

## Del 2: FIRE POLITISKE REKONSTRUKSJONAR FOR EIN “NYPOLITISK” KUNST

TOR E VAGN LID

Ved å spørja kritisk etter det politiske så å seia *bakanfor*, eller i “bakrommet” til eit samtidig kunstfelt, har eg ovanfor sett meg på sporet av ei innskrenking av samtidskunstens etiske og politiske handlingsrom. Frå kritikk og problemfokusering, følgjer nedanfor ein freistnad på konstruktivt å bidra til (gjen)opning eller utviding av eit slikt “handlingsrom”. I sentrum står spørsmålet: På kva måtar kan kunsten tenkjast politisk? Svara – slik dei her tek form av fire rekonstruerte posisjonar (eller “tankemodellar”) for ein politisk kunst – er altså meint som orienteringsutkast; som nokre utvalde polyfone prisme for ein fleirstemt diskusjon om det “nypolitiske”. I knappaste laget desse også – kan hende – men utan for streng deadline og heilt utan scoop-pretensjonar.

### I. Theodor W. Adorno og det politiske paradokset:

#### Politikk som “negasjon” av politikk

«Dette er ikkje ei tid for politikk i kunsten<sup>i</sup>»: Orda utgjer ikkje berre eit viktig utsegn frå filosofen, komponisten og kritikaren Theodor W. Adorno (1903-1969), men oppsummerer jamvel eit tyngdepunkt i interpretasjonen av den tyske tenkjaren. Få – om nokon – har lik Adorno kunne sette sitt preg på ein moderne kunstdiskurs, og dermed jamvel på kunsten – og på kunstnaren si estetiske sjølvforståing. I tillegg har få – om nokon – tenkjarar, i same grad som Adorno, vorte tekne til inntekt for ei *fordring* til kunsten og kunstnaren om å *avstå* frå det politiske. Problemet med slik å gjera Adorno til advokat for ein “apolitisk kunst”, er derimot at to sider ved det innleiande sitatet – svarande til dei to preposisjonsledda i setninga – bevisst og/eller ubevisst tapast av syne. For det fyrste overser eit slikt “blikk” i kva grad Adornos estetiske posisjon – nettopp som ein *nymarxistisk* posisjon – uløseleg og vedvarande er knytt opp mot ei tiltru til *kunst som samfunnskritikk* og til *kunsterfaring som kritisk erfaring*. For det andre underspeler ein i dette Adornos gjennomgripande forståing av kunsten, og av kunsttenkinga nettopp som *historisk*. Så er det verdt – ikkje minst for ein samtidskunst av i dag – å ha i minne at sitatet ovanfor, Adornos skjerpa polemikk mot politiseringa av kunstscena, svarer til ein bestemt historisk og samfunnsmessig kontekst. Med andre ord: Adornos “*Dette*” var i 1952.

#### Kritikken av den politiske kunsten som “sjølvmotseiande”: “Politikk i kunsten”

«*Tanken om eit bodskap i kunsten, jamvel der det er politisk radikalt, ber alt i seg ei tilpassing til verda*<sup>ii</sup>».

I midten av ei politisert verd, i eit Tyskland og eit Europa rive mellom klassekamp, militarisme og nasjonalisme, er det i *negasjonen* av det politiske at kunstverket – for Adorno – finn sin politiske eller kritiske verknad. Ikkje ved å idealisera, ved utopisk å halda fram ei “betre” verd, men ved nådeløst å avvisa den kommunikasjonen med den “empiriske røyndomen” – den gjennominstrumentaliserte verda – som for (ny)marxisten Adorno er framandgjerings og undertrykkingas utgangspunkt og garantist. Kritikken av ein kapitalisme som for Adorno er ved å trengja inn i kvar minste del av røyndomen, kan difor nettopp ikkje ytrast av ein kunst som sjølv kommuniserer (eller går i dialog) med denne røyndomen, «Av di [...] « – som han skriv i hovudverket *Estetisk Teori* – «[...]kommunikasjon er ånden si tilpassing til det nyttige, kor gjennom den gjer seg sjølv til vare. Og det som i dag kallast meining tek sjølv del i dette uvesenet.»<sup>iii</sup> Tvert om ligg det politiske i kunsten i det å *umndra seg* meining, i *diskommunikasjonen* som avvising eller negasjon. Berre i det absolutt “negative”, i det vakuemet av meining som kunstverket etterlet seg, kan mennesket i kunsten og kunsterfaringa sjå seg på sporet av noko anna; av ein *annan* røyndom, ei *anna* fornuft enn den “herredømmets instrumentelle ånd” som for Adorno ligg avleira i sjølv språket – i begrepet, kunne ein seia, som *overgrep*. Slik kan Adornos førestilling om ein politisk kunst formulerast som eit paradoks: Berre ein apolitisk kunst kan ha ein politisk verknad.

#### “Sjokket” som politisk erfaringsmodus

Til denne argumentasjonen høyrer Adornos lokalisering av det spesifikt “politiske” i *sjokket* som (verknads)estetisk erfaring. I essayet «Engasjement» (frå *Notar til litteraturen*), rykkjer nettopp sjokket som “politisk kategori” i forgrunnen:

«*Langt frå den einaste mangelen ved diskusjonen om enga-*

Slik kan Adornos førestilling om ein politisk kunst formulerast som eit paradoks: Berre ein apolitisk kunst kan ha ein politisk verknad.

OFFENTLIGHET

63

*sjement i kunsten, er det at den ignorerer effekten av dei kunstverka der verket sin eigen formlov ikkje tek omsyn til ytre effektar. Så lenge ein ikkje får auga opp for kva sjokket av det uforståelege kan kommunisera, heldt heile disputten fram som skuggeboksing.»<sup>iv</sup>*

Når ein i dagens kunstdebatt høyrer diktum om til dømes at «kunsten skal vera eit plaster på sjelens gnagsår» eller at han skal «samla trådane i ei kaotisk og postmoderne verd», er dette – om enn i trivialisert forstand – ei vidareføring av Lukács blikk på det politiske ved kunsten.

Slik rettar Adorno sin frontalkritikk – ikkje berre mot ein kvar form for politisk engasjement, i tydinga «meining», «ytring» og «bodskap» i samtidskunsten, men jamvel mot eit kvart kunstverk som kommuniserer på nivå med den «empiriske verda». I dette ligg òg ei avvising av alle former for (ny)realisme, fotografisk naturalisme («kameraobjektivism») og «journalistisk» dokumentarisme i samtidas kunstfelt. Med det politiske «paradokset» snudd på hovudet, lèt det seg frå dette forstå kvifor Adorno skjerpar sin kritikk nettopp mot erklærte «politiske» (samtids)kunstnarar som Jean Paul Sartre, Bertolt Brecht og Kurt Weill, og set dei i polemisk opposisjon til mellom anna Samuel Beckett, Arnold Schönberg og Paul Klee. I Sartres appell om politisk kunst som «Engasjertkunst»<sup>v</sup>, ser Adorno nettopp det motsette: ein kunst som allereie i sitt politiske utgangspunkt (eller ambisjon) gjer seg ukritisk og dermed (politisk) regressiv ved sjølv – i det den instrumentelt forpliktar seg på noko utanfor seg sjølv – å tala «herredømmets språk». Mot dette stiller Adorno det «innkapsla», sjølvforpliktande kunstverket; ein kunst som grev seg stadig djupare og meir kompromisslaust innover mot sine egne formale og tekniske grunnlag, heller enn utover mot politikk og samfunn. For, som han skriv om Klees bilete Angolus Novus; dette er «ikkje ein engel som gjev, men tek.»<sup>vi</sup>

Det er her i frå at det vert mogleg for Adorno å knytta sitt begrep om ein *kunstens sanningsgehalt* med ei forståing av kunsten som kritisk – enn sei politisk: Det formalt framskridne (avanserte) verket manifesterer seg altså som politisk «sjokkskapande» idet det mest konsekvent *avviser* – og då jamvel og *vert avvist av* – ei verd som ønskjer å underordna alle sider ved røyndomen, frå kunst til natur og vitenskap, eit identifiserande begrep. Kunstens revolusjon ligg med andre ord i å nekta å underleggja seg ein (borgarleg) «sunn fornuft», som nettopp ikkje er «sunn», men derimot ideologisk represiv.

## II. György Lukács: Det politiske som realisme, einskap og utopisk forsoning

I kritisk opposisjon til Adornos modernismeteorologi står den

ungarske marxisten og kunstkritikaren György Lukács (1885-1971). Den såkalla «modernismediskusjonen» mellom Adorno og Lukács<sup>vii</sup> evner like fullt å dela den kunstteoretiske venstresida i to på ein måte som har vidtrekkande konsekvensar for kunstens sjølvforståing som «politisk». Slik sett går det ein raud tråd mellom 30-talets «modernismedebatt» og den kunstdiskursen som på 70-talet kom til å splitta den politiske venstresida kring spørsmål om «folkelegheit», elitisme, formidling og regionalisering av kunstscena. Langt mindre iaugefallande er dei historiske straumdraga som (om enn ubeviste) gjer seg manifest i dei pågåande diskusjonane kring scenekunstens (og filmens) tilhøve til «den gode historia», «postdramatisk teater», performancekunst etc. Når ein i dagens kunstdebatt høyrer diktum om til dømes at «kunsten skal vera eit plaster på sjelens gnagsår» eller at han skal «samla trådane i ei kaotisk og postmoderne verd», er dette – om enn i trivialisert forstand – ei vidareføring av Lukács blikk på det politiske ved kunsten.

I sitt frontale angrep på modernismens «formalisme», ser den ungarske marxisten nettopp eit tap av det realistiske kunstverket (og då særleg den realistiske romanens<sup>viii</sup>) evne til dialektisk å formidla («mediera») mellom mennesket og ei (ytre) seinindustriell verd prega av oppløysing, framandgjerding og individualisering. Ved å føra vidare eit grunnmotiv frå filosofen Hegels estetikk innanfor ein marxistisk horisont, held Lukács fast ved kunsten og den estetiske erfaringa som noko «utopisk» – som noko som evnar å syna ut over framandgjerdinga i eit moderne kapitalistisk samfunn, og som difor set mennesket attende som skapande sentrum i sin eigen røyndom. I den realistiske romanens organiske og røyndomsnære form, kor det nettopp lukkast einskildmennesket (kunstnaren) å samla – og samstundes å formidla det tilsynelatande oppsplitta og kaotiske i eit ordna og avrunda kunstnarisk univers, ser Lukács eit løfte om *identitet* eller *harmon*i mellom mennesket («for-seg-væren») og verda («i-seg-væren»). I dette utopiske ved kunsten grip den marxistiske filosofen og kritikaren det politiske som eit frampeik om *noko som skal koma*; ein historisk epoke og eit (klasse)laust samfunn der mennesket på ny er «heime» i si eiga verd. Det «terapeutiske» eller «heilande» ved kunsten er for Lukács med andre ord det «syntetiserande» ved verket, eller – kanskje betre – verket som *syntese*. Kunstens «idealitet», det forsonande, ligg såleis i tiltrua til *det organiske verket* vidareført som (utopisk) motvekt mot utspaltinga og oppsplittinga i den kapitalistiske samfunnsutviklinga. Slik vert det og mogleg å forstå det doble kravet som Lukács (direkte og indirekte) stiller ein «politisk» kunst, der fordringa om eit (sosial)realistisk *innhald* følgjast opp av kravet om ei or-

ganisk og heilskapleg (kunst)form. Kunsten sitt løfte om «harmoni» (syntese) dannar i dette perspektivet (slik den gjer det i Hegels kunstfilosofi) eit motsvar mot den *direkte* erfaringa av verda som noko ytre og framandgjort, eller – med Lukács eigen term – som *andre natur*. Med dette stiller Lukács, og tradisjonen frå Lukács, seg ikkje berre avvisande til det «formalistiske» kunsteksperimentet og til subjektorientert ekspresjonisme, men samstundes også til ein kvar form for «naturalisme» (fakta-referansar), «objektivism» og dokumentarisme, av di desse – ifølgje Lukács – nettopp ikkje lukkast artikulera og formidla verda som heilskap (konkret totalitet). Det er frå ein slik posisjon at den ungarske tenkjaren kan utropa den moderne avantgardens «anorganiske manifestasjonar» til symptom på (og då samstundes også til eit regressivt ideologisk knefall for) den borgarlege samfunnsforordningas kapitalistiske framandgjerding, oppsplitting og utspalting. I essayet «Es geht um Realismus», skal kritikken heftast så vel ved Franz Kafkas ekspresjonisme som ved Bertolt Brechts og Erwin Piscators estetiske «objektivism»: «Heller enn isoleringa av individuelle kjensler og stemningar frå ein vidare samfunnsmessig røyndom, har vi no isolasjonen av *objektive fakta* frå konkret personleg erfaring.»<sup>ix</sup>

## III. Ein ny-politisk hyperrealisme: «In-your-face-estetikk»

Den så kalla postmodernismen hadde – og har framleis – som sitt grunnleggjande «diktum» ei oppløysing (og dermed oppgjeving) av dei «store historiene», forstått vitskapleg så vel som politisk-etisk. Ruinane etter Berlinmuren vert utover 80- og 90-talet samstundes til gravstøtte for «utopien», eit falmande minne over dei overordna perspektiva som sette mennesket og menneskets undertrykking og framandgjerding inn i ein «logisk» og eintydig forklaringsmodell. Slik fell ikkje berre Karl Marx (og dermed òg Lukács) «historiske materialisme» med sitt vitskaplege løfte om ei anna og betre verd, men jamvel og optimistiske konservative modellar og systemfunksjonalistiske teoriar<sup>x</sup> i retning av naturleg utvikling og trinnvis overvinning av samfunnsmessige misforhold og manglar. Med impulsar frå popkultur, med «recycling» og ein tendensiell overgang frå (kunst)verk mot «ambient» (kunst)erfaring, kjem etter kvart òg Adornos «klassiske» og verkorienterte modernisme på defensiven.

### «There is no such thing as society» (Margaret Thatcher)

90-talets Storbritannia finn seg i ein situasjon kor aukande sosial naud må møtast på ruinane av det som før Margaret Thatcher sitt nyliberale eksperiment hadde vore eit offentleg

velferdstilbod. I spennet mellom ein brutalisert politisk-sosial røyndom og den postmodernistiske oppsmuldringa av politiske, så vel som vitskaplege støttepunkt, vert det katalysert ein ny politisk reaksjon i det britiske kunstfeltet. Med scenekunstfeltet som kraftsenter, og nært knytt til namn som Sarah Kane (1971-1999) og Mark Ravenhill (1966-), tar den politiske reaksjonen form av ein sjølvproklamert og konfrontativ «hyperrealisme» – ein «in-your-face-estetikk» – med vidtrekkande gjennomslagskraft på dagens europeiske – og då ikkje minst på ei nordisk kunstscene.<sup>xi</sup> Samstundes er dette ein posisjon og eit politisk «program» som (ubevisst) revitaliserer spaninga mellom Adornos modernistiske «sjokk-estetikk» på den eine sida, og Lukács program for ein (sosial)realistisk «utopisme» på den andre. I programmet for ein ny, uformidla og konfronterande kunst, finn seg altså på interessant vis revitalisert ei tiltru til *sjokket* som politisk verkande. I steil kontrast til Adornos vekting av det formalistiske, av sjokket som resultat av kunstens (negerande) avstand til røyndomen, ligg det derimot her til grunn eit program som kan forståast som ein *ny naturalisme* («hyperrealisme») i tydinga ein ekstrem nærleik til denne røyndomen. Ved å konfrontera eit borgarleg (britisk) kunstpublikum med ein brutal sosial realitet som dette publikummet hevdast å vegra seg for, skal «sjokket» opna for eit nytt politisk medvit; ei endring i den samfunnsmessige grunnhaldninga. Slik vert «in-your-face-estetikken» sine kunstmanifestasjonar prega nettopp av ein frontal (hyper)realisme kor eksplisitt vald, blodig analsex, aids og ecstasy dannar grunnmotiv i eit postmodernistisk «rom» utan utveg, utan forklaring og utan forsoning. Der «in your face-estetikken» såleis på avgjerande vis tangerar Lukács «sosialrealistiske» ambisjon, bryt den som politisk posisjon, ikkje berre med Adorno, men jamvel òg med Lukács, idet den altså i ekstrem grad revitaliserer og radikaliserer eit naturalistisk program i rett linje frå Emil Zola og den franske 1800-tals naturalismen: Med reindyrkinga av det «negative», av det «nedrige» og reale, forstått som det postmodernistiske samfunnets mest ekstreme skuggesider, er det i den uformidla speglinga – i «kameraobjektivismen» – at det politiske ligg fundert, og korkje (som hjå Lukács) i den forsonande utopien, eller (som hjå Adorno) i den absolutte negasjonen av den «empiriske røyndomen».

Med scenekunstfeltet som kraftsenter, og nært knytt til namn som Sarah Kane (1971-1999) og Mark Ravenhill (1966-), tar den politiske reaksjonen form av ein sjølvproklamert og konfrontativ «hyperrealisme» – ein «in-your-face-estetikk» – med vidtrekkande gjennomslagskraft på dagens europeiske – og då ikkje minst på ei nordisk kunstscene.

#### IV. “Plansje-estetikkens” (manglande) bakside: Innendingar frå Bertolt Brecht – 50 år etter

«Han [den realistiske forfatteren] er midt i røyndomen. Forfatteren beskriv altså røyndomen, og han vert ståande i sine egne beskrivingar!» (Bertolt Brecht, *Arbeidsjournal*, juli 1938)

Den som hugsar attende til biologitimane på 60-, 70- og 80-talet vil kunne minnast plansjar i sterke fargar. Ein vanleg diktisk praksis var å visa bilete av ville dyr, gjerne eksotiske, slike som løver, nashorn og nebbdyr. I tillegg fanst det plansjar kor det var avbilda tarmar og innvollar. Som barn på 70- og 80-talet hugsar eg desse timane som yttarst spanande. Ein gleda seg til dei, så mykje at ein av og til gjekk og titta på plansjane på eiga hand – i smug. Men vi – som nok dei fleste barn – ville likevel vite noko meir. Når fascinasjonen over tingens eksistens og utsjånad hadde lagt seg, ville vi vita noko om kvar, korleis og kvifor. Spørsmåla hagla – nettopp av di barn tør å spørja verda, ikkje berre koma den i møte med eit gjenkjennande nikk. Ein ville til dømes vita om det stemte at tigreren no var utryddingstrua, om kor mange tigrarar som var att, og om kvar årsaka til rovjakta låg. Vi ville ha svar på – ikkje om tolvfingertarmen (eit namn ein interessant nok aldri gløymer når ein fyrst har høyrte det) hadde ein mørk og utheva kreftsvulst – det såg ein jo sjølv, men *kvifor* kreftsvulsten var der, og om og korleis ein kunne koma den til livs.

#### Gjenkjenning vs. Erkjenning?

Det kan verka som eit kjempesprang, men dette står i nært slektskap til kontroversen mellom Lukács og dramatikaren og teoretikaren Bertolt Brecht (1898-1956) ut over på 1930-talet.<sup>xii</sup> Vendt mot Lukács (og hans – kan hende vel så kjente allierte i teateret – Konstantin Stanislavskijs) krav til kunsten om realisme og truverdigskap, men samstundes vendt mot Adornos asketiske “negativisme”, gjorde Brecht seg følgjande notat: Ein ting er at ein *observerer* at ein stein fell til bakken. Noko heilt anna er det å vita – eller i det minste freista å finna ut – *kvifor* ein stein fell til bakken.<sup>xiii</sup> Dette gjeld – etter mi meining – og for dei fortapte og loddrett fallande junkyane i (og utanfor) Sarah Kanes og Mark Ravenhills estetiske kunststrom 50 til 60 år etter. Tenkt *med* Brecht: Eit spegelbilete er nok eigna til direkte (uformidla) sjokkoppleingar – ein ser “the real thing”, men det seier oss ikkje stort meir enn vart vi førespegla “nokre få eksplisitte polaroider” (interessant nok tittelen på eit av Ravenhills siste stykke).

Trass sin – for mange – utidige akademiske tone, gjorde Brecht seg sjølv merksam på at vegen ikkje var lang frå barnet sin oppdagingsglød til vitskapens eksperiment. Vendt mot Adorno-skulens politiske pessimisme (fordringa om politisk kunst som «likvidering av meining»), men samstundes altså

avvisande til – og avvist av – Lukács marxistiske “forsoningsestetikk”, ser han kunsten sitt potensial som *sosialt feltstudium*; eit vitskapleg eksperiment på kunsten sine egne premisser. I estetisk og historisk klem mellom to dominerande “skuledanningar” opnar det seg difor her med Brecht ansatsar til eit alternativt “blikk” på det politiske; eit blikk som berre så vidt kan seiast å ha lukkast overvintra modernismens revitaliserte «L’art pour L’art», 70-tallets krav om det “folkelege”, og postmodernismens kamp for oppløysing og avskrivning av “det politiske”. Stikkord for ein “brechtiansk posisjon” som aldri – frå Brechts hand – vart formulert i ein einskapleg teori, kan vera: Kunstverket som posisjon heller enn “negasjon”, som “lupe” – heller enn spegel, som meningsfull innsikt heller enn “likvidering av meining” og som “verfremdande” “underleggjering” heller enn ubestemt estetisk “sjokk”.

<sup>i</sup> Adorno, T.W., «Engagement», *Notar til litteraturen* (Noten zur Literatur). Engelsk oversetjing: *The Essential Frankfurt School Reader*, Oxford 1978, s. 318. (Også i oversetjing Adorno, «Commitment», *Notes to Literature*, New York 1991-2, II bind, pp. 92-3).

<sup>ii</sup> Ibid, s. 317.

<sup>iii</sup> Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M 1973, s. 115.

<sup>iv</sup> Adorno, *Notar til litteraturen*, *ibid.*, s. 303.

<sup>v</sup> Sartre, Jean Paul, *Kunstneren og hans Samvittighet: Utvalgte Essays*, Danmark 1964.

<sup>vi</sup> Adorno, «Engagement», *ibid.*, s 318.

<sup>vii</sup> Som i røynda knappast kan seiast å ha vore ein open konfrontasjon.

<sup>viii</sup> Eksemplifisert gjennom Tolstói, Stendahl og Balzac, men jamvel også Scott, Stendahl, Goethe, Dickens og – jamvel – Thomas Mann.

<sup>ix</sup> Lukács, G., *Essays on Realism*, s. 45 (sitatet ovanfor er henta frå E. Lunn, *Marxism and Modernism – an Historical Study of Lukács, Brecht, Benjamin and Adorno*, London 1982, s. 81).

<sup>x</sup> Slik grunnstøyter postmodernismen, så vel ein konservativisme ba sert på sosialdarwinisme (Spencer) som ein defensiv liberalisme i tradisjonen frå Talcott Parsons.

<sup>xi</sup> Regissøren Thomas Ostermeier og hans Baracke D-prosjekt (Berlin) har verka som katalysator for «in-your-face-estetikken» innanfor eit tyskspråkleg – og etter kvart internasjonalt – teater. Etter overflyttinga frå Deutsche Theater til teatret Neue Schabühne i 2000, er Ostermeier og hans teater framleis viktig berar og formidlar av estetisk tankegods frå 90-talets britiske «hyperrealisme».

<sup>xii</sup> Som kanskje kjent var Brecht alltid (i motsetning til ein norsk teatertradisjon) levande oppteken av barneteater og barn sitt forhold til teater.

<sup>xiii</sup> I Brechts *Dialoge aus dem Messingkauf* les ein: “FILOSOFEN: De veit at ein som let ein stein falla til jorda enno ikkje har oppdaga fallovene. Det same gjeld for ein som til punkt og prikke beskriv det same fallet. Ein kan kanskje seia at deira utsegn ikkje motseier røyndomen. Men vi vil noko meir – i det minste vil eg det.” Brecht, *Dialoge aus dem Messingkauf*, Frankfurt a.M. 1971, s. 27 (mi omsetjing).