

Vad är det som får dagens avgångsutställningar att se så lika ut, så ointressanta?

En reflektion över avgångsutställningens problematik

Titeln är, förstås, en provokation. Den anspelar även på Richard Hamiltons ikoniska collage *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (1956), som i sin tur lånade titeln från en annons i en amerikansk heminredningstidskrift. Jag tror dock att ni förstår vad jag menar. Varför ser de flesta avgångsutställningar inom fri konst mer ut som osammanhängande samlingar av enskilda konstverk än engagerande grupputställningar? Trots allt var det ju de allra första "avgångsutställningarna" – Parissalongerna, som hölls vid Academie des Beaux Arts i Paris från 1667 och ursprungligen visade verk av nyutexaminerade från Ecole de Beaux Arts – som praktiskt taget uppfann idén med den offentliga konstutställningen och satte en standard som gällde i hundratals år. Borde inte dagens avgångsutställningar försöka göra detsamma, och sträva mot att återuppfinna inte bara sig själva utan även grupputställningen som format?

Om jag måste fastslå ögonblicket då den salongsinspirerade examensutställningen definitivt började kännas föråldrad, trots att alla konstverk som visades var otvivelaktigt samtida, så måste det vara när den curerade, tematiska grupputställningen etablerades som det professionella konstfältets favoritformat. När den tematiska grupputställningen blev det huvudsakliga verktyget både för att experimentera med curatorisk meningsproduktion och för att utveckla de offentliga konstinstitutionernas pedagogiska ambitioner, förändrades förväntningarna på hur en utställning skulle hänga ihop och upplevas radikalt. I stället för att gruppera konstverken enligt sedan tidigare etablerade kategorier som historiska perioder, nationella skolor eller individuella konstnärliga utvecklingskurvor, krävde den tematiska utställningen att få tolkas som ett eget betydelsefält. Det tematiska förhållningssättets potential var att det erbjöd publiken flera ingångar till utställningens innehåll, samtidigt som den gav en betryggande begriplig ram.

Bruket att organisera utställningar tematiskt tog fart på 1970-talet i samband med att curatoren etablerades som upphovsperson i egen rätt, blev allt vanligare förekommande på 1980- och 1990-talen och upphöjdes till standard runt millennieskiftet med öppnandet av Tate Modern och dess tematiska hängningar av samlingen. Från den stunden förväntades grupputställningar alltid *handla om* något, kretsa kring en delad sensibilitet eller ta avstamp i en gemensam utgångspunkt, för att tas på allvar. Detta fick examensutställningar – som vanligtvis består av verk av studenter som har antagits till skolan just för att deras praktiker skiljer sig från varandra och inte kan samlas under ett övergripande tema eller en fråga – att se amatörmässiga ut i sin brist på sammanhang. I takt med att diskursiva ramverk blev allt viktigare för produktion av kulturellt värde och offentlig validering, blev kollektiva presentationer av konstverk utan sådana ramverk plötsligt svåra att tolka som *utställningar*. De såg snarare ut som presentationer av olika verk utan meningsfulla kopplingar sinsemellan, saknade kritisk auktoritet, verkade mer inriktade på konstmarknaden och kommersiella gallerier, och tillskrevs därför mindre kritisk och kulturell betydelse. Kort sagt framstod examensutställningarna mer som en reservoar av enskilda verk som väntade på att bli utvalda

av gallerier och curatorer för att genom dessa förmedlas och tillskrivas värde, än kritiska praktiker som själva sätter agendan för den egna offentliga presentationen.

Men de samtida avgångsutställningarnas ambivalenta status stannar dock inte vid deras brist på diskursiva ramar och deras daterade visningsestetik. Ett större anledning till oro är förhållandet mellan konsthögskolornas övergripande utbildningsmål och de avslutande utställningarna. Eftersom många konstskolor fokuserar undervisningen på kritiska, kollektiva och socialt engagerade processer samt på kontextspecifitet och den offentliga sfären, verkar det märkligt malplacerat och kontraproduktivt att avsluta nästan varje BA- och MA-program i Europa med ett "vita kub"-scenario som oftare förknippas med kommersiella sammanhang och konventioner kopplade till idén om individuellt upphovsmannaskap. I stället för att spegla målen för utbildningen som helhet, framstår examensutställningen som en standardiserad gest som klistras på i slutet av programmet. Trots att kejsaren har en helt ny uppsättning kläder, verkar alla vägar fortfarande leda till den vita, tomma mittpunkten i imperiets centrum. Något som får den konventionella galleriutställningen att verka praktiskt taget oundviklig och se vilseledande neutral ut ideologiskt sett.

Denna motsägelse återspeglas även i det ofta obekväma förhållande som examensutställningar innebär mellan grupputställningens förmodat kollektiva andan och den stress och rivalitet som individuella examineringar kan medföra. Många konstskolor examinerar sina studenter utifrån de individuella arbeten de ställer ut som en del av den kollektiva slututställningen. Men stora grupputställningar är sällan situationer där enskilda konstverk kan presenteras på bästa sätt – inte heller är strävan mot individuell framgång en bra utgångspunkt för intressanta grupputställningar. Spänningarna mellan individuella ambitioner och gruppdynamik underbyggs också av en falsk känsla av makt över situationen som helhet. Retoriken som omger arbetsprocessen inför examensutställningar kretsar ofta kring att studenterna bör ta makten över situationen, "göra något med den" och nyutveckla formatet. Ett faktum som lätt glöms bort är att studenterna oftast inte har valt plats eller tid för utställningen – eller varandra. Det är en rad omständigheter som kan skapa känslor av maktlöshet och vara svåra att navigera som grupp.

Trots att examensutställningen betraktas som en ritual för övergången från utbildning till professionell kontext, så utgör den snarare ett undantag – ett scenario som studenterna aldrig mer kommer att stöta på under sin konstnärskarriär. Enligt min erfarenhet är det vanligt att alla inblandade – studenter, curator, värdinstitution (i förekommande fall: i Skandinavien är det vanligt att examensutställningar hålls på offentliga gallerier, men det är långt ifrån fallet i många andra länder där de ofta hålls i elevernas ateljéer eller någon annanstans på skolan) – på ett eller annat sätt känner sig komprometterade av den specifika situationen: institutionen investerar inte tid eller pengar på det sätt de skulle för en professionell utställning, utan behandlar samarbetet mer som en akt av välvilja än ett verkligt bidrag till programmet. Curatorn är bunden till att arbeta med de verk som studenterna har valt ut och reduceras på så sätt till rollen av möjliggörare, vilket gör det svårt att tillämpa den egna praktiken på samma sätt som i andra situationer. Och studenterna hamnar i en rävsax eftersom avgångsutställningen som regel får mycket uppmärksamhet från allmänheten, men utan de professionella medel och förberedelser som en offentlig utställning vanligen skulle medföra.

Vad ska då göras? Självklart måste inte alla avgångsutställningar släppa taget om de konventionella visningssätten och den inkongruenta betydelseproduktion som formatet har

kommit att förknippas med. Men vid de konstskolor som är stolta över att ligga i täten när det gäller kritisk praktik borde detta vara målet. Jag vill gärna tro att det är på konstskolorna, snarare än på de professionella konsthallarna eller på curatorprogrammen, som den kollektiva utställningens format kan nyutvecklas på ett meningsfullt sätt. Även avgångsutställningen bör vara ett tillfälle att anta den utmaningen.

Utställningar generellt kan förstås som rumsliga uttryck för de samhällen inom vilka de skapas. Men de är också situationer för att testa nya visioner för dessa samhällen, i verkliga eller symboliska termer. Att upprepa examensutställningens standardiserade format innebär oundvikligen en reproduktion av vissa antaganden om konstnärens roll och relationen mellan konstnär och samhälle. Om skolan har ambitioner att ifrågasätta eller omförhandla dessa relationer, bör det återspeglas inte bara i elevernas individuella praktiker, utan kollektivt, i det ögonblick då eleverna och skolan genom avgångsutställningen möter allmänheten. Detta är särskilt relevant idag, när röster inom allt från filosofi till förespråkare för klimaträttvisa argumenterar för slutet på individualismens era, något som utan tvekan kommer att förändra vårt sätt att tänka kring konstnärens roll och konstutbildningarnas utformning.

För att skapa förutsättningar för detta måste en del grundläggande arbete utföras. För det första bör all individuell examinering kopplas bort från den gemensamma avgångsutställningen. Först då kan eventuell oro inför individuella misslyckanden ge vika och frigöra mentalt utrymme för risktagande och gemensam experimentering med formatet och dess utmaningar. För det andra bör examensutställningen ses som en lärosituation snarare än ett slutresultat, där experiment och prövande av gränser uppmuntras lika mycket som inom elevernas individuella praktiker under resten av utbildningen. Och självklart måste det som ska läras förbli öppet för förhandling i dialog med tidens förändringar, för att undvika stagnering i ytterligare en uppsättning konventioner och på förhand formulerade förväntningar.

Sett ur detta perspektiv skulle avgångsutställningen kunna användas för att utveckla vad en gruppställning kan vara och olika sätt för konsten att möta samhället – utöver konventionerna som ärvt från de historiska salongerna och de samtida curatoriska assemblagen. Detta gäller inte minst eftersom den curerade, tematiska gruppställningen, som en gång gjorde utställningar i salongsstil hopplöst omoderna, nu själv börjar se allt tröttare ut. Mer än femtio år efter att detta format etablerades som kutym vid alla offentligt finansierade konsthallar med självrespekt, ser den så kallade "essäutställningens" anspråk på kollektiv meningsproduktion snarare ut som spegelbilden av ett samhälle som utmärker sig genom att snart nog all kontakt och mellanmänsklig samvaro sker via abstrakta relationer snarare än genom verklig närhet och omsorg. Detta symboliseras i den curerade gruppställningen genom att konstverken i teorin förs samman av ett konceptuellt ramverk, men i realiteten först och främst presenteras som autonoma och i grunden opåverkade av alla andra verk i rummet. Ur denna synvinkel tycks det vara absolut nödvändigt att avgångsutställningen, i stället för att iscensätta scenarier som ska konsumeras som inredningstidskrifter eller läsas som essäer, bör vara ett tillfälle att överväga framtida former av kollektivitet och hur de kan uttryckas rumsligt.

Lisa Rosendahl är curator, skribent och docent i utställningsstudier vid Konstakademiet på Kunsthøgskolen i Oslo. Senast curerade hon Göteborg International Biennial of Contemporary

Art 2019 och 2021 samt MA Fine Art Degree Show på Kunstnernes Hus i Oslo (2022).
Många av tankarna som ligger till grund för ovanstående text har formulerats inom ramen för en pågående diskussion om examensutställningar och institutionell förändring med KHiO-kollegorna Pedro Gomez-Egaña, Ane Hjort Guttu och Tris Vonna-Michell. En annan referens är ett tidigt utkast till Kathrine Hjeldes essä *Showing-Knowing: The Exhibition, The Student, and The Higher Education Art Institution* (publicerad i *Journal of Visual Art Practice*, volym 19, 2020).