

Fri konst? Konstnärlig högskoleutbildning i Sverige vid Konsthögskolan Valand, Konstfackskolan och Kungliga Konsthögskolan 1960–1995

Konstnärlig högskoleutbildning – en frizon inom systemet för högre utbildning

Det följande är en kort sammanfattning av de huvudsakliga empiriska rönen och resultaten i boken *Fri Konst? Bildkonstnärlig utbildning vid Konsthögskolan Valand, Konstfackskolan och Kungl. Konsthögskolan 1960-1995* (Makadam förlag, Göteborg, 2010). Textens fokus ligger på förhållandet mellan de tre studerade skolorna och det omgivande fältet för högre utbildning, samt förändringarna av status och interna relationer mellan skolorna från 1960 till 1995.

Svensk konstnärlig högskoleutbildning är, sedan den stora högskolereformen 1977, en del av det statligt finansierade systemet för högre utbildning. De tre äldsta konsthögskolorna i Sverige, Kungliga Konsthögskolan som grundades 1735, Konstfack i Stockholm som grundades 1844 och konsthögskolan Valand i Göteborg som grundades 1865, har dock en lång och framstående historia.

Liksom i många andra europeiska länder styrde Konstakademien den mest prestigefyllda skolan, Kungliga Konsthögskolan i Stockholm. Genom århundradena var detta den ledande skolan i fråga om antal studenter, lärarnas anseende samt finansiering. 1977 gjorde reformen de tre skolorna formellt jämställda, men Valand och Konstfack saknade fortfarande både resurser och prestige för att kunna konkurrera. Den gamla hierarkin utmanades inte förrän på 1990-talet. Då reformerades finansiering och styrning av högre utbildning och det postmoderna skiftet inom samtidskonsten möjliggjorde en strategisk och konkurrenskraftig omorientering av utbildningarna mot det växande intresset för konstteori och konstfilosofi. Vid denna tidpunkt gjorde dessutom regionalpolitiken att konkurrensen blev mer påtaglig. Konsthögskolan i Umeå grundades 1987 och i söder grundades Konsthögskolan i Malmö 1995. Båda skolorna etablerades som delar av Umeå och Lunds universitet. Konsthögskolan i Malmö drog särskild fördel av denna institutionella miljö. Här betonades vikten av teori och kritisk reflektion redan från starten.

Trots att det skedde en märkbar förskjutning från en mer frihetlig pedagogisk praxis, med få eller inga obligatoriska teoretiska element, till en postmodern, teoriinfluerad och mer strukturerad utbildning i början och mitten av 1990-talet i Sverige, förändrade detta inte det gemensamt delade och grundläggande antagandet att en individuell inriktning är nödvändig för utbildningen. Detta är fortfarande kärnan i konsthögskoleutbildningen i Sverige i dag, något som Högskoleverket påpekade i sin utvärdering av grund- och forskarutbildningen i fri konst 2006/2007. Programmen har sedan 1977 haft beteckningen ”Fri konst”, vilket kan tolkas som en beskrivning men även som ett ideal och ett direktiv. Studentens individuella frihet på skolan kan ses som ett imperativ. Den utgör ett ramverk eller en struktur. Påbudet att studenten planerar sina studier självständigt och att varje student följer en individuell studieplan innebär att skolan måste tillhandahålla handledning och faciliteter på ett visst sätt. Ingen kan berätta för studenten vad hen ska göra eller hur hen ska lära. Studenten är alltså alltid i första hand konstnär och utbildningen har alltid koreograferats av det konstnärliga produktionsfältet som omger skolan. Denna närhet till yrkesområdet betyder allt för skolorna – ett faktum som återkommande påpekas i boken.

Skolorna ingår i en europeisk tradition av frihetlig och individuell konstutbildning, som härrör från ett (på 60-talet reformerat) ateljébaserat konstakademiskt arv som i dag återfinns vid många framstående (och gamla) konsthögskolor. Vid en jämförelse av beskrivningar av utbildningarna som erbjöds vid Det Kongelige Danske Kunstakademi (1754) i Köpenhamn, Städelschule i Frankfurt (1817) och Kungliga Konsthögskolan i Stockholm (1735), tycks de inte skilja sig åt markant.¹ Därmed är det inte sagt att de är identiska eller att alla konsthögskolor fungerar på samma sätt. Det går i själva verket att hitta flera som avviker från ovan nämnda skolor när det gäller hållning och målsättning. Företrädare för Konsthögskolan i Malmö eller Konsthögskolan i Wien skulle till exempel invända starkt mot jämförelsen. Vissa konsthögskolor har nästan ingen organiserad läroplan, andra har mer strukturerade kurser, många har samarbeten med universitet och gemensamma kurser, andra har inga akademiska kontakter osv. Bortsett från dessa skillnader är de dock alla eniga om det grundläggande och gemensamma antagandet att konststudenten måste utvecklas individuellt och att konsten inte stammar ur kursplaner. Därför betonas alltid vikten av individens egna val. I tal, skrift, dokument och praktiker vid konsthögskolorna återspeglas en logik som antyder att denna ”frihet” kan ses som en diskursiv praktik som är beroende av det konstnärliga fältet. Denna praktik tar sig uttryck i ett pedagogiskt upplägg (för rummen och de individuella praktikerna, i relationerna mellan subjektpositioner och kommunikationen mellan dem), en hierarkisk struktur av konstnärliga värden (mellan material och genrer, olika former av konceptuella eller estetiska uttryck, teoretiska praktiker och arbetsprocesser) och vissa förväntade handlingar och attityder hos subjekt. Den diskursiva ordningen manifesteras därmed på olika sätt: den formar sociala subjekt, rum och rutiner.

När den svenska högskolereformen planerades i slutet av 70-talet fick konsthögskolorna kämpa för att få denna särskilda karaktär hos utbildningen erkänd. Reformen var en administrativ och byråkratisk produkt och tjänstemännen och politikerna gav till en början inga signaler om att de var medvetna om de radikala skillnaderna mellan alla heterogena yrkesutbildningar som nu skulle integreras. Utbildningarna till konstnär, journalist, bibliotekarie och sjuksköterska var några av de många yrkesinriktade och praktikinriktade högskolor som berördes av reformen och som protesterade högljutt mot vad de uppfattade som en fyrkantig reform, dåligt anpassad till deras särskilda behov.

Det var konsthögskolorna som lyckades bäst med att övertyga om sin särart. Den historiskt starka kopplingen till konstfältet var skyddet för skolornas (relativa) autonomi i dessa processer. Företrädare för det konstnärliga området och konsthögskolorna framhöll den individuella utformningen av studierna och att de ovanliga antagnings- och examinationsförfaranden som kännetecknar dessa utbildningar förtjänade särskild uppmärksamhet. När protesterna och det hårda motståndet från högskolorna gjorde svenska politiker uppmärksamma på dessa argument år 1977, gav politikerna efter och backade på sina krav. I den dagliga verksamheten vid konsthögskolorna märktes därför effekterna av 1977 års reform enbart som ett nytt administrativt ramverk, med mer byråkrati och fler formaliteter, men utan praktisk påverkan på utbildningen som sådan. De formella kandidat- och masterprogram som etablerades var, och är fortfarande, i huvudsak individualiserade och praktikbaserade.

¹ Jämför Mikkel Bogh ”Borderlands: The Art School Between the Academy and Higher Education” i *Rethinking the Contemporary Art School* ed. Brad Buckley och John Conomos, Halifax Nova Scotia 2009, *Kunstlehren/Teaching Art* ed. Heike Belzer och Daniel Birnbaum, Frankfurt 2007 samt beskrivningarna av kandidat- och masterprogrammen vid Kungliga Konsthögskolan i Stockholm.

Konsthögskolan Valand

På grund av det stora motståndet mot reformen 1977 förblev alla konstnärliga högskolor i Stockholm självständiga enheter, även om de rent formellt ingick i systemet. I Göteborg blev situationen en annan, men inte så mycket på grund av politisk eller byråkratisk påverkan, utan till följd av strategiska intressen bland företrädarna för högskolorna för musik, design och konsthantverk, som såg en välkommen möjlighet att stärka sina positioner. Företrädarna vid konstskolan Valand var mer misstänksamma mot tanken på att integreras i ett universitet, men lockades samtidigt av tanken på att bli en del av en resursstark organisation.

Valand förknippades av tradition med frihetliga idéer om konstutbildning som härrörde från slutet av artonhundratalet. Flera radikala konstnärer hade haft lärartjänster vid skolan. Denna historiskt bevarade självbild signalerade ännu 1977 att radikalism var ett utmärkande drag för skolan och att man kunde förvänta sig att kravet på konstnärlig frihet och den upproriska attityden mot myndigheter kunde skapa en krock med reformens byråkratiska ambitioner. Så blev dock aldrig fallet.

Trots att alla lärare och studenter på skolan var djupt misstänksamma mot de enhetliga administrativa regleringar som reformen innebar, var förhoppningen att det statliga övertagandet avsevärt skulle förbättra ekonomi och resurser. Valand var en fattig skola med en snäv budget från Göteborgs kommun, trots att den rekryterade studenter från andra delar av landet. Ett statligt övertagande hade också diskuterats under lång tid. På 70-talet hade situationen blivit än mer frustrerande och övertagandet betraktades som något som redan borde ha ägt rum för längesedan. Att skolan var fattig var inte heller en åsiktsfråga. Universitets- och högskolestyrelsens beräkningar av skolans budget visade att skolan endast hade 70 % av den finansiering som Kungliga Konsthögskolan fick. Det var hög tid för en förändring. Skolan hade ett gott anseende och ansågs vara likvärdig vad gäller kvalitet och alla var överens om att detta borde återspeglas i budgeten.

På Valand ville många att skolan (om än under statlig styrning) skulle förbli självständig, men så blev aldrig fallet. Skolan var liten, den rymde inte mer än 60 studenter totalt, och var dåligt utrustad med avseende på personal, administration och verkstäder. Den ansågs behöva ett resursstarkt ramverk. Ett betryggande faktum var också att rektor och styrelse för Göteborgs universitet var positiva till ett införlivande av konstutbildningarna. Planen var att integrera högskolan för musik, scenkonst, konst och design. De konstnärliga utbildningarna förblev också enskilda institutioner de första åren efter reformen, med en självständig budget. Det var ett viktigt faktum som tycktes garantera fortsatt autonomi.

När man studerar effekterna av denna reform på Valand ser man direkt att utbildningen som sådan aldrig påverkades av rambytet. Den individuella studiegången stod i centrum för skolan – i detta avseende förändrades ingenting. Lärarnas och professorernas handledning betraktades fortfarande som en form av vägledning, eller rådgivning, och förblev frivillig, liksom allt annat. Studenten var fri att välja var och när hen skulle arbeta, och hur. Verkstäderna och lärarna var resurser som kunde utnyttjas, liksom de kurser som erbjöds i olika tekniker och de konsthistoriska föreläsningarna. Det var dock upp till studenten att besluta om och ta ansvar för det kreativa resultatet av dessa val.

Det är tydligt att många förstaårsstudenter upplevde bördan av bristen på ramar. Den konstnärliga utvecklingen, drivkraften framåt, var varje students eget ansvar. Utbildningen vid skolan var på många sätt bara summan av en rad separata och individuella projekt vars framgångar, såväl som motgångar, var beroende av individens förmåga att försvara, eller inte försvara, de chanser, resurser och utmaningar som skolan erbjöd. Ändå verkar det inte ha förekommit någon egentlig kritik mot detta system. Studenterna verkar ha accepterat det som en del av utmaningarna med att bli konstnär. Som vi ska se var situationen densamma i Stockholm.

Att alla var överens om att Valand behövde ekonomisk kompensation för de många år skolan levte på en liten budget uppfattade dess företrädare som ett säkert tecken på en förstärkt budget. Trots att alla var överens om detta, var problemet att Göteborgs universitet och myndigheterna aldrig kunde besluta vem som skulle ta notan för kostnaderna. Detta lämnade Valand i ekonomiskt bakvatten och när institutionerna i början av 80-talet slogs samman till en enhetlig struktur, på grund av reformer av det administrativa systemet, och de separata budgetarna slogs samman till en gemensam pott, begränsades Valands självstyre i betydande utsträckning. Nu kunde representanter från andra institutioner påverka Valands ärenden. Det var alltså inte upp till skolan att besluta vad som skulle prioriteras eller inte. Varje institution hade sina egna intressen att tillvarata och konkurrensen var stenhård. Detta resulterade i oenighet mellan Valand och de andra konstnärliga högskolorna/institutionerna samt fakultetsstyrelsen. Denna oenighet pågick under hela 80- och 90-talen och Valands ekonomi blev aldrig nämnvärt bättre. I mitten av 90-talet medgav till och med dekanus vid fakulteten att Valand aldrig fick den ekonomiska ersättning skolan så väl behövde. Mer än 15 år efter reformen låg Valand fortfarande efter stockholmsskolorna.

Historien hade kunnat sluta där, men en närmare titt på meningsskiljaktigheterna mellan Valand, de andra konstnärliga högskolorna/institutionerna och fakultetsstyrelsen vid Göteborgs universitet visar ett mer komplext mönster. Självklart var de ekonomiska faktorerna och den inskränkta autonomin tungt vägande faktorer, men det låg mer i konflikten än så.

Vid tiden för reformen 1977 var många företrädare för högskolorna för musik och musikvetenskap i Göteborg överens om att det var dags för en förändring av den traditionella studiegången. Enligt deras uppfattning fanns behovet av en utbildning som främjade demokratisering av kultur och konst (en fråga som också hade samklang med den socialdemokratiska kulturpolitiken). Kommersiella intressen inom konsten, liksom elitism, ansågs vara problem som behövde åtgärdas. Utbildningarna till musiker och musiklärare diskuterades därför som strategiska instrument för utveckling av företrädare som kunde förändra traditionella ideal och värderingar. Integrering av musikutbildning inom universiteten var ett välkommet tillfälle att utveckla en ny inriktning för utbildningen. I en miljö som erbjöd tvärvetenskapliga kontakter, både med de övriga konstformerna och med vetenskapen, kunde nya tankegångar utvecklas, vilket skulle gynna nya inriktningar i svenskt musikliv.

Tanken att täta kontakter mellan konst och vetenskap hade en positiv potential låg inte i linje med den självständiga traditionen vid Valand. Tvärtom. På skolan fanns ett ständigt krav på bildkonstens och konstnärens autonomi och frustrationen fördjupades när Valand tvingades in i en budgetstruktur som på många sätt placerade skolan under ekonomiskt förmyndarskap. För dem som välkomnade kontakter mellan olika institutioner och nya perspektiv, var det ekonomiska samarbetet kanske ett mindre problem, men på Valand uppfattades det som en kränkning. Den frustrerande ekonomiska och administrativa tvångströjan var en sak, men det var ideologiskt motbjudande för dem som betraktade bildkonst som en fri,

individuell process att ställas inför argument om obligatoriska tvärvetenskapliga kontakter. Det var ett argument för en begränsning av konstnärens nödvändiga frihet – och något otänkbart. Alla samarbeten måste bygga på valfrihet.

Det var alltså inte bara ekonomiska frågor som ledde till sammandrabbningar, utan även denna grundläggande skillnad i åsikt om vad en konstnärlig utbildning kan vara, hur den ska vara uppbyggd och i vilket sammanhang den ska utvecklas. I mitten av 90-talet såg dekanus vid fakulteten en stark potential för Valand att utvecklas i linje med brittiska konstskolor, som Goldsmith College of Fine Arts eller Slade School of Fine Arts, där bildkonstutbildningar, enligt dekanus, hade utvecklats i nya och annorlunda riktningar tack vare kontakten med ett omgivande universitet. Dekanus såg även detta som ett instrument i den nya situationen med hårdare konkurrens med de nya konsthögskolorna i Umeå och Malmö. Det kom dock ingen respons på denna idé från Valand. De traditionella idealen för konstutbildning upprätthölls. På Valand fanns inget intresse för nya inriktningar. Huvudmålet var i stället att utveckla ekonomiska muskler som var tillräckligt stora för att kunna konkurrera med konstakademiens gamla skola.

Åren kring 1980–1990 var en tid då förutsättningarna för högre utbildning började förändras markant. 1993 skedde en ny reform av den högre utbildningen som innebar en betydande ökning av autonomi för enskilda universitet och högskolor. Orden ”kvalitet” och ”frihet” var veritabla ledord i reformen och visade på att ett universitet är bäst på att sköta sina egna angelägenheter, därav talet om frihet. Samtidigt infördes dock förvaltning genom uppföljning och utvärdering, därav talet om kvalitet. Detta ställde högre krav på skolorna eftersom de nu förväntades leverera kvalitetsrapporter och självutvärderingar. De svenska universiteten och högskolorna blev på detta sätt introducerade i den utvärderingskultur som nu har blivit rutin.

För Valand gjorde dessa förändringar ingen större skillnad. Högskolan var inbäddad i universitetsstrukturen och om Göteborgs universitet fick mer självstyre eller inte förändrade inget på institutionsnivå. För de fristående skolorna i Stockholm fick reformen däremot mycket större genomslag och Konstfack var tidigt med i denna förändringsprocess. Där fungerade den i många avseenden som ett välkommet verktyg för en skola i färd med att staka ut en ny riktning.

Konstfackskolan

Före reformen 1977 hade Konstfack en minst sagt oklar status. Formellt sett var det en ”fackskola” – en slags gymnasieskola med yrkesinriktning och ett alternativ mellan teoretisk utbildning och en ren yrkesutbildning. I verkligheten var dock studenterna som antogs till design och konsthantverksfacken mycket äldre och mer erfarna. Skolan var attraktiv. Den hade, tillsammans med Högskolan för design och konsthantverk i Göteborg, ryktet att vara den ledande svenska skolan inom konsthantverk och design. De sökande var därmed många och de få utvalda en elit.

Skolan rymde många olika utbildningsinriktningar som var och en var en separat institution. En student kunde specialisera sig på textil, keramik, grafisk design, metallarbete eller möbler/inredning. Det fanns också två inriktningar inom konst: skulptur och dekorativ målning. Dessa bildkonstutbildningar var dock inte ”fria” liksom den som erbjöds vid Kungliga Konsthögskolan eller Valand. I stället stod de dekorativa, eller tillämpade, användningarna av konst i fokus. Utbildningen vid de två konstfacken var därför strukturerad och innehöll stora mängder schemalagd undervisning. Den dekorativa/tillämpade inriktningen krävde schemalagd praktikbaserad teknisk utbildning.

Konstfacken ansågs inte heller ha samma rang som de övriga. För många studenter utgjorde de bara en förberedande utbildning för Kungliga Konsthögskolan. Till skillnad från sina studentkollegor på design- och hantverksinstitutionerna var skolan för dem bara ett stopp på vägen mot högre utbildning.

Konstfackskolan inrymde alltså fack med olika status och det föreföll klart för alla, både för skolans styrelse, politiker och administratörer, att den officiella omvandlingen av skolan till en formell högskoleutbildning 1977 borde innebära en renodling. Stängningen av konstfacken ansågs vara ett logiskt steg i omvandlingen av skolan till en design- och hantverkshögskola.

Tanken på att lägga ned konstfacken mötte dock starkt motstånd. Detta motstånd berodde dels på det allmänna motståndet mot reformen bland Stockholms konsthögskolor, dels på en gammal idé om skolan som en förening av konst och design, och att skolan skulle tappa en vital del om konstfacken gick förlorade. Överraskande nog tog politikerna så småningom motståndarnas sida, men den lösning som presenterades hade inte hörsammat innehållet i protesterna. I stället byggde den på ideal som låg till grund för den nya socialdemokratiska kulturpolitik som hade presenterats ett par år tidigare. Utbildningsministern menade att det som behövdes var en konstutbildning som kunde tjäna den demokratiska ambitionen att tillgängliggöra kulturen i samhället. För ministern föreföll det logiskt att konstfacken kunde tjäna detta syfte – den dekorativa/tillämpade inriktningen fanns redan där, och utbildningarna hade redan förändrat sin inriktning mot sådana ideal. Den ökade politiska medvetenhet som var ett resultat av studentrevolterna 1968 och en kritisk inställning till vad som ansågs vara borgerlig konstkonsumtion hade resulterat i många projekt och åtaganden vid konstfacken som var samklang med denna nya attityd. Utsmyckningar i elitmiljöer undveks till förmån för projekt på förskolor, sjukhus och äldreboenden.

När reformen genomfördes i Stockholm 1978 (förseningen berodde på de många protesterna och det starka motståndet bland de konstnärliga högskolorna) fick måleriprogrammet namnet "Bild och miljö". Det skulle representera en radikalt annorlunda utbildning än "fri konst"-programmen vid Kungliga Konsthögskolan och Valand. Utbildningsplanen sträckte sig över 17 sidor och angav att det krävdes en närvaro på minst 80 % för att få en examen. Studierna omfattade bland annat perspektiv, konsthistoria, färglära, anatomi, muralteknik, grafik, screen och olika teckningstekniker. Det fanns också tid för individuellt arbete och möjligheterna att arbeta friare ökade för varje år.

Bild och miljö-programmet undergrävdes dock snart av det förändrade klimatet i den omgivande konstvärlden. I början av 1980-talet raderades den ideologiska och politiska grunden för programmets tillämpade inriktning ut. Inom konstvärlden skedde en kraftig ökning av försäljningen av lös-konst och bildkonst blev ett investeringsobjekt. Unga studenter på konsthögskolorna kunde sälja sina verk för stora summor, långt innan de haft sina examensutställningar. På Bild och miljö-programmet ökade oviljan att arbeta med tillämpad konst. Det stod klart för alla att programmet ledde till en återvändsgränd för varje konstnärlig karriär. Säljbara objekt var temat för dagen.

Det skapade en situation där nästan ingen på bild och miljö-programmet uppskattade utbildningsplanen, varken studenter eller lärare. De schemalagda studierna var också kopplade till en yrkesinriktad och förberedande utbildningsnivå och de flesta studenter som antogs till skolan fortsatte att sikta på studier i ”fri konst”. Resultatet blev att de flesta studenterna var missnöjda med de obligatoriska studierna och fortsatte att söka till Kungliga Konsthögskolan. Detta ledde till plågsamma konflikter och frustration, inte bara inom institutionen och i relationen till rektor och styrelse, utan även i förhållande till andra institutioner på skolan där konststudenternas protester mot schemalagda studier möttes med misstänksamhet.

Det som så småningom förändrade situationen var en kombination av attitydförändringar, uppfinningsrikedom, nya regler och förordningar inom förvaltningen av högre utbildning, en mer uttalad och kännbar konkurrens mellan konsthögskolorna och – viktigast av allt – det postmoderna skiftet i den samtida konsten.

Förändringarna av styrningen av högskolorna i reformen 1993 hade flera syften. För den nya konservativa majoriteten var oberoende universitet och högskolor avgörande och alla skolor och institutioner inom högre utbildning fick frihet att själva bestämma över både budget och innehåll. Som tidigare noterats ökade dock efterfrågan på uppföljningar, kvalitetsrapporter och utvärderingar. Press i form av administrativ och ekonomisk återkoppling ersatte alltså den direkta politiska styrningen. Denna förändring, som var krävande på vissa sätt, skapade välkomna möjligheter till nya initiativ vid Konstfack.

Samtidigt som idéerna bakom dessa politiska förändringar utvecklades, fick det postmoderna skiftet inom samtidskonsten i slutet av 80-talet fullt genomslag på konsthögskolorna. Intresset för konstteori och fransk filosofi fick studenterna att kräva fler seminarier och introduktioner till de nya idéerna. Den traditionella uppdelningen av programmen efter material eller genrer (måleri, grafik, skulptur) ifrågasattes och studenterna blev alltmer intresserade av alternativa material och utställningslokaler. Vissa övergav till och med helt idén om konst som objekt och började arbeta med konceptuella eller processbaserade praktiker.

Dessa förändringar i kombination med en ny ledning för flera av institutionerna vid Konstfack ledde till nya grepp. Bild och miljö-programmet bytte namn till Måleri och de nya professorerna började argumentera starkare för att programmet skulle förändras till ett program för ”fri konst”. 1993 års universitets- och högskolereform utgjorde ett välkommet tillfälle att förverkliga denna förändring. Samtidigt började företrädarna för fotografiinstitutionen att tänka i nya banor, som svar på den postmoderna praktiken och teorin inom samtida fotografi, och de började argumentera för en mer strukturerad och teoretisk utbildning.

Nya idéer om samverkan mellan institutioner växte också fram i mitten av 90-talet. Trycket från den externa konkurrensen mellan de nationella konsthögskolorna, till följd av de nystartade skolorna i Umeå och Malmö, förväntades öka. Det var uppenbart att varje enskild institution var för liten för att kunna konkurrera effektivt och behovet av förstärkning upplevdes av många. 1997 skapades den nya institutionen för ”Fri konst” och anslöt sig till institutionerna för foto, skulptur, måleri och textil. Värt att notera här är den strategiska omorienteringen, som hade sitt ursprung vid fotografiinstitutionen. De nya idéerna om en mer strukturerad och teoretisk utbildning utvecklades inom ramverket för konst, vilket gav ett tvådelat argument. Argumentet var att även om studenten måste agera som en fri agent för att skapa de bästa möjligheterna för utveckling av sina kreativa förmågor, måste vissa grunder erhållas. Total frihet omförhandlades till en villkorad valfrihet. Skolan erbjöd en rad frivilliga

kurser, projekt och seminarier från vilka studenten var tvungen att välja upp till 50 % av sin studietid. Detta gjordes inte för att kväva studentens kreativitet, utan – enligt argumentet – för att förstärka den. Underförstått låg en annan syn på konstnärens yrkesroll. Att behärska kritisk reflektion, tal- och skriftspråk och konstteoretiska frågor verkade nu vara välbehövliga kompetenser för en framgångsrik karriär inom samtidskonsten. Idén om en struktur stod inte i konflikt med idén om den fria, originella och oberoende konstnären. Detta förblev grunden, men det var uppenbart att hanteringen av den samtida konstscenen krävde kontroll över mer komplexa instrument och nya intellektuella färdigheter och för att kunna bemästra detta behövde studenten robust och organiserad vägledning.

Kungliga Konsthögskolan

Agendan för en ny fri och individuell bildkonstutbildning i Sverige sattes genom reformeringen av Kungliga Konsthögskolans stadgar 1938. Processen hade startat 50 år tidigare med de så kallade opponenterna, unga studenter som på 1880-talet motsatte sig den (i deras ögon) byråkratiska och konservativa akademien och dess bristande respons på de nya tendenserna i det samtida franska måleriet som de unga konstnärerna beundrade mycket. De kommande generationerna, som även de var influerade av den franska avantgardescenen, studerade i Paris, många av dem vid *Académie Matisse*, och lyckades med det den äldre generationen strävade efter: en fullständig reformering av Konstakademiens utbildning. Deras progressiva, modernistiska ideal om konstnärens fria utbildning (som påverkades starkt av studierna i Paris) blev inflytelserika och etablerade som en doxa. De dominerade fortfarande alla konstutbildningar vid tiden för den svenska högskolereformen 1977.

Utbildningen som löd under Konstakademien i Stockholm tycks ha varit en av de första skolorna i Europa som under första hälften av 1900-talet omorienterade utbildningen mot den samtida konstscenen. Reformen av stadgarna 1938 tycks också ha varit mycket mer radikal och öppen för förändringarna inom det omgivande konstnärliga klimatet än de samtida akademierna i Europa.² Skolan som grundades på idealet om en utbildning i samklang med den samtida scenen, höll sig också á jour med den konstnärliga utvecklingen och rekryterade kontinuerligt professorer bland de ledande svenska konstnärerna (under 1900-talet nästan uteslutande män, vilket speglar den könsmissiga koreografin inom det konstnärliga området). Utbildningen förblev på så sätt flexibel och speglade utvecklingen inom det omgivande konstfältet. Ett bra exempel är reaktionerna på den kritiska debatten i den svenska konstvärlden på 1960-talet (som härrörde från den utmaning som pop och happenings utgjorde). Denna debatt fick omedelbart gensvar vid Kungliga Konsthögskolan.

Den djupgående omförhandlingen av konst- och verkbegreppet vid denna tid utmanade metoderna för konstnärlig utbildning. Traditionella arbetsätt och material som länge ansetts vara naturliga inslag i den konstnärliga utbildningen (teckning, anatomi, modellstudier) uppfattades nu av många studenter som irrelevanta. Men vilken alternativ utbildning skulle ersätta den? Vilken utbildning kunde det finnas för de studenter som ville

² I det sista kapitlet i Nikolaus Pevsner i *Academies of Art* Cambridge 1940 diskuteras samtida akademier i Tyskland, Storbritannien, Italien och Frankrike och ingenstans syns en radikal agenda som den vid Stockholmsakademien.

arbeta med objekt, happenings och slumpen som ledstjärna? Vilken plats kunde studier av anatomi och modeller ges i en utbildning som följde de nya tendenserna? På vilken grund skulle relationen mellan lärare och student kunna byggas om studenten inte ville arbeta med modellstudier och form/färg?

Det är viktigt att notera att denna utmaning upplevdes inom konstprogram i många länder. Det framgår av ett brev skrivet i oktober 1962 från UNESCO-organisationen Association Internationale des Arts Plastiques (AIAP), adresserat till konstskolor världen över. I Sverige hanterades det av Lennart Rodhe, professor vid Kungliga Konsthögskolan i Stockholm. I brevet stod att det var föranlett av önskan att genomföra ”en kritisk undersökning av undervisningsmetoderna för konstutbildning i olika länder” och utredningen motiverades av en debatt som börjat florera på konstskolor runt om i världen. Den ”traditionella konstskoleutbildningen” stod inför ökad kritik och på AIAP var man överens om att det fortfarande fanns ”för mycket av gamla rutiner”. De ansåg dock också att det hade utvecklats ”en tendens till moderna trick eller genvägar” som hade medfört att ”absolut nödvändig utbildning” kringgåts och att många unga konstnärer hade ”gått vilse”. Därför var det dags att utvärdera och omvärdera grunden för konstutbildningen.

På Kungliga Konsthögskolan i Stockholm arbetade några av Sveriges mest etablerade konstnärer och skulptörer som professorer. De drev alla modellateljéer och undervisning i anatomi och perspektivteckning gavs också under detta decennium. I början av 60-talet hade dock många studenter börjat ifrågasätta denna ordning. När brevet med undersökningen nådde Lennart Rodhe i oktober 1962 var debatten omfattande inom skolan. Vid lärarrådets möte i november 1962 meddelades att en kommande allmän debatt skulle hållas, eftersom det under det gångna året förekommit återkommande klagomål och kritik från såväl studenter som lärare. Missnöjet visade sig i form av en heterogen mängd röster som var intresserade av olika förändringar, men som hade en enhetlig grund för sin kritik: den öppna och experimentella estetiska situationen i samtidskonsten krävde en förändring av skolans utbildning. Resultatet av dessa protester blev att traditionella metoder, som modellstudier, minskade och att nya verkstäder etablerades där studenterna kunde experimentera med nya material, som plast eller film. Till följd av klagomålen erbjöds också seminarier om samtidskonst och teori.

En ännu viktigare faktor var att kritiska röster hade efterfrågat en större variation i kontakterna mellan studenter och professorer. Vid antagningen till skolan skrevs studenterna in för undervisning av en viss professor och ateljéerna hade därmed ofta haft en avgränsande funktion. Nu önskade studenterna ett mer flexibelt system och i slutet av 60-talet avskaffades inskrivningen hos specifika professorer/ateljéer. Den individuella och fria utbildningen vid skolan blev därmed ännu friare. Det var nu upp till varje enskild student att välja handledningskontakter, anmäla sig till seminarier eller kurser, experimentera och hitta nya kreativa initiativ. Från 70-talet och framåt blev metaforen ”forskning” också allt vanligare i beskrivningar av denna utbildning. Företrädare för skolan uppfattade utmaningarna med att hantera det oförutsedda, det ensamma arbetet, den nödvändiga nyfikenheten och behovet av kreativ fantasi som något som tycktes förena forskaren och konstnären. Något som dock inte kommenterades och förblev underförstått i dessa heroiska beskrivningar var de enorma utmaningar som denna fria utbildning skapade för studenterna.

Få kritiserade dock skolan, både internt och externt. Det finns nästan inga spår av kritik eller debatt i dokumenten i arkivet eller i artiklar i pressen. Den lilla kritik som framfördes betonade särskilt studenternas utsatta situation och tydliggjorde nackdelen med det stora ansvar som lades på varje individ: det som förutsattes var att studenterna har självförtroende och förmåga att hantera svårigheter och tvivel, eller åtminstone styrkan att söka hjälp. Och det, påpekade kritikerna, var inte alltid fallet. Problemet hade också ett genusperspektiv.

Antalet kvinnliga studenter hade visserligen ökat och fördelningen mellan könen var jämn under 1980-talet, men fram till 1983 fanns det ingen kvinnlig professor vid skolan. Ett fåtal professorer medgav att socialt genererade könsskillnader (blyga tjejer/djärva pojkar) kunde påverka studentens chanser att genomföra utbildningen framgångsrikt, men det vidtogs inga gemensamma åtgärder mot problemet. Få förändringar gjordes alltså av utbildningen mellan slutet av 60-talet och början av 90-talet och skolan och dess utbildning förblev, som vi sett, en förebild för både Valand och studenter vid institutionen för måleri vid Konstfack.

I mitten av 90-talet skedde dock en snabb förändring. Som tidigare nämnts innebar förändringarna av högskoleförvaltningen nya utmaningar. Det som sågs som ett välkommet tillfälle till reformer vid Konstfack betraktades som ett hot vid Kungliga Konsthögskolan. Dessa politiska förändringar och nya krav på uppföljningar och kvalitetsredovisningar krävde också nya och byråkratiska rutiner samt en mer formell hantering av årsredovisningarna. Kritiken mot den nya ordningen var stark bland professorerna.

Samtidigt ledde den intellektuella vändningen i det postmoderna skiftet inom samtidskonsten i slutet av 80-talet och det ökande intresset för konstteori och fransk filosofi till att även studenterna vid Kungliga Konsthögskolan efterfrågade fler teoretiska seminarier. Svaret från skolan var att erbjuda teoretiska seminarier, men till skillnad från dem vid Konstfack, inom ett intakt ramverk av en helt fri utbildning, utmanade inte integreringen av det postmoderna kunskapsgodset den gamla rutinen. I mitten av 90-talet, när flera av de andra konkurrerande svenska konsthögskolorna etablerade konkurrenskraftiga alternativ inriktade mot det växande intresset för konstteori och filosofi, hördes istället tvivel på Kungliga Konsthögskolan. Skolan kritiserades också för att erbjuda en "anti-intellektuell" utbildning och frånvaron av strukturerade kurser förknippades med en förlegad modernistisk tradition. Kungliga Konsthögskolan var inte längre någon förebild och i mitten av 1990-talet utmanades den gamla hierarkin.

Den nya utbildningsplanen från 1996 skrevs som ett direkt svar på denna situation. Texten markerade ett betydande inflytande från dem som förespråkade en mer strukturerad utbildning. En jämförelse med andra studiegångar och program tillbaka till 1960-talet tyder på att skolans studenter aldrig tidigare varit pålagda så mycket schemalagd undervisning. Det var inte bara tekniskt inriktade kurser och introduktionskurser som gjordes obligatoriska utan även modellstudier, studieresor och presentationer av studenternas egna arbeten i olika former samt konstteori, konsthistoria och en yrkesorienteringskurs. Dessutom öppnade texten för möjligheten till en skriftlig examination av teoretiska kurser. Pressen på skolan krävde att justeringar gjordes, men resultatet blev en tydlig kompromiss. Att göra modellstudier obligatoriska låg inte i linje med utvecklingen av den samtida konstscenen. Det kan ses som ett tecken på kamp inom en gammal skola som försökte komma till rätta med ny konst och nya krav, men som ändå var ovillig att överge traditionella värderingar.

Akademisering eller formalisering?

När man ser till 35-årsperioden från 1960 till 1995 kan relativt få förändringar identifieras i den svenska högre konstutbildningen. Det som i stället märks är kontinuiteten i den fria utbildningsmodellen och programmets slående autonomi. Reformen 1977 fick föga genomslag och inte ens när den socialdemokratiska regeringen ingrep direkt 1978 för att inrätta en ny typ av utbildning i tillämpad konst vid Konstfack, kunde nya idéer etableras. Det som i första hand styrde var etablerade normer och värderingar inom det omgivande området för konstnärlig produktion. Den fria utbildningsmodellen omförhandlades och uppdaterades kontinuerligt och anpassades efter förändringar inom konsten. Vi har sett att förändringarna inom samtidskonsten på 60-talet ledde till nödvändiga anpassningar och att det postmoderna skiftet motiverade mer teoretiska kurser, mer struktur och fler intellektuella komponenter (som uppsatsskrivning och muntliga presentationer), men den i grunden individuella och fria orienteringen av utbildningen fanns kvar. Konstnärens skolgång förstods fortfarande inom ramen för ateljépraktiken. Den teoretiska komponent som introducerades på 90-talet förblev ett tillägg till det som i huvudsak var praktikbaserat konstnärligt arbete.

Reformen av högskoleförvaltningen 1993 införde dock nya administrativa rutiner och satte ny press på de gamla konstnärliga högskolorna i Stockholm som tvingade styrelserna och rektorerna att ge mycket mer detaljerade redogörelser av skolornas verksamhet. I denna mening fick de oberoende högskolorna i Stockholm nu anpassa sig till formella och allmänna rutiner som Valand, som en del av universitetet, sedan länge hade följt. På 90-talet kan vi alltså se en effekt av formalisering av konsthögskolorna och ett nytänkande i styrningen av skolorna som anpassats till det akademiska systemet. I denna mening hade reformen 1993 mycket större genomslagskraft än reformen 1977.

I strikta utbildningsfrågor upprätthölls dock autonomi fortfarande och den intellektuella vändningen vid konsthögskolorna i mitten av 1990-talet kan inte förklaras som ett resultat av påtryckningar från ett idiosynkratiskt akademiskt system. I stället kan vi identifiera den som en effekt av en villig anpassning till det postmoderna skiftet inom konstvärlden. Ett skifte som öppnade för möjligheten att lansera attraktiva alternativ till vad som verkade vara förlegade och gammalmodiga modernistiska ideal. Trots detta medförde intellektualiseringen av konstvärlden en intellektualisering av utbildningen och detta gjorde att inflytandet från akademiker, som konstkritiker eller filosofer, ökade. Många uppfattade tveklöst detta som en akademisering, men det är viktigt att notera att detta var en effekt av det ökade intresset för teori inom samtidskonsten.