

Tema

KUNSTEN AT BLIVE KUNSTNER

Uddannelses- og kultursociologiske studier
af kunstnere og kunstuddannelser
i Sverige 1945-2007

Kunstneren mellem kald og afkald

Vejen til kunstnerisk innovation

Nyhedsbrevet

PRAKTISKE GRUNDE

Indholdsfortegnelse

Redaktionens forord	4
Utbildnings- og kultursociologiske studier av kunstnere og konstutbildningar i Sverige 1945-2007	6
Förord <i>Martin Gustavsson & Mikael Börjesson</i>	6
Vi som har medverkat	8
Historiska och sociologiska studier av konstnärliga utbildningar och konstens fält <i>Martin Gustavsson & Mikael Börjesson</i>	9
En prosopografisk studie över konsthögskoleelever och konstnärer 1939-2005 <i>Mikael Börjesson, Martin Gustavsson, Raoul Galli, Andreas Melldahl & Christina G. Wistman</i>	18
"Det enda möjliga" – konstnärskap och framgångar i egna och andras ögon <i>Christina G. Wistman</i>	46
"In som ett lejon, ut som ett svin" – intervjuer med före detta elever vid Konsthögskolan på 1980-talet <i>Barbro Andersson</i>	54
Om frihet, begåvning och karismatiskt lärande inom den högre bildkonstnärliga utbildningen <i>Marta Edling & Mikael Börjesson</i>	66
Appendix	84
Kunstneren mellem kald og afkald <i>Gisèle Sapiro</i>	94
Vejen til kunstnerisk innovation – Jan Sonnergaards positionering i det litterære felt <i>Carsten Sestoft</i>	101
Nyhedsbrev # 35	108

Praktiske Grunde. Tidsskrift for kultur- og samfundsvidenskab

Nr. 1 2008 ISSN-1902-2271

Praktiske Grunde udgives af foreningen *Hexis • Forum for samfundsvidenskabelig forskning* og udkommer elektronisk fire gange årligt. Praktiske Grunde er et tværfagligt forum for analyse af sociale og kulturelle praksisformer, herunder deres sociale genese, strukturelle betingelser, virkemåder og relation til magt- og dominansforhold.

Praktiske Grunde ser det som sin særlige opgave at fremme en kritisk og konstruktiv dialog mellem de mange forskere og studerende, der på vidt forskellige måder og i vidt forskellige faglige og institutionelle sammenhænge arbejder med inspirationen fra den franske sociolog Pierre Bourdieu.

Praktiske Grunde redigeres af et tværfagligt redaktionspanel og bringer fagfællebedømte forskningsartikler, oversættelser af centrale fremmedsprogede tekster, debatindlæg, anmeldelser og bogomtaler, samt meddelelser om konferencer, seminarer, studiegrupper o.l.

Manuskripter sendes i elektronisk form til: praktiskegrunde@hexis.dk. Se nærmere anvisninger på: www.hexis.dk.

Redaktionspanel: Ulf Brinkkjær, Kim Esmark, Ole Hammerslev, Jens A. Hansen, Anders Høg Hansen, Kristian Larsen og Carsten Sestoft.

Redaktionen forord

Kunsten at blive kunstner: Temanummer om kulturens felter

Vi er stolte over at kunne præsentere dette temanummer om kulturens felter. Det er Praktiske Grundes første temanummer og det viser den bredde, vi forsøger at arbejde ud fra. Dette temanummer indeholder work-in-progress artikler, en oversættelse og antydninger til en undersøgelse samt vores sædvanlige nyhedsbrev. I kampen om at blive optaget og valideret på de bibliometriske lister mener vi det er væsentligt både at kunne have innovative artikler og oversættelser af centrale tekster – og det forsøger vi at leve op til, samtidig med at vi forsøger at blive anerkendt som et væsentligt forskningstidsskrift. Takket være det store arbejde fra forfatterne til artiklerne i dette temanummer, mener vi det endnu en gang er lykkedes.

Vi begynder med en sektion, "Utbildnings- og kultursociologiska studier av konstnärer och konstutbildningar i Sverige 1945-2007", som er redigeret af Martin Gustavsson og Mikael Börjesson. Denne del indeholder fem artikler samt et forord, som på hver deres vis bidrager til et større svensk forskningsprojekt om karakteristika ved uddannelser i det kulturelle felt og særligt, hvad det indebærer at få succes i det kulturelle felt. I den første artikel, "Historiska och sociologiska studier av konstnärliga utbildningar och konstens fält", fremlægger Gustavsson og Börjesson deres forskningsprojekt "Konsten att lyckas som konstnär. Socialt ursprung, kön, utbildning och karriär 1945-2007" og skaber en forståelsesramme for de næste artikler. Ydermere illustreres det, hvor vanskeligt det er, at få succes som kunstner.

I artiklen "En prosopografisk studie över konsthögskoleelever och konstnärer 1939-2005" diskuterer Mikael Börjesson, Martin Gustavsson, Raoul Galli, Andreas Melldahl och Christina G. Wistman deres prosopografiske – eller kollektive biografiske – metode og viser nogle grundlæggende karakteristika ved kunststuderende og kunstnere over en lang årrække. Forfatterne viser, hvordan der er sket forandringer i feltet gennem tiden hvad angår karrierebaggrund, uddannelse, udenlandsophold og stipendietildeling. I bedste Bourdieu-stil bevæger artiklen sig reflektivt på både et metodisk og analytisk niveau.

De to næste artikler bygger på interviews. Christina G. Wistman viser i artiklen "'Det enda möjliga' – Konstnärskap och framgångar i egna och andras ögon", hvad det indebærer at lykkes som kunstner. Artiklen bygger på interviews med studerende ved den "Kungliga Konsthögskolan" i Stockholm i perioden 1945-1968. Artiklen beskriver forskellige forestillinger om, hvad det vil sige at være kunstner. I artiklen "'In som ett lejon, ut som ett svin' – Intervjuer med före detta elever vid Konsthögskolan på 1980-talet" spørger Barbro Andersson, hvem der overlever "Konsthögskolan". Svar på dette får vi ud fra interviews med

20 kunstnere født mellem 1950 og 1963, som har studeret ved "Konsthögskolan" i Stockholm.

Marta Edling og Mikael Börjesson argumenterer i artiklen "Om frihet, begåvning och karismatiskt lärande inom den högre bildkonstnärliga utbildningen" for, at der sker en skæv social rekruttering til kunstneriske uddannelser i Sverige samtidig med, at der eksisterer en særegen optagelsesprocedure, der ikke bygger på formelt objektiverede kriterier, men på kunstneriske færdigheder. I udgangspunktet bygger artiklen på statistisk viden om, hvem der studerer til kunstner og sammenholder dette med den karismatiske og praktiske form for læring, der fremelskes ved kunstneriske uddannelser.

Artiklerne i denne del hænger ikke umiddelbart sammen, alligevel er der en sammenhæng da de alle omhandler forskellige aspekter ved kunstuddannelse og kunstfeltet. Ud over præsentationerne af resultaterne af studierne indeholder artiklerne også metodiske refleksioner. Dele af artiklerne blev præceteret på en konference Hexis afholdte i samarbejde med Det fynske Kunstakademi i november 2007. Vi skylder en stor tak til alle der deltog i den forbindelse, og særligt til Rektor Sanne Kofod Olsen og Professor Jakob Jakobsen ved Det fynske Kunstakademi samt naturligvis mest til bidragsyderne, Donald Broady, Mikael Börjesson, Martin Gustavsson og Marta Edling.

I den efterfølgende artikel, "Kunstneren mellem kald og afkald", som ikke har andet tilfælde med de svenske bidrag end at den omhandler kunstfeltet, diskuterer Gisèle Sapiro hvordan kaldet som kunstner bliver til. Sapiro argumenterer – med baggrund i Max Weber – for, hvordan orienteringen mod et kunstnerisk virke er et udtryk for et kald. Artiklen er oversat til dansk af Carsten Sestoft.

I artiklen "Vejen til kunstnerisk innovation: Jan Sonnergaards positionering i det litterære felt" skitserer Carsten Sestoft en analyse af, hvordan Jan Sonnergaards novellesamling "Radiator" kunne blive et litterært mesterværk i slutningen af 1990'erne. Frem for at undersøge Sonnergaards sociale og uddannelsesmæssige baggrund i forhold til resten af det litterære felt påviser Sestoft ved at læse novellesamlingen i forhold til nyere dansk litteraturhistorie, hvordan Sonnergaards kunstneriske positionering korresponderede med det mulighedsrum, der var i feltet på det tidspunkt.

Som sædvanlig afsluttes Praktiske Grunde med nyhedsbrevet, der er redigeret og skrevet af Carsten Sestoft.

Ole Hammerslev og Kim Esmark

Utbildnings- och kultursociologiska studier av konstnärer och konstutbildningar i Sverige 1945-2007

Förord

Ett stort tack riktas till Ole Hammerslev och övriga i redaktionen för Praktiske Grunde för att vi fått erbjudandet att sätta samman flera artiklar kring konstnärliga utbildningar och konstfältet med utgångspunkt i vårt pågående projekt *Konsten att lyckas som konstnär. Socialt ursprung, kön, utbildning och karriär 1945-2007*, finansierat av Vetenskapsrådet, Utbildningsvetenskapliga kommittén, projektperiod 2006-2009. Det har tvingat oss att göra en sammanfattning av var vi står i dagsläget, ett slags halvtidsbokslut. Det har inte varit lätt, men det har varit nödvändigt för att bringa lite ordning i det kreativa kaos som ett månghövdat flerdisciplinärt projekt lätt hamnar i: under dess hatt arbetar forskare från inte mindre än fem olika platser – ekonomisk historia, konstvetenskap, utbildningssociologi, socialantropologi och matematik – sida vid sida.

Vi har således tagit tillfället i akt att uppdatera vår ursprungliga projektbeskrivning så att den bättre överensstämmer med de vägar vi faktiskt slagit in på. Huvudsyftet är fortfarande att studera rekryteringen till konstnärliga utbildningar på olika nivåer inom utbildningssystemet och, för att vara mer precis, utforska relationerna mellan å ena sidan socialt ursprung och konstnärlig utbildning och å andra sidan mellan utbildningsinstitutionerna och det konstnärliga produktionsfältet. Några av de vägar som pekades ut i projektsökan ledde in i återvändsgränder och har därför utgått. Andra har som sagt tillkommit. Förhoppningsvis ger den inledande artikeln (Historiska och sociologiska studier av konstnärliga utbildningar och konstens fält) en översiktlig idé om vad vi vill åstadkomma med projektet.

Vi har också försökt beskriva hur vi gått till väga för att samla in material för den omfattande prosopografiska – eller kollektivbiografiska – studien över samtliga elever på Kungl. Konsthögskolan i Stockholm åren 1939-1986 och samtliga ledande konstnärer i Sverige åren 1945-2007. För att undvika alltför mycket torrsim presenterar vi även några preliminära resultat (se den andra artikeln: En prosopografisk studie över konsthögskoleelever och konstnärer 1939-2005).

Två artiklar diskuterar resultat från intervjustudier. Den ena texten baseras på intervjuer med före detta elever vid Kungl. Konsthögskolan i Stockholm under främst 1950- och

1960-talen ("Det enda möjliga"). Den andra texten behandlar en yngre generation konstnärstudenter, de som gick på skolan främst under 1980-talet och som kom att träda in i fältet när postmodernismen fick sitt genombrott ("In som ett lejon, ut som ett svin").

Den femte och avslutande artikeln (Om frihet, begåvning och karismatiskt lärande inom den högra bildkonstnärliga utbildningen) är huvudsakligen ett bidrag från ett systerprojekt, *Konsthögskolor som kunskapsförmedlare*, lett av Marta Edling och Maria Görts, och diskuterar antagning till och undervisning vid högre konstnärliga utbildningar samt den sociala rekryteringen till dessa.

Martin Gustavsson och Mikael Börjesson
Stockholm, årets sista dag 2007

Vi som har medverkat:

Barbro Andersson, doktorand vid konstvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet. Färdigställer för närvarande avhandlingen *Konsten att göra sig märkvärdig. En studie av det konstnärliga produktionsfältet i Sverige i början av 1990-talet* om de sociala betingelserna för att på olika sätt erövra erkännande som konstnär. Ingår sedan 1991 i forskningsgruppen för utbildnings- och kultursociologi (SEC) vid Uppsala universitet. Medverkar i projektet *Konsten att lyckas som konstnär*.

Mikael Börjesson, forskare och lektor vid Institutionen för utbildning, kultur och media, Uppsala universitet. Leder tillsammans med Donald Broady forskningsgruppen för utbildnings- och kultursociologi (SEC). Leder för närvarande projektet *Transnationella strategier inom den högre utbildningen* och ingår i projekten *Skolans kungsväg* och *Konsten att lyckas som konstnär*.

Marta Edling, forskare och lärare vid Konstvetenskapliga institutionen i Uppsala. Bedriver tillsammans med Maria Görts, lektor vid Högskolan i Dalarna, sedan 2000 ett större projekt, *Konsthögskolor som kunskapsförmedlare*, om den högre svenska bildkonstnärliga utbildningen under 1900-talet. Projektet är unikt i sitt slag, aldrig tidigare har dessa utbildningars moderna historia skrivits. Ingår i referensgruppen till projektet *Konsten att lyckas som konstnär*.

Raoul Galli, doktorand vid Socialantropologiska institutionen, Stockholms universitet. Avhandlingsprojekt – *Sociala och mentala strukturer i reklamvärlden* – bygger på erfarenheter från ett årslångt fältarbete på en internationell reklambyrå i Stockholm. Deltar sedan 2006 inom projektet *Konsten att lyckas som konstnär*.

Martin Gustavsson, forskare och studierektor vid Ekonomisk-historiska institutionen, Stockholms universitet. Är även knuten till forskningsgruppen för utbildnings- och kultursociologi (SEC) och leder för närvarande projektet *Konsten att lyckas som konstnär. Socialt ursprung, kön, utbildning och karriär 1945-2007*.

Andreas Melldahl, forskningsassistent vid Institutionen för utbildning, kultur och media, Uppsala universitet. Assisterar, förutom i projektet *Konsten att lyckas som konstnär*, även i projektet *Transnationella strategier inom den högre utbildningen*.

Christina G. Wistman, doktorand i Konst- och bildvetenskap vid Göteborgs universitet och intendent för konstsamlingarna vid Prins Eugens Waldemarsudde i Stockholm. Disputerar i slutet av mars 2008 på en avhandling som behandlar konstsamlade ur ett sociologiskt perspektiv. Arbetar även inom projektet *Konsten att lyckas som konstnär*.

Historiska och sociologiska studier av konstnärliga utbildningar och konstens fält

Martin Gustavsson & Mikael Börjesson

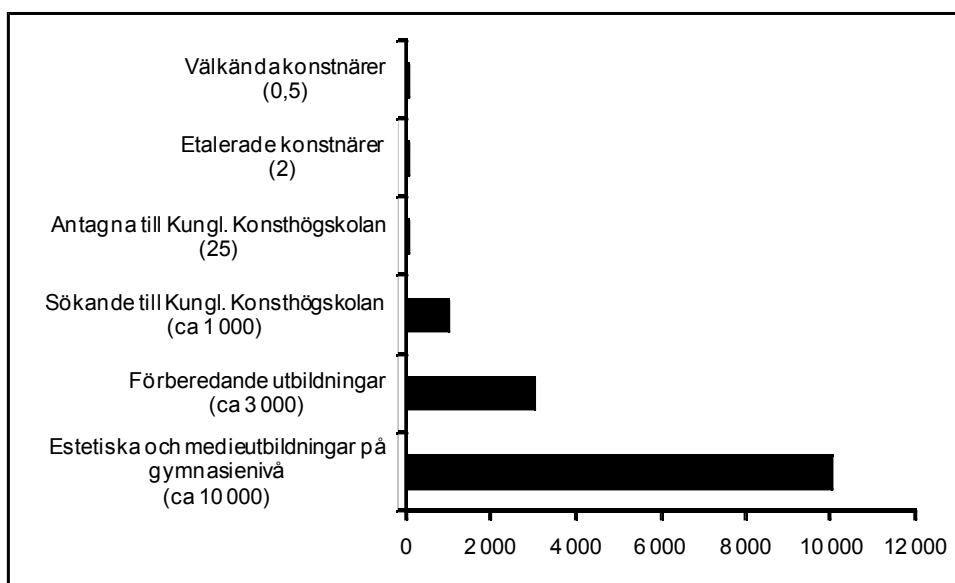
Introduktion

Konstnärliga utbildningar och deras studenter uppvisar en rad intressanta särdrag som förtjänar att utforskas och jämföras med andra utbildningar och andra studenter. Vid Konsthögskolan i Stockholm (etablerad 1735) tas i dag, för att nämna ett exempel, ytterst få av de sökande in. Det är en spegelvänd bild av förhållandena vid Lärarhögskolan i Stockholm (startad 1956) där så gott som samtliga sökanden tas in.¹ Vad utmärker grupper som lyckas få tillträde till en av de mest svårtillgängliga zonerna av det svenska utbildningssystemet?

Inte nog med att få antas på konstnärliga högskolor, få av dem som utexamineras därifrån lyckas därtill etablera sig som erkända konstnärer. På så sätt är konstvärlden att betrakta som en mycket elitistisk värld: en synnerligen spetsig topp tronar på en mycket bred bas, se figur 1 nedan.

¹ På Lärarhögskolan i Stockholm tas i princip samtliga sökande in på alla utbildningar förutom inriktningar mot idrott, historia, religion och samhällskunskap. Ingen utbildning förutsätter dock högre högskoleprovspoäng än ca 1,0 (av maximalt 2,0, 1,0 är medelvärde för alla som skriver provet). Se antagningsstatistik från Verket för högskoleservice, www.vhs.se. Att vi valt Lärarhögskolan i Stockholm som en kontrast beror på att det också är en yrkesorienterad högskola som förts in i högskolan 1977. Lärarhögskolan är dock inte unik i sammanhanget. Flertalet mindre och regionala högskolor har liknade sökstatistik. Se även SOU 2004:29, Lars Lustig, *Tre vägar till den öppna högskolan*, Fritzes, Stockholm 2004, s. 147.

Figur 1. Konstvärlden och dess utbildningar. Uppskattat antal individer på olika nivåer. Årlig produktion.

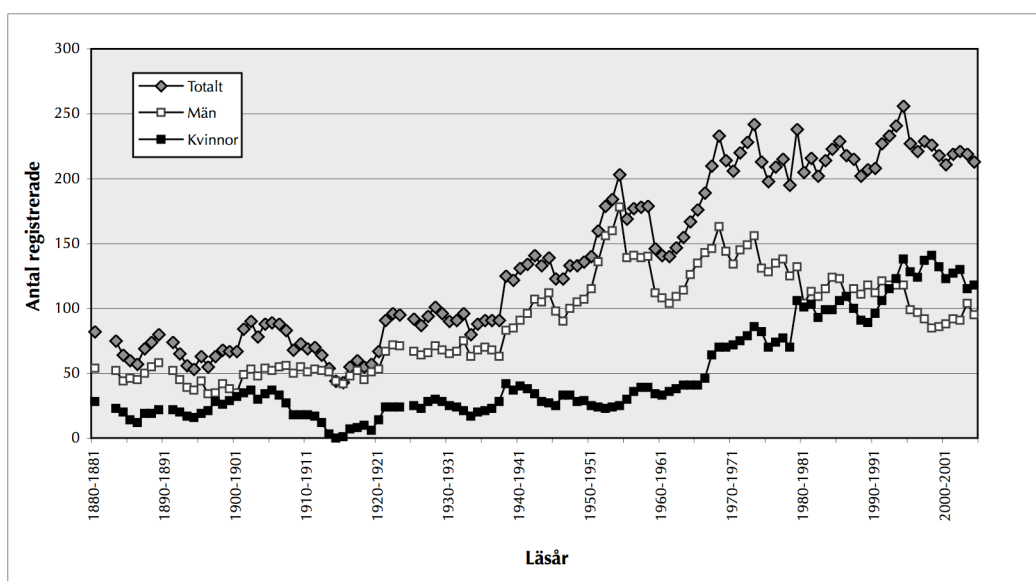


Konstvärlden framstår också som en värld präglad av sega strukturer. Spridda källor pekar på att dagens studenter på Konsthögskolan delar sociala karakteristika med dem som trampade ateljéernas golv ett sekel tidigare. Andelen studenter med arbetarklassbakgrund var ungefär 10-15 procent vid båda sekelskiftena, trots att allmänna studiemedel för högre studier infördes i mitten av seklet (år 1965).² Generellt sett har den sociala snedrekryteringen till högskolan minskat under seklet, men inte i denna del av utbildningssystemet.³ Hur ska man förklara att så pass lite har hänt med rekryteringen av studenter från lägre sociala skikt till den mest ansedda konstnärliga utbildningen i Sverige? En likaså berättigad fråga i sammanhanget är om det har skett förändringar av det sociala ursprunget hos de resterande 85-90 procenten av studenterna som inte har arbetarklassbakgrund. Blir det viktigare att ha föräldrar med konstnärliga yrken för att ta sig in på utbildningen? Vilken roll spelar familjens ekonomiska resurser för möjligheterna att bli antagen?

² Det verkar till och med vara så att andelen studenter med folklig bakgrund på Konsthögskolan var större för hundra år sedan (ca 16 procent åren 1864-1924 sammanräknade, se not 4) än i dag (13 procent, se Statistiska centralbyrån, *Universitet och högskolor. Social bakgrund bland högskolenybjörjare 2001/02 och doktorandnybjörjare 2000/01, 2002*, s. 58).

³ Robert Erikson & Jan O. Jonsson, *Ursprung och utbildning. Social snedrekrytering till högre studier*, SOU 1993:85, s. 156-163.

Figur 2. Antal manliga och kvinnliga elever på Kungl. Konsthögskolan i Stockholm 1880/81-2004/05.



Källa: Elevkataloger Konsthögskolan 1881-1978 (B4a:1), 1978-2002 (B4a:2) och 2002-2005 (lösa på skolans kansli Flaggmansvägen 1, Stockholm). Anm.: även arkitekturstudenter är medräknade i diagrammet.

Våra förstudier av inskrivna kvinnor och män på Konsthögskolan från opponentrörelsens 1880-tal till i dag pekar också på en konstant: andelen kvinnor var densamma såväl kring år 1900 som runt år 2000 (ca 50 procent, se figur 2). Däremellan är det dock en allt annat än numerisk balans. Männen dominerar större delen av seklet och träder tillbaka först mot dess slut. Hur kan dessa fluktuationer förstås? Vi vet dessutom att de kvinnor och män som möttes på skolan för hundra år sedan hade skiftande socialt ursprung: borgarklassens döttrar fick här möta en och annan son från arbetarklassen.⁴ Kvarstår denna klassmässiga asymmetri mellan könen i dag?

En annan tydlig tendens är att antalet studenter ökade kraftigt efter andra världskriget. Från 1880 fram till 1940 var antalet inskrivna relativt konstant (strax under 100 studenter). Därefter skedde en tydlig ökning fram till 1970-talet. Sedan dess har antalet inskrivna studenter legat på omkring dryga 200 per år. Ökningen under efterkrigstiden är del av en generell utbyggnad av utbildningssystemet. Samtidigt skall man hålla i minnet att ökningen av antalet studenter på Konsthögskolan är underdimensionerad i relation till den allmänna högskoleexpansionen. En konsekvens av detta är att det var *än mer* exklusivt att bedriva studier på skolan i slutet av perioden än i dess början.

Vi har valt att begränsa den empiriska undersökningen till perioden 1939-2007. På så sätt fångar vi såväl männens frammarsch och tillbakagång som kvinnornas stora intåg. Likaså får vi med en tid av expansion av studentantalet och en mer statisk period. Därtill har

⁴ Ingrid Ingelman, *Kvinnliga konstnärer i Sverige. En undersökning av elever vid Konstakademien, inskrivna 1864-1924, deras rekrytering, utbildning och verksamhet*, Uppsala universitet, 1982, tabell 3 och 4, s. 128.

vi möjliggjort studier av rekryteringen under åren före och efter införandet av allmänna studielån. Till yttermera visso kan vi undersöka vad sådana omvälvande händelser i samhället som den politiska radikaliseringsen under slutet av 1960-talet och början 1970-talet innebär för rekryteringen.⁵

Fokus är högre konstnärliga utbildningar i allmänhet⁶ och den traditionellt sett ledande institutionen, Konsthögskolan i Stockholm med anor från 1735, i synnerhet.⁷ Fram till och med 1980-talet har skolan en särställning i det svenska konstfältet och i det svenska utbildningssystemet och förtjänar därför särskild uppmärksamhet.⁸

Att vi väljer att fokusera en skola innebär inte att vi lämnar de övriga utom sikte. I en av de nedan presenterade delstudierna är hela fältet av konstnärliga utbildningar studieobjektet. Vi kommer här även att jämföra relationen mellan Konsthögskolan och Konstfack. Konsthögskolan var som framgått länge den obestridda giganten och Konstfack, som var en fackskola och inte en högskola, fungerade till stor del som en förberedande skola för Konsthögskolan. Konstfack fick högskolestatus först 1977 och konst blev en egen institution så sent som vid mitten av 1990-talet. Från att ha varit helt underordnad har Konstfacks konstutbildning nu på allvar börjat utmana Konsthögskolans konstutbildning.

Projektet kan sammanfattas utifrån ett antal huvudfrågor:

- Vilka är vägarna till högre konstnärliga utbildningar?
- Vad utmärker dem som tar sig dit (socialt ursprung, kön, skolframgång etc.)?
- Vilken funktion spelar Kungliga Konsthögskolan i Stockholm för produktionen av konstnärer?
- Vilka framtider väntar på arbetsmarknaden?
- Vilka former av framgångar som konstnär går att identifiera?
- Finns det andra vägar in i det konstnärliga fältet än via konsthögskolorna?
- Hur har allt detta förändrats det senaste halvsekle?

Vi kommer att svara på frågorna i ett antal delstudier.

⁵ Angående relationen mellan konstnärliga positioneringar och politiska ställningstaganden, se Gisèle Sapiro, *La guerre des écrivains 1940-1953*, Fayard, Paris 1999.

⁶ Konstnärliga utbildningar kan i mångt och mycket ses som atypiska företeelser inom högskolevärlden. Detta kommer bland annat till uttryck i speciella antagningsförfaranden, annorlunda professorsrekrytering, fria studier och nära relation till den professionella världen. Det kan också spåras i institutionernas självbild av att utgöra en mycket speciell värld, vars syfte just är att skapa det unika, det individuella och det upphöjda. Se Marta Edling och Maria Görts "Att vara student på en konsthögskola" s. 99-108 i Lillemor Kim och Pehr Mårtens (red.), *Den vildväxande högskolan. Studier av reformer, miljöer och kunskapsvägar*, Stockholm 2003. Se även Barbro Anderssons, Christina Wistmans samt Marta Edling och Mikael Börjessons bidrag i detta nummer.

⁷ SOU, *Konstnärlig högskoleutbildning. Betänkande av utredningen om konstnärliga högskoleutbildningar*, 1992:12.

⁸ En intressant detalj, som Raoul Galli gjort oss uppmärksamma på, är att den numera *statliga* Konsthögskolan väljer att kalla sig "kunglig" (liksom för övrigt också andra statliga institutioner som Dramatiska teatern, Operan och Musikhögskolan i huvudstaden gör).

Fyra delstudier

Fyra delstudier ingår i projektet. Delstudierna har delvis olika fokus. I två av dessa är hela rummet av gymnasiala, förberedande och högre konstnärliga utbildningar studieobjektet. I en tredje analyseras konstnärliga utbildningar i detalj och frågor om det kulturella kapitalets betydelse undersöks genom jämförelser av konstutbildningar med teaterutbildningar och andra elitutbildningar. En fjärde ägnas dels åt rekryteringen till Konsthögskolan i Stockholm 1939-1986, dels åt fältet av konstnärer 1945-2005. Metoderna och materialen varierar. I flera delstudier görs flitigt bruk av statistik och geometrisk dataanalys, i en genomförs stora intervjuer och en annan bygger på en omfattande insamling av material i arkiv. I samtliga delstudier är jämförelser över tid centrala. Nedan beskrivs delstudierna ytterligare.

Konstnärliga utbildningar och lärosäten och det svenska högskolefältet

Forskningsgruppen för utbildnings- och kultursociologi har från Statistiska centralbyrån (SCB) beställt en mycket omfattande databas med avidentifierad information på individnivå om bland annat samtliga studenter i svensk högskola åren 1977-2005 (deras ekonomiska och sociala bakgrund, egna utbildningsgångar i form av bland annat gymnasieutbildningar, gymnasiebetyg och poäng på högskoleprovet, etc.). Denna databas möjliggör för projektet att studera både delfältet av konstnärliga utbildningar och dessa utbildningars positioner inom det svenska högskolefältet.⁹ Vi avser söka svar på frågor som: Hur ser hierarkierna mellan olika konstnärliga högskolor ut? Hur har etableringen av de nya utbildningarna i fri konst i Malmö (1995) och i Umeå (1987) påverkat utbildningarna i Stockholm och Göteborg? Hur förhåller sig konstutbildningar till utbildningar inom musik och teater? Vilka skillnader finns mellan teoretiska och praktiska utbildningar (exempelvis mellan konstvetenskap och fri konst, eller mellan teatervetenskap och skådespelarprogrammet)? Vidare kan de konstnärliga utbildningarna relateras till andra typer av högskoleutbildningar. På vilka sätt skiljer sig de mest uppburna konstnärliga utbildningarna från andra elitutbildningar? Och, slutligen, hur har detta system förändrats under de senaste 30-åren?

Några första resultat presenteras nedan i artikeln av Edling och Börjesson. I artikeln beskrivs utbildningens uppläggning och fokus på individuell utveckling och det konstateras att utbildningarna präglas av stor frihet: mycket få riktlinjer finns för antagningsprovernas utformning, studiegången innehåller i stort sett inga obligatoriska moment och examinationer i gängse mening saknas. Det är vidare uppenbart att utbildningarna i fri konst skiljer sig från många andra elitutbildningar. De som tas in på femåriga program i fri konst har vanligtvis betydligt mindre av formella utbildningsmeriter (höga gymnasiebetyg och höga poäng på högskoleprovet) än studenter vid låt säga teknisk fysik, läkarutbildningen eller juristutbildningen. Ytterligare ett särdrag är att det inte är studenter från hem med mycket omfattande utbildningstillgångar som är mest överrepresenterade. De som i störst utsträckning lyckas ta sig in är barn till konstproducenter.

⁹ En terminologisk notering. När vi talar om *konstnärliga utbildningar* avser vi alla former av utbildningar som omfattas av den svenska utbildningsnomenklaturens (SUN-2000) kategori 21 Konst och media. Här finns exempelvis både yrkesutbildningar inom fri konst, hantverk, foto, musik, teater, design och reklam och generella utbildningar som teatervetenskap, filmvetenskap och konstvetenskap. Med *konstutbildningar* avses yrkesutbildningar inom fri konst.

Konstnärliga utbildningar och det kulturella kapitalet

Databasen över de miljontals studenter som befunnit sig i svensk högre utbildning sedan 1977 kompletteras med enkätstudier och intervjuer. I skrivande stund har vi samlat in cirka 2 500 enkätsvar från studenter på lärosäten främst koncentrerade till Stockholm-Uppsala-regionen. Ett drygt hundratal av studenterna som besvarat enkäten går på konstnärliga utbildningar (vi jämför bland annat konststudenter med teaterstudenter). Därtill har vi hittills genomfört trettioåttio intervjuer med konstnärer som gick på Konsthögskolan i Stockholm under främst 1950- och 1980-talen, och vi avser även att genomföra ett tiotal intervjuer med nuvarande elever på skolan.

Genom enkätstudien vill vi förstå de miljöer som utbildningarna utgör. Hur ser studenterna på sin utbildning, varför har man valt den, hur mycket tid läggs ned på studierna, vilka umgås man med, anser man att det är viktigt med nollningstraditioner, mindre fester eller traditionsenliga middagar? I vilket sammanhang ser man sina studier, var det den utbildning man helst ville komma in på, vad anser man om högskolans status och vilka andra utbildningar sökte man? I enkäten ställs också frågor om studenternas kulturella preferenser och praktiker. Det är här intressant att se om det odlas en specifik kulturell smak på de konstnärliga utbildningarna och om det går att urskilja olika förhållningsätt till kulturkonsumtion bland de studerande på de konstnärliga utbildningarna. Vidare: Hur är smaken relaterad till det sociala ursprunget? Formas smaken mer av den utbildning man går än av ens uppväxtmiljö? Ambitionen är således att säga något om det kulturella kapitalet i relation till såväl socialt ursprung som högre utbildning. Tack vare bredden av utbildningar som enkätundersökningen omfattar går det även att analysera hur de som läser på konstnärliga utbildningar skiljer sig från studenter på andra elitutbildningar. Av särskilt intresse är att analysera investeringarna i kulturella tillgångar. Det är mycket sannolikt att de som går en konstutbildning oftare besöker konstgallerier och konstmuseer, men går de även mer frekvent på rockkonserter eller teateruppsättningar av fria teatergrupper? Vi menar här att det är viktigt att se kulturkonsumtionen som en helhet och som del av formeringen av en konstnärlig habitus.

Intervjuundersökningarna har flera syften. Ett första användningsområde är rent metodologiskt. I den prosopografiska studien över konstnärer 1945-2007 samlas information om framgång inom konstfältet (se beskrivning nedan). Att välja ut relevanta indikatorer på framgång är svårt. Därför har vi använt oss av intervjuer för att stämma av hur väl de indikatorer vi valt tycks fungera enligt dem som är verksamma i konstlivet. Dels är det viktigt att få en idé om hur olika typer av framgång viktas mot varandra, är det viktigare att bli uppköpt av museerna eller att ställas ut av rätt gallerister? Dels behöver vi mer specifik information, exempelvis vilka gallerier ansågs prestigefulla vid olika tidpunkter.

Ett andra användningsområde är att bättre förstå hur den högre konstnärliga utbildningen har fungerat som utbildningsmiljö och vad den betyder för den framtida karriären. Hur hanteras de stora friheter som utbildningen rymmer, hur gestaltar sig handledarrelationerna till professorerna, vilka band har man till de andra eleverna på skolan?¹⁰

¹⁰ Vi ser här en stor potential att sammankoppla projektets intervjuer med de studier som Marta Edling och Maria Görts gör inom sitt konstvetenskapliga projekt *Konsthögskolor som kunskapsförmedlare* där den högre svenska bildkonstnärliga utbildningen under 1900-talet analyseras. Edling och Görts har ett

För det tredje ger intervjuerna en unik möjlighet att förstå logiken i de enskilda livsbana-
norna, från uppväxt, via förberedande skolor och högre konstnärlig utbildning, till inträde i
konstfältet och en karriär inom detta. Man kan få fatt på hur den konstnärliga banan ständigt
omkonstrueras av informanterna, där de olika delarna ses fogas in i en berättelse om ett
unikt konstnärskap.

I detta specialnummer ägnas två av artiklarna, de skrivna av Barbro Andersson och
Christina G. Wistman, åt preliminära resultat från intervjustudierna.

Gymnasiala och förberedande konstnärliga utbildningar

Vi menar att det är nödvändigt att ta ett helhetsgrepp om de konstnärliga utbildningarna. De
konstnärliga högskoleutbildningarna är svåra att förstå utan undervegetationen av gymna-
siala och förberedande konstnärliga skolor. Dessa är strukturerade och hierarkiserade och
utgör ett fält i sig där det sker snabba förändringar. Vi avser att studera dessa skolor på ett
flertal sätt.

En första ingång är att utgå från det statistiska material som beställts från Statistiska
centralbyrån och som omfattar alla gymnasieelever under perioden 1988-2005 och som
tillåter precisa analyser av de estetiska gymnasieutbildningarnas rekrytering i termer av
framför allt socialt ursprung, kön och skolmässiga meriter. Vår hypotes är att expansionen
av det estetiska utbildningsområdet har lett till en mer differentierad rekrytering och större
sociala skillnader mellan utbildningarna och skolorna. I och med att konkurrensen inom
området är så omfattande (se Figur 1 över konstvärlden och dess utbildningar ovan) är det
endast ett fåtal skolor som kan fungera som reellt förberedande för en konstnärlig yrkesbana
(en mycket intressant följdfråga är naturligtvis vad de övriga utbildningarna leder till).
Sannolikt har också expansionen medfört att konkurrensen mellan de ledande skolorna har
hårdnat.¹¹

Ett andra steg är att analysera utbildningsbakgrunden hos den lilla exklusiva skara som
tagit sig vidare i systemet till de mest eftersökta skolorna. Den databas vi bygger upp över
studenterna på Konsthögskolan i Stockholm omfattar sådan information för de flesta åren
och några preliminära analyser av Andreas Melldahl presenteras nedan. Ett intressant resul-
tat är att betydelsen av förberedande skolor har ökad över tid. Sedan 1970-talet har nästan
samtliga som tas in genomgått någon förberedande skola. Under 1940- och 1950-talen
saknade över hälften av studenterna en förberedande utbildning. Vi har också fått tillgång
till andra typer av material som kan besvara frågor kring de förberedande skolornas bety-
delse. Bengt Carlsson har genomfört en enkätundersökning av alla som gått ut från
Teaterhögskolan i Stockholm 1978-1998 och alla som gick på skolan 2002, totalt drygt 300

tydligt fokus på undervisningens innehåll, medan vi i större utsträckning intresserar oss för de
individuella konstelevernans förhållande till undervisningen och skolans betydelse för deras livsbanor.

¹¹ Vad gäller gymnasieskolorna har Södra latins estetiska utbildningar länge haft en mycket
dominerande position (Södra latin ligger på Södermalm i Stockholm, en stadsdel som länge
favoriserats av kulturproducentgrupper). Dessa fungerar som reellt förberedande utbildningar för
antagning till högre konstnärliga utbildningar och i förlängningen inträde i kulturens fält medan många
andra gymnasieutbildningar endast är nominellt förberedande. Det vore här intressant att kontrastera
rekryteringen till prestigefulla konstnärliga gymnasieutbildningar som Södra latin eller
Riddarfjärdsskolans balettutbildning (också belägen på Södermalm) med nyligen anlända konkurrenter.
Bland de senare har många friskolor etablerat sig, men det finns även kommunala pretenderer.

studenter.¹² Teaterhögskolan i Stockholm har också genomfört en webbaserad enkätundersökning av alla som sökte till skådespelarprogrammet 2007. Dessa studier kan dessutom kompletteras med uppgifter från vår egen enkätundersökning och det statistiska datamaterialet från Statistiska centralbyrån för att på ett ytterligare sätt undersöka vilka utbildningsvägar som lett fram till studier på Konstfack, Konsthögskolan och Teaterhögskolan. I och med att de högre konstnärliga skolorna är de (symboliskt sett) viktigaste avnämarna för de förberedande skolorna är det rimligt att anta att deras inbördes status till största del är betingad av i vilken utsträckning de har förmågan att placera sina elever på de mest ansedda högre skolorna.

En tredje typ av studier består i att närstudera fyra, fem av de mer centrala förberedande skolorna, såsom Nyckelviksskolan, Idun Lovén och Gerlesborgsskolan vad det gäller konst¹³ och Skara skolscen, Teaterverkstan och Kulturama för teater,¹⁴ för att se vilka elever de rekryter, vilka tidigare investeringar de gjort, hur de förhåller sig till andra konkurrerande utbildningar, vilka sociala kontaktnät de bygger upp och hur de orienterar sig mot de högre konstnärliga utbildningarna.

Prosopografiska studier av konststudenter och konstnärer

En fjärde studie ägnas dels åt rekryteringen till Konsthögskolan i Stockholm 1939-1986, dels åt fältet av konstnärer 1945-2005. Till skillnad från de ovan nämnda studierna, som tecknar sociala kartor över hela utbildningssystemet, koncentrerar sig denna mer renodlat historiska delstudie på endast *en* elitskola, rekryteringen till Kungliga Konsthögskolan i Stockholm. Det är en kollektivbiografisk studie över samtliga elever (1 179 stycken) som gick på skolan åren 1939 till 1986. Parallellt bygger vi upp en databas med uppgifter om alla individer som gör avtryck i fältet för konstproduktion 1945-2005. Till viss del är dessa databaser överlappande. Många av dem som går på skolan kommer att träda in i konstfältet och en del av dem som finns i konstlivet har en bakgrund på Konsthögskolan i Stockholm. Men sannolikt kommer en stor del av dem som finns i fältet att ha andra bakgrunder och frågan blir då vilka. Och alla som går ut från Konsthögskolan i Stockholm kommer inte att träda in i konstfältet eller lämna detta efter ett antal försök att etablera sig. Vart tar dessa individer vägen?

Tack vare delstudiens undersökningsdesign kan vi säga något om förhållandet mellan den ledande skolan för högre konstnärlig utbildning och själva konstfältet. Vi kan analysera skolans betydelse över tid, om det blir allt färre eller allt fler forna elever som lyckas göra ett inträde i konstfältet. Vår arbetshypotes är att det över tid blir allt viktigare att ha gått på en central konsthögskola. I dag torde det vara en nödvändig, om än inte tillräcklig, förutsätt-

¹² En artikel baserad på enkätundersökningen och författad av Mikael Börjesson och Bengt Carlsson är planerad inom projekts ram. För en första översiktig analys av enkätmaterialet, se Bengt Carlsson, *Resultat från enkät till skådespelarna på Teaterhögskolan – antagna 1978 – 2002*, Intern PM, Teaterhögskolan i Stockholm.

¹³ Till Konsthögskolan hade 115 av de 789 sökande år 2004 gått på Gerlesborgsskolan, 65 på Basis, 62 på Idun Lovén och 58 på Nyckelviksskolan. Intern PM Konsthögskolan.

¹⁴ Nästan alla examinerade vid Teaterhögskolan har gått minst en förberedande teaterutbildning (88 procent). Skara skolscen är den vanligaste (36 av 175), följd av Teaterverkstaden (28) och Kulturama (19). Se Bengt Carlsson, *Resultat från enkät till skådespelarna på Teaterhögskolan – antagna 1978 – 2002*, Intern PM, Teaterhögskolan i Stockholm, s. 11.

ning för att alls kunna etablera sig i konstfältet. Om detta stämmer blir följdfrågan vilka andra tillgångar än rätt utbildningskapital som är nödvändiga för att kunna etablera sig i fältet.

I detta specialnummer av *Praktiske Grunde* ägnas en av artiklarna åt den fjärde delstudien. Vi kommer dels att presentera studiens upplägg, dels rapportera några tentativa resultat (se "En prosopografisk studie över konsthögskoleelever och konstnärer 1939-2005").

En prosopografisk studie över konsthögskoleelever och konstnärer 1939-2005

Mikael Börjesson, Martin Gustavsson, Raoul Galli, Andreas Melldahl och Christina G. Wistman

Den här artikeln ger några exempel på hur vi gått till väga för att samla in data om kollektiva konstnärsbanor. Vår ambition är att följa individerna från vaggan – via skolor – till konstfältet. I ett första huvudavsnitt koncentrerar vi oss på de elever som var inskrivna på Kungliga Konsthögskolan i Stockholm åren 1939 till 1986. Hur många förberedande konstutbildningar hade de gått innan de kom in på skolan? Hur många ansökningar lämnade de in innan de blev antagna? Var manliga elever mer framgångsrika än kvinnliga i att få stipendier och belöningar under skoltiden? Vad skiljer eleverna som utexaminerades under en period då konstfältet präglades av "postmodernism" från eleverna som utexaminerades under en tidigare era märkt av "efterkrigstidsmodernism"? I det andra huvudavsnittet lämnar vi skolans värld för att i stället koncentrera oss på verksamma – utexaminerade – konstnärer i det svenska konstfältet 1945-2005. Vi ställer delvis samma typ av frågor i denna del: var manliga konstnärer mer framgångsrika än kvinnliga i att få stipendier och belöningar *efter* skoltiden? Hur har stipendieutdelningen förändrats över tid? Avslutningsvis lyfter vi fram tidskrifter och kritiker som hade en central roll i hallstämplandet av svenska konstnärskap.

Inledning – om att använda prosopografisk metod

Projektet *Konsten att lyckas som konstnär* ägnar stor möda åt en kollektivbiografisk – eller prosopografisk – studie över dels samtliga elever som gick på Kungliga Konsthögskolan åren 1939 till 1986, dels samtliga konstnärer som intog centrala positioner i det svenska konstfältet åren 1945-2005.

Att studera konstnärer med prosopografisk metod ger oss möjlighet att bryta dels med föreställningen om konstnären som en upphöjd individ, en person med distinkt andra kvaliteter än ordinära människor, dels med bilden av konstnären som del av ett homogent kollektiv, en inte bara enhetlig grupp med gemensamma villkor¹⁵ utan därtill enad grupp med gemensamma intressen.¹⁶ För det första riktar vi ljuset mot, inte enskilda konstnärskap utan, samtliga individer på Konsthögskolan liksom samtliga individer som intar mer betydande positioner på det konstnärliga fältet. För det andra fokuserar vi inte vad som förenar olika konstnärer, utan vad som särskiljer olika konstnärer. Ambitionen är att kartlägga olika typer av banor (mer eller mindre framgångsrika sett utifrån fältets egna kriterier) och se hur dessa är relaterade till konstnärernas egenskaper (ålder, kön, socialt ursprung, utbildningsgång, etc.).

Den prosopografi som används i våra analyser ligger i linje med vad Donald Broady benämner en Bourdieusk prosopografi och som han definierar som en kollektivbiografi med fyra kännetecken: 1) att man studerar individer som hör till ett och samma fält, 2) att insamlingen omfattar en stor mängd information ordnad i ett antal variabler med olika rubriker som socialt ursprung, utbildningsbakgrund, fältspecifika tillgångar, etc., 3) att samma typ av information samlas in för alla individer, samt 4) att forskningsobjektet inte är individerna i sig, utan snarare fältet, dess historia och struktur.¹⁷ Tack vare prosopografin är det dessutom möjligt att bryta med icke-vetenskapliga gränsdragningar mellan dem som studerar enskilda verk och konstnärskap och dem som studerar kulturen som system, eller för att citera Broadys exemplifiering utifrån studier av litteratur och författare:

Within the sociology of literature a peculiar division of labor often holds. Some studies give the bird's-eye view of how the system works, others take a magnifying glass to scrutinize the life and work of certain authors and their immediate environments. The research tools offered by the French prosopographical tradition are useful for achieving the synoptic view of the field as well as an understanding of the human practices that, while being conditioned by the field, constitute the conditions for its development.¹⁸

Prosopografiska material kan ligga till grund för skilda typer av analyser. Såväl statistiska analyser – där geometrisk dataanalys, som inkluderar metoder som korrespondensanalys

¹⁵ Jfr statliga försök att utreda "konstnärernas" villkor, t.ex.: *Konstnärens villkor*, SOU 1990:39, *Kulturpolitikens inriktningar*, SOU 1995:84, *Generella konstnärsstöd*, SOU 1997:184, *Kartläggning av konstnärernas verksamhetsinriktning och ekonomiska förhållanden*, SOU 1997:190. Man kan lägga till att det är svårt att slå fast vilka som ska tillhöra kategorin konstnärer. I en utredning står att läsa: "Det är omöjligt att med exakthet ange hur många konstnärer som finns. Ett skäl till det är att gränsen mellan etablerade, yrkesverksamma och oetablerade är mycket oklar. Ett annat är att det inte heller finns något enhetligt konstnärsyrke utan gruppen konstnärer är mycket heterogen. En stor skillnad går mellan konstnärer som kan ha anställning och konstnärer som är egenföretagare. Antalet konstnärer varierar i olika undersökningar från omkring 36 000 enligt Folk- och bostadsräkningen (FoB), till 21 000 enligt medlemsstatistiken i KLYS [Konstnärer och Litterära Yrkesutövares Samarbetsnämnd]. Min bedömning är att 25 000 yrkesverksamma konstnärer är en rimlig skattning. Det finns ett stort behov av bättre statistik inom konstnärspolitiken." Se *Arbete åt konstnärer*, SOU 1997:183, s. 51.

¹⁶ Bland intresseorganisationer i Sverige märks Konstnärernas riksorganisation (KRO).

¹⁷ Donald Broady, "French prosopography. Definition and suggested readings," s. 381-385 in *Poetics*, Volume 30, Issue 5-6, 2002.

¹⁸ *Ibid*, s. 384.

och multipel korrespondensanalys, är synnerligen väl lämplig och speciellt föredragen inom den franska traditionen – som mer kvalitativa analyser är möjliga att använda sig av.¹⁹ Vår ambition är att i första hand använda geometrisk dataanalys för att analysera den databas som är under uppbyggnad.²⁰ Dessutom kommer vi att göra flitigt bruk av korstabeller och andra standardmetoder inom statistiken. En ytterligare målsättning är att koppla samman det kvantitativa materialet med mer kvalitativa analyser – de statistiska analyserna kan användas för att identifiera intressanta typer av konstnärliga banor, och då inte endast de mest framgångsrika, utan även de mest frekventa, vilka kan följas upp i andra typer av material.²¹

I det följande kommer vi att presentera de källor som ligger till grund för den prosopografiska databasen över konsthögskoleelever och konstnärer och diskutera definitionerna av undersökningspopulationerna. Några ord kommer att sägas om uppbyggnaden av databasen och vilka variabler som är tänkta att ingå. En del preliminära resultat presenteras.

Design

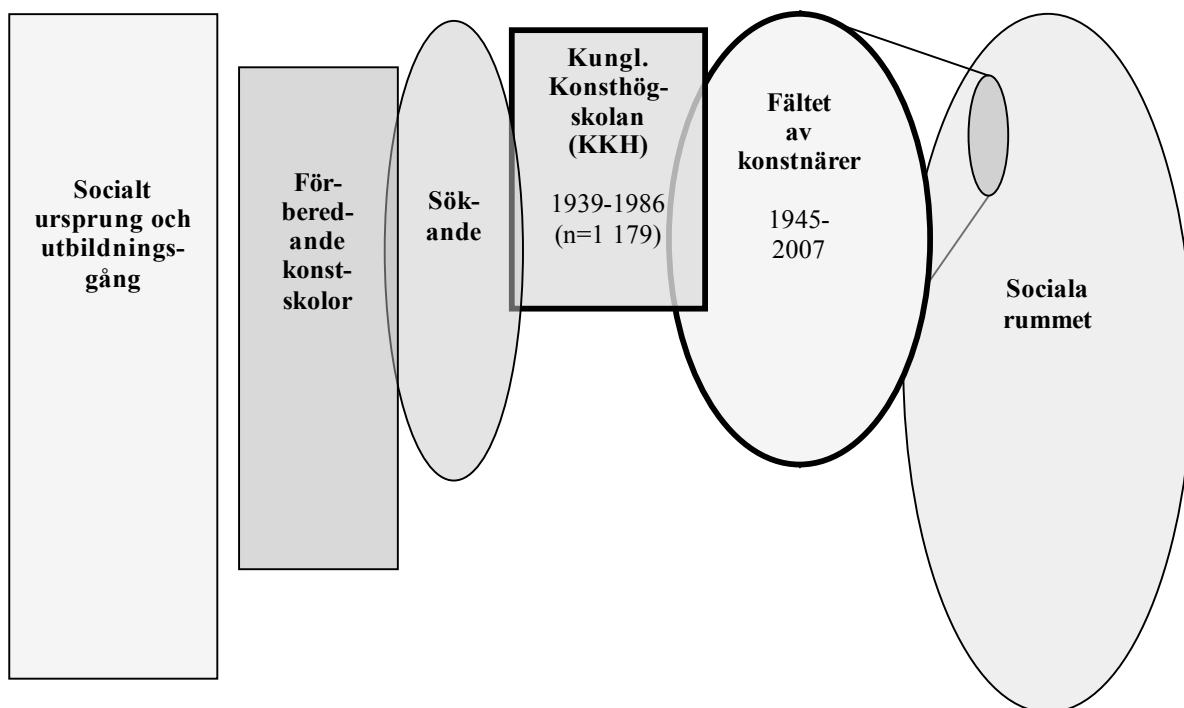
I två till varandra relaterade studier använder vi prosopografi som huvudmetod. Det handlar, som har framgått, om att skriva en kollektivbiografi över dels samtliga elever som var inskrivna på Kungliga konsthögskolan i Stockholm åren 1939 och 1986 (se mittenzonen i figur 3 nedan), dels samtliga konstnärer som besitter inflytelserika positioner i det svenska konstfältet mellan 1945-2007 (se zonen till höger om mitten).

¹⁹ Se ibid, s. 382-383, där flera franska studier presenteras. Vad gäller prosopografiska studier i Sverige har inom ramen för projektet *Literary Generations and Social Authority: A Study of American Debut Writers, 1940-2000* (Riksbankens jubileumsfond, 2001-2005) en prosopografisk databas över samtliga romandebutanter åren 1940, 1955 och 1970 byggts upp, totalt omfattande närmare ett tusen författare, och projektet *Formering för offentlighet. En kollektivbiografi över Stockholmskvinnor 1880-1920*, (Riksbankens jubileumsfond, 2000-2006), har upprättat databaser över ledande kvinnor inom utbildning, filantropi, litteratur och politik. Bland pågående projekt som använder sig av prosopografisk metod kan nämnas *Transnationella strategier inom den högre utbildningen. Sveriges förhållande till Frankrike och USA, 1919-2009* (Vetenskapsrådet, UVK, 2007-2009) där två större databaser är under konstruktion, en gällande alla stipendiater som rest mellan Sverige och USA och som finns katalogiserade i Sverige-Amerika Stiftelsens och American Scandinavian Foundations arkiv. Nyligen arrangerades i Uppsala en European Science Foundation Explorative Workshop kring prosopografi, se <http://www.skeptron.uu.se/monicalz/esf/>.

²⁰ En aktuell och grundlig framställning över geometrisk dataanalys är Brigitte Le Roux & Henry Rouanet, *Geometric Data Analysis. From Correspondence Analysis to Structured Data Analysis*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht/Boston/London 2004.

²¹ Ett exempel på hur geometrisk dataanalys kan kombineras med andra metoder som intervju finns i Mikael Börjesson, *Transnationella utbildningsstrategier vid svenska lärosäten och bland svenska studenter i Paris och New York*, Ak. avh., Disputationsupplaga, Rapporter från Forskningsgruppen för utbildnings- och kultursociologi, nr 37, SEC/ILU, Uppsala universitet, Uppsala 2005.

Figur 3. Modell över relationer mellan socialt ursprung, förberedande skolor, sökande till konsthögskolor, Kungl. Konsthögskolan i Stockholm (KKH), fältet av konstnärer och det sociala rummet.



Socialt ursprung	Förberedande skolor	Sökande	Kungl. Konsthögskolan	Fältet av konstnärer	Det sociala rummet
Föräldrarnas yrke	Skola	Namn	Namn	Gallerier	Yrke
Föräldrarnas utbildning	År	Antal gånger	Födelsedatum (personnummer)	Utställningar på museer	Inkomst
Föräldrarnas inkomst		Förberedande skolor	Födelseort och -församling	Medverkan i biennaler	Utbildning
Bostadsort			Medborgarskap	Inköp	Civilstånd
Gymnasieutbildning			Bostadsadress	Stipendier och priser	Bostadsort
Gymnasieskola			Antagningsår	Utsmyckningsuppdrag	Boende
Universitetsstudier			Examensår	Recensioner i dagspress	
Yrken			Skolor (Inriktningar)	Omnämmande i konsttidskrift	
Utlandsvistelser			Permitteringar	Publikationer	
			Belöningar	Poster och tjänster konstnärliga utb.	
			Utlandsvistelser	Förtroendeuppdrag	
			Uppdrag		
<i>Stadsarkiv, biografier, SCB</i>	<i>KKH:s arkiv</i>	<i>KKH:s arkiv</i>	<i>KKH:s arkiv</i>	<i>Gallerikataloger, dagspress, Libris, matriklar, internet, intervjuer</i>	<i>SCB, biografier, m.m.</i>

Vi försöker fånga in en hel social bana: följa individerna från vaggan, via skolan till konstfältet (eller till andra platser på arbetsmarknaden för dem som inte "lyckas som konstnärer"). Hur göra? För att lösa knuten började vi mitt i detta levnadslopp. Vårt första steg var att kliva ner i skolarkiven och samla in basal information (namn, kön, ålder, konstnärlig inriktning)

om alla de 1 179 studenter som var inskrivna på Konsthögskolan 1939-1986. Nästa steg blev att följa dem framåt i tiden (till höger i figur 3): ut ur skolan till olika positioner i konstens fält eller, om de alls inte lyckades inta positioner i detta fält, till olika områden på den övriga arbetsmarknaden (ett pågående arbete påbörjat våren 2007). Sista steget blir att följa eleverna tillbaka i tiden (till vänster i figur 3) och samla information från folkbokföringsmaterial om deras sociala, utbildningsmässiga och geografiska bakgrund (ett arbete som påbörjas våren 2008).

År 1939 är valt som startår för studien av Konsthögskolan för att få med den första efterkrigsgenerationen i undersökningen. *1947 års män*²² var nämligen registrerade på Konsthögskolan mellan 1939 och 1947. Vi avslutar skolundersökningen år 1986 dels för att det från och med denna tid finns heltäckande och detaljerad utbildningsstatistiska data att tillgå från Statistiska centralbyrån, dels för att helt enkelt spara tid och arbete.

Vi väljer att studera konstnärer som "lyckats" i det svenska konstfältet under hela den långa sextioårsperioden 1945-2007. Hur hitta bra indikatorer på att lyckas i konstvärlden? Vi kommer använda multidimensionella kriterier för att definiera framgångsrika och ledande konstnärer i den här studien. En "ledande" konstnär blir därmed en person som uppfyller en rad olika kriterier (vi arbetar för tillfället med ett drygt tiotal indikatorer som kan kombineras på många sätt – mer om dessa indikatorer nedan).

Studien över elever på Konsthögskolan och studien över konstnärer i fältet är relaterade. Hur många av de forna eleverna på Konsthögskolan dyker exempelvis upp i gruppen av "framgångsrika" konstnärer? Hur många av de framgångsrika kommer från andra konstskolor (t.ex. Valand i Göteborg)? Finns det några alternativa banor in till centrala positioner i konstfältet som *inte* går via elitskolor i Sverige eller annorstädes?

Konsthögskolans elever 1939-1986

Följande avsnitt handlar om de elever som var inskrivna på Kungliga Konsthögskolan i Stockholm åren 1939 till 1986 och vad som finns att veta om dem utifrån de källor som finns samlade på skolan. Vi kommer att redogöra för de typer av källor som finns att tillgå, vilken information de omfattar och hur vi avser använda informationen. Därtill presenteras en del preliminära resultat.

Några ord behöver inledningsvis sägas om terminologin. Termen "elev" är informanternas och fältets kulturspecifika benämning på den som går i "skola" för att utbilda sig till konstnär.²³ Sättet att klassificera den i fältet inträdande konstnären *in spe* är förstås en

²² På våren 1947 arrangerade Galleri Färg och Form en generationsrepresenterande utställning under beteckningen Ung Konst. Tio av de elva unga konstnärerna som deltog hade lämnat Konsthögskolan något år tidigare: Liss Eriksson (f. 1919), Randi Fischer (f. 1920), Olle Gill (f. 1908), Knut-Erik Lindberg (f. 1921), Lage Lindell (f. 1920), Pierre Olofsson (f. 1921), Karl Axel Pehrson (f. 1921), Lennart Rodhe (f. 1916), Armand Rossander (f. 1914), Uno Vallman (f. 1913) och Olle Bonniér (f. 1925 och den ende i gruppen som inte hade gått på Konsthögskolan). Arne Jones (f. 1914) tillhörde också gruppen men deltog inte på utställningen. *1947 års män* (som de kallats – trots att Randi Fischer deltog som enda kvinna – vid sidan av namn som konkretister och Unga gotiker) hade tagit intryck av den internationella nonfigurativa vågen. Se Martin Gustavsson, *Makt och konstsmak. Sociala och politiska motsättningar på den svenska konstmarknaden 1920–1960. Disputationsupplaga*, Stockholm 2002, s. 135ff.

²³ Man kan för övrigt notera att samma språkbruk förekommer på tekniska högskolor, medan det fram till nyligen varit helt frånvarande på universiteten (dagens bruk av termer som "skola", "elever"

viktig social positionsmarkör. Att vara elev innebär inte enbart att vara den som ska *igenom* en statusförändrande och rituell social passage, men också att vara den som genom elevation, år för år, lyfts *uppåt* genom de *hierarkiska* graderna. Att bli antagen till elitiskolan är givetvis ett betydelsefullt erkännande, vilket flera av informanterna på skolan påpekar, se Wistmans och Anderssons bidrag nedan, och ett för konstnärnsbanan inledande symboliskt "heligförklarande", en konsekration; och vill man fullfölja liknelsen med den katolska ritualen är det som bekant så att brödet och vinet (hostian och kalken) under nattvarden, efter att de invigts, genom en rituell handling, elevation, lyfts upp. Vi kommer för enkelhets skull att följa det språkbruk som finns vid Kungliga Konsthögskolan i Stockholm och hädanefter tala om elever.

Material och indikatorer

Ryggraden i den historiska databasen utgörs av de 1 179 elever som var registrerade vid Kungliga konsthögskolan i Stockholm under perioden 1939-1986. Namnen på dessa individer finns tillgängliga dels i tryckta *skolkataloger*, vilka årligen listar alla elever vid de fyra olika utbildningsinriktningarna måleri, skulptur, grafik och arkitektur, dels i två typer av handskrivna register: *elevkort* och *elevmatriklar*. Uppgifterna i dessa tre angivna elevregister har därefter kompletterats genom granskning av Konsthögskolans bevarade *lärarrådsprotokoll* för hela undersökningsperioden, samt Kungliga akademien för de fria konsternas (Konstakademins) *årsbok*.²⁴

Databasens kolumner är organiserade runt ett femtontal huvudvariabler vilka i sin tur kan grupperas i ett antal analytiska rubriker. En första grupp variabler avser **personliga uppgifter** som *namn* (efter-, för- och mellannamn; ibland även namnbyte, förändrat civilstånd, flicknamn, ändrad stavning, m.m.); *födelsedatum*; *personnummer* (sporadiskt från 1968, genomgående från 1973); *födelseort*; *födelseförsamling*; *nationalitet* (vid annat medborgarskap än svenskt) och *bostadsadress*. Dessa variabler genererar ett antal ytterligare variabler. Utifrån namn och personnummer kan variabeln *kön* härledas. Bostadsadress kan klassificeras i *bostadsstadsdel*. De personliga uppgifterna är helt avgörande för att kunna spåra individerna i andra register. Namnet är inte alltid unikt utan behöver ibland kombineras med födelseår och eventuellt ytterligare variabler för att identifiera rätt individ. Tack vare de personliga uppgifterna, främst namn, födelseår och födelseort och födelseförsamling, går det även att söka information om individerna i folkbokföringen och finna fram till uppgifter om föräldrarna.

En andra grupp gäller **antagningen till skolan**: *antagningsår*; *antal gånger man sökt* och *namn på förberedande utbildningar*. Genom att kombinera födelseår med antagningsår

och "klass" tas som intäkt på den oönskade "gymnasifiering" som universiteten utsatts för). Vid en presentation av projektet för lärarkåren vid Teaterhögskolan i Stockholm meddelades att den korrekta termen på skolan var "studenter". "Elever" ansågs av många som nedsättande beteckning.

²⁴ De elevmatriklar, elevkort och skolkataloger som täcker perioden 1939-1986 finns tillgängliga i dels Konstakademiens arkiv, dels hos Konsthögskolan. Bakgrunden och skälet till denna separation av arkiv är det sakförhållande att Konsthögskolan fram till 1978 sorterades under Konstakademien – bägge framväxta ur *Kongliga Ritar Akademien*, grundad 1735 för utbildande av konstnärer med uppdrag att utsmycka det kungliga slottet, och den mer formaliserade skepnad som Gustaf III, år 1773, gav densamma under namnet *Kongliga Målare- och Bildhuggare Akademien* – då skolan skiljdes från Akademien i samband med 1970-talets utbildningsreformer och i stället kom under den svenska statens och Utbildningsdepartementets tillsyn och kontroll.

kan *ålder vid antagning* erhållas. Som en egen grupp räknar vi variabler som avser **studierna på skolan**: *utbildningsinriktning* (det förekommer att man byter inriktning, från exempelvis Skulpturskolan till Målarskolan), *examensår*, *deltagande i specifika kurser*, *förlängd inskrivning* och *permissioner*. Utifrån examensår och antagningsår kan *antal år vid skolan* skapas och examensår och födelseår ger *ålder vid examen*. Den typ av information som noteras under denna rubrik är av betydelse för att kunna karakterisera studiegången vid skolan. Hur stort var antalet avhopp, hur såg en ordinär studiegång ut, vilka anledningar fanns för permissioner?

Skolan för också bok över de **symboliska och ekonomiska belöningar** som delas ut under skoltiden (i vissa fall noteras också belöningar som delats ut något år efter examen). Dessa belöningar kan vara av olika slag: stipendier, priser och omnämmanden. De initiala variabler som avser belöningar är *fondens namn*, *utdelningsår* och *eventuell penningssumma*. Det är inte ovanligt att en elev erhåller många belöningar och detta ger anledning att skapa ett antal ytterligare variabler som *antal belöningar*, *totalt erhållen summa*, *genomsnittlig summa per belöning*. I och med att belöningarna kan vara av olika slag kan de även klassificeras dikotomt, *erhållit ett resestipendium*, *erhållit stipendium X*, *erhållit stipendium Y*.

Vidare noteras eventuella **utlandsvistelser** som kan ses som en indikator på olika typer av tillgångar beroende på arten av vistelsen: internationellt utbildningskapital (utlandsstudier), internationellt konstnärligt kapital (vistelse i konstcentra som Paris, Berlin eller New York eller i områden som anses konstnärligt intressanta) eller ett mer generellt internationellt symboliskt kapital. Utlandsvistelserna sker ibland i skolans regi, ibland via eget initiativ och finansiering. För varje utlandsvistelse har fyra variabler skapats: *ort*, *land*, *år* och *typ av vistelse*.²⁵

Som en egen kategori har vi slutligen **position/uppdrag**. Bland de mer frekventa finns uppdrag som "ateljéordningsman" eller elevrepresentant i olika beslutsorgan vid skolan. Det finns inga noteringar av denna typ under de första decennierna utan uppgifterna dyker upp först under slutet av 1960-talet, sannolikt i och med att krav reses i högskolevärlden på ökat studentinflytande.

Att definiera en population och att periodisera materialet

Valet av tidsperioden 1939 till 1986 har motiverats ovan. Efter att perioden avgränsats har ytterligare ett antal avgränsningar gjorts. Vi har valt att endast ta med de *ordinarie* eleverna vid skolan och endast vid sektionerna Målarskolan, Skulpturskolan och Skolan för grafisk konst. (Databasen innehåller inte *temporära* elever eller elever vid Arkitekturskolan.) Anledningen till att vi har uteslutit de temporära eleverna är att det är svårt att säga något om dessa elevers status, sannolikt har de varit på skolan som gäststudenter och haft sin utbildningsmässiga hemvist på andra skolor, och det är inte rimligt att anta att erfarenhe-

²⁵ För att undersöka resandet som en möjlig indikator på sätt att ackumulera skolrelaterat internationellt kapital av olika slag finns i Konstakademiens arkiv en samling bevarade *resebrev* insända till skolan av elever på resa i Sverige eller utomlands. Detta är en källa rik på data för studium av favoritresemål, skrivfärdigheter och diskursiva genrer. Somliga elever skriver till skolan i en ton som leder tankarna till "upptäcktsresanden" eller "reportern", andra brukar en mer litterär stil. Någon är den ambitiösa eleven uppenbart förtjust över att kunna sätta sina nyvunna färdigheter i bruk genom kommentarer om arkitektur, kända konstverk eller kafélivet bland intellektuella i Paris' "existentiella kretsar". Brev förekommer också med bevarade bifogade kartor, skisser och akvareller.

terna från Konsthögskolan har varit den mest betydande för deras livsbana. Skälet till att vi har valt att inte ta med elever vid Arkitekturskolan är att dessa skiljer sig markant från de tre övriga i sina framtida yrkesbanor. De är primärt inriktade på karriärer som arkitekter och siktar inte på en konstnärlig bana i den meningen som elever vid de andra tre sektionerna gör.

Efter att ha bestämt populationen till alla *ordinarie* elever vid någon av de tre sektionerna Målarskolan, Skulpturskolan och Skolan för grafisk konst under åren 1939 till 1986 gjordes en genomgång av alla de namn som noterats i databasen. Ett fåtal namn gallrades bort eftersom det var frågan om dubblingar, elever förekom helt enkelt i materialet under olika namn på grund av namnbyte i samband med giftermål eller av andra orsaker. I dagsläget omfattar databasen 1 179 elever.

Nästa fråga att ta ställning till är huruvida materialet ska periodiseras och i så fall på vilket sätt. Vi har valt en övergripande indelning (som vi även avser använda för analyser av konstnärerna i fältet) i fyra perioder baserad på förändringar inom konstvärlden som i viss mån också svarar mot vidare samhällsförändringar. En första tidsgräns har satts vid året 1962. Då rasade *den stora konstdebatten* initierad av Ulf Lindes bok *Spejare och Moderna Museets inköpspolitik och utställningar*. Tiden fram till 1962 karakteriserar vi som dominerad av *Efterkrigsmodernism*. Den efterföljande femtonsårsperioden (1962-1976) präglas av en *Politisk radikalism. Postmodernism*, som sätter avtryck på perioden 1977-1991, bryter med det politiska och omdefinierar konstbegreppet radikalt, exempelvis uttryckt i Postmodernismdebatten 1987 med Lars O Eriksson som den store härföraren. Den sista perioden, som sträcker sig från 1992 fram till i dag, menar vi präglas av *Internationalism*, ett öppnande av konstvärlden mot den internationella konstscenen.

Vad gäller eleverna på skolan har vi här valt att dela in dem med en förskjutning om fem år. För att fånga dem som kommer ut 1962 har vi tagit sikte på dem som tas in på skolan fem år tidigare, dvs. 1957.²⁶ På motsvarande sätt har vi utgått från dem som antogs 1972 för att fånga dem som med störst sannolikhet gick ut 1977. Vi har med detta sätt att räkna urskiljt tre grupper av elever baserade på antagningsåret: de som antogs fram till 1956 (och gick ut modalt sett fram till 1961), antagna 1957-1971 (examen 1962-1976) och antagna 1972-1986 (examen 1977 och framåt). Denna indelning blir dock något skev. Den första gruppen sträcker sig från en person som antagits 1931 till de som antagits drygt 25 år senare. Vi har därför delat gruppen i två, de som antagits fram till 1941 (konstnärer som snarast trädde ut ur skolan och in i konstfältet under en era som präglades av "mellankrigstidsmodernism") och de som antagits mellan 1942 och 1956 (en period som formade "efterkrigstidsmodernister"). Därmed erhålls en indelning i fyra grupper, där de tre sista omfattar 15 år vardera och den första 11 år (denna period omfattar inte heller alla som antagits under de angivna åren utan endast dem som var registrerade på skolan från 1939 och framåt).

Här presenteras resultaten uppdelade på de fyra perioderna, se tabell 1.

²⁶ Att vi inte valt examensåret beror på att alla i kohorten inte tagit en examen.

Tabell 1. Elevantal och könsfördelning. Kungl. Konsthögskolan i Stockholm. Periodiserat.

Antagningsår	Uppskattat examensår	Inträde i fältet under period präglad av	Män	Kvinnor	Totalt	Andel män	Andel kvinnor	Total
1931-1941	1936-1946	(Mellankrigstidsmodernism)	90	49	139	64,7	35,3	100,0
1942-1956	1947-1961	Efterkrigstidsmodernism	225	85	310	72,6	27,4	100,0
1957-1971	1962-1976	Politisk radikalism	246	121	367	67,0	33,0	100,0
1972-1986	1977-1991	Postmodernism	198	165	363	54,5	45,5	100,0
Totalt			759	420	1 179	64,4	35,6	100,0

Av tabell 1 framgår att de två sista perioderna nästan är identiska i storlek: 367 respektive 363, vilket ger ett genomsnitt per år på 24 elever. Elevkohorten 1942-1956 är något mindre med 310 (21 per år). Vid en närmare granskning av antagningsciffrorna ser man en topp i antagningen i slutet av 1960-talet och början av 1970-talet (ett löpande genomsnitt över fem år ligger här på runt 30 antagna) och två dalar, en i början av 1940-talet (strax över 15 antagna) och en i slutet av 1950-talet (17-18 antagna). Från 1939 till 1986 är antalet antagna i genomsnitt 23 elever per år.

Tabellen visar också att det rådde en manlig dominans bland de antagna eleverna till Konsthögskolan under hela den period som här står i fokus, männen utgör 64 procent. Männen procentuella försprång krymper dock väsentligt över tid: (om vi bortser från den första perioden) från 73 procent åren 1942-1956 till 54 procent åren 1973-1986.

Efter denna första karakteristik av eleverna följer några preliminära analyser. Att det är preliminära uppgifter som här behandlas kan inte nog understrykas – databasen innehåller i skrivande stund information i 400 kolumner om 1 179 elever och samtliga dessa uppgifter har ännu inte fullständigt hunnit systematiseras eller studeras närmare. Fyra teman är dock i dagsläget bättre kartlagda än andra: 1) vad för konstnärliga utbildningar eleverna har gått innan de lyckades komma in på Konsthögskolan, 2) hur många gånger de har sökt till Konsthögskolan, 3) vilka belöningar eleverna har tilldelats under sin tid innanför Konsthögskolans väggar och 4) hur många år deras studier har tagit. Med hjälp av enkla korstabeller kan en hel del intressanta resultat avseende förändringar över tid och skillnader beroende på kön utläsas.

Att knacka på dörren till skolan

Konsthögskolan är och har varit, som tidigare har framgått, en skola där många av dem som lockas att söka inte kommer in, utan fastnar utanför portarna. När en person slutligen blir antagen som elev till skolans i regel femåriga utbildning är det således långtifrån ovanligt att han eller hon tidigare har genomgått en eller flera andra konstnärliga utbildningar, möjligen för att meritera sig ytterligare eller i väntan på att återigen söka efter ett negativt besked. Dessa utbildningar kan därmed, givet fokuseringen på Konsthögskolan, betecknas *förbere-dande utbildningar*. Bland informationsmängden i databasen finns uppgifter för cirka 90 procent av skolans elever (1 040 av 1 179) om vad för och hur många förberedande

utbildningar de som antas som elever uppvisar som meriter och hur många gånger de sökt till skolan.

Den ökade betydelsen av förberedande konstutbildningar

I tabell 2 nedan presenteras hur många förberedande utbildningar elever antagna under fyra perioder uppvisat. En stor andel – närmare bestämt 33 procent (345 av 1 040) – av dessa elever har inte tidigare läst vid någon annan konstnärlig utbildning. Denna bild förändras dock kraftigt över tid, det är framför allt under den andra perioden det är mycket vanligt att de antagna saknar tidigare formella konstmeriter, med en andel av 65 procent (157 av 240). Andelen "autodidakter" sjunker sedan till 31 procent (99 av 318) för perioden 1957-1971 och vidare till endast 7 procent (25 av 349) perioden 1972-1986. I takt med att frånvaron av tidigare konstnärliga utbildningar minskar, ökar också antalet förberedande utbildningar eleverna har genomgått, vilket uttrycks tydligaste i kolumnen för 3 eller fler förberedande utbildningar – endast 1 elev av de 240 antagna mellan 1942 och 1956 jämfört med 18 procent (64 av 349) för den sista studerade perioden. Konstnärerna som trädde in i konstfältet under en era präglad av "postmodernism" hade alltså fler utbildningsår – på skolor – i bagaget än konstnärerna som trädde in i konstfältet under en era präglad av "efterkrigstidsmodernism" (den sistnämnda gruppens förberedande studier var snarare förlagda hos enskilda konstnärer än på olika skolor – se nedan).

Tabell 2. Antal förberedande utbildningar för antagna elever. Kungl. Konsthögskolan i Stockholm. Periodiserat.

Antagningsår	Uppskattat examensår	Inträde i fältet under period präglad av	Antal förberedande utbildningar				Summa
			0	1	2	3 eller fler	
1931-1941	1936-1946	(Mellankrigstidsmodernism)	64	51	15	3	133
1942-1956	1947-1961	Efterkrigstidsmodernism	157	64	18	1	240
1957-1971	1962-1976	Politisk radikalism	99	120	72	27	318
1972-1986	1977-1991	Postmodernism	25	119	141	64	349
Total			345	354	246	95	1 040

Här bör dock läsaren vara medveten om att för den andra perioden saknas ansökningsinformation om eleverna för tre år (1951, 1954 och 1955) samt för den tredje perioden ett år (1961), varför antalet förberedande utbildningar som eleverna totalt gått under dessa perioder (perioderna präglade av "efterkrigstidsmodernism" och "politisk radikalism") sannolikt är för lågt räknat. Bilden från tabell 2 kvarstår dock om antalet förberedande utbildningar per elev studeras: *de ökar över tid*. Bortsett från den första perioden (1931-1941) som har ett genomsnitt på 0,7 förberedande utbildningar, ökar genomsnittet från 0,4 utbildningar per antagen elev via 1,1 (1957-1971) till 1,7 under den sista perioden (1972-1986). I antalet förberedande utbildningar finns också en skillnad

mellan män och kvinnor. Kvinnor uppvisar i samtliga perioder ett högre genomsnittligt antal förberedande utbildningar än vad deras manliga kamrater gör.²⁷

De enskilda förberedande utbildningarna är även de intressanta att studera i sig eftersom de säger någonting väsentligt om vägarna in i det konstnärliga fältet. Bland de förberedande utbildningarna finns fyra verkliga giganter, där *Konstfack* i Stockholm tronar majestätiskt i toppen. Hela 36 procent (227 av de 695 som uppvisar en eller flera förberedande utbildningar) av eleverna har läst någon utbildning på denna skola. Tillsammans med *ABF*-utbildningarnas (Arbetarnas Bildningsförbund) 12 procent (84 av 695), *Gerlesborgsskolans* 12 procent (82 av 695) och *Nyckelviksskolans* 7 procent (46 av 695) innebär detta att 66 procent av de antagna sökande med någon konstnärlig utbildning har gått på någon av dessa fyra skolor. Det är framför allt under den tredje (jfr "politiskt radikala") och fjärde (jfr "postmoderna") perioden som skolorna är dominerande. Utmärkande för de första två perioderna är att samtliga 33 antagna som redovisar någon form av intyg från enskilda konstnärer återfinns bland dem antagna före 1957. Detta, och att floran av förberedande utbildningar ökar kontinuerligt över tid, kan visa på en institutionalisering av konstnärlig utbildning vid sidan om den sedan länge redan etablerade Konsthögskolan – från att hugade konstnärer studerar mer eller mindre privat hos någon etablerad konstnär dyker det över tid upp en hel kader med folkhögskolor med konstnärlig inriktning, regionala konstutbildningar och större konstskolor som lockar många elever.

Vi finner också bland de förberedande utbildningarna dagsländer: konstutbildningar som under en mycket begränsad tid, förmodligen genom att på ett eller annat sätt lyckas ligga "rätt" i tiden, förser Konsthögskolans antagna elever med erfarenheter de redovisar i sina ansökningar. Ett bra exempel på detta är *Enskede yrkesskola* som dyker upp för första gången 1968, när hela sex elever antagna detta år (av totalt 28) har gått där en eller två terminer. Året efter (1969) hänvisar tre antagna elever till samma skola och två år senare (1971) ytterligare två. Sedan – för övrigt i samband med att den politiskt radikala eran börjar ebba ut – försvinner skolan igen från de antagna elevernas meriter. En annan märkbar linje är en viss akademisering bland de sökande. Under de första två perioderna hänvisar ingen av de antagna till konsthistoriska studier på universitet, något som 3 procent (8 av 318 med förberedande utbildningar) under den tredje perioden och 8 procent (27 av 349) under den sista gör. Konstnärerna som trädde in i konstfältet under en era präglad av "postmodernism" var alltså mer teoretiskt skolade än tidigare generationer som gått på Konsthögskolan.

Ökat antal försök att ta sig in

Med tanke på hur individer som söker sig till Konsthögskolan tycks bli mer och mer konstnärligt meriterade över åren och att en större andel av de antagna eleverna har gått på förberedande utbildningar, tycks det inte vara en djärv hypotes att misstänka att de därmed också borde söka till Konsthögskolan ett ökande antal gånger. Med högre söktryck och mer meriterade sökande skulle det enligt detta resonemang bli svårare att komma direkt in på skolan. Dock visar tabell 3 nedan att andelen antagna studenter som aldrig tidigare har sökt till Konsthögskolan, som med andra ord antas på sitt första försök, är relativt konstant över

²⁷ Under den första perioden har kvinnorna gått i genomsnitt 0,83 förberedande utbildningar mot männens 0,59. För den andra perioden är siffrorna 0,55 mot 0,39 och för den tredje 1,15 mot 1,07. Under den fjärde perioden är skillnaden också påtaglig, 1,90 mot 1,59.

tid och varierar snävt kring 46 procent (472 av 1040). Samtidigt framgår att de som inte kommit in på första försöket över tid söker allt fler gånger. Andelen elever som har sökt minst tre gånger stiger från första periodens 4 procent (5 av 133) till 7 procent (17 av 240) för den andra perioden och 7 procent för tredje perioden (23 av 318) upp till den fjärde periodens 16 procent (55 av 349). Under den sista perioden, då de konstnärer formades som gjorde inträden på ett mer postmodernt präglad fält, är det uppenbarligen inte längre ovanligt med enträgna sökande.

Tabell 3. Elevernas antal ansökningar före slutgiltig antagning. Kungl. Konsthögskolan i Stockholm. Periodiserat.

Antagningsår	Uppskattat examensår	Inträde i fältet under period präglad av	Antal tidigare ansökningar				Summa
			Ej sökt tidigare	Sökt en gång	Sökt två gånger	Sökt tre ggr eller fler	
1931-1941	1936-1946	(Mellankrigstidsmodernism)	62	43	23	5	133
1942-1956	1947-1961	Efterkrigstidsmodernism	111	76	36	17	240
1957-1971	1962-1976	Politisk radikalism	142	98	55	23	318
1972-1986	1977-1991	Postmodernism	157	77	60	55	349
Total			472	294	174	100	1 040

Det genomsnittliga antalet ansökningar ökar motsvarande från 0,81 (1931-1941), och 0,84 (1942-1956) till 0,89 (1957-1971) upp till 1,20 (1972-1986). Kvinnorna söker i genomsnitt fler gånger än männen (1,04 mot 0,94), men bilden är inte entydig. Under den första perioden är det tydligt att kvinnorna sökt fler gånger (1,00 mot 0,71), medan männen faktiskt sökt något fler gånger under den sista (jfr "postmoderna") perioden (1,24 mot 1,16). Den andra perioden visar ingen tydlig skillnad mellan könen, (0,86 för kvinnorna och 0,85 för männen). Däremot är det en klar skillnad under den tredje (jfr "politiskt radikala") perioden till männens favör (0,85 mot 0,98). Märk väl att vi här talar om hur många gånger de som väl har kommit in har sökt. Bilden blir sannolikt annorlunda om vi skulle utgå från alla sökande till skolan. Vi har för avsikt att för ett antal år göra denna typ av analys för att få en bättre bild över dem som inte kommer in. Detta kommer även ge oss mer information om dem som kommer in. Är det så att kvinnor, som under större delen av perioden är färre på skolan, också söker i mindre utsträckning, eller har de svårare att ta sig in än männen? Finns fluktuationer i söktrycket och hur kan i så fall det förstås? Påverkar detta sannolikheterna för olika grupper att ta sig in?

De som antas till skolan är i genomsnitt något äldre ju längre fram i tiden vi kommer (se tabell 4). Den genomsnittliga antagningsåldern låg under den första perioden på 23,8 år och ökade successivt under kommande perioder till 24,0, 24,3 och 25,2 år, dvs. en total ökning med 1,4 år. Intressant nog ökar kvinnornas genomsnittsålder mer än männens. Från att i genomsnitt varit yngre (23,5 mot 24,0 år) under den första perioden har kvinnorna en högre genomsnittsålder under den sista perioden (25,6 mot 24,8 år). Denna förskjutning kan inte förklaras av att kvinnorna går fler förberedande utbildningar, det gör de under samtliga perioder, och inte heller av att kvinnorna söker fler gånger, männen söker faktiskt fler gånger under den sista perioden (då "postmodernister" formades). Vi har svårt att i dagsläget

presentera någon rimlig förklaring till att kvinnornas antagningsålder ökar mer än dubbelt så mycket som männens.

Tabell 4. Elevernas genomsnittliga antagningsålder. Kungl. Konsthögskolan i Stockholm. Periodiserat.

Antagningsår	Uppskattat examensår	Inträde i fältet under period präglad av	Kön	N	Medelålder	Standardavvikelse
1931-1941	1936-1946	(Mellankrigstidsmodernism)	Män	90	24,0	4,5
			Kvinnor	49	23,5	4,5
			Total	139	23,8	4,5
1942-1956	1947-1961	Efterkrigstidsmodernism	Män	225	24,2	3,7
			Kvinnor	85	23,5	3,3
			Total	310	24,0	3,6
1957-1971	1962-1976	Politisk radikalism	Män	246	24,3	3,3
			Kvinnor	121	24,2	4,3
			Total	367	24,3	3,6
1972-1986	1977-1991	Postmodernism	Män	198	24,8	3,3
			Kvinnor	165	25,6	3,7
			Total	363	25,2	3,5
Total			Män	759	24,4	3,6
			Kvinnor	420	24,5	4,0
			Total	1 179	24,4	3,7

Skolåren

Väl inne på skolan väntade, som Wistmans, Anderssons och Edling och Börjessons artiklar i detta nummer visar, ett antal på många sätt omtumlande år. Mot bakgrund av informanternas livliga, detaljrika och känslomässigt laddade beskrivningar av livet på skolan är det anmärkningsvärt att så lite om skolåren finns noterat i arkivrullarna.²⁸ Det som finns att tillgå för statistiska analyser är som vi nämnt ovan endast information om belöningar, noteringar om permissioner och uppdrag, samt spridda anteckningar om vissa genomgångna kurser. Möjligen skulle en än mer noggrann genomgång av lärarrådsprotokollen ge ytterligare information möjlig att systematisera för statistiska analyser. I det följande ska vi emellertid presentera några första försök att säga något om tiden på skolan utifrån det knapphändiga material som dock finns att tillgå.

Skolgångens krokiga vägar

Till att börja med kan konstateras att inte alla elever följer den tänkta studiegången om fem år. Av de 1 065 elever som vi i dagsläget har uppgift om när de lämnar skolan är det 64 procent som tillbringar fem år i skolan. Tretton procent finns upptagen i elevmatriklarna mindre än fem år och hela 23 procent som noteras i fler än fem år. Andelen som befinner

²⁸ Marta Edling och Maria Görts har noterat att de högre konstnärliga utbildningarna lämnar förvånansvärt få skriftliga spår efter sig. Ofta krävs ett mödosamt arbete för att samla information om exempelvis en sådan central aspekt av skolans verksamhet som undervisningen.

sig i skolan mer än fem år minskar över tid (se tabell 5). Av eleverna antagna under den första perioden, åren 1931-1941, är det hela 53 procent (73 av 138)²⁹ som tillbringar mer än fem år på skolan. Denna andel sjunker sedan successivt under de följande perioderna: 25 procent (77 av 310), 19 procent (68 av 366) och 12 procent (29 av 251). Vidare ökar över tid andelen som går i skolan just fem år: 35 procent (48 av 139), 60 procent (187 av 310), 71 procent (261 av 366) och 72 procent (181 av 251). De som befinner sig mindre fem år på skolan pendlar mellan 10 och 16 procent.

Tabell 5. Elevers antal år på Kungl. Konsthögskolan i Stockholm. Periodiserat.

Antagningsår	1931-1941	1942-1956	1957-1971	1972-1986	Totalt
Uppskattat examensår	1936-1946	1947-1961	1962-1976	1977-1991	
Inträde i fältet under period präglad av	(Mellankrigstids-modernism)	Efterkrigstids-modernism	Politisk radikalism	Post-modernism	
Ej uppgift	1	0	1	112	114
Under fem år	17	46	37	41	141
Fem år	48	187	261	181	677
Över fem år	73	77	68	29	247
Totalt	139	310	367	363	1 179

En återkommande uppgift i elevmatriklarna är de ofta förekommande permissionerna som skolan beviljar eleverna, och som också förklarar den stora andel studenter som överskrider de fem åren. Permissionerna kan vara specificerade som "värnplikt" eller "barnsörd", men också som "beredskaps-/militärtjänst", "havandeskap", "vård av barn", "sjukdom", "saknar bostad", "ekonomiska skäl/svårigheter", "personliga skäl", eller "utrikes resa". Tyvärr saknas ibland ett angivet skäl.³⁰

Även om permissionerna av förklarliga skäl inte säger mycket om studielivet på skolan, säger de en del om under vilka villkor studenterna studerade och vilka legitima skäl som fanns för att inte vistas vid skolan. Vissa typer av permissioner betingas av yttre faktorer, det var framför allt under den första och delvis andra perioden som permissioner på grund av militärtjänstgöring var aktuell (se tabell 6). Få elever var permitterade på grund av ekonomiska orsaker (totalt 22 elever) och detta skedde främst under de två första perioderna. Efter det generella studiemedlets införande 1965 går antalet ner (4 under den tredje perioden och 1 under den sista). Däremot blir det vanligare att eleverna permitterades för att arbeta i stället för att studera, från 1 elev under första perioden till 12 under sista. Två ytterligare kategorier permissioner som ökar tydligt över åren är frånvaro relaterad till barnafödande (2 och 3 under de första två perioderna mot 16 och 17 under de två sista) och privata skäl (från ej förekommande under den första perioden till 21 elever under den sista). Samtidigt sjunker antalet elever permitterade för sjukdom (hela 19 elever under den andra perioden mot 4 och 5 under de sista två). Möjligen sker en omklassificering av orsakerna, sjukdomar

²⁹ Vi har för att kunna jämföra perioderna räknat andelarna utifrån de studenter som vi i dagsläget har uppgift om antal år på skolan.

³⁰ De nämnda lärarrådsprotokollen har tillfört uppgifter om permissionernas natur och projektets intervjuer med tidigare Konsthögskoleelever tar också upp frågan.

betraktas allt mer som privata skäl. Ser vi slutligen till permissioner med anledning av utlandsvistelser, resor eller studier, framträder två perioder som mer utlandsorienterade än de övriga två. Under den andra perioden (då "efterkrigstidsmodernister" formades) är det 41 elever som är permitterade för att förkovra sig utomlands och motsvarande siffra är för den sista perioden (då "postmodernister" gick på skolan) 30 elever. Till viss del kan detta förstås utifrån en öppenhet mot omvärlden efter andra världskriget och en påbörjad globalisering under den sista perioden, men det är ändå anmärkningsvärt att den tredje, "politiskt radikala", perioden endast omfattar 17 elever som permitteras för utlandsvistelser. Elevernas och skolans transnationella strategier förtjänar att utforskas vidare.

Tabell 6. Elevers permissioner. Kungl. Konsthögskolan i Stockholm. Periodiserat.

Antagningsår	1931-1941	1942-1956	1957-1971	1972-1986	Totalt
Uppskattat examensår	1936-1946	1947-1961	1962-1976	1977-1991	
Inträde i fältet under period präglad av	(Mellankrigstidsmodernism)	Efterkrigstidsmodernism	Politisk radikalism	Post-modernism	
N	139	310	367	363	1 179
Ospecificerat	13	37	16	18	84
Studier	1	6	9	6	22
Militärtjänstgöring	22	27	12	7	68
Utlandsresa	0	11	3	7	21
Utlandsstudier	0	32	14	24	70
Ekonomi	6	11	4	1	22
Arbete	1	3	9	12	25
Familj	1	3	4	4	12
Privat	0	5	4	21	30
Barn	2	3	16	17	38
Sjukdom	4	19	4	5	32
Familj – totalt	7	29	28	47	111
Ekonomi – totalt	7	13	13	13	46
Utland – totalt	0	41	17	30	88
Totalt	44	135	89	104	372

Belöningar

Bristen på material kring livet på skolan kompenseras till viss del av informationsomfånget om framför allt belöningar. Den uppbyggda databasen rymmer nu en stor mängd registrerade lovord, hedersomnämningen och stipendier som skolan tilldelat sina konstnärselever.³¹ Ser vi till den sammantagna mängden monetära belöningar som distribueras via elevstipendier får vi en överblick av något som liknar en gåvokultur härstammande från donationer som Konstakademien administrerar och som sammantagna bildar förhållandevis

³¹ Dessa data ger en initial inblick i en värld rik på symboliskt och materiellt flöde från Akademi och skola till elev – och tillbaka, som i de fallen när de hyllade konstnärerna senare blir invalda ledamöter i Konstakademien och vid sitt inträde reciprociterar med ett personligt "receptionsstycke" att läggas till Akademiens värdefulla konstsamling.

stora reserver fonderat kapital. Elevstipendierna, som i många fall är relativt små i finansiella termer, bär i de flesta fall namnet på den ursprungliga donatorn. Om egenskapen att vara donator skänker symboliskt kapital i denna värld, kan detsamma också gälla för innehavaren av ett ansett värdefullt stipendium, stipendiaten, och stipendiet kan i sådana fall fungera som en indikator på en sorts skolrelaterat konstnärligt kapital.³²

Att belöningarna var rikligt förekommande framgår med all tydlighet av tabell 7.

Tabell 7. Antal utdelade belöningar, genomsnittligt antal belöning per elev, totalt belopp per elev och genomsnittligt belopp per elev och belöning. Periodiserat.

Antagningsår	Uppskattat examensår	Inträde i fältet under period präglad av	Antal belöningar	Genomsnittligt antal per elev	Total summa per elev*	Genomsnittligt belopp per elev och belöning*
1931-1941	1936-1946	(Mellankrigstidsmodernism)	329	2,4	1 315	385
1942-1956	1947-1961	Efterkrigstidsmodernism	841	2,7	1 707	469
1957-1971	1962-1976	Politiskradikalism	1 081	2,9	4 100	1 503
1972-1986	1977-1991	Postmodernism	1 381	3,8	23 310	5 732
Total			3 632	3,1	9 325	2 473

* Endast baserad på belöningar i kontanta medel; omnämmanden och vistelsestipendier exkluderade.

Under hela tidsperioden mellan 1939 och 1986 delades inte mindre än 3 632 belöningar ut. Det är således ett stort antal belöningar, med tanke på att de har 1 179 potentiella mottagande elever att fördelas på. Det är tydligt att antalet belöningar som delas ut ökar över tid, från 841 för den första femtonårsperioden 1942-1956 (jfr "efterkrigstidsmodernism") till 1 081 under 1957-1971 (jfr "politisk radikalism") för att slutligen nå 1 381 under den sista perioden (jfr "postmodernism"). I och med att antalet studenter var likartat under de två sista perioderna och något lägre under perioden 1942-1957 kan vi sluta oss till att studenterna över tid fått sig tilldelade fler belöningar per individ. Det genomsnittliga antalet belöningar per elev ökar från 2,4 via 2,7 och 2,9 till 3,8. Förändringen kan också illustreras av att under den första perioden får ingen elev fler än 7 belöningar, under perioden därpå följande 8, sedan 9 belöningar för att nå som flest, 18 stycken under den sista perioden.

Vid en jämförelse av de utdelade summorna över tid utifrån löpande priser (redovisas i tabell 7) ser vi, föga förvånande, en kraftig ökning av de totala beloppen från ett ge-

³² Elevstipendiernas eventuella sociala särskiljningsförmåga måste emellertid undersökas vidare. Informanter vid Konstakademien har pekat på troligheten att elevstipendierna i dessa dagar är jämlikt distribuerade bland eleverna – vilket dock inte utesluter att vissa stipendienamn ändå kan bära på fältspecifikt aktiva historiska och symboliska associationer. En snabb titt på Konsthögskolans hemsida visar att några sistaårselever på skolan som publicerar sina CV på webben, listar namnen på mottagna elevstipendier. Hur vanligt detta är, och om det görs för omvärlden snarare än konstvärlden, och hur den senare ser på sådant, återstår att utreda. Denna fråga och andra som rör administrationen av elevstipendier och den eventuella värdehierarkin mellan dem följs upp i dialog med Konsthögskolans aktuella lärarråd, genom arkiverade lärarrådsprotokoll, och för mer subjektiva perspektiv via intervjuer med nuvarande och tidigare elever.

nomsnittligt belopp på 1 315 kronor under den första perioden till 23 310 kronor under den sista perioden. Det maximala belopp som någon student fått sig tilldelat är relativt lika under de tre första perioderna (dryga 10 000 under den tidigaste perioden, 11 000 under den andra och närmare 16 000 under den tredje) för att skjuta i höjden under den sista perioden med 89 000.

Studerars perioderna var för sig går det att utläsa ett mönster i skillnader i erhållna belöningar mellan manliga och kvinnliga elever som är mycket intressant (ej redovisat i tabellform). Under den första perioden (då "mellankrigstidsmodernisterna" danades) fick männen fler och större stipendier per elev och därmed också en större totalsumma under sin studietid. I genomsnitt fick den manliga eleven sammanlagt drygt 1 600 kronor medan den kvinnliga belönades med knappt 650 kronor. Mannen fick i genomsnitt 2,6 belöningar och kvinnan 1,9. Till den andra perioden (då "efterkrigstidsmodernisterna" formades) har en förändring skett så tillvida att män och kvinnor nu i genomsnitt fick lika många belöningar (2,7 och 2,8); uppenbarligen råder under perioden en numerär jämlikhet. Det lika antalet motsvaras också av jämlika summor (båda könen fick dryga 1 700 kronor). Under den tredje perioden (den "politiskt radikala") fick män och kvinnor lika många belöningar i genomsnitt, 2,9 stycken, men männen erhöll något mer i kronor och ören, cirka 4 150 mot cirka 4 000. Därefter (under perioden då "postmodernister" var på skolan) skedde ännu en viss förskjutning. Kvinnorna erhöll både fler, i genomsnitt 4,2, och större, sammanlagt nästan 24 500 kronor, belöningar än männen som fick 22 200 kronor uppdelat på 3,5 belöningar.

Konstnärerna i fältet 1945-2005

Hur avgöra vilka konstnärer, forna elever på Konsthögskolan och andra, som "lyckas" i konstens fält? I detta projekt kommer vi att arbeta med multidimensionella kriterier för att definiera framgångsrika och ledande konstnärer. En "ledande" konstnär blir därmed en person som uppfyller en rad olika kriterier.

För närvarande arbetar vi med 13 olika kriterier grupperade under tre block: 1) Utställningsverksamhet, stipendier och försäljning, 2) Konstkritiskt erkännande och 3) Positioner och uppdrag (se tabell 8 nedan). Ambitionen är att fånga såväl materiella som symboliska framgångar. Ibland sammanfaller de två formerna av belöningar, ibland pekar de åt olika håll.

Tabell 8. Indikatorer över framgång i konstfältet.

Nr	Indikator	Antal, cirka
	Utställningsverksamhet, stipendier och försäljning	
1	Ställt ut på de mest centrala gallerierna i Stockholm	32 gallerier
2	Ställt ut på de centrala konsthallarna i Stockholm	5 konsthallar
3	Utställt på/sålt till museum i Sverige	5 museer
4	Utställt på/sålt till museum utanför Sverige	6 museer
5	Ställt ut på internationella mässor, biennaler etc.	9 mässor
6	Sålt till/fått offentliga utsmyckningsuppdrag av Statens konstråd	1 statligt konstråd
7	Fått stipendier och priser	80 stipendier
	Konstkritiskt erkännande	
8	Recenserad av de mest betydelsefulla konstkritikerna i dagspress och konstitidskrift	10 kritiker
9	Mottagen i en prestigefull konstitidskrift	6 tidskrifter
10	Egna texter eller publikationer författade av andra (konstböcker, monografier etc.)	5 typer av publikationer
	Positioner och uppdrag	
11	Utbildningspositioner (rektor, styrelsemedlem, professor, lärare etc.)	10 lärosäten
12	Administrativa uppdrag och positioner	12 organisationer
13	Medlem i olika förbund/organisationer	2 förbund/organisationer

Anmärkning: Kursiverade indikatorer diskuteras nedan. Jämför även Appendix.

Vissa gallerier, för att ta ett exempel från det förstnämnda blocket "Utställningsverksamhet, stipendier och försäljning", ger främst ett symboliskt erkännande när de är nyetablerade (unga och fattiga företagare) och ett mer markerat ekonomiskt erkännande under senare perioder av sin livscykel (näringsidkare som förmått överleva på marknaden). Somliga gallerier lyckas stundtals förena hög symboliskt och materiell utdelning. Arbetet pågår med att samla in information om de cirka 30 gallerier – centrala under olika delar av vår undersökningsperiod 1945-2005 – och den handfull konsthallar som ingår i vår studie. Arbetet med de övriga indikatorerna under nämnda block befinner sig i olika skeden från ännu inte påbörjat till mer eller mindre avklarat. Vi kan här endast presentera några tentativa resultat från en av indikatorerna på listan: konstnärer som i konkurrens har lyckats få centrala stipendier.

Arbetet med att samla in information om indikatorerna under det tredje blocket "Positioner och uppdrag" har inte påbörjats men väl arbetet med indikatorerna under det andra blocket "Konstkritiskt erkännande". Några preliminära resultat presenteras likaså nedan.

Att träda in i fältet – och lyckas i kampen om stipendier

Meddelanden från Kungliga Akademien för De fria konsterna är ett slags kombinerad årsberättelse och matrikel för Kungliga Akademien för de fria konsterna. Här listas bland annat, vid sidan av de mest betydelsefulla elevstipendierna (jfr ovan), alla stipendier som Konstakademien delat ut ur olika donationsfonder till praktiserande konstnärer, samt namn på själva stipendiaterna. Under perioden 1945-2006 delades totalt 2 362 stipendier ut till

1 421 konstnärer. Vi möter inga autodidakter i denna skara. Endast personer med konstnärlig utbildning – på Konsthögskolan i Stockholm eller annanstans – kunde nämligen söka Konstakademiens allmänna stipendier.

Vår utgångspunkt är att stipendievärlden var både ekonomiskt och symboliskt hierarkiserad: några stipendier omfattade stora belopp i kronor (exempelvis Schockpriset³³), andra stipendier var mer ekonomiskt blygsamma (exempelvis Carl Larssons fond) men likväl förknippade med ett högt symboliskt prestigevärde. Att såväl de utdelade stipendiernas namn som de mottagande stipendieters namn ges central plats i Konstakademiens årsbok pekar på dess symboliska betydelse.³⁴ Vi har dock ännu inte kunnat göra någon konsekvent rangordning av de 68 fonder som ingår i materialet efter deras prestigeladdning i konstfältet. Men så småningom kommer vi dock – med konstvetares och konstnärers hjälp – kunna ställa den ekonomiska hierarkin (värdet av stipendierna i kronor) mot en symbolisk hierarki (stipendiernas uppfattade prestigevärde) mot varandra och svara på frågan om det råder symmetri eller asymmetri dem emellan. I avsnittet nedan som presenterar några tentativa resultat fokuserar vi enkom den ekonomiska sidan av myntet.³⁵

En beklaglig brist hos detta källmaterial är att det *totala* antalet sökanden av Akademiens stipendier inte framgår. Vi har tyvärr inte heller tillgång till Stipendienämndens omdömen – deras vägledande bedömningar fram till beslut – om vare sig beviljade eller refuseerade stipendieansökningar.

Figur 4 redovisar antalet stipendier som Konstakademien har delat ut till män och kvinnor 1945-2006. Här blir samma trend synlig som i figur 4 över elever på Konsthögskolan: en könsjämn balans uppnås mot slutet av 1900-talet.

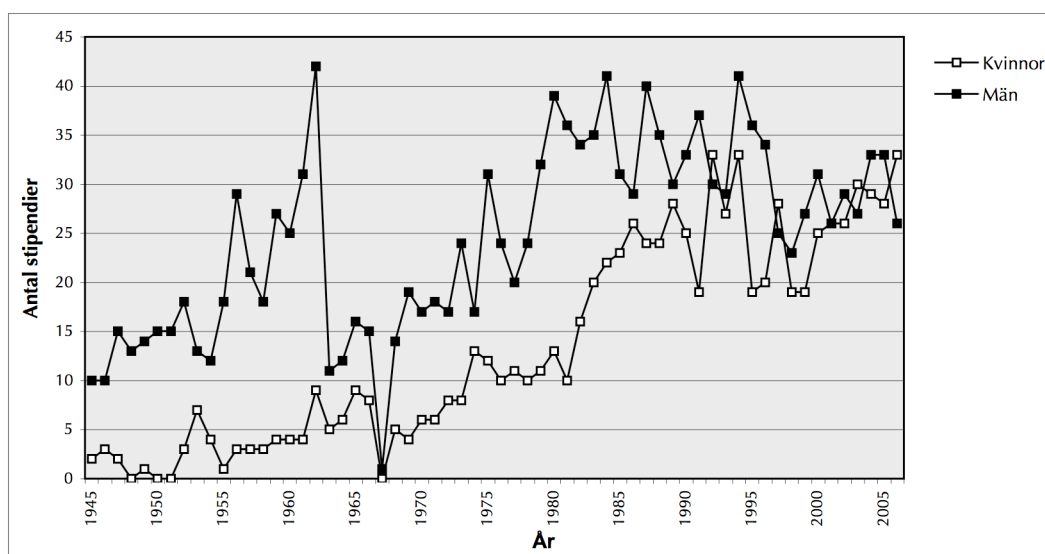
Det råder dock en tidlig förskjutning mellan de två diagrammen. En jämn fördelning mellan manliga och kvinnliga elever på Konsthögskolan uppnåddes på 1980-talet (se figur 2), medan en jämn fördelning av stipendier till kvinnor och män uppnåddes först under 1990-talet (figur 4). Man ska här komma ihåg att alla verksamma konstnärer har möjlighet att söka stipendier och att den presumtiva sökandegruppen speglar förhållandena på konstutbildning-*arna* (dvs. inte endast Konsthögskolan) över en längre period.

³³ Schock-priset är en testamentarisk donation av filosofen Rolf Schock som vartannat år delas ut till en bildkonstnär/arkitekt, en kompositör/musiker, en filosof och en matematiker i ett samarbete mellan de kungliga akademierna för konst, musik och vetenskap. Ett annat pris, Carnegie Art Award, är som Nordens största konstpris i pengar räknat förstås en starkt lysande kandidat på indikatorlistan för konstnärlig framgång. Som mångårig ordförande i Carnegie Art Awards jury har Konstakademiens svenske hedersledamot, och tillika överintendenten vid Moderna Museet, Lars Nittve, verkat.

³⁴ Omvänt tyder dessa årliga omnämnanden på Konstakademiens intresse att också förevisa sin styrkeposition genom att både förmå sporra och konsekra enskilda konstnärskap.

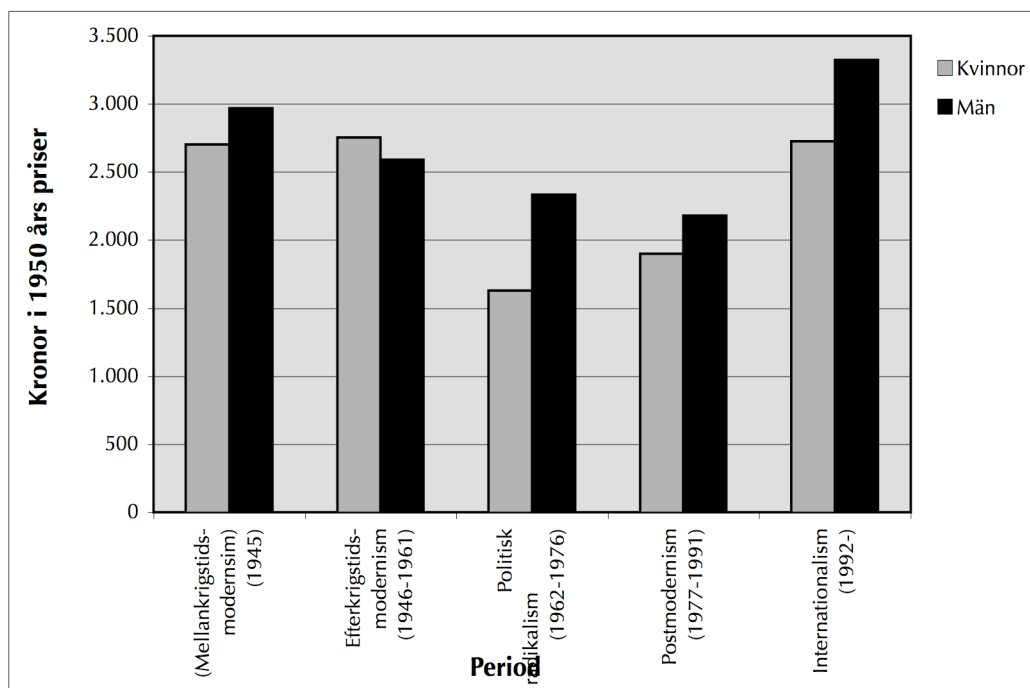
³⁵ I mitten på 1990-talet utgjorde stipendier hela 40 procent av *unga* svenska konstnärers inkomster. Se vidare Barbro Anderssons diskussion i *Några stridsfrågor inom det konstnärliga produktionsfältet i Sverige i slutet av 1900-talet*, opublicerad sammanställning för forskningsprojektet *Konsten att lyckas som konstnär*, maj 2006.

Figur 4. Antal stipendier till män och kvinnor utdelade av Konstakademien 1945-2006.



Kvinnliga konstnärer ser alltså ut att ha lyckats allt bättre på stipendiemarknaden under perioden 1945-2006. Om vi vänder blicken från *antalet* stipendier fördelade på kvinnor och män till det genomsnittliga värdet på *stipendiesummor* utdelade till kvinnor och män måste vi emellertid revidera slutsatserna.

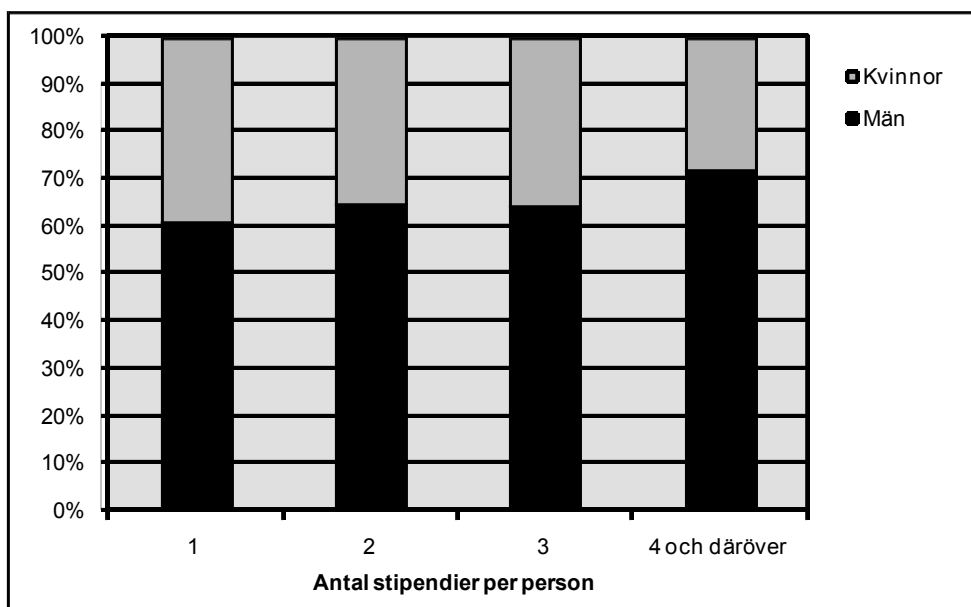
Figur 5. Genomsnittliga stipendiesummor till kvinnor och män 1945-2006. Periodiserat. 1950 års pris.



När de genomsnittliga stipendiesummorna uttrycks i 1950 års pris (figur 5) blir det tydligt att män erhöill större genomsnittliga belopp än kvinnor under samtliga perioder förutom perioden präglad av "efterkrigsmodernism". Det trendbrott mot en jämlikare utdelningspraktik som sker under den "postmoderna" perioden avbröts under den sista, "internationella", perioden. I slutet av 1900-talet och i början av 2000-talet blev åter det genomsnittliga värdet på stipendier som gick till manliga konstnärer betydligt högre än det genomsnittliga värdet på stipendier som gick till kvinnliga konstnärer.

Män har även varit mer framgångsrika än kvinnor i konsten att lyckas få stipendier vid upprepade tillfällen. Gruppen som har fått fyra eller fler stipendier av Konstakademien under efterkrigstiden dominerar kraftigt av män (se stapeln till höger i figur 6).

Figur 6. Genomsnittliga antal stipendier från Akademien 1945-2006 tilldelade män och kvinnor. Andelar.



Vid sidan av att mer i detalj studera vilka resurser, och bakgrunder, konstnärer som lyckas erhålla stipendier är utrustade med kommer vi framöver även att utveckla analysen av hur hela stipendiemarknaden för svenska konstnärer har varit uppbyggd under efterkrigstiden. Hur har, för att nämna en central fråga, exempelvis balansen mellan privata och offentliga medel sett ut? Befintliga stipendiefonder har ofta sin bas i privata donationer till Akademien. Som redan framgått bär stipendierna också allt som oftast namnet på den ursprungliga donatorn. Givarnamn som därtill exponeras på graverade namnplaketter på pelarna i självaste entréhallen till Konstakademiens 1700-talsbyggnad i centrala Stockholm. I den stipendiedatabas som byggts upp genom uppgifter i främst Konstakademiens årsbok, förekommer emellertid också några statsfinansierade stipendier vilka Akademien haft i uppgift att administrera. Dessa finns dokumenterade i årsboken mellan åren 1945 och 1963. År 1964 försvinner emellertid plötsligt dessa belöningar ("statligt konstnärsarvode") från publikationen. Försvinnandet av de statliga stipendierna ur Konstakademiens årsbok sammanfaller i tid med att ett nytt bidrag, "statliga konstnärsbelöningar", introducerades år 1964. Bidraget var en föregångare till den statliga inkomstgarantin, som ersatte konstnärsbelöningarna år 1976.³⁶ Vi har ännu inte lyckats spåra dokumentationen av statsfinansierade stipendier åren 1964-1975. År 1976 instiftades den statliga Konstnärsnämnden. Nämnden sorterar under Kulturdepartementet och är i dag, utan konkurrens, den största "donatorn" av ekonomiska medel till det svenska fältet av konstnärer.³⁷ Projektet har fått tillgång till Konstnärsnämndens arkiv via dess registrator men

³⁶ SOU 1995:85 *Tjugo års kulturpolitik 1974-1994*, s. 486f.

³⁷ Enligt nämndens årsrapport för 2006 allokerades nästan 70 miljoner kronor till verksamma bildkonstnärer genom nämndens försorg och uppdelat på nästan 20 olika typer av anslag, stipendier och utbetalningar.

har ännu inte hunnit bearbeta hela materialet.³⁸ Preliminärt har två uppenbarligen särskiljande anslag och en inkomstgaranti valts ut. Den statliga inkomstgarantin betecknar ett utomordentligt erkännande och ges endast till sådana konstnärer "som står för en konstnärlig verksamhet av hög kvalitet och stor betydelse för svenskt kulturliv"³⁹. De år som varit möjliga att undersöka hittills, 1991-1999 och 2006, innehåller 63 innehavare av den statliga inkomstgarantin. Bland individerna, företrädesvis män, i denna ytterst utvalda skara är en tredjedel tidigare Konsthögskoleelever och över hälften medlemmar i Konstakademien.

Exkurs: att trona på tronen som ledamot i Konstakademien

Vi har ännu inte länkat samman databasen över eleverna på skolan 1939-1986, med databasen i vardande över framgångar på arbetsmarknaden 1945-2007. Det är dock uppenbart att en hel del av Konstakademiens stipendiater också är Konsthögskolealumner. Ur denna population blir också en hårt selekterad grupp med tiden koopterade ledamöter i Konstakademien. Denna skara – utvalda av kolleger, konkurrenter och i vissa fall tidigare lärare – tilldelas även makt, under perioder i Akademiens Stipendienämnd, att besluta om vilka ansökningar om stipendier som skall beviljas. Ett förhållande som ytterligare underbygger den tidigare framkastade tanken om en gåvokultur, eller, för att tala med sociologen Robert Merton, ett *belöningsystem*.

Ur årsboken *Meddelanden från Kungliga Akademien för De fria konsterna* har 382 ledamöter i Konstakademien under perioden 1945-2006 excerperats. Databasens population består av fyra kategorier – svenska ledamöter, utländska ledamöter, utländska hedersledamöter, svenska hedersledamöter – och över dessa i sin egen kategori Akademiens beskyddare och förste hedersledamot, Hans Majestät Konungen. Kategorierna bestående av svenska och utländska hedersledamöter innehåller människor från olika samhällssektorer, men i huvudsak från fält för kulturell produktion. Här finner vi museiintendenter, museicuratorer, konsthistoriker, konstvetare, arkitekturhistoriker⁴⁰, konstkritiker, antikvarier, och andra. Kategorierna för svenska och utländska ledamöter innehåller uteslutande konstnärer och arkitekter. Bland de 65 senast invalda konstnärerna är 42 stycken (dvs. 65 procent) tidigare Konsthögskoleelever.⁴¹

Det är förmodligen ingen överdrift att påstå att lejonparten av de mest framgångsrika konstnärerna på det svenska konstnärsfältet finns representerade i listan av nuvarande eller tidigare ledamöter av Kungliga Akademien för de fria konsterna. Det är därför också rimligt att tänka sig att de som saknas (och därför lyser med sin frånvaro) – inklusive en eller annan

³⁸ Trots lättillgängligheten har ändå viss förvirring uppstått när försök gjorts att extrahera hela serier av registrerade dokument eftersom många olika typer av bidrag har förekommit och därför att samma typ haft flera olika namn genom åren. Studiet av denna källa har bara börjat och fortfarande råder viss oklarhet över vilka slags anslag som ska väljas ut för bästa forskningseffektivitet.

³⁹ http://www.konstnarsnamnden.se/d_frame/frame.html; 2007-12-19.

⁴⁰ Konstakademiens historiska ursprung är ständigt närvarande genom den stora medlemsgrupp arkitekter som representerar disciplinen.

⁴¹ Bland ledamöterna i kategorin för utländska konstnärer (och arkitekter) pekar namn som Chagall, Miró, Braque, Picasso, Cornet, Giacometti, de Kooning, Johns, Rauschenberg, Oldenburg, Beuys, Richter alla på en ansevärd volym internationellt konstnärligt kapital knutet till institutionen. Detta kopplat till Konstakademiens betydande konstsamling, dess övriga medlemmar och makten att konsekra, konstituerar en stark koncentration av olika sorters kapital aktiva inom konstens och konstnärernas fält.

inflytelserik konstkritiker – genom sina respektive levnadsbanor måste ha något viktigt att säga oss om dem själva men också, och viktigare, om kampfältet i fråga.⁴²

Konstkritiskt erkännande

Konstkritiskt erkännande av olika agenter i konstfältet måste också, i likhet med medgångar på stipendiemarknaden, räknas till framgångsindikatorerna i konstvärlden. Uppmärksamheten från konstkritiker kan leda till att även andra aktörer i konstlivet som museer, konstsammlare och gallerister får upp ögonen för konstnärskapet.⁴³ Omvänt kan förstås gallerister introducera konstnärskap som så småningom även faller under konstkritikernas synfält. Att bli utställd, anmäld, recenserad och på andra sätt omskriven verkar kort sagt legitimerande för ett konstnärskap. Vi utnyttjar ett rikhaltigt pressmaterial – lätt tillgängligt i Kungliga Biblioteket i Stockholm och på Carolina Rediviva i Uppsala – liksom bibliotekskataloger för att erhålla kunskap om konstnärers närvaro i utställningslivet samt den skriftliga produktionen kring konstnärskapen. Eftersom vi arbetar oss fram kronologiskt ligger tyngdpunkten på 1940-60-talen i avsnittet nedan som behandlar några centrala publikationer samt några centrala kritiker.

Centrala publikationer

Uppgifter om biografier och andra publikationer som behandlar de konstnärer som ingår i projektets register över Konsthögskoleelever har inhämtats från den svenska bibliotekskatalogen *Libris*. Vi har kort sagt sökt i *Libris* efter namnen på de individer som nämns i KKH:s elevkataloger åren 1939-1986. Information om eventuella biografier, andra mer omfattande bokverk liksom utställningspublikationer av olika slag som rör dessa individer har sedan tillförts dataregistret.⁴⁴ Sökningarna i bibliotekskatalogen ger såväl en grov bild av konstnärskapens attraktionskraft (få eller många publikationer?) som av konstfältets historieskrivning (vilka typer av konstnärskap fokuseras under olika perioder?). Dessutom framkommer mer detaljerad information om bland annat utställningar (på vilka gallerier?), recensioner (av vilka kritiker och i vilka tidskrifter?), postumt författade böcker och artiklar

⁴² Som i fallet med de reguljära konstnärstipendierna Konstakademien distribuerar, utgör den bristfälliga inblicken i procedurerna kring valet av nya medlemmar en påtaglig svaghet. Från en informant vet vi att namnen enbart kan föreslås av medlemmar i kategorin svenska ledamöter (konstnärer och arkitekter), att presentationer av föreslagna konstnärer inför Akademien förekommer, och att de hemliga omröstningarna numera sköts via inhyrd mentometerelektronik. Ny ledamot väljs in när befintlig medlem når 65-års ålder, eller när ledamot avlider. För tillfället har Konstakademien 153 ledamöter av 13 nationaliteter från två kontinenter – Europa (inklusive Ryssland) och USA. Bara 16 procent av ledamöterna utgörs av kvinnor.

⁴³ Alan Bowness, tidigare chef för konstmuseet Tate Britain, har exempelvis poängterat konstkritikens centrala betydelse för konstnärernas framgångar. Se *The Conditions of Success. How the Modern Artist Rises to Fame*, Walter Neurath Memorial Lectures 21, London 1989, s. 11.

⁴⁴ Noteras bör att *Libris* förmodligen inte ännu är komplett på detta område, särskilt vad gäller småskrifter. Alla publikationer som i *Libris* katalogiserats som "bok" är inte en monografi. Det kan även röra sig om utställningspublikationer, om böcker behandlande fler än en konstnär (samlingsverk) eller böcker om en viss tidsperiod, konstnärsgrupp, och/eller geografisk plats. En bok definieras i detta sammanhang som en monografi eller en större separatutställningspublikation; en artikel är en resonerande artikel i dagspress, specialtidskrift, bok eller utställningspublikation. De konstnärer som är monografiskt behandlade har i flertalet fall också behandlats i artikelform. I analysarbetet väger en bok generellt sett tyngre än en artikel och *vem* som skrivit om respektive konstnärskap är av betydelse för bedömningen av konstnärens framgångar.

(vilka konstnärer hålls levande och vilka faller i glömska?).⁴⁵ I de fall biografier har upprättas finns därtill ofta information om individens sociala bakgrund, utbildning och yrkesbanor samlad på ett och samma lättillgängliga ställe. Bibliotekskatalogen avslöjar likaså om konstnären själv har skrivit om egna eller andra konstnärers verk, vilket bör tillmätas betydelse vid analysen av en konstnärs karriär.

Hur många av de tidigare Konsthögskoleeleverna figurerar i Libris? Av de 345 elever som gick på Konsthögskolan under tioårsperioden 1945-1955 förekom 40 procent i Libris år 2006. Utan jämförelsepunkter är det svårt att uttala sig om denna representation i den nationella bibliotekskatalogen, men det förefaller ju som en ansevärd del av eleverna vid skolan ändå har kommit att ingå i det offentliga samtalet på ett eller annat sätt. Här dominerar utställningspublikationer av olika sort. Det mesta har tillkommit under konstnärernas livstid och manliga konstnärer är mer omskrivna än kvinnliga. Framöver kommer vi att kunna svara på frågan om någonting förändras i denna publicerade del av konstdiskussionen, och i så fall på vilka sätt.

Vid sidan av sökningar i Libris har vi utnyttjat pressmaterial. Vi har gått fram efter två linjer: tidsperioden 1945-55 har huvudsakligen koncentrerat oss på texter i tidskriften *Konstrevy*, från och med år 1953 har vi koncentrerat oss på texter publicerade av ett antal centrala konstkritiker i olika svenska tidningar (här har *Svenskt Tidningsindex*, som från och med 1953 redovisar sammanställningar efter ämne av vad olika skribenter skrivit om i svensk dagspress, legat till grund för analysen).⁴⁶ Vid sidan av mer detaljerad information om olika konstnärskap ger pressmaterialet viktiga allmänna upplysningar om dåtidens konstliv: vilka konstnärer och kritiker som var aktiva, nyfödda och avsomnade gallerier⁴⁷, ny litteratur, debatter⁴⁸ och centrala händelser i konstfältet i största allmänhet.⁴⁹

Konstrevy 1945-1955

Konstrevy grundades år 1925 och var den dominerande svenska konsttidskriften fram till och med år 1970, då den lades ned. Konstrevy förmedlade en allmän bild av aktuellt svenskt konstliv, med förgreningar till utlandet då tidskriften även i förekommande fall rapporterade om svenskt deltagande i internationella utställningar.

Vi har systematiskt gått igenom samtliga nummer av Konstrevy åren 1945-1955. Tidskriften innehåller bland annat så kallade "konstkrönikor" där aktuella utställningar som gick av stapeln, huvudsakligen i Stockholm, hos såväl gallerier och konsthandlare som utställningsarrangörer som Konstakademien, Sveriges Allmänna Konstförening (SAK) och Nationalmuseum presenteras. Varje utställande konstnär ges åtminstone någon rads

⁴⁵ I några få fall har även uppgifter om stipendietilldelning och andra utmärkelser framkommit.

⁴⁶ Detta material kommer att kompletteras med en genomgång av de ledande kritikerna vid några större morgontidningar från 1943 till 1952.

⁴⁷ Till de nya gallerierna i Stockholm under 1950-talet hör exempelvis Bokkunsum, Salongen Wallingatan 42 och Sturegalleriet. På den sistnämnda platsen, *Sture*, ställde flera "icke-elever" ut.

⁴⁸ Hård af Segerstad skrev exempelvis ("En göteborgskronika" *SvD* 8/5 1955) om lärarskiftet på Valand i mitten av 1950-talet som orsakat en häftig diskussion i Göteborg. Endre Nemes drog sig då tillbaka efter åtta år vid skolan.

⁴⁹ Förvånansvärt lite skrevs dock av de valda kritikerna om Moderna Museets öppnande år 1958 och invigningen av det nya Konstfack i september 1959.

introduktion, vissa konstnärer presenteras mer fördjupat.⁵⁰ Vid sidan av uppgifter om utställande elever från just Konsthögskolan i Stockholm 1939-1986 har vi kompletterat vår databas med namn på svenska konstnärer tillhörande *samma generationer* som dessa elever. Äldre svenska konstnärer (exempelvis de aktuella elevernas lärare Sven X:et Erixson), liksom äldre och yngre utländska konstnärer (exempelvis amerikanen Jackson Pollock), har alltså inte inkluderats i studien. Vi har nämligen dels varit intresserade av hur stor andel av de forna Konsthögskoleeleverna som blivit uppmärksammade av kritikerna i *Konstrevy*, dels hur många av konstnärerna som blivit uppmärksammade av kritikerna i *Konstrevy* som *inte* har gått på Konsthögskolan. Fanns det alternativa vägar in i konstfältet? Gick de över andra skolor? Finner vi rent av autodidakter i detta pressmaterial?

Följande alternativa utbildningsvägar in i det svenska konstfältet kan preliminärt urskiljas under 1940- och 1950-talen: konstnärer som inte har gått via Konsthögskolan i Stockholm verkar av rapporteringarna i *Konstrevy* att döma ha närmat sig fältet via Valand i Göteborg, Skånska målarskolan, Otte Skölds (och Åke Pernbys) målarskola eller Isaac Grünewalds målarskola i Stockholm om de inte har tagit en än vidare omväg via skolor och studier för konstnärer i exempelvis Köpenhamn och Paris.

Centrala kritiker 1945-2007

Med hjälp av konstvetare i projektet och dess referensgrupp valde vi först ut tio centrala konstkritiker (se sammanställningen nedan).⁵¹ Nästa steg blev att registrera och ställa samman samtliga artiklar, anmälningar och utställningsronder som dessa kritiker – enligt *Svenskt Tidningsindex* – har skrivit under perioden 1953-2007. Utifrån denna sammanställning har sedan, i ett tredje steg, kritikernas texter i tidningar och tidskrifter lästs på mikrofilm (under perioden 1953-1979) och digitalt i tidningsarkiven (under perioden 1980-2007). Vilka konstnärer, utställningar och andra händelser behandlade kritikerna?⁵² I ett fjärde och sista steg kommer uppgifter om anmälda och recenserade konstnärer att tillföras övriga register som samlas in i projektet.

Tabell 9. Ledande kritiker från 1940-talet till i dag.

1940-50-tal	1960-70-tal	1980-tal o framåt
Åke Meyerson (MT)	Ulf Hård af Segerstad (SvD)	Lars O Ericsson (DN)
Ulf Hård af Segerstad (SvD)	Stig Johansson (SvD)	Ingela Lind (DN)
Stig Johansson (SvD)	Ulf Linde (DN)	Jessica Kempe (DN)
Ulf Linde (MT, DN)	Torsten Bergmark (DN)	Dennis Dahlqvist (Expressen)
		Daniel Birnbaum (DN, Expressen)

Anmärkning: Inom parentes anges den tidning/tidskrift för vilken kritikerna huvudsakligen skrivit.

Pressmaterial har insamlats fram till år 2007, men allt har ännu inte processats. Kritiker som Åke Meyerson och Ulf Hård af Segerstad skrev, för att nämna ett exempel, konstronder

⁵⁰ Vid 1950-talets början gjordes i *Konstrevy* i stället för "konstkrönikan" en genomgång av anmälningar i pressen; av vad som skrevs i respektive tidning av respektive kritiker.

⁵¹ Parallellt har vi även i intervjuer med konstnärer diskuterat centrala kritiker i fältet.

⁵² De valda kritikernas övriga skriftställarskap har dokumenterats genom *Libris*. Genom det förfarandet kan kritikernas eventuella inriktning och preferenser ytterligare ringas in.

åtminstone varannan vecka året om med undantag av sommarmånaderna, vilket indikerar att det handlar om ganska stora textmassor att bearbeta. Innan mer omfattande analyser kan genomföras skall även kritikernas textproduktion åren 1943-1952, tiden som inte omfattas av *Svenskt Tidningsindex*, exciperas. När detta är klart kommer vi våga säga något sammanfattande om vad det innebar för en konstnärlig karriär att ha blivit recenserad av de mest betydelsefulla kritikerna i konstfältet och, omvänt, hur tystnaden från centralt kritikerhåll kan tänkas påverka konstnärers banor.

Sammanfattning

Här har vi inte varit intresserade av att kasta ljus över enskilda konstnärskap, ej heller att utreda vad som förenar olika konstnärer. Vår studie utmärks tvärtom av ambitionen att, för det första, ringa in *samtliga* individer som befolkade vissa områden (Konsthögskolan åren 1939 till 1986 och delar av konstfältet åren 1945 till 2005) och, för det andra, att kartlägga vad som *skiljer* dessa individer åt. En tredje ambition är att analysera förändring över tid, eller för den delen, frånvaro av förändring över tid.

I ett första empiriskt huvudavsnitt presenterades några preliminära resultat om de 1 179 elever som var inskrivna på Konsthögskolan i Stockholm åren 1939 till 1986. I våra inledande analyser har vi arbetat med en mycket grov indelning av materialet i fem perioder, präglade av mellankrigstidsmodernism (1936-1946), efterkrigstidsmodernism (1947-1961), politisk radikalism (1962-1976), postmodernism (1977-1991) och internationalism (1992-2007). Materialet som legat under lupp här omfattar endast de fyra första perioderna:

Antagningsår	Uppskattat examensår	Inträde i fältet under period präglad av	Män	Kvinnor	Totalt
1931-1941	1936-1946	Mellankrigstidsmodernism	90	49	139
1942-1956	1947-1961	Efterkrigstidsmodernism	225	85	310
1957-1971	1962-1976	Politisk radikalism	246	121	367
1972-1986	1977-1991	Postmodernism	198	165	363
Totalt			759	420	1 179

Våra preliminära resultat visade bland annat att de konstnärer som trädde in i konstfältet under eran präglad av "postmodernism" (det vill säga elever som formades på skolan under åren 1972-1986) dels hade fler utbildningsår på förberedande skolor och dels mer konsthistoriska studier på universitet i bagaget än konstnärer som trädde in i konstfältet under eran präglad av "efterkrigstidsmodernism" (det vill säga elever som formades på skolan under åren 1942-1956). Dessa två grupper uppvisade dock även liknande drag: permissioner med anledning av utlandsstudier var betydligt vanligare i dessa två grupper än i gruppen konstnärer som trädde in i konstfältet under eran präglad av "politisk radikalism", en vad det verkar betydligt mer nationellt baserad skara (som alltså skapades på skolan under åren 1957-1971). De preliminära resultaten om stipendieutdelning till manliga och kvinnliga elever väckte också lust att gå vidare med analysen framöver. Under den tredje perioden (då "politiskt radikala" danades) fick kvinnor och män ungefär lika många belöningar, även om männen fick något högre belopp. Under den fjärde perioden

(då "postmodernisterna" formades) fick däremot kvinnorna både fler och större elevstipendier än männen.

I det andra huvudavsnittet, där vi i stället för elever i skolans värld koncentrerade oss på verksamma konstnärer i konstfältet 1945-2005, pekade de tentativa resultaten om stipendieutdelning (till *utexaminerade* konstnärer) delvis åt ett annat håll. Visserligen blev fördelningen av stipendier till kvinnor och män allt mer jämn över tid, men när stipendiesummorna granskades blev det tydligt att män erhöll större genomsnittliga belopp än kvinnor under hela perioden 1945-2006.

Vid sidan av medgångar på stipendiemarknaden listades en rad andra framgångsindikatorer i konstvärlden. Avslutningsvis lyfte vi bland annat fram några tidskrifter och kritiker som hade en central roll i hallstämplandet av svenska konstnärskap.

”Det enda möjliga”

Konstnärskap och framgångar i egna och andras ögon

Christina G. Wistman

I föreliggande artikel diskuteras konstnärskap och konstnärlig utbildning utifrån ett tiotal intervjuer med elever avgångna från Kungliga Konsthögskolan i Stockholm under åren 1945-1968. Ett övergripande syfte har varit att undersöka vad det *innebär* att lyckas som konstnär. I studien har ett större grepp tagits om ämnet än att endast behandla elevtiden vid Konstakademien, som var benämningen på Kungliga Konsthögskolan under den tidsperiod som står i fokus här. Vilka var eleverna som gick på skolan, vilka tillgångar och kapital hade de med sig i bagaget? Hur tog sig eleverna in på skolan? Hur såg tiden vid Akademien ut? Vad har de ägnat sig åt efter utbildningen och om några, vilka tecken på konstnärligt erkännande uppvisar det?

Informanter och intervjuer: Urval, metod och preliminära resultat

Med utgångspunkt i databasen baserad på elevkatalogerna för skolan har undertecknad svarat för ett empiriskt urval av informanter för en ungefärlig studietidsperiod mellan åren 1940 och 1968. Ambitionen med urvalet har varit att uppnå en proportionerlig fördelning av manliga och kvinnliga informanter (kvinnorna var färre på skolan) samt en balans mellan framgångsrika och mindre framgångsrika konstnärer, som det retrospektivt kan urskiljas. De valda informanterna företer exempel på olika slag av ovan berörda erkännanden. Genomgången av pressmaterial (se beskrivning av materialet i Börjesson, Gustavsson, Galli, Mell-dahl och Wistman ovan) har varit vägledande i det att vissa konstnärskap, som det i dag inte talas nämnvärt mycket om, figurerade frekvent i 1940- och 50-talens utställningsliv. Variabler som även tagits i beaktande är bred erfarenhet av konstlivet, att individen undervisat, skrivit om egen och/eller andras konst, varit konstpolitisk verksam eller arbetat med

administration *et cetera*. Strävan har varit att få en viss spridning i de erfarenheter informanterna representerar.

Det har varit delvis enkelt att göra detta urval: flera individer ur den för projektet äldsta konstnärsgenerationen är inte längre i livet. Bara det senaste året har ett antal av de personer som stod på önskelistan för en intervju gått ur tiden. En svårighet har varit att uppnå den önskade balansen mellan manliga och kvinnliga informanter. Orsaken är vanlig och egentligen simpel: kvinnorna har varit mindre synliga än männen i konstlivet efter utbildningstiden och dessutom varit svårare att kontakta eftersom de kan ha bytt efternamn eller inte funnits med eget namn i internetbaserade söktjänster. Av trettio utskickade brevfrågningar har tretton besvarats positivt, sju personer har avböjt deltagande och tio tilltänkta informanter har inte nåtts vid det telefonsamtal som följer upp brevet. Samtliga trettio tillfrågade är fortfarande verksamma konstnärer, vilket exempelvis innebär ateljéer utomlands och åtskilliga resor för arbete och utställningar. Åtminstone ett par personer är vintertid bosatta utom Sveriges gränser. Det är sannolika orsaker till kontaktproblemen.⁵³

För att också höra några röster från individer som tagit en alternativ väg in i konstfältet (alltså annan än Kungliga Konsthögskolan) har än så länge två av 1940- och 50-talens elever vid Konstfack, en man och en kvinna, intervjuats. Dessa utmärks av att de i någon form varit verksamma som konstnärer efter studietiden och huvudsakligen försörjt sig på konstnärligt arbete. De har många utställningar bakom sig och har uppmärksammats i pressen. Kvinnan har dessutom fått offentliga utsmyckningsuppdrag. Med dessa två informanter har till dags dato elva konstnärer intervjuats. Av dem är fyra kvinnor.

Genomförande

Genom den intervjuguide som utarbetats inom projektet (se appendix) kan intervjuerna utföras likartat och systematiskt, om än de i praktiken blir högst individuella. Intervjuerna har i de flesta fall ägt rum i konstnärernas ateljéer och tagit åtminstone två timmar i anspråk. I mitt fall där flera informanter varit i 75-årsåldern har omfattningen på intervjufrågorna kunnat kännas väl många och därför har vissa mer allmänna frågor helt sonika hoppats över. Det har för övrigt av olika skäl inte alltid gått att diskutera samtliga frågor i guiden. Intervjusituationen har varit positiv (rent av gemytlig) och präglats av öppenhet och intresse.

Social bakgrund. Habitus och kapital

Informanterna kommer huvudsakligen från arbetarklassen och från medelklasserna, en informant har adlig börd. Hälften av de intervjuade är uppväxta i Stockholm, en informant växte upp utomlands och resterande kommer från övriga och olika delar av Sverige. En informant har föräldrar födda utomlands. Två av informanterna har studentexamen, de övriga har motsvarande folkskola (sju), nioårig enhetsskola (en) eller realexamen (en). En av dem har dessutom en kontorsutbildning. De har ritat och målat sedan barnsben, vilket av informanterna betraktas som något självklart, men som inte alltid uttalat uppmuntrades av omgivningen. Viktigt att hålla i minnet är att synen på barn har växlat och förändrats under de

⁵³ Med anledning av det stora informantbortfallet (ungefär 65 procent) har ytterligare sju brevfrågningar skickats ut, vilka omedelbart gav ett gott resultat: fyra personer har omgående tagit egen kontakt för att bestämma mötestid.

senaste sextio åren, varför bristen på uppmuntran av detta intresse inte bör ses som något avvisande eller fientligt. Det kan helt enkelt ha handlat om att de som var barn under 1920-, 30- och 40-talen inte ägnades sådana omsorger.

Endast en av informanterna har en förälder (fadern) som också varit bildkonstnär, men *samliga* övriga har haft bildkonstnärer, arkitekter eller andra konstnärliga yrken företrädda i släkten alternativt i sin närhet under uppväxten. En alltför snäv definition av det sociala ursprunget tenderar således att missa att de blivande konstnärerna redan i barndomen mött personer med god inblick i konstlivet. De *konstnärliga anorna*, brett uppfattade, har i intervjusituationen förefallit viktiga för informanterna att både berätta om och leta efter. För att något psykologisera saken, kan det eventuellt ha funnits ett behov att finna ledtrådar till det egna yrkesvalets orsaker. De kan ha fått handfasta råd rörande konstnärlig teknik och motiv eller framtidsplaner, i flera fall har deras arbete rönt uppskattning från personer utanför familjekretsen. En kvinnlig informant har uppgivit att hon av sin mor blev uppmanad att söka Konstakademien.

Informanterna framstår som tekniskt väl förberedda för högre konstnärliga studier. De har alla någon typ av förberedande konstnärlig utbildning och det rör sig om allt från Noréns korrespondensinstituts (NKI:s) kurser till studier vid Tekniska skolan i Stockholm, Skånska Målarskolan i Malmö eller Valand i Göteborg. Två kvinnliga informanter har gått Anders Beckmans reklamskola och två manliga Académie Libre, båda skolorna i Stockholm. Detta förhållande kan ha bidragit till att de i intervjusituationen framstått som socialt och kulturellt rustade för studier och konstnärskap med den habituering som förberedande utbildningar också innebär. Föräldrarna har i flera fall varit tveksamma till informantens framtidsplaner och då i första hand med hänvisning till konstnärers försörjningsproblem. Konstnärskapet betraktades heller inte som ett *riktigt* yrke. Det är dock ingen som *förbjudits* att söka till skolan och några av dem var vid ansökningstillfället så unga att de behövde målsmans skriftliga tillåtelse att söka. Endast en informant, en man vars far också var konstnär, har upplevt att föräldrarna var "så lyckliga" över att han tecknade och målade som barn och åt hans senare konstnärliga utbildningsval. Få hade möjlighet till ekonomisk hjälp hemifrån och de arbetade därför under somrarna, och vissa även parallellt med studierna under läsåret. En informant sålde själv utan mellanhänder sina verk under studietiden och kunde på så vis finansiera sin utbildning.

Informanternas egna familjebildningar skiljer sig – av vad jag kan döma – markant från uppväxtfamiljerna. Fyra av dem är gifta eller har varit gifta med en (eller flera) bildkonstnär(er), i tre av dessa familjer är även barnen konstnärligt verksamma. I övriga fall lever de, eller har levt tillsammans med personer verksamma inom kulturvärlden: journalister, skådespelare, gallerister. Två manliga informanter lever tillsammans med kvinnor som har helt andra yrken, men som gjort makens livsprojekt också till sitt. De informanter som har barn har inte *anmodat* barnen att bli konstnärer, men stöttat och uppmuntrat deras egna beslut oavsett vad framtidsvalet gällt.

Ett första erkännande – antagningen till Kungliga Konsthögskolan

De informanter från Konstakademien som intervjuats har alla utom en antagits till skolan vid första ansökningstillfället och det var deras förstahandsval. Det bör betraktas som något anmärkningsvärt och är inte representativt för skolans elever i allmänhet. Som det beskrivs

var det på Konsthögskolan i Stockholm man *skulle* få sin konstnärliga utbildning, det var också vid den här tiden *finare*, det vill säga av högre symboliskt värde, att utbilda sig där än på andra konstskolor. Det torde också ha varit *svårare* att bli antagen dit, det kan dock inte närmare beläggas i nuläget. Alla informanter utom en skulptör har gått "måleri", även om de också kunnat ta del av både den grafiska och den skulpturala utbildningen. Antagningen till Konsthögskolan bör betraktas som ett första konstnärligt erkännande och ett steg in i konstfältet. Informanternas beskrivningar av hur "man blev någon" (ungefär just så uttrycker de sig) i och med antagningen som elev på skolan är samstämmiga.

Under 1940- och början av 1950-talet präglades utbildningen vid Konstakademien enligt informanternas erfarenheter av en stor frihet, som enligt vissa kunde vara *för* stor och skapa osäkerhet. Professorerna var sällan närvarande och eleverna var hänvisade till sig själva och till varandra. De två tidigaste eleverna vid skolan som intervjuats har senare under livet varit tvungna att göra sig fria från de inte alltigenom positiva erfarenheter de fick av Akademien. De för illa under utbildningstiden. Den konstnärliga handledningen var ringa och således kan utbildningen beskrivas som mer ett test än en undervisningsinstitution. Detta påvisar Konstakademiens ställning som en elitskola: bara detta att som elev få vistas i lokalerna är legitimerande. Utbildningen stramades senare upp och professorerna hade sina grupper av elever. Eleverna grupperade sig enligt detta och höll också ihop utifrån professorstillhörigheten. Oavsett utbildningens innehåll, upplägg och kvalitet har de via skolan kunnat få sociala kontakter av vikt och värde för livet som konstnär. Ingen av informanterna ger vid en direkt fråga uttryck för att professorerna påverkat deras konstnärliga skapande, det egna uttrycket. Jag tolkar professors förhållningssätt till konst och konstnärskap som viktigare för elevernas utveckling och för skapandet av *konstnärer*. Kamraterna på skolan verkar i flera fall ha varit av större betydelse både personligt och konstnärligt. Eleverna habituerar varandra. Flera av informanterna umgås ännu i dag med studiekamrater och de har också ställt ut tillsammans. På frågan om huruvida konstnärer kan utbildas har informanterna svarat både ja och nej. Teknisk och exempelvis kompositionell handledning är de överens om att lärare kan erbjuda, men ett eget uttryck måste alla individer nå fram till på egen hand.⁵⁴

Beskrivningarna av utbildningens innehåll och upplägg är likartade. Alla utom en uppger sig ha trivts vid skolan, en annan informant ser i dag som skolans fördel att han fick en arbetslokal, och de har alla haft sina individuella ambitioner och strategier för överlevnad. Däremot menar samtliga att de inte har haft någon uttalad karriärplan eller medveten strategi för att lyckas som konstnärer. De har dock kunnat urskilja karriärstrategier hos andra elever, vilket har noterats samt uppfattats som "annorlunda". Vikten av ett källkritiskt förhållningssätt bör i detta fall betonas, det är inte fältenligt att ha uttalade ambitioner.

Informanterna har velat och varit *tvungna* att utöva sitt konstnärskap, frågan om försörjning har därför kommit i andra hand. Att utvecklas som konstnär har varit huvudsaken. De två skolmässigt äldsta informanterna menar att konstskolor bör ta ett större generellt ansvar för eleverna och för deras framtida försörjning: "det är fräckt att bara släppa ut dem".

Vad gäller stipendier är det endast en av de tillfrågade (en man) som menar sig ha fullständig kontroll över vilka stipendier som han tilldelats. Ester Lindahls stipendium var

⁵⁴ Angående undervisningen vid högre konstutbildningar, se Edling och Börjessons bidrag nedan.

värdefullt eftersom det var ett resestipendium, och även för övrigt verkar stipendiernas ekonomiska värde ha varit mer betydelsefullt än det symboliska. Detta rimmar väl med tanken om att få skapa utan tanke på försörjningsfrågan, *konsten* bör vara frikopplad från ekonomiska intressen och större ekonomiska anslag betyder betald arbetstid med frihet från den typen av oro. Det symboliska värdet ger inte mat på bordet, men kan tänkas bli mer betydelsefullt i takt med en eventuellt allt högre position i konstfältet.

Konstnärsliv i konstfältet

I dag har informanterna en stabil – inte alltid dominerande – position i det svenska konstlivet. De som inte undervisat vid Kungliga Konsthögskolan har haft ringa kontakt med skolan efter examen, i dag besöks skolbyggnaden i första hand för kollegors utställningar. De har på något sätt kunnat försörja sig på sitt konstnärskap efter utbildningstiden, vilket var strävan, men det har periodvis varit kärvt. Flera av dem har fått statliga arbetsstipendier, några på livstid. Flera av dem (männen i högre grad än kvinnorna) har undervisat och två av männen har varit professor vid svensk konsthögskola. En informant har hållit egna kurser av internatkaraktär i egna lokaler. Flera av de intervjuade har som nämnts fortfarande kontakt med sina studiekamrater och går när de kan på andra konstnärers utställningar. Några av dem har köpt konst eller bytt egna verk mot andra konstnärers. När det kommer till värdet i att bli omskriven, är resonerande recensioner och artiklar med konsten i fokus de viktigaste. Det bör således betraktas som ett led i deras habituering att sätta den egna personen i konstens bakgrund. Av intervjuerna har framgått att det individuella värdet av att få sin biografi skriven är högst varierande, men det bedöms av vissa konstnärer vara till gagn för karriären. Detta gäller för såväl de som fått sin biografi skriven, som för dem som inte behandlats närmare i litteraturen. En av informanterna, en som gjorde en omskriven succéartad debut, drog sig tidigt undan från pressen. Intresset för honom kändes för stort och gav honom inte den arbetsro han önskade. Informantens agerande kan ha bidragit till hans senare och i dag mer undanskymda plats i svenskt konstliv. Detta bekräftar att konstnärskapet i sig inte är den enda faktorn av betydelse för att lyckas som konstnär.

Att lyckas som konstnär. Ekonomiskt och symboliskt kapital

Informanterna uppfyller flera av de uppställda kriterierna för konstnärlig framgång. Generellt sett är de omskrivna, deras verk finns i museisamlingar, de har fått offentliga uppdrag och deras verk visas i utställningar. De är yrkesverksamma och ställer ut, trots ofta passerad pensionsålder. Det går inte att pensionera sig från ett konstnärskap, såvida inte kroppen säger ifrån. Konstnärskapet är både ett förhållningssätt och en livsstil. Informanterna har haft konstnärliga framgångar och har på sina individuella sätt lyckats som konstnärer. Trots det har ingen av dem något klart svar på vad det är att lyckas som konstnär. En informant menar att det inte "är meningen med konstnärskapet att lyckas". Konstnärskap handlar för honom om andra saker, det är "förlösande, nästan det enda sättet att förmedla ett budskap på". Vad flertalet av de övriga menar är dock, att detta att lyckas handlar om möjligheten att leva på sitt konstnärliga arbete. Dagens konstfält uppfattar de som mer karriärinriktat än 1950- och 60-talens. Då var det konsten som skulle nå ut, i dag ligger större fokus (och tryck) på konstnären som person. Frågan om det är något de inte kan tänkas göra verkar vara

svårbesvarad, de gör "vad de måste göra". De kan heller inte rangordna vad som är viktigast (inköp, utställning, recension), men svaren lutar åt museirepresentation och överhuvudtaget att få sälja. Inköp är en reklamplats, som en av informanterna uttrycker det. Att sälja är att erhålla både ekonomiskt och symboliskt kapital. För att få sälja är utställningar vanligen nödvändiga, som det konstateras. Få av dem samarbetar i dag med någon gallerist, men de har kunnat göra det tidigare i karriären. En av de manliga informanterna deklarerade att man "ska inte blanda ihop försörjning med konst". Enligt honom kan man alltid få ihop pengar till sin försörjning, man kan bo och äta billigt, helt enkelt se till att hålla levnadsomkostnaderna låga och de pengar som behövs för det, det menar han att man alltid "kan få ihop på något sätt". Denne man är själv ett gott exempel på det, och för honom är konsten frikopplad från ekonomiska intressen.

Det kan vara svårt att ställa ut sina verk, och även att bli köpt: att sälja sin konst är av intervjuerna att döma en komplicerad affär. En av de informanter som uppnått stora ekonomiska framgångar menar att det är "obehagligt att säljas dyrt". Det är inte heller alltid respektive informant har känt sig nöjd med att sälja till vissa köpare och några av dem har köpt tillbaka tidigare sålda egna verk. Det är viktigt var verken hamnar. En enskild konstsammlare som Gerard Bonnier framstår som viktig för konstfältet.⁵⁵ Bonnier hade ett genuint konstintresse, han var konnässör och uppges i intervjuerna ha varit sparsmakad i urvalet, detta till skillnad från konstköpare under 1980-talets konstboom med spekulation i konst som följd. Att *köpa namn* eller att köpa konst för förmodad ekonomisk vinning är enligt informanternas (och min) uppfattning inte att samla konst. 1980-talet gav dock några av informanterna möjlighet till stora inkomster, om de än inte alltid var nöjda med konstens placering eller att konst blev en handelsvara. Tilläggas bör dock att dessa informanter var etablerade i någon utsträckning redan innan 1980-talet, men flera av dem påverkades självfallet ändå av konstmarknadens hausse.

En notering om konstnärlig utbildning, konstnärskap och kön

Intervjuförfarandet kan möjliggöra besvarandet av frågor om utbildningstid, om utställningsliv och konstnärskap betraktade ur ett könsperspektiv. Det var färre kvinnliga än manliga elever på Kungliga Konsthögskolan under den tidigare delen av undersökningsperioden, kvinnorna har därtill varit procentuellt sett mindre synliga i utställningslivet, vilket press- och publikationsgenomgångarna visat. I intervjuerna har detta förhållande diskuterats och de manliga informanterna uppfattade sina kvinnliga studiekamrater som minst lika begåvade, men de kan konstatera att de inte har förekommit i konstlivet i samma utsträckning efter skoltiden. Vad det egentligen beror på har inte klart kunnat utredas i intervjuerna med de kvinnliga informanterna, som under utbildningstiden inte lika konkret som i dag kunde uppfatta det egentligen könsdiskriminerande förhållande som präglade skolan. Under 1940- och 50-talen var samtliga lärare och professorer vid Konsthögskolan män och de kvinnliga eleverna mättes mot en manlig norm för konstnärskap.

En av de kvinnliga informanterna avbröt sin utbildning vid Konstakademien redan efter två års studier. Om hon än kan minnas den glädje och det värde hon såg i att bli elev

⁵⁵ Gerard Bonnier har också fått betydelse för Moderna Museet i Stockholm, både som donator och som verksam i museets vänförening.

vid skolan, tappade hon mycket av sitt självförtroende där: "skolan var en jättebluff". Den främsta orsaken var det markanta ointresse varmed lärarna behandlade sina elever: "man kunde knäckas av friheten och ointresset" och hon liknar skolan vidare vid en "likgiltighetens skenborg". Lärarna var knappt synliga på skolan och det fanns ingen konstnärlig handledning att få. Av det skälet menade hon sig lika gärna kunna måla hemma. Genom intervjuerna har framkommit att flera kvinnliga elever trots sin talang upphört att utöva sitt konstnärskap. Problem med erkännande, färre utställningsmöjligheter, försörjningsproblem och familjebildning har anförts som tänkbara skäl till detta. Det ter sig som om fler och andra krav ställts på dessa kvinnliga konstnärer och att de har haft mer att bevisa för att bli erkända än vad manliga konstnärer haft.

De biologiska könen respektive värde är sociala konstruktioner, som följaktligen är relativa över tid och beroende av den sociala kontexten.⁵⁶ Litteraturvetaren Anna Williams, som undersökt kvinnor och kanon inom litteraturens fält, menar att själva striden och att strida "inom fältet räknas i grunden som något okvinnligt".⁵⁷ Detta kan leda till ett cirkelresonemang rörande orsak och verkan, men det kan konstateras att det föreligger en skillnad mellan mäns och kvinnors möjligheter att ta sig fram i konstfältet, alldeles oavsett vad det beror på.

Konklusion

Kungliga Konsthögskolan ger ett första bevis på tillhörighet i konstlivet, ett initialt socialt nätverk som bidrar till individens ackumulering av socialt kapital av vikt inom fältet. Det bör dessutom betraktas som positivt socialt särskiljande i konstfältet att ha en examen från Kungliga Konsthögskolan (som är en hallstämpling i sig), om det än inte framträder i pressmaterialets konstbevakning. Utbildningen är ett viktigt led i en konstnärlig habitueringsprocess. De informanter som intervjuats uppfyller sammantagna alla projektets krav på närvaro i fältet. Vid sidan av sin studietid vid Akademien uppfyller de ett eller flera av följande kriterier: debuterat stort; ställt ut på ledande galleri; recenserats av ledande kritiker; fått statliga utsmyckningsuppdrag alternativt tilldelats stipendium ur renommerade fonder. Samtliga informanter är på sätt och vis att beskriva som modernister i sitt respektive förhållningssätt till konstnärskap: konstnärskapet är existentiellt, konsten är också jag, som en av informanterna formulerar sig: "jag älskar att måla, men det handlar om att existensen, jag, blir till. Det är ett äventyr varje gång". En annan informant uttrycker det som så att "konsten är på liv och död". Det är blodigt allvar. Den senast citerade informanten menar också att det enda val vid sidan av konstnärskapet som stått till hans förfogande hade varit att bli "kriminell". Konstnärlig utövning är inget man kan avstå ifrån, det härrör ur ett inre behov att likna vid ett (positivt och negativt) tvång att skapa.

Att informanterna har kunnat manövrera i fältet bör betraktas som en förutsättning för att klara sig som konstnär efter utbildningstiden. Den informant som självmant ställt sig vid

⁵⁶ Se exempelvis Pierre Bourdieu, *Den manliga dominansen*, Daidalos, Göteborg 1999, s. 19ff och Toril Moi, "Att erövra Bourdieu", *Kvinnovetenskaplig Tidskrift*, nr 1, 1994, s. 12ff. Det biologiska könet kan inte sägas vara den mest relevanta faktorn i alla givna situationer, men är förmodligen alltid av betydelse.

⁵⁷ Anna Williams, *Stjärnor utan stjärnbilder. Kvinnor och kanon i litteraturhistoriska översiktsverk under 1900-talet*, Gidlunds förlag, Hedemora 1997, s. 22.

sidan av, finns också vid sidan av fältet, men har från den positionen kunnat försörja sig på sitt konstnärskap. En förutsättning för att överleva som konstnär är att visa sina verk. Även om många av dem finner egna utställningar svåra och ibland obehagliga att genomföra, är de medvetna om utställningarnas vikt och värde. De kvinnliga informanterna har på något sätt kunnat leva på sina konstnärskap, men det har inte varit möjligt för dem att leva enbart på måleriet. De har även haft andra inkomstkällor: illustrationsuppdrag, arbete som scenograf eller exempelvis makens inkomst. Förvisso är detta giltigt också för ett par av de manliga informanterna. Männerna är mer omskrivna och mer synliga i konstlivet, de har klarat sig bättre än kvinnorna både ekonomiskt och symboliskt sett. Kommersiella framgångar kan bli problematiska att hantera eftersom den konstnärliga autonomin står på spel. För stora inkomster kan inverka negativt på en uppnådd position. Oavsett var i konstfältet dessa informanter befinner sig i dag har de hela livet ägnat sig åt konstnärskapet och ingen av dem visar något missnöje med sin situation. De är trygga både i sina roller och i sin position. De har utifrån sin habitus gjort "det enda möjliga".

”In som ett lejon, ut som ett svin”

Intervjuer med före detta elever vid Konsthögskolan på 1980-talet

Barbro Andersson

Vilka överlever Konsthögskolan? Denna något tillspetsade fråga föranleds av några intervjuer jag har gjort inom ramen för det av Vetenskapsrådet finansierade, pågående forskningsprojektet *Konsten att lyckas som konstnär. Socialt ursprung, kön, utbildning och karriär 1945-2007*. Av dem framgår, att det varken är någon sinekur eller ensartad företeelse att studera vid Sveriges främsta institution för högre utbildning av konstnärer. Somliga klarar sig bättre än andra.

Informanterna utgörs av 20 konstnärer, 11 män och 9 kvinnor födda mellan 1950 och 1963, som var elever vid Konsthögskolan i Stockholm på främst 1980-talet. Jag ska i det följande redovisa några preliminära resultat av intervjuerna, med tyngdpunkten på dels konstnärernas sätt att förhålla sig till utbildningen och dels de vägar som har lett dem fram till den. Hur minns de sin tid på skolan? Vad anser de om utbildningen? Har kön eller socialt ursprung haft någon betydelse för deras möjligheter att tillgodogöra sig den? På vilket sätt i så fall? Hur ser de på sitt yrkesval? Detta är de frågor som främst ska behandlas efter en inledande presentation av informanterna och de urvalskriterier som har använts.

En postmodern generation

De intervjuade konstnärerna har gått på Konsthögskolan någon gång mellan 1976 och 1993. Det var en dynamisk epok i det konstnärliga produktionsfältets historia i Sverige, då företrädarna för postmodernismen erövrade dominans genom att störta den förment politiskt orienterade 68-generationen från tronen. Denna nya generation karakteriserades främst av sina referenser till de företrädesvis språkfilosofiskt inriktade teorier av franskt märke, som dominerade den intellektuella diskursen i slutet av 1980-talet. Men deras maktövertagande innebar framför allt ett återupprättande av den ordning, i enlighet med vilken konstnärer för

att göra sig gällande i konkurrensen måste visa prov på kunskap om konstens specifika historia, traditioner och diskussionsämnen.

Informanterna har därför haft att orientera sig i ett fält som präglats av interna strukturförändringar – men också av förändrade relationer till andra fält, däribland politikens men även ekonomins. Under 1980-talets högkonjunktur rådde konstboom i landet, vilket för Konsthögskolans del bland annat innebar att galleristerna, som konstkritikern Cecilia Stam en gång uttryckte det, gick som "tryffelsvin" i elevernas ateljéer i sin jakt på blivande stjärnor att exploatera.

Flera av de intervjuade konstnärerna hör till några av de mest namnkunniga av de postmoderna tronföljare som figurerade flitigt på de dominerande tidningarnas kultursidor på 1980-talet och därefter. Andra har bidragit till fältets förändringar på annat sätt. Några har utmärkt sig redan under studietiden, medan de flesta har tagit längre tid på sig för att erövra sina positioner. Men så gott som samtliga informanter företer tecken på att vara konstnärligt framgångsrika – om än i olika grad och i förhållande till olika marknader. Till urvalskriterierna har flera indikatorer på konstnärligt kapital av olika slag använts. Bland de intervjuade konstnärerna finns därför de som har haft utställningar på välrenommerade gallerier, museer och konsthallar både i Sverige och utomlands, omnämnts eller själva skrivit om konst i större tidningar och konstitidskrifter, medverkat i radio och tv, är representerade på många museer och i privata samlingar eller har gjort offentliga utsmyckningar. Många har också belönats med både statliga och privata stipendier. Bland informanterna finns även konstnärer som är eller har varit ledamöter av Konstakademien, styrelsen för Sveriges bildkonstnärsfond, IASPIS och andra stipendienämnder, liksom de som har arbetat för Statens konstråd, olika konstföreningar, BUS med flera instanser.

Med få undantag är eller har alla konstnärerna dessutom varit engagerade som lärare vid olika förberedande konstskolor, många även vid konstnärliga högskolor i och utanför Sverige, inklusive Konsthögskolan. Det sistnämnda gäller även den ende konstnär som självan ser att han inte har någon konstnärlig karriär värd namnet bakom sig, trots några framgångsrika år på 1980-talet. Flera konstnärer är eller har därtill varit professorer. Att döma av intervjuerna, är således Konsthögskolan en institution för utbildning av inte bara konstnärer, utan också av lärare.

De flesta av informanterna har även på andra sätt än genom att få lärartjänster framgångsrikt kunnat växla in sitt konstnärliga kapital till ekonomiskt, om än sällan i tillräckligt stor omfattning för att mer än ett fåtal ens ska finna anledning att öppna kuverten med beräkningarna av den framtida pensionens storlek. Ekonomiska och materiella uppoffringar hör till det pris som de har fått betala för sina framgångar och många av de intervjuade är väl förtrogna med konsten att hushålla med små resurser. De flesta tycks periodvis ha levt på luft och vatten. Men när de ser tillbaka på de banor som har lett dem till deras nuvarande positioner, och jämför sig med studiekamrater som fortfarande är hänvisade till att leva på svältkost, kan de flesta ändå konstatera att de sällan har haft det så gott ställt i ekonomiskt avseende som nu när de alla är kring de 50.

De flesta av de intervjuade konstnärerna är numera bosatta i Stockholm, företrädesvis på Södermalm eller i andra tämligen centralt belägna delar av staden. Men Skåne, och där särskilt Österlen, är också representerat i adressförteckningen – ett par av informanterna har även sommarhus där. Fyra konstnärer bor i andra delar av landet eller utomlands, men två

av dessa har ateljé eller övernattningslägenhet i huvudstaden. Geografiskt representerar informanterna således en ytterst begränsad del av Sverige. Men flera av dem har vuxit upp och tidigare varit bosatta på andra platser. De flesta av de intervjuade är därtill överens om, att bosättning eller regelbundna besök i Stockholm är en viktig förutsättning för att kunna göra sig gällande i det svenska konstlivet. Den som inte syns där finns inte.

En ovanlig skola för annorlunda

Många av de intervjuade konstnärerna har mycket gott att säga om sin tid på Konsthögskolan och om utbildningen. Somliga karakteriserar valet av den som det bästa de har gjort i hela sitt liv. Informanterna är också överens om, att Konsthögskolan fortfarande är, och sannolikt kommer att fortsätta vara, överlägsen andra konstnärliga högskolor, trots att konkurrensen har ökat sedan de själva studerade där. De flesta håller sig någorlunda à jour med vad som har hänt på skolan sedan de slutade, liksom med hur det går för andra före detta elever. Detta gäller inte bara dem som har egna erfarenheter av att undervisa där, utan även de övriga och oberoende av var i landet de bor.

De flesta upprätthåller också kontakten med åtminstone några av sina gamla studiekamrater, även om den kan vara sporadisk och inskränka sig till enstaka telefonsamtal, utväxlande av vernissagekort och besök på varandras utställningar. Det övervägande flertalet anser att det främst var i förhållande till, och med hjälp av, andra elever som de lärde sig bemästra det konstnärliga produktionsfältets många oskrivna spelregler, så som de kom till uttryck i utbildningen med dess många strukturerande och hierarkiserande motsättningar.

De professorer, som skulle fungera som deras handledare, var ofta svårtillgängliga eller till och med frånvarande större delen av studietiden. En av informanterna kan endast erinra sig, att han hade besök av sin handledare vid två tillfällen under de fem år han studerade vid Konsthögskolan och han förefaller inte att vara unik i detta avseende. De gästlärare som kom på besök var också få. En av de främsta källorna till stimulans utanför skolan var därför Moderna museet, som eleverna med ateljéer på Skeppsholmen hade förmånen att ha på gångavstånd.

Informanterna är ense om att Konsthögskolan inte är någon vanlig skola där det bedrivs undervisning i konventionell bemärkelse, utan snarare en "livsskola" där de i varierande omfattning har beretts möjlighet att mogna som människor och utveckla sin individualitet. (Vikten av det sistnämnda, att särskilja sig, tar sig för övrigt uttryck i att samtliga intervjuade framställer sig som i olika avseenden annorlunda än de elever som gick där samtidigt.) De flesta anser också att utbildningen erbjöd dem rika möjligheter att via olika kurser förkovra sig i de rent hantverksmässiga färdigheter som har med själva tillverkningen av verken att göra, medan det var sämre beställt med tillhandahållandet av teoretiska redskap och kunskap om sådant som bokföring, skatteregler och liknande som ingår i den konstnärliga näringsverksamheten. De har däremot olika uppfattningar om värdet av dessa kunskaper och färdigheter.

En av konstnärerna anser, att han inte fick några som helst verktyg för att klara sig i konstlivet utanför skolan. Dem skaffade han i stället under sin tid som lärare på en annan konstnärlig högskola. Det är inte heller alla som har utnyttjat Konsthögskolans utbud av vare sig olika praktiska kurser eller föreläsningar i konstteori och konsthistoria. Särskilt den teoretiska undervisningen tycks många ha ratat. Som förklaring anger flera att de anser sig ha fått

ett övermått av sådant på de förberedande konstskolor de har gått på. Andra har misslyckats inom grund- eller gymnasieskolan och därför undvikit allt vad skolmässighet heter. Somliga har haft svårt att tillgodogöra sig kurslitteraturen därför att de inte behärskar engelska eller har läs- och skrivsvårigheter, dyslexi.

Många av de intervjuade framhåller, att det de framför allt lärde sig på Konsthögskolan – om de inte hade gjort det tidigare – var vikten av att ta konsten på allvar och att satsa helt och fullt på den. Denna tro på konsten och dess värden, som är grundläggande för det konstnärliga produktionsfältets existens och förutsättningen för att släppas in där, har de intervjuade bland annat manifesterat genom den tid och den energi de investerat i arbetet på skolan. Enligt flera av konstnärerna var såväl deras som de flesta av deras studiekamraters närvaro och arbetsmoral hög. De var ständigt sysselsatta med något i sina ateljéer och i verkstäderna, "alla höll på". För eleverna med ateljé på Fredsgatan var det ett problem att portarna stängdes "redan" klockan nio på kvällen, enligt en av informanterna, eftersom de måste lämna huset då och således inte kunde arbeta längre.

Lejon och svin

Trots de kritiska synpunkterna, är de flesta av de intervjuade konstnärerna nöjda med sitt val av utbildning. Men det finns också de som ångrar att de någonsin sökte sig till Konsthögskolan och som uppenbarligen har farit mycket illa där. En av dem utvecklade ätstörningar och flera informanter har gått i psykoanalys och/eller -terapi efteråt. I åtminstone ett par fall förefaller behovet av detta att ha utlösts eller förstärkts av konstnärernas erfarenheter under utbildningstiden. De flesta känner dessutom till andra elever som både har avbrutit studierna och helt övergett sina konstnärbanor, fastnat i alkohol- och narkotikamissbruk eller begått självmord därför att de inte uthärdat de påfrestningar de utsatts för.

Flera av de intervjuade använder sig av uttrycket "In som ett lejon, ut som ett svin" för att karakterisera sina erfarenheter av utbildningen. Det syftar inte bara på de skulpturer, på den ena sidan ett lejon och på den andra ett vildsvin, som flankerar den trappa som från Fredsgatan leder upp till Konsthögskolans pampiga entréhall, utan också på den förändrade självbild som informanterna har fått under studietiden. Vid antagningen har de alla haft anledning att betrakta sig själva som utvalda, inte bara därför att de hör till det fåtal som förunnats en utbildningsplats i hård konkurrens med andra, utan också därför att de ofta har erfarenhet av att vara bäst i klassen på att teckna och måla och har blivit belönade för detta. Många har dessutom redan kommit en bit på väg på sina konstnärbanor, eftersom de har en eller flera förberedande konstskolor bakom sig och somliga även har deltagit i några samlingsutställningar. Antagningsbeskedet blir därför en bekräftelse på den begåvning och den framgångspotential som omgivningen redan har övertygat dem om att de har. De flesta konstnärerna vittnar också om den eufori de har känt vid antagningen och när de har börjat på skolan.

Men under tiden fram till examinationen har flertalet fått erfara, att det finns andra som tillerkänns ett lika högt eller rent av högre värde än de själva, liksom att placeringen i hierarkin inte har så mycket med konstverken de åstadkommer eller deras prestationer i övrigt att göra, utan att den är socialt betingad. Konstnär- och i ekonomiskt eller andra avseenden bättre bemedlades barn hade, enligt informanterna, en egen "gräddfil" att åka

mot stjärnorna i. De blev ofta professorernas gunstlingar och kunde även lämna skolan som de unga lejon de var när de började där.

Många vittnar även om det "svinaktiga" beteende, den självhävdelse på andras bekostnad, som de anser sig ha sett prov på under tiden på Konsthögskolan, liksom om den prestationsångest, rädsla, avundsjuka och missunnsamhet som konkurrensen mellan eleverna, men också mellan lärarna samt mellan eleverna och lärarna, förde med sig. För att inte hamna på efterkälken gällde det att ständigt bevaka sina ateljégrannar och hålla sig informerad om vad de företog sig, enligt flera av de intervjuade. Det var även av den anledningen viktigt att inte vara borta från ateljén någon längre tid. Då visste man inte vad som kunde hända – rätt vad det var hade någon satt upp en vernissageaffisch och därmed oömmärkt sprungit om på innerbanan.

En patriarkal struktur

Många av de intervjuade konstnärerna är även kritiska mot de flesta professorernas förmenta avsaknad av pedagogisk kompetens och mot den utpräglad patriarkala struktur som rådde på Konsthögskolan. Den sistnämnda tog sig bland annat uttryck i att de genomgående manliga lärarna ofta utsatte de kvinnliga eleverna för vad som idag brukar klassificeras som sexuella trakasserier och övergrepp. När en av de i detta avseende mest ökända professorerna kom in i ateljén var det svårt att veta vad han var ute efter, enligt en av konstnärerna. Det skapade en osäkerhet som var svår att hantera. Det var inte heller många kvinnor som vågade säga ifrån eller ens insåg att agerandet var problematiskt. De manliga eleverna hade lärarna oftare en i positiv mening mer paternalistisk relation till, utan sexuella övertoner. En av konstnärerna framhåller också att den han tyckte mest om "var som en pappa", stöttande och känslomässigt inneslutande. Somliga lärare agerade mer som kolleger, enligt informanterna, de satt i sina manliga adepters ateljéer, drack öl och läste porrtidningar eller gick på krogen tillsammans med dem.

Men det var inte bara lärarna som bidrog till dessa patriarkala strukturer och hierarkier, enligt informanterna, utan även eleverna. Allt som likt textil och färgen rosa klassificerades som kvinnligt, feministiskt eller "tjejigt" tillerkändes ett lågt värde. Få ifrågasatte detta. Detsamma gällde att de kvinnliga eleverna uppmuntrades till att måla "manligt". I början av 1980-talet var det främst liktydigt med "som det tyska 'häftiga' måleriet", vilket då var dominerande och som många på Konsthögskolan lär ha tagit intryck av. Till detta bidrog också några av de tyska konstnärer som gästade skolan, klädda i svart, läder och nitar. Enligt informanterna attraherade deras klädsel och tuffa attityd elever av båda könen.

Vid ungefär samma tidpunkt fanns det också bland eleverna en beryktad grupp som många – även de som inte gick på Konsthögskolan samtidigt – omnämner som "machogänget". De utmärkte sig inte bara för sitt uttalade kvinnoförakt, utan också för sin aggressiva framtoning. Den tog sig bland annat uttryck i att de handgripligen slogs, företrädesvis på "Klubben", den underjordiska mötesplatsen för både lärare och elever på Jakobsgatan. Informanterna berättar med skräckblandad förtjusning om dessa representanter för den stora, starka och högljudda konstnärstereotypen. De tycks ha tjugat många kvinnliga elever och skrämt vissa av de manliga som var disponerade att utmärka sig på andra, mer diskreta sätt.

”De tres gäng”, som likaledes utgjordes av manliga elever, är en annan grupp som flera av de intervjuade konstnärerna nämner som betydelsefulla. Dessa tre, som f.ö. alla geniförklarades tidigt under sina karriärer, höll också hov på Klubben. De var mer intellektuellt orienterade, och även om de också tycks ha utövat ett visst våld mot omgivningen var det främst av verbalt slag och inte fysiskt. De utgjorde därmed en motpol till ”macho-gänget”, men var likafullt ofta nedlåtande mot de kvinnliga eleverna.

Enligt en av de intervjuade konstnärerna bidrog han, tillsammans med en annan informant, till att upprätta en tredje pol i rummet av möjliga, manligt definierade sätt att uppträda som konstnär på än ”macho-mannen” och den intellektuelle. Han introducerade nämligen ett ”trevligare och vänligare” umgängessätt: sitt eget. Han bröt också mot den oskrivna regeln att inte umgås över årskursgränserna genom att gå runt och hälsa på alla elever i deras ateljéer. Detta var, även enligt flera av de intervjuade, ett nog så framgångsrikt vapen i kampen om en plats i solen. De som trevliga klassificerade konstnärerna, som båda är män, hör till de under studietiden mest lyckosamma. Flera av de övriga intervjuade uppger sig ha spått dem fortsatta framgångar. De kunde uppenbarligen tala för sig, eller som en av dem formulerar det, ”sälja sig själva” – utan att det framstod som så för andra. Detta var inte nödvändigtvis ett utslag av medveten beräkning, utan snarare ett uttryck för att konstnärerna var väl disponerade att möta det konstnärliga produktionsfältets outtalade krav på att agera på ett sätt som uppfattades som sympatiskt och som betingat av deras personligheter. Som svar på frågan varför hon trodde, att en av de trevliga konstnärerna skulle kunna hantera framgångarna under studietiden svarar en informant ”därför att han var en sådan person”. Även flera konstnärer ur ”macho-gänget” förutspåddes för övrigt också framgångsrika karriärer, enligt informanterna, men dessa förutsägelser har delvis visat sig vara felaktiga. För somliga utgör detta en bekräftelse på att de har rätt i sin uppfattning att de genuina konstnärsbegåvningarna ryms bland de blyga och tystlåtna. De kan också ge exempel på flera sådana studiekamrater som blivit framgångsrika sedan de slutat på Konsthögskolan.

Socialt ursprung

Vilka är då de sociala betingelserna för den begåvning som har fört konstnärerna både till, och inte minst genom, Konsthögskolans utbildning i fri konst? Som nämnts tidigare, anser flera av informanterna att elever från konstnärsfamiljer och överklassen hade vissa konkurrensfördelar i kampen om konstnärlig framgång. Denna uppfattning har också visat fog för sig, utan att det därmed handlar om diskriminering. De flesta av de 20 intervjuade konsthögskoleeleverna har nämligen sitt ursprung i medel- och överklassen, två återfinns i adelskalendern, medan endast fyra har ett lågt socialt ursprung. De sistnämnda är inte heller vilka som helst, utan likt de övriga i flera bemerkelser utvalda och med mycket specifika levnadsomständigheter bakom sig.

Elva av de intervjuade konstnärerna har minst en förälder som varit verksam inom kulturens fält, antingen som lärare, arkitekt eller kulturproducent (bildkonstnär, författare, skådespelare, formgivare eller musiker). En mamma har arbetat i ett galleri. Övriga föräldrar i denna grupp har yrken som mer entydigt placerar dem i ekonomins fält som t.ex. företagsledare. Genom sina föräldrar förfogar dessa konstnärer alltså över både kulturellt och ekonomiskt kapital, om än av olika volym. Många av deras föräldrar har också, oavsett posi-

tion i den vertikala hierarkin, varit kulturellt intresserade även om de inte har varit yrkesverksamma inom kulturens värld. De har konsumerat kultur genom bland annat museibesök, läsning och regelbundna resor till den klassiska konstens Italien, men också själva fotograferat, tecknat eller målat och liknande. Några föräldrar har samlat på antikviteter. Informanter med högt socialt ursprung har också genom föräldrarnas umgänge haft kontakt med såväl andra kulturintresserade som kulturproducenter, bland annat kända författare och intellektuella som varit flitiga gäster i deras hem under uppväxten.

En av de konkreta fördelarna med att vara konstnärsbarn, som några av informanterna nämner, är att föräldrarna så småningom kan bistå barnen med att välja ut arbetsprover till ansökningarna till olika konstskolor och att presentera dem på ett tilltalande sätt. Barn till i ekonomiskt avseende rika föräldrar, har å sin sida fördelen av att genom dem, men även deras bekanta, ha tillgång till en köpstark marknad. Enligt några av informanterna kunde sådana föräldrar också köpa barnen det de behövde för sin konstnärliga verksamhet som t.ex. en egen ateljé.

Fem av de 20 konstnärerna har genom båda sina föräldrar sitt ursprung i främst medel- eller överklassens ekonomiska fraktioner. Ingen av dem tycks ha manifesterat något större kulturintresse. Enligt två av informanterna har de trots detta, om än inte odelat, fått stöd och uppmuntran när de velat bli konstnärer. De andra har fått "hållas" utan att någon haft synpunkter på vad de gjort.

Detsamma gäller ett par av konstnärerna med lägre ursprung, vars föräldrar var förhållandevis gamla när de föddes. En av dem tror, att hennes många år äldre syster genom sitt val av sjuksköterskebanan tryggade familjens sociala position, varför lillasyster kunde få bli vad hon ville. De fyra konstnärernas med lågt socialt ursprung föräldrar har alla befunnit sig närmare den ekonomiska polen än den kulturella (de har yrken som byggnadssnickare, elektriker och damfrisörska). En av dem har dock även varit verksam som skribent i en facklig tidskrift och litterärt intresserad. En annan hade, enligt informanten, oförlösta konstnärsdrömmar som dottern tidigt förväntades förverkliga. Han byggde bland annat så småningom en verkstad åt henne.

Vägen till Konsthögskolan

Alla de intervjuade konstnärerna förenas av att de har tecknat och målat sedan de var små, och fått mer eller mindre uppskattning för detta av sina föräldrar, släktingar eller andra i omgivningen. Men flera framhåller, att de också har musicerat, spelat teater, idrottat och ägnat sig åt scouting med mera och således haft många olika fritidsintressen. Skolan är för de intervjuade den första konsekrationensinstansen. De flesta har haft höga betyg i ämnet teckning/bild, oavsett resultatet av skolgången i övrigt. Att andra tillmäter just deras förmåga att teckna och måla ett värde har också visat sig på många andra sätt. De har bland annat ombetts att hjälpa klasskamraterna med deras teckningar, rita jul- och sommarhälsningar på svarta tavlan på avslutningsdagar, göra gratulationskort, dekorera lärarrummet, vunnit teckningstävlingar och liknande. Ofta är det en bildlärare på högstadiet eller gymnasiet som har uppmanat dem att vidareutbilda sig i ämnet.

Men det är ändå få av de intervjuade som har tänkt sig att bli konstnärer eller att gå på Konsthögskolan. Flera med ursprung i lägre sociala grupper kände inte ens till dess existens – för dem var Konstfackskolan med sina mer yrkesinriktade utbildningar mera bekant.

De med kulturellt välbeställda föräldrar har haft bättre överblick över den konstnärliga utbildningsterrängen. För dem högre upp i den sociala hierarkin har visserligen den möjlighet att utmärka sig och göra sig ett namn som konstnärskapet innebär framstått som tilltalande, men det fanns andra, mindre ekonomiskt riskabla sätt att åstadkomma detta på. Ett av kulturproducentbarnen hade bestämt sig för att *inte* bli konstnär, eftersom han hade sett konstnärskapets avigsidor och var trött på "flummiga alkisar".

En av informanterna som har ett lägre socialt ursprung och därtill dyslexi, uppger sig tidigt ha varit väl införstådd med att sådana som han vare sig förväntades eller hade möjlighet att studera vidare över huvud taget, utan att det i första hand gällde att försörja sig och trygga pensionen. Han arbetade också i flera år som byggnadssnickare, varför han var jämförelsevis gammal när han så småningom trots allt och mot alla odds började på Konsthögskolan. Men den egenskapen delar han även med flera av informanterna med högre socialt ursprung.

Bland de sistnämnda finns också konstnärer med dyslexi och/eller havererade skolkarriärer bakom sig. För dem tycks utbildningen vid Konsthögskolan ha framstått som en möjlighet att bevara familjens sociala position när teoretiska studier varit uteslutna. En av dessa informanter tror att hans föräldrar var glada över att det över huvud taget skulle bli något av honom, särskilt som konstnärskapet var "fint" och därmed acceptabelt som ersättning för den uteblivna karriären som jurist eller läkare. Att det kanske inte skulle löna sig i ekonomiskt avseende hade ingen betydelse, eftersom det skulle göra det i symboliskt. Eftersom han säger sig ha varit medveten om att Konsthögskolan var en sista möjlighet för honom att räta upp livsbanan, var han också angelägen om att försöka utnyttja tiden där på bästa sätt och "ta för sig". Detta är f.ö. ett råd som flera av informanterna välförsedda med både kulturellt och ekonomiskt kapital ger till nutida konstnärsaspiranter. Från deras horisont tycks utbildningen vid Konsthögskolan framstå som ett enda gigantiskt smörgåsbord att kasta sig över och plocka godbitarna från.

Det yrke som de flesta informanterna uppger sig ha haft ambitionen att skaffa sig, och i vissa fall också utbildat sig till och arbetat som, är bildlärare. Arbete inom reklambranschen, som formgivare eller en akademisk karriär efter studier i konstvetenskap har varit andra tänkbare sätt att kanalisera intresset för estetiska verksamheter på. Men flera har varit inriktade på helt andra yrken som snickare, veterinär eller bibliotekarie och åtminstone inlett, om än inte alltid avslutat, utbildningar till detta. Många har också arbetat inom annat barnomsorgen, hemtjänsten, sjuk- eller psykvården innan de börjar på Konsthögskolan. Fyra av de intervjuade, från olika sociala grupper, har därtill med sig akademiska poäng i franska, film-, konst- och litteraturvetenskap i bagaget.

Innan de antas till Konsthögskolan har emellertid alla de intervjuade konstnärerna studerat vid olika förberedande konstskolor, främst välrenommerade sådana som Grundskolan för konstnärlig utbildning vid Riddarfjärdsskolan ("Grundis"), Gerlesborgsskolan och Pernbys målarskola i Stockholm, men även Forums målarskola i Malmö, Hovedskous målarskola i Göteborg och konstskolan Brage i Umeå med flera. De informanter som tidigare har varit ovetande om Konsthögskolans existens och framträdande position, blir varse detta på de förberedande skolorna. Flera av de intervjuade som har gått på Pernbys, Grundis och Gerlesborgsskolan berättar att det rådde en närmast "hysterisk" stämning där

när det var dags att lämna in ansökningshandlingarna och arbetsproverna till Konsthögskolan. "Alla" gjorde detta, varför det var svårt att låta bli att inte göra detsamma.

Vägen till Konsthögskolan har alltså varit lång och i vissa fall krokig. Det är inte heller alla som kommer in vid första försöket, utan bland de intervjuade gäller detta främst de med lägst socialt ursprung. Flera av de övriga söker mellan 5 och 7 gånger innan deras ansträngningar kröns med framgång. Variationen i ålder är därför mycket stor när konstnärerna antas till utbildningen: mellan 17 och 33 år.

När informanterna väl har inlett sina konstnärskarriärer eller kungjort sina avsikter att göra detta, har de flesta föräldrar varit måttligt roade, som antytts ovan främst med hänvisning till de befarade försörjningsproblemen. Men när barnen börjar på Konsthögskolan tystnar de flesta av dessa invändningar och gör det definitivt när de så småningom börjar kunna slå mynt av sin utbildning och sina övriga konstnärliga tillgångar. Detta gäller särskilt de informanter som genom sitt sociala ursprung saknar eller förfogar över kulturellt kapital av mindre volym.

Konflikter med handledarna och andra kriser

En av de föräldrar för vilka det ekonomiska utfallet av konstnärskapet framstätt som mindre bekymmersamt, har haft invändningar mot sonens framtidsplaner av andra skäl: dels för att han ansåg att han saknade erforderlig genialitet för att bli framgångsrik konstnär och dels för att han ville slippa tvingas hämta honom från mentalsjukhuset. Där antog han nämligen att den förmenta medelmåttan skulle hamna med viss regelbundenhet om han framhårdade och blev konstnär.

Denne informant har, i likhet med flera av dem med högt socialt ursprung och en med lågt, haft en uppväxt som hämtad ur ett drama av Ingmar Bergman eller Lars Norén. (Det bör dock framhållas, att de flesta av konstnärerna tycks ha levt i socialt väl fungerande familjer, även om några föräldrar, främst fäder men även ett par mödrar, tidigt har försvunnit ur deras första krets genom skilsmässa, sjukdom eller död.) Han och hans likar ger företrädesvis psykologiska förklaringar till varför deras banor ser ut som de gör. De framställer konstnärskapet som en möjlighet att bearbeta och hantera sina för självkänslan många gånger förödande erfarenheter. Men för några av dem ersätts deras auktoritära faders tyranni av de manliga professorernas. Till ett av de sistnämndas mer eller mindre explicit uttalade krav hörde, att eleverna förväntades gå i deras fotspår och välja samma konstnärliga inriktning som de. Den som vägrade och gjorde detta på fel sätt hade svårt att göra sig gällande.

Men även många konstnärer utan uttalat traumatiska uppväxter, företrädesvis kvinnor, kommer i konflikt med sina handledare under utbildningen. Enligt en av dem var emellertid detta inte enbart av ondo, eftersom hon bjöds ett motstånd som hon förmådde att övervinna och som därigenom gjorde henne bättre rustad för sitt konstnärliga värv. Utan detta motstånd, som bland annat yttrade sig i att hennes handledare återkommande karakteriserade hennes måleri som "tråkigt", och den revanschlust och uppstudsighet som hon anser att detta genererade, tror hon nämligen inte att hon hade haft den framträdande position i fältet som hon har i dag. Till detta torde även ha bidragit att hon var förhållandevis gammal och livserfaren när hon antogs och innan dess hade ackumulerat såväl fältspeci-

fikt utbildningskapital som utländskt kapital av anseelig volym. Så förhåller det sig även med några andra av de kvinnliga konstnärerna.

En av de från början mindre resursstarka konstnärerna lyckades inte lika framgångsrikt hantera de problem som var förknippade med relationen till särskilt en av hans lärare, som enligt informanten endast intresserade sig för elever från överklassen och var allmänt illa omtyckt. Konstnären bytte inriktning och därmed handledare, men hamnade ur askan i elden. Den nye professorn hade intet till övers för det slags måleri som han ägnade sig åt och som han inte förefaller att med någon större framgång ha kunnat försvara. För att rädda sig försökte han få en studieplats vid en utländsk konstskola, men detta krävde att professorn gav sin tillåtelse och det vägrade han att göra. Den intervjuade konstnären var för blyg och osäker för att våga eller kunna ifrågasätta beslutet, så han tvingades stanna kvar och försöka uthärda. Han hamnade ytterligare i onåd hos handledaren för sin vilja att studera utomlands – att detta inte var populärt hos lärarna bekräftar flera av de övriga intervjuade – och uppger att han "svartlistades" av honom och hindrades från att ställa ut sina verk på de gallerier som professorn hade kontakt med.

Många informanter uppger att de även av andra skäl än kontroverser med lärarna har övervägt att avbryta utbildningen, oftast när de hunnit ungefär halvvägs, men övertygats av omgivningen att fortsätta. Ett par av konstnärerna har bytt inriktning under studietiden och flera, företrädesvis kvinnor, har gjort uppehåll i studierna för att få andrum. De kvinnor som har tagit ett eller flera sabbatsår har bland annat studerat, arbetat eller bara rest utomlands. Detta har gett dem andra referensramar och andra tillgångar som de kunnat utnyttja i kampen om konstnärligt erkännande, så som den gestaltat sig på Konsthögskolan.

De strategier som de och övriga informanter har utvecklat för detta ändamål har annars bland annat tagit sig uttryck i att somliga stängt in sig i sina ateljéer för att i lugn och ro odla sin särskildhet. För somliga har isoleringen varit tillfällig, medan andra inte har släppt in någon i ateljén förrän mot slutet av utbildningstiden. Många har skaffat sig förtroga bland andra elever, lärarna eller andra etablerade konstnärer utanför skolan. En del av dessa har haft kapital av större volym eller annan sammansättning än det informanterna själva förfogar över. De har alltså fått tillgång till detta kapital genom vänskapsrelationen. På samma sätt förhåller det sig med flera av de konstnärer eller andra kulturellt verksamma som informanterna under eller efter studietiden upprättar kärleksrelationer till. Gallerister hör också till dem som ingår i de "sociala nätverk" som informanterna upprättar under studietiden och som de framhåller betydelsen av, även om relationerna till galleristerna ofta är problematiska.

Flera av de intervjuade, både män och kvinnor, får barn medan de går på Konsthögskolan, men bara en av kvinnorna permitteras av den anledningen. De övriga nyblivna mammorna (ingen av papporna) tar med sig sina spädbarn till skolan utan att avbryta studierna. En av dem uppger, att hon gjorde detta för att bevisa att barn inte utgjorde det hinder i karriären för kvinnor, så som särskilt de manliga professorerna framställde det: " 'Får ni barn är det kört!' ".

Framtidsutsikter

Förutsättningarna för att tillgodogöra sig utbildningen vid Konsthögskolan varierar med omfattningen och arten av de tillgångar informanterna samlat på sig under sina livsbanor,

liksom med hur lång tid de har haft på sig för att göra det. Detsamma gäller deras möjligheter att sätta det kapital, som utbildningen ovedersägligen representerar, i rörelse och som framför allt förutsätter utnyttjandet av olika slags sociala kontakter, vänskaps-, kärleks- och släktrationer. Informanterna har visserligen alla lyckats med detta, om än i varierande grad, men de har fått betala ett högt pris för sina framgångar – enligt somliga av dem har det varit allt för högt.

Flertalet är dock, som sagt, nöjda med sin tid på skolan och vill inte ha den ogjord. Det är inte heller någon som vill överge konstnärskapet, trots de umbäranden det ofta är förknippat med. Detta gäller även den av informanterna som i praktiken avbröt studierna vid Konsthögskolan sista året för att arbeta som scenograf. De intervjuade konstnärerna vittnar samstämmigt om den glädje och tillfredsställelse som arbetet skänker dem och som de inte kan tänka sig att vara utan. Konsten ger deras liv mening och värde och utan den tror flera av dem att de skulle ha dukat under eller åtminstone levt ett avsevärt mycket torftigare liv. Alla ser också framtiden an med viss tillförsikt och räknar med att vara konstnärligt verkamma även sedan de passerat pensionsåldern.

Till konstnärernas positioner och den därmed tillhörande framtidsoptimismen bidrar också de familjer som de själva har bildat. Alla utom en av de intervjuade är gifta eller sammanboende, det övervägande flertalet med konstnärer eller andra kulturellt verksamma – endast fyra har yrken utan kulturell anknytning. I likhet med informanterna undervisar många av deras partner på olika konstskolor, eller har tidigare gjort det, även som professorer vid någon av de konstnärliga högskolorna.

Konstnärernas barn torde därmed ha goda förutsättningar att följa sina föräldrar i spåren. Sjutton av de 20 intervjuade konstnärerna har barn i varierande åldrar från 3 år och uppåt. Med hänvisning till att den massmediala uppmärksamhet som konstnärerna har varit föremål för har fått negativa konsekvenser för barnen, tror dock somliga inte att konstnärskapet framstår som särskilt attraktivt för dem. Omgivningen förväntar sig därtill ofta att barnen ska visa prov på konstnärlig begåvning, inte minst i skolan, vilket kan vara nog så påfrestande för den som själv inte anser sig kunna eller vilja detta.

Informanterna förhåller sig till barnens framtidsplaner på ungefär samma sätt som många av dem berättar att deras föräldrar har gjort. Ingen av de intervjuade säger att de direkt uppmuntrar sina barn till att bli konstnärer, främst med hänvisning till de osäkra arbetsvillkoren. En av de ekonomiskt mest framgångsrika konstnärerna uppger sig till och med ha för avsikt att på alla sätt försöka förhindra att sonen blir konstnär, eftersom detta skulle leda till "tredubbel ångest", med hänvisning till att även hans fru är konstnär med oregelbundna inkomster.

Flera av informanterna tycks dock medvetna om att de egna barnen är mer eller mindre predestinerade för ett liv i kulturens tjänst. De har heller ingenting emot detta, även om de alltså helst ser att de inte blir just konstnärer utan skaffar sig andra "kreativa" och mer välbetalda yrken – eller, som en av dem uttrycker det, något "riktigt" yrke som t.ex. jurist.

De flesta av informanternas barn tycks också i realiteten orientera sig mot kulturens fält. De äldsta studerar konst på högskolenivå men bland annat även dans av olika slag, design, konsthantverk och dataspelsutveckling. En av dem som ännu går i gymnasieskolan har valt konst och media som inriktning. Hennes pappa uppger sig varken kunna eller vilja påverka hennes framtida yrkesval, men tycks ändå ana vartåt det lutar och bävar inför detta,

”man håller andan”. Andra barn ägnar sig åt musik, mode, ”skriver lite” eller arbetar extra i en konsthall (som pappa förmedlat kontakterna med).

Konstnärernas redogörelser för familjelivet och barnens förehavanden låter ana att den kulturella habitueringen är en lång och komplex process. Flera av konstnärerna har arbetat hemma när de saknat ateljé i början av sina banor och haft barnen klättrande bland sina attiraljer på köksbordet. Senare har de skolat in telningarna i konstens värld genom att stimulera dem till egna estetiska aktiviteter och låta dem följa med på sina och andra konstnärers utställningar i gallerier, museer och konsthallar, liksom på flera av deras resor utomlands. Med viss tillfredsställelse konstaterar en av informanterna att barnen numera själva tar initiativ till besök på konstmuseer och andra kulturinstitutioner. Habitueringen har med andra ord varit framgångsrik.

Hon och flera andra av de intervjuade konstnärerna kan annars oroas för att de har gett barnen ett övermått av kulturell stimulans och därmed förhindrat eller försvårat för dem att bevara familjens sociala position inom kultureliten. En av dem berättar en avskräckande historia om en bekants barn, som så ofta följt med föräldrarna på deras museibesök att hon till slut började gallskrika så fort hon såg ett stort hus med en trappa framför, eftersom hon trodde att det var ännu ett museum hon skulle tvingas gå in i. En annan av informanterna har en son som gör revolt mot sina konstnärsföräldrar genom att vägra befatta sig med allt vad kultur i konventionell mening heter. Han har i stället valt att studera ekonomi, försöker undvika att bli intellektuell genom att inte läsa böcker och åker sommartid till Båstad för att titta på tennis och delta i den ekonomiska elitens sällskapsliv i anslutning till matcherna.

Men de flesta av konstnärernas barn är alltså disponerade att intressera sig för konst och annan kultur. I likhet med dem själva verkar de helt enkelt, som flera av de intervjuade uttrycker det, tycka att ”det är roligt att hålla på”.

Om frihet, begåvning och karismatiskt lärande inom den högre bildkonstnärliga utbildningen

Marta Edling & Mikael Börjesson

Denna artikel tar som utgångspunkt det intressanta förhållandet att de bildkonstnärliga utbildningarna i Sverige har en skev social rekrytering trots att antagningsprocessen helt fokuseras på selektionen av insända verk, och i mycket liten grad beaktar formella meriter och helt bortser från tidigare studieframgångar, annat än rent konstnärliga.⁵⁸ Statistiken visar en tydlig överrepresentation av studenter vars föräldrar är konstproducenter, universitetslärare och journalister och att studenter med arbetarklassbakgrund är markant underrepresenterade. I artikeln beskrivs utbildningens uppläggning och fokus på individuell utveckling och det konstateras att utbildningarna präglas av stor frihet: mycket få riktlinjer finns för antagningsprovernas utformning, studiegången innehåller i stort sett inga obligatoriska moment och examinationer i gängse mening saknas. Detta förhållande analyseras med hjälp av Pierre Bourdieus begrepp "karismatisk ideologi" och "kulturellt kapital". Avslutningsvis diskuteras möjligheten att förutsättningarna för en lyckosam antagning och utbildningsgång vid en konsthögskola troligen underlättas av att skolningen av den

⁵⁸ I föreliggande artikel har Marta Edling skrivit huvuddelen av texten, Mikael Börjesson de statistiska delarna och båda svarar för det avslutande avsnittet. Flera personer har granskat denna artikel och vi vill särskilt tacka Barbro Andersson, Donald Broady, Bengt Carlsson, Malin Hedlin Hayden, Andreas Melldahl, Crister Skoglund, Christina Wistman och Annika Öhrner som lämnat värdefulla synpunkter. Texten är skriven inom ramen för det av Riksbankens Jubileumsfond finansierade projektet *Konsthögskolor som kunskapsförmedlare. En studie av den högre bildkonstnärliga utbildningen i Sverige under 1900-talet*, projektledare Marta Edling och Maria Görts, och det Vetenskapsrådsfinansierade projektet *Konsten att lyckas som konstnär. Socialt ursprung, kön, utbildning och karriär 1945-2007*, projektledare Martin Gustavsson, se <http://www.ekohist.su.se/konsten/> samt den inledande artikeln i detta nummer.

konstnärliga färdigheten gynnas av den sociala daning som ett föräldrahem med god tillgång på kulturellt kapital ger."

Ett privilegium för få

Det är få förunnat att bli student vid någon av de fem högre svenska bildkonstnärliga utbildningarna. I dagsläget söker cirka 800 personer till Kungliga Konsthögskolan i Stockholm varje år, men bara 25 antas.⁵⁹ Förhållandet är detsamma vid de övriga fyra utbildningarna Valands Konsthögskola i Göteborg, Konsthögskolan i Malmö, Konsthögskolan i Umeå och Institutionen för Konst vid Konstfackskolan i Stockholm, alla har ett högt söktryck till ett fåtal studieplatser.⁶⁰

Till skillnad från de flesta andra högskoleutbildningar är inte formella meriter avgörande för antagningen. Det är i stället den uppvisade konstnärliga fallenheten eller lämpligheten, "den sökandes konstnärliga begåvning", som ytterst är avgörande för om studenten blir antagen eller ej. Av detta skäl grundas antagningen i en bedömning av konstnärliga arbetsprover. Det gängse förfarandet är likartat mellan skolorna: de sökande uppmanas att insända 5-10 arbeten, endera i original eller dokumenterade genom fotografi, video etc. och de granskas av en särskilt utsedd antagningsgrupp med representanter för lärarkår och studenter, en externt anlitad konstnär kan också medverka. Denna grupp arbetar med det insända materialet i flera omgångar och det är sålunda via verken som de sökande urskiljs. Urvalsprocessen innebär rent konkret att gruppen tittar igenom ett stort antal arbeten och bedömer dem konstnärligt. På alla skolor utom Kungliga Konsthögskolan kallas en mindre grupp av sökande som sållats ut till en intervju, för att ge ytterligare underlag för urvalet, men det är bedömningen av den konstnärliga gestaltningen som är det primära instrumentet. Sent i processen är det möjligt att beakta de sökandes CV, men formella meriter eller verbal förmåga är tillgångar som bara fungerar som ett komplement till den demonstrerade konstnärliga förmågan.⁶¹

⁵⁹ <http://www.kkh.se/utbFriKonst.html> 2006-04-07.

⁶⁰ Dessa skolor tar in ett lägre antal varje år, ca 12-15 studenter vardera. Se *Konstfack. Självvärdering av högskoleutbildningen i fri konst år 2006*, s. 8-9; *Självvärdering konsthögskolan Valand 2006*, s. 18; *Självvärdering av högskoleutbildning i fri konst. Konsthögskolan i Malmö*, s. 4, *Självvärdering. Konsthögskolan i Umeå 2006*, s. 11, Högskoleverkets arkiv dnr 641-1460-07, 641-1461-07, 641-1393-07, 641-1457-07. Skolorna är i dag formellt likvärdiga och de ger femårig utbildning i fri konst till masterexamen. Kungliga Konsthögskolan i Stockholm är den äldsta skolan och anlades i slutet i 1700-talet med Kungliga Akademien för de Fria Konsterna som huvudman, Valands Konsthögskola och Konstfackskolan tillkom på 1800-talet som svar på behov av konstnärlig undervisning utanför de akademiska ramarna. Konsthögskolan i Umeå (1987) och Konsthögskolan i Malmö (1995) startade efter en lång tids regionalpolitiska påtryckningar för en utvidgning av den högre bildkonstnärliga utbildningen också till norra och södra Sverige.

⁶¹ Citat från Konsthögskolan Valand ansökningsanvisningar [utan titel] hämtade från <http://valand.gu.se/application/index.html> 2006-05-02. Alla skolorna har anvisningar om hur ansökan går till på sina hemsidor. Vad antagningsproceduren via granskning av insända verk beträffar har den en lång historisk tradition, emedan intervjuer och iakttagande av förmåga att uttrycka sig i skrift, har introducerats först under de senaste 10-15 åren. En god källa för information om rutinerna för antagningsarbetet är konsthögskolornas självvärderingar som från början av 1990-talet genomförts på uppdrag av Högskoleverket. Högskoleverket, *Utvärdering av grund och forskarutbildning inom fri konst Rapport 2007:25R*, Högskoleverket, Stockholm 2007, s. 22; *Konstfack. Självvärdering av högskoleutbildningen i fri konst år 2006*, s. 9-10; *Självvärdering konsthögskolan Valand 2006*, s. 19, *Självvärdering av högskoleutbildning i fri konst. Konsthögskolan i Malmö*, s. 12, *Självvärdering*.

De formella kraven på de sökande är låga, den sökande behöver bara grundläggande behörighet för högskolestudier. Men inte ens denna låga tröskel måste utgöra ett hinder: om särskilda skäl föreligger kan den sökande ges dispens. Bristande gymnasiekompetens skall sålunda inte kunna stå i vägen för den student som kvalificerat sig konstnärligt.⁶² För arbetsproverna ställs inte heller annat än tekniska förhållningsorder upp och skälet till detta är detsamma: formalian är minimal och skall inte hindra den sökandes konstnärliga uttryck. En "utbildning i Fri konst" kan, som Konsthögskolan i Malmö skriver i sina anvisningar, inte ställa "krav på vilka slags arbetsprover den sökande skall använda sig av i sin ansökan. Det står den sökande fritt att själv välja vilka tekniker man vill ta hjälp av för att visa sitt konstnärliga uttryck".⁶³ Det gäller också för den sökande att kunna visa fram självständiga arbeten så att detta individuella uttryck verkligen kommer fram. Institutionen för Konst vid Konstfackskolan påpekar särskilt att man vill att "den sökande prioriterar egna konstnärliga arbeten framför rena övningsuppgifter".⁶⁴

En fri utbildning

Eftersom det är den sökandes konstnärliga egenart som ger tillträde till utbildningen är det också en individuellt präglad studiegång som de högre bildkonstnärliga utbildningarna erbjuder: det kan inte finnas något självklart curriculum för den som skall utveckla sitt individuella konstnärskap.⁶⁵ Skolan kan alltså i liten grad föreskriva studenten ett givet kunskaps gods och utbildningen handlar sålunda mindre om att lära ut och mer om att "tillhandahålla /.../viktiga förutsättningar för framgångsrikt konstnärligt arbete".⁶⁶

Konsthögskolan i Umeå 2006, s. 10, Högskoleverkets arkiv dnr 641-1460-07, 641-1461-07, 641-1393-07, 641-1457-07.

⁶² Förfarandet med arbetsprover är gemensamt för de fem svenska högre bildkonstnärliga utbildningarna i Stockholm, Göteborg, Umeå och Malmö och regleras i högskoleförordningens SFS 1993:100 med ändringarna SFS 2006:1053, 7 kap. §15,12 och 23.

⁶³ *Anvisningar för sökande till grund- och magisterutbildning i Fri Konst (200p) 2006*, Konsthögskolan i Malmö, Lunds universitet. Anvisningarna hämtade från www.khm.lu.se 2006-04-07.

⁶⁴ Konstfack, Institutionen för konst, *Om utbildningen*, hämtad från hemsidan www.konstfack.se 2006-04-07.

⁶⁵ Denna fria utbildningsgång har en lång tradition på Kungliga Konsthögskolan och Valands Konsthögskola och präglar i dag de fem svenska utbildningarna. Betoningen på den fria och individuellt upplagda utbildningsgången återfinns i alla de bildkonstnärliga högskolornas utbildningsplaner/utbildningspresentationer tillgängliga via hemsidorna i april och maj 2006. Några sådana exempel är: Institutionen för Konst vid Konstfackskolan som skriver i *Om utbildningen* att varje student lägger i samråd med handledare upp en "individuell studieplan". Konsthögskolan Valand skriver i presentationen av skolan på hemsidan "Studenterna arbetar utifrån ett individuellt programupplägg" något som också förklaras i ansökningsanvisningarna. Konsthögskolan i Malmö skriver i sina ansökningsanvisningar "Den studerande lägger själv upp sin studiegång", i Umeå konsthögskolas utbildningsplan för kandidatprogrammet sägs att "stora krav ställs på de studerande att i samråd med handledaren upprätta egna planer för studierna", vid Konsthögskolan i Stockholm sägs i utbildningsplanen att studiegången "fokuseras vid det självständiga arbetet". Jämför här också Högskoleverket, *op. cit.*, 2007, s. 11, 22-23.

⁶⁶ *Utbildningsplan Programmet i fri konst (200 poäng) inklusive Konstnärlig magisterexamen i fri konst*. Antagen vid Institutionsstyrelsesammanträde 1999-12-08. Konsthögskolan i Malmö, Lunds Universitet, hämtad från hemsidan www.khm.lu.se 2006-04-07. Även om skolorna gärna undviker just ordet "begåvning" i ansökningsanvisningar och utbildningsbeskrivningar, och hellre talar om "konstnärliga förutsättningar" är det uppenbart att det är det moderna konstnärsgenibegreppet ursprungligen formulerat hos Kant som är antagningsprocessens och den fria utbildningsgångens historiska grund. Kant påpekar att konsten inte kan läras ut, att den inte följer regler, och alltså inte

Flera av skolorna ger visserligen kortare obligatoriska kurser i teori, ekonomi och tekniker. Dessa kurser är dock ämnesmässigt allmänorienterande och syftar till att under några veckor introducera kunskap som ligger utanför det rent konstnärliga. Här kan studenterna på ett säkert sätt lära sig handskas med maskiner och utrustning under utbildningen, få inblick i historiska perspektiv, öva sig i skrivteknik och att presentera sitt konstnärskap skriftligt, eller att förstå elementär bokföring.

I de rent konstnärliga delarna av utbildningen är det däremot bara närvaro vid handledning tillsammans med lärare eller redovisningar av det pågående arbetet som kan avkrävas studenten och skrivas in som obligatorier i utbildningsplanerna. Sådana obligatorier syftar till uppföljning av och reflektion över den individuella progressionen och innehåller ingen egentlig kunskapsprövning eller föreskriven färdighetsträning. Konsthögskolan Valand skriver till exempel om denna typ av obligatorier att de "syftar till att ge tillfällen för dialog kring konst och individuella resultat".⁶⁷ Konsthögskolornas hållning medför därmed att konstnärliga praktiska och teoretiska kurser, seminarier, workshops och projektuppgifter erbjuds på frivillig basis och att utbudet i hög grad formas utifrån från studenternas behov och intressen. Konsthögskolan i Malmö framhåller att skolan måste "uppmärksamma/.../vilka konstnärliga val och tekniker studenterna är intresserade av, och förstärka snabbt lärarkapacitet och kursutbud i förhållande till vad just de studenter som nu går på skolan faktiskt behöver". På konsthögskolorna utgår man sålunda ifrån att studenten själv är motor i sin utveckling och att utbildningens syfte snarast är, som Konsthögskolan i Malmö formulerar det, att "stimulera studenten till att själv göra val och på det sättet ta ansvar för sin egen konstnärliga utveckling". Det säger sig självt att detta ställer mycket höga krav på studenten. Som Konsthögskolan Valand påpekar i sin presentation av utbildningen på hemsidan: "flexibla utbildningssystem är tillåtande men kräver en mognad och ett ansvarstagande av studenten".⁶⁸

Den logik som underbygger den fria utbildningsgången säger alltså att konstnärer i strikt mening inte utbildas, utan snarare *utvecklas*, och det finns i enlighet med denna logik också en föreställning om att konsthögskolor inte är, eller kan vara, skolor i gängse bemärkelse. De ter sig mer som en närande och tillåtande miljö som låter den individuella konstnärliga utvecklingen ha sin gång, något som frammanar bilden av en förutsättningslös och öppen, och därmed mer eller mindre oförutsägbar, utbildningspraktik. Betoningen på studentens individuella konstnärskap förefaller också ha som logisk konsekvens att ingen utbildningsgång kan vara den andra lik, studenten genererar själv energi i, och har kontroll över, sin egen process. Ett citat från Kungliga Konsthögskolans hemsida under rubriken "Kan man bli konstnär?" är illustrativt:

kan efterbildas. Se Immanuel Kant, *Kritik av omdömeskraften*, Thales, Stockholm 2003 [1790], s.165-178.

⁶⁷ *Självvärdering Konsthögskolan Valand 2006*, s. 15, Höskoleverkets arkiv dnr 641-1461-07.

⁶⁸ *Självvärdering av högskoleutbildning i fri konst. Konsthögskolan i Malmö 2006*, s. 10, jämför även *Konsthögskolan i Umeå 2006*, s. 15, Höskoleverkets arkiv dnr 641-1393-07, 641-1457-07 och <http://valand.gu.se/application/index.html> 2006-04-07. Det stora ansvar som de konsthögskolestuderande tar för sin utbildning belyses också i Marta Edling och Maria Görts "Att vara student på en konsthögskola" i Lillemor Kim & Pehr Mårtens (red.), *Den vildväxande högskolan. Studier av reformer, miljöer och kunskapsvägar*, Nya Doxa, Nora 2003. Jämför här även Höskoleverket, *op. cit.*, 2007, s. 23.

Om man vill arbeta som konstnär kan man gå den femåriga utbildningen i fri konst på Kungliga Konsthögskolan i Stockholm. De som är elever här just nu arbetar med vitt skilda uttryck t.ex. litterärt, filmiskt, musikaliskt, måleriskt, skulpturalt eller konceptuellt. Det är ens egen vilja och intressen som står i centrum, och det viktiga är att utveckla en egen arbetsmetod genom att kritiskt förhålla sig till det man gör. Man formar i stort sett sin egen utbildning som i första hand består av projekt som man själv bestämmer ramarna för. Fri Konst skiljer sig ganska radikalt från andra studier och är fri i den meningen att man inte förväntas göra saker enligt någon viss metod eller lära sig vissa saker för att få någon form av godkännande. Man måste själv hela tiden välja sin riktning och uppfinna den egna verksamheten.⁶⁹

Den som är antagen vid en konsthögskola måste alltså själv ta ansvar för och i hög utsträckning utstaka sin väg.⁷⁰ Den roll som utbildningsplaner och program implicit förutsätter innebär sålunda att individen först och främst måste vara konstnär i sin utbildningsprocess, och att utbildningen är speciell såtillvida att den redan inom skolans väggar påbjuder identifikation med, och praktisk handling i enlighet med yrkesrollen som konstnär.

Rummet av möjligheter

Att konsthögskolornas utbildningsbeskrivningar explicit och implicit indikerar att utbildningen handlar om en mognad och fördjupning av en i delar redan erövrad yrkesidentitet kan i viss mening ses som ett tämligen naturligt förhållande. De bildkonstnärliga högskolorna är i sitt historiska ursprung praktiska utbildningar, påminnande om yrkesskolor, och man kan säga att konsthögskolorna likt sådana skolor lär ut de färdigheter som behövs i det fortsatta yrkeslivet. Men beaktar vi den fria utbildningsgången ser vi att skillnaden är stor. Till skillnad från utbildningen vid de gamla yrkesskolorna, som lärde ut praktiska och tekniska färdigheter enligt ett bundet curriculum, kan en student vid en konsthögskola i dag välja att lämna utbildningen utan någon särskild praktisk/teknisk färdighet. Den fria utbildningsgången innebär att en konsthögskolestudent i dag inte måste kunna måla, teckna, modellera, eller hantera andra visuella tekniker inom foto, video, eller data om den inte själv vill. Det finns alltså inga föreskrivna konstnärliga färdigheter som studenten skall behärska. Det som en konsthögskolestudent däremot förväntas tillägna sig kan sägas vara ett konstnärligt *förhållningssätt* tillämpligt och anpassat efter den konstvärld där studenten skall verka. Den fria studiegången kan sägas syfta till att studenten utvecklar en disposition som möjliggör väl avvägda val anpassade efter konstlivets o/uttalade krav och förutsättningar.

För att förstå vad det är för ett slags förhållningssätt som studenten måste tillägna sig är det fruktbart att beakta det Pierre Bourdieu skriver i *Konstens regler* om villkoren för inträdet till och erövrandet av legitimitet på det konstnärliga produktionsfältet:

Man bör påminna dem som tänker i enkla alternativ om att den absoluta frihet som försvararna av den kreativa spontaniteten hyllar, i detta sammanhang en-

⁶⁹ www.kkh.se/kanManBliKonstnar.html 2006-04-06.

⁷⁰ För en beskrivning av hur olika vägvalen kan te sig för de studerande, se Edling och Görts, *op. cit.*, 2003.

bart existerar för de naiva och okunniga. Att bli delaktig i ett kulturellt produktionsfält genom att betala en avgift för inträdet, som i allt väsentligt består i att man tillägnar sig en *specifik kod* för sina handlingar och uttryckssätt, är det samma som att upptäcka det ändliga universum av *tvångsbundna friheter* och *objektiva potentialer* som fältet erbjuder, problem att lösa, stilistiska och tematiska möjligheter som väntar på att utforskas, motsägelser att övervinna och rentav möjliga revolutionära brytningar att genomföra. För att djärvheterna i det nydanande eller revolutionära sökandet ska ha någon möjlighet att uppstå är det nödvändigt att de föreligger i ett potentiellt tillstånd inom systemet av redan förverkligade möjligheter, som *strukturella luckor* vilka väntar och hoppas på att fyllas som potentiella utvecklingsriktningar, möjliga vägar för experimenterande. Dessutom måste de ha en utsikt att få ett mottagande, det vill säga att accepteras och erkännas om 'förnuftiga' av åtminstone ett litet antal människor, de som själva kunde ha skapat dem.⁷¹

Den fria studiegången kan sålunda sägas syfta till fostran i fördjupad konstnärlig färdighet, men inte genom ett föreskrivet curriculum, utan via den påbjudna självständighetens daning göra studenten känslig inför, kunnig om och kompetent nog att avläsa och göra strategiska val i "rummet av möjligheter" som konstvärlden utgör. Utbildningen är såtillvida i högsta grad yrkesförebereadande.

Den konstnärliga handledningsrelationen

Frågan är emellertid vad denna fostran består i och hur den kan förstås som en *utbildning* i egentlig mening. Kritiker av de konstnärliga högskolornas fria utbildningsgång har genom åren hävdad att man "förväxlar /.../frihet i utbildning med frihet från utbildning" och att "kravlösheten" kan medföra att studenten inte erhåller "undervisning i någon form över huvud taget".⁷² Frånvaron av obligatoriska konstnärliga färdighetsövningar och mer omfattande teoretiska obligatorier, till exempel konsthistorieundervisning, har av dessa kritiker tolkats som tecken på att skolan lika gärna skulle kunna läggas ned, utan förmedlad undervisning finns ingen *utbildning*.⁷³ Det kan alltså te sig som om utbildningen mest är att likna vid ett ateljéstipendium, om än med långt mycket större tekniska resurser än vad ett sådant stipendium annars erbjuder och med en konstnärlig expertis att konsultera för den som så önskar.

Företrädare för skolorna har emellertid återkommande gentemot sådan kritik hävdad att den *handledningsrelation* som upprättas mellan student och lärare under studiegången är det avgörande pedagogiska momentet i utbildningen och studentens konstnärliga utveckling. Det är denna "dialog" som utgör grunden för utbildningen. Från detta håll sett är jämförelsen med curriculumstyrd utbildning missvisande eftersom en sådan bunden

⁷¹ Pierre Bourdieu, *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur*, Symposium, Stehag/Stockholm 2000 [1992], s. 340-341. Jämför även Howard S. Becker, *Art Worlds*, Univ. of California Press, Berkeley 1982, s. 40-67 om konstvärldens begränsade handlingsutrymme.

⁷² Lars O. Ericsson, "Krisen på Konsthögskolan är djup", *Dagens Nyheter*, 931223.

⁷³ Se till exempel ibid. eller Olle Baumann, "Befria Konsthögskolan", *Dagens Nyheter*, 870527, och Kerstin Hellbom, "Konsthögskolan i Stockholm. Undervisning i blåsväder", *Dagens Nyheter*, 870613.

utbildningsstruktur är artfrämmande för en högre konstnärlig utbildning.⁷⁴ Beskrivningarna av denna handledningsrelation mellan lärare och student vittnar ibland om starkt personliga och intensiva relationer. Ett sådant exempel utgör Marie-Louise Ekmans beskrivning av uppdraget som professor och konstnärlig handledare:

Rent fysiskt bodde jag vid detta tillfälle ihop med mina två barn och en man som kom och gick nattetid. Alla dygnets vakna timmar ägnade jag åt mina elever. De kunde ringa när som helst på dygnet för att fråga om någonting. Jag blev en källa till inspiration och mottagare av problem såväl nattetid som dagtid. Dock oftast nattetid eftersom det var då ångesten var som svårast över att man inte fick tillvaron att gå ihop vare sig det gällde måleriskt eller relationsmässigt. Det kunde vara en färg som inte stämde. Men det kunde lika gärna vara en som höll i penseln.⁷⁵

Relationen måste emellertid inte förstås som en personlig relation utan kan lika gärna formuleras som ett intellektuellt utbyte. Samtalen kan till exempel ses som vilande på en (konst)akademisk utbildningstradition med rötter i renässansen där "det fria, kvalificerade samtalet" utgör kärnan.⁷⁶

I konsthögskolornas utbildningsdokument och hemsidor framhålls handledningsrelationen mellan lärare och student som ett centralt moment i utbildningen. Studenten kan ha en eller flera handledare, i utbildningsplanen vid Konsthögskolan i Malmö sägs till exempel att skolan särskilt eftersträvar att studenten skall ha många samtalspartner:

minst fyra externa handledare ger återkommande handledning av det egna arbetet som ett komplement till den handledning som ges av skolans egna lärare. Handledningen syftar till att ge den studerande möjlighet till kontinuerliga samtal under hela studietiden. Skolan rekommenderar den studerande att söka dessa samtal med flera handledare för att stimulera och bredda kunskapen om skilda konstnärliga praktiker.⁷⁷

Skolorna använder också handledningssamtalen som en i praktiken examinerande process, det är genom denna regelbundna och återkommande kontakt som progressionen i studentens utbildningsgång kan följas och detta ger också underlaget för de regelbundna intyg som krävs för att studenten skall erhålla fortsatta studielån, i synnerhet under terminer som uteslutande består av eget arbete. I Kungliga Konsthögskolans utbildningsplan an-

⁷⁴ Se här till exempel Hans Viksten, "Pekpinnar korsfäster visionerna", *Dagens Nyheter*, 870618; Kerstin Hellbom, "Konsthögskolan i Stockholm. Undervisning i blåsväder" *Dagens Nyheter*, 870613 och Gertrud Sandqvist, "Högskola med renässansideal", *Sydsvenska Dagbladet*, 960205. Jämför även Högskoleverket, *op.cit.*, 2007, s. 22, där man konstaterar att gemensamt för skolornas utbildning är att "Grunden är det individuella ateljésamtalet med ett flertal olika lärare".

⁷⁵ Marie-Louise Ekman, "Den konstnärliga skulden", *Forskningsberedningens skrift nr 4*, 1996, Norstedt, Stockholm 1996, s. 6.

⁷⁶ Gertrud Sandqvist, "Högskola med renässansideal", *Sydsvenska Dagbladet*, 960205.

⁷⁷ *Utbildningsplan Programmet i fri konst (200 poäng) inklusive Konstnärlig magisterexamen i fri konst*. Antagen vid Institutionsstyrelsesammanträde 1999-12-08. Konsthögskolan i Malmö, Lunds universitet, hämtad från hemsidan www.khm.lu.se 2006-04-07.

ges: "Kritisk utvärdering av det konstnärliga arbetet sker minst en gång per termin och student genom individuella diskussioner mellan professor och student i ateljén" och skolan påpekar att regelbunden handledning är ett av få obligatoriska moment i utbildningen. Det är ofta i handledningssituationen som planeringen av studierna läggs upp. Konsthögskolan Valand skriver på hemsidan att studentens "programupplägg /.../diskuteras fram tillsammans med ansvarslärare som följer studentens utveckling under åren" och Institutionen för Konst vid Konstfack skriver "Varje student är knuten till en professor samt har en lärare som personlig handledare som studenten träffar regelbundet för diskussion om sitt konstnärliga arbete och för att lägga upp en individuell studieplan". Också vid Konsthögskolan i Umeå framhålls att det är i "samråd med handledaren" som studenten lägger upp studierna och att "regelbundna handledarsamtal" är obligatoriska.⁷⁸

Mästarlära? Mentorsrelation?

Hur kan man rent pedagogiskt förstå och beskriva denna "dialog" och denna relation mellan lärare och student? I viss utsträckning går det att se den som ett utslag av konsthögskolornas yrkesorientering och utbildningsgångens släktskap med en traditionell mästarlära. I praxisbaserade utbildningar överförs yrkeskunskap via den personliga relationen i en ickeformaliserad praktik. Som Steinar Kvale påpekar är det kännetecknande för mästarlära att kunskapsförmedlingen sker i "praxisgemenskap", att den syftar till "tillägnet av en yrkesidentitet", att den sker "utan formell undervisning" och att "utvärdering sker genom praktik". Den fria utbildningsgången kan sålunda sägas innehålla moment av praktisk och tyst kunskap som inte kan förmedlas annat än genom arbete och reflektion i delad praxis.⁷⁹ De antagna studenterna har redan stora mått av sådant konstnärligt kunnande i bagaget eftersom de allra flesta har ett par års förberedande konstnärlig utbildning bakom sig, exempelvis på målarskolor som Idun Lovén, Gerlesborgsskolan etc.⁸⁰ Sådana kunskaper ger självklart fördel i antagningsprocessen.

Delvis handlar en konstnärlig högskoleutbildning om att vidareutveckla denna grundläggande professionella skolning och att likt i en mästarlära ge studenten en fördjupad förmåga att reflektera över och lösa konstnärliga problem. Arbetet i verkstäderna tillsammans med ämneslärarna (t.ex. trä, glas, metall, video etc.) har en sådan konkret och handfast aspekt där kontakten med en mer erfaren kollega är vital. Men det är också uppenbart att den kunskapsförmedling som sker vid konsthögskolorna i handledningssamtalen i liten grad handlar om förmedling av färdigheter. Den frihet som skolan erbjuder studenten är inget annat än en logisk konsekvens av fältets påbudna frihet, det finns ingen konstnärlig "mästarlära" att följa.

Konstnärliga handledare talar också sällan eller aldrig om relationen till sina studenter som en mästar-lärlingrelation, men många beskriver däremot handledningsrelationen

⁷⁸ www.kkh.se/utbFriKonstPlan.html 2006-04-07, www.valand.gu.se/application/index.html 2006-04-07, Institutionen för fri konst, *Om utbildningen*, www.konstfack.se 2006-04-07, www.umu.se/art/utbildning/utbildningsplan/sv/utbildningsplan_ba.html 2006-04-07.

⁷⁹ Klaus Nielsen och Steinar Kvale, "Mästarläran som lärandeform av i dag", i Klaus Nielsen och Steinar Kvale (red.), *Mästarlära. Lärande som social praxis*, Studentlitteratur, Lund 2000 [1999], s. 29.

⁸⁰ Se till exempel www.kkh.se/kanManBliKonstnar.html 2006-04-06 och Edling och Görts, *op. cit.*, 2003 s. 101.

som en mentor-adeptrelation.⁸¹ Detta slags relation kan beskrivas som ett (vanligen yrkesrelaterat) samarbete eller dialog mellan en (vanligen) äldre, mer erfaren kollega, mentorn, och en yngre, adepten. Adepten ges genom relationen "stöd till personlig utveckling och avancemang genom mentorns kunskap och erfarenhet". Det handlar alltså inte om en formell lärandesituation utan en mer ömsesidig relation, uppbyggd på närhet och förtroende, men inriktad mot adeptens behov och syftande till både karriär- och personlighetsutveckling. I mentorsrelationen ryms därmed en kunskapsförmedling som handlar om att adepten lär sig förstå och att handskas med exempelvis "en organisations normer och värderingar, dess språk och beteende", alltså en kompetens att förstå yrkets informella koder och vad som tillskrivs värde inom det aktuella professionella området.⁸²

Både handledaren och studenten är förtrogna med, och förhåller sig naturligtvis till, konstvärlden och denna kunskap utgör naturligtvis en gemensam grund för handledningssamtalen och de råd, anvisningar, reflektioner som där utbyts. Men det är viktigt att hålla i minnet att grundbulten för utbildningen är antagandet om den individuella utbildningsgången som en fri utveckling. Det är därför *inte* handledningens syfte att lära ut några knep eller strategier för hur konstnärlig kompetens och framgång på produktionsfältet kan byggas. Även om så sker både medvetet och omedvetet i praktiken.

Det är, som vi sett, tvärtom mognandet och fördjupandet av en individuell konstnärlig hållning som utpekats som utbildningens kärna. Översatt till Bourdieus terminologi kan vi säga att utbildningens fokus på individuell utveckling alltså pekar på att den viktigaste symboliska tillgång en konstnär måste erövra är förmågan att övertyga om att verken vittnar om en värdefull konstnärlig egenart.⁸³ Sålunda kan man säga att även om kunskap om samtidskonstens spelregler alltså förmedlas i handledningsrelationen, ger inte detta individen enkelt nyckeln till konstnärlig framgång. Det är att förväxla det symboliska kapitalets funktion med dess innehåll. Den konstnärliga framgången vilar först och främst i att individens konstnärliga handlingar/produkter/processer uppfattas som särpräglade och egenartade. Det erkännandet är grundläggande oavsett om det sedan finns mönster som visar sig förena konstnärliga strategier på produktionsfältet. Den konstnärliga handledningens *syfte* är därför inte, som i mästarläran eller mentorsrelationen, att introducera till professionens praxis och dess ofta dolda eller outtalade normsystem (även om det i praktiken också sker i den konstnärliga handledningen). Handledaren skall inte heller vara en normerande förebild, något som mentorn eller mästaren i hög utsträckning utgör, eftersom den konstnärliga handledningsrelationen inte syftar till att skapa efterföljare. Handledningsrelationen skall i stället bistå studenten i arbetet med att mejsla fram ett Jag som är framgångsrikt i att framstå som Sig Självt fullt ut. Att utbilda konstnärer är att odla självständiga individer som kan handskas med kraven på ständig förnyelse, överskridande handlingar, att inte vara sig lik, och att ha en egenart och integritet som ger anseende. Detta ger ingen automatisk väg till framgång men skapar förutsättningen för den: förmåga att kunna förmedla och övertyga

⁸¹ I intervjuer genomförda av Marta Edling och Maria Görts under läsåret 2000/2001 med konstnärliga handledare vid de fem svenska konsthögskolorna återkommer ofta jämförelsen med mentorsrelationen.

⁸² Ulla Lindgren, *En empirisk studie av mentorskap inom högre utbildning i Sverige. Innebörd, utformning och effekter*, Åbo akademi (diss), Åbo 2000, s. 13-23.

⁸³ Vad gäller symboliskt kapital, se Donald Broady, *Sociologi och epistemologi. Om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin*, HLS, Stockholm 1991 [1990], s. 169.

andra om att man besitter en särpräglad individuell egenart är inte ett tillräckligt villkor, men ett tvingande och nödvändigt villkor för en konstnärlig karriär.⁸⁴

Ett karismatiskt lärande

För att belysa detta relationella och speglade moment i den konstnärliga handledningsrelationen kan vi använda Bourdieus beteckning "karismatisk". Bourdieu nyttjade begreppet för att kritiskt beskriva den outtalade pedagogiska ideologi vid franska universitet som utgick ifrån och fostrade på grundval av tron på begåvning.⁸⁵ Kännetecknande för det karismatiska lärandet var att det rent metodiskt undvek formaliserade och strukturerande förfaranden och i stället hyllade frihet och ett "aristokratiskt" förhållningssätt till studiearbetet. Lärarens bedömningar skedde på grundval av personliga bedömningar, krav och kriterier förblev outtalade och studenten förväntades vara införstådd med och behärska nödvändiga tekniker och tillvägagångssätt eftersom de inte förmedlades i undervisningen. Viktigt i denna fria studiegång var också den speglade relationen mellan läraren och studenten:

The teacher recognizes the student's freedom and pretends to see in him, all through the year, an independent or, more precisely, an autonomous worker, that is, one capable of disciplining himself, organizing his work, and keeping up at sustained, methodical, self-imposed effort. This is the price the teacher pays in order to receive from the student, whom he thus defines, the image he wishes to project and have of himself as a source of enlightenment, a *maître à penser* and not some pedagogue or college pedant – a quality teacher for quality students. Compulsory attendance at lectures or insistence on punctual submission of assignments would destroy both teacher and student as they see themselves and desire to be, as they see each other and desire each other to be.⁸⁶

Grundvalen för denna pedagogik var alltså den ömsesidiga tilltron till studentens (och lärarens) begåvning, alltså idén om en medfödd fallenhet för studierna/ämnet. Vad som emellertid var fallet, hävdade Bourdieu, var att lärarna (liksom studenterna) värdesatte en förvärvad skolning/daning som de erhållit genom sin sociala hemvist i de högre samhällsklasserna. Den självständighet, säkerhet och skicklighet som lärarna igenkände som begåvning för studierna handlade alltså i själva verket om en förvärvad social kompetens.⁸⁷ En sådan

⁸⁴ Denna bild av hur danandet till konstnär går till har även den sin logiska förankring i den historiska traditionen från Kant. Kant skriver om utbildningen av konstnärer att "ett genis produkt (med avseende på vad som tillkommer det som geni, och inte kan läras i skolan) inte /är/ ett exempel på efterbildning (ty då skulle det som utgör geniet och anden i verket gå förlorat), utan något som ett annat geni ska följa, och därigenom uppväckas till att känna sin egen originalitet", Kant, *op. cit.*, 2003 [1790], s. 177, jämför även s. 168.

⁸⁵ Pierre Bourdieu & Jean-Claude Passeron, *The inheritors. French students and their relation to culture*, Chicago University Press, Chicago och London 1979 [1964].

⁸⁶ Bourdieu & Passeron, *op.cit.*, 1979 [1964], s. 74.

⁸⁷ *Ibid.* s. 67-76, se även Donald Broadys summering av Bourdieus argumentation i *Kapitalbegreppet som utbildningssociologiskt verktyg* i Skeptronhäften nr 15, SEC/ILU Uppsala universitet, Uppsala 1998, s. 10-11.

kompetens kallade Bourdieu "kulturellt kapital", vilket inte avsåg ett särskilt kunnande om konst och kultur (även om sådan kunskap är en effekt av kapitalinnehavet) utan en kulturkompetens i den meningen att man (vanligen) via hemmiljön förvärvat en säkerhet i språk, uppträdande och smak sådan att man med lätthet och naturlighet kan navigera i "livsstilarnas rum". Kännetecknande är också att denna kompetens, enligt Bourdieu, uppfattas som naturlig och inte förvärvad, och därmed individuellt betingad.⁸⁸ Bourdieu påpekade att tillgång på kulturellt kapital inte automatiskt innebär studieframgångar, eller att frånvaron av kapital på motsvarande sätt utgör ett hinder. Vad som däremot är risken, enligt Bourdieu, är att det kan påverka bedömningen av elevernas prestationer och förutsättningar:

It cannot be ruled out that the teacher who contrasts the 'brilliant' or 'gifted' pupil with the 'earnest' or 'hardworking' pupil is, in a good many cases, judging nothing other than the relation to culture to which each is socially assigned by birth.⁸⁹

Begreppet "karismatiskt lärande" beskriver alltså en pedagogik som till primärt (om än outtalat) syfte har att *inte* förmedla något till studenten, inte ens normer, yrkeskunnande eller sociala färdigheter (även om detta i praktiken sker) utan att bejaka och främja studentens egen utveckling till lärarens like. Karisma förstås i vanligt språkbruk som en förmåga att fånga människor, att besitta en särskild utstrålning, men hos Bourdieu betonas upplevelsen av det karismatiska som reflexiv, igenkännande. Enligt Bourdieu kännetecknas den karismatiska erfarenheten av "omedelbar, förmedveten och förreflexiv samstämmighet", en känsla av att "återfinna sig".⁹⁰ Grundvalen för den konstnärliga handledningsrelationen som en särskilt "karismatisk" pedagogik, kan därför inte bara sägas vara den ömsesidiga tilltron till att studenten besitter en artemogen förmåga (begåvning), utan att tilltron till att *också handledaren* besitter en sådan förmåga. Det är sålunda interaktionen mellan och bekräftandet av dessa förmågor som kan ses som relationens centrum. I frånvaron av formalia och struktur kan man se speglingen i handledaren och igenkännandet, och det ömsesidiga bekräftandet av identiteten som egenartad konstnär, som motorn i studentens utvecklingsprocess. Igenkännandet måste alltså inte vila i en föreställning om likhet i konstnärlig hållning. Det förutsätter inte att student och handledare 'passar ihop' rent konstnärligt, utan vilar i den delade erfarenheten av att vara en originell, kreativ och egenartad individ. Grunden för den karismatiska relationen är alltså igenkännandet, känslan av "att känna sig som hemma/.../ att/.../återfinna sin värld och sitt förhållningssätt till världen".⁹¹ Relationen kan därmed komma att vara mycket betydelsefull också för läraren, och detta kan ligga till grund för de återkommande liknelserna med mentorsrelationen. Läraren är en bild av det studenten skall bli, inte såsom en konstnärlig förebild, utan såsom en fullt utvecklad begåvning. Det är ju de konstnärliga framgångarna i konstlivet som ligger till grund för att läraren rekryterats till

⁸⁸ Se här till exempel Pierre Bourdieu, *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*, Routledge, London 1984 [1979], s. 65-68, och Pierre Bourdieu, "Distinktionen. En social kritik av omdömet", s. 245-310, i Pierre Bourdieu, *Kultursociologiska texter. I urval av Donald Broady och Mikael Palme*, Symposium, Stehag/Stockholm 1987 [1979], s. 282-283 och s. 291-304.

⁸⁹ Bourdieu, *op. cit.*, 1979, s.13-24.

⁹⁰ Bourdieu, *op. cit.*, 2000, s. 451.

⁹¹ *Ibid.* s. 451.

skolan och för att denne tilldelats handledaruppdraget, och uppdraget bekräftar därför också för handledaren, via speglingen i en mindre långt kommen kollegas process, den egna mogna konstnärliga identiteten. Det pedagogiska syftet med denna relation är därför inte att lära ut strategier och taktiker som hjälper till att skapa och behålla en position på det konstnärliga produktionsfältet, utan att dana en konstnärlig habitus sådan att individen själv förmår avläsa och ta till vara produktionsfältets möjligheter.

Det är dock viktigt att påminna sig, efter denna diskussion som uppehållit sig vid den konstnärliga handledningens viktiga roll i utbildningen och den betydelse den tillskrivs av företrädarna för skolorna, att många studenter framhåller kontakten med studentkollegorna som lika värdefull. Det finns studenter som menar att det är i nätverket med studentkollegorna som den viktigaste dialogen finns, de kan till och med ställa sig direkt kritiska till den handledare som de tilldelats/valt och inte alls finna värde i kontakten. Det är alltså inte alla handledningsrelationer som realiserar en karismatisk spegling av den art som beskrivits ovan. Vittnesmålen om viktiga studentkollegor berättar att detta slags relation i stället etablerats med kollegor. En kritisk hållning gentemot handledaren strider dock inte mot det grundläggande syfte som utbildningen (och handledningsrelationen) har och måste inte heller uppfattas som ett misslyckande för skolan. Även den student som positionerar sig kritiskt mot sin handledare kan uppfattas handla rätt, eftersom syftet med utbildningen är att utveckla och hävda en egen konstnärlig position. Så länge studenten och utbildningsledningen är eniga i uppfattningen om att studentens utbildningsgång följer en utvecklingsprocess (som går som den skall), kan både uppror och kritik tolereras, och till och med vara förväntade som ett naturligt utslag av ett konstnärligt egensinne.⁹²

Det karismatiska lärandets sociala förutsättningar

En konsthögskoleutbildning ställer, som framgår av det ovanstående, höga krav på de studerande och den omsorgsfulla antagningsprocessen sker i syfte att välja ut ett fåtal som förmodas kunna leva upp till dessa krav. Att dessa utvalda är tämligen väl skolade konstnärer redan när de tas in är en förutsättning för lyckosamma studier och få – för att inte säga ingen – kommer in utan åtminstone en förberedande konstnärlig utbildning bakom sig. En konsekvens av det specifika antagningsförfarandet och den förberedande utbildningens betydelse är att gängse utbildningsmeriter är av ringa vikt, vilket även återspeglas i statistiken.⁹³ Till skillnad från andra prestigeutbildningar som läkarutbildningen, civilingenjörsutbildningen och juristutbildningen dominerar inte teoretiska studier konststudenternas gymnasiebakgrund fullständigt, endast 42 procent har läst en teoretisk/studieförberedande

⁹² En sådan revolt är dock förenad med risk och den student vars uppror inte 'sanktioneras' av utbildningsledningen kan straffas indirekt genom att studenten inte får ta del av förmåner som ekonomiskt stöd från skolan för omkostnader vid genomförande av dyrare projekt, studenten blir inte utvald vid tillfällen då skolan erbjuder utställningsmöjligheter vid externa institutioner, studenten får inte ta del av sin konstnärliga handledares kontaktnät vad gäller stipendier, utställningsmöjligheter, uppmärksamhet av kritiker etc. Vid de intervjuer som genomfördes av Marta Edling och Maria Görts vid fältstudier under läsåret 2000/2001 vittnade flera studenter vid de fem konsthögskolorna om sådana förhållanden. Se även Edling och Görts, *op. cit.*, 2003.

⁹³ Vi har från SCB beställt avidentifierade uppgifter på individnivå om samtliga studenter i svensk högskola 1993 till 1999. Förutom uppgifter om vilka kurser och program studenterna läser och på vilken högskola finns information om bland annat avslutad gymnasieutbildning, gymnasiebetyg, poäng på högskoleprovet, föräldrarnas högsta utbildning, yrke och inkomst.

gymnasieutbildning. En icke oansenlig andel har läst en tvåårig teoretisk utbildning (12 procent), en praktisk/yrkesförberedande utbildning (5 procent) eller en estetisk utbildning (7 procent).⁹⁴ Bland de studieförberedande utbildningarna finns en överrepresentation av framför allt studenter som läst humaniora (8 procent mot 4 procent av samtliga högskolestudenter) och till viss del även samhällsvetenskap (18 mot 15 procent), medan övriga utbildningar rankas lågt – ekonomi (4 mot 10 procent), teknik (4 mot 12 procent) och naturvetenskap (9 mot 16 procent).⁹⁵ Att formell utbildning är av underordnad betydelse syns även i den höga andelen studenter som inte har gjort högskoleprovet (82 procent) och de låga andelarna studenter med höga gymnasiebetyg (2 procent). Det vore fortsättningsvis intressant att försöka reda ut den bakomliggande logiken. Satsar studenterna på en konstnärlig utbildning för att andra prestigefyllda utbildningsvägar är stängda på grund av bristfälliga meriter, eller innebär en tidig satsning på en konstnärlig bana att formella utbildningsmeriter anses ovidkommande och till och med oönskade?

Statistiken visar också att de antagna inte bara har blygsamma formella utbildningsmeriter gemensamt. Det är väl känt att rekryteringen till den högre konstnärliga utbildningen är socialt skev. Nära hälften av de antagna är barn från "högre tjänstemannahem" och bara en dryg tiondel har arbetarbakgrund.⁹⁶ Det omsorgsfulla urvalet av de insända verken i syfte att urskilja en konstnärlig kvalitet eller potential har sålunda också till konsekvens en sned fördelning av sociala bakgrunder.

Men för att förstå den specifika sociala logiken i rekryteringen till konstnärliga högre utbildningar krävs ett brott med de gängse kategorierna för social klassificering – det är inte tillräckligt att sätta andelen barn från arbetarklassbakgrund i relation till andelen barn från högre tjänstemannahem. När vi studerar mer finstilt statistik över studenternas sociala ursprung – och i stället för den ofta förekommande indelningen i socioekonomiska grupper (SEI) tar fasta på yrkesgrupper – blir det uppenbart att ett fokus på endera högre tjänstemän eller arbetare missar det som utgör det mest särskiljande draget för konstnärliga utbildningar: den kraftiga överrepresentationen av studenter som kommer från kulturproducenthem.⁹⁷ Totalt utgör denna grupp 1 procent av studenterna i högskolan. Bland dem som läser på konstnärliga utbildningar kommer närmare 5 procent från kulturproducenthem.⁹⁸ Även om det således är långtifrån en majoritet av konststudenterna som har konstnärligt yrkesverkssamma föräldrar är denna grupp mest överrepresenterad.

⁹⁴ För 33 procent av studenterna saknas information om gymnasieutbildning. Bland dessa återfinns sannolikt ett fåtal som inte har någon avslutad gymnasieutbildning, eller som har kompletterat sin gymnasieutbildning i den kommunala gymnasieutbildningen.

⁹⁵ Jämförelsepunkten är här samtliga studenter som läste i svensk högskola 1998.

⁹⁶ Högskoleverket, Stig Forneng, *Statistik och Analys*, 2005-11-15, se http://www.hsv.se/download/18.539a949110f3d5914ec800077736/analys_051115.pdf.

⁹⁷ De flesta med yrken inom kultursektorn räknas inte till kategorin högre tjänstemän utan hänförs till gruppen tjänstemän på mellannivå eller gruppen egna företagare.

⁹⁸ Med kulturproducenter avser vi här koderna 06170 och 07110-09999 i Nordisk yrkesklassificering (NYK) 1983 som är den nomenklatur som används för att klassificera yrken i Folk- och bostadsräkningen 1990. Bland de yrkesgrupper som omfattas finns exempelvis 07110 Målare-konstnär, 07115 Grafiker, 07120 Skulptör, 07140 Reklamteknare, 07310 Keramikkonstnär, glaskonstnär, 07320 Inredningsarkitekt, 07330 Industriformgivare, 07510 Skådespelare, 07540 Sångare (seriös repertoar), 07550 Populärsångare, 07560 Dansare, 07610 Kompositör, 07670 Musiker, 07710 Regissör, 07720 Teaterproducent, 09160 Bibliotekarie, 09230 Museitjänsteman.

Andelen studenter som kommer från konstproducenthem är därtill större än vad den vid en första anblick tycks vara. Standardmässigt karakteriseras studenternas sociala ursprung utifrån den förälder som har högst social ställning. Låt säga att fadern är företagsledare och modern konstnär. Familjen kommer då att räknas som ett företagsledarhem eftersom företagsledare räknas till kategorin högre tjänstemän, medan konstnären vanligtvis räknas till den underordnade gruppen tjänstemän i mellanställning. En mer rättvisande bild ges när vi ser till andelen hushåll där någon av föräldrarna är konstnärligt yrkesverksam. Enligt denna definition har 9 procent av konststudenterna föräldrar som är konstproducenter. Det finns inte uppgifter om yrke för far- och morföräldrar eller andra släktingar, men andelen studenter som har konstproducenter i den närmaste släkten är sannolikt betydligt högre än de 9 procent som utgår från föräldrarna.⁹⁹

Studenter från konstnärshem torde även vara den mest betydelsefulla studentgruppen. Dessa studenter tillför skolan nedärvt fältspecifikt kapital bland annat via föräldrarnas namn och eventuella renommé och deras kontaktnät inom konstvärlden. Genom rekryteringen av barn till konstnärer skapas också släktlinjer på skolan som ger skolorna och familjerna ömsesidiga fördelar. Släktlinjerna bekräftar via skolans symboliska ställning familjernas konstnärliga status, samtidigt som familjebanden i sin tur bidrar till att skapa de tillgångar som skolans anseende vilar på.

Bland övriga överrepresenterade grupper utmärker sig barn till universitetslärare, som är en och en halv gånger överrepresenterade jämfört med andelen universitetslärarbarn som läser vid högskolan, och barn till journalister, som är drygt en gång överrepresenterade. Att dessa grupper är så överrepresenterade kan delvis förklaras med att de har stora kulturella tillgångar. Värt att notera är att läkarbarn, som också besitter stora tillgångar av kulturellt kapital och som av hävd investerar mycket i utbildning, endast har en hälften så stor överrepresentation (0,4 gånger). Det vore intressant att i en mer omfattande studie över konstnärliga utbildningar undersöka om det finns väsentliga skillnader mellan grupper med omfattande kulturella tillgångar i deras utbildningsinvesteringar. Möjligen kan en utbildning i fri konst te sig alltför riskabel för exempelvis läkarbarn, för vilka vanligtvis läkarbanan framträder som det mest självklara valet, emedan universitetslärarbarn eventuellt är mer riskbenägna i sina utbildningsstrategier.

De grupper som är underrepresenterade säger också något om de tillgångar som värdesätts av skolan. Bland de grupper som är mest underrepresenterade finns olika arbetarklassgrupperingar, handelsanställda och småföretagare. Karakteristiskt för dessa är att de förfogar över små resurser överlag och framför allt har lite av utbildningstillgångar och kulturellt kapital. Formella utbildningstillgångar är som vi sett inget krav för att bli antagen, däremot tyder allt på att bristen på kulturella tillgångar utgör ett hinder vid antagningen. Det handlar om att både kunna avtäcka de koder som finns inom fältet och visa förmåga att kunna kommunicera sitt konstnärskap på rätt sätt – således har kompetenser som bygger på

⁹⁹ I de intervjuer som genomförs inom ramen för projektet *Konsten att lyckas som konstnär* framkommer ofta att det funnits någon i informantens närhet som varit verksam som konstnär och som betytt mycket för att inspirera till en konstnärlig yrkesbana. Se exempelvis Christina Wistmans bidrag i detta nummer. Jämför även Marita Flisbäck *Att lära sig konstens regler. En sociologisk studie av osäkra framtidsinvesteringar*. Göteborg Studies in Sociology no. 30, Göteborgs universitet (diss.), Göteborg 2006, s. 18-36 där familjemiljöns betydelse framhålls.

kulturella tillgångar betydelse. Det sociala ursprunget är av betydelse redan innan antagningen sker. Kanske främst inte vad gäller uppmuntran att slå in på en konstnärlig yrkesbana – få föräldrar, även de som själva är konstnärer, verkar, som Barbro Andersson lyfter fram i sitt bidrag, sporra sina barn till att slå in på en konstnärskarriär – utan snarare handlar det om att när barnen väl ställt in sig på en sådan bana kunna bistå med råd och stöd i mer konkreta frågor som vilka skolor man bör söka. Betydelsen av det sociala ursprunget upphävs inte heller vid själva antagningen. Studenter menar att ursprunget har betydelse även på skolan. Den allt större vikt som läggs vid att kunna uttrycka sig i tal och skrift om sin konst blir svårhanterlig för dem som inte känner att de behärskar rådande språkbruk.¹⁰⁰

Det karismatiska lärandet vilar på vissa specifika förutsättningar. Det krävs att studenterna dels erkänner undervisningen som legitim, dels visar sig värdiga att motta den. Utifrån den statistik som finns att tillgå kan vi konstatera att mycket tyder på att studenterna lever upp till de implicita kraven. För det första har de gjort betydande investeringar i en konstkarriär redan innan de kommer till skolan. Förberedande studier är legio. Det är inte ovanligt att flera förberedande konstskolor betas av. Satsningen på konsten ter sig som ett exklusivt utbildningsprojekt som svårligen låter sig kombineras med mer omfattande utbildningsinvesteringar av mer generellt slag (höga betyg, höga poäng på högskoleprovet, krävande gymnasieutbildningar). Därtill är det tydligt att studenter som vuxit upp i kulturproducenthem har en fördel gentemot andra studenter i den meningen att de har en närhet till kulturella produktionsfält sedan unga år som andra grupper studenter vanligtvis saknar. Ingen annan grupp är heller så tydligt överrepresenterad. Men även barn till föräldrar som har omfattande kulturella resurser såsom universitetslärare och journalister har en större benägenhet att hamna på konstnärliga utbildningar än andra grupper. De kan sannolikt dra nytta av sitt generella kulturella kapital när de söker sig till ett fält som det konstnärliga, eftersom de torde ha fördelar av hemmiljöns naturliga skolning av deras omdömesförmåga och personliga uttryckssätt.

Konklusion

Antagningen till konsthögskolorna utgår, som ovan påpekats, ifrån en föreställning om att grunden för konstnärskapet utgörs av en utvecklingsbar begåvning eller fallenhet, en föreställning som också äger giltighet i det omgivande konstnärliga produktionsfältet. Denna tilltro till den "skapande" kraften och dess individuella uttryck i verket är grunden också för uppmärksamheten i antagningsprocessen vid "det mest synliga i produktionsprocessen, det vill säga produktens materiella *tillverkning*, förvandlad till skapande".¹⁰¹ Men det finns skäl att fråga sig vad som kommer till uttryck i *verket* och hur antagningsprocessen, som helt fokuserar på det 'skapade' också resulterar i en selektion efter 'skaparens' sociala ursprung.

För även om det är en förmodad ambition hos skolorna, som Konsthögskolan i Malmö skriver, "att enbart se till den konstnärliga kvaliteten när vi antar studenter, oberoende av ras, kön och klass"¹⁰² så indikerar den specifika sociala rekryteringen till de

¹⁰⁰ Från intervju med student på Kungliga Konsthögskolan i Stockholm genomförd inom ramen för projektet *Konsten att lyckas som konstnär*.

¹⁰¹ Bourdieu, *op.cit.*, 2000, s. 252.

¹⁰² *Självvärdering av högskoleutbildning i fri konst. Konsthögskolan i Malmö 2006*. Högskoleverkets arkiv dnr 641-1393-07.

konstnärliga högskolorna att det är mer än konstnärliga förutsättningar som bedöms. Mycket talar för att bedömningen av verkens konstnärliga kvalitet också identifierar de individer som via förberedande utbildning eller hemmiljön är predisponerade att lyckas som konstnärer, dvs. som sociala aktörer som producerar det som konstvärlden bedömer som Konst. De har inte bara bättre lyckats genomföra uppgiften att utföra verk som bedömarna uppfattar som kvalitativt mer gediget genomförda än de andra sökande, utan har också via verken mer framgångsrikt än de andra förmått framstå som särpräglade, egenartade och löftesrika.

Det finns skäl att tro att den specifika sociala rekryteringen därför sammanhänger med ett gediget innehav av kulturellt kapital, via föräldrarnas bakgrund. Det kan ge fördelar eftersom odlandet av personlig hållning och förmågan till individuella smakval som sådana har värdesatts i studenternas hemmiljö. Att ha uppmuntrats till att vilja uttrycka sin personlighet och att våga vara sig själv kan vara en viktig tillgång. De studenter som har konstnärer som föräldrar kan därtill dra fördelar av föräldrarnas egen konstnärliga erfarenhet och yrkeskunnande och har också via deras professionella nätverk möjlighet till direkt inblick i och tillgång till konstfältet.

Att studierna bedrivs i fri form och syftar till personlighetsutveckling torde också passa studenter som är mer införstådda med värdet av att inta en egen hållning och som har föräldrar eller andra personer i sin närhet som via sin studiebakgrund och yrkesval vet vad det innebär att arbeta självständigt. De fria studierna är krävande studier, hela poängen är att det inte finns regler och de förutsätter att studenten har kapacitet att utstaka en egen väg. Sådana studenter torde därför genom sin bakgrund också kunna ha en fördel i antagningsförfaranden som positionerar dem som särpräglade individer. Här kan man alltså tänka sig att ett redan förvärvat mått av kulturellt kapital är en fördel i en utbildning som syftar till ett fält där sådana tillgångar kan omvandlas till ett viktigt fältspecifikt konstnärligt kapital.

Flera frågor kvarstår dock att besvara vad gäller de bildkonstnärliga skolornas sociala rekrytering. I denna artikel har vi fokuserat de studentgrupper som är överrepresenterade, men en fråga som erbjuder en större utmaning gäller hur de studenter som kommer från föräldrahem med små kulturella tillgångar gått tillväga för att förvärva en sådan kompetens när de inte haft fördelen av att hemifrån ha förberetts för konstnärsrollens krav på självständighet och kompromisslös individualitet. De har haft förmågan att framstå som särpräglade och begåvade och har skapat konstnärliga verk av hög kvalitet, men funnit vägen till denna färdighet på delvis alternativa vägar. Här kvarstår att undersöka ytterligare fler aspekter: Är vissa förberedande skolor helt nödvändiga för dessa grupper? Eller kan det geografiska ursprunget, låt säga en uppväxt i Stockholm, kompensera för bristande resurser?¹⁰³

En annan fråga är också om de ökade förväntningarna (via Bolognaprocessen, introduktionen av konstnärlig forskning i högskolan och samtidskonstens konceptuella orientering)¹⁰⁴ på de konstnärliga utbildningarna att de skall träna studenternas förmåga att

¹⁰³ Vissa tecken tyder på detta. Av de studenter där det finns uppgift om gymnasieskolans län kommer var fjärde från Stockholm, en av åtta från Skåne och en av sex från Västergötland. Med andra ord kommer ungefär varannan student från en av Sveriges tre storstadsregioner.

¹⁰⁴ Se här till exempel *Kontext Kvalitet Kontinuitet. Utvärdering av Vetenskapsrådets anslag till konstnärlig forskning och utveckling 2001-2005*, Vetenskapsrådet 2007, s. 30, *Självvärdering*

reflektera över sin konst i tal och skrift, påverkar rekryteringen av studenter från hemmiljöer med litet kulturellt kapital. Missgynnas dessa grupper samtidigt som studenter som redan tycks besitta sådan säkerhet (till exempel via konceptuellt formulerade verk, en ledig hållning i ateljésamtal eller intervjuer vid antagningen) drar fördelar av detta? Det finns en del som tyder på att så är fallet. Det vore alltså intressant att i en studie sätta rekryteringen i relation till utbildnings/forskningspolitiska förändringar under de senaste 30 åren och det sedan 1960-talet ökade intresset för ett konceptuellt formulerat konstbegrepp.¹⁰⁵

Vi har i denna text behandlat konsthögskolorna och deras rekrytering som ett enhetligt fenomen. Närt studeras emellertid rekryteringen ser man att skolorna skiljer sig från varandra vad avser den inbördes fördelningen av studenter med olika social bakgrund. För att peka på två av de mest intressanta resultaten: Fri konst i Malmö har en markant övervikt av studenter från hem där föräldrarnas yrken indikerar substantiella kulturella tillgångar. Sannolikt går detta att förstå i relation till att detta är en utbildning som redan från starten 1995 explicit orienterat sig mot den internationella samtidskonsten och som tydligt tagit ställning för en skolning av studenternas förmåga till kritisk konstnärlig reflektion och att omsätta denna reflektion i tal och skrift.¹⁰⁶ Studenter med stora mängder kulturella tillgångar i bagaget är rimligen benägna att se Konsthögskolan i Malmös utbildning som lämplig att söka sig till, och omvänt kan sökande som är sämre rustade känna tveksamhet.¹⁰⁷ Den högsta andelen studenter med arbetarklassbakgrund finns i Umeå. Detta stämmer väl överrens med den generella rekryteringen till Umeå universitet, som har en större andel studenter med mer modesta bakgrunder än de traditionella universiteten i Uppsala och Lund eller

Konsthögskolan Valand 2006, s.24, Självvärdering av högskoleutbildning i fri konst. Konsthögskolan i Malmö 2006, s. 18 och Självvärdering. Konsthögskolan i Umeå 2006, s. 15, Högskoleverkets arkiv dnr 641-1461-07, 641-1393-07, 641-1457-07.

¹⁰⁵ De flesta av de sökande till konsthögskolorna torde ha god kännedom om konsthögskolornas allt ökade intresse för att träna studenterna i skriftlig och muntlig framställning eftersom antagningen till dem, och de olika konsthögskolornas karaktär, är av stort intresse för studenter vid de förberedande konstnärliga skolorna, se här till exempel Henrik Stenberg *Att bli konstnär. Om identitet, subjektivitet och konstnärskap i det senmoderna samhället*. Lunds Universitet (diss), Lund 2002. Stenberg baserar sin avhandling på intervjuer med studenter vid förberedande skolor och kommenterar i ett avsnitt några av de intervjuade studenternas intryck av en svensk konsthögskola som är "känd för att vara mer teoretiskt inriktad än andra konsthögskolor". Stenberg konstaterar att de intervjuade studenterna inte känner sig bekväma med denna hållning eftersom de förberedande skolorna inte på samma sätt som konsthögskolorna inkluderar teori i sin utbildning. Stenberg konstaterar dock att "De elever som sedan kommer vidare in på konsthögskolor mjukas /.../ upp i sin 'antiintellektuella' hållning och tar även till sig teoretiska texter som de låter sig inspireras av". Att studenterna håller sig väl informerade om hur det går till på konsthögskolorna visar följande citat som redovisar en students intryck av den mer teoretiskt orienterade skolan. Det ger även en tänkvärd bild av hur tillgången på kulturellt kapital praktiskt spelar roll för den enskilda individens vägval. Stenberg skriver: "Märit.../ som känner studenter på nämnda konsthögskola, säger att de privata samtalen på skolan blivit av mer intellektuell slag och hon känner en stark tveksamhet till skolans nuvarande karaktär". Stenberg redovisar i en annan del att Märit före konststudierna läste "vid universitetet i Lund men kände sig malplacerad och fick dåligt självförtroende för att hon inte passade in i den miljön". "I konstvärlden" däremot "kan Märit vara som hon vill /.../ utan att känna sig utsatt för alltför höjda ögonbryn". Men det är det egna skapandet som ger henne denna trygghet, hon är inte kulturellt skolad: "Hon känner sig inte heller hemma i den borgerliga finkulturella världen". Se här Stenberg, *op. cit.*, 2002, s. 170, 132 och 134, jämför även Flisbäck, *op.cit.*, 2006, s. 58-59 och Bourdieu & Passeron, *op.cit.*, 1979 [1964], s. 75.

¹⁰⁶ Se här till exempel *Självvärdering av högskoleutbildning i fri konst. Konsthögskolan i Malmö 2006*, s.10, Högskoleverkets arkiv dnr 641-1393-07.

¹⁰⁷ Jämför referens till Stenberg, *op. cit.*, 2002 ovan.

stadsuniversiteten i Stockholm och Göteborg.¹⁰⁸ Samtidigt kan man också konstatera att Umeå är den konstutbildning som befinner sig längst bort både från det nationella konstfältets centrum och från en viktig internationell konstmetropol som Berlin. Ett logiskt steg i den fortsatta analysen av högre bildkonstnärliga utbildningar är därför att betrakta dem som ett subfält och sätta dem i relation till de nationella och internationella konstnärliga fälten.

¹⁰⁸ Se Mikael Börjesson, *Transnationella utbildningsstrategier vid svenska lärosäten och bland svenska studenter i Paris och New York*, Ak. avh., Disputationsupplaga, Rapporter från Forskningsgruppen för utbildnings- och kultursociologi, nr 37, SEC/ILU, Uppsala universitet, Uppsala 2005, s. 480-486.

Appendix

A. Intervjuguide för Konsten att lyckas som konstnär

Intervjun bör starta med en diskussion om intervjupersonens konstnärliga utbildning vid Konsthögskolan. Därefter följer ett block om egen utbildningsgång och yrkeskarriär samt konstnärskapet. Avslutningsvis kommer en del frågor om social bakgrund och livsstil.

Frågor att ställa	Forskningsfråga
1. Allmänna frågor rörande intervjupersonens utbildning vid KKH	
<ul style="list-style-type: none">- När började du på KKH? När gick du ut KKH? Vilken inriktning (måleri, skulptur, grafik)?- Varför valde du KKH? Andra alternativ? Vilken horisont av utbildningar var tillgänglig när du valde KKH?- Hur många gånger sökte du skolan? Vilka arbetsprover lämnade du (året du kom in)?	Lite grundläggande fakta Utbildningshorisonten
2. Frågor som rör eleverna på KKH	
<ul style="list-style-type: none">- Vilka andra elever arbetade du tillsammans med? Namn? Fanns det andra elever som arbetade på likartat sätt? Fanns det elever som hade liknande syn på konst? Vilka elever umgicks du med utanför skolan? Har du fortsatt att umgås med kamrater från skolan?- Fanns det olika grupperingar av elever? Hur kan man karakterisera eleverna generellt och i grupperingar?- Minns du diskussioner om "karriärstrategier"? Fanns det elever som du redan under skoltiden antog skulle lyckas? Vad utmärkte i så fall dem?- Skillnader i sätt att genomföra utbildningen mellan	Nätverk av olika slag, vänskapliga och professionella Grupperingar Strategier för att lyckas Sociala skillnader

<ul style="list-style-type: none"> • män och kvinnor? • socialt ursprung? • nationell härkomst? • geografiskt ursprung? <p>Skilde sig studenter på olika linjer på KKH? Intern hierarki m ämnen?</p> <p>Skilde sig KKH-eleverna från</p> <ul style="list-style-type: none"> • andra konstelever? • andra som läste konstnärliga utbildningar (teater, musik, dans etc.) • andra studenter? 	Relationer till andra studenter
3. Undervisningen på KKH	
<ul style="list-style-type: none"> - Vilka lärare gick du hos? Vad ansåg du då om lärarna? Arbetade du som assistent åt någon lärare? Hade du någon viktig förebild/mentor? Vad anser du i dag om lärarna? - Vilken konstsyn och konst dominerade bland skolans lärare? Vilka andra riktningar fanns företrädde? Fanns det skillnader i status mellan lärarna? - Hur gick undervisningen/arbetet i ateljén till? Hur lärde man ut? Gick du några kurser? Vilka? - Hur bedömdes arbetet? Ateljésamtal? 	<p>Nätverk Relationer till lärare</p> <p>Konstsyn och konstnärliga riktningar</p> <p>Vilka undervisningstraditioner förvaltar de?</p> <p>Bedömningskategorier</p>
4. Arbetsvillkor på skolan	
<ul style="list-style-type: none"> - Hur var undervisningslokalerna? Fanns det tillräckligt med plats? Fanns tillräckligt med resurser och material för din utbildning? - Hur behandlades eleverna av skolans lärare? Hur behandlades eleverna av skolans ledning? 	
5. Allmänt om konstutbildning	
<ul style="list-style-type: none"> - Går det att utbilda konstnärer Hur ska man avgöra vilka som ska tas in? Ser du några alternativ eller komplement till arbetsprover - Vad karakteriserar en bra konstskola? Vad hade du sett mer av i din egen utbildning vid KKH? - Har du haft kontakt med skolan efter examen? Varit med på några klassträffar? Alumni-föreningar? 	Syn på konstnärskap och utbildning
6. Utbildningskarriär	
<ul style="list-style-type: none"> - Vilken utbildning har du? Beskriv din utbildningsbana! Gymnasiet – linje/program? Förberedande utbildningar? 	

<p>Universitet - ämnen?</p> <p>- Utbildning utomlands? Utbytesprogram? Konstnärlig vidareutbildning, t.ex. AMS-kurser?</p> <p>- Hur försörjde du dig under utbildningstiden? Vilka stipendier fick du under skoltiden? Minns du hur andra elever på skolan försörjde sig? (Med lån? Permission från skolan för att lönearbeta? Rika föräldrar/släktingar? Arv? Pengar från mecenater? Etc.) Fanns det en hierarki mellan stipendierna? Vilket var mest exklusivt? Ekonomiskt betydelsefulla? Symboliskt betydelsefulla? Både och? Hur gick det till</p> <ul style="list-style-type: none"> • fick man per automatik eller måste man söka? • utdelning via ceremoniell högtid eller pengar direkt in på konto? <p>- Hade du några [andra] uppdrag under skoltiden</p> <ul style="list-style-type: none"> • Skribent/författare? • Fackliga uppdrag? • Politiska uppdrag? • Andra uppdrag? • Medlemskap i ämnesförening, elevkår, gallerikommission etc.? • Uppdrag eller aktiviteter utanför skolan? 	
7. Yrkeskarriär	
<p>- Redogör för din yrkeskarriär! Har du haft något annat yrke innan du blev konstnär? Hur gammal var du när du tog din examen? Vad har du försörjt dig på sedan din examen?</p> <p>- När debuterade du, var, med vad och hur</p> <ul style="list-style-type: none"> • grupp-, samlings- eller separatutställning, före, under eller efter skoltiden, blev du tillfrågad eller sökte du själv upp galleriet/konsthallen etc.? <p>- Hur gick det</p> <ul style="list-style-type: none"> • blev du recenserad, var utställningen välbesökt, blev du uppmuntrad, sålde du något? <p>- Vilka personer, milstolpar, avgörande händelser, framgångar och motgångar i karriären? Vilken var din första konstnärliga framgång?</p>	

<ul style="list-style-type: none"> - Hade du några [andra] uppdrag efter skoltiden <ul style="list-style-type: none"> • Har du undervisat? • Skribent/författare? • Fackliga uppdrag • Andra uppdrag? • Medlemskap i föreningar? • Uppdrag eller aktiviteter utanför konstvärlden? 	
8. Konstnärskap	
<ul style="list-style-type: none"> - Hur uppfattade du inträdet på konstnärsfältet? Ser fältet annorlunda ut idag? På vilket sätt? - Går det att rangordna vad som är mest betydelsefullt för en lyckad konstnärskarriär <ul style="list-style-type: none"> • utställning (separat och grupp) • museirepresentation (i Sverige och annanstans) • recension • inköp (av privatperson och institution)? <p><u>"Modellanknutna frågor"</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Vilka recensenter var/är mest centrala? - Vilka tidskrifter var/är mest centrala? - Är det stort att få sin biografi skriven? - Vilka gallerier var/är mest centrala? (Sverige och andra länder) - Vilka museer var/är mest centrala? (Sverige och andra länder) - Vilka offentliga utsmyckningsuppdrag var/är mest centrala? - Vilka administrativa poster (ledamöter i olika råd, kommittéer, styrelser etc.) var/är mest centrala? - Vilka undervisningsuppdrag (professor etc.) var/är mest centrala? - Vilka stipendiefonder var/är mest centrala? <ul style="list-style-type: none"> - Har du kunnat försörja dig på ditt konstnärskap? Hur länge dröjde det tills du kunde det? Stora variationer? Högkonjunktur när? Har du haft annan försörjning (vilka, när, hur ofta)? Hur stor andel utgör inkomsterna från annan (än konstnärlig) verksamhet? - Kan du kortfattat beskriva din konstnärliga verksamhet? Hur arbetar du, med vad, var och när? Föredrar du vissa material och tekniker? Har du ändrat inriktning och arbetssätt över tid? Finns det något nytt du skulle vilja göra? Något du <i>inte</i> kan tänka dig att göra (konceptuell konst, kungaporträtt osv.)? Arbetar du oftast ensam eller tillsammans med andra? 	<p>Uppfattning av egen position och uppfattning av andras positioner</p> <p>Hierarkier och polariteter i fältet</p>

<p>- Hur ofta ställer du ut? Var? Fördelning mellan gallerier, konsthallar, museer? Samarbetar du med någon gallerist? Föredrar du att ställa ut ensam eller tillsammans med andra? Varför?</p> <p>- Har du haft utställningar utomlands? Var? Hur ofta? Betydelse?</p> <p>- Författar du egna texter om</p> <ul style="list-style-type: none"> • Din egen konst? • Om andras konst? • Inlägg i konstdebatter etc.? <p>- Vilka brukar författa texter om din konst (i tidningar, kataloger etc.)? Finns det någon skribent som du har regelbunden kontakt med? Som du föredrar? Som du undviker?</p> <p>- Vilken publik har du? Hur är dina relationer till den? Vilken är publikens vanligaste reaktioner på dina verk? Synpunkter? Brukar du ta emot allmänheten i din ateljé/verkstad/studio? Studiebesök av konstföreningar etc.?</p> <p>- Hur ser du på massmedias betydelse för konstnärskapet? Har du medverkat i radio/tv? Kan du tänka dig att medverka?</p> <p>- Är du/har du varit medlem i någon konstnärsorganisation</p> <ul style="list-style-type: none"> • KRO, KC, KKV eller liknande? • Varför/varför inte? <p>Har du någonsin varit i kontakt med Af/Af-kultur? När, varför, synpunkter?</p> <p>- Vad gjorde du 1968? På 1970-talet (under proggåren)? Hur förhöll du dig till den politiska konsten?</p> <p>- Vad gjorde du på 1980-talet (under postmodernism-eran)? Hur förhöll du dig till pm-debatten?</p>	
9. Bakgrund och familj	
<p>- Vilka yrken har föräldrarna haft? Vilka yrken har dina morföräldrar, farföräldrar? Utbildning? Har du några konstnärer i släkten? (i vid mening och minst två generationer tillbaka) I så fall vilka?</p>	<p>Socialt ursprung? [Sociala förflyttningar?]</p>

<p>- Kom du tidigt i kontakt med konst eller annan kultur? Brukade du själv rita och måla eller liknande som barn? Hur förhöll sig omgivningen till det?</p> <p>- Alternativa yrkesbanor? Om du inte hade blivit konstnär, vad är troligast att du hade blivit istället? Hade du andra önskemål? Hade dina föräldrar förväntningar på annat yrkesval? Hur förhöll sig de och omgivningen i övrigt till konstnärskapet?</p> <p>- Var är du född? Har du flyttat mycket?</p> <p>- Familjeförhållande idag? Civilstånd (sedan när)? Partner? Vad gör han/hon? Vilken utbildning har han/hon? Barn? Vad gör dina barn (utbildning, skola, arbete – om de är stora)? Uppmuntrar du dina barn att bli konstnärer? Varför/varför inte? Tidigare förhållanden av betydelse? (Vad gjorde partner? Utbildning?)</p>	<p>Geografiskt ursprung? [Geografiska förflyttningar?]</p>
10. Media- och kulturkonsumtion och andra intressen	
<p>- Fritidsintressen</p> <ul style="list-style-type: none"> • Idrott eller sport? • Kulturella praktiker (t.ex. litteratur, film, teater)? • Resor? • Andra aktiviteter? <p>- Umgås du med kolleger på fritiden? Går du ofta på vernissager? På andras utställningar?</p> <p>- Köper du konst? Av kollegor? Av konstnärer du inte känner?</p>	

B. Lista på indikatorer över framgång i konstfältet

NR	INDIKATOR	ANTAL
	<i>Utställningsverksamhet, stipendier och försäljning</i>	
1	Ställt ut på de centrala gallerierna i Stockholm	32
	<p><i>Svensk konst för varor/Lilla Galleriet</i></p> <p><i>Färg och Form</i></p> <p><i>Galleri Moderne</i></p> <p><i>Modern konst i hemmiljö</i></p> <p><i>De Unga</i></p> <p><i>Gummesons konsthall/konstgalleri</i></p> <p><i>Galleri Samlaren</i></p> <p><i>Galerie Blanche</i></p> <p><i>Lilla Paviljongen/"Petra"</i></p> <p><i>Galerie Aesthetica</i></p> <p><i>Expo Aleby</i></p> <p><i>Galleri Brinken</i></p> <p><i>Galleri [Bo A] Karlsson</i></p> <p><i>Galerie Burén</i></p> <p><i>Doktor Glas</i></p> <p><i>Galleri Engström</i></p> <p><i>Galleri Händer</i></p> <p><i>Galleri Index</i></p> <p><i>Galleri Lars Bohman</i></p> <p><i>Galleri Sten Eriksson</i></p> <p><i>Galleri Enkehuset</i></p> <p><i>Andréhn-Schiptjenko</i></p> <p><i>Ynglingagatan</i></p> <p><i>Andreas Brändström & Jan Stene</i></p> <p><i>IASPIS</i></p> <p><i>Galleri Magnus Carlsson</i></p> <p><i>Soc.Stockholm</i></p> <p><i>ALP galleri Peter Bergman</i></p> <p><i>Natalia Goldin Gallery</i></p> <p><i>Konst2</i></p> <p><i>AK 28</i></p> <p><i>Milliken Gallery</i></p>	
2	Ställt ut på de centrala konsthallarna i Stockholm	5
	<p><i>Liljevalchs konsthall,</i></p> <p><i>Magasin 3,</i></p> <p><i>Färgfabriken,</i></p>	

	<i>Tensta konsthall</i> <i>Bonniers konsthall</i>	
3	Utställt på/sålt till museum i Sverige	5
	<i>Göteborgs konstmuseum, Göteborg</i> <i>Norrköpings konstmuseum, Norrköping</i> <i>Moderna Museet, Stockholm</i> <i>Bildmuseet, Umeå</i> <i>Borås konstmuseum, Borås</i>	
4	Utställt på/sålt till museum utanför Sverige	6
	<i>MoMA, The Museum of Modern Art (1929), New York</i> <i>The National Museum of Modern Art (1952), Tokyo</i> <i>Centre Pompidou (1977), Paris</i> <i>Hamburger Bahnhof Museum for Contemporary Art (1996), Berlin</i> <i>Guggenheim Museum (1997), Bilbao</i> <i>Tate Modern (2000), London</i>	
5	Ställt ut på internationella mässor, biennaler etc.	9
	<i>Biennalen i Havanna, Kuba</i> <i>Biennalen i Istanbul, Turkiet</i> <i>Biennalen i Kwangju, Sydkorea</i> <i>Biennalen i Venedig, Italien</i> <i>Manifesta (mobil i Europa)</i> <i>Documenta, Kassel, Tyskland</i> <i>Storbritannien (årlig)</i> <i>Tokyo, Japan</i> <i>NUNSKU (Nämnden för utställningar av nutida svensk konst i utlandet)</i>	
6	Sålt till/fått offentliga utsmykningsuppdrag av Statens konstråd	1
	Statens konstråd	1
7	Fått stipendier och priser	80
	Bland de mest – ekonomiskt – betydelsefulla märks bl a: <i>Gerard Bonniers fond</i> <i>Ester Lindahls fond</i> <i>Schock-priset</i> <i>Statens konstnärs-/arbetsstipendium</i> <i>Statens konstnärsarvoden</i> <i>Statens resestipendium</i>	
	Konstkritiskt erkännande	
8	Recenserad av de mest betydelsefulla konstkritikerna	10
	Åke Meyerson Ulf Hård af Segerstad Stig Johansson	

	Ulf Linde Torsten Bergmark Lars O Ericsson Ingela Lind Jessica Kempe Dennis Dahlqvist Daniel Birnbaum	
9	Mottagen i en prestigefull konsttidskrift	6
	<i>Konstrevy</i> <i>Paletten</i> <i>Siksi</i> <i>Index</i> <i>Material</i> <i>NU</i>	
10	Egna texter eller publikationer av andra	5
	Konstbok (Själv-)biografi Konstvetenskaplig avhandling Konstvetenskaplig artikel Övriga	
	<i>Positioner och uppdrag</i>	
11	Utbildningspositioner (rektor, styrelsemedlem, professor, lärare etc.)	10
	Kungliga Konsthögskolan, Stockholm Konstfack, Stockholm Konsthögskolan Valand, Göteborg Konsthögskolan, Umeå Konsthögskolan, Malmö Nyckelviksskolan, Lidingö Gerlesborgsskolan, Stockholm Konstskolan Idun Lovén, Stockholm Konstskolan Basis, ABF-utbildningarna	
12	Administrativa uppdrag och positioner	12
	Statens konstråd Stockholms konstråd Stockholms landsting Moderna museet Göteborgs konstmuseum Norrköpings konstmuseum Borås konstmuseum Bildmuseet i Umeå KRO (Konstnärernas riksorganisation)	

	IASPIS (International Artists' Studio Program in Sweden)	
	NUNSKU (Nämnden för utställningar av nutida svensk konst i utlandet)	
	Diverse stipendiefonder	
13	Medlem i olika förbund/organisationer	2
	KRO (Konstnärernas riksorganisation)	
	BUS (Bildkonst Upphovsrätt i Sverige)	

Kunstneren mellem kald og afkald

Gisèle Sapiro

Directrice de recherche/seniorforsker, Centre National de Recherche Scientifique (CNRS), Centre de sociologie européenne, Paris.

Kunstneriske aktiviteter betragtes almindeligvis som det privilegerede udtryk for individualitet og subjektivitet. Deres høje grad af personbundethed er modstykket til deres ringe grad af regulering. Snarere end at være forudgivne stillinger med allerede fastlagte opgaver, som man må tilpasse sig, skal de skabes. I den henseende adskiller de sig fra bureaukratier og organiserede professioner. Karismaen hos en unik personlighed, hvis egennavn udgør den symbolske kapital, er modstykket til bureaukratiets og professionernes rutinerede opgaver og udskiftelige udførere. Tilsvarende er det individuelle talent modstykket til deres attesterede kompetencer, og de symbolske goders uegennyttede modstykket til nytteprincippet, som regulerer kapitalistiske samfund. Derfor opfattes orienteringen mod kunstneriske aktiviteter som udtryk for et kald.

Kald er relativt sjældne aktiviteter, der indebærer ideen om en mission, om at tjene fællesskabet, ofre sig og være interesseløs. De fordrer en form for askese og en total investering i aktiviteten, der betragtes som et mål i sig selv, uden stræben efter timelig fordel. Med dets afledning fra verbet 'at kalde' (jf. *vocare*) har ordet 'kald' (jf. *vocation*) en dobbelt etymologi, dels juridisk (indkaldelse for retten), dels religiøs. På tysk betegner *Beruf* både profession og kald. Denne dobbelte betydning har sin oprindelse i Luthers bibeloversættelse, der dermed gør arbejdet til en religiøs pligt.¹⁰⁹ Man må utvivlsomt se udarbejdelsen af denne arbejdetik som en etape i inderliggørelsen af den sociale tvang, som ledsager individualiseringsprocessen og subjektivering af ansvarlighed.¹¹⁰ Ifølge Max Webers tese inspirerede denne følelse af kald i en nærmest religiøs betydning de tidlige kapitalisters økonomiske adfærd takket være valgslægtskabet mellem den asketiske ethos og en professionel ideologi med grundlag i opsparing.¹¹¹

¹⁰⁹ Max Weber: *Den protestantiske etik og kapitalismens ånd* (København: Nansensgade Antikvariat, 1998).

¹¹⁰ Paul Fauconnet: *La Responsabilité. Étude de sociologie* (Paris: Alcan, 1920).

¹¹¹ Weber, *op. cit.*

Imidlertid sker der i det attende århundrede det, at mens moralisternes brug af begrebet om interesse indsnævres til den økonomiske betydning,¹¹² så hævdes interesseløshed [*désintéressement*] at karakterisere en række aktiviteter, der defineres i modsætning til handelens værdier og håndens arbejde. Interesseløshed var i første omgang en religiøs idé, som Shaftesbury overførte til æstetikens område for at skelne det æstetiske velbehag fra lavere følelser.¹¹³ Denne idé genoptages og systematiseres af Kant som grundlag for hans æstetiske filosofi. Med sin skelnen mellem smagsdomme og erkendelsesdomme i *Kritik der Urteilkraft* karakteriserer Kant den æstetiske smag som en subjektiv dom uden begreb i lighed med tiltrækningen ved det behagelige. Men hvor sidstnævnte sigter mod at tilfredsstille tilbøjeligheder og dermed interesser, er det æstetiske velbehag interesseløst. I samme periode udarbejder advokater en interesseløshedens etik for at hævde den forrang, de tilskriver æren i forhold til indtjening i udøvelsen af deres profession.¹¹⁴

Det er under interesseløshedens banner, at de forskellige kunstarter i slutningen af det attende århundrede forenes omkring en fælles opfattelse af værket som mål i sig selv.¹¹⁵ Kunstnerens ethos tilsiger ham at søge værkets indre fuldkommenhed uafhængigt af publikums tilslutning. Denne opfattelse hævdes af en akademisk elite, som nyder godt af bestillinger, officielle stillinger og mæcener, for at skille sig ud fra dem, der må indskrænke sig til at sælge deres værker. Oprettelsen af det kongelige franske kunstakademi i 1648 i Paris markerer ophøjelsen af maleriet og skulpturen til "frie" kunster, der adskiller sig fra håndværk og handel, og indebærer, at akademimedlemmerne får forbud mod at drive forretning og sælge andre værker end deres egne.¹¹⁶ Inden for litteraturen forstærker bogmarkedets udvikling i det attende århundrede skellet mellem litteraturens aristokrati og dens bohème, som lever mere eller mindre godt af at skrive.¹¹⁷

Det er imidlertid udviklingen i markedet for symbolske goder efter opløsningen af laugsorganiseringen under l'Ancien Régime, som – ved at omvende den tidslige rækkefølge mellem tilbud og efterspørgsel og ved at gennemsætte konkurrencen mellem kulturelle produkter, for hvilke efterspørgslen først skal skabes – fremmer den romantiske ideologi om den uskabte skaber parallelt med den entreprenørskikkelse, som inkarneres af Balzac eller Beethoven.¹¹⁸ Som et ekstremt udtryk for moderne individualisme og for den allerede

¹¹² Albert O. Hirschmann: *The Passions and the Interests* (Princeton: Princeton University Press, 1977).

¹¹³ Ernst Cassirer: *Die Philosophie der Aufklärung* (Tübingen: J. C. B. Mohr, 1932); Werner Strube: „'Interesselosigkeit'. Zur Geschichte eines Grundbegriffs der Ästhetik“ (*Archiv für Begriffsgeschichte*, XXIII, 2, s. 148-174).

¹¹⁴ Lucien Karpik: *Les Avocats. Entre l'État, le public et le marché. XIIIe-XXe siècles* (Paris: Gallimard, 1995), s. 89-91.

¹¹⁵ Martha Woodmansee: *The Author, Art, and the Market. Rereading the History of Aesthetics* (New York: Columbia University Press, 1994).

¹¹⁶ Harrison & Cynthia White: *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World* (New York: John Wiley, 1965); Raymonde Moulin: "De l'artisan au professionnel: l'artiste" (*Sociologie de travail*, 4, oktober-december 1983) samt *L'Artiste, l'institution et le marché* (Paris: Flammarion, 1992); Martin Warnke: *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers* (Köln: DuMont, 1985); Nathalie Heinich: *Du Peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique* (Paris: Minit, 1993).

¹¹⁷ Robert Darnton: *Bohème Littéraire et révolution. Le monde des livres au XVIIIe siècle* (Paris: Seuil, 1983).

¹¹⁸ Pierre Bourdieu: "Le marché des biens symboliques" (*L'Année sociologique*, 22, 1971) samt „Bref impromptu sur Beethoven artiste entrepreneur“ (*Sociétés et représentations*, 11, 2001). Se også Tia DeNora: „Beethoven et l'invention du génie“ (*Actes de la recherche en sciences sociales*, 110, 1995)

nævnte subjektivering af ansvarligheden bliver kaldsmodellen – med overførelsen af religionens hellige funktion til den kulturelle produktion – til den privilegerede måde at udøve de kunstneriske erhverv på, eller snarere til forbilledet for en elite, som lykkes med at gennem sætte denne forestilling socialt. Fra midten af det nittende århundrede frigør en gruppe billedkunstnere sig fra det akademiske system for at hævde et frihedsideal, som de låner hos forfatterne.¹¹⁹

Et sådant frihedsideal er snævert forbundet med den uforudsigelige karakter, som man nu tilskriver det kunstneriske arbejde, der ikke længere opfattes som udførelse, men som skabelse. Kaldsopfattelsen af kunst modstiller imidlertid ikke talent med hverken arbejde eller læreproces, som Flauberts uhyre investering af tid og anstrengelser i sit værk – og megen omtale af den i hans brevvæksling – vidner om. Den er tværtimod forbundet med en asketisk ethos, der adskiller den fra både den oplyste og den distancerede amatørisme hos de eliter, mod hvilke den er rettet. Selv om ideen om 'arbejde' har været brugt af professionelle instanser som Confédération des travailleurs intellectuels ('Forbundet af intellektuelle arbejdere', grundlagt i 1920) i kampen for at opnå sociale rettigheder, kan den sociologiske analyse af kunstneriske aktiviteter ikke begrænse sig til denne uklart definerede idé. Kaldsopfattelsen af kunst forudsætter en total investering, der ofte viser sig i de fysiske eller psykiske lidelser, den skaber, og som sigter mod at skille den ud fra den rutinemæssige udførelse af forudgivne opgaver af håndværksmæssig, akademisk eller bureaukratisk art. Uforudsigelighed og originalitet bliver dermed til de principper, som grundlægger de kulturelle felters distance til disse universer, og til kriterier for værdsættelse af værkerne. Den kunstneriske originalitet ligger i formen eller stilen snarere end indholdet. Denne opfattelse kodificeres for bøgernes vedkommende under den franske revolution med lovgivningen om ophavsrettigheder, der i 1902 udvides til billedkunst; dermed bliver forskellen mellem litterær (snart også kunstnerisk) og industriel ejendomsret formaliseret.¹²⁰ Som et ekko af den nye individualistiske ideologi fremstår originaliteten fra da af som det stærkeste udtryk for skaberens særegne personlighed.¹²¹

Værdierne uforudsigelighed og originalitet forklarer, at selv om forestillingen om kald ikke er langt fra ideen om forudbestemmelse, der er forbundet med følelsen af udvalgt, så har den rod i en dyb fornægtelse af de sociale mekanismer, der har del i dens dannelse på kollektivt og individuelt niveau. Som Charles Suaud understregede i sit studie af det religiøse kald, "er de sociale determinanter altid kun aktive på dette område i den religiøse tros forvandlede form". At konstruere kaldet som social kendsgerning forudsætter derfor, at man

samt *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803* (Berkeley: University of California Press, 1995).

¹¹⁹ H. & C. White, *op. cit.*; Pierre Bourdieu: "L'institutionnalisation de l'anomie" (*Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 19-20, 1987).

¹²⁰ Carla Hesse: *Publishing and Cultural Politics in Revolutionary Paris 1789-1810* (Berkeley: University of California Press, 1991), kap. 3; M. Woodmansee, *op. cit.*, kap. 2; Roger Chartier: *Inscrire et effacer. Culture écrite et littérature (XIe-XVIIIe siècles)* (Paris: Gallimard-Seuil, 2005), s. 177-192; Gisèle Sapiro & Boris Gobille: "Propriétaires ou travailleurs intellectuels? Les écrivains français en quête de statut" (*Le Mouvement social*, 214, januar-marts 2006).

¹²¹ Roland Mortier: *L'Originalité* (Paris: Droz, 1982). Om singularitetens paradigme, se Nathalie Heinrich: *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique* (Paris: Gallimard, 2005).

studerer "de praksisser, gennem hvilke de sociale betingelser transformeres til motivationer."¹²²

Til forskel fra religiøse kald, der i høj grad vækkes og indrammes af institutionen, synes de kunstneriske kald at tage form uden for enhver tvingende struktur. De opfattes som et talent, der lidt efter lidt viser sig som karisma i Webers betydning gennem anerkendelsen fra en kreds, som udvides fra omgangskredsen til et publikum. Dog må man sondre mellem kunstneriske kald ud fra den rolle, som netop institutionerne spiller i dem. I den henseende adskiller de skabende aktiviteter sig overordnet fra fortolkernes erhverv – klassiske dansere eller musikere – hvor uddannelsesinstanser tager vare på "dresseringen" af kroppene fra den tidligste alder.¹²³ Men snarere end et specifikt træk ved disse aktiviteter er dette forhold udtryk for en institutions monopolisering og institutionalisering af disse aktiviteter (l'Opéra for de klassiske dansere, konservatoriet for musikerne), der hænger sammen med deres legitimitet: De nye måder at opdage "talenter" inden for popsang viser, at "kaldet" ikke alene kan opstå uden for enhver institutionel ramme, men også materialisere sig i en professionel karriere, uden at de eksisterende uddannelsesinstanser er involverede.

Uddannelsesinstansernes rolle varierer desuden fra den ene skabende aktivitet til den anden. Som sagt er billedkunsten og musikken, der er udgået fra laugene under l'Ancien Régime, blevet ophøjet til frie kunster af det akademiske system efter litteraturens forbillede. Selv om den høje grad af social reproduktion og den afgørende rolle, som et familiemedlem spiller – eksempelvis Mozarts far¹²⁴ – som indfører eller forbillede i disse professioner, minder om vigtigheden af den tidlige overførsel af kunnen og dannelse af smag, har akademierne erstattet familierne i systematiseringen af denne viden.¹²⁵ Billedkunsten begyndte først at frigøre sig fra dem i anden halvdel af det nittende århundrede, endnu en gang med litteraturen som forbillede. Af alle de kunstneriske aktiviteter synes litteraturen at være den mindst socialt bestemte, fordi den ikke hviler på nogen specifik uddannelse. Udviklingen af skriveværksteder og forfatterskoler er sket relativt sent, og selv om de begynder at blive anerkendt som legitim adgangsmåde til forfattererhvervet i USA, er modstanden mod ideen om, at man kan undervise i skrivning, stadig meget stærk i Frankrig. Litteraturen er ligeledes en af de mest individualistiske kunstarter, idet det litterære kald er udtryk for en "kaldelse", som et skabende subjekt uden spor af skoling føler.

På trods af deres subjektive karakter og det tilsyneladende fravær af determination findes der sociale betingelser for de kunstneriske kalds dannelse og materialisering. Den første betingelse er den socio-historiske konstitution af disse aktiviteter og deres anerkendelse som kaldsarbejde. Denne udvikling er et resultat af autonomiseringen af disse aktiviteter og af sociogenesen af en *illusio*, af en tro på spillet, som gør, at de deltagende individer

¹²² Charles Suaud: *La Vocation: conversion et reconversion des prêtres ruraux* (Paris: Minuit, 1978), s. 9.

¹²³ Sylvia Faure: *Apprendre par corps: socio-anthropologie des techniques de danse* (Paris: La Dispute, 2000).

¹²⁴ Norbert Elias: *Mozart – sociologiske betragtninger over et geni* (København: Gyldendal, 1991).

¹²⁵ I det nittende århundrede var næsten en ud af fem malere barn af en kunstner og 6 % af en forfatter. Men kun 5 % af de malere, der kandiderede til salonen, var udelukkende uddannet i familien, mens mere end halvdelen (og tæt ved to tredjedele af de udstillende) havde modtaget undervisning fra en lærer ved École des Beaux-Arts eller kunstakademiet (Andrée Sfeir-Semler: *Die Maler am Pariser Salon: 1791-1880*. Frankfurt a. M., New York: Campus Verlag, 1992).

er rede til at opofre sig helt for den, til at give afkald på materiel bekvemmelighed, sikkerhed og sommetider familieliv. Denne opofrelse fremtræder som interesseløs, fordi dens grundlag er afkaldet på timelige fordele og en villighed til at løbe de risici, en kunstnerkarriere indebærer, men det sker i håbet om senere symbolske fordele som anerkendelse, berømmelse og hæder. Tilbøjeligheden til at sakralisere produkterne af den legitime kultur har i moderne samfund bredt sig langt ud over de kultiveredes snævre kredse, således som dyrkelsen af kunstnere som mennesker af en særlig støbning vidner om, f.eks. i biografier, der kan minde om helgenskildringer.¹²⁶

Den anden betingelse for dannelsen af et kald er den individuelle tilslutning til denne tro. Den hviler på den indprentning af litterære, kunstneriske og musikalske værdier, som varetages af familien og/eller af uddannelsesinstanser, fra skolen til mere specifikke institutioner. Men mellem inderliggørelsen af kunstneriske værdier i form af dispositioner og deres materialisering i et erklæret og anerkendt kald er der et skridt, som må undersøges nærmere. I den sammenhæng er det igen nødvendigt at sondre mellem aktiviteter, der er relateret til forskellige uddannelsesinstanser. Ligesom for religion er kaldet som danser eller musiker produkt af et kollektivt projekt, der forbinder familien og en institution, som det "udvalgte" barn betros til, og inden for hvis rammer den systematiske indlæring finder sted, ofte forbundet med en vis kropslig askese. Orienteringen mod billedkunst fremtræder derimod som et mere personligt og modent projekt, selv om kaldet kan være opstået tidligt. Denne orientering må tænkes ikke blot som et positivt valg, sådan som det ofte rekonstrueres, men også som en form for rekonversion af den arvede og/eller erhvervede kulturelle kapital som følge af en afvigelse fra den sandsynlige bane, der kan skyldes biografiske tilfældigheder (krig, sygdom, nederlag i skolen osv.) eller en ustabilitet i familiens position (opstigning, deroute eller en uunderbygget position). Chancerne for at realisere et sådant projekt er så meget desto større, som de møder bifald og opmuntring fra familien, sådan som Borges' idealtypiske eksempel illustrerer, men de talrige tilfælde, hvor valget af kunstnerlivet fører til brud med familien, som hos Rimbaud og de "fordømte" kunstnere, minder om modsætningen mellem kunstnerlivet og den borgerlige respektabilitet og om de negative forestillinger om kunstnere i de dominerende dele af den dominerende klasse i det nittende århundrede.

Disse forestillinger har imidlertid forandret sig på grund af institutionaliseringen af troen på kunsten, der i dag videregives i skolesystemet og understøttes politisk med finansiering af kulturel produktion, i Frankrig som andetsteds.¹²⁷ Denne politik, der lidt efter lidt er blevet udvidet fra at gælde de mest legitime områder som litteratur, musik og billedkunst til nye sektorer som film (der blev anerkendt som en kunstart i Frankrig, da André Malraux i 1958 grundlagde kulturministeriet), har på sin side bidraget til professionaliseringen af de skabende erhverv og dermed i et vist omfang legitimeret det kunstneriske kald over for de dominerende klasser, især når det ledsages af succes og tegn på anerkendelse som priser, udmærkelser og æresbevisninger, der indbringer hæder og social anseelse. Det øgede uddannelsesniveau har både medført en vækst i den kulturelle produktions markeder og et

¹²⁶ Juri M. Lotman: "Il diritto alla biografia", in *La Semiosfera* (Venezia: Marsilio Editori, 1984).

¹²⁷ Se specielt Philippe Urfalino: *L'Invention de la politique culturelle* (Paris: La Documentation française, 1996) samt Vincent Dubois: *La Politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique* (Paris: Belin, 1999).

stigende antal kunstneriske kald, der opmuntres af den voksende mangfoldighed af mulige kunstnerkarrierer.

Den arvede kulturelle kapital og nærheden til den kulturelle produktions centre fra en tidlig alder forbliver dog afgørende betingelser for adgang til symbolsk og national anerkendelse inden for de legitime kulturområder. Andelen af "arvinger" (børn af højere funktionærer og folk med intellektuelle eller kunstneriske erhverv) er overordentligt højt, med ret store variationer alt efter sektor og specialisering (blandt klassiske musikere har blæsere og især messingblæsere gennemsnitligt lavere social baggrund end strygere). Det udgør ikke så meget en indikator af betingelserne for kaldets dannelse som af de fordele, der er nødvendige for at føre det ud i livet.¹²⁸

En af de vigtigste forandringer består i feminiseringen af kunsterhvervene. Den begyndte i litteraturen og malerkunsten i det attende århundrede – omkring Greuzes værksted og senere Davids – samtidig med udviklingen af bog- og kunstmarkederne, men forblev meget beskedent blandt de mest anerkendte forfattere og kunstnere i det nittende århundrede.¹²⁹ At piger har fået formel uddannelse og adgang til beskæftigelse har medført en acceleration af feminiseringen i løbet af det tyvende århundrede, som ganske vist blev bremsede af kvinders udelukkelse fra liberale og intellektuelle erhverv under autoritære regimer. I vore dage varierer andelen af kvinder i kunstnerkarrierer med sektoren og specialiseringen. Dans har den højeste kvindeandel (omkring to tredjedele), musik den mindste (en fjerdedel), mens billedkunsten fra 1980'erne har nået en kvindeandel på 37 %, hvilket svarer til kvindeandelen i arbejdsstyrken.¹³⁰ Blandt musikerne er blæserne meget lidt feminiserede til forskel fra strygere.¹³¹ Som klarinettisternes tilfælde viser, bliver kvinder ved med at

¹²⁸ I det nittende århundrede var malere dobbelt så ofte børn af håndværkere og handlende som forfattere (43,1 % mod 20,8 %), men omkring to af fem var født i Paris, mod en en tredjedel af forfattere; se A. Sfeir-Semler, *op. cit.*, s. 504-505; tallene om forfattere er taget fra Rémy Ponton: *Le Champ littéraire de 1865 à 1906*, ph.d.-afhandling, Université de Paris-I, 1977. I 1980'erne var den sociale baggrund hos kunstnere langt højere: Næsten halvdelen er "arvinger", mindre end 10 % er børn af arbejdere, jf. R. Moulin, *op. cit.*, kap. VII. For musikernes vedkommende, se Bernard Lehmann: *L'Orchestre dans tous ses éclats. Ethnographies de formations symphoniques* (Paris: La Découverte, 2002), kap. 2, samt Philippe Coulangeon: *Les Musiciens interprètes en France* (Paris: La Documentation française, 2004), kap. 3 og specielt s. 115 om sammenligningen mellem fortolkerne af klassisk musik og af popmusik, der viser at førstnævnte i højere grad end sidstnævnte rekrutteres blandt musikerbørn (13 % mod 4 %) og i mindre grad blandt børn af de lavere lag (18 % mod 31 %). Om forfatterne i dag, se Bernard Lahire: *La Condition littéraire. La double vie des écrivains* (Paris: La Découverte, 2006).

¹²⁹ I det nittende århundrede steg andelen af kvinder, der havde udstillet på den årlige Salon, til 13 %, mens andelen blandt de afviste var på 20 %; mod slutningen af det tyvende århundrede nåede den 37 %; jf. A. Sfeir-Semler, *op. cit.*, s. 262ff; R. Moulin, *op. cit.*, s. 277ff; Christine Planté: *La Petite soeur de Balzac. Essai sur la femme auteur* (Paris: Seuil, 1989); Monique de Saint Martin: "Les "femmes-écrivains" et le champ littéraire" (*Actes de la recherche en sciences sociales*, 83, juni 1990), s. 53.

¹³⁰ Ifølge en undersøgelse om dansere udført af Afdelingen for analyse, fremtidsudsigter og statistik (Département des études, de la prospective et des statistiques) under det franske kulturministerium er kvindeandelen på 68 % blandt de deltidsbeskæftigede i Frankrig. De rekrutteres for en meget stor del blandt børn af folk i sceneerhverv, højere funktionærer og folk fra intellektuelle erhverv. Se Pierre-Emmanuel Sorignet: "Danser au-delà de la douleur" (*Actes de la recherche en sciences sociales*, 163, juni 2006), s. 50. Med hensyn til musikfortolkere, se Hyacinthe Ravet & Philippe Coulangeon: "La division sexuelle du travail chez les musiciens français" (*Sociologie du travail*, 3, 2003).

¹³¹ B. Lehmann, *op. cit.*, s. 81-83; P. Coulangeon, *op. cit.*, kap. 3.

støde på forhindringer; den ulige konkurrence med mændene medfører desuden en større grad af social selektion.

Et andet stort skift ligger i ændringen i den klassiske humanistiske kulturs betydning for elitens dannelse. Siden det nittende århundrede har den haft konkurrence fra den naturvidenskabelige kultur, der blev en del af det franske gymnasiepensum med reformen i 1902, og siden 1960'erne har den været henvist til anden række. I vore dage er den traditionelle litteraturundervisning sat til diskussion, hvilket kan ændre det sakraliserende forhold til den legitime kultur.

Endelig er vi i dag vidne til en ny vækstfase i kulturindustrierne, som søger at rationalisere produktionen af symbolske goder og at forbedre deres rentabilitet på kort sigt ved at reducere omkostningerne. En del af den slags strategier er at undgå mellemlid i forhold til publikum, det vil sige de traditionelle uddannelses- og legitimationsinstanser (kritikken). Rekrutteringen af "kald" til dette projekt, eksemplificeret af casting af popsangere, bygger på ideologien om det individuelle talent reduceret til dens simpleste og mest udbredte form, samtidig med at ideologien bestyrkes af offentligheden i selektionsproceduren. Den møder forhåbningerne hos mange af dem, der i lighed med de folkelige forfattere i begyndelsen af det tyvende århundrede¹³² er ekskluderet fra den legitime kulturs system i mangel af kapital, især arvet kulturel kapital.

Disse ændringer truer de etablerede kulturelle hierarkier. Selv om det ikke er til at sige, om de vil være i stand til at omvælte dem, bidrager de til at omdefinere den legitime kulturs konturer og til i det mindste delvist at afsakralisere kulturarvens værker, og dermed tillader de mangfoldiggørelsen af individuelle kald uden for de traditionelle veje til deres dannelse.

● Oversat af Carsten Sestoft efter Gisèle Sapiro: "La vocation artistique entre don et don de soi", *Actes de la recherche en sciences sociales*, nr. 168, juni 2007, s. 4-11.

¹³² Anne-Marie Thiesse: "Les infortunes littéraires. Carrières des romanciers populaires à la Belle Époque" (*Actes de la recherche en sciences sociales*, 60, november 1985).

Vejen til kunstnerisk innovation

Jan Sonnergaards positionering i det litterære felt

Carsten Sestoft

Mag.art., ph.d., Århus Universitet

Artiklerne i dette temanummer af *Praktiske Grunde* handler om, hvordan man bliver kunstner på nogle forskellige måder: Undersøgelsen fra Broady-gruppen i Uppsala studerer fortrinsvis udviklingen i svenske billedkunstneres sociale egenskaber over en længere periode, dvs. den sociale rekruttering til kunstnerhvervet. Gisèle Sapiros artikel handler om nogle på én gang lidt mere generelle og lidt mere kunstspekifikke overvejelser om, hvordan kaldet som kunstner bliver til – dannelsen af en kunstnerisk habitus, om man vil.

For at komplettere de to tilgange kunne det måske være nyttigt også at se på, hvordan en kunstner bliver til gennem sin specifikt kunstneriske positionering i forhold til et kunstnerisk felts mulighedsrum, i dette tilfælde den danske forfatter Jan Sonnergaards debut med novellesamlingen *Radiator* i 1997. Det følgende genbruger materiale fra et foredrag holdt for franske nordiskstuderende i Lyon i 2003, på invitation af dansk lektor Mette Olesen og i selskab med Sonnergaard selv. Materialet blev siden skrevet ud til en artikel, som er publiceret i tidsskriftet *Nordiques* (nr. 5, sommer-efterår 2004) i oversættelse af William Fovet.

Analysen er kun en skitse og skal ikke tages for mere end det. Den er karakteriseret ved, at jeg som forsker bruger mig selv som informant og kilde til viden om et litterært felt, som jeg pga. min uddannelse i litteraturvidenskab har været en marginal aktør på. Det er selvfølgelig ikke nogen ufarlig strategi, for det danske litterære felt i 1990erne tager sig ud på en ganske bestemt og specifikt forvrænget måde fra denne position, og det er kun et begrænset udsnit af litteraturen, man ser. Forsøget på at objektivere dette perspektiv er heller ikke korrigeret af egentlig forskning i nyere danske litteratur. Til gengæld skulle jeg mene, at den fremstillede historie er en ret nøjagtig version af den måde, man i denne position har opfattet den litterære udvikling på. Man kunne måske sige, at den er historien om det, man

har sagt og tænkt om den litterære udvikling – snarere end historien om udviklingen i det danske litterære felt, som er langt mere kompliceret.

Til indledning ganske kort om Jan Sonnergaard: Han er født i 1963, cand. mag. i litteraturvidenskab og filosofi og debuterede i 1990 med en novelle i antologien *Begyndelser*, men fik først sit egentlige gennembrud med novellesamlingen *Radiator* i 1997. Siden har han skrevet to andre novellesamlinger, *Sidste søndag i oktober* (2000) og *Jeg er stadig bange for Casper Michael Petersen* (2003), der sammen med *Radiator* danner *Trilogien*. Sonnergaard har desuden skrevet to teaterstykker, er oversat til et antal sprog og fik i 1998 Statens Kunstfonds arbejdslegat. I en lang række kommentarer og klummer i forskellige dagblade har han beskæftiget sig med kultur, politik og samfund. I 2001 blev han frikendt for at have brugt ordet "landsforrædere" om Pia Kjærsgaard og Mogens Camre fra Dansk Folkeparti.

Sonnergaards novellesamling *Radiator* var med et salg på mere end halvtreds tusinde eksemplarer en litterær begivenhed, som kom bag på mange, inkl. forfatteren selv formodentlig. Bogen appellerede både til det brede publikum og til de mest litterære kritikere, f.eks. Marianne Stidsen og Lars Bukdahl. Denne uventede succes hænger efter min opfattelse sammen med nogle af bogens specifikke træk og specielt af den måde, som disse specifikke træk er relateret til den danske litteraturs udvikling på. Jeg begynder derfor med det, der for mig at se er værkets grundlæggende egenskaber som positionering på det litterære felt, for dernæst at relatere denne positionering til mulighedsfeltet i nyere danske litteratur.

Uden at gå i detaljer kan man fremhæve to indre spændinger i *Radiator*. Den ene angår forholdet mellem realisme og ikke-realisme; den anden forholdet mellem de modstridende følelser, bogen rummer som litterært værk. På en kompliceret måde opbygger disse indre modsigelser til sammen et spændingsforhold mellem litterær realisme og formalisme. Sagt på en anden måde konstrueres bogen over en dialektik mellem det repræsenterede univers og måden, det repræsenteres på.

Sonnergaards noveller har mange realistiske træk. Der er talrige referencer til steder i nutidens København, til nutidens ting og genstande, til mærkevarer og til penge. I dansk sammenhæng satte *Radiator* på det nærmeste Københavns Nordvestkvarter på landkortet, selv om kun få af novellerne foregår dér. Da det blev bygget mellem 1930 og 1950, var Nordvest et nydeligt og ordentligt boligkvarter for den højere arbejderklasse og lavere funktionærer. Men i 1980'erne og 1990'erne var det blevet en parkeringsplads for alle de langtidsarbejdsløse, drankere, sindssyge og narkomaner, som byfornyelsen på Vesterbro og Københavns Kommunes salg af sine ejendomme på Nørrebro havde bortjaget fra de mere centrumsnære kvarterer. Nordvestkvarteret var med denne sociale forslumning, der også kunne ses som et af resultaterne af hele landets sociale udvikling efter 1980, dvs. som et stykke Danmarkshistorie, blevet selve indbegrebet af den realistiske reference.

Der er imidlertid ikke tale om socialrealisme i nogen traditionel forstand og slet ikke om nogen arbejderlitteratur. Novellernes narrative teknik tenderer mod at demtere realismen, specielt med fortællernes groteske overdrivelser og hang til at prale, dvs. til at forvrænge virkeligheden. Måden, som virkeligheden repræsenteres på – nemlig gennem fortællere, der ikke kan siges at være helt pålidelige – trækker altså i den modsatte retning af

referencernes realisme; der er et spændingsforhold mellem universets realisme og den virkelighedsforvrængende måde, det fremstilles på. Spændingen understreges af, at en af novellerne er en slags spøgelseshistorie, som jo må siges at være den anti-realistiske genre par excellence.

Et tilsvarende forhold opstår i forholdet mellem de følelser, *Radiator* fremstiller og fremkalder. De fleste fortællere i novellerne giver direkte og indirekte udtryk for negative følelser som had, bitterhed, kynisme, tristesse, ydmygelse, afmagt og aggressivitet. Disse følelser er så at sige realistiske; menneskene på det danske samfunds bund har god grund til at have det sådan, og deres handlinger er motiverede af disse følelser. Men samtidig er det også de samme tilstande, som leder dem til overdrivelse og pral. De reelle følelser slår om i irrealitet, de bidrager til at forvrænge virkeligheden.

Dertil kommer, at de fremstillede følelser står i modsætning til dem, læseren føler. At læse Sonnergaard er også en fornøjelse, fordi man føres ind i et univers fyldt af sort humor. Denne humor kreeres specielt gennem stilen, dvs. arbejdet med sproget. Sætningsrytmerne, præcisionen i ordvalget og den særlige sonnergaardske brug af kursivering vidner alt sammen om et litterært sprog, der er yderst gennemarbejdet. Humoren og stilen peger således på novellernes repræsentationsmåde og står i kontrast til de repræsenterede negative følelser, der hører til realismens side.

Bogen rummer kort sagt en spænding mellem "kunst" – det der er falsk, artificielt og litterært – og "virkelighed", dvs. referencen til den samtidige danske virkelighed og til de reelle følelser hos samfundets underste. Dermed skabes et værk, der hverken kan reduceres til socialrealisme – dertil er det alt for bevidst litterært bearbejdet – eller til kunstprosa à la den flaubertske "bog om ingenting"; det er *Radiator* alt for konkret og realistisk til. Man må i Sonnergaards noveller snarere se en dialektik mellem en ny virkelighed og et litterært sprog, som gør det muligt at fremstille den.

Denne dialektik mellem det litterære og det virkelige er imidlertid en væsentlig indsats i samtidens danske litteratur. Det er således på grund af sit talent i udformningen af en irreduktibel placering i forhold til dialektikkens to poler, at Sonnergaard blev så uomgængelig.

For at forstå dansk litteraturs udvikling – og det gælder ikke kun i de sidste tredive år, men hele efterkrigstiden – må man begynde med genrehierarkiet. I Danmark er det som om poesien udgør litteraturen par excellence. De store litterære bevægelser – dem, der kan benævnes – er næsten altid poetiske. Man skal tilbage til det Moderne Gennembrud i 1870erne for at finde en litterær bevægelse, der primært angik prosa. Det vil naturligvis ikke sige, at der ikke findes dansk prosa; det gør der selvfølgelig, megen endda. Den synes blot ikke at danne bevægelser, som kan gives et navn, måske fordi den realistiske tendens er forblevet stærk og derfor ikke giver anledning til brud og nybrud i prosaens udvikling. Derfor er den følgende skitse af den nyere danske litteraturhistorie overvejende defineret af skift i poesien; og det er netop det interessante, at prosaisten Sonnergaard så tydeligt forholder sig til og kan relateres til disse poetiske tendenser.

I 70erne var litteraturen domineret af socialrealisme, bekendelseslitteratur og knækprosa i poesien. Det er naturligvis en forenkling. Der skete en mængde andre ting, eksempelvis var der en rig eksperimenterende litteratur i forlængelse af 60ernes eksperimen-

ter; men der var ikke rigtig samling på, den blev ikke til en genkendelig bevægelse. Og socialrealismen, bl.a. i form af arbejderlitteratur, havde det vanskeligt, fordi det netop var i 1970erne, at arbejderne fik forandret deres klassebevidsthed af at købe eget hus, og hele arbejderklassen var på vej ned fra sit talmæssige højdepunkt i midten af 60erne. Det kan man læse om hos arbejderforfatteren John Nehm.

Bekendelseslitteraturen og knækprosaen var derimod veritable bevægelser. Det private var politisk, det gjaldt om at udtrykke sin erfaring, og det skulle gøres på den lettest tilgængelige måde. Derfor bekendelseslitteraturen, der jo per definition var realistisk. Derfor også knækprosaen, det vil sige en anti-poetisk poesi, hvis linieskift blot markerede brud eller knæk på strømmen af prosaisk tekst, og som var letlæselig, konkret og brugte færrest mulig poetiske billeder i skildringen af hverdagens universer. Og den blev faktisk populær; Vita Andersens *Tryghedsnarkomaner* (1977), et af knækprosaens hovedværker, var også en af de bedst sælgende digtsamlinger nogensinde.

At knækprosaen blev til indbegrebet af 1970ernes poesi, skyldes måske især, at den blev den foretrukne skydeskive for 1980ernes poetiske modreaktion. Poesien blev i 80erne igen poetisk og æstetisk, det vil sige vanskeligere tilgængelig og mere præget af komplicerede metaforer. Den var ofte pessimistisk – hvilket kan tilskrives en stærk inspiration fra punk-bevægelsen – og dyrkede døden, drømmen og den splintrede storbyerfaring; digterne selv var altid klædt i sort. Blandt hovedpersonerne i den nye digtergeneration (hvis medlemmer alle var født i 1950erne) var Michael Strunge, som med sin død i 1986 blev fikseret i sin rebelske attitude. Titlen på hans digtsamling fra 1981, *Vi folder drømmens faner ud*, udgjorde et helt program rettet mod 1970ernes digtere: der er bevidstheden om et kollektiv ("vi"), som udfordrer forgængerne ved at udfolde den poetiske "drøm" frem for den prosaiske virkelighed, ja endog udfolder drømmens "faner" som modstykke til de politiske faner, som venstreorienterede bar rundt på ved alle 1970ernes politiske demonstrationer. En anden af 80ernes digtere er siden – med forbløffende hast – blevet klassisk og kanoniseret: Det er Søren Ulrik Thomsen, som fra slutningen af 80erne tillagde sig visse træk fra den konservative modernisme hos en T. S. Eliot.

I 1980ernes prosa var der imidlertid ikke nogen genkendelige bevægelser. Visselig dukkede en mængde nye forfattere op; der var Ib Michaels magiske realisme, Jens Christian Grøndahls Claude Simon-pasticher, Peter Høegs lidt Blixen-agtige bøger (og senere det store internationale gennembrud med *Frøken Smillas fornemmelser for sne*) og den forfatter, hvis prosa måske havde størst affinitet med 80er-digtningen, nemlig Jens-Martin Eriksen. Men det var alt sammen højst forskelligt, og de markante prosabøger fra 80erne blev skrevet af ældre forfattere som Peer Hultberg, Henrik Stangerup, Kirsten Thorup, Tage Skou-Hansen og andre.

I henseende til prosa var situationen meget forskellig i Norge, hvor der skete to fornyelser. For det første var der, hvad man kunne kalde "maximalismen" hos forfattere som Jan Kjærstad, Kjartan Fløgstad og andre. I Danmark mente man, at de var postmodernister, men i denne sammenhæng er det mest karakteristiske, at de skrev lange romaner, som på forskellige måder brød med den realistiske fortælling. De var ofte intellektuelle og metafiktive, og selv om de forsøgte at rumme noget nær totaliteten af menneskelig erfaring, skete det ikke på nogen velordnet kronologisk måde; idealet var snarere at illustrere verdens kao-

tiske kompleksitet end at ordne den. Denne tendens i norsk prosa havde mange læsere i Danmark, men inspirerede tilsyneladende ikke danske forfattere til at gøre noget lignende.

For det andet var der den norske prosa-minimalisme, eksempelvis hos Kjell Askildsen, og den såkaldte "punktroman" – korte, fragmentariske og fortættede prosabøger – som begge kunne minde om en Raymond Carvers noveller. Denne tendens udøvede en vis indflydelse på dansk prosa – omend Peter Seebergs lange forfatterskab af noveller og korte prosatekster siden 1962 også havde sin betydning.

Denne inspiration fra den norske minimalisme synes specielt at have virket gennem Forfatterskolen, der blev grundlagt i 1987 af to ildsjæle, kritikeren og digteren Poul Borum og semiotikeren og digteren Per Aage Brandt. Forfatterskolen er ganske lille – den har normalt cirka femten elever – men har udøvet en betydelig indflydelse på dansk litteratur i 1990'erne. Om denne indflydelse egentlig kan tilskrives forfatterskolen – og ikke snarere det faktum, at den havde held til at tiltrække en lang række talentfulde mennesker, som under alle omstændigheder ville have præget 90'ernes danske litteratur – er ikke helt klart. Man kan dog pege på to mulige virkninger, som er forbundet med Forfatterskolens måde at fungere på.

Den ene skyldes en af arbejdsmåderne på Forfatterskolen, nemlig at forfatter-eleven lader en af sine tekster underkaste kollektiv diskussion. En sådan fremgangsmåde har tendens til at favorisere korte og meget gennearbejdede tekster, som i sig selv udgør formelle helheder. Det er dem, der mest egnede til den form for diskussion, og formentlig også dem, der klarer sig bedst og får mest ros. Forfatterskolens arbejdsform kunne altså siges at fremme produktionen af korte og stærkt bearbejdede tekster.

Den anden virkning, som Forfatterskolen kan siges at have udøvet, skyldes nogle "forbud", som sandsynligvis aldrig er blevet udtrykt direkte, men måske har eksisteret som usagt konsensus, i al fald i skolens første år – og formentlig har udtrykt nogle synspunkter hos lærerne. Sandsynligvis hang de også sammen med 80'erpoesiens negative forhold til 70'ernes litteratur. Digteren Christian Dorph, som var elev på Forfatterskolen i 1988-90, har udtrykt forbudene således: "Det må ikke være patetisk, det må ikke være privat, og det må ikke være terapi." Ved at bortcensurere al subjektiv følelse fremmede sådanne forbud uden tvivl en upersonlig litteratur med tendens mod det abstrakte.

Det ville nok være en forenkling at hævde eksistensen af en speciel Forfatterskolelitteratur, for den generation af forfattere, overvejende født i 60'erne, som slog igennem i 1990'erne, består af meget forskellige forfattere. Den paradigmatisk forfatter synes af en eller anden grund at være Christina Hesselholdt, som debuterede i 1991; men generationen tæller også navne som Solvej Balle, Helle Helle, Kirsten Hammann, Katrine Marie Guldager, Peter Adolphsen og mange flere. Som man ser, er der en høj kvindeandel.

Alligevel bød 90'erne på en ny slags litteratur, som ikke fandtes på samme måde hverken i 70'erne eller 80'erne, og som overvejende er forfattet af Forfatterskole-elever som de nævnte: Det er kortprosaen. Den arketyperiske 90'er-bog er kort (under hundred sider) og består af små stykker i prosa; men denne kortprosa er vanskelig at klassificere: Er der tale om poesi eller prosa? Om samlinger af prosadigte eller om meget korte noveller eller måske ligefrem mikroromaner? Kortprosaen er midt imellem disse muligheder, og selv om den tydeligvis er en kunstprosa, er den ikke ciseret verbal haute couture, snarere en kontrolleret, bearbejdet, renset minimalisme. (For øvrigt finder man en klar reaktion på denne

Forfatterskole-kortprosa i tidsskriftet *Øverste kirugiske* (1997-), der excellerer i absurd, dadaistisk og humoristisk poesi, der er for meget.)

Ud over den sproglige minimalisme havde denne Forfatterskole-kortprosa også tendens til at være ret minimalistisk, hvad angår virkelighedsreference. Dens ideal var mere den selvberørende tekst, som i sin perfektion lukkede sig om sig selv; og til det formål var alt for megen konkret virkelighed blot i vejen. (Katrine Marie Guldager har både reflekteret over og bekæmpet denne tendens i sit forfatterskab.)

Blandt nogle kritikere medførte dette ideal så som modtræk en efterspørgsel efter den Store Danske Samtidsroman, som en tid af uransagelige årsager skulle handle om det konkursramte firma Nordisk Fjer (den simple forklaring er formentlig, at meningsdannerne kunne se den lukkede fabrik fra S-togslinien, der førte dem fra deres huse i Nordsjælland til deres arbejde i København); i hvert fald skulle den handle om håndgribelig og konkret virkelighed. Og der er da også forfattere, som ganske upåvirket af Forfatterskolen og poesis udvikling skrev realistisk om samtiden, ofte i kriminal- eller spændingsromanens form. Blandt sådanne forfattere, der ofte er uddannet som journalister, er Leif Davidsen, Hanne-Vibeke Holst og Michael Larsen. Set fra et litteraturvidenskabeligt synspunkt er deres virkelighedsopfattelse imidlertid alt for journalistisk, det vil sige overfladisk, indskrænket og klichépræget. Disse forfattere har imidlertid svært ved at forstå, at de ikke – når de nu sælger så mange bøger – hører til toppen i det litterære hierarki.

Lad os resumere denne historiske skitse i al dens forenkling. I 70erne var der prosaisk poesi sammen med socialrealisme og bekendelseslitteratur, i 80erne poetisk poesi sammen med diverse prosaretninger (som fortsatte i det følgende årti) og i 90erne poetisk prosa sammen med stigende mængder journalistisk realisme.

Det er her, Sonnergaard intervenserer. Han skriver om noget, der er lige så virkeligt som det, de journalistiske forfattere beskæftiger sig med; det er blot et andet og socialt lavere udsnit af virkeligheden. Samtidig lægger han med både sin sikre stil og sine hadefulde personer afstand til både de journalistiske forfattere og til 70ernes socialrealisme. Han skriver en bearbejdet prosa, men bruger den til at skildre en konkret og beskidt virkelighed og distancerer sig dermed fra den forarbejdede Forfatterskole-kortprosa. Kort sagt, ved at skrive en uomtvisteligt litterær bog om et virkelighedsudsnit, der ikke tidligere indgik i litteraturen, går han på tværs af opdelingen i virkelighedsnær journalistisk romanprosa og kunstnerisk og virkelighedsfjern kortprosa, uden på nogen måde at nærme sig 70ernes socialrealisme. Sonnergaards talentfulde udformning af denne position på tværs har uden tvivl bidraget til at gøre *Radiator* til noget nyt i dansk litteratur.

Denne forklaring på Sonnergaards måde at positionere sig i forhold til den eksisterende danske litteratur skal naturligvis ikke forstås som en redegørelse for hans intention som forfatter. Selv om han har skældt ud på Forfatterskole-litteraturen og bl.a. beskyldt den for at være "anæmisk", så kan man ikke skrive et værk som *Radiator* blot for at gå imod en anden slags litteratur; der skal andet og mere til, og der er også andet og meget mere i hans værk end denne analyse antyder. Analysen her er en rekonstruktion af, hvad en vellykket positionering var på dette felt.

Skulle analysen udvides til en mere komplet feltanalyse, måtte man også se på de habitusforskelle, der disponerer for at søge den ene snarere end den anden position, og se

nærmere på, hvordan genkomsten af virkeligheden og til dels politikken i den 'smalle' litteratur passer sammen med det litterære felts skiftende forhold til magtfeltet.

NYHEDSBREV

Foreningen Hexis # 35 - Reaktion: Carsten Sestoft

Noter om publikationer

Nummer 112 af tidsskriftet *Ethnologie française* (2007) er viet temaet "skolens antropologi" (Anthropologie de l'école); her medvirker bl.a. Julie Delalande, hvis bog om feltarbejde i skolefrikvarterer tidligere har været omtalt i Hexis' nyhedsbrev nr. 13.

Elizabeth Currid: *The Warhol Economy* (Princeton University Press, 2007)

Bogen beskriver kulturindustrien (der her inkluderer alt fra mode over kunst og musik til natklubber) som økonomisk vigtigere for New York end Wall Street – idet vigtigheden af stedet New York skyldes de afgørende sociale netværk, som det sammenfattes i anmeldelsen i *The New Yorker*: "Currid's conclusion, based on dozens of interviews, is less sublime. "There is very little that gets done in New York that is merit-based," a musician told her. "It boils down to the same maxim: 'It's all who you know.'" And in order to know the right people artists and designers inevitably gravitate to New York, because it's where previous generations of artists and designers, now powerful, gravitated to."

Anmeldelse i *The New Yorker*:

http://www.newyorker.com/talk/financial/2007/10/22/071022ta_talk_surowiecki

Kapitel 1 som pdf-fil: <http://press.princeton.edu/chapters/s8467.pdf>

Tidsskriftet *Savoir/agir* – nr. 1, 2007

Den Bourdieu-inspirerede gruppe Raisons d'agir udgiver nu også et tidsskrift med titlen *Savoir/agir* ("Viden/handling"). Målet er at udbygge den "internationale, kollektive intellektuelles autonomi" og at skabe et "redskab til symbolsk kamp". Blandt initiativtagerne er Frédéric Lebaron og Gérard Mauger, og første nummer handler især om politik og parlamentsvalg. Der er bl.a. et interview med Jean-Yves Dormagen og Céline Braconnier, som har forsket i franske vælgere. Nummer 2 skulle komme til januar og handle om nationalismer.

<http://atheles.org/editionsducroquant/revuesavoiragir/>

Susan Robertson og uddannelse i global, økonomisk og historisk kontekst

Staf Callewaert gør opmærksom på den britiske uddannelsessociolog Susan Robertson, som både er interessant og produktiv. Især er hendes forskning interessant, fordi den indsætter nutidens muligheder for undervisning og uddannelse (samt lærernes status som social klasse) i nogle større historiske og økonomiske kontekster og geografiske 'skalaer', bl.a. med kritiske diskussioner af, hvad man skal eller kan forstå ved globalisering og global vidensøkonomi. Ved University of Bristol, hvor hun er professor, har hun oprettet Centre for Globalisation, Education and Societies, hvorunder der bl.a. findes projektet "Constructing Knowledge Spaces: Transnational/ Interdisciplinary Perspectives" – danske forskere burde melde sig til deltagelse! Blandt hendes vigtigste værker er bogen *A Class Act: Changing Teachers' Work, Globalisation and the State* (New York: Garland/Falmer, 2000), men mange af de nye artikler ser svært interessante ud, fx med titler som fx følgende:

- "Teachers Matter...Don't They?": Placing Teachers and Their Work in the Global Knowledge Economy"
- The World Bank, the IMF and the possibilities of critical education
- The politics of constructing (a competitive) Europe(an) through internationalising higher education: strategies, structures, subjects

Talrige publikationer, inkl. de her nævnte artikler, kan læses via hendes hjemmeside:

<http://www.bristol.ac.uk/education/people/academicStaff/edslr/publications>

Centre for Globalisation, Education and Societies (GES):

<http://www.bris.ac.uk/education/research/centres/ges>

GES-projektet "Constructing Knowledge Spaces: Transnational/ Interdisciplinary Perspectives":

<http://www.bristol.ac.uk/education/research/centres/ges/projects/#spaces>

Note om læringsteori

Den enkleste slags kommunikationsteori har tre led: Afsender og modtager samt et budskab, der går fra den første til den anden. En del af udviklingerne i kommunikationsteori synes at kunne beskrives som skift i fokus mellem de tre led. Snart studerer man budskabets mediespecifitet og interne strukturer, så afsenderens motiver, tænkemåder eller positioner, hvorpå moderen skifter til analysen af modtagerens respons og kreative misbrug af budskabet osv. At fokusere på alle tre led på én gang falder naturligvis ikke ret mange ind.

Læringsteori synes at være endnu enklere: Læring handler om 'learning' og ikke 'teaching', om modtageren og ikke om afsenderen; budskabet har muligvis aldrig været inde i billedet. Læringsteori er en reduktion til den pædagogiske relations modtager, mens afsenderen bortdømmes med henvisning til "tankpassermodeellen". Men nu læser jeg, hvad en studerende på humanbiologi siger om eliteuddannelse: "Det handler jo bare om, at du er god til noget, gerne vil paces fremad og få muligheden for at suge så meget viden til dig som mu-

ligt." (*Information*, 17.9.07) Det må da være støvsugermodellen for læring? Man suger så at sige revl og krat til sig, uanset man støder på det i eller uden for institutionen, i forelæsninger, i gruppearbejde eller i egen læsning og uanset mediet. Kort sagt, den motiverede kan også lære med tankpassermodeilen, som netop giver noget, der er lige til at suge til sig. Hvorfor er det egentlig, at det anses for så problematisk?

Note om erkendelser

Man kan gå og undre sig over noget, somme tider i årevis, og så kommer der pludselig en erkendelse til én, som helt opløser grunden til undren, ofte på en måde, som gør det ubegribeligt, at man ikke har set det, der jo ellers ligger lige for. To eksempler:

I den andetsteds anmeldte *Gesellschaft mit begrenzter Haftung* siger en studerende, der repræsenterer en gruppe fremmedgjorte førstegenerationsstuderende på universitetet: "Jeg kan lytte til teorierne, tilegne mig dem, men jeg ved egentlig ikke hvorfor" (s. 334). Denne uvidenhed og følelse af ikke rigtig at være involveret i og ansvarlig for et fag, man studerer, har altid undret mig, når det gjaldt esoteriske fag som idéhistorie og litteraturvidenskab (her sociologi), der jo ikke umiddelbart er professionsuddannelser: Hvorfor i alverden studere dem, hvis man ikke rigtig interesserer sig for dem? Men svaret ligger som sagt lige for, så at sige i sagen selv: De "dannelsesfremmede" ved ikke, at man skal brænde for sit fag, hvis det er esoterisk og tilhører kategorien ikke-ligefrem-en-professionsuddannelse (som de muligvis heller ikke ved, at der er tale om): Det er just en del af deres fremmedhed.

Andet eksempel: Det har for mig været et ejendommeligt kors for tanken i mindst otte år (kan jeg af tilfældige grunde huske), at moderne ledelsesteori mv. dikterer, at mens lønmodtagere skal arbejde som forskere – dybt engageret, selvmotiverende, i stor frihed forvaltet med ansvar og selvstændighed, uden skarpt skel mellem arbejde og fritid osv. – bliver forskere i stigende grad kontrolleret og mistænkeliggjort og får stadig flere incitamenter til at udvikle den mest forsnævrede lønmodtagermentalitet. Men forklaringen er enkel, nemlig at de mistænkeliggjorte forskere arbejder i det offentlige, mens de til forskere forvandlede ansatte befinder sig i den private sektor. Eller rettere: at det private erhvervsliv forsøger at frisætte de selvforvaltende produktivkræfter hos deres højtuddannede ansatte, mens ledere i den offentlige sektor med henvisning til "slutbrugeren" af forskning (herunder de såkaldte skatteborgere) finder det nødvendigt at kontrollere, måle og dokumentere, at forskerne bestiller noget. Det er sektorerne og de dertil knyttede rationaler, som gør hele forskellen. Og den forskel angår forskellene på en virkelig markedsøkonomi og en politisk fiktion om et marked. Hvilket kolossalt og absurd spild af menneskelige ressourcer pga. politisk hjernesvind, abstraktioner og fantasifostre!

Kommende arrangementer

Hexis afholder temadag om "**Bourdieu og det religiøse felt**" d. 10. april 2008 fra kl 13-16 på Københavns Universitet Amager. Oplægsholdere bliver Lektor Lene Kühle, Forskningsadjunkt Annette Ihle og Ekstern lektor Kate Østergaard. I umiddelbar forlængelse heraf afholder Hexis generalforsamling. Nærmere information om program og lokale kan findes på www.hexis.dk.

Nordisk Sociologkongres afholdes i år i Århus den 14-17/8 2008. Temaet er "Violence and Conflict" og alle oplysninger kan findes på <http://www.nordicsociology2008.dk/>.