

Del 1: POLITIKKEN BAK DET (NY)POLITISKE: EIT SØK ETTER KUNSTENS ESTETISKE HANDLINGSRUM:

TORE VAGN LID

Berlinmuren og det kunstpolitiske jernteppet frå 80-talet. Få ting er *meir brutalt* enn ein mur i betong, særleg om den snittar ein by av på midten, deler gater i to, kuttar jernbanenett og bruer, bryt blikket og skjer av horisonten. Som ein grotesk konstruksjon står han som eit verkjande symbol på politisk – og med det også på menneskeskapt – tvang: på herskap, stengsel og vald. Likefullt er få ting *meir iaugefallande* enn ein slik mur, så lett å støyta mot, og dermed også å ta avstand frå.

Langt vanskelegare er det å få auga opp for dei restane som vert liggjande att etter slike byggverk; smuldrande men gjenstridige ruinar, haugar av armeringsjern og asbest, ikkje påfallande og eintydige – utan graffiti og ute av spottlyset – men like fullt bolverk; hindringar som nettopp ikkje røper seg *som* hindringar. Først synlege som opne sår, som tydelege merke etter skotvekslingar. Deretter tilgrodde og løynde, til dei endar som verkjande, men ubevisste strukturar; grensdragingar i eit ytre og i eit indre landskap. Å skriva humoristisk etter Auswitsch var umogleg, hevda Theodor W. Adorno. Å skulle ta til orde for ein *politisk kunst* etter hauststormane i 1989 skulle syna seg endå vanskelegare, ikkje minst innanfor eit norsk kunstfelt.

Rekonstruksjon av ei mogleg framtid: det "upolitiske" som politisk krav og det "nypolitiske" omslaget etter 90-talet

«Å ja, det var ironi! Ja, da kan vi ta det med ro!»

(Michel Houellebecq, 1994)

Refleksjon over tid som har gått – over endring eller manglande endring – er ein første premiss for ein kvar diskusjon om politikk. Om vinklinga er estetisk eller ikkje kjem i andre rekkje. Gå kort tid attende, og berre temaet for dette tidsskriftet ville ha vore anakronistisk. Der det berre for inn til få år sidan var einsbetydande med passiv – eller endå til aktiv kulturpolitisk dødshjelp å tala om ein repolitisering av den norske kunstscena, står det meste av dagens kunstdiskusjon i politikkens teikn. I denne prosessen var 11. september *katalysatoren* – ikkje *årsaka*, slik mange no synast hevda. Omslaget – slik eg ser det – låg langt tidlegare, og vaks ut av eit underleg paradoks; eit aukande misforhold mellom det postmoderne "kravet" om det apolitiske og ein

gryande mistanke – ein uro – i delar av kunstfeltet sjølv, om at ein postmodernistisk overbygging var i utakt med ein røyndom som synte forbausande få teikn på den fleksibiliteten, toleransen og harmoniseringa som foreina nyliberal økonomi med sentral estetisk teori. Det som var slutt var ikkje historia (som politologen Francis Fukuyama hevda), men langt meir (kunst)vitskapens og kuratorens (be)grep om den. I rundinga av årtusenskiftet vart spenninga manifest som eit institusjonalisert paradoks:

Motviljen mot det politiske – ein gong ein sunn reaksjon på 70-talets ideologiske skyttargravskrigar – var sjølv blitt til eit *kulturpolitisk* krav. Opposisjon var blitt posisjon – dissenten sat med styringa. Avleira som rubrikkar i offentlege søknadsskjema, og omsett i økonomisk makt frå statsoppnemnde råd, var spørsmålet om kunstens politiske potensial i røynda eit spørsmål om *kunstpolitikken* potensial. Og i dette ligg nettopp grunnen for dette innleiande tilbakeblikket, av di det ikkje berre peikar attende, men spør seg kritisk etter kva tyngdekrefter som jamvel i skrivande stund føreset vår diskusjon og forståinga av det (ny)politiske i kunsten: Kva "politikk", kva krefter – økonomiske så vel som kulturelle – set dagsorden for kva "politisk kunst" skal romme? Kven bestemmer når eit kunstverk er politisk og når det ikkje er det? Erfaringane frå 90-talet bør nettopp vera eigna til å synleggjera at samtidskunsten ikkje handlar i eit kunstpolitisk vakuum. Kva aksjonsrom ein regissør, ein musikal eller biletkunstnar har for å tenkja og å agera politisk vert bestemt av meir enn reine kunsttekniske og innhaldsestetiske problem. Å spørja etter kunstens politikk, krev difor også eit spørsmål etter kulturjournalismens politikk, etter kuratorens politikk, og etter samtidskunstens føresetnad for å møta den nypolitiske fordringa med ein ballast – og ei sjølvforståing – djupt prega av 80- og 90-talets postmodernistiske tankeskjema.

Å spørja etter kunstens politikk, krev difor også eit spørsmål etter kulturjournalismens politikk, etter kuratorens politikk, og etter samtidskunstens føresetnad for å møta den nypolitiske fordringa med ein ballast – og ei sjølvforståing – djupt prega av 80- og 90-talets postmodernistiske tankeskjema.

Om det “politiske” no er vorte politisk korrekt, er ein då – som representant for det “nypolitiske” – framleis politisk?

Spørsmålet «om kunsten no (på ny) har vorte politisk», er ikkje berre tabloid, vagt og tendensiøst. I det ein her spør for sjølv å svara kamuflerer ein samstundes det eigentlege problemet: på kva *måte* er kunsten – no og før – politisk? For det er korkje ei ny eller særleg kontroversiell innsikt at all kunst er politisk – ikkje minst den som hevdar sjølv *ikkje* å vera det, slik det å avstå frå å handla nettopp og er ei handling – som Jean Paul Sartre ein gong så treffande formulerte det.

I kva grad vert no kunstens og kunstnarens (politiske) sjølvforståing styrt av journalistisk og kunstvitskapleg definisjonsmakt. Og vidare: Kvar går grensa mellom å beskriva kunsten, og å preskriva kunsten som politisk?

Eit ynda omkvede frå 90-talets kunstscene var ei tiltru – ei estetisk sjølvforståing – om naivt og umiddelbart (utan, som ein sa, «å tenkja for mykje») å vera på lag med samtida. Spørsmålet til kunsten og til kunstnaren vert då uunngåeleg: Om eg no (framleis 10 år etter) er *på lag med* samtida – og denne samtida (no) eksplisitt og uttala står i politiseringas teikn, er eg

då – som kunstnar – framleis politisk? Ligg ikkje det spesielt politiske nettopp heller her i det konforme – i å vera, eller å ha vorte politisk “medløpar”? Problemet er like komplekst som det er aktuelt. For ved sida av på denne måten å gjenoppliva *eit kulturpolitisk og institusjonelt maktspørsmål* berre med motsett (ideologisk) forteikn, reiser det seg her på *innhaldssida* eit spørsmål om ein med politisk kunst då også meiner ein høgre- eller endå til sentrumspolitisk kunst? (Og i så fall – kvifor ikkje?)ⁱ

«Om eit tre fell i skogen – og ingen høyrer det, lager det då framleis lyd?» Problemet, slik det plaga den skotske filosofen og teologen George Berkeley ein gong på 1700-talet, heftar også uunngåeleg ved *formidlingssida* til ein (ny)politisk kunst. Spørsmålet ligg oppe i dagen: I kva grad “eksisterer” den sceneframсыninga, konserten eller utstillinga som politisk i det den berre har vorte erfart av knappe førti innforståtte kunstnarkollegaer? Lagar den då framleis lyd?ⁱⁱ

Derimot skal Berkeleyys eige *svar* «Esse est percipi» – «Å vera er å verta sansa» – kunne katalysera eit anna og mindre iaugefallande problemfelt knytt til den (ny)politiske kunstens retoriske og strukturelle aksjonsrom. Kort: I kva grad vert no kunstens og kunstnarens (politiske) sjølvforståing styrt av journalistisk og kunstvitskapleg definisjonsmakt. Og vidare: Kvar går grensa mellom å

beskriva kunsten, og å preskriva kunsten som politisk?

I kraft av sjølv å verka/ha verka så vel kunstvitskapleg som kulturjournalistisk, kunne ein her med rette innvenda at eg med dette står i fare for å kasta stein i glashus – og det med båe hender. Svaret blir då at kritikk – særleg på kunstens område – nettopp kan, og kanskje bør, ta form – også av ein sjølvkritikk.

Politisk kunst og kulturjournalismens politikk:

Å vera (politisk) er å verta omtala (som politisk)

I den kunstnariske “næringskjeda” står kunstkritikken, og med det kunstkritikaren, høgt oppe. Med få naturlege fiendar sirklar den over sitt habitat, angrip frå uangripleg distanse og dømmer “levande” frå “døde”. I ei gjennommedialisert tid heng spørsmålet om politisk kunst uløyseleg og uunngåeleg saman med “kunstjournalismens” – forstått som kulturjournalistikkens og kunstvitskapens politikk. Få ting er difor meir bestemmende for kunsten sitt estetiske aksjonsrom – direkte og indirekte – enn den estetiske “sekundærneringas” *formidling* mellom kunsten og det offentlege. Når ei slik – kva ein må kunne kalla – “omtalens makt” verkar særleg sterkt vis-à-vis samtidskunsten, er det – trur eg – av di den er omvendt proporsjonal med det (umiddelbare) publikumsmessige nedslagsfeltet: Jo færre besøkande, lesande og høyrande i fyrste ledd, desto større vert definisjonsmakta i det andre.

Kritikaren som “fri” kunstnar: tendenser i retning ei autonomisering av “kunstjournalismen”

I sine førelesningar over estetikken føreskriv den tyske 1800-tals filosofen G.W. F. Hegel ei utvikling av kunsten som meir og meir (*sjølv*)refleksiv eller *sjølvsentrert*. Denne utviklinga bort frå det “sanseleg umiddelbare”, som nettopp for Hegel er kunstens *vesen*, ser den tyske filosofen som ein naudsynt del av kunstens utvikling som *historisk medium*. Som noko ubestemt og uavklara ser han kunsthistoria som ein kunstens strev mot *sikker kunnskap*, mot det eintydige og urokkelege. Men i dette strevet, kor kunsten i tiltakande grad vert sjølvsentrert, teknisk fokusert og oppteken av seg sjølv som form, ligg samstundes også ei utvikling fram mot kunstens uunngåelege “sluttpunkt” – for Hegel ein naudsynt og historisk abdikasjon for det begrepslege, for filosofien og vitskapen sitt ”faste begrep”. Som eit medium for verkeleg erkjenning er kunsten med dette, seier Hegel, ein tilbaketog historisk etappe.

Interessant mot ein slik profanisk horisont, er det i dag då å sjå på kva måte ein post-moderne kunstjournalisme – i ordets vidaste forstand – meir og meir synast (i hegelske termar) å dyrka, eller å gjera seg til “gjenstand for seg sjølv”.

Kunstjournalismen, kor pressa den enn måtte seiast å vera av kommersialisering og tabloidisering, har då nettopp også eit langt større publikum (ein større offentlegheit eller resepsjonestetisk nedslagsfelt) enn det sjølv ”verket” normalt kan skilta med, særleg innanfor samtidskunsten. I vår mediale røyndom kor det å vera synleg er alfa og omega, synast på paradoksalt vis kulturjournalismens makt difor igjen å auka omvendt proposjonalt med nedbemanninga i avisene, i tv og i radioen sine kulturredaksjonar. Grunnen er enkel nok: Fleire les *om* verket enn dei som les/høyrer/ser det, og di færre som skriv (talar og viser), di større vert monopoliseringa av kulturell eksponeringskapital på få journalistiske, redaksjonelle og kunstvitskaplege hender.

Situasjonen er likevel ikkje så enkel som å seia at den kulturelle “sekundærneringa” vinn over “primærneringa”: I lys av nyare kunstteori og den tendensielle opphevinga eller utviskinga av kløfta mellom kunst og ikkje-kunst, kor nettopp kunstkritikkens tekststykke sjølv vert å sjå på som litteratur, reisast heller spørsmålet om ei (pågåande) tyngdepunktforskyving eller eit “regimeskifte” innanfor *sjølv kunstproduksjonen*. Med andre ord vert min mistanke – med Hegel som bakteppe: Om ikkje det som før var kunstkritikkens (relative) hang til kunstfeltet, no går mot kunstens nærast føydale avmaktrelasjon vis-à-vis ein kunstkritikk som (trigga av og gjennom sin posisjon innanfor ein medialisert røyndom) sjølv er ved å utvikla seg til eit eige og dominerande kunstfelt.ⁱⁱⁱ

Om dette er rett, tyder spørsmålet om *politisk kunst* i så fall meir enn nokon gong å gjera seg medviten *kunstjournalismens politikk*, av di kunstens politiske aksjonsrom – meir og meir – synast bunden av ein “kulturjournalismens” aukande definisjonsmakt over kunstfeltet. Særleg av di dette altså er ei definisjonsmakt som fell saman med utviklinga innanfor media- og kunnskapsindustrien i retning av nedbemanning, tabloidisert formidlingspress og pressande deadlines.

Ein nypolitisk kunst med garden nede: Politisk kunst i vakuumet etter 90-talets postmodernisme

Ikkje minst gjeld spørsmålet om definisjonsmakt for eit kunstfelt som – lik det norske – inn til for få år sidan såg på seg sjølv gjennom prisme av eit dominerande apolitisert (og apolitiserande) forståingsregime. Der kunstdiskursen på 60- og 70-talet utspela seg innanfor ein tydeleg politisk hori-

son, kor kunnskap om ideologi og om ideologiske frontdanningar var del av ein sams intellektuell (kommunikativ) referanse, utspelar dagens diskusjon om det (kunst)politiske seg mot den diffuse og fragmenterte siktelinja av eit apolitisert 80- og 90-tal. I dette ligg det eit produktivt høve til nyorientering og til overskriding av 70-talets (parti)politiske skyttargravskrigrar. Men samstundes ligg det her nettopp også ein fare for ein vag, upresis diskusjon, kor sjølv omgrepet om “politisk kunst” vert pulverisert, trivialisert og utvatna på premissane av ein slagordsorientert og nyhende-fetisjert kunstjournalisme. For eit kunstfelt som slik langt

på veg står med den teoretiske garden nede, gjeld det difor meir enn nokon gong å få auga opp for den svært tynne linja som går mellom det å *beskriva* kunsten, og det å *preskriva* kunsten ein karakteristikk, funksjon eller oppgave – det vera seg apolitisk (som utover på 80- og 90-talet) eller “nypolitisk” (som no).

Den retoriske passiviseringa av samtidskunsten: Frå beskriving til pre-skriving av det politiske (kunst-vitskaplege hersketeknikkar)

Mykje av det som har vorte skriva om “tilbakekomsten av det politiske” på ein norsk kunstscene, har som realpolitisk verknad at den nettopp gjer vald på det

den meiner seg å artikulera. (Kultur)journalistisk kan dette lokalisera langs ein akse av grovforenklingar, kategorisering og identitetstvang, kor eit mangfald av kunstuttrykk, formgrep og kontekstar vert underordna – og dermed viska ut – under slagordet “politisk kunst”. Eit anna retorisk kraftfelt gjer seg derimot verksamt gjennom dei (vitskaplege) “prisma” som ein (tilsynelatande) deskriptiv kunstvitskap brukar i møtet med samtidskunstens famlande og utrygge søk etter eit (nytt) kritisk, enn sei politisk potensial. Med dette meiner eg ein type kunstvitskaplege “blikk” som – reflektert eller som refleks – ikkje lenger *let* seg overraska, utfordra og omkalfatra av kunsten nettopp som eksperiment, produksjon og (kritisk) overskriding, men i staden gjer seg sjølv og si eige definisjonsmakt til hovudperson på ein samtidig kunstarrena. Eit slikt kunstvitskapleg blikk gjer seg på paradoksalt vis politisk ved sjølv nettopp å verka passiviserande attende på kunsten – og på kunstens evne og vilje til kritikk og overskriding. Som freistnad på eit til- eller mot-svar, er målet avslutningsvis å lokalisera, og kritisk imøtegå nokre sentrale slike hersketeknikkar:

1. Mot bestemminga av det politiske ut frå eit allvitande "overdommar"-perspektiv:

Retorisk figur eller talemåte: «Sanneleg, det seier eg dykk – kunsten er no politisk!»

Tilsvar: Det går som sagt ei svært tynn line mellom å beskriva kunsten ein eigenskap og det å preskriva kunsten ein eigenskap. Denne variasjonen mellom er og bør vera er ofte utydeleg og flytande på kunsten og kunstkritikken sitt område. Omvendt 70-talets ideologiserte kunstdebatt er den i dag sjeldan eksplisitt (etisk-politisk) fundert, og difor

også vanskelegare for kunsten å forholde seg til. Til dette kjem den uunngåeleg tabloide eigeninteressa i å oppdaga/identifisera og begrepsfesta "Det Nye" som kulturjournalismen og kunstvitskapen har sams: identifikasjon og posisjon heng saman. Som kjent vart sosialantropologen Claude Levi-Strauss meir berømt enn det "urfolket" han bygde teorien sin på.

damentale innsikt: Ein kan ikkje stiga ned i den same elva to gonger. Det same gjeld for steget inn på teaterscena, i galleriet eller i konsertsalen. Ein reproduksjon av 70-talet er ikkje 70-talet, men nettopp *ein reproduksjon av 70-talet*, slik den nemnte Bertolt Brecht sine "reproduksjonar" av middelalderens politiske teaterformer nettopp ikkje var middelalder(sk). Det er difor ikkje (kunst)historia som er slutt om eit raudt (eller svart) flagg igjen skulle dukke opp i galleriet. Langt meir sannsynleg er det på ny teorien si forståing av den same historia.

i Spørsmålet om kva politisk agenda som styrer agendaen om det politiske.

ii I mitt avsluttande forsøk på å rekonstruera nokre sentrale estetiske posisjonar for ein politisk kunst, opnast det opp nokre ansattar til svar.

iii Kunstfelt, då i Pierre Bourdieus sosiologiske forstand.

2. Mot ei passiviserande bestemming av det politiske som naudsynt historisk, og/eller styrt etter blinde (sykliske) lover:

Retorisk figur eller talemåte: «Sikkert som årstidene er kunsten no på ny blitt politisk, slik den var det for 30 år sidan, og slik den vil verta det om nye 30!»

Tilsvar: Tenkt konsekvent skulle då også Vietnamkrigen og skrivemaskinen venda årvisst attende. Ein kunne i tillegg spørje kven og kva som då *skapte* historie – og som difor sat med *ansvaret* for ein slik evig reproduksjon av det same? Eit slikt blikk på historia (og då også på framtida) liknar interessant på det "blikket" nokre har på horoskop: Det hender ofte det ein vil at skal henda. Og der terrenget ikkje lenger stemmer med kartet, tenderer ein mot å fortrenge teorien eller å oversjå empirien.

3. Mot eit reduksjonistisk og statisk syn på kunsten som politisk:

Retorisk figur eller talemåte: «Vi har sett dei same formene før: Duchamp sette eit urinal i galleriet, Brecht mala skodespelarar kvite i ansiktet og regissøren Einar Schleaf nytta talekor på 80-talet. Ingen nye "grep" – med andre ord – det kan i høgda talast om recycling.»

Tilsvar: Det mest statiske i kunstdebatten – om ein ser han historisk – er nettopp utsegna om at alt er gjort før. I tillegg til på denne måten å vera paradoksal, gløymer denne kritikken også filosofen Heraklits (og sidan jamvel Hegels) fun-