

GRÄNSER OCH PASSAGER

En analys av de curatoriska och konstnärliga subfälten

Av: Jan Ekman
Handledare: Charlotte Bydler

Abstract

I have, with a point of departure in two case studies; the artist, curator and scientist Andreas Gedin and Maria Lind, curator and director of Tensta konsthall, contextualized with a couple of respondents; the freelance curator, writer and editor Power Ekroth and the freelance curator and artist Carl Michael von Hausswolff, conducted a field analysis on curatorial and artistic practices. I have applied key concepts in order to conduct the analysis.

Furthermore, the case studies and the respondents have been placed in a contemporary artworld. These components have been related to a contemporary historical segment of the artworld. This in turn, has been related to older, international circumstances of change and various conditions in the two subfields. I have suggested certain a proximity in the artistic and curatorial practices. I have also suggested three types of conduct or signature features linked to the curatorial practices.

One result implied in the responses in the interviews is that the formal requirements to enter the field are low on part of the artist as compared to that of the curator. This is only a weak indication due to the small sample. This distribution seems plausible in that, amongst other things, the connection on the curatorial part to the institution as well as a greater proximity to centres of power requires a larger accumulation of educational capital.

The movements that at times occur between the subfields could simply be a consequence due to the frail demarcation of the fields. The dynamics due to the accumulated capital appears to be the foremost distinctive factor that influence the possibility of movement across the demarcations.

The artist appears to have the most to gain from the weak demarcations due to the fact that venturing in to curatorial territory provides a greater access to the possibilities of defining the field. Another plausible explanation to the at times frequent passing over the borders is the economical circumstances in the cultural sector.

Key Words: Andreas Gedin, Maria Lind, Power Ekroth, Carl Michael von Hausswolff, field analysis, symbolic capital, Bourdieu, curator, artist, interview, structuralism, Szeemann.

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

1 INLEDNING	4
Syfte och frågeställningar	6
Teori	7
Bourdieu och fältteorin	8
Metod	11
Material	13
Forskningsläge	14
2 FALLSTUDIER	16
Andreas Gedin	16
Maria Lind	17
Kontextualisering: Power Ekroth och Carl Michael von Hausswolff	19
Power Ekroth	19
Carl Michael von Hausswolff	20
3 GRÄNSER OCH PASSAGER	22
De curatoriska verksamheternas etablering och utställningsverksamhetens förändring	22
Curatoriska praktiker: Beskrivning av subfältet	25
De konstnärliga praktikerna	31
4 ANALYS	35
Kritikerns reducerade inflytande och curatorns ökande betydelse	35
Curatorn och den curaterande konstnären	38
Asymmetri eller ekvilibrium	40
Finansiering och kapitalets härkomst	44
Den kulturella sektorn som arbetsmarknad	46
En sista rekapitulation	47
5 SAMMANFATTNING	52
6 LITTERATUR	54
Tryckt material	54
Internet	56
Intervjuer	56

1 INLEDNING

Curatoriella och konstnärliga praktiker utgör angränsande verksamheter i konstfältet. I denna uppsats ska jag studera och analysera dessa praktiker med utgångspunkt i två fallstudier: konstnären, forskaren och curatorn Andreas Gedin (f. 1958) och Maria Lind (f. 1966), curator och chef för Tensta konsthall. Dessa case kontextualiseras genom informanterna Power Ekroth (f.1971), frilansande curator, skribent och redaktör samt den frilansande curatorn och konstnären Carl Michael von Hausswolff (f. 1956).

Den curaterande konstnären är en tradition som har långa anor och ett tidigt exempel, bland många andra, finns i 1500-talet med Giorgio Vasari (1511-1574).¹ Ett samtida svenskt exempel finns i Andreas Gedin vars konstnärskap även omfattar curatorielle praktiker.² Curatorn som ingår i nära samarbete med konstnären eller konstnärgruppen är heller inte ovanligt i dagens konstvärld. Maria Lind ingår i sin curatorielle verksamhet ofta i nära samarbeten med enskilda konstnärer eller med någon typ av kollektiv.³

Denna curatoriska hållning är en praktik som i någon mening fjärrar sig från yrkesrollens mer traditionella funktioner som exempelvis förvaltning av en samling och med den förknippad utställningsverksamhet.⁴ Dessa ovan nämnda förhållanden mellan fälten antyder en närhet i fråga om praktik och metod. Trots beröringspunkter mellan verksamheterna finns det i den internationella debatten åtskilliga exempel där praktikerna framställs som existerande i ett slags opposition. Överskridande av gränserna ses inte med blida ögon. Framför allt inte en curatorns rörelse in i de konstnärliga verksamheterna.⁵ Bevakning av gränser och däri existerande positioner blir synlig i vår inhemska debatt rörande de kritiska respektive de curatorielle verksamheterna. Debatten blossade upp med texten ”Kritikernas nya kläder”, författad av Leif Nylén och publicerad i Dagens Nyheter i maj 1988:

i Enkehusets lokaler kommer man att arrangera utställningar av ett ganska speciellt slag. Man överlåter

¹ Lennart Palmqvist, *Utställningsrum*, Akantus Bokförlag, Stockholm 2005, s. 45.

² Andreas Gedin, *Jag hör röster överallt! Step By Step*, Göteborgs universitet, <<http://hdl.handle.net/2077/25451>>, s. 9f.

³ Maria Lind, *Selected Maria Lind Writing*, Brian Kuan Wood (red), Sternberg Press, Berlin 2010, s. 222f.

⁴ Lawrence Alloway, ”The Great Curatorial Dim-Out”, *Thinking about Exhibitions*, Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson och Sandy Nairne (red), Routledge, New York 2005, s. 221.

⁵ Irene Calderoni, ”Creating Shows: Some Notes on Exhibition Aesthetics at the End of the Sixties”, *Curating Subjects*, Paul O’Neil (red), Occasional Table, Open Editions/de Appel, London 2011, s. 78.

åt ett antal konstkritiker att i perioder fungera som deltidsanställda intendent⁶

Nylén framhåller att ”I extrema situationer blir själva valet den specifika konstnärliga akten...” och vidare: ”att detta kan innebära lika osynliga som oupplösliga legeringar av konst, kritik, institutioner och marknad, av reellt kapital och symboliskt.”⁷ I denna text berör han fler av de frågor som kretsar kring demarkationen av till fältet hörande praktiker. Det handlar om det (ofta) illa sedda skiftet mellan olika verksamheter som i förlängningen handlar om tillgång till makt och kapital. Den förflyttning mellan olika praktiker som de två kritikerna, Lars O Ericsson och John Peter Nilsson, företog sig, illustrerar i sig ett framtida skede där fler namnkunniga aktörer kommer att röra sig från en kritisk praktik till curatorieell verksamhet. Bland dessa återfinns Maria Lind.⁸

De konstnärliga praktikerna har traditionellt förknippats med originalitet och den unika signaturen. Inte minst sedan romantiken har de konstnärliga praktikerna förknippats med en kreativ förmåga sprungen ur individen och som relateras till ett unikt uttryck och integritet i förhållande till omvärlden.⁹ Konstnären definieras ofta som ett slags producent av ting–skapare av en oeuvre.¹⁰ Konstnärlig originalitet och det autonoma verket, har i allt högre utsträckning, med det historiska avantgardet (med exempelvis Duchamps prefabricerade objekt som förskjuter den kreativa processen från hantverksbetonad produktion till en teoretisk verksamhet som, i detta fall, separerar den konstnärliga praktiken från den unika avsändaren)¹¹, via konceptuella praktiker (där konstverk approprieras i kollektiva aktioner)¹² och genom den relationella estetiken (till exempel genom Daniel Pflumms transformationer av redan existerande material)¹³ ifrågasatts – det konstnärliga subjektets autonomi har blivit föremål för kritik.

På samma sätt som readymaden inte bara hade negerat den figurativa representationen, autenticiteten och upphovsmannskapet, samtidigt som den införde repetitionen och serien (det vill säga den industriella reproduktionens lag) som en ersättning för det hantverksmässiga originalets ateljéestetik, kom konceptkonsten att till och med undantränga bilden av det massproducerade objektet och ersätta den industriella produktionens och konsumtionens estetik med en estetik för administrativ och legal

⁶ Leif Nylén, ”Kritikernas nya kläder”, *Dagens Nyheter*, 880521.

⁷ Nylén, 880521.

⁸ Maria Lind, *Selected Maria Lind Writing*, Brian Kuan Wood (red), Sternberg Press, Berlin 2010, s. 411.

⁹ Hugh Honour och John Fleming, *A World History of Art*, Laurence King Publishing, London 1995, s. 598.

¹⁰ Andrea Fraser, ”In and Out of Place”, *Thinking about Exhibitions*, Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson och Sandy Nairne (red), Routledge, New York 2005, s. 438.

¹¹ John Roberts, *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art After the Readymade*, Verso, New York 2007, s. 81.

¹² Lucy Lippard, ”Flyktförsök”, *Konceptkonst*, Sven-Olov Wallenstein (red), Raster Förlag, Stockholm 2006, s. 264.

¹³ Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Lukas and Sternberg, New York 2010, s. 16f.

organisation och institutionell validering.¹⁴

Vissa curatoriska praktiker, till exempel ovan nämnda kollaborativa ansats, har delvis skakat av sig administratörsfunktionen till förmån för en metod vars praktik i någon mening minner om konstnärlig verksamhet. Det förefaller med andra ord existera ett slags oscillering mellan de respektive praktikerna. Rörelsen finns representerad i Power Ekroths redaktörskap, kritiska verksamhet och curatoriska praktik och den finns inbäddad i Carl Michael von Hausswolffs konstnärliga praktik som omfattar både visuella uttryck och ljudkompositioner och vidare till de curatoriska verksamheterna.

Delar av de funktioner som förknippas med de curatoriska praktikerna, som de gestaltar sig idag, är i sig problematiska i det att de emanerar ur skilda, redan existerande positioner i konstvärlden. Litteraturen påvisar bristen på en enhetlig metodologi vilket kan förklaras med verksamhetens ursprung i ett slags fusion av kritiker, museidirektör och samlare.

Gränserna för curatoriska praktiker, antyds genom detta, i någon mening, vara svårdefinierade.

Konstnärer ägnar sig stundom åt curatoriska praktiker och curatorer är, förvisso i olika hög grad, involverade i den konceptuella produktionen i samband med kollaborativa arbetsformer.¹⁵ Praktikerna kännetecknas genom detta, åtminstone delvis, av ett dialektiskt utbyte. Titeln på denna uppsats avser att spegla denna demarkationens vaghet; fälten är omgärdade av gränser men dessa är genomträngliga, där finns även passager.

Syfte och frågeställningar

Mitt syfte med denna magisteruppsats är att undersöka och analysera de curatoriska och konstnärliga praktikerna som subfält vilka ingår i ett större konstfält. Undersökningen och analysen förankras i mina fallstudier och de övriga informanterna. Jag avser att undersöka och analysera hur subfälten särskiljs och hur maktdistributionen och maktrelationerna i olika

¹⁴ Benjamin H.D. Buchloh, "Konceptuell konst 1962-1969: från administrationens estetik till kritik av institutioner", *Konceptkonst*, Sven-Olov Wallenstein (red), Raster Förlag, Stockholm 2006, s. 177.

¹⁵ Irene Calderoni, "Creating Shows: Some Notes on Exhibition Aesthetics at the End of the Sixties", *Curating Subjects*, Paul O'Neil (red), Occasional Table, Open Editions/de Appel, London 2011, s. 78.

positioner ser ut inom och mellan fälten. Hur är positionerna och subfälten avgränsade och hur gestaltar sig rörelserna mellan fälten?

Vilka likheter finns det mellan de curatoriska och konstnärliga praktikerna? Är det rimligt att påstå att vissa curatoriska funktioner och verksamheter kan likställas med konstnärliga metoder och praktiker? Eller, med andra ord, finns det en närhet mellan praktikerna som motsäger de stundom skarpa avgränsningarna. Kort sagt: kan de curatoriska och konstnärliga metoderna sägas utgöra samma, eller åtminstone närliggande, praktiker? I vilken mån är fälten tydligt avgränsade? Om rörelser sker mellan fälten, hur ser dessa ut? Hur uppfattas maktrelationen mellan olika positioner inom respektive fält?

Det skall tilläggas att jag genom fallstudierna och informanterna erhåller en så väl tidsmässig avgränsning och som fokus på ett intellektuellt segment av konstfältet. En pol där fältets egna kapital är större än det ekonomiska.¹⁶

Teori

Det teoretiska fundamentet är tredelat och består av teorier och exempel kring decentraliserade konstnärliga praktiker, Pierre Bourdieus (1930-2002) fältteori, samt texter som i olika utsträckning teoretiserar de curatoriska verksamheterna.

John Roberts, professor i konstvetenskap och estetik vid University of Wolverhampton i England, beskriver i *The Intangibilities of Form: Skill and deskilling in Art After the Readymade*¹⁷ hur konstnärsrollens unicitet reduceras genom olika rörelser och exempel i det historiska avantgardet och inom konceptkonsten. Roberts skriver om konstnärsrollen som varande postcartesiansk i dess subjektupplösta metod och praktik. Till denna text fogar jag filosofen och idéhistorikern Michel Foucaults (1926-1984) ”What is an Author”¹⁸, en text som baseras på en föreläsning och vilken publicerades år 1969 samt kritikern och professorn i

¹⁶ Pierre Bourdieu, *Konstens regler: Det litterära fältets uppkomst och struktur*, Brutus Östlings förlag, Stockholm 2000, s. 138.

¹⁷ John Roberts, *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art After the Readymade*, Verso, New York 2007, s. 9.

¹⁸ Michel Foucault, ”What is an Author” (1969), *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Harrison, Charles och Wood, Paul (red), Blackwell Publishers Limited, Oxford 1996, s. 923.

litteratursemiotologi, Roland Barthes (1915-1980) "From Work to Text"¹⁹, som först publicerades i nummer tre av tidskriften *Revue d'esthétique*, år 1971. Med dessa två texter kom den individuella rösten att ifrågasättas. Det konstnärliga subjektet dödförklarades och det kulturella verket kom att ingå i relationer av ömsesidiga beroenden vilka knyter det samman med andra verk.²⁰ Detta resulterar i en ickehierarkisk process av meningsproduktion.

Därtill kommer jag att använda mig av curatören och kritikern Nicolas Bourriauds (f. 1965) *Postproduction*.²¹ Motivet till att använda denna text är att den ytterligare belyser det fragmenterade konstnärssubjektet. Dels vill jag genom *Postproduction* skapa en länk till det svenska 1990-talet och den då framträdande sociala skulpturen, eller, med Bourriauds ord, den relationella estetiken.

Med Bourdieus fältteori, som den presenteras i *Konstens regler: Det litterära fältets uppkomst och struktur*, som i original publicerades år 1992, avser jag att söka förståelse för och verktyg till att beskriva relationer och strukturer inom och mellan de angränsande subfälten i konstvärlden. Med dessa angränsande subfält avser jag de konstnärliga och curatoriska praktikerna. Senare i detta avsnitt återkommer jag med en mer utförlig presentation av fältteorin. Detta då den är väsentlig för förståelsen av mitt arbete och kräver en närmare presentation.

Bourdieu och fältteorin

Jag vill inledningsvis klargöra att jag talar om de konstnärliga och curatoriska praktikerna som två separata subfält.²² Dessa verksamheter ingår i, och hör i egentlig mening till ett och samma fält- konstens fält.²³ Att jag ändå talar om de respektive praktikerna som separata fält, subfält, beror på att jag vill kunna fokusera de olika positionernas specifika kapital, strategier och andra väsentliga faktorer och för tydlighets skull särskilja dessa i texten. Det handlar med andra ord om att kunna hålla isär praktikerna och att analysera dem som separata enheter. De

¹⁹ Roland Barthes, "From Work to Text", *Art in Theory 1900 – 1990: An Anthology of Changing Ideas*, Charles Harrison och Paul Wood (red), Blackwell Publishers Limited, Oxford 1996, 940f.

²⁰ Bourdieu, 2000, s. 291.

²¹ Bourriaud, 2010, s. 13.

²² Johan Ericstam, "Konstmuseifältet", *Kulturens fält – en antologi*, Donald Broady (red), Daidalos, Göteborg 1998, s. 237.

²³ Donald Broady, "Inledning: en verktygslåda för studier av fält" *Kulturens fält – en antologi*, Donald Broady (red), Daidalos, Göteborg 1998, s. 11.

konstnärliga och curatoriska praktikerna utgör med andra ord två relativt autonoma subfält inom det större konstfältet.²⁴

För att förstå och förklara hur de respektive fälten definieras och avgränsas, samt hur rörelser dem emellan gestaltar sig, har jag framför allt använt mig av Pierre Bourdieus *Konstens regler: Det litterära fältets uppkomst och struktur*. ”Konstmuseifältet” av konstvetaren Johan Ericstam behandlar i huvudsak museet som ett subfält till det större, omgivande konstfältet. Även Barbro Anderssons ”Postmodernism som avantgardestrategi” är belysande för vissa aspekter av det svenska 1990-talets konstvärld som genom fallstudierna är relaterad till min undersökning.

Viktiga begrepp som förekommer i min uppsats rör olika typer av kapital. Jag kommer att beröra kulturellt, symboliskt, socialt och ekonomiskt kapital. Dessa begrepp rör; kännedom om så kallad finkultur; för ett fält specifikt värderad, materiell eller immateriell tillgång; släktband, vänskapsförbindelser och övriga betydande kontakter; samt materiella tillgångar.

Begreppet habitus avser att beskriva system av dispositioner som påverkar individens handlingar och förmåga att orientera sig i specifika sammanhang i den sociala världen. Habitus är delvis införlivat i individen genom det tidiga umgänget med familjen och delvis något den tillägnat sig utanför denna sfär. Habitus utgör ett förkroppsligat kapital.²⁵

Begreppet fält betecknar ett system av relationer mellan ingående aktörer. Fältet kan även preciseras som socialt fält, vilket definieras som en dynamisk arena där individer, grupper eller institutioner strider om olika typer av gemensamma värden. Specifikt för denna uppsats kommer produktionsfältet, och i synnerhet det kulturella fältet att beröras. Detta fokus på produktionsfältet kommer sig av de verksamheter och praktiker som mina case samt informanterna är involverade i. Denna typ av fält definierar, och analyserar verk, värde, föreställningar och de till fältet hörande producenterna, med fokus på den kulturella produktionen.

Fältet kan även beskrivas som ett autonomt, socialt mikrokosmos. En del av detta mikrokosmos utgörs av maktfältet. Denna del av fältet kan beskrivas som ett rum vari de olika

²⁴ Ericstam, 1998, s. 237.

²⁵ Bourdieu, 2000, s. 266.

aktörerna vilka förfogar över de typer av kapital vilket berättigar dem till dominerande positioner inom fältet, utkämpar symboliska strider om dess gränser och om att "...förändra eller bevara det relativa värdet på de olika kapitalformerna...". Denna del av fältet har den starkaste anknytningen till omgivande fält, till exempel det ekonomiska fältet, och är beroende av externa hierarkiseringsprinciper. Här värdesätts i högre grad yttre framgång i form av exempelvis kommersiella vinster och social berömmelse. Detta kontrasterar mot den interna hierarkiseringsprincipen där den specifika konsekrationen prioriteras. Det vill säga den konsekration som sker genom det strata som utgörs av andra, jämförbara producenter och vilka i det samma utgör den huvudsakliga konkurrensen.²⁶

Produktionsfältet och de däri ingående aktörerna omfattas av objektiva relationer. Dessa relationer utgör en struktur som är bestämmande för interaktionen mellan aktörerna och är beroende av deras respektive positioner inom fältet. De objektiva relationerna består i dikotomier så som dominans eller underkastelse, konsekrerad eller nykomling. Positionerna definieras genom system av relevanta, dynamiska egenskaper knutna till positionen vilken relateras till andra positioner inom fältet.²⁷

Produktionsfältet utgörs med andra ord av både konstnärer och institutioner samt de till dessa och till konstens område, i stort, knutna verksamheter (kritiker, konsthistoriker, gallerister, museichefer, et cetera). Det är det sammantagna produktionsfältet som skapar konstverkets värde genom att gemensamt vara delaktigt i produktionen av den tro som utgör fältets gemensamma värdegrund. Det är således inte konstnären som ensam skapar konstverkets värde.²⁸

Enligt Bourdieu bör fältet kännetecknas av en hög grad av autonomi. Detta innebär att det specifika fältet är självständigt gentemot andra fält. Fältet utgör ofta en skådeplats för interna strider där konflikten rör definitionsprivilegiet av fältets innebörd eller betydelse, verksamhet och aktörer. De olika aktörerna och grupperingar som ingår i fältet strävar efter att avgränsa detsamma utefter egna intressen och kriterier. Uppdelning, uppfattning och beskrivning av fältet, *nomos*, är den princip som ytterst avgör vem som har rätt till delaktighet i fältet. Denna

²⁶ Bourdieu, 2000, s. 314ff.

²⁷ Bourdieu, 2000, s. 268f och 334f och 346.

²⁸ Bourdieu, 2000, s. 332.

makt att konsekvrera fältets aktörer syftar till att begränsa rätten att delta i definieringsprocessen av aktörerna, verksamheten och objekten.²⁹

Det är *gränserna* (mellan genrer eller discipliner eller mellan olika produktionsformer inom samma genre) och därigenom hierarkierna som är insatserna i striderna om definitionen (eller klassificeringen). Att definiera och försvara gränserna, att kontrollera tillträdet, innebär att försvara fältets etablerade ordning. Att antalet producenter ökar är en av de viktigaste kanalerna för de externa förändringar som påverkar styrkeförhållandena inom fältet...³⁰

En av de faktorer som karaktäriserar fältet är om dess dynamiska gräns även kan omfattas av en juridisk gräns. Det vill säga om gränsen innebär en kodifierad inträdesavgift i form av exempelvis utbildningskrav. En hög grad av kodifiering av tillträde till fältet föreskriver en viss konsensus kring spelreglerna på arenan. Då en låg grad av kodifiering föreligger utgör tvisten om spelreglerna en av de mer betydande och framträdande aktiviteterna inom fältet. Det konstnärliga fältet utmärks av en låg grad av kodifiering vilket innebär en relativt otydlig gräns gentemot omgivande fält. Gränserna som omgärdar det konstnärliga fältet är med andra ord porösa, genomträngliga. Detta påverkar även befattningar, andra än konstnärens, som existerar inom fältet då dessa ämbeten är föremål för en mångfald definitioner och legitimeringsprinciper.

Det litterära och konstnärliga fältet är en av dessa *osäkra platser* i det sociala rummet som tillhandahåller vagt definierade positioner, som snarast måste skapas än övertas i färdigt skick och som därför är extremt elastiska...³¹

Metod

Metoden utgörs av en kvalitativ analys i kombination med fallstudier. Fallstudierna är huvudsakligen utförda genom halvstrukturerade intervjuer. Min avsikt är att bedriva en deskriptiv forskning samt att genomföra en fältstudie och analys av det sammantagna materialet. Maktrelationer och distributionen av makt, inom och mellan subfälten uppmärksammas och undersöks. Målet är att beskriva och förklara länkar och skeenden inom-

²⁹ Bourdieu, 2000, s. 324ff.

³⁰ Bourdieu, 2000, s. 327.

³¹ Bourdieu, 2000, s. 328.

och mellan de curatoriska och konstnärliga fälten.³² Metoden är en kvalitativ, analys där jag kombinerar litteratur- och fallstudier samt intervjuanalyser. Litteraturen representerar historien men belyser och behandlar även samtida exempel. Fallstudierna rör nutida och närliggande förhållanden och exempel. Genom de specifika fallen erhåller jag en avgränsning efter att jag inledningsvis definierat ett problem – de olika typerna av relationer mellan subfälten som i sin tur är beroende av kapitaldistributionen.³³

Fallstudien lämpar sig som metod då jag avser att undersöka ett aktuellt, samtida skeende – en specifik företeelse. Vidare är fallstudien passande då metoden är partikularistisk och alltså är inriktad på en viss företeelse, situation eller person. Metoden avser att åskådliggöra, eller förtydliga den kunskap som inhämtats genom litteraturstudierna.³⁴

Mina fallstudier omfattar Andreas Gedin, filosofie doktor i fri konst, konstnär och curator och Tensta Konsthalls nuvarande direktör Maria Lind, framförallt i hennes tidigare yrkesroller som curator och kritiker. Dessa fallstudier kontextualiseras med curatorn, redaktören och kritikern Power Ekroth samt konstnären och curatorn Carl Michael von Hausswolff.

Vid inhämtning av information från de specifika fallen har jag använt mig av semistrukturerade intervjuer. Intervjuerna är löst strukturerade då respondenterna delvis beskriver skilda erfarenheter och definierar studieobjektet på olika vis. Avsikten med den semistrukturerade intervjun är att, i den utsträckning det är möjligt, kunna ställa jämförbara frågor till respondenterna.³⁵ Den halvstrukturerade intervjun möjliggör även att frågorna delvis formuleras individuellt och att jag därmed kan vara lyhörd inför den utveckling som intervjun ger på handen.³⁶

Intervjuerna har i samtliga fall, med undantag för Maria Lind, skett genom e-post. Intervjun med Maria Lind genomfördes på Tensta krog som ligger i nära anslutning till Tensta Konsthall. Att de övriga intervjuerna genomförts med e-post beror på tidsbrist hos en respondent. När den metoden väl var etablerad ansåg jag att det inte förelåg någon validitetsbrist då huvudparten av intervjumaterialet inhämtades per e-post. Respondenterna har även bidragit med kompletterande information genom att svara på följdfrågor. Genom

³² Sharan B. Merriam, *Fallstudien som forskningsmetod*, Studentlitteratur, Lund 2006 (1994), s. 22.

³³ Merriam, 2006, s. 57f.

³⁴ Merriam, 2006, s. 23ff.

³⁵ Merriam, 2006, s. 88.

³⁶ Merriam, 2006, s. 88.

dessa svar på följdfrågor vilket undanröjer den eventuella diskrepansen som de olika typerna av intervjumetod eventuellt kan innebära.

Material

Det huvudsakliga materialet i min uppsats består av de intervjuer som genomförts med mina case samt de övriga informanterna. Intervjuobjekten är valda för att de genom sina specifika erfarenheter och verksamheter belyser, och förhåller sig till, olika delar av de förhållanden som beskrivs i litteraturen. Maria Lind förfogar, genom sin långa, yrkesverksamma bana, ett vidsträckt perspektiv som i synnerhet kan ge mig en inblick i vissa omständigheter i de specifikt svenska förhållandena i konstfältet. Lind har även avsevärd internationell erfarenhet och stor kunskap om de curatoriska verksamheternas skiftande funktioner. Inte minst är hennes erfarenheter av nära samarbeten med olika konstnärer av intresse. Ytterligare ett motiv till valet av Maria Lind som case är att hon är en av de aktörer på konstscenen som i vissa av sina curatoriska funktioner omtalas som tangerande de konstnärliga praktikerna. Därtill har hon erfarenhet av rörelsen från det konstkritiska fältet till den curatoriska verksamheten. Andreas Gedin har en lång erfarenhet som aktiv, etablerad konstnär. Utöver det har Gedin med sin avhandling i fri konst, *Jag hör röster överallt! Step by Step*, 2011, givit ett viktigt bidrag till den konstnärliga forskningen rörande produktionen av utställningar samt konstnärliga praktiker och relationen till curatorisk verksamhet.

Carl Michael von Hausswolff har figurerat i åtskilliga internationella sammanhang. von Hausswolffs perspektiv är i första hand konstnärens, men han har även erfarenhet av curatering varför hans medverkan, bland annat kan belysa rörelsen mellan subfälten. Power Ekroth bidrar genom sin erfarenhet av frilansande, curatorisk verksamhet med ett delvis annat perspektiv än det Maria Lind erbjuder. Genom dessa funktioner bidrar informanterna med specifik kunskap som kastar ljus över olika förhållanden och omständigheter som uppenbaras i litteraturen. Intervjuobjekten är med andra ord motiverade genom att de utifrån sina positioner och påföljande kunskaper kan bidra med information kring olika aspekter av de två subfälten som de beskrivs i litteraturen.

Utöver intervjuerna består mitt material av tidningsartiklar hämtade ur Dagens Nyheter och NU - The Nordic Art Review. Dessa källor har bidragit med information gällande det svenska

konstfältet under 1990-talet. Litteratur rörande denna period består annars huvudsakligen av monografier. Artiklarna har med andra ord varit värdefulla vad det gäller kontextualisering av intervjumaterialet. För att inhämta mer generell kunskap kring de curatoriska praktikerna har jag använt mig av ett antal antologier i ämnet. Bland dessa bör *Thinking About Exhibitions* framhållas. Denna antologi innehåller mer abstrakta redogörelser för utställningskonsten och curatorisk verksamhet. *Curating Subjects* innehåller även den fler värdefulla bidrag där texterna är av mer systematisk och generaliserande karaktär som redogör för olika aspekter av curator- och utställningsverksamhet. Många av antologierna utgörs annars av intervjubaserade titlar vilka i första hand ger ett slags anekdotisk inblick i specifika curatorskap. Arkeologen och kulturskribenten Lennart Palmqvists *Utställningsrum* redogör för utställningsrummets historiska etablering och utveckling i anknytning till curatorisk praktik. Denna titel är sällsynt i det att den behandlar de curatoriska verksamheterna och dess skiftande funktioner i ett längre historiskt perspektiv.

Forskningsläge

Vad det gäller det aktuella forskningsläget gällande curatorisk verksamhet utgörs det mesta av materialet, som ovan nämnts, främst om anekdotiskt, intervjubaserat material. Bland dessa bidrar skribenten, curatören och konsthistorikern Hans Ulrich Obrist (f. 1968) med viktiga insikter genom det intervju-material som är samlat i *A Brief History of Curating*. Likaså *On Curating: Interviews with Ten International Curators* av skribenten, konstnären, konsthistorikern och curatören Carolee Thea bidrar med kunskap i curatorisk verksamhet.

Systematiska, generaliserande och teoribaserade texter är mer ovanliga. En viktig antologi som hör till denna grupp utgörs av nämnda *Thinking About Exhibitions*, utgiven av Routledge. *Curating Subjects*, för vilken curatören, konstnären och skribenten Paul O'Neil är redaktör, utgör ytterligare en antologi som är mer teoretisk i anslaget. Vidare har Andreas Gedins redan nämnda doktorsavhandlingen i fri konst, vid Konsthögskolan Valand och Konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet, *Jag hör röster överallt! Step by Step*, från 2011, bidragit med viktig information rörande skillnader och likheter mellan de konstnärliga och curatoriska praktikerna. I denna avhandling analyserar Gedin det konstnärliga och curatoriska arbetet med utgångspunkt i filosofen och litteraturteoretikern Michail Bachtins (1875-1975) texter kring det dialogiska. Det dialogiska perspektivet för med sig att relationen mellan konstnären och

curatorn i högre grad kännetecknas av ett diskursivt utbyte snarare än tydliga särskiljningar. Gedin använder sig av Bachtins idéer för att undersöka och diskutera konstnärsrollen och dess praktiker samt för reflektioner kring relationer och likheter mellan konstnärs- och curatorrollen.

Även Sara Christine Warholms magisteruppsats *Critic, negotiator and gatekeeper: An analysis of the role and influence of the curator within the contemporary art field*, skriven vid Linköpings universitet år 2009, bör omnämnas. I denna uppsats undersöker Warholm hur curatorrollen påverkar konstscenen och konstbegreppet. Warholms perspektiv är närliggande somliga av mina utgångspunkter. Hennes uppsats fokuserar dock debatten kring curatorrollen i ett samtida medielandskap. Warholms arbete utgör inte en fältanalys av curator- och konstnärsrollen. Utöver det gör jag antaganden och påståenden som är diametrala Warholms utsagor och hypoteser.

2 FALLSTUDIER

I detta avsnitt presenterar jag de i studien ingående intervjuobjekten. Avsikten med dessa presentationer är att påvisa hur det sociala kapitalet förvaltas, hur det kulturella kapitalet förvärvas och hur de berörda personernas praktiker gestaltar sig. Min avsikt med de kortfattade redogörelserna av respondenternas verksamhet och bakgrund är att belysa deras relevans för min frågeställning. Deras skilda erfarenheter och praktiker kastar ljus över olika delar av problematiken i mina frågeställningar och ger sammantagna en god inblick i, och förståelse för dess mångfacetterade helhet.

Andreas Gedin

Andreas Gedin är filosofie doktor i fri konst vid Valands konsthögskola/Konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet, sedan år 2011. Den konstnärliga utbildningen omfattar även studier vid Medborgarskolans målarskola mellan åren 1981-1983. Utöver det har Gedin utbildningskapital i form av en filosofie kandidat i litteraturhistoria och filosofi vid Stockholms universitet. Denna examen är från 1987.

Andreas Gedins första impulser till skapande verksamhet uppstod i tidig ålder. Även föräldrarnas intresse och umgänge har varit betydande för denna inklinat. Gedins umgängeskrets har också påverkat intresset för kulturrelaterad konsumtion och produktion. Vid inträdet i konstfältet hade Gedin ingen konsthögskoleutbildning och saknade därmed det specifika kontaktnät som dylika utbildningar för med sig. Den första utställning Andreas Gedin medverkar i är *Julutställningen* på galleri Index i Stockholm. Följande år ställer han ut på galleri Mors Mössa, som är en del i Göteborgs alternativa konstscen.³⁷

Andreas Gedin har deltagit i gruppställningar både internationellt så väl och i Sverige. Till de internationella gruppställningarna hör bland andra *Le temps du corps et en corps* på *Institute Suédois* i Paris, Frankrike år 2010. År 2008 deltog Gedin i *Europa Neurotisch* på Petersburg Project Space i Amsterdam, Holland. År 2010 deltog han *Modernautställningen* på

³⁷ Andreas Gedin, e-postintervju med författaren, 111121.

Moderna museet i Stockholm. År 1994 deltog Gedin i *Julutställningen* på galleri Index i Stockholm. På samma galleri, år 1999, visas Gedins separatutställning *Chinese Whispers*. Bland separatutställningarna kan även *Step by Step* på Malmö konstmuseum år 2011 nämnas. Denna utställning var en del i avhandlingsarbetet i Fri konst.

Andreas Gedin har curaterat ett antal utställningar och då i samarbete med bland andra konstnären Rineke Dijkstra (f. 1959) år 1999 och Deimantas Narkevičius (f. 1964) år 2007. Han har även varit delaktig i undervisningen på Konstfacks curatorutbildning som handledare och föreläsare. Gedin har även varit verksam som skribent i tidskrifter som *90-tal* och *NU - The Nordic Art Review*. Vidare är det värt att notera att Gedin var stipendiat vid Iaspis (International Artists Studio Program in Sweden) åren 2004 och 2005. I samband med detta bör det poängteras att Maria Lind tillträdde tjänsten som direktör för Iaspis år 2005.³⁸

Genom curatoriskt arbete och medverkan i tidskrifter håller Gedin det sociala kapitalet aktivt i det samma som han förvärvar symboliskt kapital. Det symboliska och det kulturella kapitalet ökar även med det aktiva konstnärskapet som manifesteras i utställningsverksamhet och utställningskataloger, däribland en publikation i anslutning till ovan nämnda *Chinese Whispers*. Utbildningskapitalet är förvärvat vid fler tillfällen och är initialt inte legitimerande för konstfältet.

Maria Lind

Maria Lind är i dag verksam som chef på Tensta Konsthall i Stockholm. Maria Lind är född i Stockholm och bodde under en tid av sin uppväxt i bruksorten Sandviken. Mellan åren 1988 och 1989 arbetade Maria Lind som curatorassistent på Kulturhuset i Stockholm, hon var då tjugotvå år. Det tidiga inträdet i konstvärlden skedde dessförinnan genom arbete som museivakt på Waldemarsudde i Stockholm. Viljan att jobba i denna miljö var en direkt orsak av farföräldrarnas konstintresse. Än viktigare för Maria Linds konstintresse är hennes farfars far som med sparade medel köpte konst och byggde upp en mindre samling. En av de konstnärer vars verk fanns i hans ägo var Thage Nordholm (1927-1990). Konstnären som ställdes ut på Waldemarsudde vid det tillfälle under Linds tonår då hennes farföräldrar tog med henne till platsen som senare skulle bli hennes arbetsplats. Maria Linda farfars far kom

³⁸ Maria Lind, i intervju m. förf., 111011. Bandat samtal, Tensta krog.

från Bergslagen och var ursprungligen smed till yrket men utbildade sig småningom till journalist. Efter återupptagna, tidigare avbrutna gymnasiestudier, läste Maria Lind Konstvetenskap vid Stockholms universitet där hon tog en kandidatexamen i konstvetenskap och ryska. Inom släkten är Maria Lind den förste att erhålla högre utbildning.

Under 1990-talet framträdde Lind i en rad sammanhang på den svenska konstscenen. Lind var medredaktör för konsttidskriften Index mellan åren 1994 och 1998. År 1997, i sin funktion som nyutträd curators på Moderna museet i Stockholm, var hon drivande i Moderna Museet Projekt. Denna verksamhet bestod i tjugonio beställda konstnärsprojekt som utställdes i ett temporärt projektutrymme i anslutning till museibygnaden. Dessa konstnärsprojekt ställdes även ut i museets ordinarie lokaler och på platser runt om i staden.

Under sin tid på Moderna Museet, år 1998, var Maria Lind även co-curator för Manifesta 2 i Luxemburg. Samma år var curaterade hon det svenska deltagandet i São Paulobiennalen vilket representerades av Ann-Sofi Sidén. Till denna biennial återkom Lind som curator år 2001 då Sveriges deltagande representerades av Annika Eriksson.

Mellan år 1998 och 2000 drev Maria Lind, tillsammans med Hans Ulrich Obrist och Rebecca Gordon Nesbit, den oberoende konstscenen Salon 3 i London. Därefter, år 2002, övertog Lind chefskapet över Kunstverein München. Vid denna institution bedrev Lind experimentell verksamhet med konstnärer som Rirkrit Tiravanija (f. 1961) och Matts Leiderstam (f. 1956).

År 2005 blev Lind utnämnd till direktör vid Iaspis (International Artists Studio Program in Stockholm) där verksamheten, under hennes ledning, betonade forskning, symposier och seminarier samt olika typer av kollaborationer. Under sin tid på Iaspis curaterade Lind även ett antal soloutställningar med bland andra konstnären Saskia Holmkvist (f. 1971).

Maria Lind har sedan 1990-talet undervisat vid ett flertal konstnärliga utbildningsinstitutioner. Som exempel kan Kungliga konsthögskolan i Stockholm och Center for Curatorial Studies vid Bard College i delstaten New York, USA nämnas. Utöver ovan nämnda engagemang har Lind publicerat konstkritik i både svensk dagspress (Svenska Dagbladet och Dagens Nyheter) och internationella konsttidskrifter, däribland Art Forum och Frieze.

Maria Lind har en kandidatexamen i konsthistoria och ryska från Stockholms universitet. Där har hon även studerat idéhistoria, semiotik och feministisk teori. Lind har även studerat

Critical Theory vid Independent Study Program, knutet till *Whitney Museum of American Art* mellan 1995 och 1996.

I Maria Linds biografi syns förekomsten av ett betydande utbildningskapital. De högre studierna tjänar som extern legitimeringsprincip. Genom undervisningsuppdrag och framträdande ämbetsuppdrag finns det kulturella kapitalet representerat. I och med Salon 3 och de curatoriska engagemangen finns dels det symboliska- och dels det kulturella kapitalet närvarande i biografien. Det omfattande nationella, så väl som internationella kontaktnätet vittnar om ett avsevärt socialt kapital. I den personliga historien finns kulturintresset förankrat hos mor- och farföräldrar. Den vittnar även om ett tidigt, eget konstintresse.

Kontextualisering: Power Ekeroth och Carl Michael von Hausswolff

Power Ekroth

Power Ekroth (f. 1971) arbetar som frilansande curator och är medredaktör för konsttidningen *Site*. Ekroth har en släkting som är konstnär, men vare sig denna släkting eller andra medlemmar i den närmsta familjen har påverkat hennes intresse för kultur. Föräldrarna saknar egentligt intresse för konst. Drivkraften att ägna sig åt de konstinriktade verksamheter som hennes yrkesutövning består i är hennes egen. De kontakter, framförallt med olika konstnärer (exempelvis Johan Thurfjell [f.1970] och Matti Kallioinen [f.1974]), som knöts under studietiden på Konstfacks curatorutbildning, har varit av stor betydelse för det fortsatta engagemanget i konstvärlden.

Ekeroth är utbildad vid Uppsala och Stockholms universitet. Vid Stockholms universitet har hon bland annat läst konstvetenskap och praktisk filosofi. Power Ekroth läste även den ovan nämnda curatorutbildningen på Konstfack mellan åren 1998-2000, som en av utbildningens första studenter.

Efter studietiden har Ekroth kontinuerligt curaterat och med-curaterat grupputställningar och biennaler. Bland dessa kan *International Biennial for Artists Books*, på *Bibliotheca Alexandrina* i Egypten år 2004 nämnas; konsttidningen *Materials* tioårsjubileum, *Material*

10 Years, en grupputställning i samarbete med stiftelsen *Art Node* i Stockholm år 2000; *Tabla Dubb*, en ljud/bildinstallation/performance av och med Hassan Khan (f. 1975), Moderna Museet c/o, Stockholm 2003; och *Wrap Your Troubles in a Dream*, på galleri *Lautom Contemporary* i Oslo år 2008. Bland de deltagande konstnärerna i den sistnämnda utställningen kan konstnärerna Katarina Löfström (f. 1970) och Johan Thurfjell (f. 1970) nämnas. Under 2011 har Power Ekroth varit delaktig i det curatoriska arbetet med *Nordic Art Today: Conceptual Debts, Broken Dreams and New Horizons*, på *Etagi* i St. Petersburg, Ryssland. Power Ekroth är även verksam som skribent och har publicerats i bland annat *Frieze*, *ArtForum*, *Konstperspektiv* och *Expressen*.

Power Ekroths biografi uppvisar ett för konstfältet adekvat utbildningskapital. Genom hennes verksamhet, i form av curatoriska frilansuppdrag och genom involveringen i tidskriften *Site* samt medverkan i annan tryckt media, hålls det sociala kapitalet aktivt samt innebär ett tillägnande av symboliskt kapital.

Carl Michael von Hausswolff

Carl Michael von Hausswolff har sedan slutet av 1970-talet varit verksam som konstnär. von Hausswolffs konstnärskap har rönt uppmärksamhet så väl nationellt som internationellt. Carl Michael von Hausswolff framhåller vänkretsen som mer betydande för kulturintresset framför medlemmar av den egna familjen. Han tillskriver dock föräldrarna ett visst eget intresse för konst och musik där modern var musikaliskt lagd och fadern en begåvad tecknare. Gallerier, museer och andra platser för kulturkonsumtion har von Hausswolff sökt upp på egen hand. Carl Michael von Hausswolff saknar egentlig, formell utbildning men har läst kurser i litteratur- och musikvetenskap vid Göteborgs universitet.³⁹

von Hausswolffs praktiker spänner över ett brett spektrum och innefattar ofta olika typer av samarbeten. Dessa kollaborationer rör ofta yttre förhållanden som till exempel institutionell, teknologisk eller social problematik. Dessa samarbeten kan även röra sig om musikproduktion eller den, med konstnären Leif Elggren (f.1950), delade bördan i att regera över en imaginär

³⁹ Carl Michael von Hausswolff, e-postintervju med författaren, 111031 och 111123.

nation.⁴⁰ har deltagit i grupputställningar som *Manifesta 1* i Rotterdam, år 1996 och *documenta X* i Kassel följande år. Samma år deltog Carl Michael von Hausswolff i den femte Istanbul biennalen och *Smart Show* i Stockholm. Hans konstnärskap har uppmärksammats i *ArtForum* vid ett flertal tillfällen. Även vad det gäller separatutställningar har C.M. von Hausswolff, allt sedan det tidiga 1980-talet, representerats på exempelvis galleri *Andrehn-Schiptjenko* och galleri *Niklas Belenius*. Många av dessa utställningar har producerats i samarbeten med den ovan nämnde Leif Elggren och även med konstnären Erik Pauser (f. 1957), andra har genomförts helt under eget namn.

von Hausswolff har arbetat med fotografi, performancekonst, ljud- och ljusinstallationer samt film. Oaktat vilket media som tas i bruk är Hausswolffs angreppssätt präglad av en teoretisk hållning. I likhet med Andreas Gedin beskrivs von Hausswolff som en konceptkonstens arvtagare i *Dagens Nyheter*, år 2010 av kritikern och lektorn i konstvetenskap, Milou Allerholm.⁴¹ Från år 2003 har han återkommande curaterat ljudkonstprojektet *freq_out* i städer som exempelvis Paris, Berlin och Köpenhamn.

I Carl Michael von Hausswolffs biografi är det symboliska, det sociala och det kulturella kapitalet mer framträdande än de externa legitimeringsfaktorerna i form av exempelvis utbildningskapital. Både i sitt konstnärskap och som curator hålls von Hausswolffs sociala kapital aktivt. Även det kulturella kapitalet ökar till följd av dessa praktiker.

⁴⁰ Daniel Birnbaum, "Northern Line and the Post-Authentic Stress Syndrome", *Nuit blanche. Scènes nordiques: les années 90*, utst. kat., Suzanne Pagé (red), Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris 1998, s. 2.

⁴¹ Milou Allerholm, "'Svensk konceptkonst' på Kalmar konstmuseum", *Dagens Nyheter*, 100923.

3 GRÄNSER OCH PASSAGER

De curatoriska verksamheternas etablering och utställningsverksamhetens förändring

I Oxford English Dictionary definieras begreppet curator som en person vilken tjänstgör som intendent eller vakt vid ett museum, eller för någon annan typ av samling. Ordets latinska etymologi leder tillbaka till begreppet curare – att kurera, eller, annorlunda uttryckt, att bota eller behandla. Enligt Oxford English Dictionary kan dagens etablerade betydelse av ordet spåras till mitten av 1600-talet.⁴²

Avsikten med följande stycken är att påvisa de skiftande betydelser och funktioner som förknippas med de curatoriska verksamheterna och att därmed antyda närheten till Bourdieus påstående om konstfältet som lågt kodifierat.⁴³ Vad som är tvunget att poängteras är dock att denna redogörelse för den curatoriska verksamheten centreras kring ett västerländskt perspektiv och framför allt till fallstudierna. Jag är även angelägen om att endast ge en mycket kortfattad relatering av ämnets äldre historia.

Filosofen och konstkritikern Boris Groys (f. 1947) har talat om curatorm som den yrkesroll som först producerade konst, enligt dagens definition av ordet. Groys menar att curatorm, eller mer specifikt, museicuratorm, skapade konst, enligt dagens ordbruk, genom uppbyggnaden av museet, som institution, under det sena 1700-talet och 1800-talets början.⁴⁴

Redan innan detta exempel på organisering av en samling föremål, under kejsare Augustus (63 f. Kr – 14 e.Kr), inrättades högt specialiserade ämbetsverk vilka ansvarade för exempelvis byggnader och helgedomar. Dessa ämbetsverk utgjordes av så kallade curatorskollegier. Trots en relativt liten kunskap om sysslorna som dessa ämbetsmän ägnade sig åt går det att skönja vissa likheter med dagens curatoriska funktioner. I det specifika fallet med det curatorskollegium som rör byggnader och helgedomar fanns en uppdelning av ansvar vad beträffar helgedomar respektive profana byggnader. Till dessa kollegium fanns troligtvis en

⁴² Michael Clarke, *The concise Oxford dictionary of art terms [Elektronisk resurs]*, Oxford University Press, Oxford, 2001.

⁴³ Bourdieu, 2000, s. 328.

⁴⁴ Boris Groys, "Politics of Installation", [www.e-flux.com: <http://www.e-flux.com/journal/view/31#_edn2>](http://www.e-flux.com/journal/view/31#_edn2), 111024.

stab knuten. Detta indikeras av att begreppen subcuratorer och andremän förekommer i de historiska källorna.⁴⁵

I exemplet Giorgio Vasari (1511-1574), konstnär, konsthistoriker och arkitekt, som under renässansen systematiserar utställningen i Uffizierna efter konstteoretiska principer och ger akt på exempelvis geografiska samt kronologiska fakta och principer. Giorgio Vasaris gärning i anslutning till Uffizierna kan sägas utgöra en impuls till både etableringen av museiprincipen så väl som till den konsthistoriska disciplinen.⁴⁶ I samband med denna process (mellan 1500- och 1700-talet) sker en gradvis estetisering av konstverket.

År 1793 öppnar Grande Galerie du Louvre under namnet Museum de la Republique. Från att ha utgjort luxuösa dekorationer som exponerade ägarens makt estetiserades konsten och blev till konsthistoriska föremål med ett kulturhistoriskt värde.⁴⁷ Under 1900-talet sker en ökning i antalet kvalitativa, estetiskt genomtänkta utställningar där ett medvetet ändamål accentuerades.

Avgörande för framgången med konceptet ”utställningar som konstverk” blir att konstnärer helt eller delvis fungerar som curatorer och scenografer. Konstnärer reflekterar över utställningskonventioner på ett nytt och kreativt sätt som gör museet till en plats för ett permanent och socialt accepterat umgänge med tingen.⁴⁸

Ett steg i förändringen av utställningspraktiken sker genom futuristernas utställning på *Galerie Bernheim-Jeune* i Paris år 1912. Utställning visades även på *The Sackville Gallery* i London och på *Galerie Der Sturm* i Berlin. Centralt i utställningskonceptet var att betraktaren gjordes delaktig i den konstnärliga praktiken och i verket. Relationerna mellan producent och betraktare, verk och rum var, med andra ord, i fokus. Gränsen mellan galleriets arkitektur och konstverken upphävdes, liksom den mellan de skilda verken och de ingående konstnärerna: ”...det totala intrycket prioriterades.”

En liknande ansats syns i konstnären, arkitekten och teoretikern El Lissitsky (1890-1941), vars fullständiga namn lyder Lazar Markovitj Lissitskij, och dennes *Kabinett der Abstrakten* i Hannover, från 1928. Rummet som utgör detta det abstraktas kabinett var inrymt i Hannovers

⁴⁵ Palmqvist, 2005, s. 25.

⁴⁶ Palmqvist, 2005, s. 45f och 48.

⁴⁷ Palmqvist, 2005, s. 89ff.

⁴⁸ Palmqvist, 2005, s. 142.

provinsialmuseum och är en vidareutveckling av verket *Prounrum* som visats på konstutställningen i Berlin 1923. Rummet som en konkret helhet var den centrala tanken i verket och de enskilda, inkluderade enheterna (geometriska monokromer) skulle inte uppfattas som separata former eller självständiga storheter. I *Kabinett der Abstrakten* blir betraktarens roll framhävd i det att publiken tilläts arrangera om kombinationer av bilder monterade på kassetter. I likhet med det ovan nämnda exemplet med futuristerna blir den upphävda gränsen mellan arkitektur och verk samt betraktarens mer aktiverade position till en kritik av gängse utställningskonventioner. Det är intressant att notera att direktören för Hannovers provinsialmuseum (vid tiden för El Lissitskys installation av *Kabinett der Abstrakten*), Alexander Dorner (1893-1957), ansåg att konstverket – generellt - var ett uttryck för ett samhälleligt tillstånd och inte produkten av en enskild, genial individ.⁴⁹

Med konstnären Marçel Duchamp (1887-1968) tillförs nya angreppsvinklar till utställningsverksamheten. Därtill innebär Duchamps konstnärliga metoder och strategier en omdefiniering av de konstnärliga praktikerna. Marçel Duchamps readymade innebär en rörelse bort från det unika konstverket. Konstnärens funktion som förmedlare, eller rättare, omvandlare, aktiverar utställningslokalen och transformerar den till ett laboratorium där konstnärens praktik är dess själva medium.

Duchamp var även verksam som curator och ansvarig för privata konstsamlingar. Bland annat curaterade Duchamp surrealistutställningen som hölls i Gallerie Beaux-Artes år 1938. Galleriets arkitektur och miljö både framhövdes och doldes. Rummet utnyttjades maximalt. Taket fick en tung accent genom Duchamps installation av de tolvhundra kolsäckarna som var fästa i taket. Golvet var bestrött med mossa och löv. Där fanns en bassäng som var omgärdad av ormbunkar och vass. *Exposition Internationale du Surréalisme* befäste ett utvidgat konstbegrepp där utställningen utgör ett medium i sin egen rätt.⁵⁰

Fler av de ovan nämnda exemplen har, direkt, eller indirekt berört installationen som en metod förknippad med utställningskonsten. Begreppet installation, som en term vilken betecknar ett specifikt uttryck eller metod, togs i konstsammanhang i bruk under 1970-talet. En definition av termen lyder: ”...en anhopning av föremål och en miljö som konstruerades i ett galleri speciellt för en särskild utställning”. I denna definition av begreppet finns en närhet

⁴⁹ Palmqvist, 2005, s. 146 och 148ff.

⁵⁰ Palmqvist, 2005, s. 150 och 152ff.

till konceptkonstens främsta tankar: idén är verkets främsta aspekt. Planering och organisering föregår utförandet som i sig är sekundärt.⁵¹

Curatoriska praktiker: Beskrivning av subfältet

De curatoriska verksamheterna omfattar ett antal funktioner och det är en profession vars uppgifter, åtminstone delvis, varierar beroende på arena.⁵² Subfältets olika positioner kan ge upphov till interna strider där konflikten rör definitionsprivilegiet – vad är konst och vilken konst är betydelsefull? De olika aktörerna och grupperingarna strävar efter att avgränsa fältet utefter egna intressen och kriterier. Hur fältet uppfattas och delas upp – definieringen av fältet – är en socialt konstruerad kategoriseringsprincip som hos Bourdieu benämns *nomos*. Genom denna princip avgörs även vem som har rätt att äga tillträde till fältet.⁵³

Även institutionens samhälleliga förankring, eller kopplingar, är av betydelse för de agenter - däribland curatorn - som är verksamma inom den samma: hur är institutionen finansierad, sker det genom statligt stöd eller privata medel?, et cetera.⁵⁴ Även mellan institutioner som i en ytlig bemärkelse är jämförbara, som till exempel vad det gäller konsthallar inom ett specifikt segment, sker påverkan i skilda riktningar beroende på hur finansieringen ser ut och vilka politiska förutsättningar som ligger för handen. Konstinstitutionen är i en mening en politisk institution med juridiska och etiska förpliktelser och de till institutionen knutna individerna påverkas av dessa betingelser så väl som av den historiska kontexten.⁵⁵

Verksamheten är med andra ord kringskuren av exempelvis regleringsbrev, kulturpolitiska mål och ekonomiska faktorer.⁵⁶

De curatoriska verksamheterna kan således utvecklas i fler olika riktningar, eller emanera ur olika traditioner beroende av de omständigheter som betingar det specifika fallet.⁵⁷

Yrkesrollen delas huvudsakligen in i tre kategorier (vilka i sin tur ger upphov till fler

⁵¹ Palmqvist, 2005, s. 176.

⁵² Alloway, 2005, s. 221.

⁵³ Bourdieu, 2000, s. 324.

⁵⁴ Bruce W. Ferguson, "Exhibition Rhetorics: Material Speech and utter sense", *Thinking about Exhibitions*, Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson och Sandy Nairne (red), Routledge, New York 2005, s. 181.

⁵⁵ Ferguson, 2005, s.182.

⁵⁶ Katja Lindqvist, "Politik och konst – några ekonomiska konsekvenser", *Kulturekonomi: konsten att fånga osynliga värden*, Binnaz Ayata (red), Studentlitteratur, Lund 2007, s. 144.

⁵⁷ Nathalie Heinich och Michael Pollak, "From Museum Curator to Exhibition Auteur: Inventing A Singular Position", *Thinking about Exhibitions*, Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson och Sandy Nairne (red), Routledge, New York 2005, s. 245.

underkategorier): curatorn i funktion som utställningskommissarie eller museiintendent (ofta med en konstvetenskaplig- eller museologisk utbildning)⁵⁸ vilken arrangerar traditionella, didaktiska utställningar som förhåller sig till en konsthistorisk kanon.⁵⁹ Detta är curatorn som förvaltare av en samling, som besitter en specifik expertis och vilken i hög grad är beroende av konsthistorieskrivningen.⁶⁰ Med denna betoning på expertis följer ett behov av konsensus kring (den västerländska) kanon.⁶¹ I detta förfarande finns en stark koppling till den konsthistoriska disciplinen, bland annat genom krav på objektivitet, och även ett didaktiskt anslag.⁶² Den till museet knutna curatorn uppfyller en mängd funktioner som bland annat innefattar att rekvirera verk till museets samlingar samt att bevara och utställa de samma. Inköp av konst är behäftade med särskilda svårigheter då dessa måste relateras till befintlig kanon samtidigt som de bör vidareutveckla densamma. Det är i detta sammanhang viktigt att inte falla för övergående trender. Inköpen innebär, bland annat till följd av föregående, en särskild balansakt vars egentliga värde och betydelse fastställs i retrospekt. Inköpen är i första hand begränsade av en budget men avvägningarna som måste göras är många: det gäller att rekvirera viktiga verk, men även att inte göra för omfattande köp – och heller inte för få.

Det att förvärva verk till samlingarna (och dessa verks status) utgör ett viktigt bedömningskriterium av curatorns betydelse och status. Det är i detta sammanhang som relationen till de konstnärliga praktikerna och konstverket som den curatoriska professionen utsätts för speciella betingelser. Curatorns framgång är, som sagt, delvis är beroende av omvärldens dom över de inköpta verken och den betydelse som tillskrivs dessa verk. Det innebär att professionen i och med detta utsätts för andra bedömningskriterier än vad som är gängse förfarande vad det gäller begreppet profession – kompetensen är hos Parsons beroende av objektiva, vetenskapliga kriterier och kunskap.⁶³

Andra sysslor, som exempelvis att arrangera temporära utställningar tillkommer. I relation till dessa sysslor tillkommer den forskning - den inhämtning och sortering/analys av kunskap och information - som krävs kring aktuella konstverk och konstnärskap. Denna uppgift rör både

⁵⁸ Ferguson, 2005, s. 181.

⁵⁹ Calderoni, 2011, s. 70.

⁶⁰ Dave Beech och Mark Hutchinson, "Inconsequential Bayonets? A Correspondence on Curation, Independence and Collaboration", *Curating Subjects*, Paul O'Neil (red), Occasional Table, Open Editions/de Appel, London 2011, s. 56.

⁶¹ Beech och Hutchinson, 2011, s. 56.

⁶² Calderoni, 2011, s. 70 och 76.

⁶³ Alloway, 2005, s. 233.

utställningsverksamheten och inköp av konstverk. Utöver dessa funktioner har curatorm även ansvar för upprätthållandet av ett antal relationer knutna till verksamheten.

Curatorm befinner sig i en position där ett antal kopplingar sammanstrålar och blir i och med detta till en känslig kontaktyta för aktörer som: konstnärer; gallerister och samlare samt överintendenter och ledningsgrupper på museer och andra typer av institutioner.⁶⁴ I anslutning till denna funktion tillkommer avsevärda administrativa och organisatoriska uppgifter: organisera och instruera arbetsgrupper från olika discipliner vilka är nödvändiga för byggnationen av utställningar, formulera ett konceptuellt ramverk för de temporära utställningarna, vara delaktig i arbetet kring utställningskataloger, et cetera.⁶⁵ Som en passus bör det nämnas att den till museet knutna curatorns funktion varierar beroende på institution.

Curatorm bör ha ett brett perspektiv som omfattar sociala, samhällsliga och kulturella förhållanden, förändringar och krafter.⁶⁶ Eller, som kritikern och curatorm Michael Brenson framhåller bör curatorm förfoga över ett nationellt såväl som ett internationellt perspektiv i sin mångfacetterade roll. Positionen förutsätter ett handlag med diplomati såväl som kritik och kräver handlag med så skilda fält som ekonomi och estetik.⁶⁷

Till den andra kategorin hör den curator som arbetar i ett närmare, mer projektbetonat samarbete med konstnären. Här rör det sig om ett mer explorativt utställningsskapande som i lägre utsträckning är beroende av den konsthistoriska kanonen. Denna reciproka metod och process är mindre beroende av etablerade bedömningsgrunder – konsensus kring kanon - och har ett större fokus på att testa det oprövade, eller det åtminstone delvis nya.⁶⁸ Den curatorielle praktiken är i detta fall (jämfört med föregående kategori) närliggande de konstnärliga metoderna. Den undersökande metoden och praktiken avser att producera eller undersöka kunskap i motsats till att redovisa historiska fakta och förhållanden som det råder någon typ av konsensus kring.⁶⁹ Genom sin arbetsmetod utgör Maria Lind ett exempel som belyser denna kategori:

I tend to think of my approach to curating along similar lines to those of the artists I am interested in,

⁶⁴ Alloway, 2005, s. 221ff.

⁶⁵ Heinich och Pollak, 2005, s. 236.

⁶⁶ Alloway, 2005, s.229.

⁶⁷ Carolee Thea, *On Curating: Interviews with Ten International Curators*, Distributed Art Publishers Inc., New York 2009, s.13.

⁶⁸ Lind, 2010, s. 31.

⁶⁹ Calderoni, 2011, s. 70f.

many of whom work with models and projects, parallel situations and scenarios. It is not a question of showing what has already been stated, either on the level of content or form, but about testing something that is at least partly new, about working towards outcomes that are not clear before they are realized.⁷⁰

Rumsliga och tidsliga aspekter av den konstnärliga praktiken, så väl som av verken, sammanfaller med utställningsproduktionen och påverkar således curatorns position.⁷¹ Inte minst viktig för denna praktik som ifrågasätter, påverkar och utvecklar utställningsverksamheten är konstnären Mel Bochners (f. 1940) utställning *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art*, som hölls på School of Visual Arts år 1966. Denna utställning framhåller Benjamin H.D. Buchloh som en av de tidigaste, om inte den första, konceptuella utställningen. I utställningen var ett antal minimalistiska konstnärskap, samt mindre kända postminimalister och konceptuella konstnärer representerade.

Utställningen samlade ihop teckningar, skisser, dokument, tabeller och andra tillbehör i produktionsprocessen, och presenterade ”originalen” i fotostatkopior i fyra lösbladspärmar placerade på piedestaler mitt i utställningsrummet.⁷²

Mel Bochners grepp syftar till att förändra utställningens väsen i både ett spatialt och formmässigt avseende. Transformationen av utställningsrummet och dess tekniker och metoder var tematiskt viktig för postminimalistiska och konceptuella konstnärer. I detta fall är det även intressant att notera att Bochner, åtminstone delvis, fyller en curatorisk funktion.⁷³

The activities of artists and critics and curators outside institutions are always closer to new methodologies, new forms and, increasingly, new interdisciplinary approaches⁷⁴

Den tredje kategorin utgörs av curatören som ”auteur”. Denna position beskrivs enklast genom exemplet Harald Szeemann (1933-2005) och i synnerhet dennes utställning *When Attitudes Become Form: Works-Processes-Concepts-Situations-Information* som först visades på Kunsthalle Bern år 1969. ”Auteuren” kan beskrivas som curatören som, med konstnären Daniel Burens, må hända något syrliga ord, var på väg att utvecklas till ett slags

⁷⁰ Lind, 2010, s. 31.

⁷¹ Calderoni, 2011, s. 64f.

⁷² Lucy Lippard, ”Flyktförsök”, *Konceptkonst*, Sven-Olov Wallenstein (red), Raster Förlag, Stockholm 2006, s. 168.

⁷³ Lippard, 2006, s. 168.

⁷⁴ Ferguson, 2005, s. 181.

superkonstnär för vilken konstverken motsvarade penseldragen i en gigantisk målning.⁷⁵ Harald Szeemann var direktör för Kunsthalle Bern mellan åren 1961 och 1969 där han iscensatte denna banbrytande utställning. Produktionen av utställningen präglades av Szeemanns eklektiska metod som skapade ett övergripande narrativ vilket genomsyrade hela utställningen.⁷⁶ Nämnda utställning hölls samman av denna idé som förenade verken och konstnärskapen, men som, enligt Szeemann, inte var direkt synlig, eller uppenbar i dem. Det som Szeemann uppfattade som förenande för, och framträdande i verken och konstnärskapen var betoningen av processer och aktiviteter. Dessa beståndsdelar stammade från konstnärernas inre attityder. Dessa attityder utgjorde, i sig, enligt Szeemann, de egentliga verken, men var alltså inte med nödvändighet synlig i dem.

While the attitudes of artists like Mondrian and Pollock, of course, had generated their works, their goal was the creation of autonomous art objects. But without a persisting product, attitude became primary.

I katalogen som utgavs i samband med utställningen var femton av de totalt sextionio konstnärerna representerade genom information och dokumentation som rörde verk vilka inte, i fysisk form, var inkluderade i utställningen. I katalogen var även Szeemanns egen curatoriska process dokumenterad. Bland annat genom ett register över adresser till konstnärer han besökte i New York och korrespondens rörande utställningen.⁷⁷ Även Seth Siegelaub (f. 1941), forskare, konstsamlare och curator befinner sig i denna del av subfältet. Siegelaub genomförde radikala experiment inom utställningskonsten och i likhet med Szeemanns metod utgjorde det av curatorm formulerade konceptet en övergripande struktur till vilka de enskilda konstnärskapen och verken fogades.⁷⁸ Utställningen signalerade ett slags ovilja till klagörande kategorier och överskådliga arrangemang.

Imagination and organizational effort combined to unite certain works under certain conditions to provoke a chain reaction, leaving the impression of the complete autonomy of the work in relation to the person who conceived it⁷⁹

⁷⁵ Hans Ulrich Obrist, "Harald Szeemann", *Hans Ulrich Obrist: A Brief History of Curating*, Lionel Bovier (red), JRP Ringier och Les Presses du réel, Zürich och Dijon 2008, s. 90.

⁷⁶ Calderoni, 2011, s. 68 och s. 76.

⁷⁷ Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*, Harry N. Abrams Incorporated, New York 1994, s. 245.

⁷⁸ Calderoni, 2011, s. 71f.

⁷⁹ Jean-Marc Poinot, "Large Exhibitions: A Sketch of a Typology", *Thinking about Exhibitions*, Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson och Sandy Nairne (red), Routledge, New York 2005, s. 48f.

Denna verkets autonomi i förhållande till dess upphovsman framstår som ett den fragmenterade konstnären eleverad till utställningens än mer abstrakta nivå. Verket är så att säga skapat i- och av gruppställningens kollektiva förnekelse av det autentiska, autonoma subjektet.

Siegelaubs radikalitet i fråga om utställningsverksamhet har varit betydande för förändringar i curatorpositionen. Den samtida curatören, som fokuseras i denna uppsats, är sprungen ur dessa och andra exempel och den etableras huvudsakligen under 1960- och 1970-talen.⁸⁰ Under dessa decennier omdefinierades de curatoriska praktikerna genom relationen till utställningsverksamheten och de konstnärliga praktikerna. Innovativa och experimentella metoder genererar under denna period nya utställningskoncept. Den curatoriska praktiken var under denna tid även i hög grad delaktig i formuleringen av konstnärliga metoder och uttryck. Ett flertal exempel finns där konstverk skapats för- och i specifika utställningssammanhang. Konstverket blir i detta sammanhang till en funktion länkad till utställningens strukturerande koncept.⁸¹

Det är dock viktigt att framhålla att dessa tre, ovan nämnda kategorier inte är ömsesidigt uteslutande varför det stundom är svårt att göra definitiva gränsdragningar mellan de olika positionerna inom subfältet. Uppgifter och funktioner behäftade med den ena positionen, exempelvis hos curator/utställningskommisarie, kan återkomma hos, eller till och med vara nödvändiga även i de övriga kategorierna.

De curatoriska verksamheterna är, i motsats till exempelvis kritikerrollen, och bland annat till följd av ovanstående, inte fullständigt konsekvrerade.⁸² Det är dock viktigt att framhålla att denna profession i någon mening är enhetlig i det att den uppvisar ett flertal sociologiska kriterier (exempelvis hos Talcott Parsons och Max Weber) för att definieras som en profession. Till dessa kriterier hör bland andra; ett begränsat tillträde till fältet; en i någon mening förutsägbar karriärutveckling; och ett slags kärnvärderingar knutna till verksamheten. Det är dock viktigt att i detta sammanhang framhålla att närheten till konstnärens yrkesroll

⁸⁰ Dave Beech och Mark Hutchinson, "Inconsequential Bayonets? A Correspondence on Curation, Independence and Collaboration", *Curating Subjects*, Paul O'Neil (red), Occasional Table, Open Editions/de Appel, London 2011, s. 54.

⁸¹ Calderoni, 2011, s. 64f.

⁸² Christophe Cherix, "Preface", *Hans Ulrich Obrist: A Brief History of Curating*, Lionel Bovier (red), JRP Ringier och Les Presses du réel, Zürich och Dijon 2008, s. 6.

innebär vissa speciella betingelser vilka i sig påverkar yrkesrollen och bedömningen av den samma.⁸³

I kölvattnet av den process (som har berörts i inledningen och vilken beskrivs mer utförligt nedan) där de konstnärliga praktikernas autonoma subjekt transformeras till ett slags nod i ett öppet nätverk, har även gett återverkningar på de curatoriska funktionerna. I ett kulturellt klimat och med de konstnärliga praktikerna är mindre tyngd av traditionella hierarkier uppstår ett slags rörelsefrihet där konstnären har möjlighet att vara verksam som till exempel kritiker eller att ta curatoriska uppdrag. I samma frihetliga anda vidgas fältet för curatorm som liksom konstnären kan publicera kritik eller, till och med, närma sig de konstnärliga praktikerna.⁸⁴

De konstnärliga praktikerna

Konstnärsrollen förknippades länge med en romantisk föreställning om geniet och dess individuella sensibilitet.⁸⁵ Under 1900-talets första decennier kommer denna föreställning att förändras, eller åtminstone vara föremål för frekvent kritik. Konstnärsrollen representerar inte längre en unik, kreativ och expressiv enhet – ett autonomt subjekt. Det estetiskt originella som ett individuellt uttryck för ett autentiskt inre jag representerar nu en position vars sockel börjat vittra.⁸⁶

Notions of artist groupings, circles, associations, networks, constellations, partnerships, alliances, coalitions, contexts, and teams are all buzzing in the air. However, cooperation and collaboration in the context of art is by no means new.⁸⁷

Ett antal rörelser och konstnärskap under 1900-talet iscensätter upprepade attacker på idén om det solitära geniet.⁸⁸ Konstnären rör sig bort från den romantiskt färgade konstnärsrollen och det hantverksmässiga och mot ett slags konceptmakeri.⁸⁹

En annan konceptuell strategi var att appropriera andra konstnärers verk eller ord, ibland i form av ett

⁸³ Heinich och Pollak, 2005, s. 232f.

⁸⁴ John Roberts, *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art After the Readymade*, Verso, New York 2007, s. 12.

⁸⁵ Honour och Fleming, 1995, s. 599.

⁸⁶ Roberts, 2007, s. 9.

⁸⁷ Lind, 2010, s. 182.

⁸⁸ Lippard, 2006, s. 262.

⁸⁹ Lars O Ericsson, ”Spioneri i en obscen verklighet”, *I den frusna passionens heta skugga*, Carlssons bokförlag, Stockholm 2001, s. 144.

samarbetsprojekt. I detta fanns en attack på konst som individuell produkt, i linje med den allmänna attraktion som idén om kollektiv konst hade under 60-talet.⁹⁰

Denna utveckling är intimt förknippad med det historiska avantgardet och dess tidigare exempel. Inte minst med Duchamp och introduktionen av readymaden, som uttrycksform eller konstnärligt material, blir det unika, expressiva uttrycket ifrågasatt. Detta konstnärliga grepp pekar ut en riktning för en konstnärlig praktik bortom det hantverksmässiga, manuella arbetet i ateljén.⁹¹ Det prefabricerade objektets status som ready-made utgör således ett avgörande paradigmskifte i det tidiga 1900-talets konstvärld.⁹² Konstnären undkommer, med readymadens hjälp, representationens ok. Förevisandet, eller presentationen av ett faktiskt objekt blir till en ställföreträdande representation.⁹³ Konstnären uppfattas, eller beskrivs nu som ett slags omvandlare där yttre tecken och stimuli manipuleras.⁹⁴ Det rör sig med andra ord inte längre om ett unikt subjekt som ger uttryck för en individuell erfarenhet. Denna reducerade unicitet skall dock inte förstås som en fullständig subjektlöshet utan som ett kulturellt betingat subjekt beroende av sin omgivning.⁹⁵ ”Dokument ställs mot berättelse, fiktion mot självbespeglning.”, som skribenten Mikael van Reis formulerar sig kring Andreas Gedin's konst.⁹⁶ Med Duchamp separeras det konstnärliga arbetet från idén om den individuella upphovsmannen.⁹⁷ Readymaden negerar autenticiteten och idén om en autonom upphovsman.⁹⁸

Med början i readymaden hade konstverket blivit till det ultimata ämnet för en legal definition och till resultatet av en institutionell validering. I frånvaron av alla speciella visuella kvaliteter och på grund av den uppenbara bristen på (konstnärlig) manuell kompetens som kriterium hade alla traditionella kriterier för det estetiska omdömet – som handlar om smak och kännarskap – på ett programmatiskt sätt uttömts. Resultatet är att definitionen av det estetiska å ena sidan blir en fråga om språkliga konventioner, å andra sidan en funktion av såväl ett legalt kontrakt som en institutionell diskurs (som handlar om makt snarare än smak).⁹⁹

Hos Fluxus återfinns de gränsöverskridande strategierna och uttrycken vilka var betydande för utställningsformens innebörd. Barriären mellan konsten och det vardagliga utsattes för

⁹⁰ Lippard, 2006, s. 264.

⁹¹ Roberts, 2007, s. 2.

⁹² Roberts, 2007, s. 21.

⁹³ Roberts, 2007, s. 49 och 50.

⁹⁴ Roberts, 2007, s. 9.

⁹⁵ Ericsson, 2001, s. 13.

⁹⁶ Mikael van Reis, ”Göteborgs konstmuseum/Andreas Gedin”, Göteborgs Posten, 110526.

⁹⁷ Roberts, 2007, s. 81.

⁹⁸ Buchloh, 2006, s. 177.

⁹⁹ Buchloh, 2006, s. 176.

kritik med ett slags antikonst som ifrågasatte den heroiska konstnärsrollen, marknaden och traditionen. Fluxus representerade ett stort antal individuella formuleringar där konstnärliga uttryck och aktiviteter ofta kombinerades med olika typer av media. De frekventa samarbetsformerna utgjorde i sig en av de inom rörelsen så talrika negationerna – en negation av den autonoma konstnären.¹⁰⁰

Under 1960- och 1970-talen förstärks med andra ord denna bild av konstnären och denne blir till en ansamling av kompetenser som behärskar en uppsättning tekniker och funktioner.¹⁰¹ De konceptuella praktikerna utgjorde, bland annat, en reflektion över den tidigare konstruktionen av upphovsmannen, det autonoma subjektet och dess död.¹⁰² I relation till de strategier och det tankegods som omgärdade readymaden och vilka förskjutit den figurativa representationen kom konceptkonsten att:

undantränga bilden av det massproducerade objektet och dess estetiserade former inom popkonsten och ersätta den industriella produktionens och konsumtionens estetik med en estetik för administrativ och legal organisation och institutionell validering.¹⁰³

Den tidigare relativiseringen av konstverket, eller rättare, konstobjektet, blir med konceptkonsten till ett förnekande av det samma.¹⁰⁴ Konceptkonstnären genomförde en rekonstruering av ateljén till ett laboratorium, en studerkammare eller ett kontor. I stället för att skapa estetiskt tilltalande objekt blev konstnärsrollen till en tjänsteman som katalogiserade resultatet av sina antaganden och förutsättningar.¹⁰⁵ ”Med sin förvandling av ateljén till studerkammare förde konceptualismen konsten närmare mina egna aktiviteter.”. Citatet är hämtat från kritikern Lucy Lippard (f. 1937) som ansåg att om ”...konst kunde vara vad som helst...kunde också kritik vara vad som helst som skribenten valde att göra.”. Ungefär vid samma tid som Lippard för dessa resonemang organiserar hon sin första utställning, *Eccentric Fish*, på *Fischbach Gallery* år 1966.¹⁰⁶ Dessa reflektioner och praktiker minner om den centrala

¹⁰⁰ Palmqvist, 2005, s. 163ff.

¹⁰¹ Roberts, 2007, s. 9.

¹⁰² Buchloh, 2006, s. 166.

¹⁰³ Buchloh, 2006, s. 177.

¹⁰⁴ Lars O. Ericsson, ”Konstobjektets upplösning”, *I den frusna passionens heta skugga*, Carlssons bokförlag, Stockholm 2001, s. 206.

¹⁰⁵ Buchloh, 2006, s. 199.

¹⁰⁶ Lippard, 2006, s. 254f.

frågan i Andreas Gedins *Jag hör röster överallt! Step by Step*: Kan konstnärligt arbete, curaterande och skrivande betraktas som en och samma verksamhet?¹⁰⁷

¹⁰⁷ Gedin, Andreas, *Jag hör röster överallt! STEP BY STEP*, Göteborgs universitet, <<http://hdl.handle.net/2077/25451>>, 120108.

4 ANALYS

Kritikerns reducerade inflytande och curatorns ökande betydelse

Under 1990-talet sker en gradvis förskjutning och reducering av kritikerns betydelse som teoretisk auktoritet och förmedlare. Kritikerns decimerade betydelse motsvaras av ett ökat teoretiskt inflytande förknippat med curatorrollen. Denna förändring hänger, åtminstone delvis, samman med den ekonomiska krisen i Sverige under delar av 1990-talet.¹⁰⁸ I stället för att i huvudsak äga rum i olika typer av press fördes det teoretiskt orienterade samtalet i allt större utsträckning i det konkreta, faktiska utställningsarbetet. Det fanns dock betydelsefulla konstitidskrifter som *Index* (en verksamhet, eller plattform som, enligt ovanstående, både berör Gedins och Linds praktiker), *Siksi* och *Paletten* där det fördes en fortsatt kritisk diskurs.

Men på både kommersiella, så väl som på nyetablerade, oberoende gallerier var det teoretiska samtalet mer livaktigt än i framförallt dagspressen som nu hämtade sin teoretiska, kritiska näring från exempelvis unga, nystartade gallerier.¹⁰⁹ De kommersiella galleriernas betydelse var som störst under 1980-talet och en bit in på 1990-talet. Under denna period var gallerierna viktiga bland annat för etableringen av nya konstnärskap och som introduktör av nya konststilar eller uttryck.¹¹⁰

Till följd av faktorer som exempelvis den förändrade ekonomiska realiteten under det tidiga 1990-talet så försvagas de redan etablerade, kommersiella galleriernas position. Detta skapade ett ökat utrymme för de mindre, icke-kommersiella gallerier, där frilansande curatorer hade möjlighet att skapa en position.¹¹¹ Bland dessa alternativa konstscener kan *Ynglingagatan 1* och *Index* nämnas.¹¹² Det är i detta sammanhang viktigt att framhålla att det förändrade ekonomiska klimatet även innebar möjlighet till nyetablering av unga, privata gallerier som till exempel galleri *Anréhn-Schiptjenko* och galleri *Andreas Brändström*.¹¹³ Under denna period, då oberoende, eller frilansande curatorer etablerar sig jämte mer informella konstscener syns en ökad tendens bland konstnärer att söka sig utanför de svenska

¹⁰⁸ John Peter Nilsson, "The '90s: what was it all about?", *NU - The Nordic Art Review*, vol. 2, nr. 1, 2000, s. 67.

¹⁰⁹ Lind, 111011.

¹¹⁰ Nilsson, 2000, s. 67.

¹¹¹ Gedins, 111121.

¹¹² Nilsson, 2000, s. 67.

¹¹³ Nilsson, 2000, s. 67.

gränserna.¹¹⁴ Denna tendens till en ökad orientering mot omvärlden hängde samman med den fortsatta etableringen av egna nätverk bland yngre svenska konstnärer och i kretsarna kring dem. Dessa företeelser var i sin tur intimt förknippade med grundandet av den alternativa konstmässan *Smart Show*.¹¹⁵

Detta inflytande, denna position och den arena varpå denna maktstruktur etablerades, tycks med andra ord, åtminstone delvis, möjliggöras genom en ekonomisk försvagning i en tidigare maktsfär. Denna sfär omfattade den etablerade konstnären, knuten till det kommersiella galleriet vilket besöktes av en kritikerkår som skrev om de två förra beståndsdelarna. Den reducerade ekonomiska makten och påföljande decimering av inflytande och position hos ett antal aktörer, däribland ett flertal etablerade gallerier, medförde en debatt om dessa maktförskjutningar.¹¹⁶ Marknadens kollaps medförde med andra ord att etablerade nätverk och relationer mellan bland andra gallerister, samlare och kritiker kom att lösas upp och att nya aktörer framträdde på konstscenen.¹¹⁷

Ovan nämnda typ av offentliga åsiktsdebatter utgör, med Bourdieu, en central del i striden om makten inom konstfältet.¹¹⁸ Det rör sig alltså, i detta fall, om den typ av strategier som olika aktörer nyttjar för att bevara eller förbättra värdet på det egna, eller den egna kretsens kapitalinnehav och position inom fältet.¹¹⁹ Curatorernas ökande inflytande och makt ifrågasattes av tidigare etablerade konstnärer och erkända gallerier från den kommersiella sfären.¹²⁰

Kritikernas fokus var alltså, i många lägen, fäst på ett segment av fältet som förlorade i status under det att, ofta frilansande curatorer, fann, eller skapade plattformar för sin egen verksamhet. Dessa kom därmed att förfoga över ett allt större formuleringsprivilegium.¹²¹ Den gradvisa förlusten av kritikerns inflytande gav upphov till två tendenser: dels en kritikerns rörelse mot den curatoriska verksamheten, och dels att kritikern skildrade och bevakade det curatoriska arbetet i tryckt media.

¹¹⁴ David Neuman, "Almost Two Hundred Years Without War", *Nuit blanche. Scènes nordiques: les années 90*, utst. kat., Suzanne Pagé (red), Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris 1998, s. 29.

¹¹⁵ Nilsson, 2000, s. 67.

¹¹⁶ Gedin, 111121.

¹¹⁷ Nilsson, 2000, s. 67.

¹¹⁸ Barbro Andersson, "Postmodernism som avantgardestrategi", *Kulturens fält – en antologi*, red. Donald Broady, Daidalos, Göteborg 1998, s. 240.

¹¹⁹ Broady, 1998, s. 13.

¹²⁰ Gedin, 111121.

¹²¹ Gedin, 111121.

Detta, att curatorm under denna tid ägnas och tillskrivs en större uppmärksamhet och betydelse i dagspress och konsttidsskrifter är något som även Power Ekroth vittnar om.¹²² Curatorns inflytande och status ökar till synes både i media och i det faktiska konststrummet. Denna tendens, att curatorns status är på tillväxt, är i allra högsta grad aktuell även i dag. Ett exempel på detta, som inte syns tidigare, är konstmässan *Partissima* i Turin som i årets upplaga har använt begreppet curaterade projekt i sin marknadsföring. Denna exponering av begreppet indikerar att begrepp och skeenden som relateras till curatorrollen, i sig, är värdeskapande.¹²³

Under en period på 1990-talet hade de större samtidsinstitutionerna i Sverige, exempelvis Moderna Museet i Stockholm, en relativt svag ställning. Museernas kris hade en omedelbar bakgrund i det föregående decenniet. Denna museernas kris under 1990-talet bestod bland annat i en bristande trovärdighet. Detta då fokus försköts från att röra förvaltning och förmedling av samtidskonst till ett, i förhållande till exempelvis den omgivande marknaden, osjälvständigt uppmärksammande av rådande konsttrender. Museernas position och präglades alltså av ett slags osäkerhet i fråga om den egna verksamheten.¹²⁴ Vad det gäller Moderna museet höjdes det röster vilka gjorde gällande att institutionen misslyckades i sin uppgift att reflektera sin samtid, både vad det gäller utställningsverksamheten och förvärv till samlingarna.¹²⁵ I detta känns resonemangen från redogörelsen över den curatoriska praktiken och i synnerhet vad det gäller museintendenten igen och då i synnerhet vad det gäller rekvisering av verk till samlingarna.¹²⁶

Alltjämt fanns det ett intresse för- och en vilja till att delta i en debatt och en bokstavig, handfast delaktighet i ett utbyte på konstscenen. Detta skedde, som sagt, i högre utsträckning på de unga, kommersiella gallerierna och framför allt på de nyetablerade, alternativa scenerna än på de större, mer etablerade institutionerna – oavsett om institutionen utgjordes av dagspressen eller av museet.¹²⁷

En del av förklaringen till konstkritikens, eller rättare, kritikerns reducerade betydelse står alltså att finna i en konkret rörelse, från ett flertal aktörer som verkat som kritiker, bort från

¹²² Ekroth, 111113 och 111123.

¹²³ Lind, 111011.

¹²⁴ Mika Hannula, "Art and Resolution", *NU - The Nordic Art Review*, vol. 3, nr. 2, 2001, s. 23.

¹²⁵ Nilsson, 2000, s. 76.

¹²⁶ Heinich och Pollak, 2005, s 233.

¹²⁷ Lind, 111011.

den skrivna konstkritiken och mot den curatoriska verksamheten. En viktig impuls till denna tendens torde vara *Implosion – ett postmodernt perspektiv*, som Lars Nittve (f. 1953) curaterade år 1987 på Moderna Museet i Stockholm. Nittve hade tidigare varit verksam som kritiker på Dagens Nyheter och i kölvattnet av nämnda utställning började ett antal unga kritiker att ägna sig åt curatering.¹²⁸ Andra exempel på denna tendens, kritiker som under denna tid kom att närma sig- och ägna sig åt curatering är; Bo Nilsson, Mårten Carstenfors och Daniel Birnbaum.¹²⁹ Även Maria Lind har en bakgrund som konstkritiker, bland annat för Svenska Dagbladet mellan år 1993 och 1997.¹³⁰

Det finns även andra, äldre exempel där kritikern rör sig mot en mer aktiv delaktighet i utställningssammanhang. Inte minst Olle Granath (f. 1940) och Ulf Linde (f.1929) utgör exempel på konstkritiker som rört sig vidare mot framstående positioner i konstvärlden. Konstkritikern framstår som en aktör som ofta besitter förutsättningar vilka gör dem till potentiella kandidater för befattningar inom olika typer av institutioner.¹³¹

Denna rörelse från en position inom fältet till en annan befattning motsvarar Bourdieus beskrivning av fältets porösa gränser som alltså även påverkar befattningarnas stabilitet. Legitimeringsprinciperna är, så att säga, inte entydiga - ett flertal vägar kan leda till samma destination. Bourdieus beskrivning av konstens fält som en i det sociala rummet osäker plats, där positionerna skapas och omskapas och alltså inte är från början fixerade, verifieras av dessa exempel. De vagt definierade positionerna skapas, åtminstone delvis, till följd av de genomträngliga gränserna.¹³²

Curatorn och den curaterande konstnären

Fältens avgränsningar tycks i vissa avseenden kringskära curatorns handlingsutrymme i större utsträckning än vad som är fallet för konstnären. Detta påstående är åtminstone giltigt vid en jämförelse mellan den curaterande konstnären och curatorn. Konstnären har friare händer och större möjligheter att vidga den curatoriska praktiken och handlandet, eller, att med andra ord,

¹²⁸ von Hausswolff, 111031 och 111123.

¹²⁹ Jens Hoffman, "From Theory to Practice", *NU – The Nordic Art Review*, vol. 3, nr. 1, 2001, s. 25f.

¹³⁰ von Hausswolff, 111031 och 111123.

¹³¹ Ericstam, 1998, s. 240.

¹³² Bourdieu, 2000, s. 328.

flytta fram gränserna för den curatoriska verksamheten och metoden.¹³³ De curatoriska verksamheterna tycks med andra ord att i högre grad vara tyngd av konventioner och förväntningar och dess handlingsutrymme kännetecknas av en större tröghet vad beträffar möjligheten till nya metoder och andra typer av förändringar. Detta är dock ett påstående som i huvudsak är giltigt för den traditionella, ofta till museet knutna curatorn. Konstnärens rörelsefrihet i den samtida konstvärlden (så väl som i den närliggande historien) är generellt stor. Konstnären som skriver kritik, curaterar utställningar eller driver galleri är vanligt förekommande.¹³⁴

Ett exempel ur samtidshistorien där konstnärer bedriver galleriverksamhet är Joseph Kosuths och Christine Kozlovs Lannis Gallery, sedermera Museum of Normal Art, som etablerades år 1966.¹³⁵ Dessa verksamheter är dock, i någon mening, sekundära i förhållande till den konstnärliga praktiken. Konstnärens verksamhet producerar, så att säga, arbetstillfällen för dessa sekundära verksamheter.¹³⁶ Detta, konstnären och teoretikern Andrea Frasers (f. 1965) påstående är dock en omstridd position. Konstnären och konstvetaren Hinrich Sachs (f. 1962) utgår från en postfordistisk tolkning av yrkeshierarkier när han placerar konstnären under curatorn i produktionskedjan.¹³⁷

Den större institutionens hållning tillåter inte att curatorn ikläder sig konstnärsrollen. Vad som dock förekommer är att curatorns perspektiv överskuggar konstverken.¹³⁸ I detta finns det en vaghet vad beträffar gränserna mellan de respektive rollerna. Förmedlaren (curatorn) tangerar i denna stund upphovsmannens (konstnären) position. Intrycket av denna otydlighet förstärks av att de curatoriska praktikerna är så pass diversifierade och att rollen i sig innehåller en mängd olika funktioner. Vad jag här avser är att det i situationer där curatorn är inbegripen i ett nära samarbete med en eller fler konstnärer kan han eller hon vara så pass involverad i den skapande processen att delaktigheten överskrider den, i jämförelse med konstnärsrollen, mer passiva positionen.

¹³³ von Hausswolff, 111031 och 111123.

¹³⁴ Andrea Fraser, "In and Out of Place", *Thinking about Exhibitions*, Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson och Sandy Nairne (red), Routledge, New York 2005, s. 438.

¹³⁵ Altshuler, 1994, s. 239.

¹³⁶ Fraser, 2005, s. 438.

¹³⁷ Barnaby Drabble och Hinrich Sachs, "Indoor Language", *Curatorial Mutiny*, Per Hüttner (red), Föreningen Curatorial Mutiny, Stockholm 2003, opaginerad.

¹³⁸ Lind, 111011.

Denna typ av förhållande kommenteras av Stéphanie Moisdon Trembley och Nuria Enguita Mayo som tillsammans med Iara Boubnova år 2002 utgjorde curatorteamet ansvarigt för *Manifesta 4*. Moisdon Trembley omtalar den curatoriska metoden, under arbetet med gruppställningar, som intimt förknippad med de konstnärliga praktikerna där relationen präglas av ett dialektiskt utbyte. Moisdon Trembley och Mayo utvecklar resonemanget i relation till den teoretiska basen som ofta vägleder utställningsbygget. De talar om problematiken med den teoretiskt baserade utställningsproduktionen där konstnärernas verk blir till illustrationer av den övergripande idén.¹³⁹

Asymmetri eller ekvilibrium

Konstnären och curatorn Anton Vidokle (f. 1965), som är medgrundare till nätverket e-flux, har i ”Art Without Artists” talat om den bristande symmetrin i maktrelationen mellan konstnär och curator. Som exempel nämner Vidokle att curatorn som regel är anställd, har en lön och har en viss auktoritet i form av att utgöra en representant för någon typ av institution. Vidokle jämför relationen mellan konstnären och curatorn vid den mellan den anställda arbetskraften och företagsledningen.¹⁴⁰

Maria Lind instämmer, med visst förbehåll, i Vidokles utsaga. Förhållandet är dock, enligt Lind, inte så entydigt. Situationen är beroende av de ingående aktörernas specifika status som grundas på det sociala och kulturella kapital de förfogar över.¹⁴¹ Detta bekräftas, åtminstone delvis, av Carl Michael von Hausswolff. Han nämner ett sammanhang som gruppställningen där curatorn, i kraft av sitt ämbete och position, befinner sig på en högre hierarkisk nivå i förhållande till konstnären. Men i likhet med Maria Lind poängterar Hausswolff den specifika dynamiken som beroende av de ingående aktörernas förutsättningar och nämner i sammanhanget förekomsten av problematiska maktrelationer mellan konstnärer.¹⁴²

Med ökande erkännande och större ackumulerat kapital hos konstnären reduceras curatorns hierarkiska övertag. Carl Michael von Hausswolff nämner konstnärerna Ai Weiwei (f. 1957)

¹³⁹ Montse Badia, ”Curatorial Dynamics”, *NU - The Nordic Art Review*, vol 3, nr. 5, 2001, s. 68f.

¹⁴⁰ Anton Vidokle, ”Art Without Artists?”, [www.e-flux.com: http://www.e-flux.com/journal/view/136](http://www.e-flux.com/journal/view/136), 111123.

¹⁴¹ Lind, 111011.

¹⁴² von Hausswolff, 111031 och 111123.

och Carsten Höller (f. 1961) som exempel på konstnärer vilkas status ger dem en stark position i olika typer av maktrelationer. Maria Lind för ett liknande resonemang då hon talar om den etablerade konstnären som en aktör vars makt ofta placerar denne ovan curatorns hierarkiska position.¹⁴³ von Hausswolff återvänder till gruppställningen i sitt argument och beskriver den som ett slags collage vilket resulterar i en ytterligt otydlig gräns, eller åtskillnad mellan de respektive rollerna. I denna specifika utställningsform menar von Hausswolff att det är svårt att med tydlighet särskilja konstnären och curatören.¹⁴⁴

Andreas Gedin har en liknande uppfattning gällande curatorns generella, hierarkiska övertag i relation till konstnären. Curatören har en viss, eller till och med exklusiv beslutande makt vad det gäller konstnärens deltagande i utställningssammanhanget. Därutöver kontrollerar curatören plats och ekonomi. Men Gedin framhåller även de teoretiska och praktiska överlappningar som existerar mellan de två subfälten. Skillnaderna mellan subfälten är, menar Gedin, ofta konstruerade. Gedin betraktar de konstnärliga och curatoriska praktikerna ur ett språkfilosofiskt perspektiv och menar att med det för verksamheterna gemensamma materialet blir gränsen mellan subfälten ytterligt otydlig.

Den språkliga aspekten i Gedins resonemang ger en närhet till Barthes argument kring den anti-hierarkiska meningsproduktionen. I "From Work to Text" gör Barthes en distinktion mellan "text", som en öppen kategori, och "verk" som utgör en sluten, självtillräcklig storhet. Kategorin text beskriver en enhet, eller kanske rättare, ett tillstånd eller en utsaga som består av citat, referenser och ekon. Texten är ett polyfont, intertextuellt yttrande som är samtida i samma ögonblick som det är en historisk reminiscens. Begreppet verk utgör den motsatta kategorin och vars innehåll är förbundet med dess upphovsman. Upphovsmannen tillskrivs en äganderätt över innehållet och ett tolkningsföreträde vad beträffar avsikten med det samma.¹⁴⁵ Gedin utvecklar sitt resonemang:

om man betraktar konst i en mer filosofisk mening som språk, och språk som ett befintligt material som en författare, konstnär eller en curator organiserar så blir det ingen väsentlig skillnad mellan om en regissör regisserar sitt eget eller någon annans manus.¹⁴⁶

¹⁴³ Lind, 111011.

¹⁴⁴ von Hausswolff, 111031 och 111123.

¹⁴⁵ Barthes, 1996, s. 944.

¹⁴⁶ Gedin, 111121.

Exemplet med grupputställningen som form eller uttryck, tangerar, i någon mening, de i dag så frekventa samarbetena mellan curatorn och konstnären/kollektivet och som Maria Lind talar om i anknytning till frågan om maktrelationen mellan de två fälten. I samarbetet mellan fälten, då de är initierade av curatorn, finns ofta en asymmetri i maktaspekten i det att det på olika vis kan vara kostsamt för konstnären att neka till ett samarbete. Följden blir att konstnären inträder i konstellationen i ett underläge och följaktligen är sårbar och riskerar att utsättas för olika typer av manipulation och tvingas till kompromisser. I dylika situationer, menar Lind, kan curatorrollen, om än i ett perifert avseende, närma sig ett slags konstnärsroll och i någon mening göra anspråk på upphovsmannens egentliga privilegium.¹⁴⁷

The curator qua listener is trying to find out what a particular piece of art might need. That is, what this latter curator might do is going to be determined by entering into a reciprocal and collaborative relationship with the artist.¹⁴⁸

Relationen behöver dock inte vara så friktionsfri som ovanstående citat ger på handen:

Denna konstnärsroll, där olika typer av samarbetsformer (eller andra typer av subjektsupplösande strategier) premieras och där den konstnärliga praktiken genererar resultat som inte i första hand utgörs av objekt, tangerar den interaktion och praktik som präglar de olika typer av samarbetsformer som existerar mellan konstnär och curator. Enligt Miwon Kwon, docent i konsthistoria vid University of California, betraktas denna typ av interaktion som en form av konstnärligt samarbete i egen rätt. Kwon framhåller dock att en dylik arbetsprocess även kan uppfattas som en curators metod att utöva makt över den konstnärliga praktiken, ett sätt att strömlinjeforma den kreativa processen.¹⁴⁹

Argumenten som förts fram av Lind och von Hausswolff angående den för varje relation specifika dynamik i maktrelationen mellan de två fälten understryks av Power Ekroth. Hon exemplifierar med Paul McCarthy (f. 1945) och Magnus af Petersens. af Petersens var intendent för *Head Shop/Shop Head* som visades på Moderna Museet i Stockholm år 2006. Paul McCarthy är en internationellt väletablerad och inflytelserik konstnär vars verk visas på betydande institutioner i både USA och Europa.¹⁵⁰ Magnus af Petersens är intendent för

¹⁴⁷ Lind, 111011.

¹⁴⁸ Beech och Hutchinson, 2011, s. 56.

¹⁴⁹ Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, Massachusetts 2004, s. 124.

¹⁵⁰ Ekroth, 111113 och 111123.

samtida konst på Moderna Museet sedan år 2002, men saknar internationell erfarenhet i utställningssammanhang.

Ekroth adderar till argumenten genom att framhålla den för konstnären rent finansiella betydelsen av utställningsverksamheten. Curatorn, verksam vid en större institution, exempelvis ett museum, har en viktig position i förhållande till den omgivande marknaden. Ett verk inkluderat i exempelvis en samlingsutställning på ett museum är föremål för en potentiell värdeökning. Utöver det har curatorn, som tidigare nämnts, ett visst inflytande över institutionens inköp till samlingarna.¹⁵¹

Museerna kan till exempel, vilket är vanligt på kontinenten och även förekommer i Sverige, göra gemensam sak med konstkritiker och gallerier genom att introducera ett nytt konstnärskap eller arrangera separatutställningar (av levande likväl som döda konstnärer). Sådant agerande ger konsekvenser för prissättningen eller för en konstnärs symboliska kapital. Att vara representerad på ett (helst prestigefullt) museum ger konstnärskapet – t.ex. i en gallerikatalogs meritlista – en extra bekräftelse på hennes eller hans utvaldhet.

Museets roll på konstmarknaden är dock dubbel i den bemärkelsen att institutionen även undandrar verk från marknaden. Även detta undandragande, som är det samma som förvärv av verk, innebär en direkt påverkan på marknadsvärdet av konstnärskapet och dess övriga produktion.¹⁵²

För den frilansande curatorn gestaltar sig situationen ytterligare lite annorlunda. En relation där konstnären har det relativa maktövertaget är ett förhållande vilket inte sällan utgör en del av den frilansande curatorns realitet. Utan makt avhängig institutionen förfogar den frilansande curatorn endast över socialt och kulturellt kapital. Ekonomiskt kapital och annan typ av strukturell makt saknas. Det finns heller inga utarbetade strukturer för finansiering av utställningsprojekt genom stipendier, et cetera, som är riktad till obunden curatorisk verksamhet.¹⁵³ Annorlunda uttryckt: den frilansande curatorn kan, i motsats till konstnären, inte finansiera sin verksamhet genom stipendier och dylikt. I denna mening är den frilansande curatorn i en dubbelt underordnad position i förhållande till konstnären – givet att det sociala och kulturella kapitalet är likvärdigt. Den frilansande curatorn saknar med andra ord den auktoritet som följer på institutionens betydelse och till följd av avsaknad av anställning

¹⁵¹ Ekroth, 111113 och 111123.

¹⁵² Ericstam, 1998, s. 242f.

¹⁵³ Ekroth, 111113 och 111123.

saknas trygg utkomst av värvet.¹⁵⁴ Ekroth omtalar den frilansande curatorn som en från fler håll utsatt position. Den frilansande curatorn tvingas att förhålla sig till ett uppdrag och att samtidigt upprätthålla en mängd relationer¹⁵⁵ – och utkämpa eventuella strider – med ledning, konstnärer och tekniker.¹⁵⁶ Ett dylikt scenario beskriver ganska väl de av Bourdieu beskrivna objektiva relationernas dynamik, om än i tvärsnitt. Åter igen: positionerna definieras genom system av relevanta, dynamiska egenskaper knutna till positionen vilken relateras till andra positioner inom fältet.¹⁵⁷ För den frilansande curatorn framstår dessa definieringar av positionerna att vara kontinuerliga i högre utsträckning än vad som är fallet för den anställde.

Finansiering och kapitalets härkomst

Det finns en föreställning om att finansiering bestående av privat kapital och privata investeringar för med sig intressen och krav som skapar styrning av verksamheter och projekt. Inom denna föreställning ryms även antagandet om att statliga eller kommunala bidrag i någon mening utgör en mer neutral form av finansiering. Bekräftas denna bild av respondenternas erfarenhet eller gestaltar sig verkligheten på ett annat vis?

De privata medlen kan komma konstsfären till gagn i ett antal olika former. Det kan ske genom sponsring av projekt och verksamheter. Sponsring utgör ett slags affärsöverenskommelse som kan involvera både privata och offentliga företag och organisationer. Nämnade medel kan även överföras till det kulturella fältet genom donationer. Detta system är dock inte vanligt förekommande i Sverige. I den mån donationer förekommer är de inte sällan anonyma.

Kultursponsring är en typ av verksamhetsfinansiering som etablerades i Sverige så sent som under 1980-talet. I dag är dock denna form av finansiering vanlig för många verksamheter inom kultursfären. Denna utveckling med ökad sponsring av kulturella verksamheter kan, åtminstone delvis, förklaras av att de statliga bidragen till kulturorganisationer minskar.¹⁵⁸

¹⁵⁴ Ekroth, 111113 och 111123.

¹⁵⁵ Heinich och Pollak, 2005, s. 236.

¹⁵⁶ Ekroth, 111113 och 111123.

¹⁵⁷ Bourdieu, 2000, s. 334f.

¹⁵⁸ Ragnar Lund, "Värdet av kultursponsring", *Kulturekonomi: konsten att fånga osynliga värden*, Binnaz Ayata (red), Studentlitteratur, Lund 2007, s. 29f.

Donationer eller annan typ av gåvobetonad sponsring, där kulturinstitutionen förlitar sig på mecenater är en långt mer konjunkturkänslig form av finansiering. Då företagen saknar överskott, till exempel under lågkonjunkturer, försvinner, eller reduceras starkt, denna typ av ekonomiskt stöd. Därtill är denna form av finansiering starkt beroende av de ingående aktörernas relationer och, med andra ord, personberoende. Då företagen byter ledning förkommer det att sponsring eller annan typ av finansiellt stöd till kulturverksamheter upphör.¹⁵⁹

Maria Lind, vars erfarenheter omfattar verksamheter som ger prov på statlig och privat finansiering, framhåller att ekonomin tveklöst utgör en form av styrmedel. Hennes erfarenhet gör dock gällande att med offentligt finansierad verksamhet är styrningen som mest explicit. Krav, restriktioner och ett auktoritärt styre präglar den med skattemedel finansierade verksamheten. Lind menar att i dagens Sverige, i konstfältet, skapas de mest gynnsamma förutsättningarna för en verksamhet med ett relativt handlingsutrymme bäst genom en uppsättning olika finansiärer. Idealt bör dessa finansiärer representera olika former av kapital, eller, med andra ord, både privat och offentlig finansiering. Att engagera fler finansiärer ger även ett slags transparens vilken för med sig fler incitament till hänsyn mellan de ingående aktörerna, och vilket innebär att den enskilda auktoriteten elimineras.¹⁶⁰ Detta resonemang bekräftas på fler punkter av chefen för Bonniers konsthall, Sara Arrhenius (f. 1961). Till följd av dagens kulturekonomiska realitet är det nödvändigt för institutionen att fungera i samklang med någon typ av sponsring. Arrhenius menar även, i likhet med Maria Lind, att institutionen, med en blandekonomi, får en större frihet i det att beroende av en enskild finansiär elimineras.¹⁶¹

Den erfarenhet som redovisas från dels von Hausswolff och dels från Ekroth uppvisar en större misstro mot privata medel, och då framför allt vad beträffar sponsormedel. von Hausswolff förhåller sig även skeptisk till offentligt finansierad verksamhet och menar att ekonomin aldrig är neutral¹⁶², oaktat avsändaren.¹⁶³ von Hausswolff tycks enligt nedanstående resonemang i en jämförelse med amerikanska förhållanden. Ekroth menar dock att det existerar både positiva och negativ exempel då privata medel är inblandade. Hon

¹⁵⁹ Lund, 2007, s. 31.

¹⁶⁰ Lind, 111011.

¹⁶¹ Binaz Ayata, ”Intervju med Sara Arrhenius, chef Bonniers konsthall”, *Kulturekonomi: konsten att fånga osynliga värden*, Binnaz Ayata (red), Studentlitteratur, Lund 2007, s. 278.

¹⁶² Lund, 2007, s. 35.

¹⁶³ von Hausswolff, 111031 och 111123.

exemplifierar sina argument med förhållanden i den amerikanska museivärlden och dess omfattande beroende av privata donationer och gör genom dessa faktorer en koppling till konstsamlarna och biennaler samt konstmässor. Men, som sagt, Ekroth gör inte någon egentlig värdering av privat finansiering som sådan utan framhåller att dess effekter kan ha en positiv inverkan lika väl som de kan generera negativa resultat.¹⁶⁴

Med det statliga stödet, vilket alltså är den vanligaste formen av finansiering i Sverige och övriga Europa, kommer en anpassning till kulturpolitiska krav. I USA, där förekomsten av olika typer av privat finansiering är vanligare, ser institutionens hänsyn annorlunda ut. Det kan konstateras att privata finansiärer stundom övar direkt inflytande över repertoaren. Då finansiering delvis är beroende av biljettförsäljning och inträden krävs en lyhördhet för publikens önskemål. Lönsamhet måste ställas mot produktioner som i någon mening är avancerade och utvecklande för fältet i fråga.¹⁶⁵

Vad som blir synligt i ovanstående resonemang är att ekonomin, föga överraskande, aldrig är neutral. Med de amerikanska exemplen tycks det finnas en antydning om en, för den seriösa, avancerade kulturproduktionen, risk med privata medel. Men, som konstaterats ovan, är inte heller de statliga stödsystemen befriade från riktlinjer. Störst rörelsefrihet tycks stå att finna i en kombination av finansiärer.

De här olika förutsättningarna styr kulturen mer än vad vi tror. Det bästa är om det finns olika stödmöjligheter. Varje typ av ensidigt system – oavsett om det bygger på konstmarknaden, staten eller en mecenat-kultur – ger ett större beroende och det finns alltid personer som ramlar utanför. Med ett varierat utbud av finansiering minskar beroendet och chanserna för mångfald ökar.¹⁶⁶

Den kulturella sektorn som arbetsmarknad

Sedan en tid tillbaka kan det konstateras att antalet verksamma inom kulturekonomin ökar. Detta blir synligt i ett antal undersökningar som studerat nationella, så väl som europeiska

¹⁶⁴ Ekroth, 111113 och 111123.

¹⁶⁵ Lund, 2007, s. 35.

¹⁶⁶ Ayata, 2007, s. 280.

förhållanden. Den kulturellerade sysselsättningen ökar snabbare än andra sektorer på arbetsmarknaden.¹⁶⁷

Ett flertal studier utförda i europeiska länder visar att personer verksamma inom kulturnäringen, påfallande ofta, har längre, ofta högre akademiska utbildningar. Andra typiska karakteristika inom denna grupp är att kulturintresset grundlades tidigt i barndomen och, till följd av långa utbildningar sker inträdet på arbetsmarknaden relativt sent. Inom kultursfären är aktörerna påfallande ofta, relativt arbetsmarknaden i övrigt, verksamma inom egen näring. Det är även utmärkande för den kulturella arbetsmarknaden med kortfristiga projektanställningar där annan, kompletterande sysselsättning är nödvändig för utkomsten. I den svenska kulturnäringen är könsfördelningen jämn.¹⁶⁸

En sista rekapitulation

Av de svar jag inhämtat från fallstudierna och de övriga informanterna finns det endast ett svagt stöd för habitus betydelse vad det gäller intervjuobjektens val att på ett eller ett annat vis ägna sig åt konst i sin yrkesverksamhet. Habitus utgör i dessa fall i huvudsak en möjliggörande bakgrundsfaktor. Att habitus är införlivat i individen gör dock att beteendemönster kan vara delvis omedvetna och att vanor och andra beteenden därmed kan undslippa rationell bedömning.¹⁶⁹ Resultaten i denna uppsats utgör dock en mycket svag indikation då underlaget är så litet till sin omfattning. Det finns exempel i mitt intervjumaterial där familj och släkt har givit viktiga impulser till konstintresset. Detta gäller framförallt hos Gedin och Lind. Men det finns även fall där familjen, enligt utsaga, har varit direkt obetydlig vad det gäller engagemanget i konstvärlden.

Habitus och det kulturella kapitalets inflytande har varit av explicit betydelse främst, eller huvudsakligen i Maria Linds fall, detta genom att nära släktingar i aktiv bemärkelse har uppmuntrat och involverat henne i olika typer av kulturkonsumtion. I Andreas Gedins fall är effekten av habitus långt ifrån obetydlig. Hos Carl Michael von Hausswolff framstår den förekomst av kulturellt kapital inom familjen som existerande, men likväl som

¹⁶⁷ Lisbeth Lindeborg, "Kulturen som arbetsmarknad expanderar kraftigt", *Kulturekonomi: konsten att fånga osynliga värden*, Binnaz Ayata (red), Studentlitteratur, Lund 2007, s. 105.

¹⁶⁸ Lindeborg 2007, s. 130ff och 133.

¹⁶⁹ Broady, 1998, s. 13.

ovidkommande för respondenten själv. Det samma kan även sägas gälla Power Ekroth. Den orientering mot konstfältet som ändock ägt rum kan till viss del motsäga den av respondenterna lågt skattade betydelsen av habitus.

Detta fokus på habitus eventuella betydelse kommer sig av begreppets förankring i Bourdieus fältteori. Detta i teorin centralt placerade begrepp föranledde den inledande frågan, i både de halvstrukturerade- och de mer fritt formulerade intervjufrågorna, vilken rör respondentens bakgrund – vilken betydelse familj och släkt har haft för informantens konstintresse. Men, som jag har framhållit tidigare, är habitus även något individen själv tillägnar sig utanför familjens sfär. Att fler av respondenterna menar att familj och släkt inte har inneburit en direkt inverkan på deras konstintresse kullkastar med andra ord inte den möjliga effekten av habitus.¹⁷⁰

Det kan hos informanterna även finnas motiv att å ena sidan framhäva, eller å andra sidan tona ned familjens betydelse för den egna yrkesrollen, varför svaren endast ger en vag antydning om habitus egentliga betydelse.

I Maria Linds fall finns det, inom familjen och i den närmaste släkten, en vördnad för kultur och, inte minst, en respekt för det skrivna ordet. Där finns även mer politiskt färgade impulser i form av ett nedärvt intresse för kvinnohistoria.¹⁷¹ Jag nämner detta för att en inte obetydlig del av den konst Maria Lind arbetar med har politiska dimensioner. Intresset för kvinnohistoria fick Lind genom influenser från sin mormor vilken även var delaktig i Linds introduktion till för bildkonst.

Den främsta impulsen till Linds konstintresse, som har varit direkt avgörande för hennes yrkesliv är hennes farfars fars konstsamlade. Denna konstsamling kom Lind, under sin barndom och genom farföräldrarna i kontakt med. Farföräldrarna hade även en vidare betydelse för Linds konstintresse i det att de tog med henne på utställningar. Dessa upplevelser utgjorde ett konkret skäl till att Maria Lind senare började arbeta i konstvärlden. Efter ett besök på Waldemarsudde, i farföräldrarnas sällskap, sökte Lind jobb på

¹⁷⁰ Bourdieu, 2000, s. 266.

¹⁷¹ Lind, 111011.

Waldemarsudde, vilket senare ledde till konstvetenskapliga studier på universitetsnivå.¹⁷² Detta vittnar om en förtrogenhet med det kulturella kapitalets implicita effekter.

Även hos Andreas Gedin finns det i uppväxten och inom familjen incitament till ett intresse för konst. Föräldrarnas intresse och umgänge påverkade i denna riktning men där fanns också ett rent personligt uttrycksbehov. Även här går det att föreställa sig det kulturella kapitalets betydelse. Men Gedins utsaga stämmer även väl in på den statistik som gör gällande att personer sysselsatta inom kultursektorn har grundlagt detta intresse tidigt i barndomen.¹⁷³

Senare har vänkretsen varit viktig för det fortsatta konstintresset. Det sociala kapitalet framhåller Gedin som förvärvat genom arbete och umgänge i konstvärlden och inte främst genom familj- eller släktband. Vid tiden för etablering i konstfältet hade Gedin inget utbildningskapital från konsthögskola eller motsvarande utbildning varpå följer att den kontaktytan saknades.¹⁷⁴ Vid det professionella inträdet i konstfältet förfogar Gedin dock, vilket tidigare har nämnts, över ett utbildningskapital i form av en filosofie kandidat i litteraturvetenskap och filosofi. Denna examen höjer ytterligare det genom habitus och det sociala ursprunget förvärvade kulturella kapitalet.

För Power Ekroth finns relationen till konstvärlden genom en släkting som är konstnär. Denna relation innebar dock inte en initial influens för Ekroths konstintresse. Inte heller Ekroths övriga släkt eller familj har, enligt egen utsago, haft en direkt inverkan på hennes yrkesval. Power Ekroths studiekamrater från universitetstiden har heller inte varit betydande för den påföljande karriären. Det sociala kapitalet har med andra ord aktiverats av andra faktorer och då i synnerhet hennes curatorstudier vid Konstfack. Dessa kontakter som utgör en del av Ekroths sociala kapital utgörs främst av konstnärer.¹⁷⁵

Även för Carl Michael von Hausswolff har familjen saknat avgörande betydelse för konstintresset.¹⁷⁶ Det fanns dock ett intresse för konst och musik hos föräldrarna. Den viktigaste impulsen till konstintresset kom dock från andra håll i omgivningen, och främst från vänkretsen.

¹⁷² Lind, 111011.

¹⁷³ Lindeborg 2007, s. 131.

¹⁷⁴ Gedin, 111121.

¹⁷⁵ Ekroth, 111113 och 111123.

¹⁷⁶ von Hausswolff, 111031 och 111123.

Av dessa exempel framstår habitus som till större delen förvärvat genom egen försyn snarare än en nedärvd förmåga eller disposition. Det medfödda, eller i tidig ålder förvärvade habitus är dock inte obetydligt, framför allt inte i exemplen med Lind och Gedin för vilka familj och släkt tillskrivs störst betydelse. Om habitus, med andra ord, främst utgör en möjliggörande bakgrundsfaktor så framstår det sociala kapitalet, generellt, som viktigare eller mer betydelsefullt. Betydelsen av habitus har dock konstaterats i fallstudierna. Även utbildningskapitalet är av betydande vikt framför allt vad det gäller Gedin och Lind.

Att just Andreas Gedin och Maria Lind förfogar över de största utbildningskapitalen är intressant då detta, som ovan konstaterats, utgör en extern legitimeringsprincip som ger ett potentiellt berättigande till detta mikrokosmos maktfält. Det intressanta i denna omständighet är att detta fält härbärgerar de dominerande positionerna och att det huvudsakligen är hit de symboliska striderna om gränser lokaliseras.¹⁷⁷ Poängen i mitt argument är att Gedin med sin avhandling och Lind, med framförallt *Selected Maria Lind Writing*, är publicerade med texter som rör fältets beskaffenhet. Dessa texter handlar med andra ord om vilka värden som är, eller bör vara viktiga för fältet i sin helhet.

Vad som gör denna iakttagelse anmärkningsvärd är att Gedin och Lind representerar de två olika praktikerna eller subfälten och att det i ljuset av den konstaterade internationella konflikten mellan verksamheterna, är de positioner som har störst vinster att hämta i en symbolisk strid och samtidigt de positioner för vilka insatsen är högst. I just det här fallet kompliceras dock frågan genom dynamiken i dessa specifika positioner. Gedins, så att säga, dubbla verksamheter i form av konstnärskap och curatorieell praktik och Lind vars metod är omvitnat närliggande delar av de konstnärliga praktikerna¹⁷⁸ gör att demarkationen inledningsvis är oskarp.

Vad som dock går att skönja i det sammantagna materialet är att de vilka hör till det konstnärliga subfältet har en generell vinst att göra med ett inträde i det curatorieella subfältet. Detta då det i denna sfär finns, bland annat till följd av dess generella och relativt större närhet till maktfältet, finns fler formuleringsprivilegier.

¹⁷⁷ Bourdieu, 2000, s. 314.

¹⁷⁸ Beatrice von Bismarck, "Introductions", *Selected Maria Lind Writings*, Brian Kuan Wood (red), Sternberg Press, New York 2010, s. 13.

Den slutsats som dock torde ha en viss generell bäring är att motståndet mot intrång i det egna subfältet existerar främst inom ett visst segment av det curatoriska fältet - det curatoriska subfältet, hos de som huvudsakligen utför de mer traditionella funktionerna behäftade vid verksamheten – museiintendenten med externa konstvetenskapliga eller museologiska hierarkiseringsprinciper. Detta då ett, upplevt, illegitimt inträde till den specifika praktikens position riskera att urholka den status och trygghet som är förknippad med den samma. Generellt försvagade gränser, mellan subfälten och mellan positioner inom det curatoriska subfältet utgör ett potentiellt hot mot den traditionella museiintendenten.

5 SAMMANFATTNING

Med utgångspunkt i två fallstudier; konstnären, curatören och forskaren Andreas Gedin och Maria Lind, curator och chef för Tensta konsthall, kontextualiserade med ett par informanter; frilanscuratören, skribenten och redaktören Power Ekroth samt frilanscuratören och konstnären Carl Michael von Hausswolff, har jag genomfört en fältanalys av curatoriska och konstnärliga praktiker. I analysen har jag tillämpat för teorin centrala begrepp.

Fallstudierna och informanterna har vidare placerats i ett samtidshistoriskt konstfält. Detta har relaterats till äldre, internationella, historiska förändringar och förhållanden i de två subfälten. Jag har genom fallstudierna och informanterna, teorin, och litteraturen påvisat en närhet mellan vissa segment av de konstnärliga och curatoriska verksamheterna. Därtill har jag påvisat tre typer av praktiker behäftade med vissa funktioner och förtecken för de curatoriska verksamheterna.

Ett resultat som antyds i intervjumaterialet är att de formella inträdeskraven, eller rättare, det ackumulerade utbildningskapitalet, initialt är lägre för konstnärsfältet än motsvarande för det andra subfältet - curatorpositionen. Det är dock endast en mycket svag indikation i det att underlaget är så litet. Bland respondenterna är det framför allt hos Maria Lind och Power Ekroth som den största ansamlingen av adekvat utbildningskapital återfinns vid inträdet i konstfältet. Det ackumulerade utbildningskapitalet som Andreas Gedin förfogar över är till större delen inhämtat efter det att han vunnit tillträde till konstfältet och skapat en framträdande position inom det samma. Denna distribution förefaller rimlig då curatorrollen, bland annat genom kopplingen till institutionen och en på andra vis större närhet till maktfältet samt omgivande ekonomiska fält är i större behov av externa legitimeringsprinciper.

De rörelser som stundom sker mellan de båda subfälten kan vara en konsekvens av de vaga gränserna mellan fälten. De främsta särskiljande faktorerna, både *mellan* och inom de två subfälten, utgörs av de specifika kapitalackumulationer som existerar hos de enskilda aktörerna. Detta vittnar, med andra ord, om den dynamik som är resultatet av de individuella aktörernas olika uppsättningar av kapital och dess sammantagna värde. En dynamik som således är det yttersta kriteriet för en möjlig oscillering mellan positionerna.

Att döma av respondenternas utsagor tycks de båda fälten rymma en acceptans för rörelser över gränserna. Detta kan ha sin förklaring i de ingående casen och informanternas personliga attityder. Curatorn kan ingå i nära samarbeten med konstnären, eller ett kollektiv, där den curatoriska praktiken tangerar konstnärsrollen som den gestaltar sig i de decentraliserade, postcartesianska, konstnärliga praktiker och samarbetsformer. Detta curatorns närmande konstnärsrollen kan dock beskrivas som en dold rörelse över gränsen till det intelligande subfältet. Då den curatoriska verksamheten, eller metoden, tangerar upphovsmannen sker inte detta med uttalade konstnärliga ambitioner. Förklaringen till detta förhållande kan finnas i den curatoriska verksamhetens närliggande historia med exempel som Szeemanns värv. Orsaken kan även finnas i den kritik som vid olika tillfällen yttrats av namn som Buren och Vidokle. Curatorn som finner en passage över gränsen mellan subfälten tycks genomföra en mer kontroversiell handling jämfört med konstnären som åtar sig curatoriska uppdrag. Även här kan orsaken sökas i historiska exempel: den curaterande konstnären har varit central i omformuleringen och definieringen av utställningsrummet varför denna handling vunnit legitimitet.

Vad som framför allt står på spel är det formuleringsprivilegium som utgör en av de främsta stridsfrågorna inom konstfältet. Här finns ett visst övertag i curatorrollen till följd av den institutionella kopplingen och den makt som är förknippad med institutionen och alltså är behäftad vid positionen i sig. Hos curatorrollen finns även en tydligare, och därmed även starkare koppling, till konstfältets omgivande och relaterade maktfält. Häri går det att ana en vinst i de diffusa gränserna och att även verka i det curatoriska fältet för det subfält som omfattar konstnärspositionen. Med konstnärspositionens curatoriska verksamhet sker ett närmande till dessa maktsfärer.

En tänkbar, eller till och med mycket rimlig, förklaring till rörelser över gränserna mellan olika subfält utgörs av den ekonomiska realitet som präglar kultursektorn. Som tidigare har påvisats är projektbaserat arbete och deltidsanställningar vanliga inom kulturekonomin och utkomsten blir då beroende av fler källor.

6 LITTERATUR

Tryckt material

Allerholm, Milou, ”’Svensk konceptkonst’ på Kalmar konstmuseum”, *Dagens Nyheter*, 100923.

Alloway, Lawrence, ”The Great Curatorial Dim-Out” (1975), *Thinking about Exhibitions*, Greenberg, Reesa, Ferguson, Bruce W. och Nairne, Sandy (red.), Routledge, New York 2005.

Andersson, Barbro, ”Postmodernism som avantgardestrategi”, *Kulturens fält – en antologi*, Boardy, Donald (red.), Bokförlaget Daidalos, Göteborg 1998.

Ayata, Binaz, ”Intervju med Sara Arrhenius, chef Bonniers konsthall”, *Kulturekonomi: konsten att fånga osynliga värden*, Ayata, Binnaz (red), Studentlitteratur, Lund 2007.

Badia, Montse, ”Curatorial Dynamics”, *NU - The Nordic Art Review*, vol 3, nr. 5, 2001.

Barthes, Roland, ”From Work to Text” (1971), *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Harrison, Charles och Wood, Paul (red), Blackwell Publishers Limited, Oxford 1996.

Broady, Donald ”Inledning: en verktygslåda för studier av fält”, *Kulturens fält – en antologi*, Broady, Donald (red.), Daidalos, Göteborg 1998.

Beech, Dave och Hutchinson, Mark, ”Inconsequential Bayonets? A Correspondence on Curation, Independence and Collaboration”, *Curating Subjects*, Paul O’Neil (red.), Occasional Table, Open Editions/de Appel, London 2011.

Birnbaum, Daniel ”Northern Line and the Post-Authentic Stress Syndrome”, *Nuit blanche. Scènes nordiques: les années 90*, utst. kat., Pagé, Suzanne (red), Musée d’art moderne de la Ville de Paris, Paris 1998.

von Bismarck, Beatrice, ”Introductions”, *Selected Maria Lind Writings*, Brian Kuan Wood (red), Sternberg Press, New York 2010.

Bourdieu, Pierre, *Konstens regler: Det litterära fältets uppkomst och strukturer*, Brutus Östlings Bokförlag, Stockholm 2000.

Bourriaud, Nicolas, *Postproduction*, Lukas and Sternberg, New York 2010.

Buchloh, Benjamin H.D., ”Konceptuell konst 1962-1969: från administrationens estetik till kritik av institutioner”, *Konceptkonst*, Wallenstein, Sven-Olov (red.), Raster Förlag, Stockholm 2006.

Calderoni, Irene, ”Creating Shows: Some Notes on Exhibiton Aesthetics at the End of the Sixties”, *Curating Subjects*, O’Neil, Paul (red.), Occasional Table, Open Editions/de Appel, London 2011.

- Cherix, Christophe, "Preface", *Hans Ulrich Obrist: A Brief History of Curating*, Bovier, Lionel (red.), JRP Ringier och Les Presses du réel, Zürich och Dijon 2008.
- Drabble, Barnaby och Sachs, Hinrich, "Indoor Language", *Curatorial Mutiny*, Per Hüttner (red.), Föreningen Curatorial Mutiny, Stockholm 2003.
- Ericsson, Lars O, *I den frusna passionens heta skugga: Essäer om 80- och 90-talets konst*, Carlssons bokförlag, Stockholm 2001.
- Ericstam, Johan, "Konstmuseifältet", *Kulturens fält – en antologi*, Donald Boardy, Donald (red.), Bokförlaget Daidalos, Göteborg 1998.
- Ferguson, Bruce W., "Exhibition Rhetorics: Material speech and utter sense" (1994), *Thinking about Exhibitions*, Greenberg, Reesa, Ferguson, Bruce W. och Nairne, Sandy (red.), Routledge, New York 2005.
- Foucault, Michel, "What is an Author" (1969), *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Harrison, Charles och Wood, Paul (red.), Blackwell Publishers Limited, Oxford 1996.
- Fraser, Andrea, "In and Out of Place" (1985), *Thinking about Exhibitions*, Greenberg, Reesa, Ferguson, Bruce W. och Nairne, Sandy (red.), Routledge, New York 2005.
- Hannula, Mika, "Art and Resolution", *NU - The Nordic Art Review*, vol. 3, nr. 2, 2001.
- Heinich, Nathalie och Pollak, Michael, "From Museum Curator to Exhibition Auteur: Inventing A Singular Position", *Thinking about Exhibitions*, Greenberg, Reesa, Ferguson, Bruce W. och Nairne, Sandy (red.), Routledge, New York 2005.
- Honour, Hugh och Fleming, John, *A World History of Art*, Laurence King Publishing, London 1995.
- Kwon, Miwon, *One place After another: Site –Specific Art and Locational Identity*, MIT Press, Massachusetts 2004.
- Lind, Maria, *Selected Maria Lind Writings*, Brian Kuan Wood (red.), Sternberg Press, New York 2010.
- Lindeborg, Lisbeth, "Kulturen som arbetsmarknad expanderar kraftigt", *Kulturekonomi: konsten att fånga osynliga värden*, Binnaz Ayata (red.), Studentlitteratur, Lund 2007.
- Lindqvist, Katja, "Politik och konst – några ekonomiska konsekvenser", *Kulturekonomi: konsten att fånga osynliga värden*, Ayata, Binnaz (red.), Studentlitteratur, Lund 2007.
- Lippard, Lucy, "Flyktförsök", *Konceptkonst*, Wallenstein, Sven-Olov (red.), Raster Förlag, Stockholm 2006.
- Lund, Ragnar, "Värdet av kultursponsring", *Kulturekonomi: konsten att fånga osynliga värden*, Binnaz Ayata (red.), Studentlitteratur, Lund 2007.

Merriam, Sharan B. *Fallstudien som forskningsmetod*, Studentlitteratur, Lund 2006 (1994).

Neuman, David, "Almost Two Hundred Years Without War", *Nuit blanche. Scènes nordiques: les années 90*, utst. kat., Pagé, Suzanne (red), Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris 1998.

Nilsson, John Peter, "The '90s: what was it all about?", *NU - The Nordic Art Review*, vol. 2, nr. 1, 2000.

Nylén, Leif, "Kritikernas nya kläder", *Dagens Nyheter*, 880521.

Obrist, Hans Ulrich, "Harald Szeemann", *Hans Ulrich Obrist: A Brief History of Curating*, Lionel Bovier, Lionel (red.), JRP Ringier och Les Presses du réel, Zürich och Dijon 2008.

O'Neil, Paul (red), *Curating Subjects*, Open Editions, London 2011.

Palmqvist, Lennart, *Utställningsrum*, Akantus bokförlag, Stockholm 2005.

Poinsot, Jean-Marc, "Large Exhibitions: A Sketch of a Typology", *Thinking about Exhibitions, Thinking about Exhibitions*, Greenberg, Reesa, Ferguson, Bruce W. och Nairne, Sandy (red.), Routledge, New York 2005.

van Reis, Mikael, "Göteborgs konstmuseum/Andreas Gedin", *Göteborgs Posten*, 110526.

Roberts, John, *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art After the Readymade*, Verso, New York 2007.

Thea, Carolee, *On Curating: Interviews with Ten International Curators*, Distributed Art Publishers Inc, New York 2009.

Internet

Gedin, Andreas, *Jag hör röster överallt! STEP BY STEP*, Göteborgs universitet, <<http://hdl.handle.net/2077/25451>, 120108.

Groys, Boris, *Politics of Installation*, :<http://www.e-flux.com/journal/view/31#_edn2>, 111024.

Clarke, Michael, *The Concise Oxford Dictionary of Art Terms [Elektronisk resurs]*, Oxford University Press, Oxford, 2001. <http://www.global.oup.com>, 120116.

Vidokle, Anton, *Art Without Artists ?*, <http://www.e-flux.com/journal/view/136>, 111123.

Intervjuer

Ekroth, Power, e-postintervju m. förf, 111113 och 111123.

Gedin, Andreas, e-postintervju, m. förf, 111121.

von Hauswolff, Carl Michael, e-postintervju m. förf., 111031 och 111123.

Lind, Maria, intervju m. förf. Bandat samtal, Stockholm, 111011.