende kunstnæravn om at fremme en samfundsudvikling med ligestilling mellem kønnene (s. 246) – blevet feltet politisk påtvunget; det er altså *også* en heteronom problematik. Det er derfor noget uklart, om kønsproblematikken som teoretisk begreb i analysen fungerer som et heteronomt politisk begreb eller blot som en analytisk kategori, hvis relevans for forståelsen af det studerede felts forhold observationen kan underbygge. I kapitlerne finder man både eksempler på, at køn fremstår som et analytisk begreb af begrænset interesse, fordi det virker som noget påtrykt udefra, og eksempler på at køn er en højst relevant dimension i en mangefacetteret analyse.

Det første kan belyses af Martin Gustavssons artikel om forholdet mellem de erhvervede og donerede værker i analysen af 65.530 værker Moderna Museets database. Her dukker pludselig spørgsmålet om, hvordan kønsfordelingen af værkernes kunstnere fordelt på generationer er (s. 218), hvilket ikke virker indlysende motiveret i nogen teoretisk problematik. En detailanalyse viser, at udviklingen i perioden 1957-2009 i svenske værker, som er indgået i museets samling, har tenderet mod en nogenlunde stabil forøgelse i andelen af kvindelige kunstnere i de indkøbte værker, mens de donerede værker opviser en forholdsvis stabil lav kvindeandel (figur 3a og 3b, s. 224, og tabel 5, s. 235). Statens indkøbere er altså mere ... feministiske? progressive? politisk påvirkede? bevidste om at sikre bredde? end de private givere. Det er lidt for uklart, hvad disse data siger noget om, fordi de ikke er sammenholdt med andre data, eksempelvis om kunstneriske positioner, genrer, udvikling i kvindeandelen blandt kunstnere eller kvinders mulighed for overhovedet at studere på kunstakademiet osv. Her virker undersøgelsen lidt for drevet af det tilgængelige materiale frem for af en teoretisk konstrueret problematik.

Omvendt virker det meget overbevisende, når Marta Edling i sin analyse af professoransættelserne på Kungl. Konsthögskolan i 1980erne fremlægger en form for samlet, omend svært verificerbar forklaring på ansættelsen af Gun Maria Petterson som adjungeret professor i skulptur i 1983. Ved besættelsen af et skulpturprofessorat i 1980-81 var Gun Maria Petterson den ene af de to kvindelige ansøgere (ud af 8), som de studerende støttede, men hun blev ikke professor, fordi stillingsbesættelsen endte med at handle om en kunstnerisk strid mellem på den ene side en aldrende formalæstetisk og modernistisk skulpturopfattelse i Sverige, som Petterson var forbundet med, og på den anden en international avantgardistisk eller postmodernistisk skulpturforståelse, som nordmanden Bård Breivik trods en kort kunstnerkarriere stod for; derfor fik han stillingen. Logikken deri var, at skolens professorer skulle være del af væsentlige og vitale samtidige kunstneriske tendenser, som kunne inspirere eleverne. Gun Maria Petterson blev

imidlertid adjungeret professor i 1983, dvs. nok tilknyttet, men ikke som ‘rigtig’ professor. Selv om hun fremdeles manglede den dimension at være en vital inspirator pga. sin kunstneriske retning, repræsenterede hun til gengæld med sin evne til at lytte og sit engagement i de studerende en velkommen, men domineret modpol til de mandlige inspiratorer i et kunstskolemiljø, som tilsyneladende helt bogstaveligt var præget af fysiske slåskampe, så det også for professorerne var en fordel at være en stor og stærk mand (s. 325). I en sådan kontekst kunne Gun Maria Petterson finde en “‘adjungerad’ plats, en biträdande, kompletterande, kompensatorisk funktion, avsedd att tillfälligt lindra en brist, som om än inte erkänd, var kännbar på skolan” (s. 334). I dén analyse indgår køn som en dimension i en kontekst, der især defineret af at være en ret speciel slags skoleinstitution (jf. Edlings kapitel i bogens første del), som er baseret på vejledning i at blive sig selv i nær tilknytning til et dynamisk kunstfelt.

Edlings og Gustavssons analyser kan selvfølgelig siges metodisk at være diametralt modsatte, som hhv. kvalitativ undersøgelse og kvantitativ undersøgelse med udgangspunkt i en database. Det er ikke for mig at se det afgørende. Forskellen ligger i konstruktionen af genstanden, dvs. i de træk ved historien, som man har indsamlet viden om mhp. at forklare, hvad der foregår. Det er meget muligt, at Moderna Museets database over kunstværker ikke indeholder nogen data om værkernes egentlige kunstneriske egenskaber i deres mange dimensioner; men i så fald må man jo enten konkludere, at den ikke kan bruges til at belyse det, man vil belyse, eller også må man kombinere den med andre data eller lave punktnedslag, som kan kombineres med overskuelige mængder af mere kvalitative data.

Afsluttende kunne jeg have lyst til at stille det måske lidt uretfærdige spørgsmål til en antologi, som udgør en etape i et større forskningsprojekt: Rummer bogen en overordnet sociologisk problematik – altså en teoretisk defineret problematik ud over de empiriske undersøgelser og deres lokale problematikker? Titlens ‘omvendte økonomi’ fungerer for mig at se ikke helt sådan: Det ville for feltets indre forhold kræve, at den omvendte økonomi blev relateret til autonomi- og dominansproblematikkerne, og hvad angår feltets forhold til magtfeltet (som antydes som den overordnede problematik i slutningen af indledningen s. 34) kunne det føre til nogle mere overordnede diskussioner om f.eks. politik, demokrati og lighed i et velfærdsstatsligt finansieret kunstfelt. Der er ansatser til det rundt om i antologien – det er selvfølgelig derfor, det falder mig ind at rejse spørgsmålene.

Man kunne eksempelvis stille tre typer spørgsmål, først internt til kunstfeltet: Hvis den omvendte økonomi for kunstfeltets indre forhold indebærer en slags lokal ophævelse af økonomi som dominansprincip, hvilke andre former for dominans fremmer det så, og hvordan er disse former for dominans præcis relateret til økonomi (f.eks. som modsætning, negation, sekundær, forskel)? Og er denne ophævelse af økonomiens dominans det samme som autonomi? For det andet, i et magtfeltsperspektiv: Hvordan er kunstfeltet relateret til de øvrige kulturelle produktionsfelter som musik, litteratur, teater, film, tv osv.? Hvilken betydning har det i forhold til den omvendte økonomi, at kunstfeltet stadig helt grundlæggende

bygger på produktionen af unika (som distinkt fra reproduktioner) på en måde som ikke er tilfældet for masseprodukter som bøger, musik, film o.l.? For det tredje kunne man overveje, om man i en diskussion af den omvendte økonomi i en nordisk velfærdsstatslig sammenhæng burde supplere den med en politisk-demokratisk dimension. Det kunne indebære spørgsmål som: Hvorfor øger staten produktionen af kunstproducenter – og hvorfor støtter staten i det hele taget kunst? Hvordan forholder den statslige understøttelse af en ‘omvendt økonomi’ sig til den finansministerielle tendens (også eller især i nordisk sammenhæng?) til at tænke staten i internationale konkurrencetermer, hvor uddannelsesystemet og arbejdskraften også skal yde deres til den nationale konkurrencedygtighed? Hvordan er forholdet mellem demokrati og lighed (også mellem kønnene) på den ene side og kunstfeltets produktion af eksklusivitet og elite på den anden? Sådanne spørgsmål ville passe fint sammen med den ansats til en diskussion af forholdet mellem stat (som demokratisk og politisk) og privat, som findes hos bl.a. Gustavsson i bogen. Samlet set kunne sådanne spørgsmål måske bruges til at anfægte eller i det mindste diskutere den mere eller mindre implicite antagelse hos Bourdieu om at de sociale betingelser, som sikrer den maksimale autonomi for kunst (eller videnskab), fører til den højeste kunsteriske værdi, som Jean-Claude Passeron har formuleret det.²

Bogen har som sagt ansatser til den slags problematikker, blot måtte de gerne være mere udfoldet i en stadig forbindelse med de empiriske undersøgelser og deres resultater som en “denkende Ordnung der empirischen Wirklichkeit”, med Max Webers ord. Manglen på denne forbindelse gør det for mig lidt svært at blive helt entusiastisk over resultatet på trods af den store professionalisme og det enorme empiriske arbejde, som indgår i bogen. Det er, som om man mangler at få at vide, hvorfor det egentlig er interessant at beskæftige sig med populationen af kunstnere og deres institutioner og øvrige forhold; men grunden kan meget vel være, at jeg blot ikke er den rigtige anmelder.

Noter

- ¹ Konstakademien er ikke en kunsthøjskole, men et akademi i samme betydning som Det danske Akademi eller Académie française, dvs. en koopteret forsamling af anerkendte folk inden for området, som snakker og uddeler priser.
- ² Jean-Claude Passeron (2003). “Mort d’un ami, disparition d’un penseur”, in Pierre Encrevé & Rose-Marie Lagrave. *Travailler avec Bourdieu*. Paris: Flammarion.