

Kunstens autonomi i opløsning og arenabegrebets relevans i kunstpolitisk analyse¹

Anne Marit Waade

Ph.d., ekstern lektor, Institut for Informations- og Medievidenskab,
Aarhus Universitet, Niels Juels Gade 84, DK-8200 Århus N
telefon: +45 - 8942 1978 (kontor)
e-mail: amwaade@imv.au.dk

Artillery er en kunstnergruppe fra Århus der skaber møder mellem almindelige mennesker. Det vil sige at de ikke producerer artefakter, men istedet konkrete handlinger. F.eks. har de delt blomster ud ved en banegård, de har skrevet tekst med vand på en flisebelagt åben plads i Barcelona hvor hverdagsmennesker passerer, og de har haft stand på et marked hvor de delte gratis gasballonger ud hvor forbipasserende kunne sende sine drømme til himmels. Med andre ord er det ikke tale om kunst som kan pynte på museer eller over sofaen, ej heller vises frem på teaterscener eller i koncerthaller. Kunsthistorisk kan disse former for kunst forklares som konceptkunst eller performancekunst. Men til forskel fra mange andre koncept- og performancekunstnere, er det ikke den kunsteriske idé, men derimod selve mødet der er centralt, og derfor indgår f.eks. ikke dokumentation eller andre former for forevigelse af hændelsen som en særlig del af deres arbejde. En af gruppens medlemmer forklarer at:

Fx når vi deler blomster ud er det usynligt for alle at vi rent faktisk

¹ Paperet bygger på et uddrag fra min ph.d.-afhandling: *Teater i en teatraliseret samfunnskultur – resepsjonskulturelle mønstre i aktuell scenekunst*, Center for Tværfæstetiske Studier, Aarhus Universitet, februar 2002 (uddrag fra kapitel 4: "Kunstens arenaer – brudd i betydningsdannelsen", samt kap. 14: "Institusjonen Kunst: autonomi i opløsning"). Grunden til at jeg har valgt at viderebringe idéerne og argumenterne i denne sammenhæng, er fordi de ikke blot indebærer receptionsanalytiske perspektiver, men også væsentlige kunstpolitiske konsekvenser.

deler flere blomsterbuketter ud. Den enkelte modtager oplever situationen som et enestående møde, hvor et andet menneske spontant henvender sig med ønsket om at give en buket blomster. Vi afslører ikke vores identitet som kunstnere, men leger med på vores egen leg for at overskride grænsen hvor kunstens legitimitet bekræfter vores ret, til det sted hvor vi optrædersom ligeværdige medmennesker med generøse eller suspekte motiver, alt efter reaktionen fra dem vi henvender os til. Ofte afstedkommer kontakten en fælles dialog omkring intentionen bag buketten: At det er en stafet, hvor man opfordres til at give buketten videre. Fra vores side drejer sig om at iværksætte tanker der rækker ud over denne og beforder ideer som gør modtagerene istand til at opleve situationen som en mulighed med forskellige og positive potentialer. (Trine/*Artillery*, i mail til undertegnede 03.03.03)

Det findes mange tilsvarende eksempler fra den aktuelle kunstscene, f.eks. Annika Lundgren som inviterer glade byturister med på fiktiv sightseeing, eller *site specific*-kunstnere som orienterer sig væk fra teaterets scenekant til fordel for seværdige steder. Det som er vigtigt i denne sammenhæng, er at kunstnerne forlader kunstinstitutionens traditionelle arenaer, til fordel for andre arenaer. *Artillery* indtager f.eks. private og hverdagskulturelle arenaer, og gruppen har ingen ambitioner om at gengive, dokumentere eller synliggøre sine aktiviteter overfor det almindelige museumspublikum. De vigtigste spor gruppen efterlader (og som bliver genstand for en evt. forevigelse i kunsthistorien), er deltagernes flygtige erindringer om et møde engang.

I dette konferencepaper vil jeg argumentere for at kunstens autonomi er i opløsning og at kunsten bevæger sig væk fra kunstens traditionelle arenaer, for at træde ind på andre arenaer som f.eks. politik, hverdagsliv, underholdning eller terapi. Der sker dermed en overlappning mellem de forskellige arenaer, og der opstår forskellige former for arena-effekter. Der er tale om en historisk og

kunstnerisk bevægelse der går helt tilbage til modernismens spæde begyndelse, men mit anliggende ved at bringe diskussionen frem i lyset i denne sammenhæng, er at jeg mener selve kunstinstitutionen har ændret karakter i det senmoderne, og at dette får betydning for kunstens samfundskulturelle værdi og autonomi. Dermed får diskussionen også en kulturpolitisk relevans. For bedre at opfange disse tendenser vil jeg foreslå arena-begrebet som et relevant analysebegreb, samt uddifferentiere kunstens institutionelle og kulturelle dimensioner i den kunstpolitiske analyse.

Kunstens guldværdi

Kunstopplevelser er mere end tidligere blevet en vare på et konkurrencepræget kulturmarked hvor aktørerne slås om de samme skatte kroner og de samme publikumsgrupper. I dette kulturelle overflodsamfund udvikler publikum sig til bevidste og masseforbrugende kunder, og Kunst med stor "K" bliver en saga blot fordi kunstopplevelser ikke længere nødvendigvis repræsenterer kvalitativt anderledes oplevelsesformer end så mange andre kulturelle tilbud og hverdagserfaringer. I denne senmoderne overflodskultur, kan Institutionen Kunst ikke længere garantere kunstværkernes og kunstopplevelsens (guld)værdi samfundskulturen. Jeg henleder her opmærksomheden på Bourdies' kapital-logik, hvor kunst tillægges en særlig værdi i forhold til et bestemt felt, og at denne værdi er bestemt efter en kulturel "guldværdi". Denne form for kapital-logik kan kun forsvares ud fra en forestilling om at Kunstinstitutionens kulturelle værdigrundlag anses som solidt og uforanderligt. Ligesom guld. Med udgangspunkt i senmodernitetens kulturelle overflod (eller inflation om man vil),

vil denne guldværdi være ustabil og skrøbelig, og den kan ikke længere stå som kunstens kulturelle garant.

Mit pointe er at med den kulturelle senmodernitet sker der et samfundskulturelt skift, og sammenhængen mellem *kunstinstitutionens samfundsmæssige rolle* og dens *kulturelle betydning* er i opløsning. Begrepsparret samfund og kultur er i denne sammenhæng hentet fra antropologien og henviser til to analytiske dimensioner ved et givet kulturelt fænomen: samfund omfatter *objektive, strukturelle, institutionelle egenskaber ved helheden*, mens kultur er *den subjektivt betydningsbærende, erfaringsorganiserende dimension* (Kaare Nielsen, 1993, s. 25). Samfund og kultur repræsenterer med andre ord to sider af samme sag. Modernitetens traditionsopløsning har medført en grundlæggende uddifferentiering mellem sociale sammenhænge og deres kulturelle betydning. Thomas Ziehe forklarer dette brud i betydningsdannelsen som en *"opløsning mellem de samfundsmæssige strukturer og deres semantikker"* (Ziehe 2000).

Ved at se på relationerne mellem samfundets strukturelle og kulturelle dimensioner i et givet samfund, har man kunnet forklare hvordan forskellige sociale enheder (f.eks. familien, parforholdet eller naboskabet) i moderniseringsprocessen er blevet tømt for traditionelle kulturelle betydninger og dermed er blevet fyldt med nye funktioner og betydninger. Kirken har f.eks. været centrum for religiøs og moralsk betydning, slægt og stand var bestemmende for enkeltindviders sociale identitet og tilhørighed, opdragelse af børn var forankret i familien som social institution, etc.. På denne måde var relationen mellem samfund og kultur tæt forbundet. I modernitetens traditionsopløsning og uddifferensiering, opløses og forskydes langsomt forholdet mellem sociale institutioner og deres

kulturelle betydninger og funktioner, og der opstår nye forbindelser og sammenhænge.

I forhold til kunstinstitutionen som samfundsmæssig institution, lever den i bedste velgående og der dukker til stadighed det ene store operahus, kulturhus, kunstmuseum og kongelig bibliotek op efter det andet. Men set i lyset af modernitetens detraditionalisering og uddifferensiering, er kunstinstitutionens *kulturelle* betydning i opløsning. Det er selve kunstens *autonomi* som sættes ud af spil når kunst er blevet en åben arena for betydningsdannelse. Det at autonomibegrebet er sat på dagsorden i den aktuelle kunstdebat, kan i sig selv ses som symptom på at kunstens autonomi og aura er stillet i tvivl, og at der ikke længere er en oplagt sammenhæng mellem kunstens institutionelle strukturer og dens kulturelle betydning. Disse grundlæggende ændringer i kunstinstitutionens samfundskulturelle rolle og indflydelse, får konsekvenser for publikums reception og omgang med kunst, og de griber ind i selve konsensus for offentlig kulturpolitisk engagement og argumentation.

Modernismens fuldbyrdelse af idéen om kunstens autonomi

Idéerne om kunstens autonomi kan føres tilbage etableringen af Institutionen Kunst med dens institutionelle, økonomiske og ideologiske udgrænsning på 1700-tallet i forhold til royale, religiøse og håndværksmæssig aktiviteter². Dette grundlag blev videreudviklet og legitimeret gennem bl.a. kunstfilosofien, borgerskabet og kunsternes nye rolle og interesse.

² Arnfinn Bø-Rygg beskriver kunstinstitutionens historiske fremvækst i sin artikel "Institutionen Kunst", in: Bø-Rygg, A. & Sørby, H. : *Kunst- og Kulturformidling*, Universitetsforlaget Oslo, 1985.

Med fokus på kunstinstitutionens historiske forandring, er modernismen et fænomen som på den ene side var muliggjort af kunstens autonome status, og på den anden side er årsag til autonomiens opløsning i senmoderniteten. Kunstinstitutionen har haft en oplagt interesse i at indlemme de nye modernistiske kunstneriske udtryk, også selv om disse til tider stod i opposition til institutionerne selv. Den historiske avantgarde havde f.eks. som mål at sprænge og opponere mod kunstinstitutionens dominans både kunstnerisk og samfundspolitisk, men den blev selv siden inviteret indenfor i magtens templer og "spist op" af sin egen modstander som en form for kulturel kannibalisme. Avantgardens krigerske ånd blev tæmmet og ufarliggjort mens dens nyhedsværdi overfor et begivenhedssøgende publikum blev kunstinstitutionens redning.

Kunstens autonomisering og institutionalisering var tæt forbundet, og dens autonome status indebar at kunsten både kunne indtage en kritisk kommenterende rolle i forhold til samfundet, og samtidig punktere kritikkens effekt (Bø-Rygg, 1985). Autonomiseringen fritstillede kunsten i forhold til tidligere regler og politiske og sociale forpligtelser, men betød samtidigt at den blev gjort ufarlig og umyndig i forhold til samfundet. Denne fritstilling skabte en indre dynamik og en egen logik i moderne kunst omkring fornyelse og udvikling, hvor *overskridelsen* har fået en særlig funktion:

Selve kjernen i institusjonen Kunst er autonomi-statusen. Autonomi muliggjør både den kritiske funksjon kunsten etter hvert kan få (særlig i modernismen) og det at den blir uten praktiske følger. På produksjonssiden ytrer autonomien seg i at kunsten ikke lenger er bundet av en samling normer. Autonomi-statusen erstatter så å si den tradisjonelle regelestetikken. I stedet taler man om verkets egen logikk, som gjør at det kan

sees som en sluttet meningssammenheng. Det er når kunstverket tendensielt gir seg sine egne regler, at en egenutvikling i arbeidet med de kunstneriske virkemidler kan begynne og dermed også tanken om estetisk fremadskriden forstått som en iboende utviklingslogikk, som ble så karakteristisk for modernismen. (Bø-Rygg, 1985, s. 17)

Bø-Rygg's tankebaner er inspirert av Peter Bürger's ideér i *Theorie der Avantgarde* (1974) hvor kunstens kritiske funktion bliver en falsk bevidsthed i marxistisk forstand, fordi den skjuler sin egentlige funktion: at sikre det borgerlige samfund dets fortsatte eksistens. Der hvor modernismen, og i særlig grad den historiske avantgarde, var et oprør og en protest mod kunstinstitutionen og det borgerlige samfund, havde autonomistatusen og kunstens funktionsløshed den virkning at kritikken ikke fik praktiske følger, men derimod sikrede systemets opretholdelse.

Thierry de Duve forfølger diskussionen om kunstens autonomisering og institutionalisering, og med udgangspunkt i billedkunstens historie, argumenterer han for at "*kunst ikke er autonom selv om den er samlet og opbevaret i museer, den er blot præsenteret som sådan*" (de Duve, 1999, s. 13). Han tager udgangspunkt i Duchamps *readymades* og effekten af disse i forhold til kunstinstitutionen, hvor alt i princippet kan være kunst, bare det præsenteres som sådan. Kunstens autonome status er enten som regel begrundet i et syn *på kunst som i sig selv autonom uafhængig av tid og sted*, eller at kunstens autonomisering er *historisk betinget og en konsekvens av moderniteten*. Han tager afstand fra begge disse autonomisyn, og han argumenterer for et tredje standpunkt; en *naiv teori* om hvordan kunstens væsen i grunden er baseret på et trosforhold, og at selve præsentationen af kunst er afgørende for dens samfundsmæssige status.

Thierry de Duve's pointe er at idéen om kunstens autonomi er en villedende og fordækkende betegnelse der er opstået som en ideologi "*designet til at camouflere kunstens virkelige afhængighed og overdetermination af de historiske, sociale og økonomiske betingelser for udøvelse og reception*" (de Duve, 1999, s. 12). Kunsten er ikke autonom på den måde at den er løsrevet fra andre samfundsforhold og er herre over sin egen skæbne. Kunsten er derimod *autonymisk*, skriver de Duve, fordi den kan benævne sig selv som kunst:

Op til midten af det nittende århundrede, omkring et århundrede efter fremkomsten af museet, blev det gradvist mere og mere tydeligt at den kunstneriske praksis - kunsten i fremstillingen af ting endnu ikke benævnt kunst - havde museet som sit eksklusive endemål. Derfra udsprang opmærksomheden på at kunstværkets autonomi - dets evne til at administrere sin egen skæbne - ikke var andet end kunstværkets autonymi - dets evne til at benævne sig selv kunst. (Duve 1999, s. 11)

Avantgardekunsten er blevet god salgsvare, og museerne konkurrerer om at få fingrene i modernismens *bestsellers*. Store internationale kunststillinger og biennaler sætter dagsorden for *det nye* og *det eftertragtede*, og salgspriser og efterspørgsel stiger i takt. De store biennaler og kunststillinger, f.eks. *Documenta* og biennalerne i Venezia og Sao Paulo, har netop som funktion at præsentere det sidste nye. I dag er der et betydeligt marked for avantgarde, ikke mindst på den internationale kunstarena hvor de store museer er vigtige købere. Det er de store museer og kunststillinger som lægger vilkårene for kunsten samt afgør retninger og tendenser. Med modernismen fuldbyrdes idéen om den autonome kunst, og selv om idéen om kunstens autonomi kan ligne en illusion, så har både kunstinstitutionene og modernismen været

godt tjent med denne forestilling om en fritstillet kunst som var herre over sin egen skæbne³. Kunstinstitutionens autonome status gav den magt til at legitimere kunst i forhold til samfundskulturen. Med modernismen bliver dette forhold sat på spidsen; kunst er det som kunstinstitutionen definerer som kunst. Dette forklarer også den symbiose og det gensidighed der har eksisteret mellem modernismens kunst og den moderne kunstinstitution.

Kunstens sekularisering i senmoderniteten

De sidste par tiår har omfattet en væsentlig vækst i kulturektoren, og kunst og kultur har været mantraord i mange sammenhænge. Firsernes kulturoptimisme gav et boom i kulturformidling og kulturforbrug, og mange nye kulturstudier og politiske satsingsfelter voksede op i takt med den øgende interesse for kunst og kultur: kulturøkonomi, kulturturisme, kultureksport, kulturudveksling, kultur-projekt, kulturby og kulturmanagement, for at nævne noget.

Carsten Thau (1989) skriver i en artikel om hvordan kunst og kultur blev et "*massemedium og hukommelsesteater*", og han tager udgangspunkt i dette boom i kulturektoren som særligt bredte sig i de moderne storbyer. Thau forklarer den store interesse for kunst og kultur som en form for redningsplanke i de moderne menneskers liv. I Thau's samtidsscenario er hans gennemgående idé at kultursamfundet indebærer en langsom opløsning af traditioner og konventioner. Han giver eksempler på hvordan grænserne mellem kunst og ikke-kunst bliver diffuse, og at kunstværkets traditionelle autonomi og værkkarakter udfordres og langsomt opløses. Det er

³ Dag Sveen diskuterer netop forholdet mellem modernismen og den moderne kunstinstitution i sin artikel "*Kunstforståelse og Kunstinstitution et historisk perspektiv*", in: Dag Sveen (red): *Om kunst, kunstinstitution og kunstforståelse*, Møtesteder, 1. Pax Forlag, Oslo 1995.

ikke mindst medierne og deres uafbrudte storm af billeder og informationer der er med til at udvande de vante skillelinier mellem kunst og ikke-kunst, men også mellem traditionelle opfattelser af genre og kunstarter. I museernes hukommelsesteater opløses grænserne mellem kulturhistoriske objekter og kunstværk, og publikum både vænnes til samt efterhånden forventer denne form for iscenesat og konstrueret historiefortælling. Kunstværk kan optræde udenfor kunstinstitutionens almindelige sammenhænge, og bruges f.eks. i medier eller politiske sammenhænge. I denne opløsningstendens sker der samtidigt en nedbrydning af vante retningslinjer og forventninger til kunstens betydning og funktion.

Hvis man vil søge at se et mønster i den stedfundne udvikling, synes det at være at tolerancen er vidtgående: æstetik, religion, mode, livsførelse, omgangen med historiske artefakter - ingen af disse områder kender tilsyneladende kanoniske forskrifter. (Carsten Thau, 1989, s. 117)

Tendenserne illustrerer den uddifferentiering mellem kultur og institution som præger Institutionen Kunst. Mens kunsten ekspanderer i mursten og budgetter, svækkes samtidigt kunstens kulturelle værdigrundlag. Kunst er ikke værdiløs, på ingen måde, men det almene, demokratiske og borgerlige dannelsesideal der har præget kunstens værdigrundlag, har måttet vige plads til fordel for et mangefaceterede, fragmenterede og foranderlige værdier der kan veksle fra individ til individ. Kunst kan med andre ord være alt fra politisk, erotisk, social, frisættende, underholdende, opbyggelig, intetsigende, profitfræmmende til dekorerende - alt afhængigt af hvordan du ser på kunst. Thierry de Duve gør også opmærksom på at udviklingen indenfor kunstinstitutionerne viser en mere pragmatisk og profitorienteret omgang med kunsten, og ideer om

dannelse, kulturværn og kunstnerisk fornyelse må vige tilbage for markedsføring og oplevelse. Nu er museumsbutikken og museumscaféen en vel så vigtig en del af kunstmuseets virksomhed og publikums oplevelse som selve udstillingen, og udstillingen skal helst have karakter af en særlig begivenhed for at trække medieopmærksomhed. Institutionernes logik er som følgende: medieopmærksomhed sikrer publikum – som igen giver økonomi – som igen kan sikre videre drift, kvalitet og offentlig velvillighed. *Jim McGuigan* (1996) diskuterer kunstinstitutionens markedsvilkår, og han beskriver bl.a. hvordan kulturarv er blevet en indtægtsbringende virksomhed og at forskellene mellem moderne museer og temaparker, er ved at være historie:

Boundaries have been blurring between theme parks and museums, with museums becoming more like theme parks, particularly in the case of open air museums, and vice versa. "The museum experience" now, according to the conventional wisdom, has to be entertaining, not just educative, in order to draw in the crowds and make money. (McGuigan, 1996, s.131)

Markedsgøring af kunsten påvirker i særligt grad kunstinstitutionernes virksomhed, men den får i næste omgang også indflydelse på den kunst som produceres, samt den måde kunstnere markedsfører sig selv og sine produkter på. I dette markedsspil bliver kunstkritik og kunstvidenskab til former for *merchandising*, og de kan benyttes som effektive midler i markedsføring af konkrete kunstnere og udstillinger. Markedsgøringen får også indflydelse på den måde publikum får interesse for samt oplever kunst. Bekymringerne for den påtrængende markedsføring af kunsten, stiger typisk i takt med at kunstinstitutionerne orienterer sig mere og mere internationalt

og forsøger at sikre publikumstal, medieopmærksomhed og markedsandel.

På samme måde som religionens templer har gennemgået en sekularisering hvor bl.a. turisterne har overtaget menighedens funktion, og turistscheferne præsternes, er der tegn som tyder på at kunstens templer; museerne, bibliotekerne, koncertsalerne og teatrene, gennemgår en tilsvarende transformation betinget af den kulturelle senmodernitet. Institutionen Kunst udfordres af kulturelle sekulariseringstendenser, og bl.a. er det *æstetiske* ikke længere noget der kan forbeholdes kunsten, men noget som lige gerne bruges i beskrivelsen af hverdagskultur, reklame eller politik. Kunst og mode smelter sammen når spørgsmålet om *det skønne* erstattes af spørgsmålet om *det sidste nye* (Thau, 1989). Avantgarden og modernismen har på sin side afviklet kunstens traditionelle samfundsmæssige funktioner, og dermed åbnet op for uendelige muligheder for at skabe og opfatte kunst på.

Kunstens konsensus står til åben diskussion, og kunstens kvalitet er sat på dagsordenen. Tidligere distinktioner må reformuleres når f.eks. opera er blevet et nyt folkeligt hit, og kongelige operaartister optræder i dyreparker og idrætspark for et sommerstemt massepublikum. Samtidigt går supermodeller (på kulturministerens initiativ) *catwalk* i det kongelige bibliotek for at sælge modeskabernes sidste nyt, mens cirkusartisteri er kommet på mode på den eksperimenterende teaterscene. Kunstnerne orienterer sig væk fra kunstens traditionelle arenaer, mens andre (f.eks. aids-syge) indtager kunstscenen som et af flere mulige prøverum for at afprøve sine interesser. En ensidig begrædelse af kunstens kommercialisering og markedsføring opfanger med andre ord ikke alle aspekter ved kunstinstitutionens aktuelle kulturelle vilkår og betydning, men de bør ses i sammenhæng med

samtidskulturens arenaeffekter og kulturelle opløsningstendenser. Spørgsmålet om: *hvad er kunst?* (og dermed implicit: *hvad er ikke kunst?*) udgjorde det evige problem gennem hele modernismens pågående kunstprojekt, og spørgsmålet nåede til sidst sit eget mætningspunkt. I stedet overtager nu spørgsmålet om kunstens *effekt* og "*hvad gør kunst?*". Markedslogik og oplevelseslyst har for længst indtaget kunstscenen, og både kunstnere, formidlere og politikere tænker i publikumstal og medieopmærksomhed, mens enkeltindivider indtager kunstscenen som en af flere mulige arenaer for selvrefleksion og potenserede oplevelser.

Værkbegrebets udvidelse

I forbindelse med autonomidiskussionen bliver det nødvendigt at kommentere endnu en distinktion: forskjellen på *kunstinstitutionens autonomisering* og *kunstværkets autonomisering*. Disse to processer er motiveret i forskellige forhold: kunstinstitutionens autonomisering er drevet af et ønske om institutionalisering og dominans (en konsekvens af moderniseringens samfundsmæssige dimension), mens kunstværkets autonomisering repræsenterer udgrænsningen i forhold til andre områder, f.eks. politiske, religiøse og sociale sammenhænge (den kulturelle dimension). En institution har i sig selv klare interesser i at bevare magt og indflydelse samt sikre sin egen overlevelse og berettigelse i samfundet, og på den måde er kunstinstitutionen tæt forbundet med, og afhængigt af, andre samfundsforhold som f.eks. økonomi, politik, arbejdsmarked og fritid. Carsten Sestoft forklarer forholdene på en lidt anden måde i artiklen "*Noter om kunstens autonomi*" (1999). Forestillingen om at værkbegrebet er i opløsning, er stærkt overdrevet, mener han, og

han argumenter for at i stedet for en *opløsning* af værkbegrebet, er der tale om en *udvidelse* af værkbegrebet.

Opløsningen af den rumlige afgrænsning mellem kunstværket og dets omgivelser, som synes at finde sted i *site specific* eller *site determined* installationer antyder ikke så meget det ydre og kunstfremmedes indtræden i kunstværket som kunstens invasion af det ikke-kunstneriske rum, omtrent som hos surrealisterne, der ikke (som Peter Bürger mener) ville føre kunsten tilbage til livet, men tværtimod forvandler livet til kunst ved at se det gennem kunstneriske perceptions kategorier. Det er således snarere virkelig-hedens end kunstværkets autonomi, der derved opløses. (Sestoft, 1999, s. 357)

Ved at differentiere mellem kunstens institutionelle og kulturelle dimensioner, falder de forskellige synspunkter på plads. Kunstværket er ikke i opløsning så længe man ser det som en del af Institutionen Kunst. Videnskaben, kunstkritikerne, kunstformidlingsinstitutionerne, kunstnerne og kunstlovene er dele af den *samfundsæessige dimension* ved Kunsten, som alle er med til at opretholde kunst som selvstændig virksomhed og institutionel kategori i samfundet. Det vil med andre ord sige at kunstværket som fænomen og begreb ikke vil gå i opløsning så længe Institutionen Kunst eksisterer. For eksempel er *Dokumenta* i Kassel, biennialene i Venezia og Sao Paulo og andre tilsvarende *events* med til at forny og legitimere kunstinstitutionen og kunstformidlingen, og de sætter dagsorden for hvad som er aktuelle nyheder og kunstneriske "moder" i kunstverdenen.

Hvis man derimod fokuserer på det enkelte kunstværk som kulturelt fænomen, er det flere eksempler på hvordan værkerne udvides og sprænger kunstens vante grænser. Jeg har indledningsvis nævnt *Artillery's* arbejde som minder om korte møder med tilfældige forbipasserende, og jeg har andetsteds

argumenteret for at forskellige *site specific* arbejdsdemonstrationer fungerer som *sightseeing* i et levende bymuseum (Waade, 2002a). I disse eksempler bliver det tydeligt hvordan konteksterne spiller med i værkets udsigelse og i tilskuerens reception. Hvis kunsten invaderer det ikke-kunsteriske rum og kunstens fiksjon transformeres til levet liv, vil det få nogen grundlæggende konsekvenser for tilskuerens reception og oplevelse. I kunstpolitisk sammenhæng bliver det store spørgsmål hvordan man kan afgrænse den kunstneriske aktivitet, samt hvordan kunststøtte kan tænkes løsrevet fra de traditionelle formidlings-, professionaliserings- og produktionsinstitutioner.

Arenaen som kulturelt prøverum

Analyse af kunstpolitikken aktuelle kulturelle vilkår må suppleres med nye begreber og perspektiver. De begreber der typisk benyttes i kunstpolitisk analyse, f.eks. "felt" "kulturel kapital" og "system", opfanger ikke disse ændringer i kunstinstitutionens kulturelle dimension. Derimod fastholder de forældede forestillinger. Mit bud på et sådant supplement i den kunstpolitiske analyse i denne omgang, er begrebet *arena*.

Arenabegrebet beskriver her kunstarenaens samspil og overlapning med andre kulturelle og samfundsmæssige arenaer. Det opstår forskellige former for arenaeffekter mellem kunstens arena og andre kulturelle arenaer i samfundet, og dermed opstår også forskellige brud i betydningsdannelsen, fordi kunstoplevelsen og receptionen ikke længere er begrænset til - eller forudbestemt som - "kunst". Denne opløsning og overlapning er en generel tendens i samtidskulturen som ikke kun berører kunstarenaen, men også mange andre kulturelle arenaer. Andre eksempler er hvordan

politik og privatliv forvandles til *hot* underholdning for et oplevelseshungrende publikum, eller hvordan personlig fremstilling og iscenesættelse forvandler liv til kunstværk. På de forskellige kulturelle arenaer, optræder der forskellige aktører. Aktørbegrebet illustrerer her de individer der indtager arenaen og på selvstændigt vis handler, spiller ind og fortolker på arenaen. Aktørbegrebet understreger individets evne og frihed til at forvalte eget liv og egen skæbne, og begrebets aktualitet er forbundet med individets status i en individualiseret og posttraditionel samtidskultur⁴. Individet betragtes i højere grad som kulturelt frisatte individer som selv styrer sine handlinger og meninger.

Ordet *arena* henviser til *sandet* i amfiteatret, og begrebet betegner en skueplads og kampplads som sætter begivenheder udenfor hverdagslivet. Selve arenabegrebet er knyttet til romernes *Forum Romanum*, en markedsplads for handel og kampe (Østergaard 1989, s.29). I antikkens teaterkultur blev skuespillet fremført på Akropolis i forbindelse med den store Dionysosfest, og teaterscenen stod siden model til både politik og handel⁵. Arenaen betegner en enhed og sammenhæng som gør scenen til scene, spillet til forestilling, og tilskuerne til publikum; et sted for særligt tilrettelagte begivenheder. Disse ekstrahverdaglige begivenheder kan være *højtidelige* (arenaen sætter begivenheden over hverdagen) eller de kan være *underholdning* (begivenheden sættes ved siden af hverdagen). *Hans Fink* (1989) skriver at disse to dimensioner ofte er til stede på samme tid, og han nævner flere eksempler: officielle ceremonier, rituelle ofringer, tyrefægtning, akrobatik, tryllekunster, cirkus, væddeløb, fodboldkamper, opera

⁴ F.eks. Ulf Hannerz: "*Cultural Complexity - Studies in Social Organization of Meaning*" fra 1992

⁵ Uffe Østergaard (1989) skriver at Dionysosteatret med stor sandsynlighed var forbilledet for den første selvstændige, politiske scene i historien: den athenske folkeforsamling.

og fjernsynsudsendinger. Arenaen fungerer som et kulturelt prøverum hvor individet bl.a. kan afprøve idéer og begreber om virkeligheden:

Livet på arenaen lever af på én gang at ligne og at være forskelligt fra livet udenfor.(....) I civilisationens historie har arenaen sammen med spejlet, drømmen og fantasien fungeret som et laboratorium for afprøvning af virkelighedsbegreber (Fink, 1989, s. 9)

Hans Fink trækker nogle væsentlige karakteristika frem ved arenaen som kulturelt fænomen: for det første er det publikums oplevelser (og ikke aktørenes intentioner) som står i centrum, for det andet er arenaen en åben arena for kamp og indspil, og for det tredje er forholdet mellem spillet på arenaen og det spil som udspiller sig udenfor, et gensidigt konstituerende forhold. Det at arenaen ikke er en del af hverdagen, kan forlede en til at tro at det som udspiller sig på arenaen er ren illusion, fiktion eller uvirkelighed. Fink fræmhever at spillet mellem arenaen og omverdenen er langt mere sammensat, og ligesom i drømmen, spejlet og fantasien, er det i stedet tale om en sammenvævet vekselvirkning mellem virkelighed og uvirkelighed, spejlinger og reflekser. Det der udspiller sig på arenaen, er med andre ord også virkelighed, en virkelighed som rammes ind i kraft af arenaen og bliver til en begivenhed og en betydningsskabende handling med defineret fokus og publikum. Arenabegrebets aktualitet er ikke mindst grundet i mediekulturens dominerende rolle, medierne er selv arenaer for begivenheder og de er med til at forstærke arenaeffekterne i samtidskulturen.

Fjernsynet er blevet den moderne arena frem for nogen anden. Ingen anden arena har så stort et publikum i så lang tid, den er

rykket ind i dagligstuerne som en selvfølgelig del af dagligdagen for det store flertal, på en måde, der underløber alle tidligere tiders arenaers særlighed og ophøjede eller udgrænsede isolation i forhold til det daglige trummerum.(....) Iscenesættelsen er blevet så omfattende, at den går i ét med den rene fakticitet. Det kulturelle er blevet så kunstigt, at det får naturkarakter. (Fink, 1989, s.17f)

Mediene griber ind i andre samfundsmæssige arenaer, f.eks. politik, idræt og kunst. Æstetisering og teatralisering af hverdagskultur og politik er tæt forbundet med mediekulturens dominans. Valgkampen foregår rigtignok stadigvæk ved urnerne og på den partipolitiske arena, men den udspiller sig ikke mindst på fjernsynet, i radioen og i aviserne, og her er spillereglerne nogle andre end f.eks. i partiernes lokalgrupper. Det betyder ikke nødvendigvis at noget er mere riktigt politik end noget andet. *Uffe Østergaard* beskriver politikens areaner og hvordan mediekulturen virker ind på den aktuelle politiske scene, og han går så langt som at sige at magten ikke længer kan *repræsenteres*, men den er "*reel nok og kan forestilles rumligt fysisk i et ceremoniel*" (Østergaard, 1989, s. 65). Man må bare ikke innbilde sig, skriver Østergaard videre, at politiken er noget andet og mere end en tom ceremoni som har sig selv som formål og som vi selv har opfundet for at kunne omgås civiliseret med hinanden, dvs. ikke-krigersk.

Ved at bruge arenabegrebet som udgangspunkt for at analysere aktuel politik, er det ikke de formelle og institutionelle strukturer og systemer som sætter dagsorden for diskussionen, men derimod hvordan kulturelle mekanismer skaber betydning og dynamik. Det er det samme jeg ønsker at lægge vægten på når jeg anskuer kunst som en arena i samtidskulturen. Det er med andre ord ikke kunstens formelle og institutionelle strukturer jeg herved kan belyse, men mere hvordan spillene overlapper hinanden samt

hvordan arenaens kulturelle kontekster virker ind på spillet på arenaen.

Arenabegrebet i forhold til "system" og "felt"

I kunstsociologien findes nogle grundlæggende begreber som på samme vis som arenabegrebet indkredser nogle bestemte sammenhænge og tendenser i kulturlivet. Alt efter hvilket begreber som vælges, vil de styre analysens blik og resultater. Kultursociologen *Per Mangset* repræsenterer en traditionel samfundsvidenskabelig tilgang til kunstfeltet, og hans begrebsmæssige udgangspunkt er *det kulturelle system*. I bogen *Kulturliv og Forvaltning* (Mangset, 1992) beskriver han det norske kulturliv ud fra organisatoriske og forvaltningsmæssige strukturer og processer. Ved at fokusere på *det kulturelle system*, er det med andre ord de formelle og institutionelle forhold som står i centrum: den offentlig kultursektor, organisatoriske og statistiske beskrivelser af produktion, distribution og konsum af kunst og kultur, professionelle samt ikke-professionelle kulturelle systemer, offentlig kulturpolitisk administration og forvaltning, deskriptive og kvantitative fremstillinger af kulturdeltagelse og fritidsmønstre, etc.. Denne form for beskrivelser og analyser skaber oversigtsbilleder over en sammensat sektor, og de er af stor relevans for bl.a. kulturpolitisk analyse og planlægning. Men de forhold denne analyse ikke rigtigt fanger op, er de kulturelle betydninger og processer som sker indenfor de formelle strukturerne, samt hvordan disse igen er betinget af den kulturelle omverden.

Pierre Bourdieu er en betydningsfuld moderne sociolog der har videnskabeliggjort samfundsforhold som tidligere ikke har været

belyst, bl.a. i hans berømte analyse af kunst som socialt distinktionsmiddel⁶, og han har været til stor inspiration for sociologisk og kulturpolitisk analyse (og legitimering). Bourdieu udviklede et begrebsapparat og en metode for samfundsanalyse baseret på omfattende empiriske studier i halvtressernes og tressernes Frankrige og Algier. Hans grundlæggende begreber er *felt*, *kapital* og *habitus*, og ved hjælp af disse begreb kunne han påvise hvordan forskellige samfundsklasser benyttet kunst (i lighed med videnskab, jura og religion) for at opretholde magt og sociale skel. Bourdieu's politiske engagement kommer frem i hans ønske om at afdække magtstrukturer i samfundet, og hans idéer og begreber er funderet i marxistisk tænkning kombineret med elementer fra fænomenologisk filosofi.

Et socialt felt betegner en afgrænset gruppe specialiserede agenter og institutioner som kæmper om noget de har som fælles interesse. Tilsvarende arenabegrebet, er det netop spillet, dynamikken og kampen mellem aktørerne som står i fokus, og ikke delelementer eller de organisatoriske strukturer. Men til forskel fra idéen om en åben arena, er et felt et mere lukket system, og aktørerne kan ikke gå ind og ud af feltet efter eget forgodtbefindende. Feltet er defineret ud fra dets aktører og institutioner og deres fælles interesse, og det er kun nogle særligt forudbestemte aktører og institutioner der kan bestride et felt: de *specialiserede* og de som er i besiddelse af en type *symbolsk magt* som er relevant for det konkrete felt. Det er derfor ikke alle sociale sammenhænge der har karakter af at være et socialt felt. Begrebet hviler på en helt grundlæggende interesse: *at afdække magtrelationer*, og det er derfor af stor betydning hvordan man

⁶ Pierre Bourdieu: *La Distinction. Critique sociale du jugement*, fra 1979

definerer hvad magtkampen står om, for at kunne afgrænse et felt og dens aktører og institutioner.

Et eksempel i denne forbindelse er kampen på det litterære felt om hvad som er god litteratur, og hvem som skal have myndighed til at afgøre hvad god litteratur er. Forfattere, litteraturkritikere, redaktører, litteraturforskere, forlagschefer og tidsskriftsejere, er alle aktører på det litterære felt. Og de institutioner som er repræsenteret på feltet er f.eks. kulturtidsskrifter, kulturelledninger i radio og TV, forlag, litteraturvidenskabelige institutter ved universiteterne, forfatterskoler, Statens Kunstråd, forfatterforbund etc. De fælles interesser som står på spil, er definitionen af god litteratur og god litteraturkritik, retten til at skrive anerkendt litteratur, samt autoriteten til at bedømme litterær kvalitet. Det som feltbegrebet i sig selv ikke indfanger, er de historiske forandringer og kulturelle transformationer som sker over tid og på tværs af forskellige felter. Tag for eksempel den imponerende strøm af politikeres selvbiografiske værker som har indtaget det litterære felt og som har fyldt boghandlernes udstillingsvinduer op gennem de sidste år. I Bourdieus begrebsverden, er disse forfattere på linie med andre forfattere, og kampen på feltet handler fortsat om definitionen af god og anerkendt litteratur. Men de arenaeffekter som opstår mellem politisk markedsføring, personlig selvscenesættelse og litterær kamp når politikerne indtager den litterære scene for at sikre politisk opslutning, blir ikke synlige ved Bourdieus feltbegreb.

Jeg har her argumenteret for at arenabegrebet har relevans for kunstpolitisk analyse, ikke mindst med tanke på de kulturelle ændringer og opløsningstendenser der præger kunstinstitutionen. De mere konkrete eksempler på hvordan begrebet kan anvendes, samt hvilke kunstanalytiske og kunstpolitiske konsekvenser et

sådant begreb vil indebære, genstår at beskrive og diskutere. Men helt indlysende vil det være at forestillinger om samtidskunst og kunstpolitik skal nuanceres og reformuleres i forhold til de mere traditionelle og institutionelle rammer, og at den kulturpolitiske konsensus endnu engang står til forhandling.

Litteratur

Bourdieu, Pierre: *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Les Éditions de Minuit, 1979.

Bø-Rygg, Arnfinn: "Institusjonene Kunst", i: Bø-Rygg, A. & Sørby, H.: *Kunst- og Kulturformidling*, Universitetsforlaget Oslo, 1985.

de Duve, Thierry: *Museets etik efter Duchamp*, i: Bager, L.T. & Lønstrup, A. (red): *Kunsten og Værket, Æstetikstudier VI*, Aarhus Universitetsforlag, 1999.

Fink, Hans: "Arenabegreber - mellem ørkensand og ørkensand, i: *Arenaer - om politik og iscenesættelse*", Kulturstudier nr. 5, Center for Kulturforskning, Aarhus Universitetsforlag, 1989.

Hannerz, Ulf: *Cultural Complexity - Studies in Social Organization of Meaning*, Columbia University Press 1992.

Goffman, Erwin: *The presentation of Self in Everyday Culture*, London, 1959.

Kaare Nielsen, Henrik: *Kultur og Modernitet*, Århus Universitetsforlag, 1993.

Kaare Nielsen, Henrik: *Kritisk teori og samtidsanalyse*, Århus Universitetsforlag, 2001.

McGuigan, Jim: *Culture and The Public Sphere*, Routledge, 1996.

Mangset, Per: *Kulturliv og forvaltning*, Universitetsforlaget Oslo, 1992.

Thau, Carsten: *Kultur som massemedium og hukommelsesteater*, i: *Arenaer - om politik og iscenesættelse*, Kulturstudier nr. 5, Center for Kulturforskning, Aarhus Universitetsforlag, 1989.

- Sestoft, Carsten: *Noter om kunstens autonomi*, in: *Kunstteori – positioner i nutidig kunstdebat*, red: Hans Dam Christensen, Anders Michelsen og Jacob Wamberg, Borgens Forlag, 1999.
- Turner, Victor: *The Ritual Process*, London, 1969.
- Waade, Anne Marit: "Zapping, Shopping and Sightseeing, Contemporary Theatre and New Patterns of Reception", i: *International Journal of Cultural Policy*, vol. 7/No. 2, pp.281-297, 2000.
- Waade, Anne Marit (2002a): *Teater i en teatralisert samtidskultur – resepsjonskulturelle mønstre i aktuell scenekunst*, ph.d.-avhandling, Center for Tværæstetiske Studier, Aarhus Universitet, februar 2002.
- Waade, Anne Marit (2002b): "Teater i byens rum; Site Specific teater og sightseeing", i: *Virkelighedshunger 1: Nyrealisme i visuel optik*, red: Bodil Marie Thomsen og Britta Timm Knudsen, Tiderne Skifter 2002.
- Waade, Anne Marit (2002c): *When Art Becomes Culture*, i: *Nordic Theatre Studies*, 2002.
- Østergaard, Uffe: "Politikkens arenaer - Opståen, udvikling og afvikling?", i: *Arenaer – om politik og iscenesættelse*, Kulturstudier nr. 5, Center for Kulturforskning, Aarhus Universitetsforlag, 1989.