

dialogen

TEMA KONST- & ARKITEKTURUNDERVISNING

Matts Leiderstam

SÅ UNDERVISAR JAG



KONSTAKADEMIEN

The Royal Academy of Fine Arts

*Alla texter i essäserien Dialogen har global paginering,
vilket innebär att sidnumren är unika för var essä
och desamma som i kommande tryckta upplaga.*

Copyright © *Matts Leiderstam och Konstakademien*
Redaktör och ansvarig utgivare *Susanna Slöör*
Grafisk form *Leif Mattsson / Omkonst*

*Essäserien Dialogen utges med bidrag från
Kungl. Akademien för de fria konsterna, Göran Lagervalls stiftelse.*



KONSTAKADEMIEN
The Royal Academy of Fine Arts

Matts Leiderstam

SÅ UNDERVISAR JAG

Efter Ida Rödéns sympatiska och kloka inlägg, skrivet utifrån en ung konstnärs erfarenheter, så känner jag mig uppmanad att klargöra min egen position som konstnär och lärare på en konsthögskola idag. Här ger jag mig inte in i diskussionen kring konstnärlig forskning eller autodidakten kontra den utbildade konstnären, inte heller i den speciella problematiken som rör de förberedande konstutbildningarna – mitt ärende är snarare att beskriva hur utbildningens vardag ser ut för mig.

Vad gör konstnären? Den tillsynes enkla frågan är inte alldeles lätt att svara på. Konst kan man tänka – men försöker jag formulera svaret mer i detalj så blir det något mer besvärligt. Den amerikanske konsthistorikern Larry Shiner har i sin bok *The Invention of Art – A Cultural History*, tittat närmare på konstnärsrollen under en intressant brytningstid i det västerländska samhället – 1700-talet, då den konstnären efter en längre utveckling definierades och skildes från konsthantverkaren och den fria konsten från hantverket. Jag gav en grupp studenter i uppgift att läsa några kapitel ur Shiners bok. Speciellt bad jag dem att titta närmare på en tabell som beskriver hur begreppen ändras i och med övergången från det äldre till det nya systemet för konstproduktion och reception:



Seen Through the Grid, 2015
Vitrin, olja på pannå och kartong, papper, bok, digitala fotografier och en textinstallation gjord i förhållande till Pierre Bonnard, "L'Arbre près de la rivière", ca. 1909



Table 4

From the "piece" to the "Work": Two Systems of Art Production and Reception

	Old "Art" System (Patronage/Commission)	New "Fine Art" System (Free Market)
Aspect		
Production	Concrete labor	Abstract labor
Product	Piece	Work
Representation	Imitation	Creation
Reception	Use; enjoyment	Exchange; contemplation

Jag bad dem sedan att komma upp med förslag på begrepp som skulle passa in på dagens konstsystem. De kom fram till följande:

Produktion = forskning
 Produkt = projekt
 Representation = praxis
 Reception = medverkan

Vad som är säkert är att om jag fått frågan som student hade mina svar kommit närmare det sena 1700-talets definitioner för den fria konsten.

Utbildningen som jag gick igenom på den förberedande konstskolan byggde på kollektiva formövningar framför en modell eller ett stilleben, i överensstämmelse med en pedagogik hämtad från fransk modernistisk tradition. Jag hade bland annat lärare som varit elever hos Ragnar Sandberg på "Mejan". Deras undervisning byggde delvis på Sandbergs, som sin tur haft Tor Bjurström som lärare på Valand och som i sin tur var en av Matisse's elever. Häromdagen läste jag Matisse's (*Om Konst*, Raster förlag) egna ord igen: "Man måste alltid efterforska vad linjen vill, söka efter den punkt där den vill komma in eller tona bort." och "Det här



*Leiderstam berättar om sin installation: Artist Unknown, 2016
Ukrainas Nationalmuseum i Kiev mars 2016*

manéret ni gärna använder er av är ett system, något som kommer till er via handen och inte via tanken.” Två av Matisses uttalanden som får mig att minnas mina kära gamla lärares röster igen.

På konsthögskolan (Valand 1985-89) däremot bestod den huvudsakliga undervisningen av enskilda samtal – vissa av dem opersonliga och andra helt avgörande för min konstnärliga utveckling. Framförallt strävade konsthögskolan att ge tid till att utveckla ett personligt bildspråk. Ett uttryck som förväntades vaskas fram genom ensamt arbete i ateljén och i dialog med läraren/professorn. Scenen som vi efter utbildningen förväntades framträda på – galleriet, museet, konsthallen och det offentliga rummet med medföljande utställningsproducenter – skulle vi förhålla oss passiva och misstänksamma till (genom att inte beröra dem i undervisningen så hölls vi rena från dessa onda krafter). Studerande var vi i realiteten inte eftersom konstnärskap egentligen inte kunde undervisas fram – den konstnärliga begåvningen hade man med sig från början, och i och med att man blivit intagen till skolan var man redan utsedd och processen innebar att man liksom skulle ”framkallas” till rollen som konstnär. Därför ställdes inga tydliga krav – vi behövde i praktiken inte ens vara där. Det innebar att vi ofta kände oss övergivna och frustrerade – istället tog vi ansvar för vår egen utbildning. Det blev en slags kamratutbildning som bestod av att vi gjorde ateljébesök hos varandra och att vi organiserade våra egna sammanhang.

Efter utbildningen var den ideala konstnärskarriären (vid 1980-talets slut) att ställa ut på ett av Stockholms mest kända gallerier, göra den turnerande institutionsutställningen i landsorten, en solo på Malmö konsthall och slutligen den stora retrospektiva på Moderna museet. Man skulle bli recenserad i DN och fullända karriären genom att bli professor på Konsthögskolan i Stockholm. Att visa sin konst utanför Norden var



Unknown Woman, 2014
Ekträ, olja på duk och pannå (porträttet gjord av okänd konstnär ca. 1830-1870)

något sällsynt och om det hände var det oftast organiserat av en svensk kulturinstitution. Om man sedan fick representera landet i den Nordiska paviljongen i Venedig så var man krönt. Om man ville delta i en internationell konstvärld var man tvungen att flytta till New York eller Köln.

Den ensamme konstnären i sin ateljé som inspirerat och intuitivt skapar det geniala konstverket formades som modell på 1700-talet och är fortfarande en stark bild för vår yrkesgrupps kreativa process. Och den utbildningsmodell (som vi kan kalla professorsskolan) som jag ovan beskrev tjänar till att skapa denna geniale konstnär. En patriarkal modell som fortfarande är svår att bryta. Men vrider vi på objektivet en smula och fokuserar på samtidskonstnärens arbetsförhållanden kommer vi att upptäcka att bilden är en annan. Jag tar min egen verklighet som exempel.

Sedan mitten av 1990-talet arbetar jag som många andra konstnärer på en scen som skulle kunna benämnas som den ”globala samtidskonstens”. Min ateljé är fortfarande ett arbetsrum men har delvis förvandlats till kontor och kommunikationscentral för att administrera mina projekt. Eftersom min konst ofta är plats- eller kontextrelaterad är de sammanhang jag ställer ut i min slutliga produktionsplats. De utställningar jag presenterar förutsätter att jag ägnar mig åt forskningsliknande aktiviteter. Det innebär att jag ofta har tillbringat perioder på museer och i arkiv på platsen för min utställning. Min roll och utställningsproducentens (curatorn, biennalen, galleristen eller beställaren av ett offentligt verk) är inte längre så fasta – vi fungerar ofta tillsammans som ett team som för projekten/utställningen i hamn. Jag är liksom många konstnärer idag relativt aktiv i medieringen av mina arbeten – jag håller föreläsningar, deltar i katalogarbete och skriver om min konstnärliga praxis – det är en långt mer kommunicerande och självreflekterande konstnärsroll än den som jag utbildades för.

Med en globaliserad konstvärld följer konsekvenser för konstutbildningen. Eftersom konkurrensen mellan konsthögskolorna om de bästa lärarna och eleverna idag är internationell så profilerar sig skolorna allt mer. Här utgår min beskrivning från min verklighet på Konsthögskolan i Malmö. Stora delar av undervisningen sker på engelska, konsthistoria och konstens teori har blivit en viktigare del av grundutbildningen. Professorer och lärare med halvtidskontrakt eller deltidskontrakt är mer vanliga eftersom undervisning på heltid och en internationell karriär är närmast omöjlig att kombinera. De flesta av oss bor inte i Malmö utan reser in för att undervisa i block. Att ge kurser i många olika tekniker och workshops har också blivit en nödvändighet eftersom studenterna utvecklar en mångfald av olika slags praxis. Många gästlärare (curatorer, kritiker och andra aktörer inom konstvärlden) strömmar igenom utbildningen och studenten lär sig att ta emot kritik och presentera sina arbeten. Även forskare och tänkare inom andra men för konsten intressanta ämnen (postkoloniala studier, sociologi, arkivforskning, filosofi, filmvetenskap, performanceteori, gender- och queerteori är bara några exempel) föreläser. Seminarieformen och kritik i grupp har blivit vanligare men de enskilda samtalen i ateljén är fortfarande grunden. Mästaren i form av professorn med sin klass, akademien som modell, har förvandlats till att studenterna numera möter ett smörgåsbord av olika förhållningssätt. Det har blivit långt vanligare att man, som Rödén beskriver, tar sin kandidatexamen på en skola och sin magisterexamen på en annan. För en del är det utvecklande att byta skola, land och kontext under sin utbildning. Det bygger jag också på personlig erfarenhet: under en termin 1987 studerande jag på Royal College of Art i London och det förändrade mitt liv.

Samtidskonsten skulle kunna beskrivas som en plattform för form- och perceptionsexperiment såväl som för sociologiska, politiska undersökningar. Med ett sådant brett konstbegrepp följer att undervisningen har tvingats vidgas från äldre tidens

hantverksinriktade konstutbildning – vilken delades in i underavdelningar som måleri, skulptur och grafik – till att även täcka alla möjliga tvådimensionella eller tredimensionella rumsliga uttryck såsom performance, installation, konceptkonst, ”new media”, aktivism, fotografi, video och film. Konstteori, filosofi och ”critical studies” – ämnen som förr skulle betraktas som akademiska har tagits in i konsthögskolan som en del av utbildningen. Studenterna övar sig också i förmågan att formulera sig i skrift och i tal om sin praxis och förväntas kunna relatera den till andra konstnärers förhållningssätt i samtid och bakåt i historien.

Hur undervisar jag? Olika – jag förhåller mig på delvis skilda vis beroende av studenten och sammanhanget. I centrum är den unga konstnären i sin ateljé med sitt arbete. Det är hen som bjuder in mig till sitt arbetsrum. Det är förutsättningen som anger tonen! Det innebär att det på sätt och vis är hen som bestämmer vad jag skall se och vad vi skall tala om. Dessa samtal kan utveckla sig på skilda vis beroende av behov och hur mycket vi känner varandra. Exempelvis kan vi sitta tillsammans framför en målning länge, och inte säga någonting, för att sedan enas om behovet av en förändring av en färgton. Vi kanske talar om materialval, konstnärliga referenser eller om en utställning vi sett. I en annan ateljé ser jag en film som inte är färdigklippt. Vi talar om rytm och jag frågar om vilken kontext den är gjord för: skärmen, den vita kuben eller biografen? I nästa ateljé diskuteras sammanhanget för ett performativt aktivistiskt verk som avsetts för en offentlig plats i staden – vi talar om den aktivistiska konstens förutsättningar, vad händer när konstkontexten inte är lika tydlig?

Jag ser på min uppgift att agera som erfaren kollega och kritisk betraktare – jag försöker göra mig ren inför vad jag presenteras och pekar på vad som eventuellt händer om man drar ut konsekvenserna av sina val. Tillsammans föreställer vi oss också vad som händer om man tänker tvärtom. Ibland uppmantrar jag studenten att lita på intuitionen. Andra gånger ber



*Kat. Nr. S.19 (Unknown Unknown) 2014
2 pigment prints på Hahnemühle Photo Rag Satin Paper och olja på ekpannå*

jag om förklaringar och precisa formuleringar. Min metodik går inte att enkelt beskriva – vad jag vet är att den förutsätter ett stort mått av känslighet från min sida – att lyssna, se och försöka förhålla sig öppen för att eventuellt kunna uppmärksamma vad som fortfarande är dolt för oss båda.

Några av dessa enskilda samtal utvecklas under tid, så att vi ses ganska ofta. Jag blir kanske, på grund av det förtroende som växt fram emellan oss, vald av hen till att bli den som handleder det sista årets konstnärliga projekt som leder fram till examensutställningen. Andra möten i ateljéerna sker mer sporadiskt. Studenten har många olika lärare att vända sig till och känner sig kanske närmare en annan konstnärlig position. Det här tror jag är mycket viktigt: att studenterna har friheten att söka sig fram och inte tvingas att knyta sig till en lärare.

Varje år håller jag minst en gestaltande kurs som vanligtvis utgår från mitt egen lust. Oftast grundat av ett intresse som jag själv är sysselsatt med i mitt konstnärskap. Dessa kurser är inte obligatoriska och de som är intresserade söker.

Exempelvis skapade jag och en annan lärare en kurs som berörde bruket av bilder hämtade från internet i förhållande till det nutida måleriet. Vi hade märkt att det stod en dator i nästan alla målarateljéerna och ville veta mer om dess roll i förhållande till den konstnärliga praktiken. Det ledde till att vi tillsammans avtäckte en för oss okänd kunskap om samtidens digitala arbetsätt. Förra året hade jag en kurs om konstnärens självbild/självporträtt och i vår drev jag tillsammans med en kollega en som rörde konsten och konstnärers förhållande till arkiv och arkivforskning.

I samband med mina kurser bjuder jag ofta in någon utifrån, exempelvis konstnär, curator, teoretiker eller forskare, att föreläsa eller som samtalspartner. Mot slutet gör vi en utställning tillsammans.

Till det som beskrivs ovan läggs intagning och examinering. Här intar jag en delvis annan och mer bedömande roll. Jag känner ett stort ansvar för att den maktutövning jag utför som professor är konsekvent och transparent. Arbetsprov bedöms, projektansökningar avslås eller antas, stipendier tilldelas, och färdiga arbeten kritiserar och examineras. Den externa examinatoren (oftast en internationell curator med stor kunskap om fältet) träffar alla våra avgående studenter – hans utlåtande ger mig en bild av hur vår utbildning står sig i jämförelse. Till det kommer att vi i Malmö sedan många år genomför något som vi kallar ”tutorials”, en process och ett begrepp som vi lånat från det brittiska utbildningsystemet. Det innebär att en grupp professorer träffar alla studenter individuellt i början av höstterminen. Innan mötet har lärarkåren tillsammans gått igenom alla studenter och diskuterat igenom eventuella problem och behov. Under ”tutorials” talar vi om hur föregående år varit och hur planerna ser ut inför det nya året. Vi ger råd och om vi eller studenten upplever att det finns problem så adresseras de här. Till det har vi ett utbyggt system av utvärderingar där studenterna anonymt kan adressera hur de ser på en kurs eller på läsåret som helhet. Det enskilda samtalet i ateljén är alltså det viktigaste pedagogiska instrumentet. Men vi tar också ett kollektivt ansvar för studenternas utveckling.

Bolognaprocessen ser jag inte som ett hot. Tvärtom, brottet mellan kandidat- och magisterprogrammet ger studenten en möjlighet att söka sig vidare till en mer utmanande eller passande konstutbildning. Hen kan välja att ta en paus för att tänka igenom sitt yrkesval – andra är trötta på att utbildas och vill testa sina vingar. Eventuellt söker de sig tillbaka efter några år.

Det finns fortfarande ett stort mått av frihet för de olika konsthögskolorna i landet att utvecklas självständigt och profilera sig. Men jag anar smygande och nedbrytande tendenser när det gäller högre konstutbildning i stort. Under den förra regeringen drev utbildningsministern Björklund igenom ett nytt

utvärderingssystem av högskoleutbildningar som också drabbade konsthögskolorna. Jag satt med i UKÄs bedömargrupp för konsthögskolorna för ett par år sedan – vi tittade på examensarbeten från alla skolorna och vi försökte bland annat gradera utbildningars kvalité efter vad vi såg i dessa arbeten. Det var en svår och delvis problematisk uppgift som vi i gruppen försökte lösa genom att använda i stort sätt samma blick som vi använder när vi tittar på arbetsprover vid våra intagningar. Jag tror att vi lyckades att hitta ett sätt att hantera byråkratins krav genom att använda oss av våra egna beprövade metoder utan att tänja alltför mycket på våra principer.

Under denna process läste jag också alla konsthögskolornas egna beskrivningar och jag fick på så sätt en inblick i deras olika inställningar till sin undervisning. Jag kan efter det konstatera att strategier hämtade från universitetets värld har här och där börjats tillämpats. Några av dessa förändringar är jag tveksam till: sammanslagningar av utbildningarna till större enheter, förväntningar att professorer skall dra in externa forskningspengar och doktorander som får i uppgift att sköta delar av grundutbildningen. En av skolorna beskriver att man ämnar utvärdera varje enskilt ateljébesök. För mig ännu en åtgärd som andas ”new public management” – hur utvärderar man ett enskilt förtroligt samtal som rört idéer och gestaltningar som ännu inte är förverkligade? Om dessa byråkratiska tendenser förstärks än mer så kommer framtidens lärarkår totalt mista kontakten med konstvärlden. Låt oss inte glömma att det konstnärliga fältet huvudsakligen ligger utanför universitetet och att det bästa sättet att mäta kvalitén på en konsthögskola förmodligen är att notera vilka och hur många av studenterna som utvecklat intressanta konstnärskap efter utbildningen.

Matts Leiderstam, Stockholm i maj 2016

Konstnär. Professor i Fri Konst på Konsthögskolan i Malmö



KONSTAKADEMIEN
The Royal Academy of Fine Arts