

Siri Meyer og Svein Bjørkås (red.)

33

RISIKOSONER

Om kunst, makt og endring

©Norsk kulturråd 2004

Rapport nr 33
ISBN 82-7081-121-1
ISSN 0806-5802

Norsk kulturråd
Postboks 101, Sentrum
0102 Oslo
Telefon 22 47 83 30
Faks 22 33 40 42
E-post kultur@kulturrad.dep.no
www.kulturrad.no

Opplag: 700
Design: Månelyst
Sats og trykk: Print House AS

Norsk kulturråds rapportserie omfatter skrifter som kan ha forsknings- og utredningsmessig interesse for Norsk kulturråd, for deler av norsk kultur- og samfunnsliv, og for forskere og utredere på kulturfeltet. Kulturrådet utgir i tillegg en notatserie med mer foreløpig og begrenset siktemål.

Rapportserien redigeres av Norsk kulturråds utredningsenhet og utgis av Norsk kulturråd. De vurderinger og konklusjoner som kommer til uttrykk i rapportene, står for den enkelte forfatters regning – og avspeiler ikke nødvendigvis Kulturrådets oppfatninger.

INNHOOLD

FORORD	4
Siri Meyer Risikosoner – en innledning.....	6
DEL 1: VERK OG KONTEKST	19
Stian Grøgaard Avantgarden som høflighetsform	20
Erling Gulbrandsen Musikalske risikosoner fra kulturliv til estetisk erfaring	38
Eivind Røssaak Kunstens møte med massemediene	64
John Erik Riley Mølleland 34	83
DEL 2: KUNSTFELT OG KULTURPOLITIKK	91
Shanti Brahmachari Monokulturer eller kulturelt mangfold?	92
Svein Bjørkås Kvalitetsparadokset	115
Om forfatterne	137

FORORD

Kunstlivet er, i likhet med andre samfunnsområder, preget av sterke endringsimpulser som følge av ulike former for kulturell, økonomisk og teknologisk modernisering og internasjonalisering. Hva gjør dette endringstrykket med maktforholdene i kunsten og på kunstfeltet? Og hvilke perspektiver og begreper er relevante når en skal undersøke forholdet mellom kunst og makt? Disse problemstillingene danner utgangspunkt for konferansen *Risikosoner* som ble arrangert i Oslo i 2002. Konferansen ble til som et samarbeid mellom forskningsleder Svein Bjørkås, Norsk kulturråds utredningsseksjon og professor Siri Meyer, medlem av forskergruppen bak den nå avsluttede Makt- og demokratiutredningen. Foredragsholderne tok utgangspunkt i eksempler på utviklingstendenser innenfor billedkunst, musikk, scenekunst, litteratur og film. Det ble også kastet lys over maktforskyvninger i kunstfeltet, med vekt på forholdet mellom kunsten på den ene side og massemediene, kunstforvaltningen og kulturpolitikken på den annen.

Den foreliggende artikkelsamlingen følger opp de problemstillingene som ble tatt opp på konferansen. Men den er ingen konferanserapport. Tre av de sju bidragene har utgangspunkt i foredrag som ble holdt på konferansen. Forfatterne forholder seg derfor direkte eller indirekte til konferanseprogrammet. De øvrige arti-

klene er skrevet på bestilling fra redaktørene som oppfølging av noen av de temaene som ble tatt opp.

”Kunst og makt” er et tema hvor humanistiske og samfunnsvitenskapelige forståelsesformer settes i forbindelse med hverandre på en interessant, men ofte relativt diffus måte. Målet med både konferansen og artikkelsamlingen er å bidra til en undersøkelse av den ”risikozonen” som oppstår i møtet mellom de ulike tradisjonene og perspektivene som studiet av kunst og studiet av makt representerer.

Januar 2004

Siri Meyer og Svein Bjørkås

RISIKOSONER – EN INNLEDNING

”Vi byr på en risiko i arbeidene våre, og det synes vi nærmest er nødvendig for at et kunstarbeid skal fungere.” Dette forteller to kunstnere til *Morgenbladet* i juli 2003.¹ De arbeider i grenselandet mellom billedkunst og teater. I avisartikkelen ”Nesten sann iscenesettelse” beskrives de som det virkelig ”hotte” på kunstscenen. ”Toril Goksøyr og Camilla Martens er de første som har spilt performance på selveste Nationalteatret. Og Michael Jackson synes den forrige forestillingen deres var ”cool”,” heter det i ingressen. Men hva er det som er så risikabelt i kunsten? Og hvor stor er risikoen?

Problemfeltet ble beskrevet slik i folderen for konferansen *Risikosoner*:

I industrisamfunnet ble kunsten kunst ved å markere avstand til samfunnet og den allmenne kulturen. De ulike kunstartene opparbeidet seg status og uttrykkskraft gjennom sin autonomi – ved å dyrke sin ”renhet” og sine mediespesifikke former. Dette var grunnlaget for etableringen av infrastrukturer og institusjoner på kunstfeltet og for dannelsen av kunstnerrollen.

1 Artikkelen er signert Siss Vik, *Morgenbladet* 19–25 juli 2002, s. 10.

Dagens kunstscene er preget av en utforskning og en underminering av denne autonomien. Stikkordene her er ny teknologi, mediene, den nye økonomien. Kunstnerne etablerer nye relasjoner til institusjoner og offentligheter og gjør bruk av uttrykksmidler som tidligere ble betraktet som kunstfremmede eller kunsteksterne. Samtidig utfordres de tradisjonelle kunstforståelsene av et voksende antall kunstnere med innvandrerbakgrunn og fra en ekspansiv og offensiv kulturindustri. Kunsten befinner seg med andre ord i nye risikoser.

Hva skjer med kunsten i disse risikoserne? Vil den beholde sin uttrykkskraft i en situasjon hvor kommunikasjon i tiltakende grad blir et markedsprodukt? Hva innebærer det for kunstfeltets aktører at medienes og informasjonsteknologiens logikker sprer seg til alle deler av samfunnet? Hvilke konsekvenser har det at kulturelle ytringer i tiltakende grad globaliseres og henter tegn og uttrykksmidler på tvers av landegrensene, kulturer og medier? Hva skjer med maktforholdene på kunstfeltet når den tradisjonelle autonomien svekkes og kunstens relasjoner endres både internt og eksternt?

I første del av denne boken diskuteres risikoserne ut fra en verkintern kontekst, slik de fortoner seg for teoretikere og forfattere innenfor kunstfeltet. Erling Guldbrandsen, Stian Grøgaard, John Erik Riley og Eivind Røssaak nærmer seg kunsten og makten med utgangspunkt i ulike kunstarter: musikk, litteratur og bildende kunst. Resonnementene er ikke identiske. Men alle polemiserer direkte eller indirekte mot den oppfatning at utviklingen og maktforholdene i kunstfeltet kan beskrives i entall, som om risikoen var den samme overalt, uansett hva slags kunst det dreier seg om. Heller ikke samfunnet kan beskrives slik. Det er ingen symmetri eller enkle årsaksforhold mellom det som skjer mellom hendelser og bevegelser på samfunnets "mikronivå" og "makronivå" eller mellom de ulike samfunnsfærene. Samfunnet består av en rekke virkefelt – diskurser – som utvikler seg innenfor ulike forståelsehorisonter og ulike språk- og handlingslogikker. Og de forandrer seg i forskjellig tempo. Det finnes ikke én, lineær utviklingslogikk. "Historien med stor H" finnes ikke, sier John Erik Riley, annet enn som en godt fortalt løgn.

Hvor er så risikoen? Hva står på spill i de enkelte kunststartene? Det er i alle fall ikke særlig risikabelt å overskride grensene mel-

lom dem. Goksøyr og Martens får ”selveste Nationalteatret” til disposisjon for sine overskridelser. Og publikum kommer både fra teatret, som tradisjonelt har forvaltet ”åndskulturen”, og fra populærkulturen (jf. Michael Jackson). Slik er det i musikklivet også, sier Erling Guldbrandsen. I Norge er ”blandingsformene de rådende, med litt cross over, litt multimedia, litt verdensmusikk, litt Mozart med panfløyte, litt Vivaldi med el-bass”. Det er helt ufarlig i å forene det høye med det lave. Staten vil gjerne støtte slik kunst og vier den mye omtale i *Stortingsmelding nr. 28 (2002–2003): Kulturpolitikk fram mot 2014*:

Kunstscena i samtida er kanskje meir omfattande og mangearta enn nokon gong (D)et synes vera vanskelegare enn nokon gong å avgjera kva som er kunst og kva som er god kunst. Både kunstomgrepet og dei verdiane som ligg til grunn for å vurdera kvalitet i kunsten vert utfordra frå ulike kantar.” (s. 39) ”Omgrepet crossover viser ikkje berre til den formalestetiske sida ved kunsten, men òg at kunsten i stadig større grad er eit resultat av at kulturelle grenser vert overskridne. Skiljet mellom det høge og det låge i kulturen vert medvite nedbrote. (s. 39)

Kulturmeldingen er full av brudd- og grensemetaforer og viser at risikoen er alminneliggjort. Det mest radikale en kunstner kan gjøre i dag, sier Stian Grøgaard, er å ikke overskride noe som helst, men å rendyrke autonomien, sitt eget medium. Det var det malerne gjorde i den klassiske modernismen. De rensket billedkunsten for alt som minnet om en ytre verden, inklusive andre kunstarter, slik at maleriet til slutt ble stående igjen som en malt flate, uten referanser til noe annet enn seg selv som maleri. Så lenge den figurative tradisjonen rådet grunnen, var dette ikke helt ufarlig. Man kunne bli latterliggjort eller risikere å stå uten inntekter. I dag, med allmenn aksept for ulike smaksnormer, er ikke dette risikabelt. ”Aldri tidligere har budsjettene for institusjonsteatre, orkestre, operaer, museer, kunstinnkjøp, bokinnkjøp og bestillingsverker, samt kunsternes støtteordninger og garantiinntekter, vært av et slikt omfang som i dag,” skriver Guldbrandsen.

Men er det egentlig mulig for kunsten å være autonom? Finnes det en kunstens innside og en utside, et rent, lukket kunstverk

som har samfunnet som sitt ytre? Nei, svarer Guldbandsen. Studier av komponering, fra barokken, over Beethoven til samtidsmusikken, viser hvordan selve det å skrive åpner verket mot nye ideer og materialtyper som komponisten ikke hadde forutsett. ”Materialet blir prøvd ut og forkastet, gjennom estetiske valg basert på smak og dømmekraft. Det ene verket kan avføde materiale til det neste, eller til mange nye, gjennom knoppskytning og videre prosedyrer. Dette er trekk ved komposisjonsprosessen som peker direkte mot åpen form.” ”Spillingen eller fremføringen av verket er neste nivå i verkets åpenhet. Et verk er pr. definisjon avhengig av interpretasjon, framføring og tolkning.” I tillegg til komponeringen og fremføringen har vi den *estetiske* erfaring av verket. ”Hvis hundre mennesker leser samme roman, så har de ikke den ”samme” estetiske erfaring. Og leser du den samme romanen om igjen etter ti år, så får du nødvendigvis også en noe annerledes erfaring.”

Alle disse prosessene innebærer at verket ikke lar seg lukke eller avgrense som noe kunstnerisk ”indre” til forskjell fra noe sosialt ”ytre”. De sosiale og eksistensielle erfaringene er uløselig filtret inn i verkenes tilblivelse, fortolkning og mottakelse. ”Man må inn i verket for å komme ut i kulturen,” som Guldbandsen formulerer det. Samfunnet finnes *i* kunsten, som en del av verkets fremtredelsesformer.

Samfunnet kan være virksomt i kunsten på måter som unndrar seg kunstnerens bevisste overveielser. Eivind Røssaak gir gode eksempler på det. Han skriver om møtet mellom to diskurser som vanligvis forstår seg selv som den annens motsetning: massemediet og litteraturen. Massemediet, sies det, er overfladisk, upålitelig, hurtig, frivolt/flørtende, inautentisk, svevende, flyktig, fragmentert, utvendig, partikulært og atspredende, mens litteraturen sies å være det motsatte: dyp, pålitelig, tålmodig/langsom, alvorlig, autentisk, egentlig virkelighet, evig, organisk, inderlig, universell og kontemplativ. Maktforholdet mellom dem sies å falle ut til massemediets fordel. Vi lever i et mediasamfunn, som det heter. Litteraturen synes å være avmektig.

Men er det slik? Røssaak reiser spørsmålet og henter frem noen tekster av 1800-tallsforfatteren Charles Baudelaire. Baudelaire ville gi dynamikken i det moderne liv en litterær form: tempoet, temperaturen, trykket i storbyen. Han fant den i massemediet, den nye kommunikasjonsteknologien, blant annet hos avistegneren Constantin Guys', som avbildet storbylivet som flyktige, hastige øyeblikk i en skisseaktig strek. Og i avisprosaen, som i sitt virvar av små nyhetsartikler og annonser lot virkeligheten fremstå i fragmenter, uten indre sammenheng og helhetlig form. Baudelaire søkte frivillig eksil i dette massemediale språket, "langt borte fra det tradisjonelle kunstspråket, fra sonettens innebygde og kontrollerte velklang, rimmønstre, skjulte assonanser, bokstavmagi og et kontinuerlig ekspanderende billedspråk, alle disse smykkene som hittil hadde gitt poetene adgang til parnasset." I denne risikosonen oppstod det noe nytt, prosadiktet, og en ny litterær praksis. Avisene *La Presse*, *Le Boulevard* og *Le Figaro* trykket på 1860-tallet en rekke av Baudelaire's språkfragmenter, gjerne stuet bak i avisen blant nyhetspetiter og annonser for damekorsetter og herresko. I denne prosessen forsvant kunsten som kunst; den ble avkledd sin opphøyde og fullendte form, mens ikke-kunsten, storbylivets "avfall" – tilfeldige nyheter og skandaler – dukket opp i kunstform.

Med Baudelaire og hans likesinnede ble kunstscenen forvandlet til en permanent risikosone. De ypperste kunstnerne, de som ville være på høyde med tiden, måtte være i forkant av utviklingen, en fortropp, *avant garde*. Det gamle, konvensjonelle og tradisjonelle skulle overskrides til fordel for det nye, det som ennå ikke hadde funnet uttrykk og fast form. Faren var at kunstnerne støtte folk fra seg i kjølvannet av "the Shock of the New". Det nye var potensielt skandaløst. Og i en tid uten kulturbudsjetter var det kanskje ikke helt ufarlig for kunstneren heller.

Men i dag? I dag er *avant garden* normalisert, skriver Grøgaard. Risikoen, det nye, har spredd seg utover og blitt til samfunnets selvforståelse. Vi lever i et "risikosamfunn", sier sosiologen Ulrich Beck. I det postmoderne samfunnet frembringer vi kunnskap og teknologi som gir uventede virkninger: uforutsette miljøkatastrofer, dyreepidemier som løper løpsk, genmanipulert liv. Det er nytt

alt sammen, og det fyller oss med frykt. Risikoen har blitt en uløselig del av samfunnet, sier Beck.

Også på individnivå har risikoen blitt permanent. Den sosiale dynamikken som kalles individualisering, belønner ikke konformisme. Tvert imot: det har blitt "normalt" å bryte sosiale grenser. Faste former og tradisjoner skal ikke lenger følges; de skal settes på spill. I "gamle" dager kunne det å krysse klassegrensene føre til utstøtelse og sosial tragedier; i dag kan bedriftseieren gifte seg med hushjelpen uten fare, og en hvilken som helst Mette Marit kan bli dronning.

Hva skjer med kunsten i denne overopphetede jakten på alt nytt? Risikoen minimaliseres, sier Grøgaard; den har blitt konvensjonell, en "høflighetsform". De som ikke snakker risikospråket, risikerer å falle helt utenfor det gode selskap. Alminneliggjøringen av risikoen har underminert det risikable. Det finnes knapt noe som er farlig lenger. "Risiko er blitt et knapphetsgode," sier Grøgaard.

Et tegn på minimaliseringen av farer kan vi lese ut av tidens dominerende reiseform: turistreisen. Den skiller seg fra tidligere tiders reiser, slik de oppsummeres i denne definisjonen fra den franske

Encyclopédie fra 1751–65: "Voyage, s.m. (Gram.) transport de la personne d'un lieu où l'on est, dans un autre assez éloigné." (En reise er transport av en person fra stedet der du er, til et annet som er langt nok borte.)² De tre siste ordene er viktige. Reisen skulle ta tid og forutsatte distanse i dobbelt forstand, både i tid og i rom. Det handlet om å overskride farlige grenser. Reisende risikerte å miste liv, eiendom, helse og forstand. Men reisen bar også på løfte om gevinst, en erkjennelsesmessig endring. Det skjedde noe underveis. Det mennesket som vendte hjem, var ikke det samme som det mennesket som reiste ut. Å reise innebar å overvinne hindringer, fysiske eller psykiske prøver.

I dag er farene over. Kartet har ikke flere hvite flekker, steder som ikke er oppdaget av den vestlige mann. De fremmede er heller

2 Louis de Jaucourt (1751–65): "Voyage". I *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de lettres*, XVII, s. 476. Neufchâtel, Samuel Faulche & Compagnie.

ikke så eksotiske og autentiske som før. På Thorong La i Himalaya, 5416 meter over havet, sitter en nepaleser og fryser i en liten steinhytte; han selger Snickers og Coca Cola. Stiene oppe i fjellene er omgitt av *mani* kampesteiner og *mani* steinvegger med buddhistiske mantraer: *Om Mani Padme Hum*. Men mantraene konkurrerer med vestlig magi: store plakater med øl fra Tuborg og Carlsberg.³ Det kjente og det fremmede flyter sammen.

Når det kjente og det ukjente ikke lenger klart kan skilles ad, har det skjedd noe med reisens grunnvilkår. Vi merker det som en romliggjøring av tiden: på turistreisen fylles vi av det samme, det samme, det samme. Rommet utvider seg, men tiden står stille. Turistreisen er motstandsløs nytelse. Det farligste turisten kan utsette seg for, er å miste pass og penger eller ta et par-tre drinker for mye i baren. Derfor forblir turisten også det samme mennesket; ingenting er forandret ved hjemreisen. Bruddet og grenseoverskridelsene lever videre i reisebrosjyrene, men retorikken skaper ikke lenger stor litteratur. Den har mistet intensiteten, den eksistensielle drivkraften.

Men katastrofen? Den finnes fremdeles, sier Riley, som skriver om krigen i Irak og 11. september. Men hva kan en forfatter gjøre når krisen er et faktum? Da nytter det ikke å posisjonere seg retorisk hinsides maktspråket, i et poetisk språk som skiller seg fra makten ved å være ”sant” og ”autentisk”. Det er kun tale om to forskjellige former for løgn eller fiksjon. Men forfatteren kan velge mellom ulike tekststrategier. Den ene er den hvor skriften forsvinner og går helt opp i maktspråkets ”sannhet” og ”fakta”. En slik forfatter kan for eksempel leve seg inn i krigens ofre inntil det selvutslettende og skrive i sammenhengende, bruddløse fortellinger. Den andre er en skriftpraksis som undergraver maktspråket innenfra ved å skape distanse. Den tar oftest form av fragment, parodi eller pastisj. Forfatterens viktigste katastrofebidrag, sier Riley, befinner seg i det usikre grenselandet mellom de to, mellom ”identifikasjon og ikke-identitet, mellom inderlighet og avstand, innlevelse og overlevelse”.

3 Se Siri Meyer og Birthe Marie Løveid (2003): *Suget etter virkelighet. En reise til Himalaya*. Pax forlag.

Noen risikosoner finnes fremdeles. Mens Riley skriver om forfatterens møte med katastrofen, skriver Guldbransen om hvordan det transcendent, det som ligger hinsides materien, kan åpne seg i musikken. Det minner om en religiøs erfaring: det guddommeliges åpenbaring. Men, sier Guldbransen, det som møtes i den musikalske erfaring, er ikke mennesket og det transcendent som ferdig formede størrelser, men snarere noe som former hverandre i en gjensidig skapelsesprosess. De møtes i risikozonen, hvor det ennå ikke har dannet seg sosiale identiteter og kirkesamfunn. Vi befinner oss på et mye dypere plan, hvor det skapes individer av nakent, sårbart liv, for å låne et uttrykk fra filosofen Giorgio Agamben.⁴ Den virkelige risikoen, sier Guldbransen, er ”kunsten som oppbrudd og som gåte”. Slike risikoer kan finne sted utenfor de vanlige faresonene, for eksempel i gammel og tradisjonsrik musikk.

Er våre forestillinger om risiko og risikosoner etnosentriske? Shanti Brahmachari gir oss gode grunner til å svare ja, i den andre delen av boken, som handler om prosesser i utvekslingen mellom kunstfeltet og kulturpolitikken. Hun skriver om den sårbare og vanskelig definerbare grensen mellom det å inkluderes og det å ekskluderes av kunstinstitusjonene, når kunstnere fra ulike kulturer inntar scenen. Her er risikozonene tett forbundet med anerkjennelses- og ustøtelsesmekanismer på identitetsfeltet. Hvor stort spillerom har vi for å skape oss et jeg når vi kommer fra andre kulturer enn den norske? Staten, ved Det kongelige kirke- og kulturdepartementet og Norsk kulturråd, har tatt flere initiativer som har gjort det mulig å prøve ut slike grenser innenfor scenekunstfeltet. For eksempel ble det bevilget 5 millioner kroner årlig til Mosaikkprogrammet (1997–2000), som hadde som formål ”å bedre minoritetenes deltakelse i kunst og kulturlivet som utøvere, som publikum og som ressurspersoner” og ”å bedre minoritetenes muligheter for kulturell utøvelse på egne premisser”. Slike forsøk på å skape arenaer for ”de andre” blant ”oss” har vært styrt av ulike kulturpolitiske modeller, den flerkulturelle modellen og modellen for kulturelt mangfold. Den første betrakter kultur som noe lukket

4 Se Giorgio Agamben (1998): *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*, s. 1–12

og ensartet, som best utvikler seg når kulturene lever atskilt. Innenfor en slik modell er det naturlig å opprette egne støtteordninger, egne utdanninger og egne institusjoner for minoritetskunstnere, som en parallell til det som finnes for norske kunstnere. Modellen for kulturelt mangfold betrakter kultur som noe åpent og komplekst, som har de beste utviklingsmulighetene når kulturene brytes mot hverandre.

Her befinner vi oss virkelig i risikozonen, skriver Brahmachari. I de tilfeller hvor det kulturelle mangfoldet har vært prøvd ut, som i Open Scene på Det Norske Teatret, har møtet mellom ”oss” og ”de andre” artet seg som ulike grenser mellom ”arbeid” og ”sosialt liv”, som ulike identitetsbestemmelser av hva det vil si å være skuespiller til forskjell fra instruktør, som ulike forståelser av hvordan språk, gester og bevegelser kan og skal brukes som kunstneriske uttrykksmidler. Her skal det mer enn penger og politisk godvilje til for virkelig å kunne møtes. Den makten som kommer til uttrykk i denne risikozonen, springer ikke bare ut av institusjonshierarkier og beslutningsprosedyrer; den sitter også i kroppen til de menneskene som spiller seg ut på scenen.

Kvalitet er et vanskelig begrep når ”vi” skal vurdere ”de andre” på scenen. Men det er ikke bare her det står noe på spill når vi feller estetiske verdidommer. I tiden fremover vil antagelig kvalitetsdommer være avgjørende, ikke bare for realiseringen av det enkelte kunstprosjekt, men også for kunstinstitusjonenes fortsatte eksistens. Verdidommene får nye og dramatiske konsekvenser. Nøkkelen til å forstå denne utviklingen ligger ifølge Svein Bjørkås i *New Public Management*. På 1980-tallet ble modernisering satt på politikkenes dagsorden i alle de nordiske land. Det var – og er fortsatt – tverrpolitisk enighet om at offentlig sektor skal begrenses, både i makt og i omfang. Statlige, kommunale og fylkeskommunale virksomheter effektiviseres, dereguleres og privatiseres. Idealet er ”marked” og ”management”, ”et driv mot markedslige organisasjons-, styrings- og fordelingsystemer”. Som Bjørkås skriver: ”Offentlig eide og offentlig finansierte virksomheter ble organisert som selvstendige enheter med uavhengige styrer og eget budsjettansvar. Staten, kommunene og fylkeskommunene overførte sine

midler som rammetilskudd som institusjoner og organisasjoner disponerte selv. Men med rammebevilgningene fulgte krav om at det skulle settes opp mål for virksomheten, og det ble utviklet et sterkt apparat for resultatstyring.”

Den økte vekten på resultatstyring krevde indikatorer på hvorvidt målene for den enkelte virksomhet var oppfylt. I første omgang var resultatindikatorene av kvantitativ art: institusjonene i kulturlivet skulle produsere for et størst mulig publikum og med størst mulig bedriftsøkonomisk effektivitet. ”Man målte, og måler, antall produksjoner og fremføringer, publikumstall og økonomisk resultat.” Men i fremtiden er dette antagelig utilstrekkelig. I den nye kulturmeldingen sies det rett ut at det etablerte systemet med mål og resultatstyring av kunstinstitusjonene ikke gir svar på hvorvidt de utvikler seg kvalitativt. Man spør etter kvalitetsvurderinger som kan gi mer relevant styringsinformasjon. Men spørsmålet er: finnes de? Hvordan skal vi gå frem for å måle kvalitet? Og hvem skal felle kvalitetsdommene?

Det styringsbehovet som har vokst ut av *New Public Management*, oppstår i en historisk situasjon hvor det er vanskeligere å felle kvalitetsdommer enn noensinne. Dette har, skriver Bjørkås, flere årsaker. Tidligere var kunstutdanningen mer strømlinjeformet; den fulgte en nasjonal mal. Og kunstnerne styrte, gjennom sine interesseorganisasjoner, fordelingen av stipender, prosjektmidler og andre offentlige ressurser. Nå er bildet atskillig mer broket. Mange kunstnere utdanner seg i utlandet og vender hjem med nye smaksnormer. Noen kommer, som Brahmachari skriver, med estetiske standarder fra fremmede kulturer. Kunstfeltet er, som resten av arbeidslivet, i ferd med å bli globalisert. Og ikke bare det: antallet kunstnere vokser stadig. Dessuten dukker nye profesjoner opp, innenfor kunstpedagogikk, kunstformidling og kunstkritikk. Også innenfor kulturbyråkratiet og i kunnskapsproduksjonen rundt kulturlivet for øvrig vokser det frem nye eksperter og kompetanseområder. Denne utviklingen har gjort at det er flere aktører og smaksdommere i kulturlivet enn før, og de deler ikke de samme smaksnormene.

Kunsten selv – det som skal klassifiseres og evalueres – er også enda mindre egnet enn før som grunnlag for å felle ensartede kvalitetsdommer. Tidligere hadde man relativt faste kriterier for å utsi en estetisk dom. Lenge var teknikk og håndverksmessige ferdigheter et godt holdepunkt for smaksdommeren. Den formalistiske estetikken underbygde dette ved å hevde at kvaliteten ligger i verket selv, som en avleiring av kunstnerens intensjon eller som resultat av en bestemt materialitet. Slike ideer var enerådende frem til 1960-tallet, men de lever fortsatt i beste velgående. På denne tiden dukket de institusjonelle kunstteoriene opp, og de slo fast at kvalitet er et spørsmål om kontekst: kunst er pr. definisjon det som stilles ut eller produseres innenfor kunstinstitusjonen. Kunsten i dagens postmoderne samfunn bryter radikalt med begge deler: den lar seg best forstå som estetiske og kommunikative strategier som befinner seg både innenfor og utenfor kunstinstitusjoner og autonomiestetikken regelverk. Andre diskurser enn den ”rene” kunsten inngår i de estetiske skapelses- og tilegnelsesprosessene. Kunsten har blitt ”uren”: den blander finkultur og populærkultur, inngår symbioser med nye kommunikasjonsteknologier og samarbeider med aktører med rent kommersielle interesser.

Og publikum? Det er heller ikke de samme som før. Kunstforbruket har, som Bjørkås skriver, blitt subkulturelt. ”Det representerer jakten på livsmening, tilhørighet og lystfølelse” for grupper med ulike sosiale identiteter. Så lenge kulturpolitikken betraktet kunsten som en del av nasjonsbyggingen og velferdsstaten – kunstens oppgave var å bygge ned klaseskillene og gjøre oss til nordmenn – gav det mening å snakke om en kunst for ”folket”. Men forestillingen om folket som en lukket og ensartet størrelse har tapt terreng. Nye teknologier og globalisering har sprengt de gamle grensene for identitetsdannelse. Staten har verken ambisjoner eller makt til å opptre som normaliseringsmakt.⁵ Den tiden er definitivt over. For kunstens vedkommende innebærer dette en åpning for nye smaksdommere og smaksregistre. Det har blitt vanskeligere for små og lukkede eliter å opprettholde makten som eksklusive for-

5 For en utdypet beskrivelse av denne prosessen, se Siri Meyer (2003): *Imperiet kaller. Et essay om maktens anatomi.*

valtere av en smak som gjerne gir seg ut å være universell, en kanon av verdier hevet over tid og sted.

Utfordringen blir å sørge for at denne utviklingen blir demokratisert: at smaksdommene blir gjenstand for diskusjoner. Dette krever mer enn én, udifferensiert offentlighet og en åpenhet overfor ulike medier og kommunikasjonsformer.⁶ Først da kan vi få en kritisk drøfting av kunst og kvalitet som er på høyde med det som skal bedømmes: kunsten selv. Men spørsmålet er: får vi staten med oss på dette? Vi beveger oss inn i nye risikosoner.

Litteratur

Giorgio Agamben (1998): *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Stanford University Press.

Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de lettres (1751–65). Neufchâtel, Samuel Faulche & Compagnie.

Morgenbladet 19–25 juli 2002.

Siri Meyer og Birthe Marie Løveid (2002): *Suget etter virkelighet. En reise i Himalaya*. Pax forlag.

Siri Meyer (2003): *Imperiet kaller. Et essay om maktens anatomi*. Spartacus forlag.

Siri Meyer og Thorvald Sirnes (red.) (1999): *Normalitet og identitetsmakt i Norge*. Ad Notam.

DEL 1:
VERK OG KONTEKST

AVANTGARDEN SOM HØFLIGHETSFORM

Autonomibegrepet

Autonomi hører til den store talen om Det moderne. Det er noe vi forbinder med Webers «differensiering» eller Durkheims «organisk solidaritet», men aller mest med Kants Kritikker og inndelingen i ulike gyldighetsfærer: den kognitive, den moralske og den estetiske. Gyldigheten beror på at hver av disse tre sfærene er autonome eller ureduserbare i forhold til hverandre, selv om det var den samme fornuft som sto bak og garanterte for alle tre. Begrunnelsen for autonomien har likevel ikke vært så viktig som det den skulle begrunne: Estetisk autonomi er for sin del alltid blitt forstått som ensbetydende med en selvstyrt og uavhengig kunst.

Kant var likevel uklar på dette punktet. Det var ikke mye som fikk være autonomt i hans estetikk, og det som fikk lov, hadde liten estetisk betydning. Som kjent foretrakk Kant solnedganger, og hvis det først skulle være laget av noen, var det mer autonomt med mønstrete tapeter. I dag kjennes hele diskusjonen om estetisk autonomi datert. Vi har vanskelig for å tro at kunst noen gang kan være autonom, og er derfor ikke så uenige med Kant likevel.

Det estetisk autonome som blir til overs, gjør liten forskjell. Estetisk autonomi betyr bare mer komplekse eller abstrakte forbindelser i samfunn som er moderne til forskjell fra tradisjonelle. Autonomien er ikke annet enn formen på kunst i en kapitalistisk økonomi og på et anonymt marked, som overtok for tradisjonelt aristokratiske eller kirkelige oppdragsgivere. Rett forstått blir estetisk autonomi bare en mer avansert type heteronomi, en gammel sosial avhengighet i ny innpakning.

Med ny innpakning av gammel estetisk heteronomi tenker vi straks på moderne kunst, nærmere bestemt modernismens maleri. «Fordelen med maleriet er at en umiddelbart vet det er kunst,» var det en student ved akademiet som sa. Maleriet ligner liksom ingenting annet i denne verden, og egner seg godt til å være det en umiddelbart forbinder med kunst. Det ligner kunst fordi det ikke lenger kan brukes til noe annet. Hvis modernisme betyr at kunst er lik maleri, blir også annen kunst moderne ved å være kunst slik maleriet er det, og det er å være ubrukelig til noe annet. Dette er likevel bare første trinn i en serie med modernistiske overbud.

Neste trinn knyttes til den historiske avantgarden. Da kommer maleriet med ett i veien for forståelsen av hva kunst kan være. Ligningen mellom kunst og maleri snus om. Poenget er ikke at kunst er maleri, men at maleri i likhet med alle andre ting kan være kunst. Det er kunstbetegnelsen som omformer et tilfeldig medium. Kunst definerer maleriet, ikke omvendt. La oss si at Duchamps "readymade" demonstrerer hvordan kunst er i stand til å gjøre alle ting, inklusive malerier, til kunst. Problemet for avantgarden var at maleriet er kunst allerede, den hadde behov for å ta inn det som ennå ikke var det, for at kunst skulle omforme seg selv og bli noe annet. Dette er trinn nummer tre. Avantgarden fant i kunst magien som ligger under modernismens maleri. Neoavantgarden etter andre verdenskrig fikk problemer med denne magien. Hvis kunst var sterkere enn mediet maleri, må den nå bli svakere enn seg selv. Kunst må igjen bli noe i likhet med et medium, noe som trer tilbake for det den formidler, men som likevel ikke kan begrenses til bestemte medier. I dag ser vi at det var slik kunst var hele veien, også da den ble moderne. Det er blitt mindre

interessant at alt kan bli kunst, enn at kunst alltid kan bli noe annet. I forlengelsen av neoavantgarden bearbeider den sine muligheter for å forsvinne i annen kommunikasjon, men det skal kanskje vise seg å være den eneste skikkelsen som kunst siden den ble moderne, ikke greier å anta. Den kan omforme seg til alt, men aldri helt forsvinne.

La meg gjenta noen av påstandene innledningsvis og stramme dem opp med sitater fra folderen til konferansen *Risikosoner*: ”I industrisamfunnet ble kunsten kunst ved å markere avstand til samfunnet og den allmenne kulturen. De ulike kunstartene opparbeidet seg status og uttrykkskraft gjennom sin autonomi – ved å dyrke sin «renhet» og sine mediespesifikke former.»

Så langt er dette en beskrivelse av modernismen som maleri. Maleriet er alt det industrisamfunnet *ikke* er. I sitatet bestemmes estetisk autonomi til kunstartenes autonomi og denne igjen forutsetter avstand til den allmenne kulturen. Kunst kobles fra resten og kan gjennomløpe en intern utvikling som samtidig betyr en stadig hardere reduksjon til det som er spesifikt for hvert enkelt medium. Status betyr forskjell på høy og lav kunst, og uttrykkskraften følger status ved å skille den høye kunsten ut: Det vil si at den er umiddelbart kjennelig som kunst. Høy kunst reserverer seg til forskjell fra lav kunst mot den allmenne kulturen, og får uttrykkskraften til det fremmede og det rene i en getto eller et reservat. Uttrykkskraft er altså avhengig av et område reservert for uttrykket, det vil si at intensiteten i uttrykket øker ved at grenser som er bestemt utenfra, blir gjentatt. Modernismens kunst begrunner grensene ved å gå dem opp fra innsiden av de mediene den uttrykker seg gjennom. Det gjør kunst lett å lokalisere. Den lyder sitt navn. Samtidig er den en omvendt verden av det industrisamfunnet som omgir og muliggjør den. «Art is art, and everything else is everything else,» skriver Ad Reinhardt i 1962. Enn så lenge var det uttrykksfullt å operere med en slik enkel disjunksjon mellom kunst og alt annet.

En første betenkning slører dette skillet til. Ikke bare kan en gjenfinne samtlige elementer i den allmenne kulturen på begge sider

av grensene for estetisk autonomi. Modernismen var gjennomsyret av det allmennkulturelle, den fikk politisk betydning ved å resirkulere og utvide den allmenne kulturen. Modernismens nese for skandaler er vulgær, det vil si ikke-aristokratisk. Samtlige av dens stilistiske påfunn retter seg mot forventninger i et offentlig rom som den deler med den allmenne kulturen. Det er et opplagt premiss for modernismens brudd med hva kunst skal være, at bruddet umiddelbart kommuniserer, selv om den kunsten som kom i stedet, ikke gjorde det. Modernismen fikk uttrykkskraft ved å løfte fram det «lave» og hverdagslige. Den støtte publikum fra seg, men det var først etter at kunst var blitt definert som en offentlig tildragelse. Publikum danner den fjerde veggen i det moderne «titteskapet», og det gjaldt ikke bare teateret. Vi finner det samme i romanen og det borgerlige 1700-tallsmaleriet. Det dreier seg også om noe mer enn å skape en realistisk illusjon. Publikum ble invitert til å forsvinne i mediet, og budskapet som ble formidlet, skulle unngå å minne dem om at de forsvant. Det var denne absorpsjonen i mediet som fordrev den teatralske, aristokratiske representasjonsformen hvor kunst ikke var av denne verden og derfor heller ikke trengte publikum til å fylle den siste veggen i rommet.

Inntaket av den allmenne kulturen gikk i modernismen helt ned til valget av kunstnerisk materiale. På 1950-tallet skrøt amerikanske ekspresjonister av at de foretrakk vanlig husmaling. Men på det tidspunktet var inntaket av det allmennkulturelle tematisk utspilt. Det måtte andre medier enn maleriet til for å trekke det fram igjen. Derfor er det problematisk å sette den allmenne kulturen opp mot det modernismen skaffet seg av status og uttrykkskraft, som om den ikke var på høyde med tendenser i sitt eget materiale, det vil si formalt på høyde med sin egen framtid. For formalt sett var modernismen nettopp det. Den praktiserte en logikk som var definert av, men også immunisert mot, det som skulle komme.

Samtidig er det viktig å holde fast ved at modernismen i valg av medier begynte med å bryte med forventninger også til det som var moderne. For hvorfor var det maleriet, som var blitt «avleggs» allerede ved konsolideringen av en litterær offentlighet på 1700-

tallet, og ikke mer tidsmessige medier som fotografi og senere film som ble selve emblemet på moderne kunst? Spørsmålet er retorisk for et faktum som aldri slutter å be om forklaring. Det vi umiddelbart og allmennkulturelt forbinder med moderne kunst, er og blir modernismens maleri. Hadde Hegel levd lenge nok, ville han sett det som en bekreftelse på at kunst, modernisme eller ikke, nettopp ikke kan bli moderne, men er blitt avleggs uansett medium. Det er ingen uinteressant oppfatning at kunst er og blir en førvitenskapelig meddelelsesform. Men den oppfatningen som ble stående, og som stemmer med modernismens selvforståelse, var at bare medier som er blitt overflødige for kommunikasjon, kan demonstrere mediet som kommuniserer, og derfor sier noe som aldri er sagt før. Bare avleggse medier kan bli refleksive og moderne på denne måten. De kommenterer seg selv. Denne refleksiviteten hadde likevel en pris, nemlig et overskudd av kunstaktighet, som ikke ble noen belastning så lenge kunst gikk for et medium som var gjennomsiiktig og derfor virkelig nok.

Situasjonen hvor kunst er et gjennomsiiktig medium som selv slipper tiltale, varte fram til omkring første verdenskrig. Da innførte den historiske avantgarden en helt annen flyktighet i forholdet mellom medium og offentlighet som ender med å splitte modernismen i to. Den viser sine første tegn på en fatal aldring, for å si det med Adorno, og begynner sine mange forsøk på å ta igjen seg selv. Modernismens videre historie er kjent. Ved siden av en formalisme emblematisert ved maleriet, som insisterer på kontinuitet med tradisjonen og på en avsondret estetisk erfaring, står en avantgarde som insisterer på tradisjonsbrudd og en respektløs blanding av medier og av kunst med alt det den ikke er. Estetisk erfaring som en formalismens erfaring av kontinuitet på den ene siden versus avantgardens praktisering av brudd ifølge det Thierry de Duve kaller «modernismelogikken» på den andre: Modernismen er både medieintern og intermedial og derfor logisk sett først og fremst intermedial. Den var aldri ett eneste medium, men oppsto som en flukt mellom flere. Det er grunnen til at modernismelogikken kommer først, mens formalismen og dens avgrensning til mediet er en frukt av det en måtte kalle høymodernismen, ikke

minst dens gjenkomst i USA etter 1945. Modernismen hadde i utgangspunktet liten respekt for grensene for hvert enkelt medium, og etter det abstrakt-ekspresjonistiske maleriet på femtitallet, da Clement Greenberg ga mediumspesifikkheten dens endelige teoretiske utforming, vendte modernismen tilbake til begynnelsen og et neoavantgardistisk blandingsbruk.

Modernismelogikken viste seg til slutt sterkere enn formalismens avgrensede, interesseløse, estetiske erfaring. Heller ikke denne logikkens siste tone endte på høymodernismen. Den måtte ned igjen i allmennkulturen for å komme seg ut av reservatet. Under hvert enkelt medium brukt til kunst fantes et premiss om kunst generelt, om kunst som en samlebetegnelse for ulike former og uttrykk, men også som deres ideelle formål, og dette premisset tilhørte i like stor grad den allmenne kulturen. Denne overvinnelsen av mediumspesifikkheten legger stor belastning på kunst som generelt premiss. Premisset er rett og slett ordet som ble kjødt, for det var liksom ikke den ting i verden som ikke ordet «kunst» kunne forvandle til kunst. Slik ble også den allmennkulturelle, om ikke særlig historiske, forståelsen av avantgardebevegelsen. For den mediumspesifikke formalismen er kunst generelt noe suspekt, men den underkjente sine egne forutsetninger. Modernismens maleri var nemlig kunst allerede i egenskap av medium brukt til kunst.

Å gjøre kunst generelt til et premiss for estetisk erfaring, er eldre enn modernismen. Det fører videre et i bunn og grunn romantisk motiv som opererer ubevisst i den historiske avantgarden og bevisst i neoavantgarden helt opp til slutten av 1960-tallet; det spøker hos puristiske malere som Reinhardt og konseptkunstnere som Joseph Kosuth. Det kan være vanskelig å se hvordan premisset om kunst generelt virker, hvordan det samtidig blir et ideal som sletter annen betydning og gjør det tilstrekkelig for kunst å bli kalt ved navn, selv når den ikke nøyer seg med å være et maleri. Noen vil si at det er fordi formalismen vender tilbake gjennom kunstnavnets magi, men da gjør en ikke regning med estetisk erfaring: For det var nettopp erfaringen som blir for monoton til å være erfaring hvis premisset om kunst blir for sterkt. Først når vi ser hvordan kunst står i veien for erfaringen, er vi framme ved vår egen tid.

Samtlige endringer som forstyrrer kunstens egenlogikk på utsiden av gjerdet, og som folderen nevner flere talende eksempler på, må altså sies å være forberedt fra innsiden. Her fungerte den historiske avantgarden som en trojansk hest. Dens dobbeltrolle kan føres tilbake til modernismens problemer med sin egen logikk, og det er problemer som ikke blir eksponert før med neoavantgarden på 1960-tallet. Da var det forbi med maleriet som identifikasjonsgrunnlag for kunst generelt. Turen var kommet til magien i kunstbenedelsen. Andre kriterier skulle til for å legitimere kunstens plass innenfor allmennkulturen. Noen valgte å skille skarpt mellom kunst og estetikk og sette kunst opp mot estetiske hensyn som nå ble noe utvendig og heteronomt. Slik argumenterte konseptkunstnere som Joseph Kosuth. Robert Smithson velger på samme tid å anonymisere begge, både estetikken i og mellom mediene han bruker, og premisset om at de benyttes til kunst. Verken medium eller kunstidentifikasjon er avgjørende, noe som ikke kan bety annet enn at terskelen til den allmenne kulturen blir lavere, selv om vi ikke uten videre kan se det på Smithsons arbeider. Det er likevel noe ved holdningen vi drar kjensel på. Det som skal diskuteres her, er om en overgang fra mediumspesifikk til intermedial kunst, til det som ikke selv kan bli et medium, men bare går mellom dem – og svekkelsen av kunstidentifikasjonen for at kunst skal kunne operere desto mer effektivt i den allmenne kulturen – samtidig gjør det meningsløst å snakke om estetisk autonomi. Spørsmålet gjelder med andre ord hvor bokstavelig vi skal forestille oss den moderne utdifferensieringen av autonome felt. Svarer det til en enkel lokalisering og avgrensning av det estetisk autonome eller ikke? Folderen fra *Risikosoner* synes ikke å være i tvil:

Dagens kunstscene er preget av en utforskning og en underminering av denne autonomien. Stikkordene her er ny teknologi, mediene, den nye økonomien. Kunstnere etablerer nye relasjoner til institusjoner og offentligheter og gjør bruk av uttrykksmidler som tidligere ble betraktet som kunstfremmede.

Modernismens estetikk dreide seg alltid om et inntak av det kunstfremmede. Det var når inntaket stanset, at modernismen kom på

etterskudd i forhold til seg selv. Med avantgardebevegelsen ble kunst et premiss som kom i veien for sin egen utopi. Fra nå av ble inntaket av det kunstfremmede systematisk. Det er ikke lett å vite om avantgardens ønske om å gå opp i «livspraksis», som Peter Bürger uttrykker det, var for å verne eller for å kolonisere livet, men det systematiske inntaket av det kunstfremmede forutsetter uansett at kunst er lett å identifisere. Som identifikasjon måtte kunst være sterk nok til å tåle inntak av hva som helst. En så sterk identifikasjon lar seg ikke produsere fra innsiden av kunstreservatet. Hvis reservatet består, skyldes det den allmenne kulturen. Det estetiske er med andre ord autonomt på andres nåde.

Det ligger bestemte historiske forutsetninger til grunn for at estetisk autonomi er lett å avgrense: industrisamfunnet med sine mange produsenter og få konsumenter, med en livsnødvendighet ulikt fordelt og mye tettere på. Med konsumismen som oppfyllelse av formålet med industrisamfunnets samlebandsproduksjon, fordismen, endres disse forutsetningene. Livsnødvendigheten blir avgjørende omfordelt og rykker et skritt unna. Dette skrittet unna det nødvendige oppfattes straks som en estetisering. Når forbruket blir alminnelig, det vil si påtvinges alle, blir konsumenten en estet i valget av varer. Det dreier seg ikke akkurat om å skape fra ingenting, men vi tenker oss likevel konsumismen som en demokratisk spredning av det estetiske. Denne spredningen, siden estetisk autonomi oppfattes som lik kunstartenes autonomi, gir kunst valget mellom å evakuere fra det estetiske eller følge spredningen og bli anonymisert.

Konsumismen driver altså på utsiden av kunstreservatet med noe av det samme som avantgarden drev med på innsiden. Den trekker det estetiske ut av reservatet og sprer det, som et middel til å sosialisere forbrukeren, mens avantgarden prøvde å eksportere, det vil si smugle kunst ut i verdier som alltid er på spill i en allmennkulturell offentlighet. I denne beskrivelsen virker autonomien, som en gang skulle beskrive Det moderne, som en geografi fra det gamle stendersamfunnet. Den tåler i realiteten ingen trafikk, ingen reservater gjør det. De er avhengige av at utsiden respekterer grensene, men nå får forbrukeren og samtidskunstneren hjelp i sitt felles

prosjekt med å underminere autonomien. Folderen nevner nye forbindelser mellom teknologi og økonomi som sørger for en ytterligere kommersialisering av kommunikasjonen, en spredning av «medienes og informasjonsteknologienes logikker (...) til alle deler av samfunnet». Det siste momentet som nevnes, er globalisering, immigrasjonen av kulturelle holdninger fra samfunn uten skiller mellom estetisk, etisk og kognitivt, samfunn hvor familien er alt og økonomien en æresøkonomi, ingen æreløs kapitalistisk akkumulasjon. Samtlige momenter trekker i samme retning. Antimoderne kulturelle holdninger gjør felles sak med avantgarden og konsumismen om å fjerne illusjonen om estetisk autonomi, og med denne illusjonen forsvinner samtidig kjennetegn nummer én på modernitet overhodet. Selvsagt vet vi at ingen reservater i et kapitalistisk samfunn får være i fred, heller ikke kunst – raseringen av gyldighetssfærer er nærmest kapitalens bevegelseslov – men bare den minste sammenligning med andre kulturer, og en trenger autonomi til å forklare en forskjell. Nå gir omsider veggene etter, og den tradisjonelle avhengigheten raser inn fra begge sider. Autonomien var en illusjon nødvendig for å forklare Det moderne, men savnet av denne illusjonen er blitt virkelig nok.

Det er noe lett apokalyptisk over disse endringene, som også stemmer godt med utbredte beskrivelser av gangen i moderne kunst. Den følger en logikk som går omtrent slik: Vi kommer ikke til å kjenne oss igjen i det som kommer, og snakker til en framtid som for å unnskyldte at vi ikke allerede er der. Bare en foregripelse kan mildne den endelige dommen. Vi bekjemper vår egen anonymisering på premissene til en framtid uten hukommelse og er forberedt gjennom lang tid på å besvare hovedspørsmålet som ble reist på konferansen *Risikosoner*. Nå blir vi bedt om å se en ny fordeling av risiko i sammenfallet mellom praksis på dagens kunstscene og en rekke allmennkulturelle endringer som mediatisering, kulturindustriell ekspansjon og globalisering:

«Kunsten befinner seg med andre ord i nye risikosoner. Hva skjer med kunsten i disse risikosonene?»

Begrepet risiko

Risiko har i over ti år vært et sentralt begrep i sosiologien, og med «risikosoner» er det hensikten å koble kunst til en mer overgripende vitenskapelig diskusjon. Samtidig minner uttrykket «risikosoner» mye om lokaliseringen av autonomien til reserverter ovenfor. Det må for det første bety soner det er risikabelt å befinne seg i, høyrisikosoner altså, videre at risiko er noe som lar seg avgrense. En slik risiko er lett å unngå, eller minimere, som vi sier. Eller er det tvert om slik at de nye risikosonene kunst befinner seg i, blir å forstå i overført betydning, og poenget snarere må være å oppsøke slike soner? Det vil si at risiko ikke bare er å forstå som et sosialt, men også som et estetisk kriterium. Det var nok ikke den sosiologiske hensikten. Samtidig vil «soner» lett underslå hvilke muligheter som ligger i «risiko», og det er muligheter som først folder seg ut på utsiden av reservatet.

Ulrich Beck baserer hele sin sosiologiske teori på en oppfinnsom tillemping av begrepet risiko. Vi lever i dag i det han kaller et «risikosamfunn». Det betyr ikke at samfunnet utsetter sine medlemmer for høyere risiko enn før. Etter livslengden å dømme er den blitt mindre. Med «risikosamfunn» vil Beck først og fremst levere en ny tidsregning for en gammel modernitetsteori. En ny tid begynner når risikokalkylen rykker inn for å erstatte en tradisjon som forsvinner. Vi kalkulerer risiko for alt vi gjør, og får stadig større ansvar for utformingen av egen livsform. Risiko er blitt allestedsnærværende, som kalkyle vokser den så å si innenfra og ut, men utvidelsen har samtidig svekket dens gamle intensitet. Den blir både større og mindre samtidig, overalt og ingen steder.

Dette omslaget fra tradisjon til risiko heter «refleksiv modernisering» og inntreer når industrisamfunnets «kontrolllogikk» møter grensen for det kontrollerbare og bryter sammen. Behovet for kontroll stimulerte til utvidet kunnskap, men på et trinn i denne utvidelsen blir det klart at kontroll er umulig. Det finnes en kunnskap om utilsiktede konsekvenser av kontrollen som selv produserer økt usikkerhet. Vi vet mer om konsekvensene enn noen gang, men er ikke i nærheten av å kunne reversere dem. Det bør vi

heller ikke forsøke, ettersom kunnskapen selv bidrar til konsekvensene. Beck tenker seg refleksiv modernisering som en situasjon hvor kunnskap og kontroll skiller lag og kunnskapen derfor endrer karakter. Det er det som ligger i uttrykket «refleksiv» om vår tids bidrag til en tilsynelatende uavbrutt modernisering.

I den første moderniteten fantes en beskjedenhets, et matsnev og en skjebnetro som hadde fortsatt med sitt og tatt den økte livslengden, de såkalte «bonusårene», for en ren velsignelse, men i den allestedsnærværende risiko møter kontrollen med slike velsignelser sin parodi. Det var en parodi postmodernismen kunne nøye seg med, men Beck ser for seg nye muligheter for en spontan, global politikk. Risikosamfunnet skyver tyngdepunktet fra fortid til framtid. At kalkylen utvider seg til alt, og blir umulig, ender ikke i fatalisme. Slik som den politiske talen ifølge retorikkens inndeling retter seg mot framtiden, er det en grunnantagelse hos Beck at alt i risikosamfunnet blir politisert.

Selv om «risikosoner» virker optimistisk med hensyn til muligheten for å kalkulere risiko, er det naturlig å forstå oppgaven på denne konferansen på bakgrunn av teorien om «refleksiv modernisering». Et spørsmål er om Beck tar høyde for nok en refleksiv omdreining av risiko: at soner med høy risiko også gjør risiko til noe attraktivt. Den blir et knapphetsgode og estetisk autonom etter høymodernistiske kriterier. Å oppsøke risiko for en sekundær gevinst er noe som risikosamfunnet i så fall har til felles med industrisamfunnet. Det finnes også dypere grunner til å ta slike sjanser. Det kan bidra til å dempe usikkerheten i et samfunn som er avhengig av stadig bedre kontroll. Risiko blir estetisert, og den virker tvers gjennom strategisk. Den blir vakker og menneskelig takket være et «instrumentelt mistak». Slik er særlig den historiske avantgarden blitt framstilt, ikke minst i såkalte institusjonsteorier fra og med George Dickie og oppover. Avantgarden tok alltid strategiske hensyn, den kalkulerte risiko og lyktes hver gang fordi kunstinstitusjonen garanterte utfallet. Problemet er bare at en slik risiko går mot null. Thierry de Duve har advart mot denne forståelsen av avantgarden og av Duchamp spesielt. Ikke fordi Duchamp var ubevisst om det han gjorde, snarere enn strategisk, men fordi

han ifølge de Duve forsto at all estetisk verdi for virkelig å overbevise må bære preg av «ufrivillighet». Den kan ikke bero på «godtycket», som svenskene sier, men uttrykker noe tvers gjennom viljeløst eller uvilkårlig. I den estetiske verdien møter vi grensen for det strategisk mulige, en grense som også gjelder en risikokalkyle som utvides helt til den i prinsippet blir umulig. Det er kjent hvordan Duchamp forsøkte å utnytte utilsiktede konsekvenser av det han gjorde. Han omtaler et av sine arbeider som «canned chance», hermetisert tilfeldighet. Denne indirekte tilnærmingen til estetisk verdi er blitt betraktet som en fornærmelse mot modernismens rasjonalitet og som en antihumanisme typisk for den historiske avantgarden. Kanskje en like gjerne kunne se Duchamps bruk av det uintenderte som et tidlig alternativ til industrisamfunnets «kontrollogikk».

Få har med samme utholdenhet som Pierre Bourdieu fulgt den estetiske verdien ut av reservatet og rundt i de mest kravløse delene av forbruket. Med seg rundt har han en sosial aktør som ikke et øyeblikk unnlater å opptre strategisk. Det viser seg strukturelt umulig å la være. Bourdieu gjorde den oppdagelsen at det svakest argumentet for en autonom kunst faktisk er estetisk autonomi. Det estetiske lar seg ikke «reservere» verken til høyt eller lavt forbruk og trenger sårt en forklaring det ikke kan gi seg selv. I et perspektiv lånt fra Beck må vi kunne si at både Bourdieu og den typiske institusjonsteorien for kunst blir eksempler på en risiko dominert av industrisamfunnets kontrollogikk. Denne logikken er lett kjennelig selv i Bourdieus ulike forsøk i *Distinksjonen* på å automatisere strategiene, enten han kaller det habitus (til forskjell fra habitude eller vane, som blir for passivt), det «kulturelt ubeviste» for å hindre noen refleksjon i å komme i veien, eller ser seg nødt å operere en systematisk miskjennelse (*méconnaissance*) inn i enhver estetisk preferanse. I begynnelsen av metodeskriftet *Outline of a Theory of Practice* er det tiden selv som går imellom. Den sikrer aktørene muligheten for å glemme fra gang til gang og slik starte de strategiske gavespiralene på nytt.

Også utvidelsen av kapitalbegrepet i *Distinksjonen* hører hjemme i en opprinnelig, første ordens modernitet hvor risiko fremdeles

lar seg begrense og kan regnes ut. Bourdieu snakker både om økonomisk, sosial og kulturell kapital. Den første er den egentlige, og de to andre får en suveren metafor å rette seg etter. Vi kan prøve å følge denne omformede kapitalen et lite stykke.

La oss i utgangspunktet tenke oss at kapital søker og belønner risiko, og jo større risiko, desto større mulig gevinst. Kapital er noe som må settes på spill, og måten den akkumuleres på, smitter over til de to andre kapitalformene som lover for sosial mobilitet eller kulturell prestisje. Med en distinksjon som ikke Bourdieu skal lastes for, må vi kunne si at sosialt mobile samfunn som vårt ikke belønner konformisme så godt som et ukonformt «vidd», som utfordrer de herskende former for høflighet. Formene skal ikke bare følges, de må settes på spill. Et kjent eksempel er romanpersonen Swann i første bind av Prousts *På sporet av den tapte tid*. Swann vil inn i den fornemme Guermantes-kretsen. Når han smigrer de kvinnelige medlemmene av denne kretsen, må han være vittig, det vil si risikere så mye at smigeren begrunner de samme omgangsformene på nytt. Swann er avhengig av å omforme sin borgerlige økonomiske kapital i aristokratisk sosial kapital, og denne omformingen krever en kalkulert risiko.

Det er liten tvil om at utfordringen til å ta risiko øker med mobiliteten i den refleksive moderniseringen. Samtidig skjer det en nedjustering av risikoen for å mislykkes. Den synes å gå mot null. Beck påpeker at fallhøyden blir mindre og ansvaret borte. Ennå er det slik at den som tar sjanser, belønnes, men omgangsformene er blitt utydelige, og oppkomlinger som Swann har langt mindre å tape. Det samme synes å gjelde for den «nye økonomien» nevnt i folderen. Kapitalakkumulasjon er en typisk æreløs virksomhet uansett, men en gang i den gamle økonomien var det i det minste mulig å gå fallitt. I dag finnes det gylne fallskjermer eller verdikommisjoner overalt, og nye runder deles ut til samtlige spillere. Marx ville kalt en slik «ny» økonomi en farse, den kjører den første akkumulasjonen om igjen, en akkumulasjon som i det minste hadde muligheter for det irreversible og tragiske, men nå går den fri for risiko. Likevel må vi være villige til å se noe av sivilisasjonens kløkt i denne farsen. I industrisamfunnet ble risiko mini-

mert med eksterne voldsmidler. Det må sies å være et framskritt når vold ikke lenger er nødvendig, eller blir gjort ugjenkjennelig: Konsumismen sosialiserer langt mer effektivt enn tidligere kombinasjoner av straff og belønning, og høflighet blir noe vi forbruker oss til. Samtidig legges det en mild tvang på konsumenten til å produsere noe som ligner en selvbestemmelse, en autonomi i forbruket. Viddet gjenoppstår i kresne eller utfordrende preferanser, men hva skal vi si om risikoen det utsetter den kresne for?

Noe av den samme milde tvangen faller over den kulturelle kapitalen. Jeg sa at den historiske avantgarden foregrep Becks refleksive modernisering ved å sette en grense for kontrollen, for det instrumentelle, og samtidig gjøre risiko til et generelt vilkår å opptre under. I dette vilkåret ligger avantgardens estetiske verdi; det er gjennom denne risikoutvidelsen den også økte sin kulturelle kapital. Siden 1960-tallets neoavantgarde har Duchamps «vidd» spredt seg fra kunstreservatet som han var så avhengig av, og er blitt en allmennkulturell høflighetsform. I dag ser vi helt normal kunst i forlengelsen av den historiske avantgarden: intermedial, utadventt, orientert mer mot offentligheten enn mot fordypelsen i noen enkeltdisiplin, mer koblet til kommunikasjonen i effektive medier enn koblet fra, og begrenset til medier avsatt til kunst. Med denne normalformen minker risikoen, og moderniseringen får problemer med profittens fall også for den kulturelle kapitalens vedkommende. Det virker nesten som om kapitalens hovedtrekk nå bare er leselig på kulturen, der hvor den opptrer metaforisk, og hvor moderniseringen alltid har vært refleksiv. Risiko er blitt et knapphetsgode.

I en slik situasjon må vi kunne slutte at risiko verken er å finne i finkulturen eller i kulturindustrien, verken i spisskompetansen eller i overløpene mellom fagene. Vi kan tenke dette som et spennings-tap hvor risiko går mot null, men også som en mer kompleks differensiering. Det gjør det også lite sannsynlig at kunst, selv om den går opp i samtlige kommunikative forvandlinger, vil bli ukjennelig. Den har aldri vært motsatt den allmenne kulturen, og det forlanges ingen elegant dialektikk mellom kunst og alt annet for å sikre den muligheten til å skille seg ut. Heller ikke modernismens

kunst er avhengig av sikre grenser, det rekker at situasjonen for meddelelsen er noe som skifter. Samme ting kan kommuniseres som kunst eller som noe annet, og derfor alltid si noe usagt, og det gjør lite fra eller til om kunst søker anonymitet. Det kan skyldes skamfølelse. Når risiko minker til en høflighetsform ved normaliseringen av avantgarden, blir det kanskje også for første gang siden romantikken snakk om å dele risiko med publikum. En felles høflighetsform gir også konsumenten visse rettigheter. Forholdet mellom produsent og konsument følger ikke lenger arbeidsdelingen mellom en vill, individuell imaginasjon og en snever, alminnelig smak. Weber kunne kanskje sagt det er fordi selv imaginasjonen er blitt snever og sektorisert. Det kan like gjerne være fordi den er blitt koblet tilbake til formål som også gjør smaken eller den estetiske dømmekraften genuint politisk.

Kunst og risiko

Det som er utsatt for risiko under en refleksiv modernisering, er åpenbart en sektorisert oppfatning av estetisk autonomi. Den autonomien som betød refleksivitet i industrisamfunnet, ser ikke ut til å tåle nok en refleksiv omdreining: risikokalkylen generalisert. Den var en refleksjon i avlukket. Versjonen av autonomi som denne konferansen legger opp til, stemmer med en slik reservert refleksjon. Anvendt på kunst minner den mer om det Walter Benjamin kaller «kultverdi», og skiller seg fra det moderne verkets «utstillingsverdi». Den første huser det auratiske og er unik og fjern, den siste er reproducerbar og gjør avstanden til noe trivielt. Kultverdien var aldri autonom. Det ser kanskje ikke bedre ut med utstillingsverdien, men vi har altfor lett for å tenke at med kunstverkets reproducerbarhet og kommers er autonomiens historiske øyeblikk forbi. Hva om autonomi er noe vi har i vente, og det første vi må gjøre for å kjenne den igjen, er å løsne den fra tingene, eller omvendt, slippe kultverdien ut av avlukket?

Heller ikke en slik verdi får gå alene. Kultverdien får følge av en risiko som fremdeles er kalkulerbar, i dag er også denne muligheten blitt kultisk. Den risiko som overskrider det kalkulerbare, vi-

ser derimot en annen side ved «estetiseringen». Et risikosamfunn som gjør alt til politikk, løper parallelt med en estetisk situasjon uten reserver. Grensen for risikokalkylen er grenseløsheten for det estetiske. Samtidig minner det om Kants opprinnelige formulering, det en kunne kalle en projisert kosmologi for Det moderne. Beck gir et mer håndfast påskudd til det ideelle fellesskap forutsatt i rene estetiske dommer i Kants Tredje kritikk: Det dreier seg om en transcendental grense for beherskelse eller kalkyle av risiko. Nå er det denne grensen som blir risikabel, selv om det viser seg at ingen ting skulle skje. Hva gjør refleksiv modernisering med sine utilsiktede konsekvenser, sin produksjon av ikke-kunnskap, med autonomien? Et forslag: Autonomi er en relasjon mer kompleks enn den vi har til alminnelige objekter for kunnskap. Den er en gevinst ved oppløsningen av kultverdien og gjør i en viss forstand alle slike objekter ualminnelige. Vi fikk oppgaven å se autonomien isolert, men det er ikke lett å isolere en relasjon som både differensierer og flukter mellom sektorer og disipliner, slik den alltid gjorde. Derfor kan vi også se endringene omtalt i folderen for denne konferansen som et nytt forsøk på å innhente og avgrense estetisk autonomi. Vi skal ikke vokte disse grensene. Det lar seg heller ikke gjøre. Men for en virkelig *refleksiv* modernisering er det verd å undersøke om ikke den usikkerheten som industrisamfunnet tonte ut med, omsider gjør det mulig å gjenkjenne det prinsipielle problemet med estetisk verdi.

Sluttbemerkninger

La meg til slutt si litt om høflighetsformen på dagens kunstscene og begynne med et lokalt forbehold: Hvis vi i Norge aldri har gjennomlevd en første ordens modernitet, hvordan skal vi da kunne oppleve risiko i den andre, hvor global den enn arter seg? Første konklusjon: Det vil alltid være radikalt å insistere på estetisk autonomi i et lavdifferensiert og moralistisk samfunn hvor alt er brukkunst, og hvor det er skjønnlitterære, det vil si sektorbeskyttede, forfattere som setter den politiske dagsorden. På et lavt presisjonsnivå har det «antropologiske» kunstsynet, slik det for eksempel kommer til uttrykk hos Bourdieu eller på fjorårets Documenta-

utstilling, full støtte i norsk realpolitikk og kan bare møtes med en radikal estetisisme. Antropologer moraliserer bedre enn prester for utilgjengelige kultverdier. Problemet er at estetisismen blir for avhengig til å kunne sette hele sin kapital på spill. Den som melder seg ut, risikerer ikke stort, men i et samfunn som det norske skal det likevel mot til å melde seg ut.

Kunst egner seg ikke særlig godt for det som er blitt kalt en «herredømmefri» diskusjon. Det er derfor en også er fristet til å si at verdien av kunst til enhver tid er lik nivået på diskusjonen om kunst. Nå er heldigvis ikke kunst bare noe å diskutere, men den virker også internasjonalt mer utsatt for ensretting enn sektorer hvor diskusjoner er nødvendige. Det kunst har av humanitet, er umiddelbart sosialt identifiserbart. Det gjør den ikke mindre human, bare mer sektorisert. Det forklarer hvorfor kunst beholder elementet av fortryllelse. Den blir aldri bare høflighetsform, og fortryllelsen består selv om kunst uttrykker den sosiale metafysikken til sine produsenter. Det som på 90-tallet fikk betegnelsen ”sosial kunst”, blir altså enn så lenge beskyttet mot kunstens egen sosialitet.

Moralen har alltid vært småborgerens viktigste kilde til estetisk verdi, selv om den av naturlige grunner aldri blir forstått slik. Det er ikke grenser for hvor langt unna sitt opprinnelige motiv en kamuflert moral kan opptre. Dagens kunst er i godt selskap. Alternativet til en kamuflert eller åpen moralisme er bare så mye verre: smiger for overklassen, eller bare kitsch. Bourdieu skriver om en sosial gruppe han kaller «det nye småborgerskapet». Jeg tror det kan være en nyttig betegnelse, om vi gir den en litt lengre historie og et større repertoar. Den perfekte estetiske forvanskning av moralismen må vel være de mange kommunistiske smågruppene på 70-tallet. Bourdieu så at nye småborgere ikke trenger å bli som de gamle, de som hos Marx alltid vil «snu historiens hjul tilbake». Det finnes en ny type, en sykepleier som elsker å reise og «leve for lidenskapen», som det heter et sted i *Distinksjonen*. Hun kan godt representere holdningen på dagens kunstscene, i uforvansket tilstand. Det er bare prestisjen som skiller ut fortryllelsen ved kunst. I dag er det turismen som innfrir dens radikale ønske om å forsvinne i den allmenne kulturen.

Litteratur

Ulrich Beck: *World Risk Society*, Polity Press, Cambridge, 2000.

Walter Benjamin: *Kunstverket i reproduksjonsalderen og andre essays*, Fakkell, Gyldendal 1975.

Pierre Bourdieu: *Distinction – A social critique of the judgement of taste*, Routledge & Kegan Paul, London og New York 1986.

– *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge University Press, Cambridge 1987.

Thierry de Duve: *Pictorial Nominalism – On Marcel Duchamp's Passage From Painting To The Readymade*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1991.

Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974.

MUSIKALSKE RISIKOSONER: FRA KULTURLIV TIL ESTETISK ERFARING

Hvem har makten i kulturlivet? Hvor ligger makten i musikklivet? Musikkens makt, hva består den i? Hvordan forstå musikkens til dels maktfulle rolle i menneskelivet?

Disse spørsmålene er ikke identiske. Jeg vrir begrepene om fra å gjelde kulturliv og musikkliv til å angå musikkopplevelsens eksistensielle dimensjon. Også maktbegrepet settes her på gli. Men dette er ikke nødvendigvis noen tilsnikelse. Det overordnede, samfunnsmessige nivået står ikke uten forbindelser med nivået av personlige erfaringer – i hvert fall ikke når talen gjelder kunst, musikk og musikk. Det er bare ikke helt klart, verken i samfunns-teori eller tolkningsteori, hvordan disse nivåene egentlig skal forbindes. Dette er et relevant problem når man skal diskutere kunstens «risikosoner». Sosiologen Göran Ahrne (1981) har betegnet disse nivåene som samfunnsmessig «struktur» versus opplevd «vardagsverklighet». Hverdagsverkligheten er samfunnet sett fra individets synspunkt, og om dette skriver Ahrne (s. 78):

Det hela hänger på *hur* vardagsverkligheten kopplas ihop med de strukturella sambanden. Jag ska försöka visa att en strukturell förklaring, som inte tar hänsyn til vardagsverkligheten, är omöjlig.

Jeg har her fått i oppdrag å diskutere kunstens – og særlig musikkens – nye «risikosoner». Det er ikke umiddelbart innlysende hva dette betyr. I hvert fall er det i denne sammenhengen neppe nok å snakke om endringer i kunstens ytre, samfunnsmessige betingelser. De eventuelle risikosoner må etter mitt skjønn etterspores i hele spennet fra “ytre” til “indre” livsverden, fra makro- til mikronivå og fra «struktur» til «hverdagsvirkelighet». Etter hvert blir det forhåpentlig klart hvordan – og hvorfor – en undersøkelse som dette ikke kommer utenom de besynderlige særtrekkene ved den spesifikt estetiske erfaring.

Makt, makronivå og individuell erfaring

Makt har vært definert som “evne til å realisere interesser” (Hernes 1978:133). Dette forutsetter en situasjon med bevisste, helst individuelle aktører, med klare oppfatninger av egne interesser, klare målsettinger og klare oppfatninger av midlene som må til for å realisere målene. Så enkel og entydig er imidlertid situasjonen nesten aldri. På grunn av samfunnets makrostrukturer, ugjenomsiktighet, treghet, systemtvang, interesseforvridninger og midlenes uforutsette bivirkninger gjelder alltid i stedet ulike grader av avmakt (*ibid.*).

Samfunnet består visseilig av mer enn individer. Både i kulturanalysen og i maktanalysen ville det være fatalt å underbetone at samfunnet rommer strukturer, institusjoner, tradisjoner, forståelsesformer, systemer og maktforhold med tilnærmet selvstendig virkning og dynamikk – overordnet enkeltindividenes livssituasjoner, erfaringer og valg. Studiet av maktforhold dreier seg mer om sosiomaterielle strukturer, markedsdynamikk, historiske tradisjoner, institusjoner og symbolsystemer på makronivå enn om forholdet mellom individer og opplevelser på mikronivå (Østerberg 1977). Den strukturelle innflytelsen til disse dynamikker beror ofte mindre på deres egen makt (tilsiktet og bevisst) enn på den avmakt de hensetter omgivelsene i (Hernes 1978). Strukturen er i alle henseender større enn individet.

Samtidig – fra den annen side sett – er alle overpersonlige institu-

sjoner og systemer meningsløse hvis de ikke tolkes inn i enkelt-personers singulære livsverden. Det er først der de framstår som erfarte eller reelle fenomener overhodet. Men forholdet mellom makro- og mikronivåene er uforbederlig vindskjevt, skriver Ahrne (1981). Dette er hovedpoenget i hans Sartre-inspirerte essay (han viser særlig til *Critique de la raison dialectique*). I utvekslingen mellom struktur og enkeltsituasjon, mellom systemnivå og opplevelse skjer fordreininger og forvandlinger av uforutsigelig og til dels ugjennomsiktig karakter.

Jeg husker da jeg som sosiologistudent på 1980-tallet ble konfrontert med visse samfunnsforskeres funn etter den norske EF-avstemningen i 1972. Det gjaldt spørsmålet om massekommunikasjon, makt og meningsdannelse (Bråten 1981). Brorparten av det såkalte maktapparatet, de største partiene og avisene samt en rekke økonomiske institusjoner og organisasjoner hadde dundret på med sitt ja-standpunkt i EF-kampen. Men lot folket seg rokke? Nei. Det som kom fram i studiene etterpå, var at folks meninger og preferanser, holdninger og fordommer var langt tregere og mer stabile enn man hadde trodd. Folk var skeptiske. De leste nok aviser, men de fleste blåste maktapparatet en lang marsj. De hørte det de ville høre. Meningene ble dannet andre steder enn på sekundærnivået av offentlig kommunikasjon. Folk holdt seg til sine primære referansegrupper, nærmeste miljøer, egne tolkninger og erfaringer i sitt eget liv, fordommer inkludert. Den ønskede folkeopplysning slo feil. Opplysningstiden var slutt, om den da noen gang hadde begynt. Maktapparatet representerte i denne sammenheng lite annet enn avmakt.

To-tre tiår senere er det vel en gjengs oppfatning også i de fleste kulturanalyser at samfunnets individer ikke er passive ofre, det være seg for kulturindustri, massekultur, kommersialisme eller hva man ønsker å kalle det, men at de i større grad forholder seg skeptisk, ironisk, skapende og aktivt omformende til det som en gang kaltes kulturindustrien. Den kritiske holdningen trenger ikke være språklig formulert og reflektert. Folk trekker på skuldrene og fortsetter stort sett med sitt, enten de utsettes for velment folkeopplysning eller for såpeselgere, kommersialisme og amerikanisering.

Nå er jeg ikke fullt så optimistisk på dette punktet som de mest postmodernistiske kritikere av den tidligere kulturpessimismen. Men på et område som populærmusikk og rock er det anerkjent at de dominerende utenlandske trender og retninger ikke overtas og mimes passivt i de lokale musikkulturene, men smeltes om til egne regionale dialekter, i egne subkulturer og band (Skårberg 2001:272). Lignende trekk ser man i forholdet mellom «world music» og folkemusikkens mer lokale tradisjoner. For å få fram dette poenget har termen «glokalisering» blitt lansert i antropologiske studier på musikkfeltet. Dette gjelder ikke bare egen spilling, men også lyttererfaringer og valg av musikk. Tilsynelatende overmektige strukturer omformes og tilegnes i ordets egentlige forstand – de forvandles idet de gjøres til ens egne.

Selvfølgelig vil jeg ikke benekte makrostrukturenes virkning og realitet – spesielt ikke under dagens frammarsj av liberalistisk og individualistisk ideologi, som representerer et markant tilbakefall i forhold til den klassiske samfunnsteorien i tiden rundt forrige århundreskifte. Det ville også være helt villedende å undersøke hvordan for eksempel den pågående globaliseringen – økonomisk, handelspolitisk, kulturelt, teknologisk og ikke å forglemme militært – legger kraftige, høyst reelle og til dels skremmende føringer på verdenssamfunn, fattigdomsutvikling, økologi og framtidige livsbetingelser.

Men “globaliseringen” er ikke én størrelse, som kan identifiseres eller påtreffes entydig, som en vegg som reiser seg foran oss og vil velte over oss, eller som vi må prøve å klatre over på et eller annet vis for å overleve. Hvor finnes den antatte strukturen? De ulike beskrivelsene av allmenne tendenser, av såkalte «endringsprosesser» i samfunnet, fortøner seg mer og mer som fiktive narrasjoner, der det utvalget av særtrekk og sammenhenger som trekkes fram, alltid er resultat av tolkninger som også kunne vært annerledes. Igjen vil jeg skille ut mer håndgripelige hendelser, som bombing, utryddede dyrearter, sult og død, som selvfølgelig ikke kan avfeies som «fiksjon». Derfra er det likevel lang vei til å skrive hendelsene inn i historiske og sosiale årsaks- og meningssammenhenger på sikre og udiskutable måter. Perspektivene og virkningene er for

mangfoldige og for mange. I det minste på et kulturelt nivå ser man at de antatte hovedtendenser og strømninger, de overindividuelle strukturer, ved nærmere ettersporing nærmest oppløser seg i mikrokulturenes fortolkningsflimmer, transformasjoner og uoverskuelighet. Globalisering og endringsprosesser finnes utvilsomt på ett eller annet nivå, men de kulturelle og eksistensielle tolkningene av dem er kreative, uforutsigelige og myldrende.

Endringsprosesser som narrativ figur

Jakten på dagens kulturelle «endringsprosesser» og kunstens nye «risikozoner» må bedrives uten at man tar slike begreper for bokstavelig, i noen form for ureflektert begrepsrealisme eller essensialisme. Selve ideen om historisk endring og endringsprosesser ble først tenkt for alvor i den tidlige tyske idealismen og den romantiske historiografien (og estetikken) omkring år 1800. Forestillingen om alle tings historisitet slo gjennom i historieskrivning, geologi, naturhistorie og utviklingslære og ble utmyntet i de store narrative formene i romanen, biografien og symfonien. Det utvidede 1800-tallet, fra sent 1700-tall til tidlig 1900-tall, oppviste en nærmest umettelig tørst etter fortellinger (Brooks 1984:5).

Med modernismen rundt første verdenskrig begynner kunsten selv å bryte opp, bryte ned, eller bryte med disse fortellingsmønstrene. Det blir umulig å ta for gitt lenger at historien er én og kan beskrives som én, og at kulturen er noe som beveger seg *en bloc* i en eller annen samordnet retning. Endringsprosesser i kulturfeltet kan ikke uten videre beskrives gjennom slike metaforer. I deler av samfunnsfagene og historiefaget ser man en vending fra et allment postulert makronivå til såkalte mikrohistorier. I kunstfagenes historieskrivning går man fra historisk rekonstruksjon av fortid henimot estetisk aktualisering av tidligere tiders verker. Og i kunstnernes egne begrunnelser for sine litterære eller kompositoriske skrivemåter går man fra historiske legitimeringer (om framskrittets og modernismens nødvendighet) til rent estetiske preferanser, smakdommer og valg (Guldbrandsen 1997a:22 ff). Kunsten, kunstskapelsen og kunstopplevelsen framtrer som et viktig sted for ny innsikt på de felter som gjelder vår historiske og kulturelle selvfor-

ståelse. Ikke minst er kunsterfaringen et sted for prekær, til dels uutgrunnet og uforutsigelig innsikt – også innsikt i forholdet mellom erfaringen selv og dens egne mulighetsbetingelser (ikke samfunnsøkonomisk forstått, men erkjennelsesteoretisk).

Kunstens risikosoner

Dagens kunst står utvilsomt overfor nye utfordringer – fra nye teknologier og medier, fra markedet og økonomien, fra populærkultur, innvandrerkultur og sjangerblandinger og fra bruddene med gamle dagers kulturelle hegemonier, institusjoner og autonome verkbegrep. Allerede på musikkens område ser man et virvar av nye ytringsformer som synes å utfordre den hevdvunne musikkulturen – med dens konsertvesen, tradisjonelle verkbegrep og oppfatninger om kunstens autonome status, liksom hevet over den trivielle virkeligheten, i en egen og høyere sfære. I stedet trer det fram improvisasjonskonserter, nye kulturmøter, crossoversjanger og verdensmusikk. Nye teknologier oppløser skillene mellom avspilling og omforming, mellom gjenbruk og produksjon, mellom elektronikk og levende musikk, mellom visuelle og auditive sjangerer. Lyd og lydkunst inngår i visuelle medier, video, kunstinstallasjoner og scenekunst. Nye økonomier, elektroniske lagringsmedier, miksemuligheter og formidlingskanaler truer opphavsretten, verkbegrepet og musikernes vederlagsordninger. Grenser utviskes mellom kunst, reklame og design. Selve verk- og kunstbegrepet er under omforming. Man kan gjerne si at alt dette hensetter kunsten i nye risikosoner.

Likevel vil jeg mene at “risikosoner” ikke er noe nytt i kunstfeltet, selv om de teknisk sett kan ta nye former. Jeg tror neppe at risikoen var mindre før, verken for det autonome kunstverket, kunstbegrepet eller institusjonen kunst. I det minste i Norge er de store kunsttradisjonene så vidt nye, så lite innarbeidede og så ustabile i sin eksistens at man også kan tvile på det bildet som her blir antydnet. På sett og vis blir vel risikoene stadig *mindre*. Aldri tidligere har budsjettene for institusjonsteatre, orkestre, opera, museer, kunstinnkjøp, bokinnkjøp og bestillingsverker, samt kunstnernes støtteordninger og garantiinntekter, vært av et slikt omfang som i

dag. Kulturutredere snakker om markedskorrektiver og marked-sincentiver for å tilpasse og videreføre den offentlige kulturpolitikken (Langdalen 2002:161 f). Kultursponsingen og kunstsamarbeidet med næringslivet er i åpenbar utvikling. I Norge på 1800-tallet var det stort sett smalhans over hele fjøla, med bønder på Stortinget som vegret seg mot å dele ut kunstnerlønn, og før den tid fantes det knapt noen kunstnerisk offentlighet i Norge. Den økonomiske situasjonen innebærer nye organiseringsmåter, men ikke nødvendigvis noen økt risiko for kunsten i dag.

Nye kulturmøter, presentasjonsformer og sjangerblandinger og nye teknologier finnes selvfølgelig. Men disse faktorene utgjør ikke nødvendigvis noen særlig risiko – verken for kunstnere, utøvere eller publikum eller for kunstens plass i medier, offentlighet og forvaltning. Bruk av multimedier er vel bekvemmelige løsninger like gjerne som risikosatsinger, også fra en del kunstneres side sett. Faktisk må man spørre seg om det ikke er disse politisk korrekte blandingsformene som *lettest* får gjennomslag, både i mediene, markedet og kulturforvaltningen. Prosjekter med barn, innvandrere og ny teknologi, multimedier, kulturmøter, crossover og verdensmusikk er stort sett de første til å oppnå offentlig penge-støtte på statlig eller lokalt nivå og positiv oppmerksomhet fra mer eller mindre naive formidlere i aviser og etermedier (Guldbrandsen 1997b). Samtidig er det fortsatt slik at private sponsoravtaler og bedriftssamarbeid går til de store, nasjonalt betonte institusjonene som orkestre, opera og festspill (Langdalen 2002).

Antydningene om dagens underminering av “kunstnerrollen”, av “institusjonen kunst” og “kunstens autonomi” klinger mer som en forsinket beskrivelse av motkulturen på 1960–70-tallet enn som en helt aktuell diagnose. Den store, fortellende romanen lever i beste velgående, på bekostning av mer eksperimentelle former og nyskapingner i modernistisk skrivekunst, teater og poesi. Det samme gjør symfonien, maleriet, skulpturen, galleriet og institusjonsteateret. Ingen av disse formene og institusjonene virker påfallende underminert på dagens kunstscene. Etter 1970-tallets lett naive opprør mot borgerskapets såkalte finkultur har den antatt autonome kunsten gjennomgått en kraftig restaurering og le-

ver i dag i en tilsynelatende grei sameksistens med de nye blandingsformene. Realiteten er vel heller at ingen risikerer noe som helst – i dette vage, norske landskapet av politisk korrekthet, bedriftsøkonomisk *newspeak*, servil teknologidyrking, kulturell populisme, banal journalistikk, evinnelig underholdning, svak estetisk kompetanse, generell tradisjonsløshet og fomlete, grovkornet sensibilitet.

Nei, det mest risikable nå som før, og mer enn noen gang, er å forbli i det spesifikt estetiske, dvele ved den verkimmanente uoversettelighet og utforske de ureduserbare dybdene i det kunstneriske materialet og den estetiske erfaringen. Her kan det fortsatt inntruffe at man blir utsatt for sjelelige skakninger. Mens begeistrede lokalpolitikere, udannede pengeflyttere og reklame-tv-kanaler står med sitt, kan kunstens innadvendte munkeorden i all stillhet arbeide videre på sine subversive verker om ubegripeligheten, sanseligheten og døden, eller avdekke den store tradisjonens numinøse avgrunner, alt det som jeg her vil kalle «kunstverkets åpning». Mens kunsten som samfunnskritikk og provokasjon har mistet sin brodd, er den innadvendte skakningen like aktuell. *Den eksistensielle risikoen ved fortsatt fordypelse i kunstens gåtekarakter – det er den risikosenen jeg er mest opptatt av her.*

Hvor ligger risikoen?

Bruken av uttrykket “risikosoner” rommer i seg selv en markant tvetydighet. Dels er det altså snakk om den risiko *kunsten* er utsatt for i dagens samfunn, med de angivelige trusler mot autonomi, institusjoner og verkbegrep, og dels er det snakk om den risiko kunsten kan utsette *oss* for, estetisk, erkjennelsesmessig og eksistensielt. Den første risikoen angår kunstens stilling i det sosiokulturelle feltet, den andre risikoen angår det jeg med et utidsmessig uttrykk kaller dybdene i den estetiske erfaring. Den risiko *kunsten* er utsatt for, og den risiko kunsten utsetter *oss* for, er to nokså forskjellige ting, og jeg vil kalle dem den kunsteksterne og den erfaringsinterne risiko.

Det avgjørende poenget er å se hvordan disse to *henger sammen*.

Innenfor musikkfeltet ser jeg her på begge aspektene, etter hvert uvegerlig med størst vekt på det interne. Noen ville si at kunstens kritiske aktualitet og sjeleskakende kraft er på tilbakegang i dagens samfunn. Det tror jeg neppe. «Kunsten» beveger seg ikke *en bloc* i en eller annen bestemt retning – like lite som «historien» gjør det. Slike overordnede fortellinger med enten kulturpessimistisk eller -optimistisk fortegn har jeg liten tro på. Den erfaringsinterne risikoen – den estetiske skakningen – var mildt sagt lite framme i de (i dag herostratisk berømte) sosialdemokratiske kulturmeldingene på 50-, 60- og 70-tallet, hvor man snakket om kunsten som middel til velferd, nytte og trivsel og – mer fordekt – som middel til sosial integrasjon i storsamfunnet. Det merkelige er at den kunstinterne dimensjonen i dag igjen blir skjøvet ut på sidelinjen i den nye retorikken, med de tre husgudene økonomi, teknologi og antropologi – der også antropologien for det meste nøyer seg med å beskrive kunsten utenfra – som et middel til å markere kulturell og sosial identitet, på linje med kleskoder, sosi-olekter og hjemmeinnredning. På 70-tallet ville man snakket om kunst og “samfunn”, i dag snakker man om det kulturelle feltet.

Kunstens plass i dagens samfunn diskuteres hyppig i de såkalte *cultural studies* innenfor kunstfagene (Shepherd 1997). Slike «studies» utmerker seg ved at de gjerne mister grepet om kunsterfaringen selv. Allerede Adorno foretrakk å vende dette om og i stedet for «kunstens plass i samfunnet» å snakke om samfunnets plass i kunsten. Påstanden er at samfunnets former har vandret inn i verkene og erfaringen og må undersøkes der. De kulturalanalytiske spørsmålene står og faller med forståelsen av verkets og erfaringens innside. Forholdet til samfunnet er ikke utvendig, men kommer best til syne som en immanent formidling *i verkene selv*. Man må inn i verket for å komme ut i kulturen. Men der inne møter man ikke noe enkelt bilde, for kunstverkene stemmer mangetydig og paradoksal. Går man inn i verkene for å studere samfunnet, ender man med en undersøkelse av estetiske skrivemåter.

Det er her kategoriene vanligvis blir for enkle. Hele metaforikken om det kunstinterne versus det kunsteksterne, om kunstens «innside» og «utside», står sannsynligvis nokså hjelpeløs overfor slike

spørsmål. Går man inn i verkenes spill med sine egne kunstmidler, framgår det at den antatte “innsiden” allerede er invadert av sin egen motsetning, og at den slags dikotomier allerede oppløser seg selv – noe som gjerne lar seg vise på ulike måter i de enkelte tilfeller og de enkelte verk.

Først og fremst er det en misforståelse å tro at det klassiske, autonome kunstverket skulle være “lukket”. Selv rent institusjonelt betraktet blir det klart at det ikke finnes noe annet enn en relativ autonomi (Wolff 1983:26). Men hvis det autonome verket ikke er lukket, så er det vel heller ikke “truet” av noen presumptiv oppåpning på dagens kunstscene og heller ikke utsatt for noen ny slags risiko.

Det er uansett ikke her risikoen ligger. Den enkle dikotomien mellom “lukket” og “åpen” må modifieres radikalt. *Kunstverket har alltid allerede representert en åpning som er mer radikal enn slike dikotomier kan tenke*. For å sirkle inn dette vil jeg ta utgangspunkt i det jeg noe paradoksalt kaller “verkets åpning”.

Verkets og tekstens spill

Uttrykket “verkets åpning” har flere betydninger. Man har snakket om “sprengningen av det lukkede verk” i hvert fall siden den historiske avantgarden på 1920-tallet, i surrealismen og dadaismen. Mens avantgardismen ville oppløse kunsten i livspraksis, har modernismen i grunnen alltid holdt fast på verkbegrepet (Bürger 1974). Musikken på 1950-tallet, med Cage, Stockhausen, Boulez og andre, prøvde ut ideen om åpen form på vidt forskjellige måter. Tilsvarende bestrebelse satte inn i litteraturen og litteraturteorien i Paris på 60-tallet. I kretsen rundt tidsskriftet *Tel Quel* snakket man mye om tekstens åpenhet og om “signifikantens frie spill”. Roland Barthes satte den “åpne” teksten opp mot det angivelig “lukkede” verket, ikke minst i essayet “Fra verk til tekst” (1971). Tekstteorien hviler på et postulat om at teksten er et uavsluttet *spill* – med elementene i teksten, med referanser til andre tekster, og et spill mellom teksten og leseren, fordi leseakten er med på å produsere tekstens betydninger. Dette sammenfatter Barthes se-

ner i begrepet om *signifiance* – tekstens uavsluttede betydningsproduksjon. Jacques Derrida (1972) snakker i tilsvarende sammenheng om *dissémination* – om produktiv spredning, utstrøing, utsåing av betydning.

Motsatsen til tekstens åpenhet blir da postulatet om “det lukkede verk”, der meningen liksom er autoritativt fastlagt og stengt inne mellom bokens permer. Men dette lukkede verkbegrepet er en *stråmann*. Det såkalt autonome verket er ikke lukket, men utgjør tvert imot et åpent felt for videre interpretasjoner (lik Barthes’ “tekst”) – og enda verre: Det utgjør en åpning i erkjennelsesteoretisk og metafysisk forstand. Dette er rett og slett verkbegrepets opprinnelse, historie og dominerende bruksmåte gjennom de siste to hundre år. Helt fra starten av, i den tidligromantiske tyske kunstfilosofien, representerer det romantisk-moderne kunstverket en forestilling om møtet mellom det uendelige og det endelige. Det estetisk vellykkede verket representerer noe ubegripelig, uutgrunnet og gåtefullt. Nietzsche snakker senere om det *dionysiske* i musikken (1872).

Jacques Derrida påpeker, i det som for øvrig ble hans gjennombruddsessay (1967), at det er umulig å gi en uttømmende beskrivelse av et hvilket som helst virkelighetsområde. Den vanlige forklaringen på dette er den empiriske: At det alltid kan dukke opp et eksemplar *til*, slik at den beskrivelsen man hadde til nå, viser seg å ha vært ufullstendig. Imidlertid finnes det en annen form for uuttømmelighet, sier Derrida, og den er basert på begrepet spill eller *jeu*. Selv om man overskuer alle elementer, så kan de agere og samvirke på uforutsigelige måter. Spilletets særtrekk er kombinatorikken, hvor selv et endelig antall elementer kan gi et uendelig antall kombinasjonsmuligheter, gjennom tolkningens aktive utfoldelse av spillet selv.

Spillet med elementene genererer en utopisk uendelighet, som utelukker at det kan finnes en endegyldig tolkning av et verk. Dette er “verkets åpning” i en tekstteoretisk forstand av ordet. Derridas idé kan ses som en form for presisering av den romantiske forestillingen om verket som et møte mellom det uendelige og

det endelige. Samtidig ligger det visse forutsetninger i den romantiske kunstfilosofien som Derrida bare delvis avgir regnskap for, og som favner dypere og videre enn hans spillbegrep. Ideen om overskridelse eller transcendens er et vesentlig aspekt ved hva et kunstverk er, helt fra verkbegrepets pregning i tidligromantikken. Denne bestemmelsen er av en art som ikke gripes empirisk, gjennom sansene, men spekulativt, gjennom begrepene om det skjønne og det sublime, slik de preges av Kant i hans *Kritikk av dømmekraften* (1790). Samtidig kan denne spekulative dimensjonen bare gjøres anskuelig gjennom den estetiske erfaring.

Komposisjon, interpretasjon og estetisk erfaring

Begrepet transcendens i mystikkens forstand skal jeg komme tilbake til mot slutten. Hvis vi foreløpig tenker mer pragmatisk, så kan verkets åpning etterspores på tre nivåer: for det første i komposisjonsprosessen, for det andre i framføringen og for det tredje i lyttingen.

Komponeringen kan omfatte skrivemåter og generering av materiale gjennom prosedyrer der resultatet ikke er klart på forhånd. Dette går igjen i skissestudier fra barokken, over Beethovenforskningen til den moderne samtidsmusikken. Slike studier viser hvordan skriften (i betydningen skrivemåten, *l'écriture*) er generativ og kan frambringe ideer og materialtyper som komponisten ikke hadde forutsett på forhånd. Underveis i prosessen blir materiale prøvd ut og forkastet, gjennom estetiske valg basert på smak og dømmekraft. Det ene verket kan avføde materiale til det neste, eller til mange nye, gjennom knoppskyting og videre prosedyrer. Dette er trekk ved komposisjonsprosessen som peker direkte mot åpen form. Det peker mot en verkoppfatning der den ferdige komposisjonen bare er én av mange mulige, virtuelle versjoner (Guldbrandsen 1997a:533 ff).

Spillingen eller *framføringen* av verket er neste nivå i verkets åpenhet. Et verk er per definisjon avhengig av interpretasjon, framføring og tolkning. På musikkens område har ordet "interpretasjon" en dobbeltbetydning: Det betyr spilling eller framføring, og det

betyr tolkning i begreper. Vi har faktisk ingen tilgang til et verk uavhengig av en eller annen interpretasjon av det. Verket framstår alltid i en eller annen versjon, og da er det alltid prinsipielt mulig å forestille seg en *annen* versjon. En skjellsettende tolkning, f.eks. en sterk framføring av Mahlers Niende symfoni, setter ikke sluttstrek, men inspirerer snarere til flere nye tolkninger. Verket er et forelegg, underkastet stadig historisk forvandling. For ikke å ende som en museumsgjenstand eller et historisk dokument må verket *aktualiseres* og tolkes på nytt (Dahlhaus 1977:37 ff), og denne åpenheten er verkets essens. Verkbegrepet har tidskjerne, noe som for øvrig er et allment hermeneutisk poeng. I tillegg til komponeringen og framføringen har vi den estetiske *erfaring* av verket. Hvis hundre mennesker leser samme roman, så har de ikke den «samme» estetiske erfaring. Og hvis du leser den samme romanen om igjen etter ti år, så får du nødvendigvis også en noe annerledes erfaring. Verket står fram med nye betydningssjikt når tiden er gått. Dette betyr ikke at «alt» tilføres fra leserens side. Lesningen danner et vekselspill med det man må kalle verkets substrat, og er situert innenfor en tolkningstradisjon og en kulturell kontekst. Poenget er at endring og *forvandling* utgjør et konstitutivt trekk ved verket. Hvis altså verket medkonstitueres gjennom erfaringen, så er dette et tredje og ytterligere nivå i verkbegrepets ufra-kommelige åpenhet.

På grunn av verkets trefoldige åpenhet er det påkrevd å gå fra begrepet «form» til begrepet «forming» når man skal forstå det klassisk-romantisk-modernistiske musikkbegrepet. Historisk vil en slik forståelse spenne fra Leibniz' begrep om det skapende som *natura naturans*, over Friedrich Schlegels definisjon av romantisk diktning som «tilblivelse» (i 1798), via Wagners forståelse av musikalsk form som «forming» (i 1851) og Ernst Kurths dynamisk-musikalske formteori (i 1925), til Adornos estetiske teori (1970) og til verkoppfatningene i radikal hermeneutikk og tekstteori. Formen er ikke noe statisk gitt, men har å gjøre med tilblivelse, skapelse og frambringelse. Erfaringen av verket henger sammen med ens egen selverkjennelse og med forståelsen av ens egen identitet når man møter det. Kunstopplevelsen kan sette nåtiden eller tidligere hendelser i et nytt lys og kan medvirke til en annen vi-

sjon av framtiden – enten man nå tenker i samfunnsmessige begreper eller personlig og eksistensielt. Verket dekkes som kjent ikke av statiske formskjemaer, men krever et dynamisk formbegrep, en redegjørelse for hvordan materialet artikuleres og bearbeides gjennom tid. Denne temporale bearbeidelsen gjelder både innenfor tolkningstradisjonens historiske tid, lyttersubjektets biografiske tid og verkforløpets framføringstid.

Mysterium tremendum et fascinans

Det ved kunstverket som gjør at det åpner opp mot grensesprengende erfaring, er selv uuttømmelig og lar seg ikke redusere til kontekst, sosiale forhold, institusjonen kunst eller andre former for samfunnsmessige betingelser. Det vi kaller “store” kunstverker, besitter visse egenskaper som gjør dem egnet til å skape denne åpningen – vel å merke for lyttere som er mottagelige for det.

Ikke minst er dette et grunnpoeng i Heideggers essay *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935). Her heter det at kunstverket åpner opp en verden – “das Kunstwerk öffnet eine Welt”. Filosofer og litteraturteoretikere innenfor såkalt dekonstruktivisme har beskjeftiget seg med å løfte fram ukjente dimensjoner i klassiske og nyere tekster. Ikke minst har det foregått nylesninger av poetiske og filosofiske tekster fra tidligromantikken, mer eller mindre i tråd med Heideggers arbeid. Et av Heideggers sentrale utsagn er at et kunstverk bare er et kunstverk hvis det endrer din verden i filosofisk forstand. Dette beror på det han kaller “das Sich-ins-Werksetzen der Wahrheit”. Gianni Vattimo gir følgende utlegning (fritt gjengitt etter en gjesteforelesning i Oslo januar 2002): “The work of art is not something you put inside the system of your objects. It means to you something more fundamental. It *changes* the system of your objects, it changes your experience of the world. It changes your idea of *truth*.” Nå er det det å si, fortsetter Vattimo, at dette inntreffer meget sjelden. Flertallet av våre kunstopplevelser når ikke opp på dette gjennomgripende nivået, for å si det forsiktig. Vattimo viser til Hölderlin, fritt gjengitt: «En sjelden gang erfarer du guddommelige øyeblikk, men ditt liv blir deretter en drøm om disse øyeblikkene.»

Jeg skal ikke gå inn i Heideggers kunstfilosofi her. Det jeg generelt skal fram til, er at det kunstsynet og verkbegrepet som tar form omkring tidligromantikken, etter hvert får en ganske privilegert stilling på erkjennelsens område. Estetikken og kunstfilosofien representerer en uregjerlig motstrøm eller radikal understrøm på innsiden av den allmenne filosofien, fra Kant og Hegel, Schopenhauer og Friedrich Schlegel til Nietzsche og Heidegger. Videre er Adornos musikktenkning en nær sagt uunngåelig referanse i dette bildet, både når det gjelder synet på musikkens historisitet, vekten på erfaringen og det overskridende ved den estetiske dimensjon og forståelsen av at forholdet mellom musikk og samfunn må gripes som en formidling immanent i musikkverket selv. Spesielt relevante er grensebegrepene om det ikke-identiske og kunstens konstitutive gåtekarakter. Det er først i de senere år at man begynner å vektlegge likhetene mellom Heidegger og Adorno. Poenget i vår sammenheng er at den klassiske vestlige musikkhistorien, fra senbarokken til etterkrigsmodernismen, i en viss forstand er *utenkelig* uten denne filosofiske horisonten, der det emfatiske kunstverket åpner opp en *verden* av *ny* og *uoversettelig innsikt*. Parallele tildragelser gjelder innenfor andre kunstarter i samme periode, f.eks. i den litterære symbolismen eller tidligmodernismen i billedkunsten – med disse retningenes innskrivning i en metafysisk og til dels spiritualistisk selvforståelse og horisont.

Idéhistoriske sveip som dette står alltid i fare for å glatte ut retningenes partikulære trekk. Ikke desto mindre oppviser *religionshistorien* enda en parallell. Rudolf Otto utga i 1917 den skjellsettende boken *Das Heilige*, dvs. Det hellige, hvor han snur den gjengse religionshistoriske fortolkningen på hodet (Otto 1917). I stedet for å skrive om religiøse sannheter, læresetninger og dogmer vender han blikket mot *erfaringen* av det hellige, eller det *numinose*, som han kaller det, en erfaring som enkeltpersoner vitterlig har henvist til i årtusener, i en mengde ulike kulturer og epoker (Eliade 1997). Otto går inn i erfaringen, og parallellen er slående til kunstfagenes vending – fra skjematisk formmodeller og stilbeskrivelser over mot den estetiske erfaring. Et *numinosum* er et begrep for erfaringen av det guddommelige, det uutsigelige, hemmelighetsfulle, fremmedartede, skremmende og gåtefulle, “das ganz

Andere”. Dette er til forveksling likt europeiske kunstfilosofers beskrivelse av møtet med det store og betydningsfulle kunstverket. Rudolf Otto sammenfatter den mystiske opplevelsen i begrepene *mysterium tremendum* og *mysterium fascinans* – det vil si møtet med noe navnløst som oppleves som både fryktinngytende og tiltrekkende. Kants begrep om det sublimе har en lignende dobbelt-het av beven og fascinasjon.

Nå finnes det klare fellestrekk ved beskrivelsen av de numinøse og de estetiske erfaringer. William James, i *Varieties of Religious Experience* (1902), skiller ut fire kjennetegn ved den mystiske erfaring: Den er uoversettelig og uutsigelig; den er noetisk og gir altså en innsikt eller erkjennelse; den er flyktig og ikke noe man har permanent tilgang til; og den er noe man passivt utsettes for, selv om det kan være utslag av langvarige forberedelser (og der kommer kulturen inn igjen). Alt dette danner også kjennetegn ved den sterke musikalske og kunstneriske erfaring, som kan opptre i møtet med det enfatiske verket. De “guddommelige øyeblikk” er uforutsigelige, sjeldne, og lar seg ikke manipulere fram gjennom kontrollerte prosedyrer, de er snarere noe man *utsettes* for. Den estetiske erfaring har sine egne, spesifikke trekk, men er utvilsomt beslektet med fenomener som man møter på virkelighetsområder som mystikk og religion eller dybdepsykologi, eller som man i siste instans nærmer seg innenfor filosofiske perspektiver som negativ dialektikk og radikal filosofisk hermeneutikk – uaktet de iøynefallende forskjellene mellom disse livs- og fagområdene.

Ideen om et *mysterium tremendum et fascinans* betyr ikke nødvendigvis at musikken skal slå ned som en tordenkile til klangen av pauker og basuner eller dundre i fullekstatisk rockesound. Det ligger ingen stilistiske føringer i dette. Det kan like gjerne dreie seg om stillhet, om etterklangen av enstemmig sang i en steinkirke eller om en flere timer lang strykekvartett i pianissimo av avantgardisten Morton Feldman. Eller noe helt *annet* – som det kan være opp til nålevende komponister og kunstnere å skape, i nye settinger for framføring og opplevelse. Den numinøst betonte erfaring trenger ikke spektakulære og sensasjonelle sceneshow for å anmelde seg. Det gjelder her som i spørsmålet om sterke livsopp-

levelser generelt, at man ikke behøver å gå til strikkehopping eller elverafting på Borneo for å erfare noe betydningsfullt. Hvis sinnet er i den egnede tilstand av stemthet, kan det kjennes like ladet å stå og betrakte lyset som faller sidelengs inn mot et snedekket tre. Halve lyset er i mottagerens blikk og slokner med mottagerens sløvhet.

Mimesis, nyskapning og transcendens

Hvis Hegel postulerer at kunstverket forestiller eller manifesterer det «uendelige» i en sansbar form, så blir spørsmålet hva det her betyr å manifestere. Er det snakk om å etterligne en transcendens som allerede foreligger fiks ferdig, eller er det først etterligningen (altså kunstverket) som *setter* transcendenten, eller transcendentserfaringen, gjennom selve etterligningsakten? Det kan bli et prekkært spørsmål hvorvidt denne “guddommelige erfaring” er av reelt metafysisk eller rent psykologisk karakter. Eksistensen av en religiøs transcendens er ingen nødvendig betingelse for den estetiske overskridelse. Men dette er heller ikke nødvendigvis et spørsmål om noe enten-eller. Valget mellom psykologisk projeksjon og objektiv realitet, mellom “indre” og “ytre” virkelighet, er muligens et falskt alternativ, knyttet til en nedarvet og misvisende tankeform innenfor den vestlige rasjonalitet, med all dens kullsviertro på todelingen mellom subjektiv og objektiv virkelighet. Det kan finnes andre muligheter enn dette, slik Heidegger kanskje åpner opp for i sitt essay om kunstverkets opprinnelse. Både fenomenologi og hermeneutikk insisterer på at bevisstheten og verden alltid allerede framtrer samtidig, og at de gjensidig forutsetter hverandre.

Men sammenhengen mellom “psyken” og “verden” kan beskrives mer drastisk enn som så. I sin beryktede introduksjon til *Bardo Thödol*, Den tibetanske dødebok, sier Carl Gustav Jung paradoksalt at de guddommer som psyken projiserer, samtidig er reelle. Han skriver:

Ikke bare de vrede’, også de milde’ guddommer er sangsariske projeksjoner av den menneskelige sjel; en tanke som for den opplyste europeer bare synes altfor selvfølgelig fordi den minner ham om hans egne banaliserende

simplifikasjoner. Den samme europeer ville imidlertid ikke være i stand til samtidig å se dem som reelle – disse gudene som han har erklært ugyldige som projeksjoner. Men noe slikt kan Bardo Thödol. Ethvert metafysisk utsagns antinomiske karakter er overalt i Bardo Thödol en stilltiende forutsetning (Jung 2000:175).

Jungs tilslutning til lamaenes utsagn beror på hans oppfatning om psykens overindividuelle trekk, basert på en utviklingshistorie som går parallelt med kroppens fylognese og den mangetusenårige tilblivelse av de mytiske elementer i våre verdensbilder. Den transcendent virkelighet ved erkjennelsens grenseområder blir slik sett ikke til å skille fra psykens egen virkelighet, uten at ett av perspektivene derfor kan sies å oppheve det andre. Begge forblir gyldige, i et nytt og paradoksalt forhold som er vanskelig å begripe innenfor den rådende tankeform.

Skillet mellom “indre” og “ytre” er når alt kommer til alt en enkel, romlig metafor, en haltende språklig kategori, som ikke desto mindre synes å regjere det vestlige vitenskapssyn og menneskebilde. Skillet er naturligvis uomgjengelig for å kunne sondre mellom persepsjon og hallusinasjon, mellom realitet og galskap, sannhet og forbannet dikt, og det håndheves derfor også så bastant (og så nevrotisk) i samfunnslivet at man øver vold mot den finere utveksling mellom disse nivåene – i drømmeliv, dybdepsykologi, myter, kunst og numinøs erfaring. Hvorvidt det ubevisstes grenseløse hav åpner seg “innover” eller “utover”, blir til sist et spørsmål om språklige bilder og språklig avmakt. Også kunsterfaringen beveger seg mot slike grenseområder. Verken romantikkens eller modernismens kunstsyn er på noen måte ukjent med mystikkens tenkemåte og opplevelse (*unio mystica*).

Termen “transcendens” behøver ikke utlegges statisk, som en positivt foreliggende hinsidighet, en gitt religiøs dimensjon som kunsten eventuelt skulle etterligne, mime, representere eller bekrefte. Transcendensen kan også betegne selve *bevegelsen* ut over grensene for det kjente virkelighetsbilde, uten dermed å angi noe om hva man eventuelt skulle bevege seg mot. Også den estetiske erfaring kan henføres til slike grenseområder, grenseerfaringer og grenseoverskridelser. Kunsten blir i så fall konstitutiv for sin egen

transcendens, den blir en tredje vei mellom erkjennelsens Scylla og Kharybdis, mellom fastlagte (eller fastlåste) religiøse forestillinger på den ene siden (som kunsten bare skal bekrefte) og den endeløse utvekslingen av trivielle estetiske tegn på den andre (uten overskridende kraft).

Men heller ikke disse alternativene skal framstilles for enkelt. En renspektet “tredje vei” – en isolert estetisk transcendens – ville bli et temmelig tomt postulat om den ikke samtidig aktiverte et hvilende sett av mulighetsbetingelser utenfor seg selv. Jeg kan ta et enkelt, akustisk bilde. Klangen i en spinkel luttstreng alene var ikke mye tress hvis ikke resonanskassen forsterket og formet strengens utspill til et fulltonende lydforløp. Ytringen – anslaget mot strengen – er initierende, men krever samtidig tilsvaret fra et større potensial utenfor seg selv, fra den fint proporsjonerte og taust hvilende instrumentkroppen.

Det er fristende å gå videre i bildet. Luttklangen alene var heller ikke mye tress om ikke det rommet den klang ut i (for eksempel en steinkirke), også besvarte og forsterket den gjennom sin egen, preformede akustikk. Og heller ikke luttklangen i kirkerommet var naturligvis annet enn tomhet om ikke lytterens *bevissthet* møtte den og omformet svingningene til opplevde toner og musikk. Videre er både klangene og bevisstheten innskrevet i større tradisjoner, for kompositorisk forming, framføring, erfaring og selvforståelse – tradisjoner og livsverdener som ikke bare forlener klangene med overskridende betydning, men som må til for å sette fenomenet kunst overhodet.

Kunstytringen tenkt som “ren konstitusjon”, som tom, vilkårlig, formal konstruksjon uten gjensvar i noe annet enn seg selv, er derfor rett og slett tunga ut av vinduet, et overflødig og sørgelig estetisk postulat. (Nå er riktignok ingenting forbudt eller umulig i kunsten, heller ikke det overflødig, det sørgelige eller tungt ut av vinduer.) De initierende ytringene må imidlertid til for at det jeg kaller gjensvaret, skal kunne aktiveres. Utkastene “etterligner” de gjensvar de selv utløser, og som ikke ville blitt virkeliggjort uten dem. Kunsten konstituerer slik sett det den etterligner, idet det likevel foregår en mimesis av dette andre, men da en produk-

tiv mimesis. Samspillet mellom mimesis og konstruksjon er komplekst og paradoksalt – mer komplekst enn at det lar seg utlegge i enkle dikotomier som ‘før og etter’, det ‘første’ og det ‘andre’, ‘original og etterligning’, ‘verk og kontekst’ (Guldbrandsen 1997a:284 ff). Det ‘andre’ er alltid allerede en forutsetning for det ‘første’. Kunstverket angår noe mer og større enn seg selv, men dette andre er ikke forestillbart uten gjennom kunstverkets spesifikke realisering. Jo dypere man trenger inn i kunstverket – betraktende, lyttende, lesende, medlevende, tolkende – jo mer synes det å åpne seg opp.

I denne retningen går den siste fortolkningen av uttrykket “verkets åpning”. Dette er kunstens risikosone par excellence, og man kommer neppe *dit* gjennom analyser av økonomi, kultur, teknologi eller samfunnsforhold. Jeg kan heller ikke se at dette prekære erfaringsfeltet plutselig skulle ha mistet sin kraft på grunn av de aktuelle endringene i det teknisk-økonomiske og sosiokulturelle feltet, om de enn kan innebære forandringer.

Møtet med det relativt autonome verkets paradoksale, radikale åpenhet er kunstens avgjørende “risikosone”. Denne sonen er på en måte inkompatibel med den diskursen som tar opp de mer eksterne endringene i det kulturelle feltet. Forbindelseslinjene er i beste fall lange, mange og kronglete. De tallrike, rykkvise og til dels motstridende forskyvningene i institusjoner, teknologier, begrepsapparater og maktforhold forandrer gradvis det samfunnsmessige rammeverket omkring de estetiske erfaringer. Men utenverkene er bare delvis konstitutive for fenomenet kunst.

Motsatt vei utgjør den estetiske erfaring en – i dobbelt forstand – transcendental betingelse for den kulturelle forståelsen, en betingelse vi er nødt til å fastholde for at den allmenne kulturpolitiske diskursen ikke skal gå på tomgang. Nå som før gjelder Kants dictum om at begreper uten sansninger er tomme – like mye som at sansninger uten begreper er blinde. Vi har ikke annet å gjøre enn å utholde dette nesten umulige spennet, mellom interne og eksterne risikosoner i den bredere samtalen om kunst, makt og politikk.

Endringer i tenkemåte og handling

Det lar seg ikke gjøre å destillere ut entydige kulturpolitiske følger direkte av de temaer og erfaringer jeg har vist til i det foregående. Grunnen til dette er filosofisk vesentlig, men lett å glemme: Det består ikke noen direkte kontinuitet mellom disse erfaringsfeltene og en kulturpolitisk agenda. Dette innebærer ikke å frakjenne de nevnte erfaringsområdene deres betydning og relevans eller å kjenne dem maktesløse. Tvert imot innebærer det å erkjenne noe om deres egenart og å erkjenne noe om en uoversettbarhet mellom denne egenarten og en politisk, forvaltningsmessig agenda. En bestilling som overså dette spranget, ville misforstå noe vesentlig ved egenarten til det fenomenet bestillingen handlet om.

58 Dette betyr ikke at det er umulig å si noe som helst. Jeg vil forsøke å trekke enkelte konsekvenser, om ikke i kulturpolitisk organisering, så i hvert fall i tenkemåte innenfor feltet, men da bare i form av enkelte personlige strøtanker. Disse vil sikkert smake av det man ellers kaller elitisme og udemokratisk innstilling, fordi de går ut på å forsvare en utdypning av kunsten der den tilsynelatende allerede er på sitt sterkeste. For å berge muligheten for kunstens fortsatte opp-åpning av åndehull i tilværelsen, vil det være viktig å favorisere kvalitet, å framelske estetisk storhet, med andre ord å styrke, snarere enn å svekke, kunstens sentrale kategorier og institusjoner.

Men – kanskje overraskende for et konservativt publikum: Dette innebærer nødvendigvis samtidig å favorisere nyskapning og eksperiment. For kunsten står i et paradoksalt forhold også til nyskapning, endring og forvandling. (Dette har jeg diskutert utførlig annetsteds, jf. Gulbrandsen 1994 og 1997a.) Tradisjonen bevares best ved å tolkes på nye og radikale måter, slik at man får gjenerobret det drastiske ved verkenes egen kvalitet. Klarest framtrer kanskje dette i forhold til teater eller musikk. Hvis de klassiske verkene repeteres intakt og bekreftes musealt, vil de gradvis stivne og bli til støv. Først hvis de interpreteres annerledes enn noen gang før, får de ny relevans og kan igjen bli seg selv – gjennom det de aldri har vært. (Det beste eksemplet jeg kan komme på, er dramatikerens Heiner Müllers oppsetning av musikkdramaet *Tristan und Isolde*

ved Wagner-festspillene i Bayreuth 1997 – streng, konsekvent, annerledes, og derfor trofast mot verkets potensielle essens. Karakteristisk nok ble den utskjelte oppsetningen genierklært året etter Müllers død.)

Nyskrevne modernistiske nybrottsverker kan på tilsvarende måte, men så å si fra motsatt side, vise hvordan bare de mest fremmedartede, nye skjematene for kunsttilegnelse er trofaste – ikke mot tradisjonen slik den ble, men mot det den kunne ha blitt, også i vår egen selvforståelse. (Et eksempel er den nyere kammermusikken til italieneren Salvatore Sciarrino, som med sine vindskjeve klangtilstander på grensen av stillhet gir lytteakten ny intensitet.) Viktig erfaring hviler ikke ensidig i gjenkjennelsens trøst, men pendler ubønhørlig mellom bekreftelse og forvandling.

Slik har det seg at de færreste institusjoner tåler mer enn en håndfull tiår uten å stivne til sementkarikaturer av seg selv, mens den store kunstens radikalitet bare øker med årene. Radikaliteten beror på kunstverkets *åpning* – slik jeg har diskutert den ovenfor. I et slikt perspektiv vil avantgardekunstens slitestyrke igjen være viktigere enn dens sjokkeffekt. Uansett kulturpolitiske vedtak kan ingen garantere at geniale ytringer vil komme rekende, men man kan berede grunnen, institusjonelt, økonomisk, utdanningsmessig og materielt. Kunstfeltet er i sitt vesen basert på langsiktighet. Virkningene kan komme til syne etter at vi alle er døde, slik Nidarosdomen eller Schuberts store C-dur-symfoni har utfoldet sin betydning i ettertid. Kortsiktig gjennomslag og gevinst er verken ondt eller godt, det er bare irrelevant i sammenhengen.

I forlengelsen av dette gjelder det å ikke svekke de områder der man arbeider i dybden, hinsides rekkevidden av markedslogikk, regnskapstall og politiske valgperioder. Samtidig som man favoriserer estetisk nyskapning, nye ensembler og støtteordninger på musikkfeltet, må etablerte institusjoner som orkestre og opera styrkes, idet de må tvinges til å fornye seg. Internasjonal utveksling er uomgjengelig, for å bryte opp ytre og indre grenser og få blåst rusket ut av navlen.

Kulturbyråkratiet og forvaltningen må i tillegg til sin samfunnsmessige virksomhet styrke eller oppøve evnen til å tenke kunstspesifikt. All autonomi er relativ, men kunstens relative autonomi er den eneste åpningen inn mot å forstå den som noe annet enn utbyttbar vare, funksjonell ekvivalent eller markedsprodukt. Bytteverdien er markedsmessig interessant, men kunstnerisk steril. På det estetiske området råder bruksverdien, og den råder uinnskrenket, selv om bruken er uten annen nytte enn det flyktige møtet med saken selv. Det singulære verket er uoversettelig og ureduserbart, slik kunstfilosofien har insistert på i århundrer.

Annerledes sagt må Norge omsider innføre de estetiske begrepene fra den store tradisjonen som målestokk og konstitusjonsbetingelse for skapelse, resepsjon og administrasjon. Samtidig lar dette seg ikke gjøre på en slik direkte måte. Hvis søken etter å organisere og administrere introduseres prematurt, blir forsøkene stående hjelpeløse i forhold til egenarten ved det feltet som skal administreres. Dette er imidlertid et rent filosofisk, ikke et forvaltningsmessig poeng.

Avslutningsvis vil jeg også si noe om den kulturpolitiske stillingen til den prekære – og en sjelden gang endog numinøse – kunsterfaringen jeg her har skrevet om. Det er ikke lenger dekning for å si at den såkalt borgerlige kunstmusikken, den såkalte finkulturen, har noen hegemonisk makt i Norge – om den da noen gang har hatt det. (Selvfølgelig er den heller ikke borgerlig i sitt vesen, men foruroligende og radikal. Dette gjelder naturlig nok ikke en hvilken som helst konsert med ny eller klassisk musikk, som ofte kan være plankekjøring – det gjelder det jeg har beskrevet som de sjeldne, grensesprengende øyeblikk.) Historisk er kunstmusikktradisjonen ny her i landet, og sammenlignet med de fleste europeiske land, inkludert Øst-Europa, er den uhyre svakt innarbeidet i norsk kultur. Det skulle være nok å konstatere hvor liten rolle den spiller i de dominerende aviser, i de mest populære radio- og tv-kanaler eller i skolen. Bevilgningene på musikkfeltet fordeler seg riktignok annerledes, men fungerer der mest som et markedskorrektiv (Langdalen 2002). I den allmenne norske selvforståelsen er den aktuelle kunstmusikken – og den tilsvarende, fordypende er-

faringen av andre musikkformer – nærmest en ikke-faktor, omtrent så langt fra et hegemoni som det er mulig å komme. Hos oss er snarere blandingsformene de rådende, med litt crossover, litt multimedier, litt verdensmusikk, litt Mozart på panfløyte, litt Vivaldi med el-bass, litt Ligeti-modernisme til krimfilmen, uten utfordring, uten eksistensiell tiltale og uten fare.

Jeg hører ofte nordmenn si at skillet mellom kunstmusikk og annen musikk er kunstig. Det er fullstendig riktig at skillet ikke går mellom hele stilarter, musikkformer og sjangrer – for eksempel mellom “klassisk” versus “rytmisk” musikk, slik man gjerne trodde på 1960-tallet. Skakninger finnes i mange sjangrer. Men skillet mellom skakning og overfladisk atspredelse er ureduserbart. Risikosenen ligger ikke i den likegyldige blandingen av Mozart og panfløyte. Det følger ikke nødvendigvis noen risiko med multimediale kunstprosjekter eller sprekning av sjangergrenser. Risikoen ligger et annet sted, i møtet med kunsten som oppbrudd og som gåte. Den erfaringsinterne risikoen er av en annen karakter enn den eksterne – risikoen for at den etablerte kunsten mister sin sosiokulturelle betydning. Disse feltene står skjevt på hverandre, og for å gripe dem i sammenheng må man skjære på tvers av den enkle skillelinjen mellom “innvendig” estetiske og “utvendig” kulturelle analyser. Kunsten “har” ikke en betydning som den nå brått står i fare for å miste; betydningen må settes, i stadig fornyende tilgrep, der kunsten medkonstituerer kulturen og oss selv i samme øyeblikk som vi konstituerer kunsten – uavsluttet, fascinerende og fremmedartet.

Kunstbegrepet og verkbegrepet kan ikke proklameres «oppløst» før de engang har vært innløst, i reell interpretasjon, opplevelse, lesning, lytting, erfaring. Påstanden om kunstinstitusjonens alderdomssvekkelse lyder merkelig tannløs, som en geriatrisk metafor fra organismetenkningens ureflekterte historiografi. Kunsten er ikke en organisme, den er ikke natur overhodet, den er et ukjent noe, et *numen*, en skyggeaktig dobbeltgjenger i speilet, en sprekk i butikkvinduet glansbilde, en forkastning i fortauet, der det uventelige kommer til syne i et ukalkulerbart glimt, et drønn fra sjelens og jordens indre. Norsk kunstforvaltning må tenke det used-

vanlige, det skakende, det fundamentalt enkle og det dype og ta *det* med seg inn på møterommene der pengene fordeles. Når pengene er borte, vil kunsten bestå, forvandlet til det ugjenkjennelige og først dermed helt seg selv: et uferdig ansikt i vannspeilet – fjernt, men umiskjennelig i slekt med vårt eget. Men *det* ansiktet er vi vel neppe beredt til å møte, og deri ligger kunstens maktfullhet og dens avmakt til like.

Litteratur

Adorno, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M.

Ahrne, Göran (1981): *Vardagsverklighet och struktur*. Göteborg.

Barthes, Roland (1971): “De l’œuvre au texte”, *Revue d’esthétique* 3. Paris.

Brooks, Peter (1984): *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Cambridge.

Bråten, Stein (1981): *Modeller av menneske og samfunn*. Oslo.

Bürger, Peter (1974): *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a.M.

Cage, John (1960): *Silence*. Connecticut.

Dahlhaus, Carl (1977): *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln.

Derrida, Jacques (1967): “La Structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines”, *L’Écriture et la différence*. Paris.

Derrida, Jacques (1972): *La dissémination*. Paris.

Eliade, Mircea (1997): *Det hellige og det profane* (overs. Trond berg Eriksen). Oslo.

Guldbrandsen, Erling (1994): “Modernisme, tradisjon og paradokser”, *Studia Musicologica Norvegica* 20. Universitetsforlaget, s. 57–71.

Guldbrandsen, Erling (1997a): *Tradisjon og tradisjonsbrudd*. Universitetsforlaget.

Guldbrandsen, Erling (1997b): *Evaluering av Oslo Sinfonietta*. Norsk kulturråd.

Heidegger, Martin (1935): *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart 1960.

Hernes, Gudmund (1978): *Makt og avmakt. En begrepsanalyse*. Bergen.

James, William (1902): *The Varieties of Religious Experience. A Study in Human Nature*. New York.

Jung, Carl Gustav (1935): *Symbolene og det ubevisste* (overs. Sverre Dahl). Oslo 2000.

Kant, Immanuel (1790): *Kritik der Urteilkraft*. Stuttgart 1986.

Langdalen, Jørgen (2002): *Musikkliv og musikkpolitikk. En utredning om musikkensembelene i Norge*. Norsk kulturråd.

Nietzsche, Friedrich (1872): *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. München 1980.

Otto, Rudolf (1917): *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. Breslau.

Shepherd, John, and Peter Wicke (1997): *Music and Cultural Theory*. Cambridge.

Skårberg, Odd (2001): Kapitlene om populærmusikk, i Arvid Vollsnes (red.):

Norges musikkhistorie, Bind 5: Modernisme og mangfold. Oslo.

Weber, Max (1920): *Makt og byråkrati* (overs. Dag Østerberg). Oslo 1982.

Wolff, Janet (1983): *Aesthetics and the Sociology of Art*. London.

Østerberg, Dag (1977): *Makt och materiell*. Korpen, Göteborg.

KUNSTENS MØTE MED MASSEMEIDIENE

Pressens format – det vil si dens strukturelle karakteristik – ble helt naturlig overtatt av diktere som etterfulgte Baudelaire, for å fremkalle en omfattende erkjennelse. Den vanlige avissiden i dag er ikke bare symbolistisk og surrealistisk på en avantgardistisk måte, men den var tidligere en inspirasjon for symbolismen og surrealismen i kunst og diktning, noe som enhver kan finne ut ved å lese Flaubert eller Rimbaud. Hvis man nærmer seg disse diktverkene som om de skulle være en avisform, vil man langt lettere kunne nyte en hvilken som helst del av Joyces *Ulysses* eller et hvilket som helst dikt av T.S. Eliot før *Quartets*. Men slik er nå den strenge kontinuiteten ved bokkulturen at den forakter slike *liaisons dangereuses* mellom våre media, og særlig bokens skandaløse forhold til elektroniske vesener som etterfulgte settemaskinen. Marshall McLuhan: *Understanding media* (1964)¹

For vel et tiår siden så jeg en forunderlig perle av en dokumentarfilm. Den var laget av den norske regissøren Jan Knutzen og het *Kunstens møte med filmen* (1992). Åpningssekvensen viser et buskas ved en elvebredd, og etter hvert dukker en mann med filmkamera opp. Lydsporet er en *voice over*:

1 Sitert etter den norske oversettelsen, som har tittelen: *Mennesket og media*, overs. O. Angel, Oslo: Pax, 1997: side 189.

Man kunne kanskje tenke seg at et møte mellom filmen og kunsten en gang fant sted ved en elv som renner gjennom en by et eller annet sted i Europa – eller i noen busker like ved.

De essayistiske refleksjonene i Knutzens film vender ofte tilbake til spørsmålet omkring ”den filmatiske effekt”, og det brukes en del tid på en relativt ukjent mann i filmhistorien, Lev Kolshov, Sergej Eisensteins lærer, og hans utforskning av filmens vesen gjennom utviklingen av den kunstneriske montasjen og dens særegne effekt i filmen. Kanskje det er her kunsten møter filmen, i bruddet, i tidens nye klippeteknikk?

Det sies at mediesamfunnet etablerer en ny tid. Men når oppsto mediesamfunnet? Hans Fredrik Dahl skriver i boken *Mediene og det moderne* at mediesamfunnet Norge er av relativt ny dato, kanskje det oppsto først på 1990-tallet. Dahl peker på en rekke mulige faktorer for en slik påstand.² En spørreundersøkelse fra A/S Opinion i 1992 viser at nordmenn flest nå betrakter mediefolk som den profesjonsgruppen som har størst makt i samfunnet. Mediebransjen er også blant de bransjer som er i absolutt størst vekst. Dahl har sans for anekdoter og viser til en helt spesiell hendelse i forkant av stortingsvalget i 1993. Rune Gerhardsen fikk ”arrangert” en nyhetssak sammen med Erik Solheim og NRK Dagsrevyen. I all offentlighet luftet Gerhardsen den, i Arbeiderpartiet, meget kontroversielle ideen om et regjeringssamarbeid med SV. ”Det politiske livet i landet vibrerte,” skriver Dahl, men en tung Ap-er og historiker, Arne Kokkvoll, støttet likevel Gerhardsens fremgangsmåte. Kokkvoll mente at ”vi lever i et mediesamfunn”, og det innbærer for ham at nye partipolitiske ideer ikke lenger skal løftes frem gjennom partiets *interne* organisasjoner. Det kan snarere virke som om han går i retning av at saker nå kan og bør luftes i mediene som nyhetssaker før partiet vedtar noe.

Denne vendingen innad i en stor, tung og konservativ partiorganisasjon vitner om en ny tid. Noen ser på det som et politisk forfall, knefall for medielogikken, andre tolker det dit hen at et

2 Hans Fredrik Dahl i kapitlet: ”Er Norge et mediesamfunn?” i H.F. Dahl: *Mediene og det moderne*, Oslo: Universitetsforlaget, 1995: sidene 69 ff.

lukket regime nå har måttet innse at det lever i et pluralistisk og åpnere samfunn. Det er selvfølgelig vanskelig å angi et nøyaktig tidspunkt for mediesamfunnets inntreden og gjennomsyring av sentrale sosiale, politiske og estetiske relasjoner i en kulturkrets. Det dreier seg alltid om en prosess som foregår over lang tid.

Risikosonen

Ofte leses kunsthistorien som en organisk og kunstintern historie preget av skiftende epoker og stilidealer. Nå er det derimot en tendens innenfor de fleste estetiske fag som går i retning av å skrive kunst- og litteraturhistorier som er mer sosiopolitiske, dekonstruktive, tverrfaglige og diskursorienterte. Denne tendensen er lite utviklet i Norge ennå, men er på fremmarsj internasjonalt. Pionerer innenfor denne forskningen, som litteratur- og medieteorikeren Marshall McLuhan og enda tidligere kritikeren og filosofen Walter Benjamin, har flere steder snakket om paradigmatisk møtepunkter mellom det vi kan kalle kunstsyste­met og mediesyste­met. Slike historiske møtepunkter kan røpe noe om hvordan mediesamfunnet vil komme til å bli.

I formative perioder er kunstens møte med massemediene pre­kært. Etter hvert kan møtet fremstå som ren rutine, men det er kanskje bare på overflaten? Kunstens møte, daglige møte, med massemediene, som aviser og nyhetsprogrammer i radio og på tv, er ikke og ser ikke ut til å kunne reduseres til ren rutine, en tem­met relasjon. Medienes dekning av kunst og kultur skaper ofte debatt, og debatten om hvorvidt dekningen er god eller dårlig, handler til syvende og sist om at møtet mellom kunsten og masse­mediene ennå ikke har funnet sin form – og det er kanskje et sunnhetstegn. Det betyr at folk både innenfor mediesyste­met og innenfor kunstsyste­met mener at ting kunne ha vært gjort bedre eller annerledes.

Disse sonene hvor to så ulike systemer *må* møtes, er risikosoner, og systemene forsøker å minimalisere det risikable og smertefulle ved møtet gjennom å organisere møtet i rituelle former preget av etikette. Men det faktum at avisene opererer med former som kal-

les ”kultursider” og såkalt ”kulturstoff”, og at kunstnere organiserer møtet i form av vernissasjer og pressekonferanser, presentasjoner og pressemeldinger, betyr ikke at møtet har funnet en risikofri form. Snarere tvert om, de to systemenes formspråk og formoppfatning er ofte så ulike at risikoen ved et møte bare kan minimaliseres, aldri fjernes helt.

I dette essayet vektlegges den forviklingen eller innviklingen som oppstår når to så ulike systemer eller logikker møter hverandre. På overflaten kan det se ut som om massemedienes logikk vinner suverent, men det kan like gjerne tenkes at maktforholdet mellom dem i så sterk grad er markert eller merket av uforutsigbare og uklare faktorer at for eksempel utelukkende kvantitative metoder ikke vil strekke til.

Like lite som Molières Jourdain visste at han snakket prosa, like lite vet utgiveren av et ukeblad at det han sprer er det som en gang var verdensberømte banebrytende slagord, og en stor del av våre samtidige har ikke en anelse om Hamsun, Srámek, for ikke å si Verlaine, og likevel elsker de på Hamsuns, Srámeks eller Verlaines vis.³

I hovedsak vil jeg se historisk på møtet mellom kunsten og massemediene, og vise hvordan møtet mellom sentrale aktører og formspråk i Paris om lag midt på 1800-tallet legger premissene for store deler av forviklingene gjennom hele det 20. århundre. Til sist vil jeg se nærmere på noen differensieringer innenfor dagens norske kunst- og mediefelt.

Fordommene

Det finnes en rekke mer eller mindre velbegrunnede fordommer som organiserer forskjellen mellom massemediene og kunsten. En slik binær tabell viser ikke bare hvorfor massemediene og kunsten spesialiserer seg i hver sin retning, men også at de til en viss grad avskyr hverandre. Møtet mellom dem innebærer alltid en risiko, på minst to måter: 1) de vil ikke ligne på hverandre, og 2) de har

3 Roman Jakobson: ”Hva er poesi?” overs. E.B. Hagen i A. Kittang: *Moderne litteraturteori. En antologi*, Oslo: Universitetsforlaget: side 124.

problemer med å forstå hverandre. Det er altså ikke rart at en utveksling mellom dem lett avføder et perversjonenes rike, dvs. et fordreiningens rike, et billedrikt og voldsomt rike, hvor benevnelsen av den andre kan fortone seg som unaturlig, abnorm, og hvor idealisten vil fremstå som hysterisk (se tab. 1).⁴

Tab. 1: Fordommene. Skjematisk oversikt over generelle kategorier som ofte anvendes for å karakterisere henholdsvis massemediet og kunsten.

Massemediet er:	Kunsten er:
Overfladisk	Dyp
Upålitelig	Pålitelig
Hurtig	Tålmodig/langsom
Frivolt/flørtende	Alvorlig
Inautentisk	Autentisk
Svevende	Egentlig virkelighet
Flyktig	Evig
Fragmentert	Organisk
Utvendig	Inderlig
Partikulært	Universell
Atspredende	Kontemplativ

Men ved nærmere ettersyn ser man at denne perversjonen også kan frembringe obskøne forlystelser som cross-dressing, for kan vi ikke helt enkelt si: nei, denne tabellen er helt gal, dvs. uriktig, for egentlig elsker mediene i demokratiets navn å kle seg i kunstens gevanter. Avisene vil helst være ”dype, alvorlige og pålitelige”. Og på den annen side, viser ikke mange studier av modernismen i kunsten og litteraturen at det er nettopp de kategoriene som vi bruker for å rakke ned på massemediene, som ofte også kjenner tegner noen av de mest utfordrende sidene ved modernismen i kunsten? Modernistisk kunst kan være ”fragmentarisk, flyktig, upålitelig, frivolt og inautentisk”. Denne kategoriale tilfeldighet og relative omskiftelighet bør indikere at vi i stedet for å se på de

4 Det er i dette essayet ikke blitt anledning til å gå inn på en mer omfattende diskusjon av begrepet massemedium. Her brukes betegnelsen massemedium grovt og i folkelig forstand om først og fremst aviser, radio og tv, og primært om deres funksjon som moderne nyhets- og skandalemedier. Begrepet dekker her altså ikke film og annen såkalt populærkultur, og heller ikke tekniske medier som trykkekunst (bøker) eller digitalisering (IKT og lignende).

to systemene som modernitetens ytterpunkter, like gjerne bør undersøke dem som modernitetens tvillingpar, hvor den ene er utenkelig uten den andre, og hvor de som tvillinger flest til og med kan dele temperament.

Verskrisen

I litteraturen blir ofte den franske poeten Stéphane Mallarmés essayistiske fragmentakt ”Verskrise” fra 1897 sett på som en av de første analysene av endringer i kunstens og litteraturens interne strukturer som følge av moderniteten. Han avleste krisen i samtiden som en språkkrise i litteraturen, som en krise i verset. Flere av tidens poeter hadde sluttet å skrive dikt i tradisjonelle metrum, noen til og med uten fast metrum overhodet. Det var som om tidens tann, tidens prosarytmer, hadde ødelagt poesien og litteraturen innenfra. Litteraturen hadde blitt uforutsigbar og ukontrollbar, monstrøs eller ”polymorf”, som Mallarmé sa.

Omtrent samtidig som Mallarmé skrev ”Verskrise”, skrev han også det radikalt eksperimentelle diktet ”Et terningkast opphever aldri tilfeldigheten”. Her flyter en stor samling ord og setninger eksplosivt utover flere dobbeltsider hulter til bulter. Teksten omhandler blant annet et skipsforlis, og de ustruktureerte ordene er som vrakrester etter noe som kanskje er et enda større forlis. Walter Benjamin skriver i en kommentar til diktet at det foregriper bokens død og litteraturens virtuelle tilsynekomst i bybildet: ”Med *Et terningkast* foregrep Mallarmé det 20. århundres bybilde, nemlig mosaikk.”⁵ Hva var det som skjedde, og hadde dette noe med den eksplosive utviklingen av nye massemedier å gjøre?

Vi må antakelig innstille seismografen på et enda tidligere tidspunkt i Europas historie for å oppfatte de første svake indikasjoner på rystelsene i kunstens møte med massemediene.⁶ Vi drar til Paris, om lag 1850. En poet i sin beste alder har lagt sonettdikt-

5 Walter Benjamin: *Kunstverket i reproduksjonsalderen og andre essays*, overs. T. Karlsten, Oslo: Gyldendal, 1975.

6 For ordens skyld minner jeg om at jeg nå ikke snakker om litteraturens og kunstens møte med massemediene i betydningen: Gutenbergs trykkpresse (jf. Marshal McLuhans medieteorii). Jeg snakker om den moderne litteraturen og kunstens møte med de moderne nyhetsmediene, de første boulevardavisene og lignende.

ningen bak seg og utvikler nå en helt ny kunstnerisk praksis. Jeg tenker på Charles Baudelaire og den nye sjangeren prosadikt, *petits poèmes en prose*, som han tar i bruk om lag midt på 1800-tallet.

Baudelaire var ikke bare en av tidens mest nyskapende poeter, han var også en av århundrets fremste kunstkritikere. Benjamin fremhever Baudelaire som den som best formulerer og så å si gjennomlever tidens kunstneriske problemstillinger.⁷ Baudelaire undersøkte på nye måter hvordan den moderne dikteren og kunstneren skulle kunne komme på høyde med sin tid, sin tids her og nå. Et aspekt ved dette var utforskningen av kunstens relasjon til massemediene. Han mente det var mulig å utvikle en kunstform som var like rask, kommunikativ og innbydende som avisenes nye småartikler og annonser som i et kaotisk virvar og gjerne uten en innbyrdes sammenheng delte de store avissidene opp i dusinvis av små forførende parseller med overskrifter som får den travle borger til å kaste øynene hit og dit som i en slags opphetet morgenbønn i en tenkt fremtidsverden.

Legitim forhastethet

Det var særlig massemedienes nye tempo som fascinerte Baudelaire. Han så på temposkiftet i de nye kommunikasjonsteknologiene som et svar på temposkiftet i den moderne livsstilen. Også kunsten må takle dette temposkiftet, mente Baudelaire. I essayet "Kunsten og det moderne liv" (som for øvrig ble trykt som følge-tong over tre dager i avisen *Le Figaro*, vinteren 1863) leverer han en presis analyse av det punktet hvor kunstneren møter den nye tid. Det er i avisene, boulevardpressen, at dette skjer. Han kommer frem til at de lynraske avistegnerne (dette var før fotografiets tid) må bli forbildet for den nye tids kunstnere og poeter. Det er ikke skjønnheten og heller ikke teknikken i avistegningene Baudelaire er opptatt av, tvert om: det er den rå direktetheten, uskjønnheten og faktisk det ufullendte ved disse tegningene som fascine-

7 Denne tesen om Baudelaires paradigmatisk rolle utvikles flere steder i Walter Benjamins forfatterskap, bl.a. i hovedverket: Paris, 1800-talets hovedstad: passagearbeidet. Bind I–III, overs. U.P. Hallberg, Stockholm: Symposion, 1992, og i artikkelen "Om noen motiver hos Baudelaire", overs. T. Karlsten i A. Kittang mfl. (red.): *Moderne litteraturteori. En antologi*, Oslo: Universitetsforlaget, 1991.

rer. Han er opptatt av det faktum at avistegnerne har løst oppgaven med å representere en flik av et her og nå på en måte som ivaretar et forbigående øyeblikk nettopp i kraft av sin ufullendte og uskjønne strek. Det uferdige, nærmest skisseaktige, ved tegningene vitner om at det ufullendte ved ethvert av virkelighetens øyeblikk ikke bare kan representeres, men at det faktisk er det som ”er samtid”, som Baudelaire uttrykker det.⁸ Denne uventede hyllesten fra Baudelaire til datidens avistegnere, og særlig til den fremste av dem, Constantin Guys, kom som et sjokk på yrkestegnerne. Guys så ikke på seg selv som kunstner, og det sies at han ble svært irritert fordi han trodde at den store poeten drev direkte gjøn med ham.

I tillegg til det nye tempoet var Baudelaire fascinert av det fragmenterte, det destruerte og det arbitrære ved massemediene. Avisprosaen tillot og legitimerte en tekstenes arbitrære orden utelukkende ut ifra det faktum at hver av tekstbrokkene bar et umiskjennelig anstrøk av nyhet, av her og nå, av en slags innebygd og legitim forhastethet som gjorde at skribenten tidvis røper trekk av komisk forsnakkelse, akkurat som illustratørene. Dette ville Baudelaire selv fange på sin egen måte. Han skjønnte at man måtte forhandle seg frem til et frivillig eksil i et delvis nytt og fremmed språk, langt borte fra det tradisjonelle kunstspråket, fra sonettens innebygde og kontrollerte velklang, rimmønstre, skjulte assonanser, bokstavmagi og et kontinuerlig ekspanderende billedspråk, alle disse smykkene som hittil hadde gitt poetene adgang til parnasset. Baudelaire videreutviklet nå en helt ny blandingssjanger, prosadiktet, til en åpen og prøvende form tilpasset en ny tid.

Slangen

Prosadiktet var en hittil relativt ukjent størrelse. Det bar ingen av diktets formelle kjennetegn, bortsett fra at det var kort, og det likviderte romanens tungdrevne karakter- og plotmaskineri. Iføl-

8 Charles Baudelaire omtaler dette som kunstens evne til ikke bare å representere virkeligheten, men til å være eller falle sammen med det vesentlige i nået: ”sa qualité essentielle de présent” (Charles Baudelaire: ”Le Peintre de la vie moderne” i Charles Baudelaire: *Critique d'art*, Paris: Gallimard, 1992: side 344). Den norske oversettelsen bruker i stedet uttrykket ”er samtid” (Charles Baudelaire: *Kunsten og det moderne liv*, overs. K.A. Haugen, Oslo: Solum, 1987: side 102).

ge Baudelaire overgikk prosadiktet både diktet og romanen nett-opp gjennom den radikaliteten det delvis lånte fra boulevardavisenes flyktige og nihilistiske struktur. Prosadiktene kan skjæres tvert over hvor som helst, skrev Baudelaire i et brev til forleggeren sin:

For jeg tvinger ikke leseren mot hans vilje til å holde fast den uendelige tråd i en overflødig intrige Hogg det opp i mange småbiter, og du skal få se at hver bit kan eksistere alene. Med håp om at noen av disse fragmentene skal være tilstrekkelig levende til å behage og more deg, tar jeg sjansen på å tilegne deg hele slangen.⁹

Den morbide tonen i brevet vitner om Baudelairens innsikt i de skritt han nå faktisk gikk til i utviklingen av et nytt kunstnerisk språk. Overgangen fra formfullendte sonetter til ufullendte språkfragmenter var nærmest skandaløs. De ble ikke utgitt i bokform mens Baudelaire levde, men trykket i aviser som *La Presse*, *Le Boulevard* og *Le Figaro* utover på 1860-tallet, gjerne stuet bak i avisen blant nyhetspetiter og annonser for damekorsetter og herresko. Ved hans død i 1867 fant man et halvt hundre slike prosadikt blant hans etterlatte papirer.

Prosadikt har i forskningen ofte blitt sett på som kanskje den eneste genuint modernistiske litterære sjangeren, altså den eneste litterære sjangeren som oppsto i og med modernismen i litteraturen.¹⁰ De andre hovedsjangrene er av eldre dato. Prosadiktets genese og konstituering er delvis knyttet til det man kunne kalle litteraturens utside eller motside, nemlig boulevardavisens logikk. På dette punktet i historien møtes to av datidens mest avanserte produkter, den modernistiske kunsten og den nye kommunikasjons-teknologien. Man kan si at massemedienes logikk trenger inn i kunstens formspråk. Massemediet som en kunstestern logikk blir synlig rett og slett i den nye kunstens fravær av fullendt form. På

9 Charles Baudelaire: *Prosadikt*, overs. T. Stubberud, Oslo: Dreyer, 1981: side 14.

10 Det finnes også forskere som mener at prosadiktet ikke er en egen sjanger, men heller en glidende mellomtilstand midt mellom prosaen og poesien, midt mellom diktet og novellen, midt mellom diktet og artikkelen, at prosadiktet er både postpoetisk og preprosaisk. For mer om dette og det franske prosadiktets utvikling, se Marit Grøtta: *Prosadiktet. En prosaisering. Baudelaire, Mallarmé, Michaux og Ponge*, hovedfagsoppgave i litteraturvitenskap, Universitetet i Oslo, 1998.

den annen side trenger kunstens logikk inn i massemediene, ikke bare ved at prosadiktene faktisk trykkes i pressen og således gjør leseren gradvis moden for nye og mer moderne måter å skrive på, men også ved at den avantgardistiske poetens blikk for samfunnets restkategorier, det som har falt utenfor, det skandaløse, det private, det penible, nå reforhandles og bearbeides til potensielt stoff for det nye virkelighetsmaskineriet som kalles massemedieum.

Avkunstlingen

Jeg vil trekke frem to sentrale prosesser i dette historiske møtet mellom den moderne kunsten og massemediene. For det første, kunstens forsvinning som kunst (altså at kunsten reagerer med å avkunste seg selv), og for det andre: ikke-kunstens oppdukning som ny kunst, vi får en slags avkunstlet kunst.¹¹ La oss se litt nærmere på denne omveltningen innenfor den moderne kunsten. Den nye kunstneren, den moderne kunstneren, tar av seg den glorien som har gjort ham eller henne til en opphøyd blant menneskene. For Baudelaires vedkommende innebar dette blant annet en tilegnelse av en rekke nye tematikker og språkformer og ikke minst et farvel til versemålet. Poesien forsvinner og blir til prosa. Kunsten kler seg i hverdagsklær, og den nye avglorifiserte poeten kan på en helt ny måte fortape seg i massene, det trivielle, det vulgære og endog det groteske. Baudelaire har skrevet flere dikt og essays om dette. I det berømte prosadiktet ”Glorien som forsvant” utlegges denne forvandlingen av diktekunsten og dikterrollen:

11 Disse to prosessene betegnes ofte innenfor kunsthistorien som henholdsvis modernismens første og andre fase. Den første fasens paradigmatiske uttrykk er Manets *Olympia*, og den andre fasens er Duchamps *Fountain*. Man kunne antakelig konstruert et lignende skjema innenfor de andre kunststartene også. Innenfor scenekunsten kunne man tenke seg at det Peter Szondi har kalt Ibsens prosaisering av teatret, som i tid delvis faller sammen med Baudelaires prosaisering av poesien, utgjør den første modernismefasen, og at for eksempel ekspresjonismen og absurdismen (og Artauds ekstremisme) i teatret, utgjør den andre modernismefasen. På musikkfeltet kunne man kanskje tenke seg at utviklingen fra Wagner til Schönberg og Stravinskij danner en lignende prosess. Hvis man videre skulle fastholde en slik monolineær pedagogisk historiografi, kan man innenfor litteraturfeltet si at utviklingen går fra Baudelaires prosaisering av poesien til Woolfs og Joyces poetisering av romanen.

Nå kan jeg spasere ubemerket omkring, gjøre syndige ting og hengi meg til utskielser som et vanlig, dødelig menneske. Som du ser, her er jeg, akkurat som du!¹²

Utlagt som en allegori over sjangrenes sammenbrudd kan linjene leses slik: Her er jeg (diktekunsten), akkurat som du (dagligtalen eller journalistikken). Sjangrene kan til forveksling bli like hverandre, *nesten* like hverandre. Og det er denne snublende nærheten – dette ”nesten”, dette nesten-noe-annet, dette at kunsten-nesten-er-i-ferd-med-å-bli-noe-annet: ikke-kunst – som sentrale kritikere har karakterisert som det moderne ved den nye kunsten.¹³

I kunstsistemets omverden fører dette til en særskilt form for forvirring. Til tider forveksles kunsten med virkelighetens brutale og endog vulgære realitet. Kunstens randsoner, dvs. samfunnet omkring, ikke-estetiske diskurser og sjangrer, kan på uventede måter dukke opp på kunstens innside, bli en del av kunsten og slik igangsettes det vi kan kalle randsonelogikker.¹⁴ Oppsummerende kan vi si at disse to prosessene i den moderne kunstens dynamikk, fra kunst til ikke-kunst og ikke-kunstens gjenkomst som ny kunst, ikke på noen måte må misforstås som en kunstintern formalistisk affære. Prosessene er snarere et resultat av en meget kompleks dynamikk i relasjonen mellom kunstsistemet og dets omverden, kanskje særlig mediesystemet. Denne formen for radikal inkorporering av randsoner i kunsten er ikke et nytt fenomen, særlig innen-

12 Baudelaire: *op.cit.*: side 120.

13 Relasjonen kunst-ikke-kunst er blitt diskutert i store deler av den moderne estetikk- og modernismedebatten. For Paul de Man (i ”Literary History and Literary Modernity” i hans *Blindness and Insight*, 2nd edition, London: Methuen & Co: 1983) er Baudelaire den kunstneren som tidligst og tydeligst aktualiserer denne problematikken innenfor modernismen. De Man trekker imidlertid linjene for denne debatten helt tilbake til kampen mellom de gamle og de moderne på Det franske akademiet på 1690-tallet. Andre sentrale tekster som tar opp kunst-ikke-kunst-relasjonen på en pregnant måte er blant annet Theodor W. Adornos *Estetisk teori*, overs. A. Linneberg, Oslo: Gyldendal, 1998, Roland Barthes: *Litteraturens nullpunkt*, overs. L. Tufte, Oslo: Cappelen, 1970, og Thierry de Duve: *Kant after Duchamp*, Camebridge: The MIT Press, 1996.

14 Det er ikke plass til å ta for seg alle detaljene i randsonelogikkens brokete felt her, men jeg har forsøkt andre steder: Se for eksempel Eivind Røssaak: *Sic. Fra litteraturens randsoner*, Oslo: Spartacus Forlag, 2001, og Eivind Røssaak: ”Postmoderne tider. Kunst og virkelighet i dag – eller kan kulturpolitikken forhindre kunstens forsvinninger?” i S. Bjørkås (red.): *Kulturelle kontekster. Kulturpolitikk og forskningsformidling* bind I, Kristiansand: Høyskoleforlaget, 2002.

for komisk og satirisk kunst har dette til tider vært et særtrekk. Men at randsonelogikker i så ekstrem grad skal komme til å prege hele kunstfeltet og etter hvert alle kunstartene, er et nytt og relativt moderne eller postmoderne fenomen, som noen til og med har omtalt som ”kunstens død”.¹⁵

Et monster blir til

Mens kunsten så å si oppgir sine egne kunstgrep til fordel for nye, om enn ikke mindre retoriske, allianser med virkeligheten og sine egne randsoner, hva skjer innenfor massemediet? Det som kjennetegner massemediet som maskin, er at det er uovertruffent når det gjelder tilpasningen av virkeligheten til massene og likeledes tilpasningen av massene til virkeligheten.

Massemediets måte å presentere virkeligheten på er ikke teologiens og dannelsens måte å presentere virkeligheten på, der hver enkelt bit av fortellingen inngår som et naturlig og organisk ledd i en større fortelling som til slutt forløser, føder, omvender og omdanner mennesket, som det heter i de gamle dannelsesfortellingene. Massemediets måte å presentere virkeligheten på er snarere, som Baudelaire observerte, fragmentert og *uten* andre endemål enn å få presentert ”nok en nyhet”, uten å tenke på den forrige eller på den neste eller på den nyheten som pågår samtidig. Det siste poenget er viktig: massemediet er nemlig strukturert slik at det takler flere nyheter samtidig. Det er særlig dette trekket som gir massemediet dets monsterkarakter.

Massemediet er et mangehodet uhyre med store fasettøyne som taler i tusen tunger samtidig. Det gir seg ut for å ha bare én avsender, skjult under for eksempel avisens egennavn, som om det var en daglig roman, med en deltakende forfatter eller avsender som presenterer seg i lederartikkelen. Men i realiteten er den store avisen, som vi alle vet, skrevet av flere hundre profesjonelle løpegutter og løpejenter, og til sammen er massemediet den maskinen

15 I Tyskland har man viet en storstilt utstilling til denne typen ”død” eller randsoneproblematikk (se katalogen, Bruno Latour og Peter Weibel (red.): *Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, Karlsruhe: Center for Art and Media, 2002). Kunstfilosofen Arthur C. Danto har skrevet om kunstens død fra Hegel til Andy Warhol i *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997.

som synliggjør historien som en permanent unntakstilstand. Der den tradisjonelle romanens plot, sentrert rundt en megetsigende hovedperson, gjorde det mulig for en leser å leve seg inn i fortellingens mange fasetter (dette var og er den tradisjonelle romanens store forse), er det i dag umulig for en leser å ta inn over seg alle de fragmenterte, løsrevne og tidvis gruoppvekkende sakene som massemediet presenterer for oss. Massemediet er alltid for stort, uhandterlig og alltid overalt – nesten.¹⁶

Kunstskandalen

Walter Benjamins berømte essay ”Om noen motiver hos Baudelaire” åpner med en diskusjon av forholdet mellom kunsten og publikum. For Benjamin oppstår modernismen i kunsten samtidig med at relasjonen mellom kunsten og publikum kompliseres. Benjamin nevner tre grunnleggende faktorer som spiller med:

For det første har lyrikeren sluttet å framstå som poeten. Han er ikke lenger ”sangeren” slik Lamartine fortsatt var det; han har trådt inn i en sjanget. (Verlaine får oss til å forstå denne spesialiseringen, Rimbaud var allereide en esoteriker som *ex officio* holder publikum på avstand fra sitt verk.) Et andre faktum: det har ikke forekommet noe massepublikum for lyrisk poesi etter Baudelaire. [...] Dermed dukker det også opp en tredje omstendighet: publikum får også motstand mot tidligere tiders lyrisk poesi.¹⁷

Man kan si at modernismen i kunsten markerer et brudd med det store publikum. For det nye massepublikummet blir kunste både en irritasjon og et problem. Massene mangler både vilje og kon-

16 Det påpekes ofte i estetikken at det er en sammenheng mellom det sublimе og det monstrøse. Man kan kanskje si at massemediet er monstrøst og for så vidt, og dette er blasfemi, sublimt, i den forstand, hvis det kan fattes, at det sublimе også ble forbundet med noe ufattelig, skremmende, avgrunnsdypt, som man både fryktet og æret, i den forstand, hvis det kan fattes, at man ble tiltrukket av det.

Det kan tenkes at den modernistiske roman, jf. poenget om modernismens andre fase, slik den ble beskrevet i noten over, utviklet seg parallelt *med* og *mot* det monstrøse ved massemediet. Dette kan man kanskje se i den nye kunstens desentrertethet og splittethet. Alle de store modernistiske romanene, av Kafka, Proust, Joyce, Woolf og Musil, har en slik skremmende og monstrøs side ved seg, som ofte knyttes til det polyloge og heterogene ved deres struktur. De så å si både henger og ikke-henger sammen samtidig. De eser.

17 Walter Benjamin: ”Om noen motiver hos Baudelaire”, overs. T. Karsten i A. Kittang mfl. (red.): *Moderne litteraturteori. En antologi*, Oslo: Universitetsforlaget, 1991: sidene 315–316.

sentrasjonsevne; de foretrekker sanselige nytelser, skriver Benjamin. Det paradoksale er likevel at det dukker opp kunstnere som henvender seg til dette ”det mest utakknemlige av alle publikum”.

Kunstens problematiske relasjon til massemediet og til det store publikum er ikke av i dag, men snarere et konstitutivt og genererende trekk ved modernismen i kunsten. Parallelt med spesialiseringen innenfor kunstfeltet, som allerede Benjamin pekte på, har vi fått en spesialisering og profesjonalisering av massemediene. Dette fører til at frilanseren, kritikeren, kulturpersonligheten, den intellektuelle og den eksterne kommentator erstattes av den profesjonelle journalist. Denne formen for differensiering kan komplisere og svekke massemediets tradisjonelle rolle som mediator, formidler og oversetter mellom ulike profesjonelle og faglige regimer, organisasjoner og diskurser i et for øvrig moderne, dvs. høyt differensiert, samfunn.

Kunsten eller kunstfeltet er ett av mange slike høyt spesialiserte felter som til tider krever høy kompetanse for å kunne bli forstått og ikke minst bli formidlet og fortolket. Når den profesjonelle journalist overtar rollen som både intellektuell kommentator og kritiker på et høyt differensiert felt som kunstfeltet, kan resultatet ofte bli at journalisten i høyest mulig grad ignorerer eller må ignorere dette feltets, det vil her si kunstfeltets, egne vurderingskriterier og erstatte dem med massemediefeltets egne interne vurderingskriterier som skiller mellom god og dårlig nyhet, stor eller liten skandale. Dette ble svært tydelig i kunståret 2002, da Kunstnernes Hus i Oslo stilte sine lokaler til disposisjon for såkalte kunstnerstyrte prosjekter, hvor alle som meldte seg på, kunne få en sjanse til å vise seg frem på like vilkår. En av dem som viste seg frem under kunstnerparaplyen Stunt Club, var ”fakiren” Håvve Fjell. Hans kunsthappening ble hovedoppslag i fete krigstyper på VGs forside dagen etter (VG, 08.02.02), faktisk samme dag som OL i Salt Lake City åpnet. Dette var første gang på meget, meget lenge at en kunstutstilling fikk hovedoppslaget på forsiden av landets største tabloidavis. Overskriften var som følger: ”Kunstnernes Hus i går kveld: SYDDE FAST HENDENE til kroppen – og kalte det kunst.” Forsidefotoet viste et bilde av en naken mann som stirret

lett dyrisk inn i et kamera med en hånd sydd fast over kinn og nese. Billedteksten: ”KUNSTVERK: Slik satt artisten Håvve Fjell i fire timer i går kveld. Med hendene fastsydd til ansiktet og skrittet med grov tråd.” Saken for øvrig, som i tillegg dekte to helsider inne i avisen, handlet om det skandaløse ved å kalle en slik ”grotesk” happening for kunst. Mange så på utstillingen som et eksempel på hvor forstokket og helsprøtt det modernistiske eller postmodernistiske kunstfeltet hadde blitt.

Det interessante med saken sett ut fra differensieringstesens, er at mens mange profesjonelle journalister kommenterte og laget mye stoff omkring denne utstillingen, var det få eller ingen kommentarer til saken fra de profesjonelle kunstkritikerne. Nå er de fleste fastansatte profesjonelle kunstkritikere i dagspressen borte, men de to som fortsatt finnes i Oslopressen, Lotte Sandberg i Aftenposten og Harald Flor i Dagbladet, forholdt seg tause som i protest mot hele sirkuset. I denne saken så vi altså tydelig at journalistfeltet vurderte saken som viktig ut fra deres interne skandalkriterier, mens de profesjonelle kritikerne på kunstfeltet vurderte saken som uviktig ut fra deres kunstkriterier.¹⁸ Denne saken bekrefter på mange måter at differensieringen mellom kunst- og mediefeltet har blitt en svært utslagsgivende realitet også i Norge. Men i andre saker kan resultatet bli mer nyansert og sammensatt.

Litteraturkritikken

Høsten 2002 utkom forfatteren Dag Solstad med en relativt usedvanlig roman, i hvert fall i norsk sammenheng. Dens tittel, *16.07.41. Roman*, er sammenfallende med forfatterens fødselsår, men sjangerbetegnelsen eller leseinstruksjonen er altså ”roman”, les den som en roman. Romanens hovedperson heter ”Dag Solstad”. Boken hadde ingen egentlig handlingstråd og besto for det meste av minner, anekdoter, selvbiografi og et romanteoretisk essay. Denne nærmest publikumsuvennlige boken ble godt likt av nær sagt alle de profesjonelle frilanslitteraturkritikerne i norske dagsaviser, og de fikk lov til å si at de likte den, når de omtalte den

18 Her kan selvfølgelig en rekke faktorer spille inn: artisten Håvve Fjells status som kunstner, denne utstillingens status innenfor kunstfeltet, samt konkurrerende utstillinger og kunstdebatter som eventuelt pågikk samtidig.

i massemediene. De profesjonelle journalistene godtok kritikerne dom og måtte ut for å intervju forfatteren sporenstreks. Raskt ble det tatt for gitt av både journalister og kritikere at boken var god. Konsensusen bredte seg. Boken hadde blitt ny norsk kanonisert litteratur.

Det er mye å si om forskjellen mellom disse to sakene, Fjell-saken på billedkunstfeltet og Solstad-saken på litteraturfeltet. De indikerer noe om forskjellene mellom billedkunstfeltet og litteraturfeltet. Det finnes en intern differensiering innenfor det store kunstfeltet som skiller resepsjons- og produksjonsforhold innenfor delfeltene billedkunst og litteratur. Disse delfeltene er ulikt organisert. Kanon, dvs. kriterier og ti-på-topp-lister, er mer stabile på litteraturfeltet enn på billedkunstfeltet, og journalistene er oftere enige med litteraturkritikere enn med billedkunstkritikere. På billedkunstfeltet er journaliststanden mer var for det skandaløse. Dette skyldes kanskje den særegne situasjonen i Norge. Kunstpopulismen og tradisjonsmaleren Odd Nerdrum har dannet en solid klangbunn på resepsjonssiden. Nerdrums agenda (som går ut på at modernismen i kunsten er en håpløs, meningsløs og idiotisk blindvei) har blitt en agenda som norske journalister forstår godt, og som de når som helst kan benytte seg av for å vinkle nær sagt enhver norsk kunstdebatt. Det fører gjerne til at splittelsen og sakskonflikten mellom journaliststanden og de profesjonelle kunstkritikerne oftere er dypere og mer uforsonlig enn på litteraturfeltet, hvor en konsensus i mye større grad er herskende.

Dette merkes også ved at på litteraturfeltet er populære forfattere blant journalistene ofte også populære forfattere blant kritikerne. Det kan være mange grunner til dette. En av grunnene kan være at differensieringen mellom systemene, det journalistiske og det literære, ikke er kommet like langt på litteraturfeltet som på billedkunstfeltet. Litteraturkritikerne har ikke i samme grad som kunstkritikerne fått gjennomslag for kunstinterne kriterier. Man kan faktisk se det i litteraturkritikkens skrivemåte. Det som vektlegges i for eksempel den omtalte Solstad-romanen, er de gripende og patetiske partiene om forholdet mellom far og sønn, det roman-teoretiske essayet i boken blir som oftest ignorert, og det desidert

lengste partiet, som omhandler en gatevandring i Berlin hvor forfatterhovedpersonen venter på å bli rammet av den store kunstideen, kritiseres oftest som kjedelig. Det er altså de partiene som omhandler de romanaktige klisjeene, og ikke de partiene som omhandler kunstens og litteraturens problemer, som trekkes frem og diskuteres i litteraturkritikken. I billedkunstkritikken er tendensen ofte den motsatte. Prisen kunstkritikere har måttet betale for det, er mer neglisjering og marginalisering innefor det massemediale. Internt i billedkunstmiljøet var det mange som pekte på nettopp den høye kritikerkompetansen og kritikerspesialiseringen som en av grunnene til at Aftenposten i siste halvdel av 90-tallet delvis la om profilen og sparket to av landets fremste kunstkritikere.¹⁹

Til en forbigående

Teknologihistorikeren Mark Poster har i boka *The Second Media Age* argumentert for at vi er på vei inn i en ny medietidsalder. Mens den første medietidsalderen var preget av enveisorienterte massemedier, vil den neste tidsalder preges av toveisorienterte medier. Et typisk enveisorientert massemedium kan være den såkalte rikskringkasteren, dvs. ett sentralt medium sprer ett budskap til ett stort publikum, gjerne avgrenset til én nasjon, uten at dette publikummet på noen måte har mulighet til en umiddelbar respons uten å måtte skifte medium. Et toveisorientert medium er i dag for eksempel Internett. Her er situasjonen ideelt sett dialogisk. Skillet mellom avsender og mottaker blir mindre stabilt og mindre forutsigbart.²⁰ Flere store medieinstitusjoner, som NRK i Norge, er i ferd med å flytte deler av sin virksomhet over på slike toveisorienterte medier som Internett. Denne utviklingen er ennå

19 Store deler av Norsk kritikerlags medlemsblad, *Krit.sirkelen* nr. 17 og særlig nr. 18, 1999, var viet denne oppsigelsessaken.

20 Mark Poster omtaler overgangen som en overgang fra "the broadcast model" til en "second age of mass media" slik: "In film, radio, and television, a small number of producers sent information to a large number of consumers. With the incipient introduction of the information "superhighway" and the integration of satellite technology with television, computers and telephone, an alternative to the broadcast model, with its severe technical constraints, will very likely enable a system of multiple producers/distributors/consumers, an entirely new configuration of communication relations in which the boundaries between those terms collapse. A second age of mass media is in the horizon." (Mark Poster: *The Second Media Age*, Cambridge: Polity Press, 1995: side 3). Mark Poster utdyper sine synspunkter ytterligere i en samtale i Eivind Røssaak: *Det postmoderne og de intellektuelle. Essays og samtaler*, Oslo: Spartacus, 1998.

i sin barndom, og dens form er fremdeles preget av de tradisjonelle mediers monologiske tenkning, men fremtiden vil helt sikkert by på nye konsepter her, selv om de neppe blir så ideelle som Poster tenker seg dem i sine mest strålende øyeblikk.

Hva vil denne utviklingen få å si for møtet mellom kunsten og massemediene? For det første, deres respektive logikker kan miste en del av sitt særpreg. Kunsten vil ikke lenger være alene om å kommunisere med et lite publikum, og massemediene vil ikke lenger primært være massemedier, men heterogene størrelser som kommuniserer med små grupper. Massemediene vil i sin struktur komme til å ligne mer på kunstens kommunikasjonsstruktur. Små kollektiver vil i større grad komme til å måtte kommunisere med små og relativt heterogene kollektiver. Det å tilhøre en minoritet – enten i form av å være homofil eller tamil eller Oprah Winfrey-fan eller tilhenger av Bourdieus habitusteori eller ekspert på Duchamps urinal – vil ikke lenger være eksklusivt, men bli en tilstand alle vil måtte befinne seg i, i større eller mindre grad.²¹

En rekke yngre norske kunstnere ble portrettert i en serie artikler i *Klassekampen* vinteren 2002/2003. Flere av dem sa at det store kunstpublikumet ikke interesserer dem lenger. En av dem mente at enhver tilfeldig forbipasserende kan være ens publikum.²² Det kunne virke som om dette var det eneste politisk korrekte å gjøre i dag. Det han kanskje ikke er klar over, er at hans politiske drøm antakelig blir leveregelen for enhver kunstner og kommunikator i fremtiden, ikke på gateplan – men i *cyberspace*.

Flanøren Baudelaire, som har fulgt oss som en skygge, plantet et frø som først blir doxa blant dagens kunstnere: den moderne kunstneren blir tvunget til å henvende seg til den tilfeldige forbipasserende og er henvist til bare å drømme om å la seg forene med vedkommende først i en paradisisk fremtid. I diktet ”Til en forbipasserende” skriver han: ”Å edle kvinne, må jeg vente helt til evig-

21 Jeg ser ikke bort fra at bevegelsen mot heterogene minoriteter også vil besvares av en voldsom ”macdonaldisering” eller en homogeniseringens glade latskap.

22 Se blant annet Marit Strømme: ”Kunst er alltid politisk” (et intervju med kunstneren Gard Eide Einarsson), *Klassekampen* 30.12.02. Gard Eide Einarsson diskuterer også denne problemstillingen i et intervju med multikunstneren Vito Acconi i UKS-forum 4/2002 (Gard Eide Einarsson: ”A Talk with Vito Acconi”).

heten på å få treffe deg igjen?” Nei, møtet inntreffer like om hjørnet, i Den andre medietidsalder.

MØLLELAND 34

Noen fragmenter om hva forfatteren kan bidra med når krisen er et faktum, nedtegnet noen uker etter terrorangrepet på World Trade Center, redigert og utvidet en uke før USA invaderte Irak.

I

(risikosonen)

Like sikkert som bombene faller, kaster kulturjournalistene seg på telefonen og ringer kjente og ukjente for å diskutere de intellektuelles rolle. De ønsker å finne ut av hvor de intellektuelle er blitt av, eventuelt hva de kan eller bør bidra med når krisen er et faktum. (Med «de intellektuelle» mener de «forfattere» – fortrinnsvis skjønnlitterære forfattere. Med «bidrag» mener de kronikker, leserinnlegg og tv-opptredener, men også romaner, noveller og dikt.)

*

– Hva er de intellektuelles rolle? spør journalisten meg engasjert. (Han ringer på vegne av Dagsavisen, Dagbladet, Morgenbladet.)

– Ingenting, svarer jeg (humørløst, selvsikkert). – De intellektuelle har ikke noe å bidra med når krisen er et faktum.

– Hvorfor ikke? spør kulturjournalisten, med håp i stemmen. (Han ser for seg en kulturdebatt som vil vare ut sommeren, eller kanskje til og med ut året.)

– Fordi det allerede er for sent, svarer jeg (som om jeg var overbevist om at det var sant).

*

La oss si at vi har vært vitne til en krise. En krise for politikken. En krise for kulturen.

La oss si at et tankesett, en samfunnsorden, er blitt omkalfatret og folk kaver etter å forstå.

La oss si at katastrofen er over oss og folk sitter igjen med en følelse av at ingen forteller sannheten. At alle lyver.

At den amerikanske presidenten lyver.

At den skumle fienden i Midtøsten lyver.

At forfatteren lyver.

*

Hvorfor lyver vi? Eller for å være mer presis: Hvorfor er det så åpenbart at vi lyver?

Det korte svaret er at løgnen er den eneste metoden vi har for å møte verden. Beskrive verden. Omfavne verden.

Derfor griper enkelte av oss etter gamle halvsannheter, mens andre forsøker å skape nye. Og alle lyver, både politikeren som ønsker å gjenreise det som er gått tapt, og forfatteren som ønsker å beskrive det som har skjedd.

Politikeren og forfatteren lyver, fordi de ikke har noe valg. Fordi begge er retorikere.

Fordi alle mennesker, til enhver tid, er retorikere.

*

La oss si at det har vært et gassangrep i en amerikansk storby. Eller at en landsby i Midtøsten er blitt bombet i hjel av amerikanske styrker.

La oss si at forfatteren ønsker å skrive om den konkrete katastrofen på den mest sannferdige måten. Umiddelbart står han overfor en rekke spørsmål, som alle knytter seg til de etiske sidene ved skrivearbeidet. Han står overfor et dilemma. På den ene siden må han berøre det som skjer på makronivå (Historien med stor H), men på den andre siden respektere det som skjer på mikronivå (ofrenes heterogene erfaringer). Han må gjøre det han kan for å forene to motsetninger: Han må formidle det vi allerede vet om det som skjedde, og beskrive det vi aldri kan vite.

Han må si det som det er.

Og han må lyve.

*

Sagt på en annen måte: Det viktigste spørsmålet forfatteren står overfor i en slik sammenheng, er ikke

Hvilken sannhet, men Hvilken løgn? Hvilke løgner trenger vi, hvilke føles viktige og relevante? Hvilke fremstår som etisk *forsvarlige*?

*

Svarene man får gjennom mediene, tar som regel utgangspunkt i konkrete forhold. Man får fakta på bordet, som det heter. Man får vite hvilke mennesker som døde, og hvilke som ble reddet. Man får vite *hvordan* de ble reddet. Svarene kommer i form av konkrete bilder som kaller på vår medfølelse.

Og mediene har rett. Vi trenger svar på konkrete spørsmål, vi trenger tydelige bilder og harde fakta. Vi trenger å leve oss inn i det som har skjedd. Men vi trenger også noe annet. Vi trenger medienes løgner, men vi trenger også andre løgner. Andre sannheter.

*

Selv om mediene har rett, kommer de ofte til kort. De kommer til kort nettopp fordi de har rett. Det er ikke nok å la seg overbevise mentalt, det er ikke nok å forstå at ofrene er som oss, at også de har drømt om fred og frihet. Vi trenger det lille mediene kan tilby oss, men vi trenger også noe mer. For eksempel tvisynet. En radikal form for tvisyn som ser tvisynt på det meste – også selve tvisynet.

*

For å parafrasere en utslitt metafor: det finnes minefelt mellom oss. Ideologiske, politiske, *språklige* minefelt. Det finnes glidende overganger, mellom fiksjon og fakta, der metaforiske minefelt blir til faktiske minefelt, der ord kan drepe.

Det er dette filosofen Theodor W. Adorno advarer mot i mange av sine tekster: brutaliteten i språket, tingliggjøringen, volden som ligger latent i ordene, og som synliggjøres når krisen er et faktum. Som da USA invaderte Irak våren 2003. Eller da World Trade Center ble angrepet av terrorister høsten 2001.

Grenser blir til uforserlige murer, mellom folkeslag, økonomiske systemer, trosretninger. Og de fleste sitter målløse tilbake og ser på, uten mulighet til å gripe inn på en meningsfylt måte. De føler seg hjelpeløse, de føler at det er for sent. De føler at det er tilfældighetene som bestemmer nå. Det vil si: Historien. Historien med stor H.

*

Er det allerede for sent? Å svare ja er en sannhet med modifikasjoner. For irakerne som blir drept av amerikanske bomber, og de amerikanske soldatene som blir henrettet i irakiske skoler, er det definitivt for sent. For dem er det ingen vei tilbake: Historien har slukt dem til seg, slik den før eller siden sluker oss alle.

Likevel finnes det et håp. Ikke i første omgang, ikke i skrivende stund, men på sikt. Hva dette håpet består i, tør jeg ikke å si, ikke i bastante ordelag, men jeg tror at man finner spor av det i de glidende overgangene mellom løgn og sannhet. I bevisstheten om

at løgn kan bli sannhet og sannhet løgn.

*

Det er ikke en innsikt man kan tilegne seg i siste liten, når krisen er et faktum. Den lar seg ikke tilegne i løpet av en 15 minutter lang debatt i Dagsnytt Atten. Når frontlinjene er blitt synlige – og bombene har begynt å regne ned – er det allerede for sent. Da er fiksjonene løs. Da er det Historien som bestemmer.

*

For å forstå hvordan språk blir til, og hvordan det blir brukt, må man tenke lenger enn løsningene på denne krisen; man må også forberede seg på neste krise. Og krisen etter der igjen. Og krisen etter der igjen. Man må forsøke å se inn i fremtiden. Man må se hva fortiden antyder om fremtiden, og hvordan fremtiden avtegner seg i samtiden. Noe som er umulig uten fiksjonen. Uten løggen.

*

Sagt på en annen måte: Forfatteren står selvfølgelig fritt til å bidra til den såkalte offentlige debatt, i form av anklager i avisen, i radioen og på tv. Hans (eller hennes) viktigste bidrag er langt mer subtilt, fordi det springer ut av de samme subtile mekanismene som muliggjør brutaliteten. Det springer ut av løgnene som omgir oss, fiksjonene som omgir oss. Fiksjonene som skaper og ødelegger verden – og som forfatteren livnærer seg av.

*

Dette er en form for tvisyn som det er vanskelig å fremheve. Den er ikke lett anvendelig; den provoserer ikke frem noen «debatt», vinner ingen kriger, løser ingen sultkatastrofer. Samtidig er dette den eneste formen for løgn som kan gi oss innsyn i grensene som finnes mellom mennesker – og hvordan disse blir forsterket når krisen er et faktum. Den kan fortelle oss hva som muliggjør brutaliteten, hvordan og hvorfor slagord og motsetninger oppstår, hvordan ord kan drepe.

II

(metoden)

Hvordan skal forfatteren forholde seg til katastrofen?

*

La oss si at det finnes to metoder. Og at begge grenser til det uetiske.

*

La oss si at noen søker trøst i en meningsundergravende litteratur. En litteratur som analyserer språket på mikroplan, bryter ned motsetninger ved å bryte ned motsetningspar. Dette for å utøve motstand mot det bestående maktspråket, som oppfattes som entydig og monologisk. La oss, for enkelhets skyld, kalle denne typen litteratur *ikke-identisk*.

*

Den ikke-identiske litteraturen består ofte av bruddstykker og fragmenter, men også parodier, pastisjer og andre radikale, selvundergravende tekststrategier. Den ikke-identiske litteraturen springer gjerne ut av en frykt for å redusere grusomhetene. Redusere dem ved å omsette dem, *tingliggjøre* dem.

Strategiene som benyttes i den ikke-identiske litteraturen, er med andre ord etisk fundert, i den forstand at de er ment å forsvare ofrenes subjektive erfaringer mot Historiens objektive blikk.

Men strategiene i den ikke-identiske litteraturen kan også være problematiske, fordi de først og fremst fungerer

ødeleggende. Den kan rive ned murer, men den kan ikke bygge broer. I sin ytterste konsekvens kan den utslette minnet om det som har skjedd. Fordi den i stor grad tier om det som har skjedd.

*

I den motsatte enden av skalaen finner vi den totale identifikasjon, slik den kommer til uttrykk i nyhetsreportasjer, reiseskild-

ringer, memoarer og så videre. Innenfor disse sjangrene setter man gjerne likhetstegn mellom objekt og tilskuer. De gråtende ofrene er akkurat som deg, påstår det; de betrakter verden med de samme øynene, det samme blikket.

Den *identitetsskapende* teksten bunner i en forestilling om at likhet er ensbetydende med enighet og forståelse. At likhet på et etisk nivå (for eksempel at alle har de samme grunnleggende menneskerettighetene) fordrer likhet på et empirisk plan (alle ønsker seg det samme livet). Men den totale identifikasjon kan også være uetisk. Fordi den trekker likhetstegn mellom jeget og den andre.

*

Et utmerket eksempel på identifikasjonens problem er historien om Binjamin Wilkomirski, en sveitsisk statsborger som i 1996 utga sine erindringer fra annen verdenskrig. I boka, som fikk tittelen *Fragmenter*, beskriver Wilkomirski sine egne opplevelser som barn i de tyske konsentrasjonsleirene. Boka ble oversatt til en rekke språk og ble omtalt som en klassiker innen Holocaustlitteraturen. Anmelderne ble særlig imponert av forfatterens objektive, usentimentale blikk på sine egne erfaringer.

Det eneste problemet var at boka var en fiksjon. Wilkomirski hadde aldri vært i noen konsentrasjonsleir. Han var verken jøde eller Holocaustoverlevende. Han hadde løyet om sin egen bakgrunn, kanskje for å få oppmerksomhet og sympati. Eller kanskje noe langt mer radikalt: Kanskje løy han fordi han identifiserte seg med jødernes lidelser, identifiserte seg så mye at han glemte hvem han var. Han glemte sin egen historie.

*

For noen er Wilkomirskisaken en enkel historie om svik og bedrag. Men bedrageri forutsetter kynisme fra Wilkomirskis side – et bevisst ønske om å bruke andres historier til egen vinning. Men kanskje historien representerer noe annet. Kanskje representerer den identifikasjonens ytterste konsekvens: Den totale utradering av forskjellen mellom objekt og subjekt; tilskuer og offer; fortelling og erfaring.

I filmopptak av Wilkomirski på besøk i Auschwitz fremstår han fremdeles som et troverdig vitne som er traumatisert av katastrofen – selv om han forlengst er blitt avslørt som et falsum. Han skjelver og svetter og mumler usammenhengende, som om han plutselig var blitt hjemsoekt av gamle mareritt. Som om han sto ansikt til ansikt med historien om Auschwitz. Som om han hadde opplevd den selv.

*

Hva skal forfatteren gjøre i møte med Historien? Hva kan han bidra med i kjølvannet av katastrofen?

Hans viktigste bidrag ligger ikke i hvilke posisjoner han inntar i mediene, hvilke politiske meninger han gir uttrykk for eller kritiserer. Det ligger heller ikke i det å angripe maktspråket fra en eller annen innbilt utenforposisjon.

Forfatterens viktigste bidrag ligger snarere i hans evne til å forflytte seg mellom to uforenlige motpolarer. Forflytte seg mellom identifikasjon og ikke-identitet, inderlighet og avstand, innlevelse og overlevelse. Med andre ord til både å iscenesette og forene to forskjellige former for løgn – det som i sannhet er to potensielle forbrytelser.

DEL II:
KUNSTFELT OG
KULTURPOLITIKK

MONOKULTURER ELLER KULTURELT MANGFOLD?

Fra midten av 1990-tallet har offisielle politiske dokumenter fremhevet at internasjonalisering, globalisering og det flerkulturelle samfunn utgjør et viktig grunnlag for politikktutformingen.¹ Dette har utgangspunkt i en radikal fornyelse av hvordan politiske myndigheter oppfatter det norske samfunnet. Politikere har begynt å beskrive det norske samfunnet som 'flerkulturelt'. Under den nye politikken ligger en forståelse av at vi er i ferd med å refortolke hvem vi er. Vi søker ikke lenger etter hva som er essensielt 'norsk' og 'norske verdier'. Det norske forstås som komplekst og sammensatt.

En politikk basert på og innrettet mot at vi nå har et 'flerkulturelt' samfunn, må forstås i sammenheng med at vi fra slutten av det 20. århundre ser på mangfold som en generelt viktig verdi i samfunnet. Dette gjelder også for kunst- og kulturpolitikk og innebærer at pluralisme bør få innpass i kunsten og kunstens institusjoner. Kulturpolitikkenes oppgave er ikke lenger å bidra til å skape

1 Regjeringen tok en rekke politiske initiativer på flere samfunnsområder, også innenfor kunst- og kulturpolitikk, og dette kom til uttrykk gjennom flere meldinger til Stortinget: *Stortingsmelding nr. 4 (1996–97)*, Langtidsprogrammet for 1998–2001, *Stortingsmelding nr. 17 (1996–97)*, Om innvandring og det flerkulturelle Norge og *Stortingsmelding nr. 47 (1996–97)*, Kunstnarane.

en enhetlig nasjonal kultur og til å dyrke frem det typisk norske kunstuttrykket. Det er i større grad en søking etter det komplekse, sammensatte og mangesidige ved vår egen kultur og den verden vi lever i.

Den nye politikken innebærer en aksept for at også etniske minoriteter og deres kulturuttrykk bør få mulighet til delta i storsamfunnet og dets kunstaktiviteter og institusjoner som naturlige og likeverdige deltakere. Bak introduksjonen av den nye politikken ligger en forståelse av at minoritetskunstnere er usynliggjort. De er lite synlige i kunstens offentlighet, og de er også fraværende i de eksisterende ordningene for støtte til kunst.² Konkret blir politikkenes oppgave å sørge for å bringe kunstnere og deres kunst inn i offentligheten – og inn i de offentlige ordningene for støtte til kunst.

De politiske dokumentene inneholder få analyser av hvorfor og *hvordan* noen kunstnere og kunstneriske uttrykk blir en del av offentligheten og blir inkludert i ordninger for støtte, mens andre ekskluderes. I denne artikkelen vil jeg se på noen sider ved de offentlige ordningene for scenekunst og drøfte hvordan de kan betraktes som ulike kulturer med hver sine spesifikke kunstforståelser. De ordningene vi i dag har for støtte til kunst, er blitt formet av kunstforståelse og kunstens politiske posisjon i den perioden da de ble skapt og gjennomlevde sin formative periode. Ordningene er ikke verdifrie, men er bærere av spesifikke verdier og syn på kunst og kunstens samfunnsmessige posisjon. Jeg vil definere to hovedordninger som representerer ulike syn på kunst, og som har ulike kriterier for hva som er profesjonell kunst med høy kvalitet. Det utgjør to 'monokulturer' med sterke aktører som definerer hvilken kunst som inkluderes i deres kultur, og hva som faller utenfor. Samtidig har de stor grad av kunstnerisk autonomi, og kulturene har frihet til selv å definere hvem og hva som faller innenfor eller utenfor deres kunstarena. Politikk for å skape kunstnerisk mangfold i et 'flerkulturelt' samfunn må relatere seg til hvordan kulturene historisk har utviklet seg innenfor scenekunstheltet,

2 Se Aslaksen (1997) ang. scenekunst.

og til å forstå hva slags mekanismer som skaper eksklusjon eller inklusjon av kunstnere og kunstneriske uttrykksformer.

I tillegg til en forståelse av hvordan kunstuttrykk selekteres gjennom de eksisterende ordningene, må en ny politikk også drøfte hvilke strategier som kan følges for å nå målsettingene om å skape mangfold i kulturelle og kunstneriske uttrykksmåter og for å synliggjøre den variasjonsbredden som finnes i kunstens verden. Jeg tar utgangspunkt i to ulike modeller for tenkning omkring relasjonene mellom ulike kulturer i moderne samfunn. De to modellene kan forstås som to strategier for å oppnå pluralisme. De er ikke innbyrdes antagonistiske og kan – og bør – eksistere parallelt som komplementære tenkemåter. Den *flerkulturelle modellen* innebærer at de mange kulturene i vårt samfunn skal få mulighet til å uttrykke sin egen kultur på egne premisser og uten å måtte relatere seg til andre kulturer. Modellen for *kulturelt mangfold* har derimot som ideal å få mennesker til krysse grensene mellom kulturer, til å åpne seg for og å inkorporere de andres kultur i vår egen. Overført til kunstpolitikk har de to strategiene svært forskjellige implikasjoner. Den 'flerkulturelle' modellen innebærer opprettelse av egne ordninger og arenaer for minoritetskulturene, uten at dette nødvendigvis har noen konsekvenser for de etablerte kunstinstitusjonene. Kulturelt mangfold-strategien vil derimot kreve endring av maktreasjoner og kunstforståelser også for de nasjonale hovedarenaene. Den bringer kunsten inn i en radikal risikosone. Til gjengjeld åpner den i større grad for kreativitet og nyskaping. Strategien er krevende, men kan bidra til dynamisk utvikling i de tradisjonelle kunstinstitusjonene.

Scenekunstens monokulturer i et flerkulturelt samfunn

Utfordringene fra den nye politikken kan sies å være spesielt store for scenekunsten, men i prinsippet er de ikke nye. Offentlige utredninger og evalueringer av både institusjonene og det frie feltet har reist markant kritikk av hvordan kunstpolitikken iverksettes, og det er kommet mange forslag om til dels radikale endringer. Kritikken har blant annet gått på at den scenekunsten som det

offentlige bruker mest penger til å støtte (institusjonene), preges av ensidig repertoar og mangel på nytenkning og av at publikum blir stadig mer eksklusivt.³ Scenekunsten preges av monokulturer og liten grad av pluralisme. Kritikken er særlig skarp når det gjelder tendensen til sterk eksklusjon både av kunstuttrykk og store grupper publikum i den offentlig finansierte scenekunsten.

Et samfunn eller kunstfelt som består av flere (hierarkisk ordnede) monokulturer, beskriver en virkelighet som kan sies å passe godt inn i en kunstpolitikk basert på en 'flerkulturell' strategi. Internasjonalt brukes 'det flerkulturelle samfunn' som uttrykk for en samfunnsmodell basert på toleranse der minoriteter og grupperinger gis rom til å være annerledes og leve ut sin annerledeshet. Det innebærer at vi godtar at det finnes minoriteter i samfunnet vårt og at disse minoritetene har sine egne kulturer og en rett til å dyrke dem.⁴ Modellen innebærer en aksept for de Andre kulturene, men uten at relasjonene mellom 'vår' og 'deres' kultur preges av likeverdighet og likhet. Metaforen 'rustning' er brukt om det flerkulturelle: Vi iklær oss en beskyttelse mot de mange ytre farer (dvs. fremmede kulturer og uttrykksformer). Vi ønsker ikke å utsette oss for og sette oss inn i hva de andre er og representerer. I det flerkulturelle begrepet ligger det således en forståelse av at samfunnet består av en rekke kulturer som ikke kommuniserer med hverandre. Vi kan forstå dette som *monokulturer* som lever ved siden av hverandre uten særlig interaksjon; noen få er dominante, mens mange utgjøres av minoriteter av ulike kategorier (etniske, språklige, seksuelle osv.).

Overfører vi denne tenkningen til scenekunstpolitikken utforming og arena, innebærer den en politikk for å bygge opp ordninger, aktiviteter og institusjoner for de Andre ved siden av de ordinære kunstordninger, aktiviteter og institusjoner som er beregnet på 'oss'. Norske scenekunstinstitusjoner har tradisjonelt vært en integrert del av den store nasjonale fortellingen, en del av en be-

3 Som eksempel på et kritisk oppgjør med deler av scenekunstpolitikken, se Jon Nygaard: "Hvorfor vi ikke har fått en "helhetlig" teaterpolitikk?", i S. Bjørkås og P. Mangset (1996): 197–204.

4 I det nederlandske samfunnet har denne formen for sameksistens mellom ulike grupper, med stor grad av autonomi og ikke-innblanding mellom grupper, en flere hundre år lang tradisjon. Joop de Jong (1998): 357–388.

visst politisk institusjonsbygging der kunsten ble koplet til nasjonen, ved at høy kunstnerisk kvalitet skulle uttrykke nasjonal identitet og vurderes ut fra verkets nasjonsbyggende funksjoner. Scenekunstens store institusjoner har videreført sin rolle som deltaker i utformingen av en nasjonal enhetskultur helt frem til i dag, om enn i nye former.⁵ Kunsten har også vært en del av en nasjonal planøkonomisk tenking og praksis. Utdanningskapasitet er blitt tilpasset behovene til de store institusjonene, og kandidatene har automatisk fått arbeid ved institusjonene når de er ferdig utdannet. Det er institusjonenes kunstnere og deres representanter (i for eksempel medier, politikk, forskning) som har posisjon til å definere hva (god) scenekunst er og bør være, hva som er kvalitet, og hva som (ikke) bør oppføres på norske scener. Gjennom oppbygging av sterke institusjoner er det skapt rammer for hva som defineres inn og ut. Kunstnere, mediekommentatorer, utdanningsinstitusjonene, de kunstpolitiske institusjonene og andre inngår i et nettverk eller system av aktører som sammen dominerer scenekunstheltet både gjennom ressurskontroll og definisjonsmakt. Kravet om kunstens autonomi har samtidig ført til at kunstnerne sammen med deres nære samarbeidspartnere ikke er blitt utsatt for 'utilbørlig' press fra politikere. Det har hendt at myndighetene har anmodet for eksempel de store teatrene om bestemte prioriteringer, men det er i liten grad blitt brukt sanksjoner mot dem som ikke ønsket å følge politikernes anmodninger.⁶

Den beskrevne enhetskulturen er blitt utfordret fra 1970-årene ved at det utenfor institusjonene har vokst frem scenekunst som ikke kan plasseres under rubrikken 'nasjonal'. Dette er kunstnere som oftest er utdannet utenfor det statlige norsk-nasjonale laugssystemet, som oftest i utlandet. De er gjennom sin utdanning blitt bærere av andre tradisjoner og kunstneriske uttrykk enn den som har preget de store scenene. Særlig fra 1980-tallet har deler av

5 S. Bjørkås: "Kunsten og jernburet. Institusjonaliseringen av billedkunst og teater som organisasjonsfelt", i G. Arnestad (1995): 15–35.

6 Et eksempel fra noen år tilbake er kravene om at institusjonsscenene skulle turnere og spille for barn. Da Tom Remlov som leder for Den Nationale Scene i 1995 valgte å ikke spille for barn, fikk dette ingen konsekvenser. Nygaard 1996:202. Hvordan Riksteatret håndterte beslutningen under Birkelands tid som kulturminister om å gjøre dette teatret til barne- og ungdomsteater, illustrerer tilsvarende den relative politiske frihetsgraden som institusjonene besitter.

denne gruppen representert en spesifikk estetikk og forståelse av hva som bør få finansiell støtte utenfor det institusjonelle systemet, det som er kalt 'det frie feltet'.⁷ De etter hvert mange kunstnerne utenfor institusjonen fikk sin egen ordning for tildeling av midler, der kriteriet for å få ressurser er at kunsten kan defineres som 'nyskapende'. Konsekvensen av ordningen har vært en tendens til konsentrasjon i tildelingene til en avgrenset kunstnerisk uttrykksform og dermed også til en avgrenset gruppe kunstnere. Evalueringen av tilskuddsordningen for fri scenekunst fremhever at begrepet 'nyskapende' har fått en avantgardistisk fortolkning, og beskriver kjernen i støtten til fri scenekunst som kunst preget av visuelt, ikke-verbalt uttrykk med ikke-lineær dramaturgi i grenselandet mellom teater og dans.⁸

Kulturrådets ordning for 'det frie feltet' kan forstås som en del av en flerkulturell politikk. Utfordringen fra den nye gruppen av kunstnere og deres kunstuttrykk fikk ingen konsekvenser for institusjonene. I stedet har politiske myndigheter valgt å opprette en ny ordning for de frie gruppene. Institusjonene og de frie gruppene kunne leve atskilt i hver sin verden med hver sine former for utdanning, rekruttering, kunstdefinisjoner og ressursforvaltning. Det har vært en politikk for segregasjon og for at hver av monokulturene skulle kunne utvikle og rendyrke sine særpreg. Norge har en scenekunstpolitikk preget av to spesialiserte monokulturer.⁹

De ekskluderte og marginaliserte

Mange kunstnere faller utenfor både den store og den lille monokulturen, ikke minst de som har en annen etnisk bakgrunn og har en kunstnerisk uttrykksform som representerer tradisjoner i disse kulturene. Få med annen etnisk bakgrunn er blitt tatt opp i laugget gjennom det nasjonale utdanningssystemet, og det er fortsatt nes-

7 Dans utgjør en sentral del av fri scenekunst, men inngår i en helt annen setting enn den fri teaterkunsten ved at dans, før etableringen av Carte Blanche, ikke hadde noen institusjonell scene.

8 Bergsgard og Røyseng 2001:24.

9 Dette preget ikke nødvendigvis hele scenekunsten. Utenfor den statlig støttede kunsten fantes det et stort felt som ble definert som 'amatørteater', og som ble ekskludert fra ordningene. Det har også vokst frem en betydelig kommersiell scenekunst som også er ekskludert. Det gjelder for eksempel revy, ulike typer show og stand-up, som særlig på 1990-tallet fikk stort omfang.

ten ingen med denne typen bakgrunn ved institusjonsteatrene. I dans er situasjonen noe annerledes, og denne kunstformen har vært mer internasjonal i sin orientering. Så er den da heller aldri blitt institusjonalisert i noe særlig omfang her i landet.

I Kulturrådets tildelinger har kunstnere med minoritetsbakgrunn hatt vansker med å nå opp i konkurransen om ordinære midler, ofte fordi deres prosjekter sjelden passer inn under den rådende definisjonen av 'nyskapende'. Derimot har de i større grad fått tildelinger fra et eget program spesielt innrettet mot denne gruppen. Mosaikk-programmet (1997–2000) var et program med et årlig budsjett på 5 millioner kroner, og en del av dette ble satt av til scenekunst. Programmet hadde blant sine tre målsettinger "å bedre minoriteters deltakelse i kunst- og kulturlivet som utøvere, som publikum og som ressurspersoner" og å "bedre minoriteters muligheter for kulturell utfoldelse på egne premisser".¹⁰ Mosaikk-programmet var således en pott midler som var øremerket til kunstnere med minoritetsbakgrunn.¹¹ I den forstand kan programmet betraktes som en videreføring av en 'flerkulturell' strategi i kunstfeltet.

Videreføringen av separate ordninger og institusjoner for ulike monokulturer i scenekunsten reflekteres ved at 'de andre' fikk sin egen scenekunstinstitusjon gjennom Nordic Black Theatre (NBT) i Oslo. NBT ble etablert gjennom et initiativ fra noen scenekunstnere med minoritetsbakgrunn som selv var ekskludert fra den norske kunstverdenen. De ønsket å bygge sin egen institusjon og produsere eget teater. Teatret driver også med utdanning av scenekunstnere og er en kombinasjon av teater og utdanningsinstitusjon. NBT er i kunstpolitikken et marginalt fenomen som får beskjeden støtte fra Kirke- og kulturdepartementet og Kulturrådet.

10 Det eneste scenekunstprosjektet som ble evaluert i den ene av evalueringene av programmet, var et tiltak gjennom Brageteatret i Drammen som satte opp forestillinger med tematikk om kulturforskjeller (for eksempel forestillingen *Kål & karri* i 1999) og utvikling av ny dramatik basert på barns egne erfaringer fra et miljø med stort innslag av minoritetsbefolkning. Gjennom en stor utendørsforestilling sommeren 2000 ble medvirkende med ikke-norsk bakgrunn trukket opp på scenen. 20 av de ca. 100 medvirkende hadde slik bakgrunn i forestillingen *St. Hallvardspillet – Hallvards valg*. B. Baklien og U. Krogh (2002): 107–108.

11 I praksis var en stor del av prosjektene i Mosaikk-programmet en del av den generelle integrasjonspolitikken. 'Norske' kunstnere eller byråkrater som ville lage et opplegg for 'de andre' som del av en integrasjonspolitikk, utgjorde en betydelig andel av dem som fikk tildelt midler.

Karakteristisk er at det meste av midlene til drift av kunstutdanningen ved NBT har vært finansiert av midler til sysselsettingstil-tak for unge. Tiltaket har på denne måten i større grad vært sosi-alpolitisk begrunnet enn kunstpolitisk, og det er liten diskusjon og evaluering av innholdet i utdanningen. Forestillingene omtales knapt av mediene, teatret oppfattes som 'amatørisk', og det er en institusjon som mange av de 'profesjonelle' ikke vil samarbeide med. De som kommer ut fra NBTs teaterskole, blir ofte ikke aner-kjent som profesjonelle.¹² NBT symboliserer situasjonen for mi-noritetsgruppene sin posisjon i den norske scenekunsten, både gjen-nom beskjeden offentlig støtte og med mangel på kunstnerisk akseptering. Ser vi på NBT som et uttrykk for 'de Andres' scene-kunstinstitusjon i en flerkulturell strategi, illustrerer det oppfat-ningen av og posisjonen til de etniske minoritetene på denne kunst-arenaen: marginalisert/ekskludert, kunstnerisk amatørmessig og ressursfattig. Det gjenspeiler den kritikken som enkelte har reist mot vår manglende vilje til å åpne oss for andre kulturer og mot at noen kulturer og kunstuttrykk blir dominerende, mens andre (de Andres kulturer) marginaliseres.¹³

En 'flerkulturell' strategi med tilførsler av ressurser øremerket til minoritetskunstnere åpner for å gi en gruppe kunstnere som i dag er marginalisert, muligheten til å utvikle sine kunstuttrykk. Utfordringen ligger i om denne strategien på lengre sikt vil føre til at minoritetskulturens kunst forblir i kunstens periferi, eller om den kan være en vei til å gjøre denne kunsten også til en del av vår felles kunstverden. Jeg skal vende tilbake til dette.

Fra flerkulturell til kulturelt mangfold

Diskusjonene rundt utviklingen av Mosaikk-programmet gir inn-blikk i hvordan begrepet 'flerkulturell' er blitt utfordret også i norsk kontekst.¹⁴ Begrepet 'flerkulturell' ble av flere aktører i program-

12 I Open Scene-prosjektet ved Det Norske Teatret ble det vist til at de som hadde bakgrunn fra Nordic Black Theatres teaterskole, ikke hadde kompetanse til å gi seg i kast med klassisk repertoar uten først å bli lært opp. O.A. Berkaak (2002):55.

13 Gilroy (1995) skriver: "*Black creativity has been excluded from aesthetic citadels of modernity and post-modernity and this wrong can be redressed by the corrective reconstruction of the western canon.*"

met oppfattet som problematisk fordi det i praksis innebærer en forståelse av at innvandrere er flerkulturelle, mens den etnisk norske delen av befolkningen er monokulturell. Under begrepets overflate skjuler det seg en forståelse av en etnisk norsk essensialisme med en sterk opplevelse av en enhetlig norsk væremåte og kultur. Det bærer også med seg en kunstforståelse som innebærer at det vi betrakter som kulturuttrykk, er som noe som er rent, ubesudlet og opprinnelig. Den som i norsk sammenheng har uttrykt dette synet tydeligst, er nestleder i Kulturrådet, Khalid Salimi:

Selve begrepet ”det flerkulturelle” bør problematiseres, nettopp fordi alle kulturer er flersidige – enhver kultur er flerkulturell. Å si at Norge blir flerkulturelt bare på grunn av innvandrernes tilstedeværelse er på en måte misvisende. Derimot kan man si at som resultat av omfattende globalisering, innvandring og andre sammenvirkende faktorer har mangfoldet blitt større enn før og klart synligere. Dersom hensikten ved bruk av begrepet ”det flerkulturelle” er å anerkjenne og gi rom for nye variasjoner innenfor kunstverdenen, er begrepet ”kulturelt mangfold” et bedre alternativ. I denne konteksten vil ”kulturelt mangfold” ta utgangspunkt i uttrykksformene og ikke i kunstnerens opphav.¹⁵

Mosaikk-programmets ledelse ønsket således ikke å bruke programmet til å fremme monokulturelle uttrykk i minoritetskulturene. Strategien innebar en bevisst avstandstagen til ideene bak modellen for det ’flerkulturelle’ samfunn og oppbyggingen av ’monokulturelle’ kunstinstitusjoner i tråd med dette. Ledelsen av Mosaikk-programmet ønsket en alternativ strategi til at det fantes én institusjon for hver av de kunstneriske kulturene.

Kulturelt mangfold og interaksjon mellom kulturuttrykk

Tenkningen bak begrepet *kulturelt mangfold* tar utgangspunkt i at enhver har sin egen kultur som basis, samtidig som det skapes muligheter for å møte og bli utsatt for andre kulturer. I dette lig-

14 Programmet utviklet en tydelig ideologi og strategi som gikk ut på at programmet var et kunstprogram og ikke et integreringsprogram. A-B. Gran (2002).

I praksis ble programmet likevel en blanding av integrasjonspolitik og kunstpolitikk. Skillet kom til å gå mellom programledelsens synspunkter og den lokale virkeligheten der prosjektene skulle implementeres (Baklien og Krogh 2001).

15 K. Salimi (1998).

ger et ønske om å bryte grenser mellom kulturer og å inkorporere andre kulturer i sin egen uten at dette skaper opplevelse av frykt for å miste egen kultur. Idealet blir å skape *hybrider*. Denne *interkulturelle modellen* har et normativt aspekt som vektlegger at vi skal la oss utsette for andre kulturer. Gjennom møtet med den Andre skjer en endringsprosess; det skapes noe nytt. Idealet er et samfunn med borgere som er bærere av elementer av mange kulturer uten at dette fører til tap av kjernekultur. Bhabha (1994) uttrykker at det interessante er hva som skjer i rommet mellom ulike kulturer: ”the in-between space”.

Overført til kunstpolitikken vil kravet om *hybrider* som ideal innebære en annen strategi enn opprettholdelse av institusjoner innrettet mot hver sine monokulturer. Målet er å få kunstnere til å arbeide på tvers av kunstformer og uttrykk og gjennom kunstneriske prosesser utvikle nye former tilpasset vår egen samtid. Da må grensene mellom monokulturene krysses, og det gjøres ved at kunstnere med ulik bakgrunn og ulike kunstuttrykk møtes. I intensjonen bak Mosaikk-programmet var også dette grunnsynet innbakt som et element i tiltakene, noe som illustrerer at det ikke er noen motsetninger mellom å innføre tiltak for å fremme strategier for ’flerkulturell’ og ’kulturelt mangfold’ samtidig. Programmet skulle ”bidra til å fremme og integrere fler- og tverrkulturelle uttrykk i de etablerte kunst- og kulturpolitiske ordningene og i kunstinstitusjonenes daglige virke”. I praksis vil strategien innebære at kunst og kunstnere med andre uttrykk enn de store monokulturenes skal bidra til å forme det som skjer på de store scenene: i operaen, på dansescenen og i teatrene. Kunstnere med annen etnisk bakgrunn skal få mulighet til å koples til og inkorporeres i de ordinære kunstinstitusjonene og miljøene. Tanken er at kopling av kunstnere med minoritetsbakgrunn til ’norske’ kunstnere og institusjoner kan skape grunnlag for at nye kunstnere kommer inn i kunstens etablissementer. Interaksjon og konfrontasjoner mellom kunstnere med ulik bakgrunn skal medføre en kunstnerisk fornyelse av de norske scenekunstneriske monokulturene. Fokus er derfor like mye på våre tradisjonelle kunstinstitusjoner og ordninger som på minoritetenes kunstnere.

Det mest direkte tiltaket for å fremme denne strategien innenfor scenekunstheltet var pilotprosjektet Open Scene, som foregikk ved Det Norske Teatret (1998–2000). Prosjektet hadde som mål å ”integre ein fleirkulturell dimensjon i Det Norske Teatret si ordinære verksemd”, det vil si at Open Scene hadde en ambisjon om å bidra til å endre måten institusjonsteatret arbeidet på på permanent basis.¹⁶ Departementet ga midler for at kunstnere med minoritetsbakgrunn skulle få arbeide med sin kunst innenfor rammene av en av de store institusjonene. Teatret på sin side ga gjennom sin vilje til å delta uttrykk for at det ønsket å åpne seg overfor nye grupper og å bidra til å skape rom for et kunstnerisk møte mellom kunstnere med ulik kulturell bakgrunn.

Prosjektet varte i tre år og hadde en årlig budsjetteramme på en million kroner. Kunstnere med minoritetsbakgrunn fikk delta i auditioner, workshoper og oppsettinger av forestillinger i teatrets regi og i deres lokaler. Evalueringen er imidlertid skeptisk til om prosjektet bidro til det som var det overordnede målet: å endre måten Det Norske Teatret fungerer på, og at det skulle bli mer åpent for nye kulturelle og kunstneriske uttrykk. Evalueringen hevder at institusjonsteatrene ikke evner til å være arenaer for tiltak og ordninger som utfordrer monokulturen. Personer med annen bakgrunn enn den teatret var kjent med, forble ekskludert fra scenene.¹⁷ Teatrets syn på kunstnere med minoritetsbakgrunn og deres profesjonalitet forble det samme: ”Alle de argumentene som har blitt brukt for å begrunne hvorfor personer med utenlandsk bakgrunn ikke har samme tilgang til teatrene, har som konsekvens at de fratar dem slik anerkjennelse. De hevder at disse personene ikke har tilstrekkelig kompetanse, eller at de har feil kompetanse, og at de derfor ikke hører til på vår scene.”¹⁸

Avstanden mellom de opprinnelige insidene og de nye outsiderne synes å være for stor til at institusjonene er i stand til å betrakte kunstnere med minoritetsbakgrunn som likeverdige partnere i kunstneriske prosesser og i beslutningsprosesser internt. Dette gjelder også for andre deler av det institusjonelle scenekunstsyste-
met.

16 Dette er måten evalueringen av prosjektet betrakter intensjonen bak tiltaket på.

17 Berkaak 2002:72.

18 Berkaak 2002:35.

Teaterhøgskolen har for eksempel inntil nylig vært lite aktiv i arbeidet med å få søkere med annen etnisk bakgrunn. Også Kulturrådet rammes av kritikken. Riktignok er det påpekt at Mosaikk var et program som fungerte som en kile inn i Kulturrådets etablerte tildelingspraksis. Evalueringer viser også at flere typer kunstneriske uttrykksformer ble støttet gjennom Mosaikk-programmet, og at mange av dem befant seg i skjæringspunktet mellom europeisk og ikke-europeisk kultur og kunstuttrykk eller var varianter av tradisjonell ikke-europeisk kunst. Men Mosaikk endret ikke Kulturrådet som institusjon og dets ordinære praksis. Det er fortsatt vanskelig for kunstnere med annen etnisk bakgrunn og annet kunstuttrykk å få gjennomslag i det allmenne tildelingssystemet.

Eksemplene viser de gode intensjonene og den vanskelige implementeringen av strategien for kulturelt mangfold. Å kople kunst sammen på tvers av tradisjoner og institusjoner reiser spørsmålet om de som koples sammen, er likeverdige partnere, eller om det skapes asymmetriske maktrelasjoner.

Maktrelasjoner når kunstuttrykk møtes

Eksperimentet med å introdusere Open Scene ved Det Norske Teatret illustrerer maktrelasjonen når de Andre skal inkorporeres i 'våre' institusjoner. Open Scene ble etablert som et prosjekt med et styre innenfor teatret. Styret skulle være rådgivende for teatersjefen i kunstneriske spørsmål på samme måte som det ordinære styret. Det ble en suborganisasjon i teatret, isolert fra den ordinære aktiviteten og de vanlige beslutningsstrukturene. De vesentlige vedtakene i teatret ble tatt uten innflytelse fra styringsgruppen for Open Scene.¹⁹ I praksis kom Open Scene til å fungere som en monokultur (i betydning de Andres kultur) ved siden av den store monokulturen som teatret var bærer av. Prosjektet fikk ikke noen rolle i å endre måten teatret ordinært fungerer på. Evalueringen uttrykker det slik:

19 Teatersjefen var medlem i styringsgruppen, men deltok sjelden i møtene, noe som er et godt uttrykk for at prosjektet ikke fikk intern status.

Ved å tildele dem [Open Scene] et eget kunstnerisk råd fikk de et eget rom i institusjonen, men ved å ekskludere dem fra det egentlige kunstneriske råd, holdt man det effektivt utenfor den ordinære virksomheten.²⁰

Erfaringene fra prosjekter som Open Scene og programmer som Mosaikk viser at de etablerte institusjonene for kunsten (scenene, Kulturrådet) ikke automatisk endrer sin måte å fungere på selv om det finnes politiske signaler om at dette er ønskelig, og til tross for at mindre prosjekter iverksettes med sikte på å få til endring. Det er ikke tilstrekkelig med et signalprosjekt for 'flerkulturell scenekunst' i et teater eller et program for 'kulturelt mangfold' i Kulturrådet for at disse institusjonene skal gjennomføre en reell omstilling i tråd med strategier som er preget av det flerkulturelle eller interkulturelle. Dette skyldes ikke nødvendigvis mangel på vilje hos den enkelte i disse institusjonene (selv om dette også kan være tilfellet). Det har langt mer å gjøre med institusjonenes egen selvforståelse, deres verdigrunnlag og rutiner. Men det har også å gjøre med etablerte makt- og beslutningsstrukturer, både internt i kunstinstitusjonene og i det bredere feltet som de inngår i.

Erfaringene fra Norge er i tråd med kritikk som er reist mot den faktiske iverksettelsen av strategier for kulturelt mangfold internasjonalt. Kritikken retter seg mot at det ikke blir tatt hensyn til de faktiske maktrelasjonene mellom kunstformene og kunstnerne som deltar i de interkulturelle prosessene. Det er en sterk tendens til at en gruppe kunstnere (de vestlige) har reelt hegemoni i relasjoner med kunstnere med annen etnisk bakgrunn. Vestlig kunst erobrer og tar i bruk elementer av ikke-europeisk kultur og gjør den til sin. I svært liten grad har det ført til at kunstnere med annen bakgrunn har fått anledning til å inkorporere vestlige uttrykk i sin kunst. Det er i praksis mangel på symmetri og maktbalanse mellom kulturene, og det er denne praksisen som har konsekvenser som betegnes som kolonialisme. Ubalansen reflekteres i måten kulturpolitikken er institusjonalisert på, og hvem som har makt til å definere hva innholdet i en interkulturell praksis skal være. Å invitere minoritetskunstnere til de store scenene er et ut-

trykk for de ulike maktrelasjonene i samarbeidsprosjekter på tvers av monokulturer.

Forståelsen av hva maktrelasjoner betyr når kunstnere med ulik bakgrunn skal arbeide sammen, har i de seneste årene ført til at betegnelsen *intrakulturell* er tatt i bruk. Det intrakulturelle begrepet anvendes for å uttrykke det normative i at det bør være symmetri mellom kulturene som møtes, og at det er gjensidighet og likeverd i forholdet mellom dem. I denne tenkningen forventes en dialog med det samtidige i den Andres kultur:

The point is [...] to incorporate the immediacies of particular histories and languages within an intracultural framework of thought and action, at once coherent and respectful of difference.²¹

Samarbeid på tvers av monokulturene

105

I de senere årene er grensene mellom de to etablerte monokulturene blitt mindre markante.²² Det har skjedd dels ved at institusjonsscenene har invitert kunstnere fra det frie feltet til å vise frem sin kunst på deres scener, dels ved at det er satt i gang samarbeidsprosjekter med kunstnere både fra institusjonene og fra det frie feltet. I dette grensefeltet skjer det dynamiske prosesser og en utvikling av kunstuttrykk og form som bidrar til å bryte de klare grensene mellom de to monokulturene. Det er grunn til å understreke at omfanget av dette samarbeidet ikke er omfattende, men under utvikling.

De politiske myndighetene ønsker å fremme ytterligere samarbeid på tvers av monokulturene. Tanken er at den infrastrukturen som institusjonsscenene har, og de store ressursene som tilføres dem, skal kunne brukes av kunstnere som ikke har sin arbeidsplass ved institusjonene. Scenekunstutvalget som leverte sin innstilling i 2002, ønsket å sikre en tilsvarende ordning ved å skape et skille mellom fysisk infrastruktur og programaktivitet ved region-

21 Bharucha 1993:56.

22 Jeg tar i denne sammenhengen ikke hensyn til den økende tendensen til at institusjoner leier inn kunstnere for kortvarige engasjementer for forestillinger som gjennomføres under full kontroll av institusjonene. Jeg er først og fremst opptatt av utviklingen av variasjoner i kunstneriske uttrykk.

teatrene. Dersom myndighetene foretrekker en mykere linje ved å 'gi signaler om' at institusjonene i økende grad bør inngå i et samarbeid med dem som er utenfor, er det behov for noen refleksjoner omkring maktrelasjonene mellom partene i et slikt samarbeid. Hvem setter premisser for kunstprosessene?

Kampen om kunsten foregår først og fremst i kunstneres daglige virke. Relasjonene mellom grupperingene på feltet kan forstås gjennom å følge prosjekter der kunstnere i de ulike grupperingene konfronteres med hverandre i felles prosjekter som de skal iverksette sammen. Det finnes etter hvert en del slike prosjekter, og det vil være av interesse å studere nærmere hva som faktisk foregår i de mange små og store forhandlingene mellom ulike deltakere som en kunstnerisk prosess består av. Siden vi ikke har analysert av slike prosjekter, vil jeg impresjonistisk antyde noen inntrykk jeg har etter samtaler med deltakere i denne typen prosjekter. Mye av dette reflekterer hvordan frie grupper erfarer samarbeid med institusjonsscener.

Et gjennomgående trekk er opplevelsen av asymmetriske maktforhold i samtaler og forhandlinger om inngåelse av samarbeid. Det kommer til uttrykk i relasjoner og kommunikasjon mellom partene. Konkret gir det seg uttrykk i hvilken part som under prosessen frem til enighet om å inngå forpliktende samarbeid velger å trekke seg ut av samtalen. Det gjelder nesten alltid den sterkeste parten, ofte av grunner som er vanskelige å tolke for samtalepartnern. Det er den frie gruppen som trenger mest tilgang til scene, infrastruktur og de relativt store ressursene som finnes i institusjonene. De frie gruppene har på sin side som oftest bare sitt eget kunstneriske uttrykk og sin egen kreativitet og innsats å tilby institusjonsscenerne. Dette skaper en grunnleggende ubalanse i maktrelasjonene mellom samarbeidspartnere.

I de tilfeller der samtalen ender i fellesprosjekter, oppleves til dels sterke kulturelle forskjeller mellom kunstnerne. Det gjelder alt fra daglige rutiner og arbeidsformer til det kunstneriske uttrykket. For dem som kommer inn i institusjonsteatre fra arbeid i små grupper, er institusjonen preget av byråkrati, formaliserte regler

og avtaleverk. Skuespillerne og danserne i teatrene har fast arbeidstid, og når dagens arbeidstid er over, avsluttes dagen – ofte til samarbeidspartnerens forundring. I de frie gruppene er kunsten ofte en livsstil, det arbeides ikke etter fast timeplan, men til jobben er gjort. Selve den kunstneriske prosessen preges også av forskjellig måte å arbeide på. For eksempel kan forholdet mellom instruktør og skuespiller og hva de forventer fra hverandre, variere mye. I den norske tradisjonen synes det som om skuespillerne er flinke til 'å ta instruksjon', mens mange andre tradisjoner er vant til at skuespillerne er langt mer aktive i utformingen av rollen. Tilsvarende vil skuespillerne i den norske hovedtradisjonen ha inngående kunnskap om bruk av det verbale språket, men ofte langt mindre trening i det fysiske uttrykket. Hos samarbeidspartnerne kan forholdet være omvendt. Dette reflekterer hva som defineres som viktig i kunsttradisjonene, og dermed hva som vektlegges som det kvalitetsbærende elementet. Forskjellene kan skape en opplevelse av at den andre parten ikke er bærer av kriteriene for kvalitet ut fra egen tradisjon, en opplevelse som er gjensidig. Kunstnere vil derfor – direkte eller indirekte – gi uttrykk for at de andre ikke er tilstrekkelig gode utøvere, og at dette er problemet med samarbeidet.

Når det finnes slike forskjeller av kulturell karakter innenfor scenekunsten, vil maktrelasjonene ha stor betydning for den kunstneriske prosessen og for sluttresultatet. Hvem setter premissene for arbeidsform, og hvem sine regler blir gjeldende når noen tas inn i de store scenene? Svaret er antakelig mer opplagt enn ønskelig. Poenget her er ikke å kritisere den ene parten i samarbeidsprosjekter. Det er positivt at slike relasjoner etableres og prosjekter igangsettes. Mitt poeng er at dersom vi systematisk skal utvikle samarbeidsrelasjoner på tvers av scenekunstkulturene i Norge, bør vi sørge for å skape likeverdighet i relasjonen mellom kunstnerne. Det vil skape grunnlag for reelt mangfold i tråd med de intrakulturelle idealene. Hvis ikke dette blir gjort, vil samarbeid lett føre til at de som har sterkest makt og størst ressurser, legger premisser for det kunstneriske uttrykket og dermed hindrer fremvekst av økt pluralisme. For å oppnå reelt kunstnerisk mangfold må det asymmetriske forholdet mellom de involverte svekkes.

Kunstpoltikk for mer balanserte maktrelasjoner

Jeg har gitt eksempler på spenninger i samarbeid mellom frie grupper og institusjonsscenene, det vil si mellom to grupper og kulturer som i dag har aksept i den norske kunstverdenen. Vender vi oss til forsøkene på å skape denne typen samarbeid mellom institusjonene og kunstnere med annen etnisk bakgrunn som anvender helt forskjellige og ikke-vestlige kunstuttrykk, trer det asymmetriske forholdet mellom kunstnerne enda tydeligere frem. De få erfaringene vi har fra slike samarbeidsrelasjoner, tyder på at det er betydelige eksklusjonsmekanismer overfor de Andre, selv for kunstnere med god utdanning, erfaring og anerkjennelse innenfor egen kultur. Open Scene er ikke noe unntak, men ligner på erfaringer også fra andre prosjekter. Forskjeller i arbeidsform og ulike kriterier for kvalitet fører til at den Andre lett utdefineres som kunstner. I praksis oppstår en arroganse overfor de Andre preget av ovenfra-og-ned-holdninger. I en slik situasjon vil en kunstner med annen bakgrunn lett tilpasse seg vårt uttrykk og bli integrert eller la seg marginalisere, i stedet for at hennes uttrykk inkorporeres i kunsten sammen med våre uttrykksformer.

Det er disse maktstrukturene med basis både i materielle ressurser og ideologisk posisjon som gjør det problematisk for kunstnere å opprettholde sin integritet i samarbeidsrelasjoner med en sterkere partner. Dersom det skal bli likeverdighet mellom partene i samarbeidsprosjekter, må strukturene endres slik at de reflekterer samfunnets mangfold, både i kunst og kultur. Det vil stille krav til en annen rekruttering til kunstinstitusjonene – både på scenen, i kunstneriske og teknisk-administrative stillinger – og til en omlegging av repertoar i retning av å fremme ulike kunsttradisjoner og et bredere mangfold av uttrykk. Men det vil også kreve at maktstrukturene endres, ved at personer med annen bakgrunn kommer inn i lederstillinger og ikke minst i styrene og får reell mulighet til å forme institusjonene. Dessuten må det utvikles rutiner og praksis som sikrer at holdninger og verdier preget av kulturelt mangfold er innbakt i alle deler av organisasjon, ledelse og aktiviteter på alle nivåer.

Dette er en krevende øvelse, og det er nødvendig at myndighetene stiller krav til institusjonene om hva de skal gjøre. Andre lands erfaringer tyder på at det mest effektive virkemidlet er at departementet kopler finansiering til at institusjonene faktisk oppfyller forventningene som stilles til dem. Men dette støter mot en tradisjon i kunstpolitikken under betegnelsen 'armlengdes avstand'. Det er allment erkjent i Kultur- og kirkedepartement og i scenekunstheltet at det er uakseptabelt for politiske myndigheter å stille reelle krav til hvordan institusjonene skal anvende sine ressurser til kunstnerisk virksomhet. Autonomien er basert på at disse institusjonene er *øverste instans* for definering av hva som er profesjonell scenekunst og scenekunst med kvalitet, kriterier for å falle inn under kunstpolitikken domene og for å kunne få støtte. Ingen kan overprøve denne fortolkningen, som er basert på internkunstneriske kriterier. På institusjonsscenene er det scenenes kunstneriske ledere som har det formelle ansvaret for valgene som gjøres. I Kulturrådet er det scenekunstkonsulenten i samråd med scenekunstutvalget som har denne rollen. Dette gir institusjonene reell makt over kunstfeltet, og tilsvarende har Kulturrådet frihet til å definere hva slags kunst rådets midler skal brukes til å støtte.²² I en slik struktur er det vanskelig å innføre en politikk som ønsker å fremme kunstneriske uttrykk som ikke faller inn under monokulturenes kunsttradisjoner.

Dette gir grunnlag for en kort kommentar omkring begrepet 'armlengdes avstand', autonomi og politisk styring. Har en først etablert den typen kunstordninger og institusjoner som eksisterer i dag, er 'armlengdes avstand' også en form for politisk inngripen i feltet. Myndighetene vet godt hva slags kunsttradisjoner som blir prioritert innenfor de etablerte ordningene for støtte. Å overlate valgene til kunstinstitusjonene selv er å overlate valgene til en bestemt forståelse av kunst og dermed ekskludere dem som ikke faller innenfor. Argumenter for kunstens autonomi er – med dagens gitte maktstrukturer – en politisk beslutning om å prioritere bestemte kunstuttrykk på bekostning av andre.

22 Det finnes grenser for denne friheten, noe som ble anskueliggjort da kulturkomiteen i Stortinget høsten 2001 i praksis omgjorde innstillingen fra scenekunstutvalget. Det førte til at både scenekunstkonsulentene og deler av utvalget gikk av. Men det finnes grenser for politikernes mulighet for denne typen intervensjon over tid. Det kan gjøres noen få ganger, men vil over tid svekke systemets legitimitet så mye at det neppe vil kunne opprettholdes.

Å skape en ny monokultur

Utfordringene for en strategi basert på kulturelt mangfold er store, antakeligvis så store at det er risikabelt å satse på en slik strategi alene. Maktrelasjonene kunne medføre at scenekunstnere med annen etnisk bakgrunn blir stående utenfor hele diskusjonen om ”utenfor og innenfor institusjonene” i lang tid fremover.²³ Det er i flere dokumenter uttrykt tvil om i hvilken grad norsk scenekunst er i stand til å skape ”... inkorporasjon av likeverdige kulturer som påvirker hverandre og endres gjennom et aktivt samspill”. Scenekunstutvalget argumenterer for at dette ikke vil skje uten at scenekunstnere med annen etnisk bakgrunn får utvikle prosjekter og produksjonsmiljøer på sine egne premisser, det vil si frikoplett fra de andre monokulturene: ”*En kan ikke lenger vente på at scenekunstutdanningen og scenekunstinstitusjonen skal komme på høyde med situasjonen*”.²⁴ Utvalget ender med at eksklusjonsmekanismene ved scenekunstens institusjoner er så sterke at det er nødvendig – i tillegg til å endre institusjonene – å bygge en egen ordning med egne arenaer for kunstnere med annen etnisk bakgrunn. Det innebærer en strategi for økt mangfold via en flerkulturell modell.

Ingen har systematisk drøftet hvordan en slik strategi kan iverksettes på en slik måte at kunstnere med annen etnisk bakgrunn ikke forblir marginalisert i norsk kunstliv, men at de gradvis kan inkorporeres i de ordinære ordningene og institusjonene, selv om de ønsker å utvikle kunstuttrykk som er forskjellige fra dem som dominerer i monokulturene. Hvordan kan en utvikle det som er marginalisert, ekskludert og betraktet som uinteressant til å bli akseptert og inkludert i vårt ordinære kulturliv og å bli en del av vår offentlighet?

Det er uten tvil behov for ressurser, kompetanse og langsiktighet. En slik omlegging vil kreve tid og tålmodighet, men også systematikk og kompetanseutvikling. En internkunstnerlig godkjenning krever at kunsten holder et kvalitativt høyt nivå. Det er mulig at mye mangel på aksept reflekterer at en del kunstnere med

23 NOU 2002:8: 17.

24 NOU 2002:8: 17.

annen etnisk bakgrunn faktisk ikke holder et høyt kunstnerisk nivå. Men utfordringen ligger også i hvordan kunstnerisk 'kvalitet' defineres, og hvem som er i stand til å definere kvalitetsbegrepet. Det er stor sannsynlighet for at kunstnere med bakgrunn fra andre utdanningssystemer og andre kulturer utdefineres fordi deres uttrykk er annerledes og ikke oppfyller de kriteriene som vår scenekunsttradisjon vektlegger som viktige for kvalitetsvurdering. Det er ikke mulig å definere felles kriterier for kvalitet på tvers av kulturer og tradisjoner. Dette kom tydelig til uttrykk i scenekunstutvalget, som i sitt mandat ble bedt om definere hva 'kvalitet' innebærer for scenekunst. Utvalget konkluderte slik: "Kvalitetsvurderinger basert på en entydig definisjon av hva kvalitet er, er etter utvalgets mening ikke mulig."²⁵ Dette innebærer at det ikke er mulig bare å bruke egen kulturell eller kunstnerisk forståelse eller egne referanserammer når det gjelder tolkning og oppfatning av noe som ligger utenfor denne kulturen eller kunsten og referanserammen.²⁶ Når det ikke er mulig å lage entydige kriterier og vurderingene har elementer av subjektivitet, er eneste mulige løsning at *noen* forvalter ansvaret for å definere hva som er god kunst, og hva som ikke er det (en øverste instans), og/eller at det kan være en åpen diskurs om kvalitetsvurderinger som i praksis bestemmer hva som defineres som kvalitet, og hva som faller utenfor.

Problemet for de usynlige, marginaliserte eller ekskluderte scenekunstnerne er at de utfører kunst som lever utenfor den verden der kvalitetsvurdering foregår. I dag finnes det ingen instans som er gitt autoritet til å vurdere profesjonalitet og kvalitet når det gjelder andre kunstuttrykk enn dem som faller inn under de etablerte monokulturene. Mange kunstuttrykk vil automatisk defineres ut av begge systemene ut fra den rasjonaliteten som disse er satt til å forvalte. Hvis kunstnere med en annen kulturell bak-

25 Utvalget avsto derfor fra å definere kvalitetsbegrepet direkte knyttet til det kunstneriske produktet. Men utvalget kunne ikke helt unngå å drøfte kunstnerisk kvalitet. Det gjorde utvalget på en indirekte måte ved å gå veien om 'profesjonalitet', kunst 'utført av faglig kompetente aktører': "Den kunstneriske kompetansen forutsetter at aktørene behersker ulike kunstneriske uttrykksmåter og evner å presentere et tilbud av innholdsmessig og formmessig kvalitativ scenekunst." NOU 2002:8: 55–56.

26 I norsk sammenheng er en slik vurdering blant annet foretatt i P.B. Rekdal (1999).

grunn skal ha muligheter til å nå frem i eksisterende ordninger, er det nødvendig å tilpasse seg det lokale, nasjonale eller vestlige kunstuttrykket for å bli akseptert. Derfor kreves det aktører som har autoritet til å tildele også kunst med annen kulturell tilhørighet betegnelsen 'kvalitet' for at den skal ha mulighet til å komme inn i en bredere offentlighet og muligens inn på større scener.

The politics of *And*²⁷

Innføring av en ny kunst- og kulturpolitikk basert på en forståelse av at Norge ikke lenger kan betraktes som et kulturelt homogent samfunn, utfordrer scenekunsten på en rekke måter. Det vil ikke finnes én beste løsning på hvordan en politikk for å fremme idealer om et flerkulturelt samfunn preget av kulturelt mangfold bør iverksettes. Den mest farbare vei vil være å gjennomføre ulike eksperimenter og tiltak for å sikre mange ulike uttrykksformer og å skape bedre maktbalanse mellom aktører og institusjoner. I en verden der pluralisme fremstår som en verdi i seg selv, bør dette også reflekteres i politikken egen virkemåte. Det er ikke nødvendig å velge mellom ulike strategier, men heller å satse på flere. Kunstpolitikken bør inneholde en interkulturell strategi for å fremme nye kombinasjoner av uttrykksformer og samtidig gå inn for at ulike grupper får anledning til å fremme sine egne spesifikke uttrykk.²⁸ Det betyr også videreutvikling av særordninger for grupper med ulik etnisk bakgrunn og samtidig tiltak for å inkorporere nye kunstnere og kunstuttrykk i eksisterende ordninger og institusjoner. Det vil være behov for kvotering av dem som systematisk ekskluderes, men samtidig også åpen konkurranse om midler mellom kunstnere med ulik bakgrunn. For å sikre at en kan lykkes, må en både se på makt i form av materiell ressursfordeling mellom de ulike monokulturene og på hvem som besitter definisjonsmakt for å inkludere eller ekskludere kunstformer og kunstnere.

27 W. Kandinsky hevder at mens det 19. århundre var preget av bruk av ordene *enten-eller*, så var det 20. århundre karakterisert ved bruken av *og*. Med dette antydes vekt på simultanitet, mangfoldighet, usikkerhet, forbindelser, eksperimenteringer med endring, syntese og ambivalens. W. Kandinsky: *And, Some Remarks on Synthetic Art*. Om *Politics of And*, se Beck (1997).

28 A-B Bran argumenterer for at det ikke er mulig å lage kunst som ikke er hybrider, og velger i stedet å definere disse som under- eller overkommuniserte ut fra om de bevisst definerer seg som hybrider eller ikke. Gran (2002).

Jeg har i denne fremstillingen konsentrert meg om kunstnerne og ikke om publikum. Mange av eksklusjonsmekanismene som kunstnerne opplever, gjelder også publikum. Scenekunsten er eksklusiv, og svært få med annen etnisk bakgrunn oppsøker scenene, spesielt få går i teatrene. På samme måte som institusjonene er fremmede verdener for kunstnere med minoritetsbakgrunn, er de også fremmede for publikum med denne bakgrunnen. Skal disse gruppene få rett til kunstopplevelser som påvirker dem som mennesker, må barrierene for deltakelse brytes ned. Et bidrag til dette er at det finnes kunst på scenen som også disse kan relatere seg til. Men dette er ikke bare en politikk for de Andre. Ved å bringe nye kulturelle uttrykk til scenene, vil en slik politikk utvide repertoar og gi muligheter for andre og nye kunstopplevelser for oss alle.

Litteratur

E. Aslaksen (1997), Flerkulturelle tiltak i kultursektoren, *Norsk*

kulturråd – arbeidsnotat nr. 19, Oslo

B. Baklien og U. Krogh (2002), Evaluering av Mosaikk – et program under Norsk kulturråd, *Norsk kulturråd – rapportserien nr. 29*, Oslo

U. Beck (1997), *The Reinvention of Politics. Rethinking Modernity in the Global Social Order*, Polity Press

N.A. Bergsgaard og S. Røyseng (2001), Ny støtteordning – gamle skillelinjer. Evaluering av ordningen med tilskudd til fri scenekunst, *Norsk kulturråd – rapportserien 23*, Oslo

O.A. Berkaak (2002), Fri for fremmede. En evaluering av signalprosjekt Open Scene, *Norsk kulturråd – notat nr. 46*, Oslo

R. Bharucha (1993), *Theatre and the World*, London

S. Bjørkås (1995), Kunsten og jernburet. Institusjonaliseringen av billedkunst og teater som organisasjonsfelt, i G. Arnestad (red.), Kunstpolitikk og kunstnarmakt. Norsk modell og komparative perspektiv, *KULTs skriftserie nr. 32*, Oslo

P. Gilroy (1995), *Small Acts*, London

A-B. Gran (2002), Mosaikk – når forskjellen forener. Evaluering av programmet for kunst og det flerkulturelle samfunn, *Norsk kulturråd – rapportserien nr. 28*, Oslo

J. de Jong (1998), Cultural Diversity and Cultural Policy in the Netherlands, *The international journal of cultural policy. Special issue: Cultural analysis and cultural policy*, 4 (2)

W. Kandinsky (1982), *And, Some Remarks on Synthetic Art*, Boston

NOU 2002:8 Etter alle kunstens regler

J. Nygaard (1996), Hvorfor vi ikke har fått en ”helhetlig” teaterpolitikk?, i S. Bjørkås og P. Mangset (red.), Kunnskap om kulturpolitikk. Utviklingstrekk i norsk kulturpolitikkforskning, *Norges forskningsråd, KULTs skrifiserie nr. 56*, Oslo

P.B. Rekdal (1999), Norsk museumsformidling og den flerkulturelle utfordringen, i *Norsk museumsutvikling 7/1999*

K. Salimi (1998), Strateginotat for Mosaikk 1997, Norsk kulturråd, *prosjektnotat*, Oslo

Stortingsmelding nr. 4 (1996–97) *Langtidsprogrammet for 1998–2001*

Stortingsmelding nr. 17 (1996–97) *Om innvandring og det flerkulturelle Norge*

Stortingsmelding nr. 47 (1996–97) *Kunstnarane*

KVALITETSPARADOKSET

Evaluering av kunstnerisk kvalitet er innvevd i en historisk sett paradoksal situasjon. Dette – la oss kalle det *kvalitetsparadokset* – kan formuleres i følgende hypotese:

Etterspørselen etter evaluering av kunstnerisk kvalitet øker omvendt proporsjonalt med muligheten for å operasjonalisere hva kunstnerisk kvalitet er. Sagt på en annen måte: Prosesser i kulturpolitikken og kunstfeltet peker i retning av at vurderinger av kunstnerisk kvalitet i stadig større utstrekning vil være et avgjørende kriterium ved fordeling av kunstlivets ressurser – offentlige som private. Blant annet av den grunn vil etterspørselen etter kvalitetsevalueringer med stor sannsynlighet øke. Samtidig bidrar allmenne utviklingstendenser i kulturen til at grunnlaget for å felle og å språkfeste legitime kvalitetsdommer blir stadig mer uhåndterlig.

I artikkelen skal jeg først drøfte kvalitetsparadoksets første ledd, påstanden om at etterspørselen etter kvalitetsevalueringer øker og med stor sannsynlighet kommer til å fortsette å øke. Dernest skal jeg ta for meg paradoksets andre side og diskutere hvilke faktorer det er som bidrar til å komplisere arbeidet med å operasjonalisere kunstnerisk kvalitet og dermed også evaluere det. Til slutt skal jeg drøfte noen av de implikasjonene kvalitetsparadokset vil kunne

ha for den forskningen som tar mål av seg til å utvikle metoder for evaluering av kunstverk, kunsthandlinger og kunstinstitusjoner. Et viktig spørsmål i denne sammenhengen blir hvilke konsekvenser det vil ha at et av kunstfeltets indre kjerneanliggender – å felle kvalitetsdommer – gjennom endringsprosesser i og utenfor feltet underlegges interesser som normalt antas å være kunsten uvedkommende. Her vil spørsmål om kvalitet kunne støte mot spørsmål om makt på måter som etablerer nye risikosoner i kunstfeltet.

Grunner til økt etterspørsel

Hvordan kan vi forstå den økte – og økende – etterspørselen etter kvalitetsvurderinger i kunstfeltet? Jeg skal nevne tre grunner til dette. Den første – og den det er vanligst å trekke fram – er 1980- og 90-årenes forvaltningsreformer, først og fremst i staten. Den andre handler om ekspansjonstendenser i kunsten. Den tredje dreier seg om etableringen av en ekspertise. Jeg skal ta for meg faktorene i denne rekkefølgen.

Forvaltningsreformer

På 1980-tallet ble spørsmålet om modernisering av offentlig sektor satt på den politiske dagsorden i alle nordiske (og også mange andre) land. Den offentlige virksomheten hadde est ut. I Norge stod for eksempel produksjon i stat, fylker og kommuner for halvparten av den samlede verdiskapning i tiåret før århundreskiftet. Politikerne var i hovedsak enige om at offentlige sektors omfang og makt skulle reduseres, og at virksomhetene skulle moderniseres og effektiviseres (Johnsen, Busch og Vanebo 1994). Løsningen ble ”marked og management”, et driv mot mer markedslige organisasjons-, styrings- og fordelingssystemer. Det politiske miljøet ville stimulere til omstilling og spontane samfunnsprosesser gjennom privatisering og deregulering. Tilsvarende ønsket en – ved hjelp av såkalt New Public Management – å styrke bruker- og resultatorienteringen og å svekke innslagene av byråkratisk og regelorientert detaljstyring. Offentlig eide og offentlig finansierte virksomheter ble organisert som selvstendige enheter med uavhengige styrer og eget budsjettansvar. Staten, kommunene og fyl-

keskommunene overførte sine midler som rammetilskudd som institusjoner og organisasjoner disponerte selv. Men med rammebevilgningene fulgte krav om at det skulle settes opp mål for virksomheten, og det ble utviklet et sterkt apparat for resultatstyring.

I Norge var kultursektoren den siste samfunnssektoren som ble innrullert i styringsprinsipper av den typen som ble foreskrevet innenfor The New Public Management. Det var stor ideologisk skepsis til den formen for effektivitetslogikk og markedsorientering som lå innbakt i de nye, offentlige økonomireglementene. Og det var åpenbart at økt vekt på mål og resultatstyring ville kreve indikatorer på hvorvidt målene ved den enkelte virksomhet var nådd. I første omgang ble tildelingene av statlige midler ledsaget av et tildelingsbrev hvor kunstinstitusjonene ble pålagt å 1) produsere best mulig kunst, 2) for et størst mulig publikum og 3) med størst mulig bedriftsøkonomisk effektivitet. Resultatindikatorerne som ble utviklet, var og er av rent kvantitativ karakter. En målte, og måler, antallet produksjoner og framføringer, publikumstall og økonomisk resultat. De kunstfaglige målene er det fortsatt ikke utviklet resultatindikatorer til. Evaluering av kunstnerisk kvalitet vil her bli løsningen rett og slett fordi det er vanskelig å tenke seg andre måter å vurdere de kunstneriske prestasjonene på. Presset på de offentlige bevilgningene til kunst er tiltakende. Sektoren – og etterspørselen etter statlige, kommunale og fylkeskommunale midler – vokser. Vektleggingen av resultater i de organisasjonene og institusjonene som faktisk mottar offentlige penger, blir som følge av dette sterkere. Det er derfor stor sannsynlighet for at potensialet for etterspørsel etter kompetente kvalitetsevalueringer vil være stigende rett og slett som en følge av styringsbehov i den offentlige forvaltningen. I den nye kulturmeldingen (Kultur- og kirke departementet 2003) sies det eksplisitt at det etablerte systemet med mål- og resultatstyring av kunstinstitusjonene ikke gir svar på hvordan de kvalitative sidene av institusjonene utvikler seg. For å få ”mer relevant styringsinformasjon” som også forholder seg til den kunstneriske kvaliteten, vurderer en å innføre periodiske evalueringer av institusjonene, for eksempel hvert femte år.

Kunstfeltets ekspansjonstendens

En annen grunn til at etterspørselen etter evaluering av kunstnerisk kvalitet vil være økende, finner vi – som sagt – i ekspansjonstendenser i kunstfeltet selv. Inntil for ikke så mange årene siden var kunstneryrkene sterkt regulerte profesjoner. Slik er det ikke lenger. Kunstnerne interesseorganisasjoner hadde – i likhet med for eksempel Den norske Lægeforening og andre av de klassiske profesjonsforeningene – nærmest full kontroll over rekrutteringen av billedkunstnere, musikere, skuespillere, kunsthåndverkere osv. De fastsatte kriteriene for profesjonalitet. De hadde kontroll med opptaket til utdanningsinstitusjonene innenfor alle kunstarter. I Norge – kanskje mer enn i andre land – var medlemskap i kunstnerorganisasjonene en forutsetning for status som profesjonell overhodet. I tillegg vet vi at organisasjonene fordelte statlige stipendier og garantiinntekter, oppdrag, de hadde en finger med i styringen av kunstinstitusjonene, og de kontrollerte alle offentlige innkjøpskomiteer.

Kunstnerorganisasjonenes kontroll med rekrutteringen glapp i samme periode som myndighetene innførte sine nye styringssystemer. Det var flere grunner til at dette skjedde. De mest umiddelbare var internasjonaliseringen av utdanningssystemet og innføringen av New Public Management (Bjørkås 1998, 2001). Statens lånekasse for utdanning ga fra og med 1990 romslige stipendier for ungdom som ville studere i utlandet. Humanistiske og kunstneriske fag var blant de prioriterte. Dermed fant det sted en veldig tilvekst av kunstnere. Og i et felt som fra før hadde vært preget av underretterspørsel og overproduksjon, ble presset på de inntektsbringende ordningene, både jobber, stipendier, oppdrag og andre knappe goder, stort. I løpet av få år gikk kunstneryrkene fra å være profesjonsregulert til å bli konkurranseregulert. Dette bidro til at aktørene på kunstfeltet selv – særlig de unge kunstnerne – ble opptatt av de fordelingsprinsippene som ble benyttet av kunstnerorganisasjonene. De mente at organisasjonene og de komiteer og juryer som de oppnevnte, favoriserte etablerte kunstnere, og at konkurransen om midler ikke var reell. Svaret på problemet var nettopp økning i interessen for kunstnerisk kvalitet. I en

situasjon preget av knapphet og konkurranse framstod kvalitet som det eneste legitime fordelingskriterium. Offentlige ressurser skal ifølge denne tenkemåten fordeles etter søknad og etter kompetente faglige vurderinger. Dette er blitt til praktisk politikk i mange henseender i Norge. Fagstyret som kunstnerorganisasjonene representerte, ble koplet ned som en følge av forvaltningsreformene i staten. New Public Management innebar at staten frigjorde sine ressurser fra det korporative forvaltningsregimet som ga interesseorganisasjonene makt. Delvis fikk kunst- og utdanningsinstitusjonene større autonomi. Delvis ble fordelingen av stipender, prosjektmidler og andre offentlige ressurser overført til armlengdesorganer som Norsk kulturråd. Og Kulturrådet er en organisasjon som er bygd med forvaltning basert på kvalitetsvurderinger som formål og forutsetning.

Den ”frie etableringsretten” på kunstfeltet og en ungdomsbefolkning hvor store grupper har sosiale, økonomiske og kulturelle forutsetninger for å kunne finne på å velge kunstneryrker, peker i retning av at konkurransen om ressurser vil være høy i overskuelig framtid. Trykket fra aktørene innenfor populærkulturelle sjangrer i retning av å bli akseptert og integrert som likeverdige kunstarter innenfor kulturpolitikken peker i samme retning. Kravet om at konkurransen skal skje ut fra kvalitet, vil dermed favorisere slike fordelingsapparater som de kunstfaglige rådene er et eksempel på. Og ettersom presset på de ordningene som forvaltes, stadig stiger, vil også kampene om kvalitetsforståelsen stå sentralt både blant kunstnerne, kunstekspertene og byråkratene.

Ekspertisens interesser

Dette leder oss over til en tredje grunn til at det kan forventes at etterspørselen etter kvalitetsevalueringer vil øke. Kunstlivet er gjenstand for en tiltakende grad av profesjonalisering. Stadig nye områder som tidligere ble håndtert av kunstnerne selv, gjøres til gjenstand for etablering av nye profesjonelle enklaver – enklaver som i større eller mindre grad monopoliseres av nye eksperter. Kunstkritikken, kunstpedagogikken og kunstformidlingen er kjente eksempler. Det samme gjelder kunstbyråkratiet. Nå pågår det en

tiltakende profesjonalisering også av artistmanagement, casting, teknisk og kunstfaglig produsentvirksomhet, osv. Også kunnskapsproduksjonen rundt kunstlivet utføres i tiltakende grad av spesialister. Evaluering av kunstnerisk kvalitet vil, ut fra de grunnene som er nevnt over, bli et område som vil invitere til spesialisering. Dette er sannsynligvis bare et spørsmål om tid. Så snart det vokser fram en betalingsvillig etterspørsel av et visst omfang, vil kunstnerisk kvalitetsevaluering bli en virksomhet som for eksempel forskningsinstituttene vil kunne kaste sine øyne på. Dette har allerede skjedd som følge av tilsvarende "kvalitetsreformer" i utdanningssystemet, i forskningen, i helsevesenet, i sosialomsorgen osv. Og er det noe som kjennetegner profesjonelle miljøer, er det at de – ut fra sine lokale interesser – bidrar til å fremme sin egen etterspørsel.

De habilitetsproblemene som generelt er knyttet til kvalitetsevalueringer i kunstfeltet, problemet med bukken og havresekken, vil med stor sannsynlighet komme til å fremme etablering av frie, uavhengige og profesjonelle spesialister. Det er vanskelig for ethvert fagfelt å forvalte intern knapphet. Derfor vil det være interessant også for aktørene i kunstfeltet å ha eksterne løsninger: profesjonelle aktører som vil få selvstendig interesse av å bidra til at evalueringsmarkedet ekspanderer.

Oppsummering

Jeg skal foreta en foreløpig oppsummering. Etterspørselen etter evalueringer øker og vil øke. Det første kan verifiseres gjennom det økende trykket som allerede fins mot fordelingsystemer som Norsk kulturråd. Der opplever en et tiltakende misforhold mellom de pengene som fordeles, og mengden av søkere som interesserer seg for de samme midlene. Gyldigheten av det andre – at økningen vil fortsette – er avhengig av framskrivning av de pågående prosessene, og det er selvsagt mer problematisk. En slik framskrivning må imidlertid kunne forventes å bli styrket av tyngden i de tendensene jeg har påpekt. New Public Management har en 20-årig historie. I kultursektoren er denne form for styringslogikk fortsatt relativt ny og uferdig. Underskuddet på resultatindikatorer

rer for måling av kunstneriske resultater er erkjent som en svakhet ved systemet. Det samme gjelder det problematiske ved et rent kvantitativt grunnlag for vurdering av måloppnåelse i kunstinstisusjonene. En videreutvikling av de offentlige styringsmekanismerne er derfor sannsynlig og understøttes av en rekke formuleringer i den nye kulturmeldingen. De såkalte kvalitetsreformene i offentlig virksomhet står høyt i kurs i det politiske miljøet, og der fins ikke – i alle fall ikke i Norge – en grunnleggende politisk opposisjon mot fortsatt effektivisering og rasjonalisering av de offentlige sektorene. Dokumentasjon av resultater i kulturpolitikken er i tillegg til dette viktig for legitimeringen av bruken av ”skattebetalernes midler” til kunst. Ikke minst de merkbare populistiske vindene – både fra høyre og venstre – peker mot at legitimeringsarbeidet på kunstfeltet vil være viktig framover. Kvalitet gir legitimitet.

Interessen for kvalitetsbasert konkurranse om ressurser blant enkeltkunstnere, ensembler, organisasjoner og institusjoner vil ventelig også vedvare og trolig bli forsterket i årene som ligger foran oss. Tilbudssiden vokser fortere enn – og relativt uavhengig av – etterspørselssiden. Her skiller kunstlivet seg fra de fleste andre sektorer. Den norske stat forsøkte for noen år siden å dempe veksten i rekrutteringen til kunstneryrker gjennom å ta bort kunstfagstipendiet som opptak i de statlige kunstutdanningene ga rett til. Det hjalp ikke. Veksten i antall søkere til kunstfag fortsetter med styrke. Grunnene til dette er mangfoldige. Men dypest sett handler det om vidtgående strukturendringer som påvirker distribusjonen av kulturell, økonomisk og sosial kapital i de moderne velferdssamfunnene. Mens kunstneryrker tidligere rekrutterte fra en smal elite, henter de nå sine kandidater fra en stor og utdannet mellomlagsbefolkning. Den slags prosesser er trege. Dette er en av mange grunner til at vi kan forvente at ekspansjonstendensene i kunstfeltet kommer til å fortsette.

Den samme utviklingen som gjelder i kunsten, finner vi også paralleller til i forskningen. Der også er det tendenser til at det utvikles en underretterspørsel etter betalte forskningstjenester. Kunnskapsfeltet antar i tiltakende grad markedskarakter. Nye ekspert-

iser søker kontinuerlig etter nye kunnskapsnisjer som kan erobres. Kunstfaglig evaluering vil være et slikt område, på samme måte som for eksempel medievitenskapen og den kulturpolitiske forskningen har vært det de siste tiårene.

Men la oss forlate etterspørselen og se nærmere på paradoksets andre side.

Kvalitet i bevegelse

Det er påfallende at den i all hovedsak instrumentelt begrunnede interessen for kvalitet settes på dagsordenen i en tid da kunstbegrepet og de verdier kvalitetsforståelsene i kunstfeltet bygger på, er utfordret fra mange kanter. Kvalitet kan vanskelig tenkes som noe annet enn mange og ulikeartede kvaliteter. Dette innebærer at de tradisjonelle faglig-evaluerende instansene – kritikerne, juryene, komiteene og den akademiske ekspertisen – stilles overfor helt andre utfordringer enn tidligere. Å veie kunstens verdi i kvalitative termer forutsetter ikke nødvendigvis full klarhet i begrepene. Det fordrer derimot et visst grunnleggende verdi- og interessefelleskap som gjør at deltakerne i kunstdiskursene snakker om det samme. Historisk har dette vært mulig. Litt enkelt kan vi følge kunstdebattens idéhistorie gjennom tre typer etterfølgende og konkurrerende forståelsesformer. For det første har vi den formalistiske estetikken som forutsetter at kvaliteten ligger i verket, som en avleiring av kunstnerens intensjon og teknikk eller som resultat av en bestemt materialitet. Slike ideer om kunsten var stort sett enerådende fram til 1960-tallet, men de lever fortsatt i beste velgående (jf. Tøiner 2000 og Faverholdt 2000). På denne tiden dukket de institusjonelt orienterte kunstteoriene opp. Både i den humanistiske og den sosiologiske versjonen ble verkets mening flyttet ut av de kunstneriske artefaktene over til konteksten. I den humanistiske utgaven ble det vektlagt at kunst ikke lar seg definere ut over at den bestemmes som kunst av det apparatet som omgir den (Dickie 1974, Danto 1976, Kjørup 1971, 2001).

I den sosiologiske varianten av den institusjonelt orienterte kunstforståelsen ble kvalitetsklassifikasjonene stilt i sentrum for studier

av moderne makt- og klasseanalyser (Bourdieu 1993). Det er ikke nødvendigvis bare egenskaper ved verket eller den umiddelbare institusjonelle konteksten som styrer kvalitetsforståelsene, men også kunstlitenes distinksjonspraksis. Smakskampene omkring kunsten definerer inn visse verdier og ut andre. Denne formen for sosiale demarkasjoner favoriserer, ifølge Bourdieu, tradisjonelle eliteverdier og utdefinerer det øvrige som barbarisk. Han betrakter altså den autonome kunsten med et heteronomt blikk. Verket må forstås både ut fra indre forutsetninger, ut fra relasjonene på kunstfeltet og ut fra hvordan kunstfeltet påvirkes av de objektive strukturer som gjelder i samfunnet som helhet.¹

På 1980- og 90-tallet fikk vi en tredje variant – inspirert og utviklet med rot i ulike varianter av postmoderne fortåelsesformer. En versjon stammer fra cultural studies-tradisjonen og medieviten-skapen. Den oppholdt seg ved populærkulturelle ytringer og så kunsten fra en nedenfra-og-opp-synsvinkel. De populære uttryk-kene ble her ikke betraktet som lavkultur, men som alternative kunstneriske ytringsformer med sine egne verdihierarkier, krets-løp og diskurser (Gans 1999, Ericson og Ytreberg 2002). En an-nen versjon av redefineringen av kunstfeltets kategorier kan ek-semplifiseres med Lyotards radikale formulering av kunstens ref-leksive paradoks:

En postmoderne forfatter eller kunstner befinner seg i den samme situa-sjonen som en filosof: den tekst som han skriver, det verk som han er i ferd med å skape styres i prinsippet ikke av på forhånd oppstilte regler, og de kan ikke bedømmes med en bestemmende dom, ved å bruke allerede kjente kategorier på denne tekst eller dette verk. Disse regler og disse kategorier er nettopp det som verket eller teksten søker etter. Kunstneren og forfatte-ren arbeider altså uten kriterier og for å oppstille regler for det som kom-mer til å bli (Røssaak 1998:31).

Postmoderne kunst er i dette perspektivet å forstå som kreativ søking etter grunnlag for nye kunstforståelser. De mange tenden-sene til å prøve ut både verkkategoriene og grensene for kunstens autonomi som finner sted ikke minst innenfor scenekunsten og

1 Maktanalysen, definert som kamp om retten til å bestemme kategoriene og kvalitetene på kunstfeltet, står ikke i motsetning til at Bourdieu i sine seinere arbeider gjorde eksplisitt et varmt forsvar for både kunstens relative autonomi og avantgardens betydning som forutset-ning for å ivareta kunstnernes kritiske impulser (Bourdieu 2000).

billedkunsten, kan forstås i lys av slike forståelsesformer.

Det er et historisk kontinuum i utviklingen av kunstforståelsen. På mange måter kan en se den som en refleks av differensieringsprosessene som har funnet sted i kultur- og samfunnslivet, og de tilhørende skifter i de teoretiske hovedstrømmene som har preget humanvitenskapene. Hvis vi imidlertid ser på hvilke forståelsesformer som preger de resonnerende kunststoffentlighetene og offentlige forvaltningsorganisasjoner, er det mye som tyder på at det stadig er de verkorienterte og institusjonelle kunstteoriene – det siste i den humanistiske støpning – som er dominerende (jf. for eksempel Tøjner 2001 og Vilks 2001). Det er med andre ord forståelsesformer som baserer seg på kvalitetsfortolkning og kvalitetsforhandlinger med utgangspunkt i relativt stabile ideer om det normative grunnlaget for klassifikasjon. Både den verkorienterte og den kontekstorienterte fortolkningstradisjonen forutsetter ekspertise. I den første handler det om å lese ut de kvalitetene som ligger i verket, og å veie dem mot de verdiene som er nedlagt i kunststartenes tradisjoner – herunder tradisjonen for nyskapning. I det andre tilfellet er prosessen basert på tolkninger av hva kunstinstitusjonene nasjonalt og internasjonalt anser for gyldig kunst. Her fortolkes til syvende og sist verket i lys av fortolkernes dommer. Begge variantene forutsetter en sterk betoning av kunstens autonomi, altså at kunst skal ses i lys av annen kunst. Samtidig blir kunsten, som en relativt autonom sosial institusjon, betraktet på en så fleksibel måte at det gir rom for å inkludere nye yringsformer med rot for eksempel i de sfærer som tradisjonelt har vært utdifferensiert som populærkulturelle, folkloristiske eller feminine. Grunnlaget for å evaluere kunstnerisk kvalitet, slik det i dag praktiseres, er etter min oppfatning en antakelse blant kunstekspertisen om eksistensen av en relativ normativ enhet (og enighet). Jeg tror at disse dominerende og relativt enhetlige kunst- og kvalitetsforståelsene er modne for revisjon. Og årsakene til dette finner vi i det vi kan kalle den tiltakende kulturelle uorden. Jeg skal gjennomgå noen utviklingstrekk i og rundt kunsten som kan anføres som støtte for et slikt syn.

Kunstutopiens og den normative enhets sammenbrudd

Ved siden av å beskrive den historiske differensiering kan ideen om kunstens autonomi knyttes til gjennomslagskraften for dens utopier. Det samme gjelder ”de høye kunstenes” legitimerede posisjon som prioritert kulturell og kulturpolitisk enklave. Utopiene har imidlertid lidd samme skjebne som det stoffet de var laget av. Den borgerlig-liberale humanismen hadde to innbyrdes sammenhengende prosjekter. Det ene var at mennesket skulle frigjøres fra naturens, arbeidets og knapphetens tvang gjennom modernisering basert på vitenskap og teknologi. Det andre var danningen av *det nye mennesket*, en åndelig opprustet homo sapiens født gjennom opplysning. Fornuft, moral og estetikk skulle skape frigjorte individer som skulle bruke sitt materielle overskudd nettopp til å hengi seg til kunst og vitenskap. Og selvsagt innenfor rammen av en etisk samfunnsorden. De relativt store befolkningsgruppene i vesten som har opplevd den materielle og økonomiske frigjøringen, vet i dag at det gikk skeis både med det gode samfunnet og med det nye mennesket. Krig, sult og fattigdom er ikke avskaffet, men antar nye former og formater. Økologien er overbelastet. Det materielt gode liv følges selvfølgelig av mye som er verdsatt, men også av meningstomhet, stress, kjedsomhet, flokkindividualisme og oppløsning av de stabile og solidariske kollektivene som har gitt trygghet for enkeltmennesket – ikke minst familien. Det er slike erfaringer – og de mange negative konsekvensene av den utopiske modernismens utdefinering og marginalisering av alt og alle som ikke passet inn i skjemaet – som er blitt satt under kritisk søkelys i postmodernismens dekonstruksjon (Røssaak 1998).

Dette klimaet av brustne drømmer, etterpåklokskap og kritikk har forandret kunstfeltet. Ikke i negativ, men i vitaliserende retning. En vesentlig side ved dette er at grunnlaget for enhetlige, monolittiske verdikonstruksjoner er blitt borte. Kunsten har de siste tiårene nettopp vært et sted for utprøving og feiring av en ny pluralisme. Modernismens renhetsideologi er blitt erstattet av postmodernismens interesse for det urene. Særlig yngre kunstnere – og dem er det som sagt blitt mange av – har kastet seg ut i et

udogmatisk brudd med gamle dogmer. Estetiske impulser hentes fra utallige kilder, ikke minst fra områder som tidligere har vært ansett som kunstfremmede. De har forkastet den økonomifor-nektende tradisjonen som har preget kunstnerkulturene, og de spiller fritt på og med kommersialismens symboler og logikker. De har tatt i bruk nye teknologier, ikke minst elektroniske. Verkkategoriens grenser testes ut og problematiseres og er delvis erstattet av sosiale hendelser og nettverk (Vilks 2001). Cross-over-tendensene er mange, både innad mellom kunstartene og mellom kunst og andre ytringsformer. Det populærkulturelle er for denne generasjonen av kunstnere ikke bare et materiale som kan anvendes for kunstnerisk bearbeiding, slik det var for eksempel for popkunstnerne på 1960-tallet. Rocke-CD-en, filmen og fjernsynet er grunnleggende ingredienser i de nye kunstnergenerasjonenes egne estetiske erfaringer. De kulturindustrielle frambringelser er et vesentlig grunnlag for deres habitus og er derfor ikke en utvendig impuls som fraktes inn i kunsten. Den bor i kunstnerens hoder og kropper.

Nå kan en selvsagt si, som blant annet historikeren Eric Hobsbawm (1995), at alt som er gjort i kunsten i det 20. århundret, var klekket ut av den klassiske avantgarden før 1910. Det tviler jeg på. I dette tilfellet slår kvantiteten under enhver omstendighet over i en ny kvalitet. Den frie flyt av estetiske, teknologiske og organisatoriske impulser som preger det nåværende kunstfeltet, bidrar til en gjennomhulling av kunstens avautonomi. Kunsten går opp i kulturen i tiltakende grad. På dette området er de unge kunstnerne på linje med fortidens avantgarder. Ifølge Peter Bürger var avantgardens prosjekt nettopp å bygge ned den avstanden mellom kunsten og livsverdenen som var etablert gjennom kunstens historiske utdifferensiering som egen, sosial institusjon (Bürger 1998). Hvis det fins antydninger til nye utopier blant dagens yngre kunstnergenerasjon, ligger de i forsøket på det samme, nemlig i å skape kommunikasjonsformer mellom kunsten og ”virkeligheten” som bringer kunstneren ut av autonomiens isolat.²

2 Dette forhindrer selvsagt ikke at kunstproduksjonen og -formidlingen stadig finner sted på kunstfeltet. Hvis ikke ville kunstneren ikke lenger være kunstner og kunsten ikke lenger være kunst.

Impulsen fra innvandrerkunstnerne

Jeg skal bevege meg over til en neste faktor som må forventes å skyve på kvalitetskategoriene, nemlig den estetiske impulsen som kommer fra kunstnere med minoritetsbakgrunn – særlig fra dem som har ikke-vestlig bakgrunn. Både i Norge og det øvrige Europa har det vist seg vanskelig å få til reell inkorporasjon av innvandrerkunstnere i vår type kunstinstitusjoner. Det har flere årsaker. Den viktigste er kanskje forståelsen av profesjonalitet. Til tross for kunstfeltets prinsipielle omfavning av minoritetsuttrykk er det ingen tvil om hvor premissene for samhandlingen settes. Logikken er – litt enkelt sagt – at hvis de gjør det på vår måte, vil vi se og høre hva de har på hjertet. Problemet er at mange av kunstnerne med innvandrerbakgrunn gjerne ikke oppfyller denne fordringen – enten fordi de ikke vil, eller fordi de ikke kan. Vi vil, viser det seg, at de skal integreres på den vestlige kunstinstitusjons premisser. Kunstnerne med ikke-vestlig innvandrerbakgrunn vil selv oftest bli inkorporert på likestilte, men ulike premisser (Berkaak 2002). Kulturrådet i Norge har nettopp evaluert en femårig satsing på å inkludere minoriteter i norsk kunstliv. Resultatet er relativt nedslående.

Problemet kan illustreres med et av de eksemplene Shanti Bramachari drøfter i sin artikkel. Det norske teatret fikk midler til å gjennomføre et forsøk som gikk ut på å integrere minoritetskunstnere og minoritetsuttrykk i teatrets produksjoner for på mer generell basis å bidra til å øke det flerkulturelle innslaget i norsk teater. Sosialantropologen Odd Are Berkaak evaluerte prosjektet. Han konkluderer med at det var lite vellykket. Målsettingene om deltakelse på like vilkår ble ikke oppfylt, kunstnerne var frustrerte, og noen reell dialog ble aldri etablert. Berkaak (2002) påpekte at der fins en institusjonell rasisme innebygd i konseptet, bl.a. fordi profesjonsforståelsene og den bakenforliggende uviljen mot alternative tradisjoner hindrer likestilling.

Eksempelet er interessant for vårt formål. Minoritetskunstnerne vil på kort og lang sikt representere nye estetiske impulser som ikke knirkefritt går opp i den vestlige kunstinstitusjonens estetikk

og profesjonsidé. Når kunstnerisk kvalitet skal evalueres, vil det være en betydelig utfordring, fordi det er sannsynlig at ulike minoriteter vil produsere kvaliteter som er inkompatible med dem som kunstfeltets dominerende aktører produserer.

”Strategiske mediers” verdiutjevning virkning

Endringene i verdier mellom yringsformer og sjangrer er også påvirket av strategisk viktige medier. Jeg skal ta for meg to slike, nemlig fjernsynet og festivalene. Fjernsynet har virket smaksnivellerende på særlig to måter. Det ene er at det er en potent formidler. Det andre er at det har bidratt til å avmystifisere kunsten. Siden fjernsynet ble innført, har det formidlet kulturelle yringer i mange sjangrer og mange kvaliteter. Det som kanskje særlig har preget fjernsynet – ikke minst de folkeopplysende allmennkringkastingskanalene – er at det har gitt alle og enhver tilgang til kunstneriske og kulturelle yringer i en bredde som de fleste ikke ville ha erfart hvis de måtte oppsøke kunsten selv. Dette betyr at befolkningen har fått kunnskaper om hva som fins, og selv, hjemme i egen stue, har kunnet ta stilling til hva som passer for deres egen smak. Det kan neppe være tvil om at medieiviterne har rett når de hevder at fjernsynet gjennom sin brede og blandede programmering har bidratt til å jevne ut skillene mellom høy og lav kultur (Gripsrud 2002, Ericson og Ytreberg 2002). Samtidig har folk fått erfare at den opphøyde kunsten – med sitt krav om analytisk og distansert betraktning – ikke nødvendigvis er så ettertraktelsesverdig som mytene om den har tilsagt. Fjernsynets avmystifisering har også skjedd ved at kunstnerne opptrer på TV som ganske alminnelige kvinner og menn, greie typer som programlederne er på fornavn med, og som er opptatt av helt ordinære sysler. Den store norske pianisten Leif Ove Andsnes, som spiller konserter i alle verdens mest prestisjetunge konserthus, forteller at han ofte er ensom og lengter hjem. En annen internasjonalt profilert solist, trompetisten Ole Edvard Antonsen, opptrer på fjernsynet som korpsentusiast, som pop-, rock- og jazzmusiker – og som stjerne på den klassiske kunstmusikkens globale scene. Skuespillere ved de nasjonalt mest prestisjefylte teatrene kan ses i såpeserier hver

tirsdag år ut og år inn eller som programledere i reality-lignende serier hver torsdag i nesten like lange tider.

Kunsthøstfestivalene har også en magisk evne til vellykket programmering av mange sjangrer og av cross-over-tendenser i kunsten (Bjørkås 2002). Produksjoner som ikke ville samle mer enn en håndfull spesielt interesserte hvis de ble vist i institusjonene, samler publikummere over en lav sko på festivalene. Som medium og med sin karakter av ekstraordinær hendelse opphever festivalene noen av de tradisjonelle smaksbarrierene som er klebet til kunst-institusjoner. Deres strategiske programmering i bredden bidrar – i likhet med fjernsynet – til opplæring og avsakralisering. Festivalene virker utjevnende på verdiforskjeller i kulturen. De skaper dermed – også det som fjernsynet – krøll på kunstdiskursen. Dette bringer oss over til det siste temaet jeg skal ta opp, framveksten av kulturkonsumet og et subkulturelt forbruk.

Overgang til kulturkonsum og subkulturelt forbruk

Det utopiske prosjektet som har vært klebet til kunsten, har også formet forståelsen av publikum. Fra Schiller til dagens kunstvitere finner vi en ubrutt linje der en har ment og mener at kunstens samfunnsmessige oppgave til syvende og sist er å fremme humanitet og velferd – som sagt: et rikere menneske i et bedre samfunn. Som en del av denne ideen, eller rettere disse ideene, er publikum blitt innrullert i et tilsvarende utopisk fellesskap. Dette integrasjonsprosjektet – der kunstpublikumet i prinsippet har skullet være alle – har vært svært slitesterkt. Og det preger fortsatt en stor del av tankegodset både i kulturlivet og i kulturpolitikken. Vi vet imidlertid – og det har vi alltid visst – at det er en betydelig forskjell på kunstens publikum som idé og som empirisk realitet. I beste fall er ca. halvparten av befolkningen i Norge å forstå som et kunstpublikum, hvis vi da forstår kunstinteresse som å gå på konserter, i teater, på ballettforestillinger, i opera, på utstillinger eller å lese bøker. Og til tross for at dette er langt fra alle, har det aldri vært så mange som har vært interessert i kunst som nå (Vaage 2002). Det tradisjonelt stabile publikumet som var knyttet til

kunstinstitusjonene gjennom abonnementsordninger, de som var det empiriske motstykket til Habermas' idé om en borgerlig offentlighet (Habermas 1971), er blitt borte. I stedet for et stabilt og trofast publikum har vi fått en ustabil, utro og selekterende ansamling av kulturkonsumenter. Og kulturkonsumet er som annet forbruk styrt av på den ene siden identitetsbetinget oppslutning om subkulturer, på den andre siden av trender, moter og reklame.

Jeg tror det er på tide at vi tar denne realiteten inn over oss. Kunstforbruket er subkulturelt. Det representerer jakten på livsmening, tilhørighet og lystfølelse for en bestemt gruppe, primært de med høy utdanning. Ingenting tyder på at dette er en mer etisk høyverdig subkultur enn andre og mer kunstfjerne subkulturer. Etersom enhver subkultur har sin estetikk, vil det heller ikke være allmenn oppslutning om at kunstestetikkene er viktigere enn andre estetiske universer med mindre dette utlegges som et rent maktforhold.

Framveksten av kulturkonsumet har på mange måter ”avslørt” kunsten som et identitetsbetinget gruppefenomen. Som sådan fungerer den eksternt distingverende (jeg er forskjellig fra andre) og internt identitetsskapende (jeg er en del av et menings- og interessefelleskap hvor jeg kan treffe mine likesinnede). Det er slik subkulturer fungerer. Og ser vi på de inntil femti prosentene av befolkningen som frivillig utsetter seg for kunst i høyere eller lavere grad, så vil også disse falle fra hverandre som enhet. De representerer mange identiteter og mange subkulturelle nisjer.

Kulturkonsumet vil i vår sammenheng ha konsekvenser på tre plan. For det første vil en slik publikumsforståelse tære på kunstens tradisjonelle legitimitet. Med de populistiske vinder som rår nå, må en finne nye begrunnelser for de kulturpolitiske privilegiene som de tradisjonelle kunstartene nyter godt av. For det andre er publikums (les: konsumentenes) kvalitetsdommer av mer fundamental betydning for hva som oppfattes som godt og dårlig, i og med at de ikke kommer til arrangementer av trofasthet og vane. Forbrukermakten har økt. For det tredje gir kulturforbrukets subkultu-

relle karakter sitt selvstendige bidrag til at det blir rot i kvalitetskategoriene. Det blir mer åpenbart at kvalitet for den ene er noe annet enn kvalitet for den andre.

Oppsummering

Kunstens tendensielle innveving i kulturen, den estetiske impulsen fra innvandrerne, de strategiske mediernes nivellering av høy-lav-kategoriene og endringene i publikumsforståelsen og kunstforbrukernes preferanser har det til felles at tidligere hierarkisk atskilte verdisystemer settes på spill i samme eller sammenkjedete kvalitetsdebatter. Dette gjør det vanskelig å operere med kvalitet som en begrepsmessig enhet eller som flere parallelle, men uavhengige enheter. Pluraliseringen av kunsten, av kunstforståelsene og av smaken forutsetter et pluralistisk kvalitetsbegrep. Og et pluralistisk kvalitetsbegrep er en selvmotsigelse. Kvalitet er et relasjonelt fenomen. Noe er alltid godt og dårlig i forhold til noe annet. Kvalitetsdifferensiering handler jo nettopp om klassifisering av sammenliknbare størrelser. Og da må en ha en noenlunde enhetlig norm å sortere ut fra. Problemet er vanskelig. Jeg skal ikke gjøre noe forsøk på å løse det – i alle fall ikke her og nå. Mitt anliggende er begrenset til å peke på følgende: at det behovet for enhetlige operasjoniseringer av kvalitetsbegrepet som må legges til grunn for enhver kvalitetsevaluering, undergraves av de omtalte kulturelle endringsprosessene. Dette kommer på toppen av de problemene som fra før er knyttet til en eksplisitt språkliggjøring av estetiske verdier.

Kvalitetsparadoksets metodiske konsekvenser

Jeg skal avslutte med kort å diskutere noen mulige konsekvenser av kvalitetsparadokset. For det første skal jeg komme inn på forskernes mulige posisjoner stilt overfor en kvalitetsevaluerende framtid. For det andre skal jeg lansere noen synspunkter på forholdet mellom posisjon og metode.

Kvalitetsbaserte klassifikasjoner er like gamle som kunsten selv.

Klassifikasjon er en allmennmenneskelig aktivitet som inngår i det daglige symbolske arbeidet med å skape system i verden (Douglas 1997). Vi ordner våre omgivelser og våre erfaringer ut fra skillemerker som er innbygd i kulturen og nedlagt som dimensjoner både i tanken og i språket. Våre liv er fulle av inne/ute, høyt/lavt, godt/dårlig, pent/stygt, viktig/uviktig, nært/fjernt, profesjonelt/amatørmessig. Og så videre. Klassifikasjonskategorier er en integrert del av enhver kompetanse, profesjonell eller ikke-profesjonell. Derfor er de også underlagt ”skole” og koplet til autoritetsstrukturer. Jo mer velutviklet et kompetanseområde er, desto større kan vi anta at klassifikasjonsevnen og ofte også klassifikasjonsretten er. Hovedpersonen i Nick Hornbyes roman ”High fidelity” – den 35 år gamle og hardt prøvede Rob Fleming – kan brukes som eksempel på dette. Han er en mann som på en og samme tid oppdager at samboeren har stukket av med naboen, at ungdommen er forbi, og at platesjappa han driver i utkanten av London, verken gir ham inntekt, status eller framtidsutsikter. Det er bare en ting han virkelig er god til, og som han ustanselig også driver med: å klassifisere poplåter, TV-serier, artister og filmer – sortert på en skala fra en til fem. På dette området driver han det langt. Han – og hans to underordnede i butikken – møter enhver situasjon med å ramse opp de fem beste av ett eller annet kulturindustrielt. Blir en av dem forelsket, klassifiseres de beste innspillingene av kjærlighetslåter. Har en av dem tenkt å slå i hjel kvelden ved å leie en video, klassifiseres de fem beste amerikanske actionfilmene. Kommer det en pen dame inn i butikken, tyter de fem beste kvinnelige skuespillerne i Hollywood fram så snart hun er ute av døren. Ja, til og med når hovedpersonen reflekterer over sitt kjærlighetstap etter at samboeren flyttet, setter han seg ned og rangerer de fem kvinnene som har betydd mest i hans private såpeopera av et liv. Det forekommer imidlertid at Rob Fleming og hans medarbeidere er uenige i sine klassifikasjoner. Da oppstår det – som det rimeligvis ofte gjør – konflikter i den populærkulturelle kvalitetsvurderingsmaskinen. I slike tilfeller henter Fleming ut sine, for tiden, eneste personlige seirer. Det er hans butikk, han er eldst, han kan mest, han er sjefen. Kunnskap og posisjon gir ham den autoriteten han trenger for å avgjøre de uavklarte slage-

ne om det kulturindustrielle kvalitetshierarkiets indre orden.

Av dette kan vi blant annet utlede at kvalitet og autoritet er nært forbundet. Og slik har det alltid vært. Bestillingen til enhver evaluator er jo nettopp at han eller hun skal utøve et autoritativt skjønn. Jo større enighet det er om verdiene eller kvalitetene som klassifikasjonene står om, desto mindre er det behov for at evalueringsprosesser understøttes av autoritet. Tilsvarende kan vi tenke oss at jo mindre enhetlige verdiene er, desto mer vil det å felle legitime kvalitetsdommer forutsette autoritet. Anvender vi dette som historisk tolkningsramme, vil vi kunne si at fortidens kunstfelt hadde den fordel at ekspertisen kunne felle dommer både ut fra et relativt enhetlig verdigrunnlag og ut fra det faktum at autoritetsanvendelsen ble ansett som legitim.

I dag er situasjonen motsatt. De normative standardene er mangetydige og ekspertisens symbolske herredømme utsatt for tvil og kritikk. Hva skjer da med ekspertisen? Hva gjør de? Etter min oppfatning er det mulig å registrere tendenser til at det blant kunst-ekspertisen svares på bortfallet av enhetlige normer og forhåndslegitimert autoritet med ulike kompensatoriske strategier. De vanligste er 1) henvisning til kvalitetsforståelser i lukkede, internasjonale nettverk som ingen utenforstående kan kontrollere, 2) produksjon av kanon, som jo i en viss forstand kan forstås som å heve kunstverk og kunstnere ut av feltet hvor kvalitet settes under debatt, 3) geniforklaringer – altså at kvalitet (som en del av kanoniseringen) utlegges som et naturliggjort fenomen og 4) lukking av debatter ved arrogant underkjenning av alternative kompetanser. I den grad dette er en holdbar observasjon, møtes de usikre, anarkistiske og pluralistiske trekkene ved estetikken med rå ekspertmakt.

Det nære forholdet mellom kvalitet og autoritet – og faren for maktmisbruk – bør være grunnlag for at forskere som utvikler metoder for evaluering, bør reflektere grundig over konsekvensene av sitt arbeid. Pluraliseringen av kunsten og smaken kan leses som flere ting. En mulig fortolkning, som jeg har sans for, er at prosessene som fremmer en slik utvikling, er uttrykk for en de-

mokratisering av kunsten. Flere har fått utdanning. Flere både skaper, utøver og konsumerer kunst. Færre bøyer seg lydig for autoritetene. Da blir det viktig at ikke metodene som utvikles, blir objektivert som sannhetskriterier som styrker nettopp ekspertisenes lukkende maktutfoldelse.

Alternativet til å havne i en slik posisjon av frivillig eller ufrivillig produksjon av legitimeringsredskaper for maktttunge eliter må være at metodearbeidet har som innretning nettopp å skulle håndtere det estetiske mangfoldet. Det fins ingen enkle svar på hvordan dette kan løses. Metodeutvikling er et langsomt arbeid med runder av prøving og feiling. Imidlertid er det ett moment som kan tenkes å motvirke at kvalitetsbedømmelsen monopoliseres og lukkes. Det er at metodene som utvikles – herunder de foreskrevne evalueringsprosedyrene – har innebygd et driv mot at evaluering samtidig skaper en eller annen form for offentlighet. I en kompleks estetisk situasjon vil det være mange meninger om hva som er godt og dårlig. Ettersom økningen i evalueringer av kunstnerisk kvalitet primært er – og vil være – innrettet på å tjene instrumentelle formål, vil de også få håndfaste konsekvenser for dem som evalueres. Hvis kvalitet skal være konkurransekriteriet som skal bidra til fornuftige kulturpolitiske prioriteringer og større sjanselikhhet blant aktørene i kunstlivet, da vil det være en forutset-

ning at ekspertmakt avbalanseres mot reelle, resonnerende og diskuterende offentligheter. Selv om disse offentlighetene er oppsplittet i subkulturelle kommunikasjonsrom, er deres potensial for kritisk debatt av største betydning. En sjenerøs kunstforståelse vil kreve evalueringsmetoder som byr på sjenerøs åpenhet. Her har metodeutviklerne åpenbart en nøtt å knekke.

Litteratur

Berkaak, O.A. (2002): *Fri for fremmede. Evaluering av signalprosjektet Open Scene*, Norsk kulturråd, notatserien nr. 46, Oslo

Bjørkås, S. (1988): *Kunstfeltets "demografi" og konstruksjonen av profesjonalitet*, Nordisk kulturpolitisk tidsskrift, nr. 1/1998, Borås

Bjørkås, S. (2001): *Kunst, kvalitet og politikk*, Nordisk kulturpolitisk tidsskrift, nr. 1/2001, Borås

Bjørkås, S. (2002): *Navigering av båt med kunstner og blind skipper*, Nordisk kulturpolitisk tidsskrift, nr. 1/2002, Borås

Burger, P. (1998): *Om avantgarden*, Cappelens upopulære skrifter, Oslo

Bourdieu, P. (1993): *The Field of Cultural Production*, Polity Press, Cambridge

Bourdieu, P. (2000): *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur*. Brutus Östlingers Bokförlag, Stockholm

*Danto, A. (1976): *The Artworld* i Aagaard-Mogensen (ed.): *Culture and Art*, Humanities Press, Atlantic Highlands N. J.

Dickie, G. (1974): *Art and the Aesthetic. An institutional analysis*, Ithaca & London

Douglas M. (1997): *Rent og urent*, Pax Forlag, Oslo

Ericson, S. og Ytreberg, E. (red.) (2002): *Fjernsyn mellom høy og lav kultur*, Kulturstudier, Høgskoleforlaget, Kristiansand

Faverholdt, A. (2000): *Æstetik og filosofi. Seks essays*, Høst humaniora, København

Gens, H.J. (1999): *Popular Culture and High Culture*, Basic Books, New York

*Gripsrud, J. (2002): *Kultur og opplevelsesindustriens utvikling og betydning* i Bjørkås, S. (red.): *Kultur – produksjon, distribusjon og konsum*, Høgskoleforlaget, Kristiansand

Hobsbawm, E. (1995): *Age of Extremes. The Short Twentieth Century 1914–1991*, Michael Joseph, London

Johnsen, E., Busch, T. og Vanebo, J.O. (1994): *Økonomisk styring i det offentlige*, Tano

Habermas, J. (1971): *Borgerlig offentlighet*, Gyldendal norsk forlag, Oslo

Kjørup, S. (1971): *Æstetiske problemer: En indføring i kunstens filosofi*, Munksgaard, København

Kjørup, S. (2001): *Kunstens filosofi – en indføring i æstetik*, Roskilde universitetsforlag, Roskilde

Kultur- og kirke departementet (2003): St.meld. nr. 48 (2002–2003) Kulturpolitikk fram mot 2014

Røssak E. (1998): *Det postmoderne og de intellektuelle*, Spartacus forlag, Oslo

Tøjner, P.E. (2001): *Er kvalitet knyttet til kunstværket?* i Lund, C., Mangset, P. og Aamodt, A. (red.) Kunst, kvalitet og politikk, Norsk kulturråd, Rapport nr. 22, Oslo

Vilks L. (2001): *Om kvalitetsbegreppet i konsten* i Lund, C., Mangset, P. og Aamodt, A. (red.) Kunst, kvalitet og politikk, Norsk kulturråd, Rapport nr. 22, Oslo

Vaage, O.F. (2002): *Utviklingstrekk i kulturbruk og mediekonsum* i Bjørkås, S. (red.): Kultur – produksjon, distribusjon og konsum, Høyskoleforlaget, Kristiansand

OM FORFATTERNE

SIRI MEYER

er professor og forskningsleder ved Senter for kulturforskning, AKSIS/Universitetet i Bergen. Meyer har de siste årene arbeidet med makt og demokrati ut fra et kulturperspektiv, og har utgitt en rekke bøker både innenfor og utenfor Makt- og demokratiutredningen. Den siste er *Imperiet kaller. Et essay om maktens anatomi*. Meyer forsker gjerne i sjangrer og kommunikasjonsformer på tvers av kunst og vitenskap, og skriver utover faglitteratur også essays og fiksjonsfortellinger.

STIAN GRØGAARD

har magistergraden i filosofi og er utdannet kunstner ved Statens kunstakademi. Siden 1993 har han vært førsteamanuensis samme sted med ansvar for teoriundervisningen. Grøgaard har vært redaktør av *UKS-forum* og er nå medredaktør i tidsskriftet *Agora*. Han har publisert artikler om filosofisk estetikk, amerikansk etterkrigskunst og norsk maleri fra det 19. århundret. Han har oversatt Wittgensteins *Bemerkninger om fargene* og bidratt til antologien *Kunstnere om kunst*. I 2001 utgav han *Det vage objekt*, en bok med intervjuer med tolv gjestelærere på akademiet.

ERLING E. GULDBRANDSEN

er førsteamanuensis ved Institutt for musikk og teater ved Universitetet i Oslo. Han har skrevet doktorgradsavhandling om Pierre Boulez og etterkrigsmodernismen, og har senere publisert arbeider om norsk samtidsmusikk, fransk modernisme, tysk og norsk 1800-tallsmusikk, wagnerisme, samt musikalsk form, mening og narrativitet. Han arbeider nå med musikalsk analyse, historiografi, estetikk og musikkvitenskapelige grunnlagsproblemer.

EIVIND RØSSAAK

er førsteamanuensis i litteraturvitenskap ved forfatterstudiet ved Høgskolen i Telemark, litteraturkritiker og sakprosaforfatter. Han er for tiden også engasjert som forsker tilknyttet prosjektet "Kunst-offentligheter" i Norsk kulturråds utredningsseksjon. Røssaak har utgitt flere bøker, bl.a. *Skrujern, kanoner og trojanske hester. Samtaler om litteratur* (1996), *Det postmoderne og de intellektuelle* (1998) og *(Sic:) fra litteraturens randsone* (2001).

JOHN ERIK RILEY

er litteraturviter og forfatter. Han er redaksjonssjef for barne- og ungdomslitteratur i forlaget N.W. Damm og har tidligere vært redaktør av *Vinduet*. Riley har blant annet gitt ut novellesamlingene *Vandrehistorier* (1999) og *Mølleland* (2001) og reiseboka *San Francisco* (2003).

SHANTI BRAHMACHARI

er scenekunstkonsulent ved Norsk kulturråd. Hun er utdannet ved Warwick University i Storbritannia, og har bred erfaring fra scenekunst, både internasjonalt og i Norge. Brahmachari har blant annet arbeidet som instruktør, produsent og prosjektleder ved Tricycle Theatre og Royal National Theatre i London og ved Black Box Teater, og hun har vært kunst- og kulturansvarlig ved British Council i Oslo. Hun har vært medlem av ulike utvalg, bl.a. for scenekunst og kunst og kultur for barn og ungdom ved London Arts Board, The Arts Council of England og Norsk kulturråd.

SVEIN BJØRKÅS

er sosiolog og forskningsleder ved utredningsseksjonen i Norsk kulturråd. Han arbeider med forskning om kulturpolitikk og kunst- og kultursosiologiske emner. Bjørkås er redaksjonsmedlem i *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift* og har publisert artikler og forskningsrapporter og har redigert flere bøker om utviklingstendenser i kulturfeltet og kulturpolitikken. For tiden er han prosjektleder for forskningsprosjektet "Kunststoffentligheter", som gjennomføres i regi av Kulturrådets utredningsseksjon.

Utredninger fra Norsk kulturråd

Norsk kulturråd utgir utredninger i to skriftserier:

Rapporter: Her utgis hovedsaklig sluttrapporter fra utrednings- eller evaluerings-prosjekter av et visst omfang, og som har potensielt bred interesse for norsk kulturliv.

Notater: Her utgis arbeider av mindre omfang eller av mer foreløpig karakter.

Oversikt over begge skriftseriene finnes på www.kulturrad.no/publikasjoner

Hvordan bestille?

Notatene utgitt før 2000 er utgått. Notatene fra 37 er tilgjengelige i pdf-format på Norsk kulturråds hjemmesider, www.kulturrad.no.