

”Stivnede øyeblikk”?

Et essay om vilkårene for kunst i estetiserte maktlandskap

Dag Wiersholm
2009

INNHold

INNLEDNING	4
I	
KUNST, MAKT OG FORMÅLSRASJONALITET MAKTBEGREPETS FRAGMENTERING	7
Maktbegrepet i samfunnsfilosofien	7
Kunstfeltets maktforståelse. Habermas som makteoretiker.	10
Det ”uproduktive forbruk”. Bataille.	12
”Midler uten mål”. Agamben.	13
Strukturell maktforståelse. ”Mistankens hermeneutikk”. Vetlesen.	14
Kunst som makt, kunst som kritikk av makt	16
KORO og KORO-kunsten i et maktperspektiv	16
Kulturpolitikk som samfunnsområde	17
Demokrati og kontroll, demokrati som kontroll	18
Kunstens legitimering	19
KORO - mellom makt og avmakt	21
Hvem er staten, hva er staten?	22
Jo mer betydningsfulle prosjekter, desto mer kontroll	24
Kunstutvalgene som maktarena innenfor konsensusmodellen	25
Interessekonflikter	27
Kunst som fagområde	28
Samfunnets press	29
Andre, eksterne påvirkningsfaktorer:	32
Hvem eier fellesrommene?	32
Estetiserte maktlandskap	33
Hvordan styres staten?	34
Makt i KORO-kunsten	36
Oppsummering og kommentar	39

II	
ESTETISERINGEN AV SAMFUNNET. ESTETISERING SOM UTTRYKK FOR MAKT. ESTETIKKBEGREPETS UTVIDELSE. ESTETIKK OG ETIKK.	41
Kunst og estetisering	43
Estetisk lesning	44
Offentlig estetikk – noen norske tendenser	45
Utsmykkingsfondet som oppstarten på en omgivelsesestetikk	45
Norsk Form	45
OL 1994, Lillehammer	46
Rikshospitalet, Oslo	47
Universitetet i Tromsø, Universitetsplassen	48
Skulpturlandskap Nordland	49
Statlig arkitekturpolitikk, arkitektur som symbol, arkitekturens autonomi	50
Stedsutvikling som politisk målsetting	51
Nasjonale turistveger	52
Estetikk og politikk, politikk som estetikk. Ranciere vs Böhme.	54
Estetikkenes begreper i politikken. Agamben.	58
Estetikkbegrepets utvidelse	59
Estetikk og etikk. Levinas.	60
Etiske dimensjoner i kunst i offentlige kontekster	61
Kunst i (historisk) meningsbærende kontekster av etisk karakter	63
Etiske dimensjoner i kunstverkets estetiske struktur	64
Estetiseringens implikasjoner	65
III	
KUNST SOM IVERKSETTER AV SANNHET. KUNST SOM MOTSTAND.	66
Estetikkenes overskridelse. Heidegger. Gadamer. Derrida.	66
Adorno og motstandens etikk	70
Sannhet og strategier for motstand	72

Statens kunst som sannhet og motstand	73
Institusjonell, strukturell motstand. Konfliktmodell.	74
Fravær av kunst som motstand	75
Motstand gjennom meningsproduksjon	78
Motstand og selvhevdelse, frihet til motstand	78
Motstand i kunsten, motstand i KORO-kunsten	79
Privatlivets fred - et kunstprosjekt om personvern	80
Liberte - demokrati fra Eidsvoll til Stortinget	81
Fotodokumentasjon som kunst i Rena leir	82
Offshore - et kritisk fotoprojekt om olje og makt	84
Palestinian Embassy - samtaler over Oslo	84
På vei mot en motstandstenkning?	85
Varighet og flyktighet , ”flytende modernitet”. Bauman.	86
Kunst og provokasjon, kunst som lovbrudd	87
Kan statens kunstorgan akseptere lovbrudd?	90
Motstandstenkningens relevans	93
Kunst som maktens ”nyttige idiot”?	93

INNLEDNING

Hensikten med dette essayet er å reflektere rundt ulike sider ved de samfunnsmessig gitte betingelsene for en (offentlig) kunstpraksis som forholder seg til det offentlige rom i dag, når dette rommet samtidig er kjennetegnet av en gjennomgående - og ikke minst maktbasert - *estetisering* og slik sett allerede er "kolonisert" av elementer og framtredelesformer vi kjenner fra kunsten selv.

For å forstå denne estetiseringen og hva den innebærer for tenkningen om kunst, må man forstå dens bakenforliggende årsaker - dette karaktertrekket ved samfunnet er såvidt gjennomgripende at det ikke bare kan sies å representere en av mange mulige måter å lese samfunnet på, selv ikke i det postmoderne. En åpenbar problemstilling vil da simpelthen bli hva som kjennetegner det estetiske (til forskjell fra andre fenomener), og dernest må det undersøkes hvilke strukturelle forutsetninger i samfunnet som kan sies å sammenfalle med estetikkens særlige karakter. Vurdert i et samfunnsmessig makroperspektiv, er det kanskje kunstens og estetikkens *fravær av definert bruks- og nytteverdi* som til syvende og sist kan være det mest iøynefallende kjennetegn i så henseende; det at kunst som *fenomen*, i seg selv prinsipielt kan sies å være unndratt den formålsrasjonalitet som ellers kjennetegner de vestlige, senkapitalistiske samfunn. Dersom det er slik, skulle jo en estetisering av samfunnet i og for seg representere et gode, eller en sunn motvekt mot slike dominerende krefter. I mine øyne er det imidlertid ikke mulig å forstå denne estetiseringen slik; dens vesentligste kjennetegn er snarere dens *tildekkende og avledende*, men samtidig også *ordnende og kontrollerende* karakter, og slik sett - fra maktens side - med en åpenbar samfunnsmessig nytteverdi. Dette må ses i sammenheng med samfunnets underliggende økonomiske innretning, og de ideologiske forutsetningene for denne. Med andre ord dreier det seg her om makt og politikk, og mer spesielt at estetiseringen (først og fremst) må ses som uttrykk for makt, og derfor også tilhørende politikkens og etikkens sfære.

Denne posisjonen for det estetiske, nær sagt som *sin egen motsetning*, gjør det også mulig å reflektere kritisk på en annen måte og med et annet utgangspunkt enn det som vanligvis gjøres når kunstens rolle i samfunnet analyseres. Et første premiss når det estetiske er så sammenvevd med samfunnets egen logikk, er at denne refleksjonen ikke (ene og alene) kan skje ut fra kunsten og kunstfeltet selv. Makt og maktens rasjonalitet er først og fremst et tema for samfunnsvitenskapen og samfunnsfilosofien. Utviklingen av makttenkningen og maktbegrepet innen

disse disiplinene er derfor et gjennomgangstema i essayets del I, sammen med en drøfting av det formålsrasjonelle som grunnleggende premiss for økonomien, ja for tenkningen overhodet. Kunst blir i denne sammenhengen vurdert både i forhold til instrumentalitet og utøvelse av makt, men også som et mulig maktkritisk perspektiv, siden kunst på den annen side også kan forstås som å (burde) være makten fremmed, eller i det minste å være formålsløs. Denne delen av essayet inneholder også en analyse av KORO som institusjon og kunstprodusent med bakgrunn i makttenkningens begreper. Det er etter min oppfatning viktig å opprettholde et strukturelt maktperspektiv i det postmoderne samfunnet på slike institusjoners praksis. Dette også fordi KORO selv, ved sin innretning, sikrer et materielt grunnlag for produksjon av kunst i det offentlige rom, men som bl.a. gjennom den automatiserte formen dette har, også kan svekke årvåkenheten for sin egen funksjon og rolle.

I del II drøftes ulike teorier om estetiseringen av samfunnet og årsakene til denne. Konkrete eksempler fra prosjekter som viser tendenser innen kulturområdet i Norge de siste tiårene, både innen kunstfeltet, arkitektur og omgivelser i sin alminnelighet, viser dette feltets åpenbart instrumentelle karakter i vårt samfunn, altså det at disse prosjektene tenkes og realiseres med formål utover dem selv, gjerne politiske og samfunnsøkonomiske.

Forholdet mellom estetikk og politikk og ulike mulige sammenlenkninger av disse områdene er derfor et gjennomgående tema i denne delen, der aktuelle kunstpraksiser også inngår som referanser. Samtidig nødvendiggjør dette en presisering av selve estetikkbegrepet, som i dag brukes på høyst ulike måter. Denne de facto utvidelsen av begrepet reiser samtidig en rekke spørsmål. Særlig er dette tilfelle når begrepet fortolkes som å nærme seg, ja, endog være synonymt med begrepet om det etiske, noe denne problemstillingen tar spesielt opp.

Del III formulerer spørsmålet om hvor langt en statlig kunstinstitusjon som KORO kan gå i å artikulere en mottenkning i form av samfunns- og maktkritiske kunstprosjekter og tenkning rundt disse, og da i sin posisjon som statlig forvaltningsinstitusjon. Forutsetningen for å kunne stille spørsmålet slik, må være at det dreier seg om kunst, og ikke dekor, design eller annet. Hva vil det i det hele tatt si å produsere kunst i det estetiserte samfunnet? Eller hva må til for å kritisere eller så tvil fra kunstområdets side idag - og når er kunsten "farlig"? Kan man akseptere at den er ulovlig? Ulike KORO-prosjekter vil også bli vurdert i lys dette.

Denne delen innledes med en drøfting av "sannheten" i kunsten og kunstverket, eller i det kunstverket avdekker i et videre filosofisk perspektiv, og om dette kan sies å representere en såkalt "overvinnelse" av estetikken. Ved å inngå i og bli en del av den filosofiske ontologien (det værensmessige), representerer dette samtidig et potensiale for en vending mot etikken og det etiske. Vurdert i et kunstpraktiserende perspektiv kan man i forlengelsen av dette spørre om det

etiske først og fremst vil være mulig som ”motstand”. Det kan stå åpent om også kunstens fremste kjennetegn - og da særlig den kunsten som har som sitt formål å angå fellesskapet - i den estetiserte livsverden rett og slett må være å yte *motstand*. Eller, for å uttrykke det i forlengelsen av Adornos begrunnelse for, og drøfting av, det etiske (nærmere omtalt i del III): Det er en egen verdi (i den instrumentelle verden) å ha en uutsigelig innsikt (gjennom filosofi, og i en viss grad kunst), og den praktiske manifestasjon av denne verdien finner vi i handlinger av etisk motstand. - Hva denne motstanden, denne ”motstandens estetikk” for å bruke Peter Weiss’ begrep, i så fall skulle bestå i, og hvordan den kan komme til uttrykk, ligger selvsagt utenfor dette essayets mulighet å definere, men det anføres likevel noen prinsipielle betraktninger om temaet.

I sum dreier essayet seg antagelig kort og godt om følgende: Hvordan kan kunst i det offentlige rom unngå å bli en del av den økonomiske og politiske maktens uttrykk? Hvordan kan denne kunsten unngå å bli redusert til ren estetikk i det estetiserte samfunnet? Svaret på et helt overordnet nivå må bli: Ved å erkjenne det etiske (og da ikke bare som sider ved estetikken).

Til det metodiske og framstillingsformen: Hver hoveddel i essayet innledes med en teoretisk drøfting av ulike begreper fra filosofien og i noen grad kunstteorien (i del II er dette mer gjennomgående). Særlig de passasjene som redegjør for det mer allmennfilosofiske og etiske, har en form der poenget nettopp er å vise måter å resonnerer på, mer enn bare å vise til ulike teoretiske begreper. Til dels dreier det seg også om å benytte tenkere i kontekster der de vanligvis ikke figurerer, eller det kan være navn som ikke forutsettes å være allment kjent.

KUNST, MAKT OG FORMÅLSRASJONALITET MAKTBEGREPETS FRAGMENTERING

Estetiske virkemidler kan være en kilde til makt og manifestasjoner av makt, og i et historisk perspektiv er det ikke vanskelig å få øye på kunstens tilknytning til makten. Kunst i ulike former - f.eks. som monumenter eller utsmykking - har alltid uttrykt herskeres posisjon, enten det har vært konger, fyrster eller kirkemakten. Dette uttrykker ikke nødvendigvis noe om kunstens egenart eller vesen, men viser til kunstens instrumentelle side, det at den som alle framstillinger eller objekter kan anvendes for ulike formål, formål som ligger utenfor den selv. I et maktperspektiv vil særlig det at kunsten slik sett kan utgjøre en representasjon være et kjennetegn.

Denne siden ved kunst står i motsetning til f.eks. Adornos utsagn om at kunstens samfunnsmessige funksjon er å ikke ha noen funksjon, eller når han karakteriserer kunst som "denne usvikelige protesten mot formålenes herredømme over menneskene".¹ Kant snakker på sin side om "formålstjenlighet uten formål" som kjennetegnet på den estetiske erfaring, som ikke er målrettet, interessert eller instrumentell. Det fordres altså i disse vurderingene en frihet fra instrumentelle mål for at noe i det hele tatt skal kunne kalles estetisk. Adorno går imidlertid så langt som til å hevde at i den moderne, senkapitalistiske verden som helhet er alle verdier instrumentaliserte, også det som tilsynelatende er et mål i seg selv, som f.eks. kulturelle aktiviteter og intellektuell beskjeftigelse. Både Kants og Adornos oppfatninger vil bli nærmere berørt i andre sammenhenger i dette essayet; Adornos etikk vil være en viktig teoretisk referanse for drøftingen av kunstens posisjon som mulig motstand i del III.

Maktbegrepet i samfunnsfilosofien

Når det er en sammenheng mellom makt og instrumentalitet, er forklaringen innlysende. Makt viser seg på ulike måter og finner sine redskaper for dette, som naturlig nok også vil ha maktens egen opprettholdelse som en innebygd

¹ Theodor W. Adorno: "Funksjonalisme i dag", gjengitt i *Agora*, nr 1-2, 2004, s 208.

forutsetning. Sosiologen Max Weber er den som framfor noen har vært opptatt av en slik form for samfunnsmessig rasjonalitet knyttet til makt, og da med utgangspunkt i sosiale handlinger, som han i vestlige samfunn mener bare kan forstås i et mål/middel-perspektiv. Maktutøvelse er en slik handling, og akkurat som med maktforskjeller i sin alminnelighet mener Weber at den må ha legitimitet. Denne legitimeringen kan basere seg på rasjonalitet (legalitet), tradisjonelitet (sedvane) eller karisma. Weber anvendte disse tre idealtypiske autoritetsformene på ulike organisasjoner – hans utgangspunkt var at rasjonaliteten er den som vil bli/er den mest framherskende, og den mest rasjonelle av alle organisasjonsformene fant han i byråkratiet. Weber var altså opptatt av hvordan *målrasjonelle handlinger blir institusjonalisert* i samfunnet gjennom byråkratiet, arbeidsdelingen og spesialiseringen, og at disse komponentene blir selve kjennetegnet på det moderne samfunnet. I vår sammenheng er det samtidig interessant å registrere at Weber i sine analyser viser hvordan målrasjonaliteten vil slå destruktivt tilbake på den kulturelle rasjonaliseringen som den selv er et historisk produkt av; ”Etikk, religion og kunst forstyrres følgelig i rendyrkelsen av sin respektive egenart; de trues med en underkastelse under den målrasjonelle egenlogikk som er dem vesensmessig fremmed.”² Når man skal drøfte en statsinstitusjon som KORO i et maktperspektiv sier det seg nesten selv at den weberske tenkemåte og dens begrepsapparat kan ha relevans.

Men forståelsen av begrepet og fenomenet makt innen samfunnsfilosofien idag er langt bredere og mer kompleks enn innenfor Webers horisont, og en kort (og svært generell) gjennomgang av dette er også en nødvendig referanse for å forstå KORO som institusjon knyttet til dennes organisasjon og praksis. Fra å være en gren av filosofien (politisk filosofi) er makt og maktbegrepet blitt en side ved alt sosiologien og samfunns- og humanvitenskapene beskjeftiger seg med. Dette kan ha mange årsaker, men er ikke minst å finne i hvordan makt historisk sett har forandret karakter fram til og ikke minst i det såkalt postmoderne samfunnet. Dessuten har mange av de filosofiske klassikerne behandlet makt ved å fokusere på hvordan makt etableres og hva som gir makt legitimitet innen ulike former for politisk orden, mens nyere teorier om fenomenet postulerer at makt ikke avgrenses til det politiske feltet.³

Michel Foucault formulerte i sin tid utsagnet at makt er *overalt* i samfunnet. Gjennom sine analyser av vitenskapeliggjøringen, institusjonaliseringen og stigmatiseringen av ulike grupper i samfunnet bidro Foucault på samme måte som

² Arne Johan Vetlesen: *Menneskeverd og ondskap*, Oslo 2003, s 33.

³ Maktbegrepet står særlig sentralt innen statsvitenskapelig (og deler av sosiologisk) litteratur i norsk sammenheng, som imidlertid har hatt en tendens til først og fremst å være knyttet til drøftinger av makt med utgangspunkt i sosial handlingsteori og normativ politisk teori. For en oversiktlig gjennomgang av maktbegrepet innenfor denne tradisjonen, se Fredrik Engelstad: *Hva er makt?*, Oslo 2005.

Karl Marx tidligere til å flytte oppmerksomheten fra personer til institusjonene de inngår i, og til modernitetens stadig mer avanserte teknologier for å disiplinere og forme individer. Foucault var opptatt av at makt ikke kan festes til en formel, og at makten i samfunnet ikke bare kan føres tilbake til staten og til juridiske forhold. Med Foucault skjer altså litt forenklet sagt en forskyvning fra staten (som et sentrert maktorgan) til *samfunnet* som nivå mht maktinteresse, bl a ved at ” (...) staten måtte i større grad forstås som noe som hadde smeltet sammen med samfunnet, og i mindre grad som et separat administrativt kontrollapparat.”⁴ Det betyr ikke at Foucault fraskrev staten maktegenskaper, den antok bare andre former (som han benyttet andre begreper for; dominans, strategi, regjering)⁵. På den annen side har makt alltid utspilt seg på ulike arenaer og i ulike sfærer, og også statsmakten består av ulike områder og nivåer. Utviklingen i vesten etter Foucault må sies å ha underbygget hans perspektiver i den forstand at statsmakten er blitt fragmentert og dels fratatt sin rolle under nyliberalismen.

Med denne økonomiske og politiske utviklingen kan man også trekke forbindelsen videre fra samfunnsnivå til individnivå. Den tyske sosiologen Ulrich Beck fokuserte på midten av 1980-tallet på fenomenet *individualisering* som et grunnleggende kjennetegn ved nyliberale samfunn med særlig to karakteristika: 1) større frihet for enkeltindividet til å foreta selvstendige valg, og 2) en tiltakende standardisering av livsbetingelsene. Beck påpeker at samtidig med en fristilling fra tradisjons- og fellesskapsbaserte orienteringspunkter for den enkelte, vokser samtidig individets avhengighet av eksterne beslutningsprosesser i form av administrative og økonomiske bestemmelser.

Sosialfilosofen Arne Johan Vetlesen foretar en presisering av Becks resonnement om individualisering ved å benytte begrepene *privatisering* - forstått eksistensielt, ikke kun økonomisk - og *autonomi*, da i sosiologisk forstand, ikke filosofisk i kantiansk betydning.⁶

Vi ser altså at det finnes en rekke forskjellige teorier om makt – der bare noen er skissert her. Engelstad sier at denne ulikheten henger sammen med at ”makt som fenomen er så variert”⁷, og han stiller også spørsmål ved om maktbegrepet fram til Foucault har vært ”for smalt”⁸ Uansett i hvilken retning og hvor langt man trekker det, vil en bred og omfattende maktforståelse basert på et mangetydig maktbegrep, kunne sette en istand til å forstå samfunnets kompleksitet og alle de ulike nivåene samfunnet består av. Men denne anvendelsen av maktbegrepet

⁴ Iver B Neumann: ”Foucault og makten”, i Michel Foucault: *Forelesninger om regjering og styringskunst*, Oslo 2002, s 9

⁵ Jfr Iver B Neumann: op.cit., s 8-22

⁶ Se f eks artikkelen ”Det frie mennesket?” i Arne Johan Vetlesen: *Frihetens forvandling*, Essays 2002-2008, Oslo 2009, s 17-54

⁷ Engelstad: *Hva er makt*, s 14

⁸ Engelstad, s 27

reiser også en rekke nye spørsmål, mange med en parallell til forståelsen av det postmoderne samfunnet generelt og hvordan dette framtrer. Det postmoderne som *tema* kjennetegnes nettopp av pluralitet og at det ikke lenger finnes en sannhet i epistemologisk forstand, og i normativ forstand av at det ikke finnes en gyldig forståelse av det gode og det rette; mangfold og forskjellighet dyrkes som verdier i seg selv. Som *perspektiv* refererer det postmoderne til en tilnærming til fenomener som åpne og mangetydige, og som unnlater å felle kategoriske dommer. Den franske filosofen Jean-Francois Lyotard, som regnes som opphavsmann til betegnelsen (1979), knyttet det at de store fortellingene etter hvert hadde mistet sin legitimitet til nyliberalismens frammarsj og den individuelle behovstilfredsstillelsen av varer og tjenester. Når det gjelder den ovennevnte fragmenteringen av maktens karakter som disse samfunnstendensene fører til, og postmodernismens egne betraktningsmåter, kan Vetlesen sies å samle innvendingene mot nettopp en slik ”relativisert” maktforståelse når han spør: ”(...) Ikke desto mindre melder det seg en mistanke om at ekspansjonen i måten makt forstås på, medfører et mindre skarpt fokus. Når makt er overalt, hva er den egentlig?”⁹

Vetlesen stiller selv en rekke nye spørsmål i forlengelsen av dette, bl.a. om makt da i det hele tatt kan bekjempes og om maktkritikk overhode er mulig. Og mer spesifikt, også med referanse til kultursfæren:

”(...) Reproduseres makten primært ut fra basis (Marx), eller primært i overbygningen, som consumerism (forbrukerisme), som frihet til å skape seg selv i kraft av en selvforståelse som kunde/forbruker som etter hvert blir dominerende overalt, ikke bare på markedet i snever økonomisk forstand? Er konsumerismen maktens aktuelle hovedarena, eller er dette en blindgate? Har makten forskjøvet seg fra politikken, forvaltningens og økonomiens subsystemer, til de uformelle, sågar intime sfærer, i form av systemets kolonisering av livsverdenen, slik Habermas hevder?”¹⁰

Kunstfeltets maktforståelse. Habermas som makteoretiker.

Når denne gjennomgangen av ulike maktforståelser og kritikken av dem vies såvidt stor oppmerksomhet her, er det ikke bare fordi vurderingen av KORO som maktorgan må foretas i en aktuell samfunnskontekst, men også fordi denne tendensen til å betrakte makten som å gå ut over politikken og dens sfære, ofte gjenfinnes i tenkningen omkring forholdet mellom estetikk og politikk, og i mye av dagens kunstpraksis. Dette vil bli nærmere drøftet i del II, der estetiseringstendensene i samfunnet blir vurdert både i forhold til kunst og toneangivende kunstpraksiser, og i forhold til politikk og politikken som sådan.

⁹ Vetlesen: ”Maktens tenkere” i *Frihetens forvandling*, Oslo 2009, s. 273

¹⁰ Vetlesen, op.cit., s 274

Men allerede her må det påpekes at de nevnte kunstpraksisene, enten de betraktes som kontekstuelle eller de går under betegnelsen relasjonell estetikk, nettopp synes å reflektere og forutsette en slik postmoderne tenkning om makt som anført over, og dermed også om politikk. At disse praksisene slik sett er tidstypiske, er imidlertid i seg selv ikke noe kriterium på at de er konsistente eller at de oppnår det de setter seg fore. Dette vil, som det vil framkomme, for en stor del være avhengig av hvilke(n) samfunnsanalyse(r) som praksisene selv legger til grunn. Når nettopp dette forholdet anses som et poeng, er det fordi slike kunstpraksiser ofte selv har en ambisjon om å ha en samfunnsmessig funksjon ved sin sosiale eller deltakende karakter.

I denne sammenheng kommer man ikke utenom den tilbakevendende diskursen i kunstfeltet om kunstens vilkår og framtrekelsesform i det offentlige rom, som ofte tar sitt teoretiske utgangspunkt i Jürgen Habermas' drøftelse av den borgerlige offentligheten. Som den mest innflytelsesrike nålevende samfunnsfilosofen, ikke minst nettopp gjennom sine analyser av offentligheten som fenomen og betingelsene for rasjonell samtale, er dette forståelig, selv om Habermas - i motsetning til sine forgjengere i Frankfurterskolen - selv ikke har beskjeftiget seg spesifikt med kunst eller estetisk teori.

Habermas er kritisk til den innsnevring av menneskets utfoldelsesmuligheter som erkjennende og handlende vesen som senkapitalismens målrasjonalitet innebærer. I teorien om livsverdenens kolonisering inngår det hos Habermas - i tråd med Weber - at den kognitiv-instrumentelle orientering oppnår ensidig dominans, på bekostning av moralsk-praktiske og estetisk-ekspressive erkjennelsesmåter.

Habermas utviklet - som også Hannah Arendt - en teori om "kommunikativ makt" der de begge framhever "kraften i de bedre argumenter" som en særegen form for makt. Men selv om forholdet mellom språk, makt (og også penger) som medier for samhandling diskuteres inngående hos Habermas, er det på den annen side ingen overdrivelse å hevde at hans teori om den kommunikative handling, som er hans overordnede samfunnsetiske utgangspunkt, på langt nær kan sies å være fullstendig med hensyn til f.eks. å ta i betraktning hvordan symbolsk kommunikasjon kan bli en del av maktens domene, i forhold til å være selve mediet for kritikk av makt (inkl. penger og pengenes makt).¹¹ Dette henger særlig sammen med at Habermas' teori om den kommunikative handling legger til grunn at språket har enighet som et iboende premiss. I forbindelse med hans anvendelse og drøfting av begrepet "livsverden" er også fraværet av en diskusjon av makt påtakelig. Riktignok påpeker han her språkets evne til å avsløre makt, men hans teorier inneholder lite om språket som redskap for makt, på samme måte som med fenomenet makt overhodet.

¹¹ Vetlesen: "Holbergprisen til Habermas", i *Frihetens forvandling*, s 188

Så selv om Habermas' forståelse av (den borgerlige) offentligheten kan være en naturlig referanse for drøftelsen av kunstens posisjon og rolle i en samfunnsmessig kontekst og vurdert i et kommunikativt perspektiv, så har denne forståelsen sine begrensninger ved sin betoning av konsensus, knyttet også som den er til en forestilling om den ideelle, tvangs- og herredømmefrie samtalesituasjon. Dette må også sies å gjelde dersom kunstens pretensjoner først og fremst er å utvikle en "diskurs", eller den tar mål av seg til å være en "utforskende" samfunnspraksis på linje med andre samfunnsvirksomheter, slik det ofte framheves.

Det "uproduktive forbruk". Bataille.

Siden det har vært et utgangspunkt at makt og instrumentalitet i denne kunstkonteksten er så nøye sammenbundet, vil jeg også kort omtale to andre samfunnsfilosofier som på ulike måter synliggjør aspekter ved samfunnsmessig nytte- og formålstenkning, riktignok i forskjellige sammenhenger; den franske filosofen og forfatteren Georges Bataille og den italienske filosofen Giorgio Agamben.

Allerede i sine tidlige skrifter fra 1930-tallet var Bataille opptatt av tenkning som kunne forskyve økonomiens tradisjonelle perspektiver bort fra en fokusering på nytte, produksjon og akkumulasjon over mot det han kaller det "*uproduktive forbruk*". Som eksempler på slikt uproduktivt forbruk nevner Bataille gaver, monumenter, kostbare kunstneriske utsmykkinger (!) og det han kaller religiøse "ofringer". Hans hensikt var å utvikle en "generell" økonomi i motsetning til en "innskrenket", som utelukkende baserer seg på kategoriene nytte, produksjon og akkumulasjon. Til grunn for dette ligger en oppfatning hos Bataille om at det grunnleggende økonomiske problemet ikke er "mangelen", men overskuddet, og det å bli kvitt dette på en mer sivilisert måte enn gjennom kriger.¹² (Det har fra flere hold vært reist innvendinger mot Batailles generelle økonomibegrep, som ikke har gått "utover" kapitalismens utvikling (som var Batailles intensjon), men tvert imot har blitt realisert i den nyliberale verdensorden. Batailles anførte motsetning mellom behov og begjær har også vært imøtegått av flere kritikere; den stadige økte etterspørselen har etter disses oppfatning skapt et nytt generalisert begjær, som retter seg mot nytelse i ulike former, så som luksus, spill, kunst etc.)¹³

¹² Ragnar B Myklebust: "George Bataille. Introduksjon og resepsjon", *Agora* 3/05, s 6-7

¹³ Asger Sørensen: "I universets målestokk. Om økonomi i Batailles generelle økonomi", *Agora* 3/05, s 134-135

Uansett kan man si at Batailles tenkning representerer en kritikk av den ”forkastelsen av eksistensen til fordel for funksjonen som ligger i bunnen av den kapitalistiske økonomien”¹⁴ Betegnende i så måte er en formulering som ”(...) å være fri betyr å ikke være en funksjon (...)”.¹⁵ Andre nøkkelbegreper hos ham er ”det unyttige”, det hellige og sakrale, ”det umulige”, det homogene vs. det heterogene. Det siste begrepsparet forholder seg til grunnleggende måter å forstå samfunnet på, der det homogene betegner det produktive, det nyttige, det formålsrettede, det rasjonelle, mens det heterogene betegner det uproduktive, det som ikke har noen funksjon, det som har en verdi i seg selv, det irrasjonelle. Knyttet til den offentlige kunstens stedskontekster representerer dette grunnleggende begrepsdannelser, som vi vil komme tilbake til mot slutten av denne delen av essayet.¹⁶

”Midler uten mål”. Agamben.

Georgio Agamben representerer også en stor faglig bredde (jus, litteratur, filosofi) og en særegen og grunnleggende tenkning rundt slike spørsmål, og om politikk og fellesskap i sin alminnelighet. Agambens problemstillinger må sies å utfordre grunnelementene i vestlig politisk tenkning og våre forestillinger om stat, nasjon, identitet og språk. (Hans oppfatninger om det postmoderne samfunnets vektlegging av bilder og representasjon vil ellers bli spesielt omtalt i del II.)

Med utgangspunkt i Foucaults begrep ”biopolitikk” diskuterer Agamben hvilke maktstrukturer og prinsipper som definerer forholdet mellom det enkelte individ og staten. Som en motvekt mot politiske begreper tar Agamben i bruk ulike begreper fra estetisk tenkning som han gjør relevante for politikken; hans tanker om ”midler uten mål” har en referanse til Kants tidligere anførte begrep om ”formålstjenlighet uten formål”. Dette begrepet fra Kants estetiske teori er sentralt i den værensform Agamben vil beskrive. Denne væren er ikke knyttet til identitet, men til åpenhet og mangesidighet. I forhold til andre samfunnsteoretikere utmerker Agamben seg ved at han knytter en slik værensform – formålstjenlighet uten formål – til språk, medialitet og kommunikasjon, slik han forstår dem nettopp som midler uten formål. På denne måten lar han ”kunsterfaringens modus framstå som et forbilde for menneskelig livspraksis. Samtidig poengterer han at prinsippet om ”midler uten mål” - nettopp gjennom sin iboende formålsløshet - åpner for en

¹⁴ Nicolas Bourriaud: *Relasjonell estetikk*, Oslo 2007, s 152

¹⁵ Ragnar B Myklebust, op.cit., s 23

¹⁶ Kunstteoretikeren Morten H Lerpolds doktoravhandling ”*Sted, ting, verk*” (under arbeid) har som et viktig formål å utvikle en stedsfenomenologi konsentrert omkring Batailles teori om de generelle økonomiske lover (heterologien).

etisk dimensjon.”¹⁷

I flere sammenhenger bygger Agamben, som nevnt, videre på Foucault, både i forhold til hvilke mekanismer som regulerer og styrer menneskenes levemåte, og gjennom hvilke mekanismer som enkeltindividet innskrives i staten. I grundige analyser viser han hvordan disse mekanismene - alt som kan innfange, bestemme og kontrollere vår atferd - har fungert historisk og ideologisk, for derigjennom å fristille dem fra undertrykkende bruk. Dette kan skje gjennom det han kaller profanering, ved at de nøytraliseres gjennom at de fjernes fra maktsfæren.

Agamben er av den oppfatning at politikken i dag taper terreng til religion, økonomi og jus, fordi den ikke har fornyet seg, men opererer med begreper som er tømt for mening. Dette leder til frafall fra politikken fra vanlige menneskers side, og dermed til demokratisk underskudd. Ut fra en erkjennelse av at politikk i den moderne stat i dag tar form av at statsmakten kontrollerer og administrerer ikke bare borgernes sivile liv, men også deres naturlige liv (fødsel, helse og død), konstaterer han at statsmaktens logikk med dette reduserer livet til liv bare i sin grunnleggende (biologiske) form, mens den burde legge til rette for et liv som er ”innskrevet i en sosial sammenheng”.¹⁸

I et perspektiv der kunst i offentlige rom knyttes opp mot statens selvrepresentasjon er Agambens tenkning interessant, både hva angår det generelle i å benytte *kunsterfaringen som et forbilde* for menneskelig livspraksis, og det mer spesielle som vedrører *politikken karakter* og statsmaktens logikk.

Strukturell maktforståelse. ”Mistankens hermeneutikk”. Vetlesen.

I sin analyse av dagens makttenkning og det han som anført over anser som dennes manglende fokus, finner Vetlesen det betimelig å minne om kjernen i Webers utgangspunkt; at makt betyr en aktørs faktiske evne til å sette sin vilje igjennom i møtet med andre aktører og deres hensikter. Dette innebærer, ifølge Vetlesen, at makt er tilstedeværende (”ikke fraværende”) og at den også er en ”likeså positiv som uunnværlig entitet”.¹⁹ Men Webers metodologiske individualisme må suppleres med et strukturelt perspektiv, sier han, der de som berøres av maktutøvelsen inngår, både som gruppe og enkeltindivider (Vetlesen viser her til de strukturalistiske programmer som en rekke land blir påtvunget gjennom IMF og Verdensbanken som et aktuelt eksempel).

¹⁷ Giorgio Agamben: *Midler uten mål, Notater om politikk*, Oslo 2008, etterord av Marit Grøtta, s 151

¹⁸ Mari Grøtta i Agamben: *Midler uten mål*, s 145-146

¹⁹ Vetlesen: ”Maktens tenkere”, i *Frihetens forvandling*, s 275

Samtidig mener han at maktanalysen må utvides til også å rette blikket mot ”hvilke faktorer som virker bestemmende på hvilke hensikter, interesser og ønsker individet ”har” i utgangspunktet, kort sagt; gå bak dem og analysere hvordan konstitueringen av dem foregår. Premisset må være at de nettopp ikke foreligger som gitte størrelser, som blott påtruffede egenskaper ved individet, men at de i stedet er dannet i kraft av påvirkningsfaktorer som individet selv ofte ikke har bevissthet om.”²⁰ I denne sammenhengen går han i rette med nyklassisk sosialøkonomi og dennes begrep om ”gitte preferanser”, der makt blir gjort synonymt med friheten til å realisere disse.

(For ordens skyld bør det gjøres oppmerksom på at Vetlesen selv her framhever at denne påpekningen av det bakenforliggende i dette perspektivet ikke representerer nye tenkemåter, og viser i den forbindelse til tre sentrale tenkere i moderniteten, Marx, Nietzsche og Freud, som Paul Ricoeur betegnet med tittelen ”mistankens hermeneutikk”. Utgangspunktet for disse tre er at selvet er grunnleggende ugjennomsiktig for seg selv, i motsetning til det som lå i Descartes ’ tese om *cogito*. Vetlesen forfølger ikke disse perspektivene videre med relevans for vår sammenheng.)

Derimot går han inn på forutsetningene og bakgrunnen for fraværet av strukturell og politisk farlig maktkritikk etter 1970-tallet, og knytter dette både til ideologisk motreaksjon (en generell, patologisk motvilje mot å tenke i systemer) og nyliberalismens hegemoni. Han går også i rette med det kulturelle venstre som han sier består av teoretikere uten kontakt med ofrene for globalisering og økende klasseskiller. I forhold til toneangivende tenkning innen filosofien - og vi kunne tilføye; kunstteorien - bemerker han polemisk følgende:

”(…) Jeg vil også si at måten Foucaults maktanalyser er blitt mottatt – nemlig som nominalistisk-konstruktivistisk ”post-moderne” tankegods – har gjort sitt til å svekke mulighetene for en filosofisk overbevisende og politisk farlig maktkritikk. Hva hjelper det at postmodernismen inspirert fra Paris ynder å kalle seg venstreradikal og kapitalismekritisk, så lenge standardene for å bedrive samfunnskritikk oppløses og dekonstrueres?”²¹

Ved å innta en slik posisjon og argumentere for en strukturell maktkritikk blir et nærliggende spørsmål om dette representerer en tilbakevending til de utopiske forestillingene, om dystopiene baserer seg på og forutsetter en utopi? Vetlesen mener at dette ikke er tilfelle, og framhever at det må kunne være mulig å ”påpeke manglene - urettferdigheten(e) ved det bestående samfunn - uten dermed å være tilhenger av, eller tro seg å ha en privilegert innsikt i, en perfekt orden hvor all urett er fjernet en gang for alle.”²² Denne spesifikke problemstillingen (om

²⁰ Vetlesen, op.cit., s 275-276

²¹ Vetlesen, s 280

²² Vetlesen, s 281

motstand forutsetter en forestilling om det gode) vil bli tatt opp igjen senere i en gjennomgang av Adornos etikk og hans såkalte ”negative filosofi”.

Vetlesen er ingen kunstteoretiker, hans område er etikken og samfunnsfilosofien. Det har imidlertid nettopp vært et poeng i denne konteksten å dra veksler på og benytte *samfunnsvitenskapenes* innsikter og teoridannelser som referanse for forståelsen av kunstens posisjon og funksjon i samfunnet, siden kunstfeltets diskurser om dette ofte kjennetegnes av en lesning ut fra kunsten selv, i det man kunne kalle et kulturhumanistisk perspektiv. Det er min påstand at dette selvrefererende perspektivet ikke er tilstrekkelig, og spesielt ikke om kunstens ulike praksiser har en ambisjon om å spille en samfunnsmessig artikulert rolle.

Kunst som makt, kunst som kritikk av makt

Som denne skisseaktige gjennomgangen av enkelte teoretisk baserte problemstillinger knyttet til kunst og særlig makt (og instrumentalitet) viser, så finnes det tydelige relasjoner mellom disse, uavhengig av hvilken maktforståelse og hvilket maktbegrep som anvendes. Hvordan relasjonene arter seg, vil imidlertid i noen grad være avhengig av hvilket kunstbegrep og hvilken kunstpraksis det refereres til, men kunst i offentlige rom er uansett en kunstkategori der denne forbindelsen er åpenbar, om enn på forskjellige nivåer. Samtidig kan også andre kunstpraksiser som har helt andre intensjoner vurderes i forhold til kriteriet makt, og da først og fremst i forhold til deres pretensjoner om å utfordre makten der man mener at den finnes, eller kan hende mer presist; deres ønske om å etablere nye og ”andre” rom for samfunnskritikk. Dette vil særlig framkomme i del II som omhandler estetisering som maktuttrykk, og forholdet mellom estetikk og politikk. I denne delen vil også den offentlige kunstens instrumentelle sider tre tydelig fram.

Vurdert i forhold til begrepet makt opereres det i et kunstperspektiv med andre ord med to nivåer, der det ene viser kunstens forbindelse til makt og derigjennom kunst som (del av) makten, mens det andre nivået vurderer kunstens mulige kritiske posisjon og potensiale i forhold til makten som fenomen. Denne dobbeltheten er i og for seg et klassisk kjennetegn ved kunstens anvendelse, og vil i noen grad være konstituerende for lesningen av en kunstinstitusjon som KORO i et maktperspektiv, som resten av denne delen vil dreie seg om.

KORO og KORO-kunsten i et maktperspektiv

Å vurdere forvaltningsorganet og kunstinstitusjonen KORO ut fra noen av disse innfallsvinklene, kan innenfor rammen av dette essayet bare gjøres ganske

summarisk. I utgangspunktet kan man tenke seg en slik analyse i to deler, knyttet til det organisatoriske (vidt forstått) på den ene siden og gjennom institusjonens kunstneriske praksis på den annen. Dette er imidlertid et skille som er vanskelig å trekke når det gjelder KORO som institusjon, fordi kunstproduksjonen og de organisatoriske og politiske rammene for denne er så nøye forbundet, og slik sett også i en viss grad kan sies å *forutsette hverandre gjensidig*. Det er imidlertid ikke til å komme fra at måten KORO er organisert på direkte og indirekte påvirker de kunstneriske resultatene institusjonen oppnår.

(Analysen baserer seg i all hovedsak på KORO's ordning for nye statlige bygg, som både var utgangspunktet for institusjonens virksomhet, og som fremdeles utgjør de tyngste og viktigste prosjektene, i et samfunnsmessig perspektiv. Prinsippene disse kunstprosjektene arbeider etter gjenfinner man også i de øvrige ordningene som har kommet til, med enkelte modifikasjoner, som f.eks. ordningen for eldre statsbygg og leiebygg. Den relativt nye ordningen for kunst i såkalte Uterom atskiller seg imidlertid noe fra de andre på flere måter.)

Kulturpolitikk som samfunnsområde

De historiske forutsetningene for opprettelsen av institusjonen (under betegnelsen Utsmykkingsfondet for nye statsbygg) i 1976, var en politisk situasjon der kulturpolitikken var i ferd med å finne sin selvstendige plass i allmennpolitikken, som en del av denne, på linje med andre samfunnssektorer. (Diskusjonen om kultur som eget felt, og ikke bare som noe som kommer i tillegg til politikken eller er en "overrissling" av de øvrige samfunnsområdene, hadde her i landet pågått siden 50-tallet; et eget Kulturdepartementet ble imidlertid først opprettet i 1981.) Men kulturens egenverdi var likevel ingen selvfølge, kultur som politikkområde ble indirekte og direkte tillagt andre og større oppgaver; som del av en alminnelig demokratisering (og da ikke bare av kunsten og kulturen), og som del av den generelle folkeopplysningen. Og bak all denne formålstenkning lå som et underliggende premiss enda et nivå av instrumentalitet, betydningen av kulturen som middel til fremme av nasjonal identitet - om enn ikke på samme grunnleggende måte som under nasjonsbyggingen på 1800-tallet og nasjonalromantikkens epoke - og, må en kunne si, som identitetsdannelse overhodet. Man ser her den nære sammenhengen mellom *instrumentalitet* og *legitimitet* innenfor dette samfunnsområdet; kulturen og kunsten finner sin legitime plass i et målrasjonelt tenkende samfunn ved at de gis begrunnelser utover dem selv.

Det var imidlertid to andre og mer spesifikke formål som ble uttrykt eksplisitt ved opprettelsen av Utsmykkingsfondet; å gjøre kunst tilgjengelig, og gi norske kunstnere arbeidsoppgaver. Det fantes riktignok allerede andre institusjoner som ivaretok det første, som f.eks. Riksutstillinger, og på en noe annen måte Norsk kulturfond.. Men ivaretagelsen av kunstnernes produksjonsvilkår ble på et helt

annet vis gjort mulig gjennom opprettelsen av fondet. Ved å knytte dette til statens egne bygg (og senere til det offentlige byggeriet i sin alminnelighet), ble tilgjengeligheten til kunsten en helt annen enn tidligere, i sin konsekvens også slik at borgerne heller ikke kan "unngå" den, f.eks. som ansatt i en statlig institusjon.

Men ved denne måten å organisere produksjonen og distribusjonen av kunst på, ivaretok også staten to andre hensikter: For det første, statens egen selvrepresentasjon (bygg og kunst som manifestasjon og maktsymbol) og for det andre, behovet for å skape gode og vakre omgivelser i det offentlige miljø. (Dette siste aspektet vil bli nærmere omtalt i del II i forbindelse med drøftingen av omgivelsesestetikkens rolle i estetiseringen av samfunnet.) En annen side ved det å knytte kunsten til arkitekturen var at forbindelsen til tidligere tiders anvendelse av kunst ble "gjenopprettet". Derimot lå det ikke noe prinsipielt i det at statens ansvar for kunstnerne og tilgjengeliggjøring av kunst ble realisert gjennom å bli knyttet til bygde fysiske strukturer, dvs. arkitektur - man kunne like gjerne gjort kunsten tilgjengelig på andre måter. Ved å relatere det til arkitektur og omgivelser lå det så å si i saken at kunsten måtte ha en både representativ og forskjønnende karakter, noe som også favnes av begrepet - og kunstkategorien - "utsmykking". Alt i alt må det kunne sies at opprettelsen av Utsmykkingsfondet fra staten og det offentliges side var et columbi egg som ivaretok de fleste formål. Slik er det også med "riktige" politiske beslutninger i sin alminnelighet; de er som regel kjennetegnet av at de har en rekke hensikter innebygget, og oppleves dermed også som meningsfulle og legitime av offentligheten.

Demokrati og kontroll, demokrati som kontroll

Men i og med at dette dreide seg om kunst i statens egen kontekst, var man både avhengig av et system for gjennomføring og, ikke minst, en viss kontroll med hva som ble produsert og anbragt i byggene – staten står jo også selv som eier av kunstverkene. Det økonomiske grunnlaget samsvarte riktignok overhodet ikke med de politiske intensjonene de første drøye 20 årene av institusjonens virke, men den organisatoriske strukturen ivaretok fra første dag behovet for partsmedvirkning og demokratiske beslutninger. Foruten at strukturen i et historisk perspektiv gjenspeiler norske, politiske styringsprinsipper med en ikke særlig sterk sentralmakt (ordningen med særlige kunstutvalg for det enkelte kunstprosjekt, tillagt en viss autonomi), ivaretok den også samfunnets og statens behov for en viss kontroll, ved at medvirkende aktører som byggherre, bruker og arkitekt ble gjort til deltakere i beslutningsprosessen for det enkelte kunstprosjekt. I seg selv er ikke dette helt urimelig i forhold til at denne kunsten angår og bekostes av samfunnet, som disse da kan sies å representere, men prinsipielt er dette vanskelig i forhold til et perspektiv og i et samfunn der man tilkjenner kunsten en viss frihet. I tillegg til denne demokratiske styringen i det enkelte prosjektutvalg, bygget man inn enda et kontrollerende ledd i den kunstneriske prosessen gjennom institusjonens styre, som skal godkjenne, eller stadfeste, det

enkelte utvalgs intensjoner og planer. På tilsvarende måte som med kunstutvalgene, har dette også helt til nylig vært partssammensatt. Med henvisning til ivaretagelsen av demokrati (som det jo vil være umulig for kunstfeltet å argumentere imot), har staten - på offentlighetens vegne - med slike organisatoriske og prosessuelle grep i realiteten sikret sine muligheter for å kunne kontrollere denne kunsten, ut over det førende prinsipp som allerede ligger i den instrumentelle betegnelsen "utsmykking". (I kulturpolitisk terminologi benyttes sjelden begreper som "kontroll", men heller mer nøytrale formuleringer som at man "sikrer sin innflytelse", "kan påvirke" etc. Det er imidlertid ingen grunn til at dette samfunnsområdet skal holdes utenfor realpolitikken og dens vokabular. Selv om ikke kunstutvalgenes arbeid gjennomgående er preget av konflikt, eller de ulike interessene i utvalget ikke ser seg som kontrollerende representanter på vegne av seg selv eller det offentlige, så ligger *potensialet* for dette nedfelt i selve organisasjonsstrukturen som her benyttes, og det er her realpolitikken maktperspektiv må gjøres gjeldende.)

En annen side ved dette problemkomplekset er spørsmålet om hvor "fri" den kontekstuelle kunsten i det hele tatt kan være; det ligger allerede i selve forståelsen av det kontekstuelle at det er visse ytre betingelser slik kunst må forholde seg til, ja, at det er dette som er denne kunstens spesielle karakter og utfordring. Det er heller ikke urimelig at oppdragsgiver (staten) definerer egne behov og ønsker i så måte. Spørsmålet i denne sammenheng dreier seg om hvem som på statens vegne gis myndighet til å definere og artikulere slike ønsker, og som vi skal komme tilbake til, på hvilket (faglig) grunnlag dette blir gjort. I den forbindelse vil forhold som vedrører de ulike beslutningsnivåene i kunstproduksjonsstrukturen bli tatt opp, deriblant det uttrykte premiss - og i alle fall ønske - om konsensus i kunstutvalgene.

Kunstens legitimering

Denne organisasjonsinnretningen med ivaretagelse av demokratiske prosesser med involvering og medbestemmelse som (uttalte) mål, må på den annen side også kunne sies å ha bidratt til å gi kunst i det offentlige rom *legitimitet*. I forhold til i mange andre europeiske land med en noe annen kulturell utviklingshistorie, har dette vært nødvendig i norsk sammenheng, siden kunst hos oss stadig må gis en begrunnelse. Denne legitimiteten må, når den ikke gis av seg selv eller av sedvane, med Weber forankres i legale politiske vedtak og bestemmelser. Men selv om ordningen med kunst i offentlige bygg og uterom er basert på vedtak på det høyeste nasjonale politiske nivå, er den like fullt utsatt, på tross av sin demokratiske innretning; det vil alltid være elementer i politiske og andre maktmiljøer som ut fra dette vil slutte at ordningen må demokratiseres ytterligere. Dette kommer gjerne til uttrykk ved at det etableres en motsetning mellom "folket" og den kulturelle "eliten", i den hensikt å svekke legitimiteten i den offentlige kulturpolitikken og kunst som fagområde.

Dette tydelige behovet for å gi kunst en naturlig og legitim plass i det offentlige rom, kan man også lese ut av kunstplanene for de enkelte prosjektene. I stedsanalysen som er disse planenes grunnlag, skal det gis en begrunnelse for kunstens tilstedeværelse på det enkelte sted eller i det enkelte bygg, og hvordan denne skal forbindes med eller inngå i den stedlige konteksten, det være seg institusjonens virke, arkitekturen eller sosiale og historiske forutsetninger. Disse analysene, som drøfter kunstens relevans og mening i den aktuelle konteksten, kan samtidig også anses som en legitimering av kunsten i en videre forstand. Særlig vil dette kunne være tilfelle der det i utgangspunktet av ulike grunner ikke finnes noen åpenbar mulig tematikk eller samlende ide eller problemstilling knyttet til stedet eller virksomheten å forholde seg til. Fra tid til annen kan man derfor også registrere at kunsten tillegges et ganske bredt meningsinnhold i argumentasjonen for dens berettigelse.

Fra kunstfeltets og kunstneres side er legitimitet naturligvis avgjørende når man er involvert i offentlige kunstprosjekter, at kunstkompetansen får sin rettmessige plass i systemet, en plass ingen kan bestride (slik kunstnerisk virksomhet ellers ofte må tilkjempe seg). Når man fra kunstneres side i sin tid aksepterte, og fremdeles aksepterer, prinsippet om det representative demokrati i offentlige kunstprosjekter - og der kunstfaglighet i praksis kun likestilles med andre "fagligheter" - henger det trolig sammen med et underliggende behov for å bli anerkjent som bidragsyter i samfunnet og at kunst dermed gis en samfunnsmessig plass. Ikke minst trygger denne offentlige ordningen for kunst i alle fall deler av denne gruppens økonomi. I et maktperspektiv er det derimot åpenbart at denne ordningens strukturelle uttrykk hviler på en *asymmetri* mellom det offentlige og kunstområdet, og at denne asymmetrien i alle fall teoretisk kunne tenkes å undergrave selve ordningens legitimitet. Årsaken til at det ikke skjer, er at kulturfeltet - selv i det estetiserte samfunnet - er et marginalt samfunnsområde med få ressurser og mange, små og idealistiske aktører, og med en tilsvarende økonomisk avhengighet av det offentlige. Ikke minst står man selv så å si uten sanksjonsmidler når uenighet og konflikt oppstår. For selv om kunstnerne har forhandlingsrett med staten - hva ville følgene egentlig bli om de gikk til streik eller på annen måte unndro samfunnet sine ytelser?

Man kunne her referert til Habermas og forutsetningen om den herredømmefrie samtalsituasjon når det asymmetriske maktforholdet mellom kunstfeltet og samfunnet her omtales. I det minste blir denne parallellen interessant når "samtalens" premiss slik den kommer til uttrykk gjennom maktstrukturen i KOROs kunstprosjekter, hviler på en *formell likeverdighet* mellom det å ha kunnskap om kunst og det å ikke ha det (hver representant en stemme).

KORO - mellom makt og avmakt

I dette bildet framgår det at KOROs posisjon er uhyre sammensatt, uansett hvilken betraktningssmåte som legges til grunn. Som forvaltningsorgan er man samtidig statens fagorgan for denne kategorien kunst – skjønt denne betegnelsen er blitt ”lansert” og tatt i bruk av institusjonen selv, og ikke av overordnet politisk myndighet, som først og fremst har ansett institusjonen som et administrativt organ for forvaltning av ulike ordninger for gjennomføring av kunstprosjekter i offentlig arkitektur, og etter hvert også andre offentlige rom. Som fagorgan atskiller imidlertid institusjonen seg fra andre statlige fagorgan, først og fremst fordi virksomheten selv er tjeneste- og vareprodusent innenfor sitt definerte område (kunstproduksjon), og i mindre grad et rådgivende organ. Men selv om KORO har kunstnerisk og administrativ myndighet innenfor sitt område, basert på formelle Stortingsvedtak og regjerings- og departementale bestemmelser, og følgelig besitter mer enn tilstrekkelig legalitet, har institusjonen på langt nær uinnskrenket myndighet. Dette til tross for at det er institusjonens eget styre som har det som har vært formulert som det øverste kunstneriske ansvar.

Denne tilsynelatende selvmotsigelsen har sin forklaring i to forhold: Det første ligger i den allerede omtalte organisasjonsstrukturen og dens forutsetning om likeverdig representasjon, og den derav følgende underkjennelsen av kunsthaglighetens forrang. Dette gjelder – som omtalt – begge de to beslutningsleddene i kjeden, altså kunstutvalg og KORO (styret). Det andre forholdet har å gjøre med fysiske og andre betingelser som åsted og ramme for det enkelte kunstprosjekt, altså det man kunne kalle virkelighetens konkrete verden, som definerer mulighetsbetingelsene for kunsten, også knyttet til prosessen i kunstproduksjonen. Til dette kan regnes kunstens fysiske tilpasning til bygget i forhold til framdrift og tilretteleggelse i byggeprosjektet, mulighetene for å implementere og formidle kunstprosjektet i den aktuelle institusjonens øvrige program og virke, eller kunstens muligheter for å forholde seg til arkitekturen på en meningsfull måte og kommunikasjonen om dette. Disse faktorene er ikke noe som bare kan leses ut av de formelle vedtakene som gjøres, men dreier seg om aktørenes holdninger og vilje til praktisk samarbeid. I vesentlig grad henger dette sammen med aktørenes rolleforståelse, deres forventninger ut fra deres respektive ståsteder, psykologien i utvalget som sosial gruppe, det generelle faglige nivået etc. – slik det alltid vil være i prosjekter som bygger på samarbeid der det i utgangspunktet finnes ulike interesser.

Poenget her er å synliggjøre (nok) et forhold som KORO som fagorgan prinsipielt ikke kan ha kontroll over, selv om det gjøres et grundig avklaringsarbeid i forkant av hvert prosjekt fra institusjonens side, f.eks. i forbindelse med oppnevning av de best egnede kunstkonsulenter. Til dette kan det innvendes at det ligger i saken at man må risikere noe når kunsten aktivt skal forholde seg til verden og det offentlige rom, og at man innenfor strukturen med kunstutvalgenes relative autonomi også må ta høyde for at prosjektene finner sine egne veier, og det endog

på tvers av KORO's egne kunstneriske målsettinger. I et slikt perspektiv kan KORO tenkes som en åpen struktur, en paraplyorganisasjon for ulike kunstneriske tenkemåter som over tid vil føre til mangfold. Denne lesemåten kan i og for seg ha noe for seg, men spørsmålet som da må stilles er om dette er resultat av "frie" valg institusjonen gjør, eller om det skyldes faktorer utenfor institusjonens kontroll som virker mot dens intensjoner og dermed i realiteten *begrenser*, og ikke utvider, *kunstens handlingsrom*. Er dette siste tilfellet - noe jeg mener at det så å si alltid er - kommer man ikke utenom å måtte betrakte dette som ufrivillig begrensende faktorer for institusjonen og dermed også dens "makt" som fagorgan innenfor eget felt, og viktigere; kunstens mulighetsbetingelser i samfunnet, siden KORO's overordnede mål må være å sikre kunst en berettiget og meningsfull plass i fellesskapets rom.

Hvem er staten, hva er staten?

Vi ser altså at KORO framstår som en representasjon av statsmakten, både ved sin institusjonelle innretning som del av statsforvaltningen, gjennom sine kunstprosjekter i statens og det offentliges egne bygg og ved institusjonens organisasjonsstruktur som sikrer en form for demokratisk kontroll fra statens side med denne kategorien kunst.

Dette ville i seg selv ikke vært veldig problematisk, dersom en ser staten som et uttrykk for fellesskapet, det høyeste nivået for samfunnets felles interesser, i motsetning til det private eller private egeninteresser. Dette er et i og for seg allmenngyldig perspektiv som gir mening i demokratiske land, selv om det også blant disse er store forskjeller i hvordan statsmakten arter seg, slik man ser i de nordiske land i forhold til f.eks. Frankrike der staten tradisjonelt har vært en sterk (og ikke minst sentrert) maktfaktor (jf. Foucault). Men staten er uansett form og nasjonal kontekst en mer sammensatt størrelse, et apparat som naturligvis også besitter ulike instrumenter for makt og kontroll, som om man finner det nødvendig også kan benyttes mot befolkningen. Under den nyliberale økonomien svekkes statsmakten, og da særlig som økonomisk aktør, slik de samfunnsmessige fellesskapsløsningene generelt også svekkes. Samtidig ser man ofte i slike land at statsapparatets kontrollkarakter styrkes.

På bakgrunn av vårt lands historiske utvikling og i vår blandingsøkonomi er statens rolle og framtredelesform mer innvevd i samfunnets struktur, og sammen med en fragmentering av selve statsmakten som sådan, vil også dens måte å manifestere sin posisjon og sitt nærvær på være under endring. Det vil ikke si at de symbolske uttrykkene for dette ikke vil være like nødvendige. Men gjennomgående vil det synlige maktaspektet ved staten som institusjon tones ned, akkurat som det nasjonale er utsatt for press i forhold til det multinasjonale. På tilsvarende måte vil også statens behov for å benytte kunst som rent maktsymbol bli mindre. Men ønsket om å ta i bruk kunst for andre, nærmere definerte formål vil være økende, som del II vil vise.

Et annet forhold er at for i det hele tatt å kunne snakke om at kunst er noe å kontrollere, er det en forutsetning at den må oppfattes som tendensielt å kunne være ute av kontroll, eller at kunst har en slik verdi at den representerer noe som er verdt å kontrollere. Når staten innretter seg slik at man har mulighet for slik kontroll i forbindelse med "egen" kunstproduksjon, må det oppfattes som at kunst fra det offentlige side kan forstås som å kunne være noe annet enn (makt)understøttende. Dette i og for seg innlysende forhold i vår tid er like fullt verdt å ha i erindring når man skal forstå logikken bak ønsket om å ha en slik samfunnsmessig styring med denne kunstproduksjonen; det må være noe man går ut fra at trenger å bli styrt eller kontrollert. (En må antagelig her ta det samfunnspolitiske klimaet da Utsmykkingsfondet ble opprettet på 70-tallet, og da særlig skremmebildet som den såkalt politiske kunsten da representerte, i betraktning. I den grad man kan lese slike tendenser ut av Utsmykkingsfondets prosjekter i det første tiåret, må man kunne si at man må ha lyktes med å holde slik kontroll; det er bare ytterst få av fondets verk/prosjekter fra denne perioden som kan sies å ha et direkte samfunnspolitisk innhold.) I særlig grad vil dette være tilfelle i større, nasjonale symbolprosjekter, som jeg straks skal komme tilbake til.

Nå kunne man se for seg en endring i dette fordi denne kunsten selv har vært i utvikling de siste tiårene, ved at det maktunderstøttende og dekorative ikke lenger er denne kunstens utgangspunkt og kjennetegn, uttrykt ikke minst gjennom endringen i begrepsbruk, fra utsmykking til kunst. Dette henger igjen bl.a. sammen med at KORO nå ikke bare forholder seg til arkitektur, men til det offentlige rom i en videre forstand. Slik sett har staten/det offentlige allerede akseptert at denne kunsten må ha et videre siktemål, og at behovet for å tilpasse den de tidligere definerte mål med dette også vil avta.. Mot dette taler naturligvis forståelsen av at kunsten i offentlige kontekster i det hele tatt må spille en annen rolle i dag enn som forskjønnelse og historiske symboler for overhodet å gi mening, og at man følgelig også utsetter seg for større risiko fra oppdragsgivers (statens) side med hensyn til hva slags kunst man da kan forvente å få.

Generelt kan det innvendes at denne fokuseringen på statens makt- og kontrollbehov i egne kunstprosjekter gir et ensidig perspektiv som ikke samsvarer med virkeligheten i et åpent og mangfoldig samfunn. Dessuten skulle man kanskje tro at kontroll- og innflytelsesbehovet ble godt nok ivaretatt gjennom den organisasjonsstrukturen som KORO representerer. En kort omtale av noen utvalgte - men ytterst viktige - nasjonale symbolbygg vil vise at dette imidlertid ikke er tilfelle.

Jo mer betydningsfulle prosjekter, desto mer kontroll

Det mest illustrerende eksemplet i så måte er Stortinget selv, dvs. *Stortingsbygningen*, som simpelthen ikke omfattes av ordningen nasjonalforsamlingen selv har vedtatt om kunst i offentlige bygg. Stortinget har sin egen kunstkomité med interne og eksterne medlemmer. Også *Statsministerens kontor i Regjeringskvartalet* foretar egne innkjøp av kunst, selv om Utsmykkingsfondet i forbindelse med utvidelsen av Høyblokken i Regjeringskvartalet på slutten av 1980-tallet tiltok seg retten til å kjøpe inn et par malerier, og ellers har hatt ansvar for øvrig i kunst i Regjeringskvartalet.

Da kunstprosjektet ved den nye *Operaen* ble formelt igangsatt i 2000, lå det som et premiss fra Kulturdepartementets side at kunstutvalgets sammensetning skulle sikre myndighetene direkte innflytelse og at Operaens egen styreleder skulle være utvalgets leder. Riktignok ble fondets styre tillagt godkjenningsansvar for kunstplanen(e), men siden arbeidet fra myndighetenes og arkitektens side allerede var godt i gang da Utsmykkingsfondet fikk det formelle oppdraget, er det nok grunnlag for å si at premissene for kunsttenkningen langt på vei allerede var lagt (noe som til dels også reflekteres i de kunstneriske grepene som ble valgt). Det er interessant at denne underkjennelsen av fondets mandat og kompetanse skjer etter at fondet har gjennomført flere store kunstprosjekter på 90-tallet, deriblant det nye Rikshospitalet, til alles - også offentlige myndigheters - store tilfredshet og helt uten problemer eller konflikter

Også kunstdelen av *de olympiske vinterlekene på Lillehammer i 1994* fikk en egen organisatorisk innretning ved at arbeidet ble lagt under Lillehammer olympiske organisasjonskomite (LOOC). Riktignok ble Utsmykkingsfondets direktør oppnevnt som kunstutvalgets leder, men overordnet godkjenning av kunstplaner etc inngikk i den spesialoppnevnte kulturkomiteens mandat. Ikke minst måtte kunstprogrammets utforming formuleres i overensstemmelse med lekenes overordnede designprofil, som hadde som formål å vise verden det nye og moderne Norge.

Oslos nye flyplass på *Gardermoen*, som sto ferdig i 1998, hadde en liknende organisatorisk innretning, dels også bestemt av at prosjektets økonomi ikke gikk gjennom Utsmykkingsfondet, fordi byggeprosjektet var organisert som et statlig aksjeselskap og derfor falt utenfor fondets mandatområde. Tenkningen rundt anleggets betydning som besøkendes "første møte med Norge", gjorde nok også sitt til at dette prosjektets kunstneriske innslag ble vurdert som å måtte ha en mer direkte politisk styring enn det man mente at statens eget fagorgan ga muligheter for.

I en noe annen målestokk kan også nevnes at arbeidet som nå pågår med kunstprosjektet ved *Regjeringskvartalets 6. byggetrinn* har medført noen styringspolitiske problemer, som riktignok har med de ulike aktørenes

rolleforståelse å gjøre og primært ikke gjelder spørsmålet om KORO's ansvar og prosedyrer. Betegnende nok er dette knyttet til statens egen representasjon i utvalget, og de berørte departementers ønske om å påvirke kunstprosjektet. En egen problemstilling blir derfor hvordan departementet som KORO sorterer under håndterer andre departementers åpenbare behov for medvirkning og kontroll, og deres faktiske forsøk på å undergrave denne kunstordningens legitimitet. I forbindelse med samarbeidsprosjektet som pågår mellom *Forsvarsbygg* og KORO om kunst i byggene som reises i forbindelse med omstillingsprosessen i Forsvaret, ble det fra Forsvarsdepartementets side framsatt to krav under arbeidet med kunstprosjektet ved *Forsvarets* såkalte *Ledelsesbygg* i Oslo, en samlokalisering mellom Forsvarsdepartementet og det som tidligere het Forsvarets Overkommando. Det ene kravet gjaldt at departementet selv skulle være representert i kunstutvalget i tillegg til brukerrepresentanten som allerede var oppnevnt, det andre var et krav om at kunstneren som skulle utføre kunstverket måtte være norsk. Av pragmatiske grunner valgte både kunstutvalget og KORO's styre å etterkomme kravet.

Det man altså i korthet kan lese ut av disse eksemplene - og andre kunne også nevnes - er at jo mer betydningsfulle prosjektene er, og dermed også jo nærmere den reelle politiske makten man kommer, desto større er myndighetenes behov for å utøve kontroll over kunsten. Dette gjøres på ulike måter organisatorisk og formelt, i alle tilfellene *tilsidesettes* den strukturen og de prosedyrene som myndighetene selv har vedtatt. Ofte skjer det også mer uformelt, ved at intensjonene som er nedfelt i KORO- systemet uthules. Uansett er dette en gjennomgående tendens, og det gir derfor mening å betrakte KORO-kunsten ut fra et maktperspektiv på dette nivået. Og det man altså kan registrere som en tendens er at KORO's posisjon som fagorgan gir begrenset myndighet, og at parlamentariske beslutninger må vike i realpolitikken verden. Nå er vel ikke det siste aspektet noe som særmerker kunstområdet - det er jo så godt som alltid slik at det til syvende og sist er "makta som rå". Spesielt interessant her er imidlertid at det er den formelt utøvende *statsmakten selv* som fraviker de prinsippene som er fastlagt for dens virksomhet og som den selv har definert som retningsgivende for det praktiske arbeidet med å produsere kunst for det offentlige rom.

Kunstutvalgene som maktarena innenfor konsensusmodellen

Til nå har maktperspektivet i hovedsak dreid seg om lesning innenfor et strukturelt overordnet og mer generelt nivå – i det følgende vil det bli fokusert mer på det operasjonelle, konkrete nivået, slik det kommer til uttrykk i kunstutvalgene og deres arbeid. Det betyr jo naturligvis ikke at disse nivåene kan oppfattes som atskilte.

De ulike begrensende faktorene som tendensielt ligger i utvalgsstrukturen er allerede omtalt. De ulike, ikke-kunstfaglige representantene har dessuten sine

behov som skal ivaretas i prosjektet: *Byggherren* kan ikke risikere at kunstproduksjonen forsinker selve byggeprosjektet eller fordyrer det, kunsten må ikke skape ”plunder og heft”. *Arkitekten* har en forventning om at kunsten skal tilføre arkitekten en eller annen form for tilleggsdimensjon, ved å understreke eller bli integrert i det arkitektoniske uttrykket eller arkitekturens bildemessige eller litterære ide etc., mens andre arkitekter ikke har noen spesiell formening om hvilken rolle kunsten skal spille, enkelte anser den som unødvendig i en allerede tydelig visuell arkitektur. Men det viser seg at arkitekten uansett prinsipielt utgangspunkt likevel stort sett representerer en part med klare oppfatninger om kunsten når kunstprosjektet begynner å finne sin form og ide - i og for seg forståelig nok. Ikke sjelden ser arkitekten for seg at kunst kan dekke en eller annen ”mangel”, hjelpe til med å artikulere ulike funksjoner i forhold til bygget, så som å markere inngangspartiet etc. *Brukeren* forventer at kunsten på en eller annen måte skal forholde seg til virksomhetens gjøremål og oppgave, aktualisere denne, i enkelte tilfeller så å si ha funksjon som emblem, eller rett og slett være et miljøinnslag. Og brukeren vil alltid ha et ønske om at kunsten ikke skal skape unødig støy eller negativ oppmerksomhet for virksomheten, eller som kan stille brukerrepresentanten selv i et uheldig lys overfor kollegaer, arbeidskjøper etc.

Poenget her er ikke å vurdere forventningenes rimelighet eller gyldighet, men å vise at de finnes, og at de på hvert sitt vis er med på å definere kunstens rammebetingelser. Graden av (forventnings)press overfor kunsten og kunstens representant(er) i kunstutvalget, vil avhenge av forventningenes og ønskenes tyngde, om de er innbyrdes forenlige eller uforenlige, om de er ufravikelige etc - og på hvilken måte de er utgangspunkt for at det dannes maktkonstellasjoner i utvalget som gruppe. Dette er naturligvis noe som skjer i alle grupper der interessene i utgangspunktet er eller kan oppfattes som ulike, og hvilke konstellasjoner som oppstår, kan heller ikke alltid forutses. Men i den grad det kan avleses noen tendenser når det gjelder akkurat dette forholdet, vil de nok i KORO-strukturen ofte følge det *kunsthaglige*; dvs. at den eller de kunstneriske konsulentene prinsipielt og i utgangspunktet, vil stå imot de øvrige i utvalget. Det finnes naturligvis en rekke prosjekter der dette ikke har vært tilfellet - ofte vil arkitekten også regnes som å besitte i alle fall noe bortimot kunsthaglig innsikt i kraft av å arbeide innenfor et beslektet fagområde. Når det ikke oftere skjer at dette mønsteret manifesteres, henger det også sammen med at kunstrepresentantene, bevisst eller ubevisst, vil søke å gi kunsten relevans, og dermed også legitimitet, og at det lettest oppnås ved å spille på lag med den stedlige konteksten og, så langt det er mulig, å være lydhør for de andres ønsker. I praksis vil dette ofte innebære at forslagene kunstkonsulentene legger fram til kunstkategorier og kunstnere, allerede i en tidlig fase av arbeidet med kunstplanen i en viss grad vil ha tatt inn over seg mulighetene (eller begrensningene) som ligger i den aktuelle, stedlige situasjonen. Bak ønsket om å gi kunsten legitimitet vil det fra konsulentens side også befinne seg en etisk grunnholdning som møter brukerne med respekt, siden kunst i det offentlige rom tross alt representerer en intervensjon ansatte og publikum ikke kommer utenom.

Man skal i denne sammenhengen ikke undervurdere det forventningspresset kunstkonsulenten(e) opplever *fra KORO* som oppdragsgiver. Heller ikke KORO har noe ønske om støy eller konflikt i prosjektene, om det kan unngås, og har en lang tradisjon for å dempe slik uro som ansvarlig gjennomføringsorgan. Årsakene til det er mange og sammensatte, og henger sammen med selve ordningens samfunnsmessige legitimitet (og muligheten for at ordningen med denne type kunst gjennom politiske vedtak kan opphøre eller innrettes på annet vis), at institusjonen forvalter offentlige midler og skal levere et produkt tilbake, etc. I tillegg representerer KORO-oppdrag som kunstkonsulent arbeid og inntekter kunstnere er avhengige av, og er slik sett noe disse ikke kan risikere å bli utelukket fra, hvis de blir oppfattet som konfliktsøkende, kverulerende, lite samarbeidsvillige etc. Dette gir imidlertid overhode ikke belegg for å hevde at kunstkonsulentene mangler faglig eller personlig integritet eller at de styres av egne økonomiske eller andre interesser; snarere uttrykker dette en realisme fra deres side på kunstens vegne.

Alt i alt finnes det med andre ord en rekke bakenforliggende faktorer som gjør at kunsttenkningen i utvalgene i *utgangspunktet vil innrette seg mot konsensus*, noe forenklet sagt fordi alle parter - på sine premisser - har interesser av å få ting til, og få kunstverk realisert. Man kan da også registrere at kunstplaner så godt som aldri innehar dissenser, heller ikke knyttet til planenes enkeltelementer.

Interessekonflikter

Selv om dette - å produsere kunst - er det overordnede prosjektmålet som forutsetter en viss grad av konsensus, så kjennetegnes like fullt den grunnleggende strukturen i kunstutvalget av de ulike partenes (ulike) interesser, som prinsipielt kan betraktes som motstridende, selv om de ofte ikke vil være det. Denne interessekonflikten henger ikke bare sammen med at det er ulike parter som er representert, men også at kunst forstås og oppfattes ulikt, og, ikke minst viktig i denne sammenheng, at kunst i denne typen kontekster kan gis ulike formål og begrunnelser. Den stedsspesifikke kunsten er med andre ord ikke mer spesifikk enn at den også kan programfestes og leses på ulike måter; praktisk (i forhold til bygg), miljøfremmende, estetisk, meningsfortolkende etc. I forhold til dette vil konflikter gjerne oppstå når de ulike partene opplever at deres primære behov ikke ivaretas i tilstrekkelig grad.

Men i enda større grad vil konflikter i kunstutvalg henge sammen med ulike holdninger til kunst med hensyn til hva kunst primært er eller bør være; dekor, miljøinnslag, kilde til innsikt og erkjennelse, provokasjon etc. Kunstkategorien "utsmykking" kan i prinsippet romme alt dette, selv om begrepet i seg selv er ganske entydig. Men i tillegg til den nevnte kunstholdningen, som samtidig inneholder elementer av funksjonalitet, kommer naturligvis spørsmålet om hva

slags kunst som foretrekkes, og kanskje særlig, på hvilket grunnlag det man kunne kalle ”smaksdommer” foretas i et utvalg. Dette vil være uavhengig av interessene den enkelte ønsker at blir ivaretatt gjennom kunsten (funksjonalitet), og vil ikke alltid følge noe bestemt mønster i gruppen.

Kunst som fagområde

Det at de kunstneriske preferansene ikke alltid vil være forutsigbare i kunstutvalgene er for såvidt i seg selv interessant og kan gjøres til gjenstand for omfattende analyser. Viktigere i vår sammenheng er likevel spørsmålet om *kunstfaglighetens plass* i KORO-systemet som dette mer enn aktualiserer. Dette fagområdets underrepresentasjon har allerede vært omtalt i flere sammenhenger, men vil særlig komme til uttrykk i kunstutvalgene, som innenfor KOROs struktur er gitt en viss kunstfaglig myndighet i det enkelte prosjekt (formulere kunstplanen, juryere konkurranser, godkjenne kunstnernes forslag).

Ser man bort fra kontrollaspektet ved KOROs organisatoriske struktur, er det i seg selv oppsiktsvekkende at en institusjon som er tillagt et slikt ansvar innenfor et definert fagområde som KORO er, ikke er organisert slik at politikk og beslutninger innen institusjonen er fundert på faglig kunnskap innenfor området. Dette ville vært uhørt innenfor alle andre samfunnsområder, og finner da heller ikke sted. Dersom utgangspunktet for dette ikke har vært å kontrollere kunsten, må denne innretningen logisk sett bunne i to andre forhold: For det første, kunst defineres rett og slett ikke som et eget fagområde, og for det andre, kunst er så interessant (og betydningsfullt?) og angår alle på en slik måte at enhver også er meningsberettiget (og stemmeberettiget) om den, uten at det kreves spesielle kunnskaper. Det siste henger åpenbart sammen med det første; kunst er et felleseie som alle kan oppleve og forstå på sin måte, og skal av den grunn heller ikke forbeholdes en engere krets. Det er en i og for seg vakker tanke at kunst i et stadig mer (kunnskaps)spesialisert samfunn står igjen som en av få fellesarenaer, og at kunst kan angå og berøre oss alle, uten at vi må være i besittelse av spesielle forkunnskaper. Mange innenfor kunstfeltet selv vil nok stille seg bak slike holdninger, selv om den hviler på en bestemt forståelse av hvordan kunst oppleves, som ikke skal gås nærmere inn på her.

Men en slik betraktningssmåte dreier seg først og fremst om kunstens betydning i og for samfunnet, og har ikke som logisk konsekvens at kunst ikke er en egen profesjon. For staten vil det dessuten være helt umulig å operere med et slikt premiss som fornekte (bilde)kunst som eget fagområde, bare av den grunn at staten jo selv har ansvar for å utdanne kunstnere. Da står bare premisset om at kunst er et fellesanliggende igjen. Men selv med dette som utgangspunkt, er ikke den logiske følgen at det ikke finnes noen egen fagprofesjon for kunst, det ene utelukker ikke her det andre. At kunsten fra statens side vurderes som å skulle være ”demokratisk” kan jo ikke innebære at enhver kan ta del i utformingen av

den, men at kunsten er fri fra politisk og annen (f eks privat) maktoverstyring. Konklusjonen må da bli at det uansett er vanskelig å benekte at kunst er en egen fagprofesjon, et eget fagområde på linje med andre, men at dette området - slik man kan se av statens egen kunstprodusent - av ulike grunner må styres eller kontrolleres. Tenkningen bak dette må i så fall ligge i at (bilde)kunst, i forhold til andre kunst- og kulturformer har en egen karakter og samfunnsmessig posisjon som frambringer et spesielt engasjement, og at kunst i offentlige rom ikke kan velges bort av publikum på samme måte som de fleste andre kunstarter. Det er like fullt å trekke det langt når man lar slike faktorer virke bestemmende på hvordan staten selv organiserer sin egen kunstproduksjon.

Å argumentere mot en slik allmenngjøring av kunsten, betyr naturligvis ikke at kunsten skal være fri for enhver samfunnsmessig forpliktelse eller at kunsten skal unngå ethvert "innsyn" i egen praksis. Som med alle andre ytringer og samfunnsmessige intervensjoner vil det være ulike forpliktelser forbundet med dette, ikke minst av etisk karakter, og det gjelder selvsagt også kunst i offentlige kontekster. Det spesielle i KORO's struktur er imidlertid at kunstfagenes representanter er i formelt mindretall i beslutningssystemet. En følge av det er at *institusjonens status som fagorgan kan trekkes i tvil*, noe som vil være svært alvorlig. En annen konsekvens er at dette gjør det vanskelig for KORO selv på vegne av kunstfaget å oppnå den *autoritet* i både kunst- og byggeprosjektene som er nødvendig. Vi kan altså registrere en selvforsterkende tendens som *svekker KORO's egen autoritet* som følge av det kunstfaglige underskuddet i institusjonens ulike ledd. Samtidig bidrar institusjonen med en slik struktur selv til å opprettholde forestillingen om at kunst i realiteten ikke er noe *eget fagområde*, og at kunst i det offentlige rom er en for alvorlig sak til å overlates til kunstnerne og kunstfeltet selv. Det er med andre ord grunnlag for å hevde at KORO, i bestrebelsene på å gi kunst en samfunnsmessig legitimitet ved at den blir en naturlig og selvfølgelig del av det offentlige rom, samtidig - gjennom sin organisatoriske struktur - opprettholder tvilen om kunstens samfunnsmessige troverdighet og status som eget fagområde.

Samfunnets press

Noen få prosjekteksempler kan illustrere dette: Prosjektene er ikke typiske siden de er knyttet til verk som ikke er blitt realisert, eller blitt realisert i andre kontekster enn der de opprinnelig var tenkt; bare ytterst sjelden i KORO-prosjekter der det er uenighet og konflikter blir dette resultatet. Som regel kommer man fram til løsninger som "alle" kan leve med, og det så å si alltid fordi kunstfagligheten og kunstnerne tilpasser seg. Prosjektene er heller ikke entydige i den forstand at de helt følger den tradisjonelle motsetningen mellom kunstfaget og "resten".

Det uten tvil mest kjente er kunstprosjektet knyttet til nybygget som ble reist ved Eidsvollsbygningen til jubileet i 2005, det som nå er stiftelsen ”Eidsvoll 1814”. Utgangspunktet var ønsket om å få et kunstverk som kunne forholde seg til Eidsvoll som nasjonalt ikon, og som med utgangspunkt i dette kunne bidra til en diskusjon om demokratiets vilkår i vår tid. Ett av forslagene som ble levert i den lukkede konkurransen, Lars Rambergs ”*Liberte, Legalite, Fraternite*” oppfylte disse formålene, og ble vurdert som det kunstnerisk mest interessante. Juryen, dvs kunstutvalget, fant likevel ikke å ville realisere forslaget, med henvisning til dets kommersielle side (JCDecaux som produsent av offentlige toaletter som forslaget bygde på) – noe som man mente ikke var forenlig med Eidsvoll som historisk sted og nasjonalt symbol. Under press valgte kunstkonsulenten å slutte seg til juryinnstillingen, fordi den nettopp argumenterte som den gjorde, og at prosjektet etter hans oppfatning allerede var tapt. Hadde det foreligget en dissens, ville saken på formelt grunnlag kunne blitt tatt videre til KORO's styre, uten at det ville ha vært noen garanti for at utfallet ville ha blitt et annet. Snarere er det all grunn til å tro at KORO's daværende styre ikke ville ha gått imot juryens flertallsvurdering, først og fremst på grunn av sakens politiske betydning, og at det foreslåtte verket, bestående av tre malte toaletter i norske og franske nasjonalfarger, naturligvis kunne bli vurdert som respektløst. Resultatet ble uansett at konsulenten valgte å trekke seg, og at kunstverket som senere ble realisert gikk inn i noe annen stedlig kontekst, fysisk sett. Det hører også med å nevne at KORO gjorde alt som var mulig for å dysse problemene - og dermed også problemstillingene - i prosjektet ned, mens man heller kunne ha benyttet den foreliggende situasjonen til å reise en offentlig debatt om problemstillingene det foreslåtte kunstverket reiste om demokratiets vilkår, og i forlengelsen av det, om hvilken rolle kunst bør spille i slike politisk/historiske kontekster. Da ville institusjonens mulige tvil i prosjektet bidratt til å gi kunsten - og KORO selv - troverdighet, både overfor offentligheten og i det kunstfaglige miljøet.

Selv om Eidsvoll-prosjektet ikke er typisk som kunstprosjekt, viser det hvilket press kunstneriske ytringer kan være utsatt for i det offentlige rom. Det er derfor av største viktighet at en kunstprodusent som KORO er seg bevisst hvilket ansvar man har, i forhold til seg selv som institusjon, men først og fremst i forhold til kunsten og kunstens samfunnsmessige oppgave. Selv om tvil som sådan og refleksjon rundt den i norsk offentlighet dessverre som oftest anses som svakhet - i motsetning til i enkelte andre, større kulturnasjoner - så ville dette i denne saken utvilsomt ha styrket institusjonen.

Et prosjekt med en mer tradisjonell problemstilling er nybygget ved *Høgskolen i Østfold i Halden*, der et av verkene som ble realisert kom i sterk miskreditt hos bruker. Skulpturen *Orakel # 3* utført av Jone Kvie i atkomstområdet, ble oppfattet som å gi assosiasjoner til hundens avføring, noe brukerne av bygget av i og for seg forståelige grunner, mislikte. Skulpturen var imidlertid utført i samsvar med kunstnerens godkjente skisseutkast og naturligvis med en helt annen ideforestilling lagt til grunn fra kunstnerens side. Problemet var særlig fargen

skulpturen ble gitt. Kunstneren gikk med på å gi den en annen farge, uten at det mildnet motforestillingene nevneverdig. KORO gjorde derfor en avtale med bruker om at det skulle foretas et formidlingsarbeid overfor institusjonen innenfor et avgrenset tidsrom, og at det deretter skulle foretas en ny vurdering. Dette ble ikke fulgt godt nok opp av Høgskolen, og skulpturen er nå flyttet til et helt annet sted (Sentralarresten i Oslo) med en ny fargepatinering.

Dette prosjektet viser hvilken rolle den stedlige bruker har, og hvor vanskelig det kan være å argumentere saklig når det oppstår det man må kunne kalle et følelsesbasert hysteri fra en av partenes side. Det er interessant å merke seg at Høgskolens ledelse i liten grad stilte seg bak de beslutninger som var gjort i kunstutvalget der den selv var representert - og som med andre prosjekter som tidligere har vært omtalt, illustrerer dette den manglende rolleforståelsen som ofte utvises av de ulike virksomhetene/institusjonene som er representert i offentlige kunstprosjekter. Det er påfallende hvor svakt denne forståelsen er utviklet i forbindelse med kunstprosjekter fra det man kunne kalle det offentlige byråkratiets side, når det samme byråkratiet ellers er de første til å insistere på å følge formelle prosedyrer i alt annet de foretar seg.

Dersom kunstprosjekter i offentlig regi anses som et slags "frirom" for maktutøvelse etter forgodtbefinnende av det offentlige byråkratiet, kan et mottrekk mot dette være å begrense slike muligheter gjennom et annet organisatorisk regime. Selv om det for KORO er vanskelig å stå imot et slikt stedlig press som i Halden (og spesielt med en slik problemstilling), bør det være en kritisk diskusjon i institusjonen om når - og om - man skal bøye av når slike situasjoner oppstår. Denne diskusjonen må inkludere konsulentene i de aktuelle prosjektene - deres navn og faglige omdømme berøres også av de beslutninger institusjonen foretar, selv om de er oppnevnt som KORO's representanter.

En særskilt variant av denne problemstillingen oppstod i forbindelse med et av kunstprosjektene ved *Bygg for Biologiske Basalfag* ved Universitetet i Bergen. Det hadde vært uenighet i kunstutvalget om valg av kunstner til å utføre et veggmaleri i det såkalte vrímlearealet i bygget, og da den foreslåtte kunstneren, tyske Katarina Grosse, kom med sitt skisseforslag, falt dette ikke i god jord hos brukerne. En del av forskningsmiljøet ved institusjonen erklærte at de ikke kunne akseptere dette forslaget; de anså seg som spesielt meningsberettiget fordi de fra sine arbeidsplasser ville bli sittende rett overfor kunstverket. De mente kort og godt at de ville bli forstyrret i sitt arbeid dersom verket ble realisert, og viste til Arbeidsmiljøloven som juridisk grunnlag. Da saken ble behandlet i KORO's styre, innså styret at ikke engang en Kulturlov ville ha kunnet overprøve bestemmelsene i Arbeidsmiljøloven, og valgte å ta klagen til følge uten å gå videre med saken. Noen annen mulighet forelå da heller ikke. Men saken viser hvor utsatt ordningen med kunst i offentlige bygg kan være, om den aldri så mye er vedtatt på høyeste politiske nivå.

Disse prosjektene viser også hvordan KORO's styre og administrasjon på ulikt vis befinner seg under krysspress i forhold til ulike miljøers forventninger, og at en "ansvarlig" måte å opptre på så å si alltid vinner fram. På sikt vil institusjonen måtte vurdere om det alltid vil være en slik linje som vil gagne "saken", som ikke dreier seg om å produsere kunst for alle og enhver, men kunst som er kunst, dvs. noe annet enn pynt og design. To forhold tilsier at institusjonen bør framstå med større tydelighet - og ikke bare i sin alminnelighet, men nettopp når uenighet og konflikter oppstår: Det ene gjelder det forhold at kunst i offentlige rom generelt ikke lenger anses som en "gave" fra staten, men noe man har krav på, med de endrede holdninger fra særlig brukers side dette (allerede) medfører, det andre forholdet gjelder kunstens rolle i en samfunnsmessig kontekst som allerede er preget av en tiltakende estetisering, deriblant arkitektur og annen formgivning.

Tilliten man tross alt gjennom årene har bygget opp vil neppe svekkes ved at uenighet og konflikter anses som en del av det å produsere kunst; på sikt vil det skape *troverdighet* når man slik hegner om kunsten og kunstfeltets integritet.

Andre, eksterne påvirkningsfaktorer:

Hvem eier fellesrommene?

To andre, mer "utenforliggende" forhold er på ulike måter også med på å påvirke KORO's virksomhet; det offentlige rommets fysiske og materielle grunnvilkår knyttet til eiendomsrett og utforming, og mer indirekte; styringsformen i offentlig sektor. Det følgende vil svært kort skissere noen problemstillinger som en offentlig kunstinstitusjon som KORO i forhold til disse to faktorene står overfor vurdert ut fra maktperspektiv.

Forståelsen av hva som menes med "det offentlige rom" har de siste tiårene vært i sterk endring, ikke minst forårsaket av utviklingen innen kommunikasjonsteknologien og mediene. Dette påvirker også en kunstinstitusjon som KORO. Fremdeles vil nok likevel institusjonens virke først og fremst være knyttet til det fysiske, offentlige rom i mer tradisjonell forstand. De overordnede problemstillingene her har både å gjøre med det offentlige rommets omfang og utstrekning, og i hvilken grad det offentlige rommet i det hele tatt kan sies å være et offentlig rom.

Privatisering er også her et nøkkelbegrep, tendensen til at stadig mer av det som før var ansett å tilhøre fellesskapet beslaglegges av private interesser og aktører, med kommersialisering og utarming av den offentlige økonomien og de offentlige institusjonene som følge. Men også fragmenteringen av staten og det offentlige, oppsplittingen og sektoriseringen av ansvar og beslutningsmyndighet spiller en viktig rolle. Et svært illustrerende eksempel i så måte er utbyggingen i Bjørvika i Oslo, både i forholdet mellom kommunen og staten, men også når statens egne virksomheter (NSB/Jernbaneverket) splittes opp i enkeltforetak og -selskaper med

den manglende helhetlige politiske styringen (og ansvarsfraskrivelsen) som da blir resultatet, også når det gjelder estetikk og formgivning. Det er åpenbart at dette utgjør en trussel mot en institusjon som KORO som har sin materielle basis i fellesøkonomien.

Fra kunst- og kulturfeltets side etterspør man alltid - og med god grunn - bedre økonomisk grunnlag for virksomheten, for gjennom det å kunne manifestere seg tydeligere. Men dette vil ikke i seg selv gi muligheter for større synliggjøring så lenge alle andre krefter i samfunnet - private som offentlige - gis mer eller mindre uinnskrenket adgang til fellesrommene, både fysiske og virtuelle. Da vil alle som har et budskap ønske å påkalle oppmerksomhet, i et visuelt og fysisk overbefolket fellesrom der alle til syvende og sist gjøres til konsumenter av varer og opplevelser. Den sittende regjeringen kan sies å ha erkjent dette, og hadde i sin programerklæring økt satsing på kunst og kultur i sin alminnelighet og i det offentlige rom, men at det samtidig måtte skje en innskrenkning i private aktørers adgang til dette rommet gjennom f.eks. reklame. Dette er en ambisiøs - og kanskje umulig - oppgave i et kapitalistisk samfunn der det er økonomisk svaktstilte kommuner som skal omsette slike intensjoner i praktisk politikk. Men tanken er riktig, ikke bare for at kunsten skal kunne gi sine bidrag på en meningsfull måte, men for at det offentlige rommet rett og slett skal kunne være tilgjengelig for alle.

En spesiell variant av denne problemstillingen har man kunne registrere i noen av de største byene i landet de siste årene, som koblet dette å "selge ut" deler av fellesrommet (til reklamebyråer) med å foreta en estetisk opprydning i deler av bykjernen, så som i forbindelse med infrastruktur etc. Estetikken ble med andre ord overlatt til private aktører, som naturligvis primært arbeider ut fra hva som tjener dem selv. Det hjelper ikke da at statsautoriserte virksomheter som Norsk Form i noen grad står som faglige garantister (Oslo). Nå har riktignok protestene mot dette tvilsomme salget - ikke minst de juridiske sidene - av fellesskapets rom medført at man har gått tilbake på avtalene (Bergen), og er i reforhandling om dem (Oslo).

Estetiserte maktlandskap

I større skala kommer slike problemstillinger til uttrykk i forbindelse med by- og stedsutvikling. Som regel er byutvikling korporative prosjekter der det offentlige samarbeider med private investorer, der disse sammen definerer bruken av byrommene; "Næringslivet ønsker å investere i og estetisere landskapet, for å øke et områdes salgbarhet. Og politikerne er opptatt av å selge sine byer gjennom monumentalbygg og hyperurban arkitektur, for å kunne konkurrere med andre storbyer i den nye (tegn) industrien."²³ Resultatet blir en *estetisering og rensing* av byrommet, der mer folkelig gatekultur fortrenses; "Fra å være tilholdssted og

²³ Oddrun Sæther: "Kunst møter steder, kunst skaper stede", foredragsmanus, Oslo 2002, s 8

boligområde for hvermann blir byrommene i dag transformert til landskaper og kastet tilbake som et bilde, sier sosiologen og byforskeren Sharn Zukin. Slik utstyres landskapet med kulturell makt. Når byrom transformeres til landskaper, ofte ved hjelp av kunst, synliggjøres makten.”²⁴

Sosiologen Oddrun Sæther gir her en kortfattet beskrivelse av et internasjonalt omseggripende fenomen. Samtidig illustreres på en ytterst poengtert måte et av dette essayets overordnede temaer, nemlig forholdet mellom makt, estetisering og kunst. Makten, privat og offentlig, omformer, som vi ser, sosiale rom til bildemessige landskaper som uttrykker kulturell makt. Til grunn for denne omdannelsen ligger også det Sæther betegner som *opprensning* og *kontroll* basert på prinsipper om orden og renhet. Begrepene opprensning og kontroll kan stå som anvendelige begrep for å forstå estetiseringens karakter i det fysiske offentlige rom, mens estetisering i maktsammenhenger for øvrig kan ha funksjon av *tildekking* og *avledning*, som vi senere skal se. Sæther antyder også at kunst ofte, uten antagelig å være seg det bevisst, fungerer som en medaktør i slike transformasjoner, og bidrar på det vis også til å synliggjøre makten. I et nøtteskall framtrer her noen av dilemmaene kunst i offentlige rom står overfor: Hvordan kan kunst unngå å inngå i manifestasjoner av makt, hvordan kan den unngå å bli brukt i en kontrollerende estetikk?

Hvordan styres staten?

Et forhold av en noe annen karakter utenfor KORO-systemet selv som åpenbart influerer på virksomheten, henger sammen med prinsippene staten selv styres etter. Statens egen ideologi utover det å ivareta nasjonens og samfunnets interesser er jo ikke noe som gir seg selv, staten er ikke nøytral eller interesseløs, selv om den i seg selv kan anses som å være et uttrykk for fellesskapet. At staten fragmenteres er både et resultat av politisk styrte samfunnsøkonomiske prosesser på et generelt nivå, og av at bedriftsøkonomisk tenkning erstatter den samfunnsøkonomiske som rådende ideologi i den statlige forvaltningen selv (New Public Management, NMP). Denne utviklingen tilsidesetter oppfatningen om at det er et politisk ansvar å styre offentlig sektor og forvalte offentlige ressurser. Ved å bygge om statlige virksomheter etter modell av private bedrifter, etableres et system som skaper interne markeder i offentlig sektor, stykkprisfastsetting og lønnsomhetsregnskaper. Samtidig hindrer systemet innsyn og reell medbestemmelse ved at framforhandlede avtaler flyttes utenfor virkeområdene, og omfattende rapporteringssystemer medfører at ressurser blir overført fra tjenesteyting til kontrollvirksomhet. Følgen vil være at staten og statsforvaltningen *unndras demokratisk kontroll*.

²⁴ Sæther, op.cit., s 8

Dette kan oppfattes som bortimot en selvmotsigelse i et samfunn som både bekjenner seg til og påberoper seg demokratiske verdier, men må også betraktes som en logisk følge av en tiltakende liberalisering av samfunnsøkonomien. Slike samfunn vil nettopp, som tidligere framholdt, tendere mot at statsapparatet tar mer karakter av å være et kontrollorgan, framfor et tjenesteytende organ. Har så denne utviklingen noe med KORO å gjøre? Så utvilsomt; som statlig forvaltningsorgan er man naturligvis underlagt det regime og den ideologi som til enhver tid råder i statsapparatet. De siste ti - tolv årene har KORO, som andre tilsvarende virksomheter, brukt relativt mye tid internt til rapportering (og ikke bare overfor overordnet departement), som en del av arbeidet med det som i NPM-terminologien kalles "mål- og resultatstyring".

Foruten det ganske omfattende administrative apparaturet som må utvikles, kan en slik overdreven "meldeplikt" bidra til å svekke institusjonens selvbilde. Denne tendensen mot å skulle operasjonalisere og ikke minst kvantifisere virksomhetenes aktivitet, har dessuten i altfor stor grad preget Utsmykkingsfondets/KOROs arbeid gjennom mange år allerede; det ligger innebygget i forestillingen om å nå ut til det brede publikum og gjøre kunst tilgjengelig et premiss om mengdetenkning. Snarere burde det settes større fokus på kvalitet og tydelighet i produksjonen basert på et systematisk faglig utviklingsarbeid for å motvirke slike tendenser. Det ligger i sakens natur at det å måle kulturaktiviteters samfunnsmessige betydning er en vanskelig øvelse, noen vil si umulig, fordi det i forhold til slik aktivitet vil være stor usikkerhet med hensyn til metodespørsmål i relasjon til de problemstillinger man vil ha undersøkt, slik det i noen grad vil være innenfor humaniora-feltet i sin alminnelighet.

Det er imidlertid foretatt undersøkelser som viser at midler investert i kultur i det store og hele gir god samfunnsmessig avkastning, næringsmessig sett, noe som antagelig også er enklere å sette tall på. Noen vil også hevde at uten kulturvirksomhet og -aktivitet hadde befolkningens mentale helse vært mer utsatt (gode opplevelser, gode omgivelser, jfr Rikshospitalet og kortere sykehusopphold med kunst). Når det gjelder relativt varige investeringer som kunst, bør det derimot sammenliknes med andre offentlige investeringer i f eks infrastruktur, bygg etc - som nettopp må betraktes som samfunnsmessige investeringer, der krav om lønnsomhet isolert sett i form av kortsiktig avkastning, kort og godt er irrelevant.

Derimot kan det være interessant å vurdere NPM-ideologien i forhold til lesningen av KORO som en demokratisk innrettet kulturinstitusjon. Dersom statsforvaltningen fortsetter utviklingen mot mindre demokrati og politisk styring, kan KORO - slik institusjonen er organisert i dag - betraktes som et motstykke til en slik utvikling, en virksomhet innen statsforvaltningen som så å si kan representere en annen standard. Slik det er argumentert for tidligere, er det imidlertid bare tilsynelatende slik; bak institusjonens demokratiske, ytre struktur, gjenfinnes reelt sett ikke et ønske om å formidle kunst til uinnvidde gjennom

deltakelse og involvering, eller praktisk tilretteleggelse i institusjoner og bygg for gode kunstneriske løsninger, men først og fremst behovet for en viss samfunnsmessig kontroll. Paradoksalt nok kan det derfor se ut som om KORO i sin nåværende form ganske friksjonsløst likevel kan finne sin plass innenfor det statlige NPM-tenkningen.

En helt annen sak er at kulturmyndighetene - med begrunnelsen å ville spare det man anser som administrative kostnader og i så stor grad som mulig føre offentlige midler direkte til kunstnerne - vil kunne vurdere mulighetene for å outsource eller konkurranseutsette slike virksomheter som KORO. Det kan fort bli en løsning - selv om det etterlyses en mer markant og ”farlig” kunst - dersom institusjonen gjør seg for sterk og brysom.

I essayets samlede kontekst - der makt og formålsrasjonalitet i dette kapitlet har vært utgangspunktet for refleksjon over kunstens og kunstfeltets posisjon - er NPM-ideologien illustrerende, fordi den på en svært presis og konkret måte uttrykker nettopp dette kjennetegnet ved byråkratiet som Weber, Habermas og andre har påpekt, nemlig at målrasjonelle handlinger slik institusjonaliseres i samfunnet.

Makt i KORO-kunsten

Vil man så, etter denne gjennomgangen av KORO som utøver av makt og som innsirklet av makt og som redskap for makt, kunne avlese dette på noe vis i institusjonens kunstproduksjon? Å vurdere det er en omfattende kunsthistorisk og kunstteoretisk øvelse, som vil kreve mer enn dette essayet gir muligheter for. Men noen svært kortfattede refleksjoner kan likevel anføres.

Det er vel ytterst lite ved KORO's kunst som *i seg selv* kan sies å være maktens kunst, slik vi tradisjonelt kjenner denne kunstkategorien. Statlig selvrepresentasjon de siste, la oss si femti årene, kjennetegnes ikke av maktbrynde, i alle fall ikke her til lands. I KORO's virkeperiode har statens eget byggeri snarere vært kjennetegnet av arkitektonisk og volummessig nøkternhet enn av monumentalitet og ekstravaganse. Det er bare det siste tiåret at offentlige bygg igjen har begynt å vise seg fram visuelt sett, men da mer som en allmenn tendens innen arkitekturen, slik man kan se det i forbindelse med prangende forretningsbygg.

De fleste offentlige bygg er bruksbygg for ulike virksomheter i offentlig sektor; kontor- og administrasjonsbygg, undervisningsbygg, sykehus etc. Inntil nylig har disse byggene bare i beskjeden grad gitt meningsfull plass for kunst, selv ikke i regjeringens egne bygg helt fram til midten av 90-tallet. Det nye Rikshospitalet hadde endog som definert målsetting å være dimensjonert i en humanistisk skala (mens det nye sykehuset på Lørenskog, ferdigstilt 10 år senere, framstår som dets

rike motsetning med store volumer). *Monumentalitet* - som tradisjonelt anses som et slags minstekriterium for kunst i en maktsammenheng - er derfor ikke noe gjennomgående kjennetegn ved statens kunst i nyere tid i Norge - kunsten har bokstavelig talt oftere måtte rydde seg plass, enn å kunne eksponere seg i store rom eller på omfangsrike flater.

Dette er imidlertid en sannhet med modifikasjoner. Naturligvis har det også vært både rom og plass i eller utenfor offentlige bygg som har gjort det mulig å tenke stort og monumentalt om kunst, i alle fall i norsk målestokk. Siden fysisk størrelse og omfang også i seg selv uttrykker makt, vil mange KORO-kunstverk kunne leses slik, selv om de i sitt innhold kan oppfattes som (politisk) nøytrale. Ved sin formalestetiske referanse, gjerne i et abstrahert formspråk, framstår de i vel så stor grad som understøttende av en fysisk og romlig kontekst, som innholdsmessig kommenterende. Spørsmålet som da melder seg er naturligvis om ikke også den rene, dekorative form kan være maktrepresenterende, slik det vakre alltid har signalisert makt, og ikke bare det; ”(...) skjønnhet forsterker en maktposisjon ved å gi den legitimitet.”²⁵ Begrepet og termen ”utsmykking” er da heller ingen nøytral kategori.

Men intensjonene bak mange av de mer monumentale verkene vil ofte være mangfoldige og sammensatte, og ikke sjelden knyttet til en praktisk bruksside, så som ferdsel i bygget, velkomst og ivaretagelse, atmosfære, opplevelse etc. Dette må, som tidligere omtalt, anses som en del av legitimeringen av kunsten i offentlige kontekster, men er samtidig et uttrykk for at kunst kan besitte nettopp slike funksjonelle egenskaper. En spesiell variant av denne instrumentelle tenkemåten er når kunsten blir et varemerke for en institusjon eller virksomhet, et emblem. I næringslivssammenheng dreier det seg om merkevarebygging. Uansett ser man her at kunsten - monumental eller ikke - kan leses og forstås på flere måter. Denne kompleksiteten må på sin side heller ikke være til hinder for en maktlesning, selv ikke i postmodernitetens pluralisme.

Slike aspekter kan sies å ha vært typiske for utsmykkingskunsten fram til midten av 90-tallet, mens det siste tiåret har vist andre måter å forholde seg til offentlige rom på, i en viss grad innbefattet arkitektur. Dette henger først og fremst sammen med utviklingen av nye kunstpraksiser, med større oppmerksomhet mot samfunnet og det sosiale, nye, gjerne mediale teknologier, immaterialitet, tid og temporalitet etc. Denne endringen i tenkemåter om kunst baserer seg på nye forståelser av steder både i fysisk og sosiokulturell forstand; derfor blir heller ikke nødvendigvis fondveggen i inngangspartiet det mest interessante stedet for kunst, eller vrirlehallen - selv om det er der publikum flest befinner seg - men de uventede stedene, ”mellomrommene” ikke bare i fysisk forstand, der kunst både kan og må spille en annen rolle. Siden dekor-aspektet og kunstverkernes fysiske manifestasjon her underordnes, vil også kunstens maktkarakter reduseres. Dette

²⁵ Fredrik Engelstad: *Hva er makt?*, Oslo 2005, s 40

muliggjøres av at behovet for å legitimere kunsten - i betydningen en måte å ikle den andre roller enn bare å være kunst - i samfunnet generelt kan sies å ha blitt mindre, og av at samfunnets åpenhet for andre kunstytringer enn de tradisjonelle har økt.

En kommentar til denne endringen i kunstens representasjonssteder og -former; kunstteoretikeren Morten Lerpold²⁶ ser dette som et uttrykk for overgangen fra industrisamfunnets materialbaserte og til dels genrebaserte monumentale praksiser, til informasjonssamfunnets mer stedsløsrevne og immaterielle prosjekter.²⁷ Han påpeker samtidig at det som kjennetegner de nye, andre rommene, mellomrommene, er at de selv er flyktige soner hvor man haster og går forbi fra sted til sted - og ikke steder hvor man møtes. Disse ikke-stedene får selv heller ikke tid til å danne et sted, siden handlingsrommet er så målrettet og finalisert at selv plasser og steder blir til ikke-steder; selv det som har hatt karakter av offentlige plasser forvandles til ikke-steder.

Parallelt med dette at kunstens maktkarakter endres, kan man likevel fremdeles se kunstprosjekter som åpenbart forholder seg til arkitekturens litterære og bildemessige ide (Operaen) og formspråk (Nye A-hus) på en i enhver forstand integrert, til dels monumental måte. Om bygg av denne typen ikke nødvendigvis kan sies å være representasjoner av statsmakten tradisjonelt forstått, så har de en sterk maktsymbolisk funksjon (særlig Operaen) som et uttrykk for de ledende klassers hegemoni. Her gjenfinnes altså de generelle utviklingstrekkene vedrørende statens rolle i økonomien som tidligere har vært omtalt. Vektleggingen av estetiske dimensjoner i samfunnets bygde omgivelser - fellesrom, arkitektur - sammen med generelt større volumer og monumentale uttrykk, viser nye maktformer og at makt besittes av andre aktører enn staten alene.

Dette kommer særlig til uttrykk i forbindelse med det som kalles stedsutvikling, og da spesielt byutvikling, i det postindustrielle samfunnet. Byutvikling begrunnes, som vi tidligere har vært inne på, på en rekke ulike måter, ikke minst med henvisning til historisk og kulturell stedsidentitet, der gjerne kunstnere inviteres til å delta med sine forståelser og uttrykk. Samtidig er selve utformingen av de "nye" byene sterkt visuelt og estetisk, og lite stedstilknyttet, snarere global. Og ofte dreier det seg altså om korporative prosjekter der det offentlige og private samarbeider, ut fra sammenfallende interesser. Kunst vil øke både den økonomiske og kulturelle kapitalen i slike sammenhenger, og nettopp det blir utfordringen for kunsten og kunstinstitusjoner som KORO; siden det her er mange

²⁶ I avhandlingen "*Sted, ting, verk*"

²⁷ Lerpold mener med monumentalitet her både skrift, malerkunst og skulpturer, i den forstand at de er *varighetens* monumenter.

økonomiske og sosiale interesser som møtes, vil de etiske aspektene ved kunst bli både tydelige og viktige, slik ikke minst Malcolm Miles påpeker.²⁸

Den symbolproduserende signalbyggarkitekturen utfordrer kunsten på flere måter, både i forhold til maktkonteksten kunsten går inn i, og i forhold til hvordan kunsten som kunst skal forholde seg til denne arkitekturens tydelige bildeuttrykk. Selv ikke den "rene" estetikken er naturligvis nøytral.

Disse utfordringene er i og for seg ikke knyttet til noen spesielle av KORO's ulike ordninger, men vil like fullt være særlig aktuelle i forhold til statens bygg, siden dette er prosjekter der KORO har eneansvar som kunstprodusent. Imidlertid vil de særlig bli aktualisert i forbindelse med offentlige uterom, og prosjekter i denne kategorien vil bli nærmere omtalt i essayets del III.

Oppsummering og kommentar

Denne maktanalysen av KORO's organisatoriske struktur har vist at det er relevant å benytte et slikt perspektiv både for å forstå premissene for institusjonens virke og for å kunne forstå kunstprosjektenes karakter og utforming. Dette utelukker naturligvis ikke andre lesemåter.

Det kan innvendes at en slik strukturell maktforståelse først og fremst vil ha karakter av institusjonsanalyse, mer enn å ta for seg kunstproduksjonen som sådan, og det som kan leses ut av dem mht maktutøvelse. En slik innvending er forståelig - det vil alltid være interessant med et maktanalytisk perspektiv på enkeltprosjekter, gjerne med utgangspunkt i selve kunstverkene. Min innfallsvinkel har imidlertid vært - i tråd med den innledende, teoretiske drøftingen av selve maktbegrepet - nettopp å forsøke å vise noen av de samfunnsmessig gitte og strukturelle forutsetningene for denne kunstproduksjonen og tenkningen rundt den, og at dette synes å være et nødvendig perspektiv. Den neste delen i essayet vil imidlertid i noe større grad trekke fram enkeltprosjekter og -tendenser, men også da ut fra et mer overordnet - til dels utvendig - perspektiv.

Maktanalysen har ellers vist at KORO inngår i statens selvrepresentasjon. Selv om argumentasjonen for institusjonenes praksis går ut på å formidle kunst, skape gode omgivelser og tydeliggjøre steders identitet, vil *kunstproduksjonen kunne forstås som uttrykk for makt*. Ønsket om å legitimere kunst som samfunnselement og det automatiserte produksjonssystemet kan stå i veien for en kritisk refleksjon over egen rolle i sammensatte maktkontekster. Som kunstinstitusjon kjennetegnes KORO av et demokratisk overskudd og et tilsvarende kunstfaglig underskudd i

²⁸ Malcolm Miles: *Art, Space and the City*, 1997

sin virksomhet. Det demokratiske overskuddet sikrer involvering, men kan like gjerne forstås som et middel for å oppnå samfunnsmessig kontroll med kunsten. Det kunstfaglige underskuddet undergraver respekten for det kunstfaglige som sådan i samfunnet, noe som KORO bør se på som problematisk å legitimere. På sikt vil det også svekke KORO's egen faglige troverdighet.

ESTETISERINGEN AV SAMFUNNET ESTETISERING SOM UTTRYKK FOR MAKT ESTETIKKBEGREPETS UTVIDELSE ESTETIKK OG ETIKK

De aller fleste som har beskjeftiget seg med teorier om kunst de siste tiårene, har knyttet dette opp mot en alminnelig estetiseringstendens i samfunnet. Dette er en tendens der kunst naturlig nok inngår, men som finner sine dypere liggende forutsetninger og forklaringer utenfor kultursfæren, og da først og fremst i samfunnsøkonomien. Den franske filosofen og sosiologen Jean Baudrillard framholder f.eks. følgende:

”(...) Det er blitt sagt at vestens store prosjekt har vært merkantiliseringen av verden, å la alt lide varens skjebne. Men det har kanskje vel så gjerne vært å estetisere verden, å iscenesette den som kosmopolitisk, omdanne den til bilder, organisere den som tegn.”²⁹

Det siste delen av utsagnet kan nok gis ulike fortolkninger, men det er ikke avgjørende for å forstå det overordnede poenget, å se estetisering som uløselig knyttet til kapitalmarkedets logikk. Den tyske filosofen Gernot Böhme benytter betegnelsen *estetisk økonomi* om et slikt utviklingsstadium i kapitalismen der en tredje verdi kommer i tillegg til den vanlige sontringen mellom bruksverdi og bytteverdi. Denne verdien kaller Böhme *iscenesettelsesverdi*. Dette er en verdi som utvider økonomiens målsetting om behovstilfredsstillelse til å gjelde begjær, dvs. nye behov som skapes gjennom tilfredsstillelsen. Som eksempel på dette nevner Böhme berømmelse, synlighet og makt.

Til grunn for dette resonnementet ligger en generell betraktning om estetiseringens karakter, som Böhme kaller *estetiseringen av det reelle*:

”(...) Estetiseringen av det reelle er på det enkleste den estetiske utfordring, tilnærming, og, som jeg vil si terminologisk, iscenesettelse av

²⁹ Jean Baudrillard: ”Transeestetikk” (1990), gjengitt i Kjersti Bale/Arnfinn Bø-Rygg (red.): *Estetisk teori - en antologi*, Oslo 2008, s 488

alt det vi lever med og i. Dette i første omgang i seg selv trivielle og harmløse forhold blir et problem når iscenesettelsen av omgivelsene, tingene, menneskene som vi har å gjøre med, blir til det egentlige og avgjørende som det handler om.”³⁰

Dette representerer en ganske dyptgående forståelse av fenomenet estetisering, og inkluderer både det mange har kalt opplevelsessamfunnet, realitetens erstatning gjennom *simulakrer* (Baudrillard) og *estetisering av politikken* (Walter Benjamin). Disse betegnelsene refererer nettopp til at det virkelige sosiale og politiske liv fortrenses av en teatral og medial verden.

Det er ikke vanskelig å følge Böhme i hans påpekning av at det i seg selv er problematisk at denne skinnverdenen blir gjort til det egentlige. Böhme knytter dette til kapitalismens utvikling og dermed også til politikken og makten. Estetiseringstendensen er følgelig ikke tilfeldig eller nøytral. Det vil alltid være krefter i samfunnet som har interesser i virkelighetserstatninger, enten pga økonomisk berikelse, eller ved at politiske og økonomiske sammenhenger blir avledet eller tildekket. Estetisering som fenomen vil i dette perspektivet nettopp også bidra til og representere en tildekking eller avledning av sosioøkonomiske (makt)forhold.

En annen innfallsvinkel som understreker estetiseringens tilknytning til økonomien, er sammenhengen som har vært framhevet mellom postmodernismen og nyliberalismen, der postmoderne tenkere framfor å kritisere økonomiens forbrukspress, estetiserer alle livsforhold og dyrker den individuelle smak: ”Slik ideologiserer de nyliberalismens nyttemaksimerende individ, *homo oeconomicus*.”³¹ Forutsetningen er postmodernismens dekonstruksjon av de store fortellingene og dens fragmentering av opplysningstidens idealer som frihet, fornuft, etc. Underholdningsindustrien og bildemedienes posisjon anses også som uttrykk for denne sammenknytningen mellom det postmoderne og nyliberalismen.

Dette er selvsagt en noe forenklet framstilling av forholdet mellom toneangivende ideologier og den økonomiske basis, der man også må understreke det felles utgangspunkt som de begge - postmodernismen og nyliberalismen - sprang ut av. På et vis kan disse i dette perspektivet sies å være hverandres forutsetning. I vår sammenheng er det av særlig interesse å se tendensen til *estetisering av livsforholdene* som et fremtredende kjennetegn ved deler av den postmoderne tenkningen; ikke bare representerer den et fravær av systemkritisk tenkning gjennom sitt ufokuserte maktbegrep (jfr Vetlesen), den vil også være økonomisk maktunderstøttende.

³⁰ Gernot Böhme: ”Innføring” fra *Asthetik, Vorlesungen uber Asthetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, gjengitt i Bale/Bø-Rygg: *Estetisk teori*, s 527

³¹ Truls Wyller: ”Antikapitalismens ømme punkt?”, Bokessay om Magnus Marsdal og Bendik Wold, *Tredje Venstre: For en radikal individualisme*, *Agora* 1-2, 2005, s 220

Kunst og estetisering

Det er i vår sammenheng verdt å merke seg at denne type estetiseringstendenser altså gjør seg gjeldende innenfor samfunnsområder som ikke har noen direkte relasjon til kunst og kultur. Og det er et poeng å foreta denne distinksjonen for å få fram at estetiseringstendensene springer ut av *samfunnets egne* dominans- og maktstrukturer, og at de primært ikke er et resultat av kunstformenens posisjon i samfunnet eller av at kunsten selv har søkt seg over i nye virksomhetsområder. Siden estetisk betingede tenkemåter gjennomgående anses som en positiv samfunnsverdi i en verden som ellers er kjennetegnet av en instrumentell rasjonalitet, dannes det gjerne forestillinger som mer eller mindre ukritisk forsvarer og argumenterer for betydningen av denne estetiseringen av samfunnet, eller av det reelle, i Böhmes terminologi. Men så lenge estetisering i denne betydningen må betraktes som resultat av samfunnets og markedskreftenes egne behov, blir slike forestillinger problematiske.

Det kan være nødvendig med en liten presisering her om kunstens rolle i estetiseringen, der både kunstens bildeframstilling og formens betydning i vår kultur er viktige elementer. Slik sett er det ingen motsetning mellom å tenke estetisering både som marked og som kultur. Vi lever i en bildemettet verden, der bilder på et vis har tatt "virkelighetens" plass. Denne bildets gjennomslagskraft i sin alminnelighet i den vestlige kulturen henger ikke minst sammen med medienes utvikling, akkurat som markedets bildebruk kan manifestere seg i form av reklame påvirket av kunst, eller som benytter kunstens virkemidler. Kunstens rolle i estetiseringen er med andre ord både faktisk og sammensatt. Men selv det forhold at kunsten tilsynelatende ikke har noen samfunnsmessig bruksfunksjon, annet enn å være estetisk i betydningen relativt autonom og selvreflekterende, kan forstås som at det er markedets mellomkomst som gjør dette mulig: "(...) Selv om førmoderne samfunn også hadde vært basert på markeder og varebytte, ble det først med moderne kapitalisme at bytteverdien kom til å betinge menneskelig samhandling i en tidligere ukjent grad."³² Problemstillingen som forsøkes belyst i denne delen av essayet, er derfor på hvilken måte andre krefter og mekanismer i samfunnet fremmer og tar i bruk virkemidler som i utgangspunktet kan sies å kjennetegne de estetiske disiplinene. (Kunstens egen ekspansjon og følgene av den vil bli omtalt i annen sammenheng, bl.a. med oppmerksomhet på moralske og juridiske spørsmål. Hvilken posisjon denne ekspansjonen setter kunsten selv i, og hvilke interesser kunsten tjener, er en problemstilling som også vil bli drøftet i annen forbindelse).

³² Olga Schmedling: *Monument og modernitet*, doktoravhandling UiO, 2009, s 360

Når det da er slik at estetisering er et gjennomgripende samfunnsfenomen, med basis i økonomien og politikken, og i mindre grad et uttrykk for det som kunne anses å være kunstens og kulturens ”kolonisering av livsverdenen” (Habermas), så understreker dette samtidig betydningen av å anvende et maktperspektiv. Eller for å si det på en tydeligere måte: Man kan ikke unngå å forstå estetiseringen av samfunnet som et uttrykk for makt. Og selv om kunsten og kulturområdet ikke har vært utgangspunktet for estetiseringen, så inngår de like fullt i denne, det være seg som (kunst)vare og objekt, som utsmykking, eller som historisk og stedsfortolkende elementer. Et annet forhold er at det jo nettopp er med utgangspunkt i teorier om den sanselige erkjennelse (f.eks. som hos Baumgarten) og kunstens iboende formproblematikk, at det estetiske som begrep og forestilling overhode benyttes for å karakterisere disse utviklingstrekkene ved samfunnet.

Estetisk lesning

De ulike måtene å forstå bysamfunn på som kom til uttrykk på 1800-tallet kan på en enkel måte illustrere dette at estetiske perspektiver har vært brukt og kan benyttes for å lese tendenser i samfunnet. De store endringene i samfunnsstrukturen i den industrialiserte delen av verden på denne tiden hadde dannelsen av store byer som et vesentlig kjennetegn, et forhold som mange så som uttrykk for moderniteten i sin alminnelighet. Men byenes kompleksitet gjorde dem også uleselige og uforståelige. Ildefonso Cerda, grunnleggeren av urbanismen som vitenskapelig disiplin (rundt 1850), gikk ut fra en ide om byen som i første rekke et sosialt system, og ikke bare et fysisk objekt. Byen som ”sansende vesen” og byen som ”politisk organ” var andre tilnærminger som understøttet Cerda. I sin analyse av moderniteten og kunsten betoner Charles Baudelaire den estetiske siden ved bysamfunnet med utgangspunkt i betraktninger rundt det evige og det flyktige som egenskaper ved det skjønne, fenomener han mente å finne i bysamfunnet. Gustave Flaubert uttrykte det slik: ”Byen blir til et estetisk objekt når du blir fullstendig fascinert av overflatens energi og mangfold.” I dette utsagnet uttrykkes estetiseringen, men kanskje særlig interessant er at dette knyttes til ”overflaten”. Man kan si at Flaubert understreker ideen om byen som ren estetisk erfaring der de sosiale og politiske betydningene forsvinner.³³

På et vis foregripes her byforskeres teoridannelser i vår egen tid, der det i forbindelse med fornyelse av eldre byer fra industrialiseringens tidsalder benyttes betegnelser som estetiserte maktlandskaper når byenes form framtrer som bilder, slik vi tidligere har vært inne på (Sæther m.fl.)

³³ Christian Hermansen: ”Modernitet og mangetydighet i Ildefonso Cerdas Teoría General de la Urbanización”, *Agora*, 1-2, 2004, s. 46 ff.

Offentlig estetikk – noen norske tendenser

I vår sammenheng vil utformingen av det (fysiske) offentlige rom kunne være egnet for å belyse denne type problemstillinger, ikke minst siden kunsten selv, både historisk og i forhold til dagens uttalte kulturpolitikk, her er tildelt en viss rolle. Samtidig er det nødvendig å lese disse stedene og sosiale møteplassene som arenaer der makt og dominans kommer til uttrykk, knyttet til samfunnets økonomiske strukturer. Det følgende er et kort riss av noen utviklingstrekk med utgangspunkt i norske forhold de siste tiårene der ulike kulturelle ytringer - kunst, arkitektur, design - vurderes nettopp i forhold til slike faktorer, og innenfor estetiseringens ramme. Framstillingen følger i hovedsak en kronologisk orden:

Utsmykkingsfondet som oppstarten på en omgivelseestetikk

De samfunnsmessige og kulturelle forutsetningene for etableringen av Utsmykkingsfondet har allerede vært omtalt. I denne sammenhengen er det særlig interessant å betone det aspektet ved institusjonen som ser den som et uttrykk for en mer generell offentlig oppmerksomhet på det estetiske. Utsmykking - datidens begrep for estetisk tenkning - var jo intet nytt i statens bygg, men gjennom fondet kom det inn i faste former. Selv om primærbegrunnelsen da ikke var å skape vakre og gode omgivelser med utgangspunkt i offentlig byggeri, så ville dette være en naturlig konsekvens; poenget med å vise kunst i slike kontekster, var naturligvis ikke bare å gjøre kunst tilgjengelig og gi kunstnere arbeid. Siden det dreide seg om arkitekturrelatert kunst - utsmykking - og arkitektur så utvilsomt er en del av våre bygde omgivelser, så lå det i saken at denne kunstordningen også hadde et videre siktemål. Samtidig sier det noe om denne kunstkategoriens egenskaper og kjennetegn; den kan forstås både gjennom sin egenverdi og ved dens instrumentelle sider. Det siste kan igjen oppfattes på flere nivåer; den inngår sammen med arkitekturen i en visuell og romlig helhet, som igjen danner rammene for menneskelig miljø og handlingsbasert atferd.

Slik sett er det grunnlag for å anse opprettelsen av Utsmykkingsfondet som oppstarten på en offentlig omgivelseestetikk, selv om den var begrenset til statens egne bygg. Dette får en slags bekreftelse i at flere av fondets prosjekter på 90-tallet, og da spesielt det nye Rikshospitalet, ofte settes i en slik sammenheng, for dette prosjektets del særlig fordi det ofte blir ”målt” ut fra helsestandarder - gode omgivelser gjør en fortere frisk.

Norsk Form

Norsk Form ble opprettet som offentlig stiftelse på begynnelsen av 90-tallet som uttrykk for et ønske om å samordne ulike virksomheter innen designfeltet og bidra til større oppmerksomhet på formgivning på alle nivåer i det offentlige rom. Design ble ikke lenger oppfattet bare som å angå møbler og bruksgjenstander,

interiør etc, men formgivning generelt. En nasjonal designpolitikk ble ansett som viktig å utvikle, i forhold til f eks finsk, dansk og svensk design, som var kjente begreper internasjonalt.

Mest oppmerksomhet fikk nok likevel Norsk Forms fokus på utformingen av næringslivets visuelle profiler, og måten bedrifter og virksomheter i det hele tatt framstod på. Spesielt kom utformingen av bensinstasjoner - og i noen grad også annen infrastruktur - til å skape mye og nødvendig offentlig debatt. Norsk Form produserer ikke selv designgjenstander, men arbeider først og fremst med holdningsskapende virksomhet, med utstrakt seminar- og konferanseaktivitet.

Mange av institusjonens medarbeidere har arkitekturfaglig bakgrunn, og institusjonens faglige fokus har de siste årene har vært rettet mot arkitektur, byplanlegging og stedsutvikling. Siden mange kunstnere også arbeider med kunstprosjekter i urbane og andre stedlige kontekster, vil det være berøringspunkter mellom disse fagmiljøene.

Av spesiell interesse i vår sammenheng var det at Kulturdepartementet i forbindelse med Statsbudsjettet for 2000 lanserte et forslag om å samlokalisere Norsk Form og Utsmykkingsfondet uten at dette hadde vært drøftet i noen av institusjonene. Etter en grundig gjennomgang av forslaget valgte fondets administrasjon til slutt å ikke anbefale en slik løsning overfor sitt styre, som valgte å slutte seg til anbefalingen. Begrunnelsen fra fondsadministrasjonens side var den prinsipielle forskjellen som er og bør være mellom design og kunst (selv om kunst i offentlige kontekster i praksis ofte kan fungere som design). Norsk Form var på sin side heller ikke interessert å gjennomføre en slik samlokalisering.

I ettertid må en kunne si at denne prosessen førte til en større bevissthet i Utsmykkingsfondet om det problematiske i at kunst blir en del av en mer og mer og i enhver forstand designet verden, som vil romme færre muligheter for motstand og annerledeshet. Norsk Form har da også for sin del fått kritikk for sitt fokus på den "rene form", som nok kan være funksjonell, men som i en by- og stedssammenheng vil ha til følge at den *sosiale og menneskelige dimensjonen nedprioriteres eller utelates*. Slike problemstillinger går derimot helt til kjernen av samfunnsestetiseringens følger for utformingen av det offentlige rom i sin alminnelighet.

OL 1994, Lillehammer

De olympiske vinterlekene på Lillehammer i 1994 ga landet en gylden anledning til å vise verden det "moderne" Norge, knyttet opp mot forestillingen av landet som vinteridrettens hjemland og skisportens vugge. Det historiske i de moderne, nasjonale symboler i en tidsriktig drakt. I en medial verden der symboler betyr alt, var det nødvendig å utvikle en samlende profil der tydelighet og gjenkjennelse var

grunnelementene. Slik sett er vel de olympiske leker med tiden blitt vel så mye anledninger til nasjonale markeringer som idrettslig kappestrid, selv om begge deler er viktige i en verdensøkonomi hvis primære kjennetegn er konkurranse. Særlig vil dette kanskje gjelde mindre land og mindre økonomier.

Man må vel kunne si at Norge lyktes på de fleste arenaer. Det ble utviklet en helhetlig designprofil for lekene, som mange senere arrangører, på sine nasjonale forutsetninger, har forsøkt å etterlikne. Også idrettsanleggenes arkitektur var underlagt en slik profil, som i materialbruk skulle inneha ”norske” elementer som stein, tre og vann. Flere av anleggene vakte da også internasjonal oppmerksomhet, særlig gjaldt vel dette Vikingskipet på Hamar. For kunsten gjaldt de samme forutsetningene ved at også den skulle innordnes i lekenes overordnede visuelle profil og symbolske innhold.

På disse sterkt førende premissene er det nok belegg for å kunne si at kunstprosjektene greide seg rimelig bra, og viste vel samlet sett det mangfoldet som var mulig å få til innenfor de gitte rammene. Jevnt over framstod de fleste verkene også som tydelige og selvstendige manifestasjoner, de fleste utendørs, og knapt noen av dem vil måtte karakteriseres kun som rene designinnslag. Foruten å markere inngangspartier og definere plasser og møtesteder, slik denne type kunst gjerne får til oppgave, bidro også et av kunstprosjektene til rett og slett å ramme inn selve OL-området, ved at likeartede skulpturer ble satt opp som grensestein i områdets ytterkanter. Men ingen av kunstprosjektene etablerte en kritisk, diskursiv posisjon til f.eks. forestillingen om det nasjonale, eller til problematiske sider ved toppidrett som samfunnsfenomen, slik kunstnere i dag trolig hadde ønsket å gjøre. Om så var tilfellet, ville spørsmålet blitt om det faktisk hadde latt seg gjøre, både sett i forhold til de sterke nasjonale interessene, og ikke minst i forhold til det strenge regimet IOC (Den internasjonale olympiske komité) praktiserer i forhold til egne arrangementer.

Rikshospitalet, Oslo

Produksjonen av kunst til den nye Rikshospitalet pågikk i perioden 1994 – 1999 og representerer et stort mangfold av kunstuttrykk og kunstneriske tenkemåter til ulike steder og situasjoner i det omfattende sykehusanlegget. Dette mangfoldet var i og for seg ikke et mål i seg selv, men et uttrykk for en av de to hovedinnfallsvinklene til forståelsen av sykehuset som sted og anlegget som anlegg. I denne omfangsrike og sammensatte konteksten ville det ikke være kunstens formål å ”samle” det gjennom ensartede eller sammenbindene kunstmanifestasjoner, snarere skulle kunsten understreke de ulike stedene og situasjonene ved å særmerke dem, gi dem et eget kjennetegn og gi pasienter, pårørende og ansatte muligheter for gjenkjennelse og stedsidentifikasjon. Kunsten ble på et vis stedsanvisende og stedsdefinerende. Man tenkte seg altså anlegget som et bysamfunn, slik også det gamle bysamfunnet (Siena i Italia) hadde vært

inspirasjon for arkitektens utforming av sykehusanlegget, med torg, plasser, streder, tårn, smug etc.

Til grunn for denne tilnærmingen lå et ønske om å utforme sykehuset i en menneskelig målestokk med lave bygninger (det meste av arealene ligger under bakkenivå), med tegl som bygningsmateriale etc. Det var i den sammenheng svært viktig at arkitekturen og den fysiske utformingen av den i skala samsvarte med det gamle Gaustad sykehus. Dette representerte en helt ny holdning til sykehusarkitektur i sin alminnelighet, som til da var kjennetegnet av store, tunge fabrikkvolumer. I dette konseptet lå ikke minst erkjennelsen av at et sykehus skal gi omsorg og pleie, og at det best kan gjøres i gode og humane omgivelser. En forestilling om "det humanistiske sykehuset" var med andre ord konstituerende for hele tenkningen bak prosjektet.

En slik tenkemåte om byrommet og det humane er selvsagt ikke kunsten fremmed, snarere tvert imot. Her kom riktignok kunsten til en ferdig gjennomtenkt ide, men så ikke selv noe behov for ikke å bli en del av den. Et sykehus er jo allerede i utgangspunktet et sted med et klart definert formål. Kunstutvalget utformet da også en hypotese underveis om at man kan bli frisk av kunst.

Resultatet ble en stedsspesifikk kunstsamling som både sykehuset og kunstmiljøet kan si seg godt fornøyd med, og flere av kunstverkene holder høyt nivå. Det nære samspillet mellom arkitektur og kunst har fått stor og positiv internasjonal oppmerksomhet i ulike fagmiljøer. Det er naturligvis vanskelig å måle i hvilken grad omgivelsene stimulerer til raskere helbredsprosesser, men både fagfolks uttalelser og ulike undersøkelser som har vært foretatt forteller at alle brukergrupper opplever omgivelsene som gode. Fra kunstfeltets side har det i etterkant vært reist spørsmål ved hva slags forståelse av begrepet humanisme som egentlig ligger til grunn, og også om kunsten i større grad kunne ha utfordret forestillingene om hva som er akseptabelt som sykehuskunst.

Universitetet i Tromsø, Universitetsplassen

I forbindelse med oppbyggingen (bokstavelig talt) av Universitetet i Tromsø fra 70-tallet har kunst spilt en viktig rolle som en del av Universitetets identitet, og Utsmykkingsfondet har helt siden sin oppstart gjennomført kunstprosjekter i den nye bygningsmassen. I denne utbyggingen, som har skjedd over lang tid, oppstod det på et sentralt sted i campus et fysisk mellomrom, et udefinert plassrom mellom ulike typer bygg og det omkringliggende landskapet, der et kunstnerisk innslag ble tenkt å ha tre hovedoppgaver: For det første å samle universitetets uensartede arkitektur og den omliggende naturen, For det andre skulle verket være funksjonelt i forhold til de relativt ekstreme og svært skiftende klimaforholdene i nord. For det tredje skulle plassutformingen uttrykke regionalt og institusjonelt

særpreg og på det vis være identitetsskapende, med en bruksanvendelse som spente fra offisielle anledninger til uformell, daglig bruk.

Guttorm Guttormsgaards *Labyrinten* (ferdigstilt 1991) har greid å leve opp til disse forventningene i en slik grad at plassen må sies å ha blitt selve symbolet på Universitetet i Tromsø. Både ved sin utstrekning (ca 3000 m²), sin historiske og regionale symbolikk, sin materialbruk (stein, vann, jord, vegetasjon), og sin forskjelligartethet knyttet til årstider, lys, bruk etc. skaper kunstverket her sin egen kontekst, samtidig som det føyer seg inn i den historiske og kulturelle sammenhengen. På tross av sitt omfang framstår den samtidig som ikke-monumental. Kunstverket har forandret plassen, som har blitt betydningsbærende som et eget sted. Kortfattet kunne man si at kunstverket ikke bare er stedsdefinerende, det er blitt *sitt eget sted*.

Som med så mange større kunstprosjekter i det offentlige rom, har også dette vært kjennetegnet av å ha en rekke til dels utenforliggende formål. Men til forskjell fra flere av de andre som omtales her, tilkjennes plasskunsten i Tromsø likevel en større grad av selvstendighet innenfor de gitte rammene; programmet den forholder seg til kan nok sies å ha vært tenkt mer med utgangspunkt i kunsten selv. Når man under planleggingen av Universitetsplassen på slutten av 80-tallet snakket om identitetsdannelse, var det naturlig ut fra Tromsø-universitetets spesielle landsdelstilknytning (bl a i forhold til samisk kultur) - dette er senere blitt et viktig begrep fra kulturmyndighetenes side i deres argumentasjon for kunst i offentlige rom de siste årene, som vi skal komme tilbake til.

Skulpturlandskap Nordland

Dette internasjonale kunstprosjektet der utendørs kunst ble plassert i 33 kommuner i Nordland fylke i perioden 1992 - 1998, er unikt i sitt slag. Utgangspunktet var å gjøre kunstens periferi til sentrum ved å ta utgangspunkt i særtrekkene ved stedene selv, dvs. Nordland med spredt bosetting og dramatisk natur. Samlet skulle kunstverkene utgjøre en kunstsamling, og siden kunstnere fra hele verden skulle inviteres, ville Nordland og Norge sikre seg en internasjonal samling kunst basert på landskapets kvaliteter.

Hver kunstner fikk velge sitt sted innenfor den enkelte kommune, og prosessene fram mot de ferdige resultatene er naturlig nok svært interessante i et kunst- og kunstformidlingsperspektiv, men også i et sosiologisk og antropologisk perspektiv, gjennom møtene mellom kunstneren og stedet og kunsten og stedet. Ved sitt sosiale og stedlige nedslagsfelt blir en slik type kunst stilt overfor en rekke spørsmål, ikke minst av etisk karakter, kan hende i større grad enn kunst f.eks i offentlige bygg, som dessuten gjerne finner sted i urbane kontekster. Kunstnernes tilnærming til det stedlige og lokale i Skulpturlandskap Nordland var

dessuten ulike, noen lot det lokale sette premissene for stedstenkningen, mens andre opererte mer fritt, løsrevet fra lokale forestillinger om stedet.

Det er vel enighet om at Skulpturlandskap Nordland lykkes i det aller meste av sine forsetter; å gjøre et kunstprosjekt i utkanten til et sentralt referanseprosjekt, å gjøre Nordland som fylke kjent nasjonalt og internasjonalt, og igangsette samtaler om sted og kunst og sted og utvikling etc. Selv om prosjektet hadde en rekke sider ved seg som ligger utenfor kunsten, så var det først og fremst kjennetegnet av at det var *kunst som var utgangspunktet* og som definerte prosjektet. Dette atskiller det samtidig fra flere av de andre prosjektene som er omtalt, og bidro til dets suksess.

Statlig arkitekturpolitikk, arkitektur som symbol, arkitekturens autonomi

Et uttrykk for myndighetenes økende fokusering på omgivelser og estetikk utover på 90-tallet, er Kulturdepartementets rettledningshefte *Estetikk i statlige bygg og anlegg* fra 1996. I dette dokumentet erkjenner myndighetene at det kan gjøres mer i offentlig planlegging og byggeri for å utvikle og ivareta den estetiske dimensjonen, selv om norsk arkitektur allerede da hadde begynt å gjøre seg gjeldende internasjonalt. Man gikk endog så langt som til å si at estetiske hensyn skulle likestilles med funksjonelle, et premiss som selvsagt ville være vanskelig å etterleve, siden arkitektur jo er laget for bruk. Men signalet var tydelig, og det var det som var poenget. Som elementer i det estetiske, ble spesielt nevnt kunst og utsmykking. Dermed ble også Utsmykkingsfondets arbeid gitt ytterligere legitimitet; fondet kunne rett og slett, med henvisning til dokumentet, hevde at kunst kommer man ikke utenom i offentlige kontekster.

Et tilsvarende uttrykk for denne offentlige oppmerksomheten på det estetiske, ser man i at Statens Vegvesen kort tid senere innstifter en årlig pris, *Vakre vegers pris*, for å fremme gode landskapsløsninger osv i forbindelse med veiutbygging. Vegvesenet hadde allerede fra slutten av 80-tallet arbeidet med kunstprosjekter i tilknytning til sine veianlegg, i rundkjøringer, på broer etc. (i egen regi, siden infrastruktur ikke inngår i Utsmykkingsfondets/KOROs ansvarsområde)

Kulturmyndighetene kunne imidlertid på 90-tallet knapt forstå hvor bokstavelig planleggere og arkitekter etter hvert skulle ta deres formaninger om estetikken i arkitekturen – i alle fall ut fra det man kan lese ut av dagens visuelle og litterære signalbygg-arkitektur (ofte kulturbygg av ulike slag, museer, konserthus etc). Dette er en type arkitektur som er innrettet mot formål utover det å skape gode rom for menneskelig (sam)handling, men som samtidig føyer seg inn i en lang tradisjon innen arkitekturfaget der arkitekturverket framstår som et selvrefererende estetisk objekt. Ved sin symbolverdi og sitt instrumentelle utgangspunkt er det her like fullt ikke snakk om en autonomi i enhver forstand. Men en estetisk forståelse av arkitektur vil i alle fall vektlegge arkitekturen som

bilde, noe som vil være spesielt problematisk for arkitekturen som ikke kan ses løst fra kontekst, bruk og funksjon. Dette vil kunne føre til at man ser bort fra arkitekturens etiske rolle.³⁴

Når statens rolle for en mer ”estetisk” arkitektur er nevnt, må det også presiseres at denne utviklingen innen arkitekturen de siste ti-femten årene naturligvis ikke først og fremst kan forstås som en følge av statens formaninger.

Signalbyggsarkitekturen (kulturbyggene som vår tids katedraler) henger særlig sammen med en *globalisert økonomi*, kjennetegnet av både privat og offentlig merkevarebygging. I en slik økonomi blir det meste omgjort til symboler, der relasjonen til de stedlige og lokale forutsetninger spiller en underordnet rolle. Denne arkitekturen har en global og ikke lokal referanse, og inngår i en generell, *estetisert opplevelsesøkonomi*.

Vurdert i et byutviklingsperspektiv vil denne tendensen til å estetisere landskapet som vi tidligere har vært inne på, være et virkemiddel for næringslivet til å gjøre områder salgbare, mens det fra politisk hold uttrykker et ønske om å selge sine byer gjennom monumentalbygg og hyperurban arkitektur, for å kunne konkurrere med andre storbyer i den nye tegnindustrien, (jf. Oddrun Sæther). Vi ser altså her at arkitekturen fortsatt og igjen inngår i den samfunnsmessige estetiseringen som er knyttet til makt.

Stedsutvikling som politisk målsetting

Begrepet ”stedsutvikling” er blitt et innarbeidet begrep i offentlig planlegging, og dreier seg kort sagt om å skape attraktive steder og livskraftige kommuner. Begrepet har som regel hatt fokus på det bygde, fysiske miljøet, men omfatter også sosiale forhold, verdiskaping, næringsutvikling, natur- og ressursutvikling etc. Slik sett fungerer det også som mottiltak fra mindre kommuners side i forhold til tiltakende urbanisering og sentralisering i samfunnet.

Som en del av denne stedsutviklingen inngår naturlig nok også estetikk og ”forskjønnelse”. Kunst anses ikke overraskende som en del av dette, og imøtekommer slik sett myndighetenes stadig uttrykte ønske om å gjøre kunsten anvendelig. Denne nytten av kunst begrunnes på ulike måter fra det offentlige side, slik det f.eks framkommer i den siste kulturmeldingen, *St. meld nr 48 (2002-2003), Kulturpolitikk fram mot 2014*. Meldingen er en bred gjennomgang av kulturpolitikken og formulerer en rekke mål for feltet, bl.a. er Utsmykkingsfondets/KOROs oppgaver ikke minst knyttet til forestillingen om at offentlig kunst kan gi steder ”identitet og selvforståelse”; ”(...) Gode stader og

³⁴ For en kortfattet, historisk basert drøfting av forholdet mellom autonomi og arkitektur, se Mari Hvattum: ”Den estetiske reduksjon: et essay om autonomi og arkitektur”, *Agora* 1-2, 2004, s 24-45

møteplassar i by og bygd verkar positivt inn på folks levkår. Estetisk kvalitet i buområde skaper identitet og rammer for et godt miljø”.³⁵

Under omtalen av ”utsmykking” heter det at staten ”(...) dei siste tiåra har auka engasjementet for å betre kvaliteten i den fysiske omgjevnaden, og formgjevinga i samfunnet vert tillagd større vekt. Det offentlege rommet, inkludert utsmykking, arkitektur og design, er sett inn i ein kulturpolitisk samanheng. Utsmykking som stadbunden kunst er med på å forma omgjevnaden (...)”.³⁶

Man kan registrere at formuleringer som ”kvaliteten i de fysiske omgivelsene” gjerne relateres til spørsmål om form og estetikk. Samtidig påpekes det under omtalen av arkitektur og offentlig rom at ”(...) planlegging og forming av byar og tettstader er ikkje berre eit spørsmål om arkitektonisk kvalitet. Det er og eit spørsmål om å ivareta ulike interesser og interesse motsetnader, om tilgjenge og attraktivitet for ulike grupper.”³⁷ Det er vel neppe dekning for å hevde at dette representerer en såkalt sosiokulturell tenkemåte knyttet til stedsutvikling basert på tverrfaglige, ofte samfunnsvitenskapelige tilnærminger, men er like fullt en mer åpen måte å forstå steder på som nyanserer og utvider omgivelsesestetikkens tradisjonelle fokus på formgivning.

Dette er helt nødvendig for å forstå steds- og særlig byutvikling i dag, som ofte handler om opprydding i områder som oppfattes som preget av kaos og forfall, slik vi tidligere har omtalt, og der denne utviklingen vil fungere som produksjon av maktlandskaper, jf Sæther. Derfor oppstår samtidig behov for dyrking av fortiden og stedsidentifikasjon, der kunstnere ofte inviteres til å peke på fortidens og stedenes særtrekk. Kunst- og kulturytringer involveres slik i prosjekter hvor det kan ligge mange innebygde interesse motsetninger. Dette at arkitektur, landskapsdesign og offentlig kunst kan assistere økonomiske interesser i by- og stedsutvikling er selvsagt problematisk. Og det er kanskje for mye forlangt at de offentlige kulturmyndighetene fullt ut skal ta dette inn over seg og enda mindre ta konsekvensen av det, siden staten og det offentlige selv er en aktør i denne utviklingen.³⁸

Nasjonale turistveger

Turistvegprosjektet i regi av Statens vegvesen ble initiert i 1998 på bakgrunn av erfaringene fra det såkalte Reiselivsprosjektet som hadde pågått noen år tidligere.

³⁵ Stortingsmelding nr 48, Kulturpolitikk fram mot 2014, s 153

³⁶ Stortingsmelding nr 48, s 163

³⁷ Stortingsmelding nr 48, s 161

³⁸ Blant arkitekturteoretikere finnes det ulike oppfatninger om *stedsbegrepet*, se f eks Gro Lauvland: ”Arkitektur som skohorn”, *Arkitektur N*, 4/09, s 30-33, og Mari Hvattum: ”Stedets tyranni”, samme sted, s 40-51

Ønsket som lå bak var kort og godt å utvikle en ny nasjonal turistattraksjon basert på norsk natur. Gjennom ulike direktiv og planer konkretiseres deretter intensjonene for prosjektet, som skal gjennomføres innen 2015. 18 vegstrekninger over hele landet er valgt ut i prosjektet, ikke få av dem representerer ”omveier” i forhold til de mest benyttede transportstrekningene. Det er satt av omfattende midler til utvikling og bygging av spennende stoppesteder langs disse strekningene, parkering for aktiviteter og opplevelser, utsiktsrydding og andre tiltak som forbedrer kjøreturen, deriblant turistveginformasjon langs veien og på internett. Hensikten er at hver Nasjonal turistveg skal ha sin egen identitet, men like fullt være biter i en helhetlig mosaikk. Fjell, fjord og kyst er sterke basiselementer som går igjen på strekningene, og den faglige begrunnelsen er simpelthen at kjøreturen skal være en *god opplevelse* i disse landskapene. Satsingen er avhengig av samarbeid med mange aktører, kommuner, fylkeskommuner, næringsliv, bygdelag - på sett og vis et spleiselag for norsk næringsliv.

Det er en programfestet intensjon at de mange og forskjelligartede stoppestedene skal være dristige og spenstige med hensyn til kvalitet, ikke minst i det arkitektoniske uttrykket. Videre heter det at de estetiske utfordringene skal løses på grunnlag av situasjonen og stemningen på det enkelte stedet, og at løsningene må være spennende og funksjonelle. Dessuten må de være varige og kunne eldes med verdighet. Men i tillegg til å understøtte naturopplevelsene, skal tiltakene formidle en verdi i seg selv, og slik gi et bilde av det moderne Norge, ved å representere det beste i arkitektur og design som landet kan vise fram.

Arkitektur- og landskapsprosjektene som har vært gjennomført til nå må da også uten tvil sies å ha levd opp til disse forventningene - prosjektet har allerede fått stor internasjonal oppmerksomhet, ikke bare fordi det viser fram spektakulær norsk natur, men vel så mye pga den yngre, norske arkitektgenerasjonens mange spennende grep i forbindelse med utformingen av stoppesteder og utsiktspunkter.

Etter hvert er det også utviklet et eget program for kunstprosjekter langs strekningene, innenfor turistvegkonseptets overordnede ide og formål. Som med arkitekturdelen er det opprettet et eget råd for kunsten. Men selv om turistvegkonseptet er ideologisk førende, så atskiller kunstprosjektet seg fra det arkitektoniske; både ved å til dels tenke helt andre steder som aktuelle for kunstneriske intervensjoner, og ved å stå fritt til også å velge internasjonale kunstnere, dersom det anses som det riktige for situasjonen. Gjennomgående dreier det seg for kunstprosjektets del ikke om å tilføre landskapet og kulturlandskapet *mer estetikk*, men å gå inn i de enkelte stedenes og landskapsområdenes kulturelle, historiske og til dels sosiale kontekst og bruke det som utgangspunkt for *kunstneriske kommentarer*.

Statens Vegvesen ønsket å etablere et samarbeid med KORO om kunstdelen av turistvegprosjektet, og som en oppstart på det ble det invitert til en workshop i

KOROs regi med meningsberettigede aktører, kunstnere, kunstteoretikere, arkitekter og andre, for å diskutere og reflektere over de problemstillingene som vil være forbundet med kunstdeltakelse i et prosjekt av denne karakter, med så mange og utenforliggende formål: Er ikke naturen tilstrekkelig i seg selv, hvilken legitimitet ligger bak ytterligere menneskelige inngrep i sårbare landskap, bør kunst fremme turisme, og spesielt bilturisme, hvilke (økonomiske) interesser fremmer et slikt prosjekt når det kommer til stykket, vil kunsten gis anledning til å fremme kritiske ytringer om turistvegprosjektets mål og hensikter, var noen innfallsvinkler som var oppe. Disse og beslektede problemstillinger ligger hele tiden under i kunstrådets tenkning og arbeid - der KORO er representert - og selv om prosjektet engasjerer og utfordrer, er det også mye tvil tilstede. Denne tvilen - motforestillingene - vil også komme fram når kunstprosjektet etter hvert skal presentere seg for offentligheten.

Tenkningen rundt alle disse kunst- (og arkitektur)prosjektene, og tendenser man kan lese ut av dem, må i vår sammenheng særlig forstås ut fra deres instrumentelle karakter, dvs. at de inngår i samfunnsmessige sammenhenger med formål utover dem selv. Fellesnevneren for flere av dem har i utgangspunktet, forenklet sagt, vært å gjøre *steder og sosiale arenaer gode og vakre*, dvs. å betone det estetiske, og estetiske verdier. Men som vi har sett, har estetiseringen klare samfunnsmessige formål, enten ved å skulle realisere kulturpolitiske målsettinger, eller rent politiske, direkte eller indirekte knyttet til økonomisk makt.

Dette understrekes også ved koblingen mellom *kultur og næring* i sin alminnelighet som kulturmyndighetene de senere årene har vært opptatt av, der poenget har vært å få fram at investeringer i kultur kort og godt er god butikk, og at kunstnere besitter en *kreativ kunnskap* som samfunnet i større grad bør nyttiggjøre seg. Det er utvilsomt noe i det at kunstnere har mye å tilføre et samfunn, og da særlig når samfunnet opererer med kreativitet og innovasjon som mantra. Spørsmålet vil imidlertid like fullt være *i hvilke samfunnsmessige kontekster* disse egenskapene og ferdighetene inngår i og *hvem* som definerer og legger rammene for deres anvendelse.

Estetikk og politikk, politikk som estetikk. Ranciere vs Böhme.

Parallelt med denne til dels offentlig styrte utviklingen fra begynnelsen av 1990-tallet og fram til idag, har kunstfeltet selv vært kjennetegnet av nye og andre kunstpraksiser som også har hatt som mål å spille en sosial og samfunnsmessig rolle. Disse praksisene går gjerne under samlebetegnelsen *relasjonell estetikk*. Begrepet er neppe å betrakte som en kunstteori i vitenskapelig forstand, men rommer først og fremst beskrivelser av og teoretisering over nye og dominerende kunstpraksiser på 90-tallet. Det kan være interessant å vurdere denne

sammenhengen og se nærmere på hvordan holdninger man her finner i kunstfeltet kan forstås i et slikt estetiseringsperspektiv som er drøftet over.

Den franske filosofen Jaques Ranciere har beskjeftiget seg med forholdet mellom estetikk og politikk bl.a. med slike ”relasjonelle” kunstpraksiser som referanse. Ranciere erkjenner, som Baudrillard og Böhme, markedets altomfattende samfunnsinnflytelse, men trekker perspektivene noe videre og ser andre posisjoner for kunsten gjennom en sammentenkning av estetikk og politikk. Hans utgangspunkt er at politikk primært ikke er en kamp om makt, men kan anses som en prosess av ulike måter å inndelege den sanselige verden på:

”(...) Forholdet mellom estetikk og politikk er altså mer presist betegnet forholdet mellom denne politikkenes estetikk og ”estetikkens politikk”; det vil si den måten kunstens praksiser og forskjellige former for synlighet selv deltar i delingen av og rekonfigureringen av det sansbare på, og hvordan disse formene inndeleges rom og tid, subjekter og objekter, det som er felles og det som er singulært.”³⁹

Sitatet inngår i et ganske innfløkt resonnement der Ranciere drøfter to posisjoner for kunsten; den ene knyttet opp til forestillingen om politisk frigjøring - denne posisjonen står på avstand fra hverdagserfaringen - og den andre, som også tar avstand fra å sette kunstnerisk radikalitet og estetisk utopi opp mot hverandre, men som har en mer ”beskjeden” artikulasjon:

”(...) Denne kunsten bygger ikke på opprettelsen av en felles verden gjennom formens absolutte singularitet, men på en ny anordning av de objektene og bildene som danner den felles verden som allerede finnes, eller på å skape situasjoner som kan endre vårt blikk på og våre holdninger til disse felles omgivelsene. Disse mikrosituasjonene, som bare såvidt er forskjøvet i forhold til hverdagslivets situasjoner, og som framstilles i en ironisk, lekende form snarere enn som kritikk og avvisning, søker å skape eller gjenskape båndene mellom enkeltindividene og å framkalle nye former for konfrontasjon og deltakelse.”⁴⁰

Det som så etter Rancieres oppfatning knytter kunstpraksisen til fellesskap, er den på en og samme tid materielle og symbolske opprettelsen av en bestemt rom-tid, en opphevelse av sanseerfaringens alminnelige former:

”Kunsten er ikke først og fremst politisk gjennom de budskapene og følelsene den formidler om verdens beskaffenhet. Den er heller ikke politisk gjennom måten den framstiller samfunnsstrukturer,

³⁹ Jacques Ranciere: ”Estetikken som politikk” fra *Malaise dans l'esthétique*, gjengitt i Bale/Bø-Rygg: *Estetisk teori*, s 537

⁴⁰ Ranciere, op cit., s 535

klassekonflikter eller samfunnsgruppers identitet på. Den er politisk nettopp fordi den tar avstand fra disse funksjonene, gjennom den typen tid og rom den skaper, og gjennom den måten den avgrenser denne tiden og fyller disse rommene på.”⁴¹

Rancieres betraktninger tilfører utvilsomt tenkningen om estetikk og politikk viktige perspektiver. I den grad de også kan leses som en redegjørelse for den relasjonelle estetikken kjennetegnet ved at han innskriver nettopp slike kunstpraksiser i en større samfunnsmessig kontekst, så kan det samtidig anføres noen kritiske vurderinger av disse som er relevante i forhold til den argumentasjonen han benytter. Den relasjonelle estetikken forutsetter om ”åpenhet” er en slik innvending; Ranciere uttrykker at den politiske kunsten må slippe kontrollen over utfallet og ikke styre det som ses eller høres. Åpenheten refererer her til tolkningserfaringen, men man kan også registrere at åpenhet i den ”sosiale” kunsten tenderer mot å bli en egen kunstsjanger;

”(…) Relasjonell estetikk er altså ikke et opus moderandi som beskriver en måte å tilnærme seg samtidens kulturelle produksjon rent generelt, det blir en spesifikk sjangerdistinksjon, som bare gjelder for det kunstverket som er tilsiktet ”åpent”, som er ”sosial form” og bevisst går inn for å frambringe menneskelige relasjoner.”⁴²

Spørsmålet om kunstens ”åpenhet” er en problemstilling som i prinsippet gjelder all kunst, knyttet til måter å lese og forstå kunsten og kunstverket på, til dens bruk og anvendelse, til tilgjengeligheten etc. - i motsetning til det autoritære, forutbestemte, eksklusive og endimensjonale. Mangetydighet - og åpenhet, for den saks skyld - er da også uomtvistelige kvaliteter ved kunst eller et kunstverk. Samtidig kan slike begreper risikere å miste sin mening hvis de selv blir et kriterium eller den eneste måten å forholde seg til kunst på, enten det opereres med et verksbegrep eller finner sted innenfor en sosial kunstpraksis.

Ranciere går imidlertid enda lenger når han framholder at det er først når den politiske kunsten slipper kontrollen og åpner for ulike lesninger at den kan kalles etisk. Dette er et sammensatt resonnement som i første omgang kan synes innlysende; det etiske forutsetter åpenbart et fravær av en autoritær tilnærming, og slik sett er åpenhet et kriterium for at kunst kan betraktes som etisk. Men er dette den eneste forutsetning, er det bare ”åpne” kunstverk som kan kalles etiske? Eller gjelder dette politisk kunst spesielt? Og hva menes her egentlig med ”etisk”? Begrepet åpenhet hos Ranciere reiser med andre ord en rekke spørsmål.

Den andre hovedinnvendingen går ut på at denne kunstens grep eller taktikk ikke problematiserer betingelsene for sin eksistens, men snarere aksepterer og bekrefter

⁴¹ Ranciere, op.cit., s 536

⁴² Andrea Kroksnes i etterord i Nicolas Bourriaud: *Relasjonell estetikk*, s 170

disse betingelsene; den relasjonelle kunsten blir dermed selv en del av forbrukskulturen. Mot dette innvender Nicolas Bourriaud, som er opphavsmann til begrepet - helt i tråd med Rancieres påpekning - at denne kunstens rolle ikke er å skape utopiske virkeligheter, men "(...) å aktualisere måter å leve på og handlingsmodeller innenfor den eksisterende virkeligheten."⁴³

Disse innvendingene mot den kunstformen Ranciere refererer til for å belyse måten han sammentenker estetikk og politikk på, viser etter min oppfatning at det synes å ligge noen forutsetninger til grunn i hans *resonnement* som er uavklarte. Spørsmålet om (denne) kunsten blir en - kan hende utilsiktet - del av forbrukskulturen, er et slikt forhold som det er viktig å avklare. Forbrukskulturen er nettopp et vesenstrekk ved den kapitalistiske økonomien, og spørsmålet må med nødvendighet da bli i hvilken grad og på hvilken måte (den relasjonelle) kunsten "tar avstand fra" (Ranciere) de ulike samfunnsmessige funksjoner slik han mener at den gjør. Postulatet om at politikk ikke dreier seg om makt, kan på samme måte i seg selv anses som diskutabelt, selv om Ranciere definerer politikk som en prosess av ulike måter å inndeile den sansbare verden på, og at han med sansbar mener noe vi deler og er sammen om. En slik vid forståelse av politikkbegrepet (dvs. som fellesskap) er for såvidt ikke Ranciere alene om i filosofien (han arbeidet i utgangspunktet med politisk filosofi), det spesielle og problematiske ligger, etter hva jeg kan se, i å benytte et begrep som estetikk, eller en slik estetisk forestilling, som utgangspunkt for denne forståelsen. Imidlertid blir det dermed også logisk å sammentenke estetikk og politikk, slik han gjør, og der estetikken blir området som gjør en fornyelse av politikken mulig. Ja, med hans nevnte utgangspunkt har vel denne sammentenkningen i prinsippet allerede funnet sted.

Men i forhold til f.eks. Böhmes utgangspunkt om estetiseringen av det reelle, og estetisering forstått som noe uegentlig, noe tildekkende, men som blir (gjort til) det egentlige, synes dette å representere en noe annerledes måte å tenke om det politiske på. Det som imidlertid kan sies å være et fellestrekk ved deres tenkning om estetikk og politikk, er opptattheten av hvordan *sansningen griper verden* (Böhme) og hvordan ulike *distribusjoner av sansninger* (Ranciere) påvirker vår måte å oppfatte og snakke om virkeligheten på.

Det er nødvendig med en presisering her av omtalen av den relasjonelle estetikken i denne sammenheng: Kritikken som er anført i forhold til denne type kunstpraksiser er først og fremst knyttet til Rancieres fortolkning av dem og særlig hans måte å lese dem inn i en større politisk kontekst på. Like fullt er flere av innvendingene etter min oppfatning gyldige også uavhengig av Ranciere. På den annen side kan det synes å være interessant å forstå kunstpraksisene i et *motstandsperspektiv*, slik det også kommer til uttrykk hos Bourriaud; "Vi må slutte å tolke verden, slutte å spille statistroller i et manus skrevet av makten. Vi

⁴³ Nicolas Bourriaud: *Relasjonell estetikk*, s 182

må selv bli skuespillere eller medforfattere”.⁴⁴ Denne omskrivningen av eksisterende tekster eller virkeligheter kan beskrives som en måte å gjøre motstand på, og kunstens potensiale i så henseende er et hovedtema i del III.

Estetikken begreper i politikken. Agamben.

Giorgio Agamben, som både har beskjeftiget seg med litteraturfilosofi og politisk filosofi, benytter seg av begrepet *skuespillsamfunnet* som en måte å karakterisere det postmoderne samfunnet på. I skuespillsamfunnet, sier Agamben, framstår alt som bilder og representasjon, og dette utgjør etter hans oppfatning kapitalismens siste fase. (Agamben henter riktignok begrepet fra Guy Debords teori der kapitalismens logikk har kolonisert alle menneskelige relasjoner slik at direkte opplevelse ikke lenger finnes.) Som hos Baudrillard, Bøhme og også Ranciere, knyttes altså det som med et samlebegrep kan kalles estetisering, til markedøkonomiens betingelser. Men Agamben ser samtidig også muligheter i dette kjennetegnet ved det postmoderne samfunnet, etter å ha konstatert at det både er staten, kapitalismen selv og mediene som bidrar til disse tendensene som han anser som en avpotensialisering. Å ha et potensial og være fri til å kunne bruke det, er etter hans oppfatning avgjørende for menneskets muligheter til lykke. Nettopp i det mediedominerte samfunnet der alt framstår som representasjoner og overflate, finner Agamben også en mulighet til språklig bevisstgjøring; den store språklige inflasjonen gjennom reklame og media gir oss muligheter til å erfare språket som språk, som i hans øyne er noe annet enn budskap og mening.⁴⁵

Vi kan her se hvordan Agamben igjen tar i bruk begreper fra estetisk tenkning og gjør dem anvendelige og relevante for politikken område. Agamben er, som tidligere vist, opptatt av menneskets uvirksomhet og potensialitet, men dette må etter hans oppfatning ikke ta form av en oppgave. Hvordan en politikk skal fungere i praksis som skal forholde seg til en grunnleggende menneskelig uvirksomhet, holder Agamben åpent, men en henvisning til hans mange referanser til kunstens funksjonsmåte kan være en ledetråd; ”(...) kunst er en privilegert form for deaktivering av en ellers målrettet menneskelig praksis, og for Agamben blir kunstens funksjonsmåte en modell for menneskelig livspraksis.”⁴⁶ Uten å dra sammenlikningen for langt - premissene er ulike - kan man her ane noen likhetstrekk med Ranciere, i det minste i det at forståelsen av politikk og politikken oppgave har en referanse i estetikk og tenkning om kunst. Men Agamben må anses som en mer radikal filosof, som med et slikt utgangspunkt vil foreta en kritisk omvurdering av kategoriene vi tenker innenfor overhodet, ved at

⁴⁴ Bourriaud, op.cit., s 182

⁴⁵ Marit Grøtta i etterord til Giorgio Agamben: *Midler uten mål*, s 152-153

⁴⁶ Grøtta, op.cit., s 161

han bygger videre på den ikke-essensialistiske forståelsen av væren som man finner i Heideggers fenomenologi.

Estetikkbegrepets utvidelse

Disse ulike anvendelsene av estetisk tenkning i samfunnsmessige kontekster som her har vært drøftet, viser åpenbart at selve begrepet estetikk (også) er i endring. I tråd med premisset om og forsøkene på å vise at estetiseringen av samfunnet springer ut av samfunnsmessig gitte grunnbetingelser, vil jeg først nå i framstillingen og på et generelt grunnlag kort omtale og reflektere litt rundt denne begrepsutvidelsen.⁴⁷

I følge Arnfinn Bø-Rygg har utvidelsen av estetikkbegrepet gått i to retninger; der den ene representerer en gjenopplivning av estetikk-termens greske opprinnelse, *aisthesis*, med spesiell fokusering på kroppen, og med en åpning mot andre områder; omgivelsene, hverdagen, naturen, og også politikken og økonomien. Denne retningen kalles gjerne ”*dybde-estetisering*” ved at den angår det som kunne kalles den materielle verdens vilkår, deriblant det sosiale og virkelighetsforståelsen i sin alminnelighet. Til denne hører Foucaults tale om ”eksistensens estetikk”, en forming av eget liv som del av en etisk praksis. Den andre retningen, som står i motsetning til den første, er en mer *overflatisk estetisering*, der stikkordene er forskjønnelse av virkeligheten, opplevelsessamfunnet - det Bø-Rygg kaller en form for innpakningsestetikk.

Han nevner dessuten omgivelseseestetikken (”*environmental aesthetics*”) som en del av denne begrepsutvidelsen; denne ble lansert på begynnelsen av 90-tallet (se tidligere omtale) og har sin forhistorie i den gamle naturestetikken. Videre omtaler han også den såkalte ”autonomi-estetikken” som er et begrep som stadig går igjen i kunstfeltet, men som han anser som en stråmann; den rene autonomi er en umulighet, det være seg innen kunst eller arkitektur. Det estetiske er ureduserbart, men ikke isolert fra livet. Også Adorno, som ofte diskuteres i denne sammenheng, så aldri bort fra kunstens samfunnsmessige forbindelse, selv ikke når det gjaldt en ”ren” kunstart som musikk.

Som en beskrivelse av hva estetikken i dag beskjeftiger seg med, gir denne framstillingen god mening. Samtidig kan man, som i forbindelse med enhver begrepsbruk innen filosofien, diskutere hvor grensene for deres anvendelse og mening går, slik vi også har sett i essayets foregående drøftinger. Bø-Rygg henviser i sin gjennomgang - riktignok i en polemisk sammenheng - til Wittgensteins ytring om at ”etikk og estetikk er ett”, og Joseph Brodskys

⁴⁷ Redegjørelsen baserer seg på Arnfinn Bø-Ryggs summariske og klargjørende gjennomgang av estetikkbegrepet i artikkelen ”Utdatert estetikkbegrep” i *Byggekunst* nr 5/2004

tilsvarende om at ”estetikken er etikkens mor”, for å understreke at estetikk tar ansvar for form og formgivning og slik utøver en form for sosial samvittighet, eller at det å ta formspørsmål på alvor kan romme en kritisk dimensjon. I forhold til f.eks. forestillingen om kunstens (og i denne spesielle sammenhengen arkitekturens) autonomi er slike utsagn åpenbart adekvate og slående, og understreker forbindelsen mellom den estetiske forestillingsverden og de samfunnsmessige vilkår, slik drøftingene i denne delen også har vist. Men sammenholdt med viktige tenkemåter innen moralfilosofien og etikken, som er disiplinen estetikk her blir vurdert i forhold til, vil nok slike postulater bli ansett som problematiske; i moralfilosofien vil en estetisering av etikken eller en sammentenkning av det estetiske og det etiske snarere representere et grunnleggende problem, (Levinas, Løgstrup). At estetikken, uansett hvordan og hvor bredt begrepet forstås, derimot har en *rekke etiske sider* og reiser *etiske spørsmål*, ligger allerede i formuleringen om at ”det estetiske er ureduserbart, men ikke isolert fra livet”.

Estetikk og etikk. Levinas.

Når nå denne spesielle (og omfattende) problemstillingen om berøringspunktene mellom de filosofiske disiplinene estetikk og etikk er bragt på bane, vil jeg kort omtale en av de viktigste moralfilosofene etter andre verdenskrig, Emmanuel Levinas, og da med spesiell oppmerksomhet på hans tenkning om kunst, selv om dette ikke representerte noen hovedinteresse hos Levinas.

Levinas’ forståelse av etikk tar utgangspunkt i den vestlige metafysikkens paradigme om at det er en sammenheng mellom fornuft og etikk, og at denne sammenhengen er å finne på erkjennelsens plan. Denne konstitueringen av etikken snur Levinas om på, ved å hevde at fornuften og erkjennelsen *har sin grunn i etikken*; etikken går på et forhold som er før erkjennelsen. Før verden trådte fram som viten, var det et bånd mellom mennesker, mellom brødre, sier Levinas, og dette båndet var ikke valgt; denne situasjonen pålegger ”meg” et ansvar for den Annen, som bønnfaller meg gjennom sitt (blotte) ansikt:

”(...) Slik kan Levinas si at den første filosofi, dvs den filosofi som legger grunnen, ikke er ontologien, selv om denne hos Heidegger kaller seg fundamentalontologi. Den første filosofi er etikken, som Levinas, med henvisning til Heidegger, kaller fundamental-etikk.”⁴⁸

Levinas’ betraktninger om kunst må nok for en stor del vurderes i forhold til den kulturelle konteksten de ble skrevet i på slutten av 1940-tallet i Paris, der slagord om engasjert litteratur og en generell opptatthet av det estetiske (Sartre, Merleau-

⁴⁸ Asbjørn Aarnes: *Underveis mot den annen. Essays av og om Levinas*, Oslo 1998, s 135

Ponty) rådde grunnen. Levinas kritiserte det han anså som samtidens dyrkelse av det estetiske og tilbedelsen av det skjønne i kunstverkene; for ham framstod dette som en dødskultus. Der man i den kunnskapsoptimistiske humanismen sa at kunsten gjør levende og opphever forgjengeligheten (Mona Lisas smil, det dansende opptoget på Keats greske vaser), så Levinas *stivnede øyeblikk*. Dette innebærer likevel ikke at Levinas underkjenner kunstens verdi; "(...) de som mis kjenner kunsten, er de som gjør den til et nytelsesmiddel, til fortrenghet for filosofi og religion."⁴⁹

Løsningen på forførelsen som estetikken etter hans oppfatning representerer, finner Levinas i en tanke hos Hegel om at filosofien opphever denne og at kritikken (dvs filosofien) gjør kunstens uforståelighet begripelig i hverdagens væren. Men Levinas advarte like fullt mot den estetiske fristelse, noe han også senere kom til å gjøre, fordi kunstverket kunne forveksles med den Annens ansikt.

Det er verdt å merke seg at Levinas, i forhold til det meste av samtidens estetikk, opererte med et annet rangforhold mellom begrep og bilde: "Hos Levinas står begrepet for et mer menneskelig stadium av åndens liv enn bildet. Det er en gjennomgående tanke at det skjer et fall når noe framtrer i bilde (...)." ⁵⁰

Selv om Levinas' oppfatning av estetikken må forstås på bakgrunn av hans øvrige tenkning og nok heller ikke er representativ for moralfilosofiens befatning med problematikken, reises her like fullt flere problemstillinger knyttet til kunst (nytelse, opplevelse, forgjengelighetens opphevelse etc.) som er relevante når man skal søke å forstå drivkreftene bak den alminnelige samfunnsestetiseringen i vår egen tid.

Etiske dimensjoner i kunst i offentlige kontekster

Å benytte etisk baserte perspektiver uttrykker naturligvis ikke bare en overordnet måte å forstå kunst som fenomen på, det etiske ligger innebygget i enhver kunstnerisk artikkel og i ethvert kunstnerisk samfunnsmessig nærvær, akkurat som enhver ytring og handling i sitt vesen er etisk fordi den berører og vedkommer noen (den Andre i Levinas' terminologi). Noen av problemstillingene knyttet til kunst som samfunnsmessig ytring og tilstedeværelse vil derfor bli kort omtalt i det følgende, med referanse til de avveiningene en kunstprodusent som KORO daglig står overfor i sin praksis.

Dersom man betrakter kunst i offentlige kontekster som en form for inngrep, en intervensjon i et rom som i utgangspunktet ikke er et kunstrom, ligger det allerede

⁴⁹ Aarnes, op.cit., s 118

⁵⁰ Aarnes, s 122

i denne forståelsen en problematikk av etisk karakter; med hvilken rett foretas det overhode et slikt inngrep, hvordan legitimeres denne sosiale handlingen som en kunstmanifestasjon er, fortrenses noen fra situasjonen der kunsten finner sted, forulempes noen ved kunstens innhold eller uttrykk, etc er noen av mange spørsmål som følger av et slikt utgangspunkt. Selv om mange vil betrakte slike betraktningmåter som overdrevent beskjedne, nesten inntil selvutslettende, i et samfunn der de fleste aktører slåss om plass og oppmerksomhet med den største selvfølge - og endog premieres for det - fritar ikke dette kunsten for det sosiale ansvaret som ligger i det å interagere med sine omgivelser. Snarere kunne en si tvert imot - å vise samfunnet ansvaret som er forbundet med å ytre seg i fellesrommene på denne måten basert på selvinnsikt kan aldri bestrides som verdi. Og særlig er dette viktig når kunsten manifesterer seg i sammenhenger der folk ikke selv oppsøker den, men snarere utsettes for den.

Motsatt kan det ligge en moralsk og *etisk forpliktelse* i nettopp det å gå inn i ulike sosiale og stedlige kontekster, minne samfunnet på forhold som ellers fortrenses, være et korrektiv, yte motstand mot dominerende krefter i samfunnet, avdekke der samfunnet tildekker, tilføre et sted eller en plass en sosial dimensjon, en humanisering av ellers ofte uvennlige omgivelser, skape nye innsikter etc. Å unnlate å ta samfunnsmessig ansvar ut fra kunstens særlige forutsetninger og potensiale vil stride mot de fleste kunstneres moralske overbevisning og manges begrunnelse for i det hele tatt å arbeide med kunst.

Men som vi allerede har vært inne på, denne moralske ”plikten” til å være til stede innebærer også et ansvar for å vite hva man da gjør, hvilke kontekster man går inn i, hvilke interesser man faktisk tjener. Selv om vårt utgangspunkt har vært å trekke fram kunst som en mulig protest mot formålsrasjonaliteten i samfunnet, så har vi samtidig også vist at kunsten slett ikke er interesseløs i den forstand at den prinsipielt kan unndra seg å bli tatt til inntekt for ulike formål utover den selv. I en del sammenhenger er dette enkelt å erkjenne, i andre vanskeligere fordi kontekstene er sammensatte og komplekse. Ikke minst vil ønsket fra kunstinstitusjonen og kunstnerne om å være tilstede som samfunnsaktører kunne overskygge de negative sidene ved å delta - i mange tilfeller vil en kunstinstitusjon som KORO måtte veie argumentene for og imot, og foreta valg ut fra det. Da vil spørsmålet være i hvilken grad institusjonen er innstilt på det, med sitt grunnleggende ønske om å legitimere kunst som samfunnsfaktor, og sine programfestede premisser om å gi arbeidsoppgaver til kunstnere og kunsthåndverkere innenfor rammen av et delvis automatisert system for kunstproduksjon. For fremtiden vil det nok imidlertid være viktigere å vurdere denne kunsten ut fra sin kvalitet og meningsrelevans, enn gjennom kvantitet der tilstedeværelse blir oppfattet som mål i seg selv, slik tilfellet i stor grad har vært fram til i dag. Denne tenkningen svekker åpenbart den etiske bevisstheten.

Kunst i (historisk) meningsbærende kontekster av etisk karakter

I tidsrommet 2003-2006 utviklet KORO fire kunstprosjekter knyttet til historiske, meningsbærende steder og virksomheter; *Nobels Fredssenter*, *Holocaust-senteret* (Villa Grande), *Eidsvoll 1814*, og *Falstadsenteret* (tidligere Falstad leir). På hver sin måte aktualiserte disse prosjektene etiske problemstillinger; først og fremst gjennom sine utgangspunkt som åsteder for historiske begivenheter, dernest ved at strategiene som ble valgt for de kunstneriske intervensjonene måtte forankres i en etisk gjennomtenkning, mer enn en estetisk.

Det at prosjektene selv reiste problemstillinger av etisk karakter, henger ikke bare sammen med at de er historiske steder, men først og fremst med at disse stedene i sitt meningsinnhold reflekterer noen av etikkens grunnproblemer, som f.eks. forholdet til ondskap som fenomen (Holocaust-senteret, Falstadsenteret). Vurdert i kunstsammenheng vil den komplekse problemstillingen om *representasjon* og framstilling av dette fenomenet, både etisk og estetisk, stå sentralt, og plasserer seg dessuten i en større kunstteoretisk diskusjon med særlig referanse til Adornos kjente utsagn om at ”det er barbarisk å skrive dikt etter Auschwitz”. Men også internasjonal fredsproblematikk (Nobels Fredssenter) og demokratispørsmål (Eidsvoll) forutsetter selvsagt etiske refleksjoner. I forhold til så å si alle disse institusjonenes rolle som historiske åsteder reises i forlengelsen av dette en rekke grunnleggende spørsmål knyttet til historisk erindring i sin alminnelighet, slik det bl.a. kommer til uttrykk i den stadig aktuelle diskusjonen om det som gjerne betegnes som det historiske monumentets ”krise”.⁵¹

For kunstinstitusjonen KORO med ansvar for disse og liknende prosjekter forutsettes det en evne til å forstå betydningen og rekkevidden av å innlate seg med problemstillinger av denne art, der institusjonens eget kunnskapsnivå utfordres i en annen grad og på en annen måte enn i prosjekter ellers; det ligger i sakens natur at slike prosjekter forutsetter tverrfaglig og tverrvitenskapelig innsikt, og da særlig innen historie, samfunnsfag og filosofi, foruten kunstteori. Denne utvidelsen i forhold til den mer verksbaserte, kulturhumanistiske tradisjonen kunsthistorien tradisjonelt har arbeidet innenfor, blir særlig tydelig i forbindelse med denne type prosjekter, men vil tvinge seg fram også i en slik kunstinstitusjons øvrige arbeid. Som tidligere anført, er dette essayet - i all beskjedenhet - et uttrykk for en slik faglig bredere innfallsvinkel til forståelse av kunst i en samfunnskontekst.

Et annet prosjekt av lignende karakter er *Minnestedet over ofrene etter tsunamikatastrofen* julen 2004, der KORO fikk ansvaret for å reise minnestedet

⁵¹ Slike problemstillinger ble diskutert i et seminar i KORO's regi i desember 2004, som var utgangspunkt for utgivelsen av boken *Påminnelser. Fire kunstprosjekter* (red. Dag Wiersholm, Anneli Torgersen) som utkom våren 2006.

etter initiativ av Den norske regjering. Denne enorme katastrofen som krevde så mange menneskeliv, var en svært krevende oppgave, både kunstnerisk og man må kunne si etisk; å utforme et sted å minnes ofrene som samtidig kunne gi de etterlatte en støtte til å gå videre i livet. I prinsippet kunne man se for seg en slags spenning mellom kunstneres (og arkitekter, som var en stor deltakergruppe i konkurransen som ble avholdt) ønske om å skape et særegent, man kunne kanskje si kunstferdig, dels iscenesatt sted, og de pårørendes behov for og ønske om det helt enkle og stillferdige, som bortimot går i ett med de naturgitte betingelsene på det valgte stedet (Bygdøy i Oslo). Forslaget som til slutt ble valgt, John Audun Hauges *Interferens* må sies å være et slikt enkelt grep, en bølgeform hogget i larvikitt liggende helt ute i vannkanten. Selv om det lå i hele prosjektets unike karakter at hele tenkningen hadde sin grunn i etiske spørsmål, så kunne man ikke ta for gitt at dette ville bli resultatet.

Etiske dimensjoner i kunstverkets estetiske struktur

En noe annen innfallsvinkel til det etiske i kunsten kan være om dette (det etiske) kan tenkes nedfelt i kunstverkets egen komposisjonsstruktur, eller om det er slik at denne siden ved kunstverket helt og holdent tilhører den estetiske gyldighetssfære. I et foredragsmanus fra våren 2009 drøfter professor Jan Brockmann begrepet ”optisk moral” i kunstverket. Betegnelsen stammer fra den jødisk-tyske kunstneren Otto Freundlich (1878-1943). Denne spesielle begrepskonstruksjonen vil det føre for langt å gå nærmere inn på her, men i korthet var Freundlich’s utgangspunkt for det første en tanke om at øyet som ser ikke bare er et reseptivt, men et produktivt organ, og dernest at kunstverkets form kunne foregripe et mer humant samfunn basert på kollektiv organisering; ”Freundlich knytter kunstverkets estetiske struktur til et etisk krav om sosial struktur. Og han bygger en bro mellom disse to som er forankret i naturen.”⁵². I sine bilder forsøkte Freundlich å virkeliggjøre dette, basert på en teoretisk begrunnelse om synliggjøring av menneskenes solidaritet. Brockmann omtaler dette som ”den etiske dimensjon i hans komposisjonsprinsipp ...” som kommer til uttrykk i en ”(...) ikke-hierarkisk orden i bildet (...)”.⁵³

Spørsmålet om det samfunnsetiske nærværet i kunstverket er en uhyre sammensatt problemstilling om man kun forholder seg til det komposisjonsstrukturerende og holder det tradisjonelle fokuset på verkets innhold og tematikk utenfor, i den grad disse i det hele tatt kan sees atskilt. Problemstillingen synes nært beslektet med tilsvarende spørsmål innen andre kunstarter, ikke minst innen musikkfilosofien, der spørsmål om ulike komposisjonsprinsippers samfunnsmessige tilknytning og mening har vært diskutert. Å argumentere for kunstverkets iboende etiske

⁵² Jan Brockmann: ”Om optisk moral i kunsten”, foredragsmanus 2009, s 3

⁵³ Brockmann, s 5-6

dimensjon som Brockmann her gjør ved å referere til Freundlichs begrep ”optisk moral” viser et viktig aspekt ved kunsten i vår sammenheng.

Estetiseringens implikasjoner

Vi har i dette kapitlet drøftet ulike problemstillinger knyttet til det vi kunne kalle estetikkens samfunnsmessige ekspansjon og gjennom dette også forsøkt å vise noen av følgene av å benytte estetikkens begreper i sammenhenger der de vanligvis ikke - i alle fall ikke åpenbart - tenkes å virke konstituerende, som f.eks. i forhold til politikken og det politiske, og i forhold til det etiske og etikken, også forstått som filosofisk disiplin.

For kunstens del kunne spørsmålet på denne bakgrunn bli: Er det i det hele tatt mulig å produsere og praktisere kunst på en meningsfull måte i et gjennomestetisert forbrukersamfunn? (Akkurat som et av spørsmålene i det foregående kapitlet var om, og hvordan det er mulig å fremme en fullverdig maktkritikk i det postmoderne.) Hvordan kan kunst framtre og fungere som kunst under slike betingelser?

III

KUNST SOM IVERKSETTER AV SANNHET KUNST SOM MOTSTAND

De to foregående kapitlene har diskutert kunstens og estetikkens samfunnsmessige og politiske funksjon under senkapitalismen og nyliberalismen. Som en videreføring av disse betraktningene, vil denne delen stille spørsmål ved mulighetsbetingelsene for at kunst kan utsi noe sant og hva denne "sannheten" skulle bestå i. Å vise sannheten gjennom kunst i et samfunn som allerede er tildekket (Böhme) av estetikkens kjennetegn, må innebære en form for *avdekking*. I forlengelsen av dette vil et naturlig spørsmål være om kunsten kan spille en rolle som kritisk motstand. For en statlig kunstinstitusjon som KORO er dette en viktig og, som vi skal se, høyst relevant problemstilling, der spørsmålet blir: Hvor langt tillater denne rollen en å gå i å målbare en prinsipiell mottenkning? Enda mer spisset kan spørsmålet være: Dersom en vesentlig side ved kunst er det man med en generell betegnelse kunne kalle avdekking, og da naturligvis ikke minst av makten, og KORO samtidig er eller kan oppfattes som å være et instrument for eller en del av den samme makten, hva innebærer i så fall det for institusjonens tenkning og praksis? Er det mulig å befinne seg i en posisjon hvis kjennetegn er motstand, og hvordan kan man i så fall tenke en motstandens etikk?

Estetikkens overskridelse. Heidegger. Gadamer. Derrida.

Martin Heidegger er den filosofen som mest inngående har vært opptatt av tanken om å forstå sannhet som avdekking og knytte dette opp til kunsten. Det er derfor naturlig å komme kort inn på Heideggers estetikk, eller mer presist: Heideggers forsøk på å "overvinne" estetikken. For Heidegger - vår tids mest innflytelsesrike filosof - representerer estetikk intet eget område i filosofien på linje med erkjennelseslære, metafysikk, etikk etc, og heller ingen regional ontologi; når Heidegger spør etter kunstverkets opprinnelse, er det som ledd i hans overordnede filosofiske prosjekt; spørsmålet om væren og værens mening. Heidegger tenker seg kunst som et fenomen som på " ... en særegen måte er i stand til å formidle de mest verdifulle og høyeste forestillinger vi kan gjøre oss om verden og om oss

selv.”⁵⁴ Som Hegel mener Heidegger at kunsten (og da den ”store” kunst) stiller seg på linje med tenkningen, dvs filosofien. Men han presiserer samtidig at det som gir kunsten rang av alminnelig erfaring, er ikke dens subjektive side, men ”(...) tvert imot at den i-verk-setter sannheten.”⁵⁵ Heidegger distanserer seg med dette fra Baumgarten og Kants estetikk der kunsten blir en sak for følelsene og estetikken en sanselighetens logikk. I dette perspektivet blir det værende gjenstand, skapt av menneskets egen tenkning. Denne spaltningen finner Heidegger ansatser til allerede i den greske rasjonalismen, og oppgjøret med subjekt/objekt-tenkningen i den vestlige filosofien er da også et gjennomgående trekk i Heideggers fenomenologi.

I tiden etter utgivelsen av hovedverket *Sein und Zeit* (1927) skjer det en endring i Heideggers tenkning om værensproblematikken, ” (...) fra Dasein i retning av værens egen avsløring av seg selv.”⁵⁶, og med det inntar refleksjonen over kunst en mer framtrædende plass i Heideggers filosofi. I *Kunstverkets opprinnelse* er hans tenkning også ”(...) mer ontologisk i den forstand at det her er kunstverket som noe værende som avdekker væren.”⁵⁷.

Når Heidegger kan reflektere slik om kunst, er premissene for dette at han bryter med prinsippet om at erkjennelsesteorien har primat framfor ontologien. Tenkningen har sine problemer ut fra et opprinnelig møte med verden, noe som også er tilfelle for kunsten. Derfor kan han også betrakte dem som beslektede og likestilte erfaringsformer, som kan befrukte hverandre gjensidig. Imidlertid kan kunstverket i større grad stille oss overfor værens mysterium enn den tradisjonelle filosofien gjør; slik kan tenkningen gjenvinne en opprinnelighet som var gått tapt:

”Ved å destruere den forståelse av kunstverket som er styrt av vårt tingbegrep, rokker Heidegger også ved den fundamentale rasjonalismen i europeisk filosofi, nemlig hevdelsen av begrepets forrang framfor bildet. Når Heidegger så sterkt kan hevde at sannheten finner sted i kunstverket, så er det fordi han løser opp forbindelsen mellom begrep og sannhet. Sannheten kommer i langt mindre grad til syne i begreper enn i kunstverkene. Sannheten er overbegrepslig, den grunner seg i en hendelse forut for begrepet. Ja, uten denne hendelse finnes det ikke noe å begripe. Det er en slik sannhetens hendelse som kunsten i-verk-setter.”⁵⁸

Det må her understrekes at sannhet for Heidegger er noe annet enn riktighet eller overensstemmelse. Han er opptatt av ”(...) hvordan kunsten bringer tingene til å

⁵⁴ Martin Heidegger: *Kunstverkets opprinnelse*, Oslo 2000, etterord ved Einar Øverenget og Steinar Mathisen, s 136

⁵⁵ Øverenget/Mathisen, etterord Kunstverkets opprinnelse, s 153

⁵⁶ Øverenget/Mathisen, s 148

⁵⁷ Øverenget/Mathisen, s 149

⁵⁸ Øverenget/Mathisen, s 153

træde frem, så de mister deres *ligegyldighet* og *almindelighet*. Kunsten skildrer ikke, den synliggjør. Det, den inddrager i værket, slutter seg sammen til en egen verden, der forbliver gjennomskinnende for verden som helhet.”⁵⁹

Tanken om at kunsten kan uttrykke en særlig form for sannhet er en sentral tanke hos Hans-Georg Gadamer. Gadamer går i rette med Kants subjektivering av det estetiske ved å insistere på at vår opplevelse av kunst er en sannhetserfaring og aldri en rent estetisk opplevelse; det vi erfarer når vi forstår et kunstverk, er dets sannhet. I stedet for en opplevelse av kunst som ren, estetisk kontemplasjon, forutsetter en slik opplevelse en forståelse av hva det er vi erfarer. Derfor er kunst erkjennelse og erfaringen av kunstverket gjør oss delaktige i denne erkjennelsen. Gadamer skrev en innledning til *Kunstverkets opprinnelse* i en utgave som ble utgitt i 1960, og om kunstens forhold til sannheten understreker Gadamer her at ”(...) Kunstverket er ikke bare at sannheten legges åpen, det er snarere selv en tildragelse.”⁶⁰ Utgangspunktet for Gadamer er at Heidegger med Kunstverkets opprinnelse ikke har hatt til hensikt å gi en adekvat beskrivelse av kunstverkets væren, men ”(...) å forstå væren selv som en sannhetens hendelse.”⁶¹.

For å vende tilbake til Heidegger, ser vi altså, noe forenklet sagt, at han benytter forståelsen av kunsten og kunstverket som en vesentlig del av sitt omfattende filosofiske prosjekt, og det er i dette perspektivet at hans ”estetikk” må anses som et forsøk nettopp på å overvinne estetikken. Ved å knytte kunsten og kunstverket til forståelsen av væren som en ”sannhetens hendelse”, er perspektivet et helt annet hos Heidegger enn i den tradisjonelle estetikken. Noe av det samme kan vi se hos Agamben og hans forestilling om at kunstens funksjonsmåte kan være en modell for menneskelig livspraksis, og kanskje særlig det at Agamben benytter estetikkens begreper som utgangspunkt for en omvurdering av måten vi tenker på i sin alminnelighet.

Ved denne forankringen i ontologien (Heidegger; kunstverket som noe værende som avdekker væren) og den menneskelige livspraksis, knyttes forbindelsen til etikken, slik også maktproblematikken og estetiseringens forhold til det politiske (Ranciere) og ”det reelle” (Böhme) gjør.

Det hører imidlertid med å nevne at Heideggers sannhetsbegrep i *Kunstverkets opprinnelse* har blitt kritisert og problematisert av både filosofer og kunstteoretikere, deriblant av Jacques Derrida, opphavsmann til termen *dekonstruksjon*, som både er et begrep og en betegnelse. Derrida, som arbeidet i den fenomenologiske tradisjonen etter Husserl og Heidegger, radikaliserer Heideggers innsikt om sannheten i og i forbindelse med kunstverket, og forsøker ved dette å angripe ideen om estetisk sannhet:

⁵⁹ Rudiger Safranski: *En mester fra Tyskland. Heidegger og hans tid*, København 1998, s 320

⁶⁰ Hans-Georg Gadamer: ”Innføring”, i Heidegger: *Kunstverkets opprinnelse*, s 128

⁶¹ Gadamer, op.cit., s 127

”(...) Snarere enn at værens egen sannhet er kunstens ytterste anliggende vil Derrida henvise til en absolutt, ubetinget annethet eller alteritet som aldri kan objektiviseres, men som må tenkes som betingelse for all mening og sannhet. I møtet med denne ”avgrunnen” må den Heideggerske viljen til sannhet og grunnleggelse vike, for her finnes det verken mål eller mening. Koblingen til den klassiske estetikken må derfor gå via det sublime, det som unndrar seg enhver regel eller lov, og som (for Derrida) blir regelen eller lovens forutsetning. Det sublime er det fraværende, det som ikke kan innfanges i den vestlige metafysikkens forpliktelse på nærvær og gitthet. Slik blir Derridas kunstfilosofi ikke bare et innlegg i 1980-tallets generelle diskusjon om det sublime (jf. for eksempel Lyotards daværende popularitet), men et ledd i et større og metafysikk-kritisk perspektiv.”⁶²

Det er i vår sammenheng interessant å merke seg at Derrida, etter på 70-tallet å ha arbeidet med å bryte ned den tradisjonelle framstillingsformen i filosofien (og for så vidt også i litteraturen), mot slutten av 80-tallet blir opptatt av politiske og etiske problemstillinger, for så utover på 90-tallet å vende tilbake til fenomenologien:

”Fra det sublime vender han seg mot Levinas og hans tenkning omkring Den Andre. Nå er det Den andre og Den Annens ansikt som trer inn i det sublimes sted og blir etikkens utgangspunkt. Slik kan *Sannheten i maleriet* betraktes som et etisk-politisk skrift: Det viser hvordan den estetiske modernismen bærer i seg en pretensjon om etisk-politisk foregripelse og forpliktelse.”⁶³

Det er ikke anledning her til å gå videre i dette resonnementet, poenget er å vise hvordan både Heidegger og Derrida, med utgangspunkt i estetikken, på ulike måter kommer til å forholde seg til etikken og det etiske; hos Derrida eksplisitt, hos Heidegger mer indirekte.

Når spørsmålet om det etiske i Heideggers tenkning omtales slik, må det imidlertid også nevnes at det er blitt påpekt - ikke minst av Hannah Arendt - at den verden Heidegger skisserer ikke primært er en verden av andre mennesker, men en verden av ting og bruksgjenstander det enkelte individ benytter for å sørge om sin egen eksistens. Arendts eget bidrag i forhold til Heideggers tenkning var nettopp å bringe inn det politiske og sosiale, bl.a. gjennom begrepet offentlighet. Andre - som f.eks. filosofen Einar Øverengen - mener at Heidegger også kan leses på en annen måte: ”(...) Han gir faktisk uttrykk for at den verden mennesket til enhver tid befinner seg i, er en felles verden. Det er fellesskapet og ikke det

⁶² Espen Hammer i etterord til Jacques Derrida: *Sannheten i maleriet*, Oslo 2004, s 240-241

⁶³ Hammer, op.cit., s 258

enkelte individ som åpner den verden hvor mennesket virkeliggjør sine muligheter som menneske.”⁶⁴.

Adorno og motstandens etikk

”I en usann verden er ikke et sant liv mulig”.⁶⁵ Dette utsagnet gjengis av James Gordon Finlayson i et essay om Adorno og det etiske og det uutsigelige. Den videre framstillingen om dette temaet baserer seg på dette essayet.

Med et slikt utsagn - som er typisk for Adorno - mener han først og fremst at i en usann verden vil det ikke være mulig å handle moralsk eller politisk riktig (og heller ikke vite om man gjør det). Utsagnet peker også på at det ikke er mulig med et virkelig liv i en usann verden, det finnes bare ulike måter å overleve på. Videre hevder Adorno at i den moderne, senkapitalistiske verden er ingenting godt i seg selv, bortsett fra selvoppretholdelsen; alle verdier er instrumentaliserte og redusert til en måte å kontrollere naturen på, som et middel til selvoppretholdelsen.

For å forstå dette, må vi gå til et annet premiss hos Adorno, nemlig oppfatningen om at *den sosiale verden er radikalt ond*. Auschwitz, et sentralt tema og referansepunkt i Adornos sosialfilosofi, er bare ett eksempel på det radikalt onde ved den sosiale verden; den sosiale verden er ikke ond fordi den førte til dødsleirene. ”... Det radikalt ondes underliggende årsak er for Adorno ikke sosio-økonomisk: Det befinner seg på et mye dypere plan og er knyttet til rasjonaliseringens egen form.”⁶⁶ Med dette mener Adorno at rasjonaliteten i kjølvannet av opplysningstenkningens historiske framvekst har degenerert til en instrumentell fornuft. Adornos forestilling om ondskap refererer her til ”(...) folks utstrakte og systematiske tendens til å velge sin egen ufrihet ved å tilpasse seg og akseptere gitte normer og etterstrebe sosialt gitte mål.”⁶⁷

Denne *filosofiske negativismen* reiser naturlig nok spørsmålet om det godes tilgjengelighet, og i forlengelsen av det om en eventuell etikk inneholder eller kan vise til noen moralsk normativ kilde som kan rettferdiggjøre teoriernes oppfordring til handling, dvs deres ”burde”. Finlayson anser motstandsetikken som normativ, og omtaler hva Adornos etikk består av slik: ”(...) ulike strategier for bevisst ikke-samarbeid innenfor institusjonaliserte former for sosial ufrihet og med gjeldende normer og verdier. Han fastholder at praktisk motstand mot det onde er

⁶⁴ Einar Øverenget: *Hannah Arendt*, Oslo 2003, s 230

⁶⁵ James Gordon Finlayson: ”Adorno om det etiske og uutsigelige”, *Agora* 4, 2001, s 6

⁶⁶ Finlayson, op.cit., s 7

⁶⁷ Finlayson, s 7

mulig på tross av fraværet av enhver forestilling om det gode.”⁶⁸ Ved at etikken - riktignok i generelle vendinger - forteller hva man ikke burde gjøre, besvarer den også spørsmålet om det normative. Og grunnen til at man ikke burde gjøre det man ikke burde gjøre, er for Adorno forpliktelsen til å forhindre det verst tenkelige; ”(...) å rette sine handlinger og tanker slik at aldri Auschwitz eller noe tilsvarende gjentar seg”.⁶⁹ Dette kan sies å være motstandsetikkens forankring.

På det individuelle plan synes det ifølge Adorno å være tre dyder eller personlige kvaliteter man må være i besittelse av for å følge en slik motstandsetikk; myndighet, ydmykhet og hengivenhet. Myndighet forstås av Adorno som evnen til å ta stilling, nekte å kapitulere, tilpasse seg eller spille på lag med institusjonelle former for hetonomi. (Adorno benytter også betegnelsen autonom for myndig, men i en annen betydning enn hos Kant.) Ydmykhet differensierer myndigheten, og er vissheten om egen feilbarlighet. Hengivenhet er evnen til å la seg bevege, ikke være likegyldig overfor andres skjebne, men ha en følsomhet og solidaritet, i tillegg til en sårbarhet og en følelse av avhengighet av andre - en gjensidighet som ikke er preget av bytte, fornuft eller egeninteresse.

Det ligger imidlertid, som antydnet, noen vanskeligheter i dette, knyttet til det godes tilgjengelighet i Adornos negative filosofi. Det gjelder både spørsmålet om normativitetens grunnlag og om denne må forutsette en forestilling om det gode eller det moralsk riktige, og spørsmålet som kan stilles om handlingene myndighet, ydmykhet og hengivenhet og forståelsen av om disse er ”absolutte” eller kun har instrumentell verdi som midler til å motstå det radikalt onde. Det vil føre for langt å gå nærmere inn på dette her. Finlayson drøfter imidlertid en annen side ved problemstillingen om det godes tilgjengelighet ved å henvise til Adornos begrep ”det uutsigelige”, som en betegnelse på det som unnslipper begrepslig tenkning; ”Ved å søke mot det uutsigelige, sikter filosofien mot dette skjulte gode. Ved å forsøke å tenke det uutsigelige, selv i den selvbevisste forståelse for det paradoksale i et slikt forsøk, lykkes det på sett og vis å gjøre tilgjengelig for filosofien en normativitetskilde som ikke kan oppfattes med begreper.”⁷⁰ Slik kan Adorno søke en ikke-begrepslig måte å nærme seg det gode på; ”(...) Det er derfor han hevder at filosofiens innerste vesen angår det uutsigelige.”⁷¹

Så blir naturligvis spørsmålet innenfor Adornos tenkning om erfaringen ved å ha en uutsigelig innsikt har en verdi i seg selv. Adorno mener at erfaringen med å ha en slik innsikt også har en instrumentell verdi, men at dette er konsistent med det at den har en verdi i seg selv; ”(...) En uutsigelig innsikt er ikke et *begrep* om det gode, det er derfor ikke et tilfelle av identitetstenkning og inngår ikke i den

⁶⁸ Finlayson, s 11

⁶⁹ T W Adorno: *Negative dialektik*, gjengitt i Finlayson, s 6

⁷⁰ Finlayson, s 17-18

⁷¹ Finlayson, s 18

universelle utbyttbarhetens kontekst som han kritiserer.”⁷² Adorno anser kunstverk som en mulig kilde til slik uutsigelig innsikt, men framhever også at kunstverk krever filosofisk fortolkning med hensyn til deres sannhetsinnhold for å frambringe slike innsikter.

Denne gjennomgangen av Adornos motstandsetikk slutter på et vis sirkelen i forhold til essayets utgangspunkt, drøftingen av den instrumentelle tenkemåten, makten og kunsten, eller det estetiske. Selv om denne framstillingen baserer seg på en gjennomgang (Finlayson) som har et annet siktemål (å vise at Adornos motstandsetikk er konsistent med hans øvrige filosofi) enn vårt, vil det etter min oppfatning framgå at Adornos synspunkter har relevans også i vår kontekst. En formulering i Finlaysons konklusjon kan etter min oppfatning også favne en grunnleggende posisjon for kunstfeltet når han sier at man ikke kan tolke Adornos tese om at ”(...) det ikke finnes en riktig måte å leve på i en falsk verden dit hen at det ikke finnes noen egentlig (moralisk) verdi i verden. Det er en egen verdi i det å ha en uutsigelig innsikt, og den praktiske manifestasjonen av denne verdien finner vi i handlinger av etisk motstand.”⁷³ .

Med andre ord kan vi si at Adorno er av den oppfatning at kunsten kan vise fram sannheten om samfunnet, men *bare hvis den står i opposisjon til samfunnets ideologi*; sannheten kan bare oppnås ”negativt” gjennom en kunst som ikke bare gjenspeiler samfunnet og bekrefter den herskende ideologien, men som i stedet reflekterer den fragmenterte og fremmedgjorte karakteren ved individets erfaring i samfunnet.⁷⁴

Sannhet og strategier for motstand

Denne gjennomgangen av kunstverkets egenskaper i forhold til *sannhet* (Heidegger, Gadamer, Derrida) og kunst som *motstand* for å oppnå *samfunnsmessig sannhet* (Adorno), viser kunsten som ikke bare noe mer enn noe estetisk, men som *noe annet enn* estetikk. Uansett på hvilken måte dette kan forstås i en videre filosofisk forstand, representerer dette perspektiver som man ikke kommer utenom i vurderingen av og i arbeidet med kunst i offentlige rom. Dette gjelder i mine øyne uansett hvordan verden og samfunnet viser seg og framtrer, men disse perspektivene blir naturligvis særlig aktuelle i det estetiserte og i en estetisert livsverden. I sin konsekvens gjelder dette for at kunst i det hele tatt skal kunne være, og bli oppfattet som kunst.

⁷² Finlayson, s 25

⁷³ Finlayson, s 28

⁷⁴ Se Lars Fr H Svendsen og Simo Saatela: *Det sanne, det gode og det skjønne, en innføring i filosofi*, Oslo 2004, s 243

Om vi nå i den videre framstillingen velger å *forfølge motstandsbegrepet* og benytte det som en kategori å lese kunst og ulike kunstpraksiser i forhold til, vil det være nyttig først å se kort på hvordan selve termen motstand oppfattes som *politisk begrep*. Det første som kanskje slår en, er det man kan registrere i dens utenom-parlamentariske bruk, knyttet til ulike former for *sivil ulydighet*. Dette er naturlig, siden motstand kan sies å ligge innebygget i f eks parlamentarisme og demokratiske beslutningsprosesser i sin alminnelighet; slike beslutningssystemer forutsetter deltakelse av ulike parter og interesser og at disses synspunkter får komme til uttrykk. Motstand vil i slike sammenhenger prinsipielt bli ivaretatt. På den annen side vil dette representere en type maktbeslutninger som det like fullt vil kunne stilles spørsmål ved, knyttet særlig til beslutningenes moralske grunnlag og innhold. Motstand av *annen karakter* vil derfor ofte bli ansett som både legitimt og legalt.

Slik motstand kan arte seg på en rekke ulike vis, avhengig av om den finner sted i formaliserte kontekster, som innenfor institusjoner og organisasjoner, eller utenfor, i form av aksjoner og markeringer, som boikott, sabotasje ol. Disse kan være lovlige eller ulovlige, og representerer ulike former for sivil ulydighet. Vanligvis vil sivile ulydighetsaksjoner likevel gjerne være "ulovlige", ulydigheten ligger nettopp ofte i det at aksjonen er en form for passiv motstand for å hindre effektivisering og gjennomføring av f eks politiske vedtak. Slike aksjoner er ikke-voldelige av natur, men kan utløse motvold fra ordensmakten.

Disse ulike og ganske konkrete motstandsformene har i og for seg ingen direkte tilknytning til problematikken rundt vår forståelse av kunst som motstand og opposisjon, som ikke bare dreier seg om hvilke virkemidler kunsten og kunstinstitusjonen rår over for å fremme og yte motstand. Like fullt er det interessant å se hvordan begrepet forstås og anvendes i politiske kontekster. Spørsmålet om kunstens forhold til samfunnets grenser slik det defineres i lovverket, og lovbrudd og kriminalitet som aspekter ved kunstneriske strategier - som det har vært flere eksempler på særlig i Sverige det siste året - vil bli omtalt senere.

Statens kunst som sannhet og motstand

En må gå ut fra at alle kunstproduserende institusjoner har en bevissthet om sin egen praksis og rolle i forhold til slike perspektiver, fordi enhver tenkning om kunstens samfunnsmessige funksjon må legge til grunn en refleksjon om det estetiske som kategori og som fenomen. I forhold til kategoriene sannhet og motstand, vil i alle fall spørsmålet om kunstens sannhetskarakter så å si være innebygget i det å i det hele tatt å produsere kunst, mens spørsmålet om kunstens kjennetegn og potensiale som motstand ikke vil være like tilstedeværende. I det minste vil dette være tilfellet med en statlig kunstinstitusjon hvis primæroppgave

er å gjøre kunst tilgjengelig, og som dessuten selv springer ut av en tradisjon der kunst først og fremst er blitt forstått som dekor og gode omgivelser. I utgangspunktet vil det da også for mange fortone seg som noe spesielt om staten, ved sin kunstprodusent, skulle ta til med å yte motstand - overfor hvem og hva skulle det i så fall være rettet mot? I prinsippet sitter jo staten - om ikke lenger med all makt - så i alle fall med en viss makt, og er vel derfor i det hele tatt neppe i en posisjon til å levere samfunnsbidrag av en slik karakter.

Det spesielle i denne sammenhengen er naturligvis at den samme staten, som tross all fragmentering, er samfunnets viktigste maktinstitusjon, samtidig produserer en vare - kunst - som både implisitt og eksplisitt, i form og innhold, nærmest pr se vil kunne romme kritikk eller kritiske kommentarer, om ikke annet så bare ved det å representere andre perspektiver og betraktningsmåter enn de rådende. Og som vi har sett, er det ikke bare slik at staten holder seg med en kunstprodusent, denne produsenten er til og med en del av selve statsforvaltningen. Det er samtidig KORO's karakter av både å være et forvaltningsorgan og en kunstinstitusjon som gjør den interessant i den sammenheng vi nå omtaler; som kunstinstitusjon vil den - når den nå gjennom sitt navnebytte forpliktet til å arbeide med kunst - også måtte forholde seg til kunstens ulike framtrekkesformer. Noe kortere sagt: Det vil være vanskelig for staten eller statsorganer å artikulere en (grunnleggende) samfunns- eller statskritikk *som statsorgan*, men siden staten her samtidig *framtrer som kunstinstitusjon*, kan man ikke unngå at dette vil kunne skje, dersom man tar kunst på alvor og ikke bedriver kontroll eller (selv)sensur.

Like fullt er det antagelig ikke i KORO-prosjektene kulturstatsråden etterlyser mer "farlig" eller provoserende kunst (hva nå enn det måtte være); det er forskjell på å utstede en generell ordre for kunsten i sin alminnelighet og å bestille slikt til egne hus. (Jeg vil i denne sammenheng likevel minne om at Utsmykkingsfondet tidlig på 1980-tallet kjøpte inn flere monumentalmalerier av Arne Ekeland til plassering i egnede, statlige kontekster for å sikre disse for offentligheten. Dette var riktignok før den kalde krigens "avslutning" - Ekeland var som kjent kommunist - men dog etter at Ekeland selv var i ferd med å bli kanonisert som kunstner; anskaffelsene ble derfor ikke ansett som særlig kontroversielle.) Når det gjelder betegnelsene "farlig" og "provoserende" i kunstsammenheng, vil vi komme tilbake til dem.

Institusjonell, strukturell motstand. Konfliktmodell.

Men før vi begir oss inn på en drøfting av disse betegnelsene som kunstneriske motstandskategorier, er det noen aspekter ved *KORO's institusjonelle rolle* i forhold til det å yte motstand som er interessante, og som samtidig belyser selve betegnelsen motstand. Hvis man ser bort fra kunstprosjektene og deres meningsinnhold, på hvilke måter kan man tenke seg at KORO som institusjon kan

yte motstand? Noe av det første som slår en i så henseende, være arbeidet med å fremme egne og fagområdets interesser overfor det politiske beslutningsmiljøet, f.eks. i budsjettssammenheng. En annen måte vil kunne være å forbedre kunstområdets formelle posisjon i forhold til KORO's egen produksjonsmetodikk og rolle i egne prosjekter; begge representerer viktige former for indirekte, strukturell motstand i forhold til overordnede politiske myndigheter. Når slikt arbeid her betraktes som motstand - og ikke som samarbeid om mulige felles mål - er det ut fra en erkjennelse av at KORO og kulturmyndighetene nødvendigvis *ikke har felles interesser* (eller i det minste ikke burde ha det), slik drøftingen av KORO som maktorgan i essayets del I synliggjorde. Som avsnittene over dessuten har vist, er det visse prinsipielle forskjeller i det å forstå seg selv som forvaltningsorgan og at selvforståelsen er knyttet til det å være en kunstinstitusjon. I samfunnsvitenskapelig terminologi vil man her si at det legges en *konfliktmodell* til grunn - akkurat som også selve begrepet motstand først og fremst gir mening innenfor en slik modell.

Denne presiseringen er viktig. Uten å trekke sammenlikningen for langt, kan man også se at Adornos argumentasjon for å kunne hevde at kunsten kan vise sannheten i samfunnet bare gjennom å stå i opposisjon til den rådende ideologi, forutsetter en forståelse basert på interessekonflikter, og dermed også konflikt.

De nevnte, institusjonelle motstandsformene er betydningsfulle, men like fullt av mer indirekte, dels skjult karakter. En annen, og i sin konsekvens mer synlig artikulasjon av motstand fra institusjonens side, vil være å stille spørsmål ved omfanget av kunstens tilstedeværelse i det offentlige rom. Prinsipielt vil dette kunne dreie seg om slikt nærvær i sin alminnelighet, men er idag en aktuell problemstilling særlig i forhold til den økonomisk automatiserte bevilgningsformen i forhold til kunst som eksisterer innenfor statlig sektor, altså det at ethvert nytt statlig bygg skal ha midler til kunst (bortsett da fra tekniske bygg, bygg knyttet til infrastruktur etc). Dette var et viktig prinsipp å fastsette for noen år tilbake, men fratar samtidig kunstinstitusjonen mulighet til å utøve faglig skjønn i forhold til prioritering av byggenes kontekstuelle egnethet for kunst, selv om bevilgningene er gradert i forhold til byggenes art og betydning (en slik mulighet frasa for øvrig institusjonens daværende styre seg under forarbeidene med Kgl. res. av 1997 der disse bestemmelsene er nedfelt). KORO ønsker nå et system som kort sagt sikrer det samme økonomiske grunnlaget som med nåværende ordning, men som ser bort fra dagens automatikk.

Fravær av kunst som motstand

KORO har for øvrig gjennom sine over tretti år kun hatt ett prosjekt der det har vært et bevisst valg å *ikke* bidra med kunst; *Falstadsenteret*, tidligere Falstad leir (hvis man da ser bort fra den første perioden da institusjonen var et fond som

fordelte midler etter søknad fra statlige byggherrer og institusjoner). Bakgrunnen var Falstads spesielle karakter av å være historisk åsted, først og fremst som fangeleir under krigen. KORO startet sitt analysearbeid av stedet (som skulle være et minneste, men samtidig et faglig senter med overnattingsmuligheter etc) før det ble startet som rehabiliteringsbyggeprosjekt, fordi man ønsket å komme så tidlig inn i prosessen som mulig. Søren Ubisch, som ble engasjert av KORO som konsulent, konkluderte sitt arbeid med at det var om å gjøre å beholde stedets historiske autentisitet så langt det var mulig når det (i tillegg til de nevnte funksjonene), slik han så det, primært skulle fungere som minneste. Ved å vektlegge stedets betydning som minneste, mente Ubisch (og KORO) at det ville være uriktig å bringe inn ny kunst av varig karakter som *estetisk element* i den stedlige konteksten. I stedet ble det anbefalt å benytte statens midler til temporære kunstprosjekter som senere skulle utarbeides i samarbeid med, og i tilknytning til, senterets faglige arbeid. I en viss forstand kan man si at denne tilnærmingen, som betonte *fraværet* av representasjon, er en parallell til en oppfatning innen kunstteorien der representasjon skjer *via negativa*, dvs at man viser det som er ved å peke på det som *ikke* er.

Standpunktet om å ikke ville gripe inn i Falstad som historisk sted og særlig argumentasjonen som ble lagt til grunn med sin kritikk av ombygningsgrepene som ble gjort, skapte uro i prosjektet. KORO opprettholdt imidlertid sitt standpunkt. Det er interessant å merke seg at diskusjonen som oppstod om kunstens rolle pågikk samtidig som Falstadsenteret fra ulike hold ble kritisert for historisk relativisme og revisjonisme ved at det ble hevdet at man nedtonet fangeleirens betydning i forhold til at Falstad som sted også har vært brukt til andre formål.

Selv om Falstad, med sitt fokus på det historiske og kunstens rolle som historisk representasjon, er et spesielt tilfelle i KORO-sammenheng, så reiser prosjektet like fullt en rekke prinsipielt viktige spørsmål vedrørende kunstens rolle og nærvær i "vanskelige" og sammensatte sosiale kontekster. Disse spørsmålene - som, slik vi tidligere har sett, ikke minst blir tydelige når offentlige rom framtrer som (estetiserte) maktlandskaper med sine utfordringer om etisk tenkning - vil institusjonen måtte ta inn over seg, enten perspektivet er å yte motstand eller rett og slett dreier seg om å ivareta kunsten som kunst. Å velge en kunstnerisk strategi eller konklusjon som går ut på at man *unnlater* å produsere kunst til det aktuelle stedet vil - uansett hvordan den begrunnes - innenfor KOROs ordninger naturligvis være en ganske ekstrem løsning. Men på samme måte som *boikott* i gitte situasjoner anses som et legitimt politisk virkemiddel, bør det ikke være noe prinsipielt i veien for at det også kan være et kunstnerisk svar på en situasjon der kunst uansett kategori vil bli oppfattet som instrumentelt styrt eller som bidrar til å fremme bestemte aktørers interesser.

Imidlertid må fraværet eller boikotten bli oppfattet av omgivelsene og offentligheten som en *bevisst* handling for å ha noen verdi, i alle fall politisk sett.

Fraværet må derfor ledsages av noe som inviterer til samtale og diskusjon, noe som formidler at ”her er det ikke et kunstprosjekt, noe det normalt ville ha vært”. Dette må naturligvis være noe annet enn ytringer som kun ivaretar kunstens ve og vel, slik som når begrunnelsen er at den fysiske konteksten ikke er egnet eller god nok eller at den ikke lar kunsten komme til sin rett. Opp gjennom årene er det ingen tvil om at slike vurderinger har gjort seg gjeldende - til dels også med god grunn - fra Utsmykkingfondets/KORO's side, men en slik form for estetisisme vil bare slå negativt tilbake på kunsten selv.

I en viss forstand kan man kanskje også snakke om grader av fravær, som når f.eks. kunst er tilstede, men ikke på de åpenbart gitte stedene, stedene der man forventer å finne den; men på ”ikke-stedene”, i mellomrommene, i ”urene” kontekster, fysisk så vel som politisk. På denne måten kan kunst vise nye sammenhenger og samtidig ignorere makten, slik mye av dagens kunstpraksis nettopp ”vil slutte å spille statistroller i et manus skrevet av makten” (Bourriaud). En slik motstandsstrategi vil for en kunstinstitusjon som KORO antagelig være mer akseptabel enn et absolutt fravær av kunst. Det vil ikke nødvendigvis bety at den vil være mindre virkningsfull eller fungere mindre (makt)kritisk. På den annen side risikerer slike praksiser å bli marginalisert ved at de etablerer sine egne situasjoner på siden av den felles situerte verden.

Vi ser allerede her at det er en kompleks øvelse å tenke kunst i forhold til kategoriene fravær-nærvær, selv når utgangspunktet er rent fysiske situasjoner. Poenget har da heller ikke vært å kommentere det rent (kunst)filosofiske ved dette begrepets anvendelse - fravær som nærvær, fraværets estetikk, fravær forstått som tid etc - men å drøfte fraværet i sine ulike varianter som *motstand*, altså som et virkemiddel for kunstinstitusjonen til å markere avstand, kritikk eller protest.

Det må dog nevnes at fravær av kunst i en KORO-kontekst også kan oppfattes som et gode av dem (brukere, ansatte) som ”slipper” å bli utsatt for slikt, når kunst av ulike grunner ikke anses som det gode kunst- og kulturområdet anser det som. Man kan dog ikke komme fra at kunst verdsettes ulikt i samfunnet, både i seg selv og i forhold til samfunnsmessige, politiske prioriteringer, og dette gjelder naturligvis KORO-aktørene, byggherrer, arkitekter og brukere/ansatte, så vel som offentligheten. Fravær av kunst vil i slike tilfeller derfor neppe bli oppfattet ut fra sine intensjoner; om det er uttrykk for en markering eller enda mindre om det brukes som det man kunne kalle et sanksjonsmiddel. Dette kan likevel ikke sies å være en utbredt oppfatning - de fleste verdsetter at deres omgivelser får et tilskudd i form av kunst.

Motstand gjennom meningsproduksjon

En tredje - men ikke minst viktig - form for institusjonsbasert motstand mot de rådende ideologier er knyttet til KOROs rolle som meningsprodusent i det offentlige rom. Denne finner primært sted gjennom kunstprosjektene, direkte og indirekte, og gjennom de små og store samtaler som finner sted i tilknytning til dem. Dessuten gjennom generelt formidlingsarbeid, utgivelse av bøker og publikasjoner, seminarvirksomhet, kurs, debattinnlegg etc. Her gjelder antagelig prinsippet om jo høyere aktivitet, desto større mulighet for påvirkning. Samtidig spiller kvalitet en viktig rolle; til grunn for dette må ligge et sterkt og tydelig *faglig fundament* og evne til kunstfaglig, kritisk refleksjon på teoretisk nivå. Kravene til slikt faglig utviklingsarbeid skyldes dels de økende kunnskapskravene generelt i samfunnet, men for kunstfagområdet spesielt henger det også sammen med det man gjerne anser som en gjennomgående *teoretisering av kunsten*. For en kompleks kunstinstitusjon som KORO som arbeider innenfor svært sammensatte samfunnsmessige kontekster, er disse kravene ekstra store og utfordrende. Institusjonens troverdighet står og faller på om man kan redegjøre godt for seg, og derigjennom bli ansett som en aktør man må lytte til og ta hensyn til. En ikke ubetydelig følge av en vedvarende, kritisk refleksjon rundt egen virksomhet vil være at kunstprosjektene vil kunne bli enda mer presise og relevante i sine sammenhenger.

Det er samtidig viktig å understreke at det er en grunnleggende forskjell på kunnskapsakkumulasjon og evne til kritisk, prinsipiell kunstfaglig tenkning, det siste følger ikke nødvendigvis av det første. Denne prinsipielle forskjellen mellom kunnskap og forståelse av kunnskapen og refleksjon over den, gjelder naturligvis ikke bare innenfor kunstområdet.

Motstand og selvhevdelse, frihet til motstand

Denne korte drøftingen viser at det finnes et potensiale for motstand fra KOROs side på *et institusjonelt nivå* knyttet til organisasjonen som sådan; gjennom politisk budsjettarbeid, gjennom endringer av kunstfaglighetens plass i beslutningssystemet, gjennom tydeliggjøring av kunstens nærvær og ikke minst fravær i forhold til bevilgningsgrunnlaget og samfunnsmessig bevisstgjøring, og gjennom meningsdannelse og faglig utvikling og profilering. Dimensjoneringen av slik motstand - og om den betraktes som det - avgjøres av institusjonen selv. Det må samtidig tilføyes at det er forskjell på *motstand* og *selvhevdelse*, selv om selvstendiggjøring ofte vil være en forutsetning for å kunne yte motstand. I en

avideologisert verden blandes ofte disse begrepene; at man er fri og selvstendig, betyr ikke med nødvendighet at det ytes motstand. Men i et estetisert, merkevarebyggende samfunn vil institusjoner og organisasjoner også ofte bli gjort til *mål i seg selv*.

Like fullt vil KORO's spesielle innretning som *statlig forvaltningsorgan* være en aktuell problemstilling i denne sammenheng. Det er liten tvil om at denne posisjonen binder institusjonen spesielt opp til det politiske beslutningssystemet, med de fordeler og ulemper det har. I et politisk/ideologisk motstandsperspektiv er det rimelig nok en mindre fordel å arbeide innenfor rammene av et større system enn å stå friere utenfor det. Samtidig kan det å være sammenvevd med "makten" gi institusjonen større tyngde og gjennomslagskraft, f.eks. gjennom de vedtatte systemene og ordningene for kunst i det offentlige. Når man, som maktanalysen i kap. I viste, likevel ser hvordan KORO som institusjon er gjenstand for det jeg betegner som "demokrati som kontroll", vil spørsmålet måtte bli om institusjonen nå er moden for en større grad av fristilling. Særlig blir dette aktuelt dersom man nå først og fremst definerer seg som en *kunstinstitusjon* med de konsekvensene det innebærer.

Motstand i kunsten, motstand i KORO-kunsten

Når vi i det foregående har vurdert hvordan motstandspotensialet kan komme til uttrykk innenfor den institusjonelle strukturen, vil vi nå se nærmere på om, og hvordan, motstand kan leses ut av KORO's egne prosjekter. Dette er en ganske hasardiøs øvelse å begi seg inn på, fordi kunst kan ha så mange lag av mening og så ulike lese måter. Dermed fordi betegnelsen motstand i seg selv er sammensatt, og kan forstås politisk, etisk, kunstnerisk/estetisk osv.

For likevel å forsøke forstå kunsten i denne sammenhengen, er det først verdt å merke seg at de fleste kunstkritikere og kunstteoretikere synes ganske samstemte i en vurdering av at kunst generelt i dag kjennetegnes mer av å være *utforskende* enn konfronterende og provoserende. I alle fall er dette tilfelle dersom man sammenlikner kunsten med 1920- og 1960/70-talls-avangardistenes provokative, til dels sterkt samfunnspolitiske kunstuttrykk.. Dette har naturligvis mange årsaker og begrunnelser, noen av dem er allerede omtalt tidligere i essayet.

Følgene er imidlertid ikke at dagens kunst ikke kan være like aktuell eller ha like stor sprengkraft. I forhold til tidligere samfunnsrelatert kunst som dels proklamerte utopiske visjoner og forestillinger, nøyer mange av dagens kunstnere seg med å påvise, framholde og kommentere sider ved samfunnet, eller de definerer sine egne mikrosituasjoner som ledd i en generell avstandstagen til makten. Den siste posisjonen kan være besnærende ved at man i en viss grad unngår samfunnets rasjonalitet og at egenkontrollen er større. Men samtidig kan

kunstprosjekter i denne kategorien lett bli sektoriserende og marginaliserte, slik vi tidligere har vært inne på.

En annen strategi går snarere nettopp ut på å koble seg aktivt opp til samfunnsdiskusjonene framfor å stille seg utenfor med kritikk, direkte eller indirekte. For at en slik strategi skal fungere og bli en del av diskursen, vil det ikke være nok å artikulere egne meninger - det kan jo enhver - men gjennom kunstprosjekter å synliggjøre den aktuelle problemstillingens kjerne på en måte som ikke påstår, men som skaper tvil og usikkerhet hos aktørene eller interessentene om deres egne standpunkter. Kunstneren blir dermed ingen provokatør, men en deltaker som gjennom kunnskap og innsikt vil være i stand til å spille ballen på "motpartens" banehalvdel. En slik motstand vil da også kunne treffe mer presist, og kan i mindre grad avfeies som kunstneriske friheter; interessante, men uforpliktende.

Disse to posisjonene for kritikk eller motstand for kunstens side i forhold til samfunnet - å definere *egne* kontekster eller gå inn i *samfunnets* - er naturligvis skjematisk opptrukket; de fleste kunstnere som arbeider sosialt eller samfunnspolitisk vil befinne seg mellom disse, og også skifte ståsted, avhengig av kontekst og tematikk. Men det er samtidig illustrerende for den generelle diskusjonen om politisk motstand, som innenfor sin retorikk dreier seg om den strategisk skal føres "innenfra" eller "utenfra".

Så til et lite utvalg KORO-prosjekter som både er mer politiske enn institusjonens prosjekter ellers er, og som på ulike måter belyser problematikken knyttet til motstandens grenser:

Privatlivets fred – et kunstprosjekt om personvern

Et på flere måter interessant KORO-prosjekt i denne sammenheng er det temporære kunstprosjektet *Privatlivets fred*, et samarbeidsprosjekt mellom Datatilsynet, kunstbyrået Mese og KORO. Prosjektet ble vist i form av en utstilling på Oslo S høsten 2008, og hadde som mål å aktualisere og bidra til debatt om personvernet som samfunnsverdi. Fire kunstnere viste gjennom sine enkeltprosjekter ulike aspekter ved personvernproblematikken, med privatlivets fred som samlende tema. Tematikken rundt personvernet og personvernets stilling er sammensatt og omfattende, og Datatilsynet, som er statens organ for håndhevelse av politiske retningslinjer og bestemmelser innenfor området, ønsket å stimulere til en tydeligere offentlig debatt om temaet ved å benytte kunst og kunstneriske virkemidler.

Det er interessant i seg selv at et statsorgan utenfor kunst- og kulturområdet anser kunst som egnet for et slikt formål, og også at kunst vil kunne ha en viss gjennomslagskraft. I relasjon til essayets drøfting av kunstens instrumentelle side

og samfunnsmessige bruk, belyser også prosjektet viktige sider. Men vurdert i forhold til vårt fokus på kunst som motstand er prosjektet særlig interessant, fordi det statlige organet her bestilte - om ikke provokasjon - så i alle fall diskusjon. Datatilsynet var nok dog ikke fremmed for også en viss provokasjon, for uten det, heller ingen diskusjon. Innenfor problemstillingen personvern vil diskusjon være *ensbetydende med motstand*, siden diskusjonens utgangspunkt her nettopp dreier seg om hvordan den enkelte kan verne seg mot samfunnets trusler mot individet og privatlivet.

Som kunstprosjekt fikk prosjektet usedvanlig mye omtale, bl a ved at det politiske miljøet også bidro til profileringen av det. Man må også kunne si at det var interessant som kunstprosjekt, selv om visningsforholdene i landets mest persontrafikkerte sted var en utfordring. Om prosjektet igangsatte noen fornyet offentlig samtale om personvern og personvernets vilkår, er vel like fullt ikke så sikkert. Spørsmålet som da kan stilles blir hva som - fra kunstens side - må til for å påkalle slik oppmerksomhet at det igangsetter diskusjoner.

Liberte - demokrati fra Eidsvoll til Stortinget

Etter at Lars Rambergs prosjekt *Liberte* ble avvist på Eidsvoll (se tidligere omtale), førte det en noe omflakkende tilværelse fra Tullinløkka i Oslo (Nasjonalmuseet), til Venezia og biennalen (som spesialinvitert verk), for så å bli ført tilbake til Oslo, etter at KORO har garantert for et økonomisk beløp som bidrag til å få det oppført på et sentralt sted i Oslo - i et samarbeid med Oslo kommune, som også ønsker å få det realisert i hovedstaden.

Fra KORO's side har det vært et ønske om å få prosjektet oppført i nær relasjon til den institusjonen som er samfunnets viktigste uttrykk for demokrati og folkelig styring, det vil først og fremst si Stortinget. Begrunnelsen var å la verket ved en slik plassering få være et viktig innspill i en offentlig diskurs om demokratiets vilkår som i vår globaliserte, kommersialiserte tidsalder kontinuerlig må føres. Etter at KORO hadde foretatt undersøkelser på flere nivåer for å avklare de rent formelle sidene ved en slik realisering (grunneierrettigheter etc), ble det utarbeidet en fotomontasje som viste verket plassert rett foran Stortinget, på Eidsvolls (!) plass. Denne montasjen ble fanget opp av en av landets største aviser, som viste den i store oppslag, sammen med intervjuer med KORO-ansvarlig, kunstneren og flere "sakkyndige", både innen kunst- og arkitekturfeltet og politikere. Reaksjonene lot ikke vente på seg, særlig prosjektets toalett-konsept falt mange tungt for brystet. Men ballen ble på et vis lagt død ved at Stortingets visepresident kategorisk fastslo at plasseringen var uaktuell, og at det der heller burde plasseres byster av nasjonale "statsmenn". For å fremme saken på formell og riktig måte, henvendte KORO seg til Stortingets presidentskap med sitt ønske, vedlagt en grundig dokumentasjon av prosjektet. Stortingets administrasjon besvarte henvendelsen ved å henvise til at verket i så fall ville bli plassert over Stortingets

garasjeanlegg, som ikke ville tåle vekten. KORO hadde imidlertid allerede fått foretatt vektberegninger som viste at det ikke var tilfelle - avslaget var teknisk grunnlagt, men naturligvis politisk fundert.

Dette refereres så vidt grundig for å vise at statens eget fagorgan for kunst i offentlige rom ikke har så mye det skulle ha sagt når det innlater seg med politikkenes reelle verden. Selv om Eidsvolls plass naturligvis er et helt spesielt offentlig sted, viser det også at det ligger klare begrensninger for statens kunsthøgskolen når det gjelder dette organets muligheter for selv å velge sine steder for kunst, og det også når det dreier seg om statens egen grunn. (En annen sak er at det stadig er plassert kunstverk på denne plassen, kunstverk av en helt annen beskaffenhet enn Rambergs verk.) Men hovedpoenget er naturligvis at selve konseptet *Liberte* fremdeles provoserer ved at det består av tre toaletter som er til bruk, selv om de i sin utforming og som skulpturgruppe er aldri så estetiske. Slik sett er det interessant å konstatere at en av landets fremste arkitekturhistorikere foreslo verket plassert i Bjørvika, fordi denne bydelen kunne trenge et innslag av friske farger (de franske og norske flaggfargene), altså en rent estetisk lesning av et uhyre meningskomplekst kunstverk. *Liberte*-prosjektet viser altså både kunstens eget potensiale for å bevisstgjøre og yte motstand samtidig som kunstinstitusjonen og fagorganet KORO for første gang i sin historie vedstod seg et artikulert politisk kunstverk, og til og med tydeliggjorde dets innhold ved å foreslå en slik ”politisk” plassering som på landets viktigste plass. Selv om man ikke fikk gjennomslag for sitt forslag, videreutviklet forslaget til plassering debatten om kunstverket, man kunne si som en del av en demokratisk prosess. Når verket forhåpentligvis snart finner en meningsfull plassering, vil det på ny være utgangspunkt for meningsutveksling, både om verket selv og konteksten det forholder seg til.

Fotodokumentasjon som kunst i Rena leir

Det nylig gjennomførte fotodokumentasjonsprosjektet i *Rena leir* er ett av flere samarbeidsprosjekter om kunst i Forsvarets nye anlegg i regi av Forsvarsbygg og KORO som har pågått de senere år. *Rena leir* er kanskje landets viktigste og mest fokuserte militærleir med tunge militære enheter stasjonert, deriblant bataljoner for utenlandsoppdrag. I dagens sikkerhetspolitiske situasjon derfor leiren utsatt mht til hemmelighold. På 1990-tallet - preget av politisk tøvær etter den kalde krigens opphør - var imidlertid *Rena leir* en pionerleir som skulle vise det mer åpne forholdet mellom det militære og det sivile samfunn, bl.a. uten fysiske avgrensninger, og med idrettsanlegg i området som var tilgjengelig for offentligheten. Også en avansert arkitektonisk utforming av det nye anlegget skulle signalisere at den militære leiren var en del av samfunnet.

Kunstprosjektet dreide seg om å la fem fotokunstnere få følge leirens aktiviteter og avfotografere disse. Visningen av arbeidene skulle bli gjort både i og utenfor

leiren, i form av tradisjonelle fotoobjekter på egnede steder i leiren, som projiseringer på større veggflater, gjerne utendørs, og i form av en utstilling og bokutgivelse. I KORO-sammenheng var det første gang foto ble benyttet som dokumentasjon i en stedlig kontekst, og også den planlagte eksterne bruken av fotografenes arbeider var spesiell. Fra Forsvarets side kunne dette representere en risiko, som man villig til å ta - altså et på alle måter politisk prosjekt.

Utfordringen for KORO oppstod da at en av fotografene ble invitert til å vise arbeidene sine i en separatutstilling i fotografenes galleri i Oslo, noe KORO i tråd med vanlig praksis aksepterte, og likeså Rena leir. Disse fotografiene var imidlertid av det mest hemmelige i Rena leir, de utenlandsstridende, og i motsetning til de øvrige fotografiene, bestod de hovedsakelig av portretter. Dette falt ikke i god jord hos Forsvaret, som ønsket å tilbakekalle alle arbeidene. Da så den aktuelle kunstneren, Mette Tronvoll, ble invitert til en stor internasjonal fotoutstilling i Paris like etter, ønsket Forsvaret, av hensyn til "Rikets sikkerhet" å stanse dette. Som samarbeidspartner med Forsvarsbygg, og som kunstfaglig garantist, satte dette KORO i en ytterst vanskelig situasjon, der hensynet til kunstnerens visningsrettigheter måtte veies opp mot hensynet til nasjonens sikkerhet. Både av lojalitet til sin samarbeidspartner Forsvarsbygg, og vurdert ut fra sin posisjon som statens eget fagorgan, valgte man å bøye seg for Forsvarets ønsker. Dette også fordi man forstod det slik at det var inngått avtale mellom kunstneren og Rena leir om hva som kunne avfotograferes, og at forutsetningen fra Forsvarets side hadde vært at disse arbeidene kun var til bruk på et ikke-offentlig område i Rena leir. Men saken reiste også spørsmål om KORO's forståelse av sine arbeider som unika-arbeider og stedsspesifikke, i forhold til kunstnerisk fotografi, der unika defineres som hele opplaget, gjerne på 3 eller 5 eksemplarer). I en senere fase av prosjektet har avklaringen av dette representert en juridisk nøtt.

Fotoprosjektet på Rena representerte, som det ovennevnte viser, en uhyre vanskelig sak, enten den ses i et politisk eller i et rent juridisk perspektiv. Også som politisk sak har den mange ulike nivåer. I seg selv ligger det politikk i det å dokumentere militær aktivitet, fordi denne aktiviteten har hemmelighold som en opplagt grunnforutsetning. Når man likevel gis anledning til dette, kreves det at man innretter seg etter de forutsetninger som gis. KORO's posisjon som statlig organ må naturlig nok bygge på dette. Samtidig må institusjonen ivareta kunstens interesse som fri meningsprodusent. Kunsten selv, kunstnerne, har imidlertid også et ansvar som samfunnsaktør. Man kan diskutere om Forsvaret var tidlig ute med å sikkerhetsstemple kunsten i dette tilfellet, særlig fordi informasjonen som fotografiene gir, ikke atskiller seg vesentlig fra annen informasjon som Forsvaret selv publiserer. Dette ble også framholdt fra KORO's side ved flere anledninger. Men KORO arbeider med å utgi boka om Rena-prosjektet, der alle fotografiene blir gjengitt, som en del av kunstprosjektet. Med mindre Forsvaret nedlegger forbud også mot bokutgivelsen, vil dette kunne anses som institusjonens "motstand" i saken.

Offshore - et kritisk fotoprojekt om olje og makt

Som en selvstendig del av kunstprosjektet *Africa in Oslo* viste KORO på to store bildeboards plassert sentralt i Oslo to bildeserier av den nigerianske kunstneren George Osodi vinteren 2009. Prosjektet *Offshore* viste bilder fra oljenasjonene Nigeria og Norge, og inngikk som del av et større prosjekt der kunstneren undersøker den globale oljeindustriens sosiale og økonomiske forbindelser og konsekvenser. Sammenstillingen av den brutale utarming av Nigerdeltaets ressurser og med det sårbare og ennå oljeuberørte Lofotenlandskapet var i seg selv en sterk politisk ytring, og var tydelig tilstede i byrommene siden bildene ble vist på kvelds- og nattetid.

Prosjektet fikk stor oppmerksomhet i mediene, i alle fall sett i forhold til denne type kunstpresentasjoner i sin alminnelighet. Men da KORO og kunstneren i en tidligere fase av prosjektet ønsket å fotodokumentere forholdene på en norsk oljeboringsplattform (StatoilHydro), fikk man avslag, siden det ble opplyst at vinklingen ville bli kritisk.

Som kunstprosjekt kan dette sies å være et av KOROs mest markerte og politiserte, og representerer en svært tydelig form for motstand mot ikke bare den nasjonale, men også den internasjonale energikapitalen. Institusjonen mottok ingen negative kommentarer fra det (kultur)politiske miljøet, men heller ingen politisk oppmerksomhet i det hele. Det kan altså synes å være slik at selv det mest meningssterke kunstverk ikke evner å igangsette en politisk samtale, og man kan spørre seg om hva som er bakgrunnen for det, bortsett fra at taushet alltid har vært et viktig politisk våpen. (Det er verdt å merke seg at det heller ikke ble gjenstand for kunstkritikk, man må gå ut fra av andre grunner.) En annen faktor kan være at det fra politisk hold er enkelt å avfeie prosjektet - det er jo bare et kunstverk, det befinner seg ikke i realpolitikens verden. Dette kan indikere at slike prosjekter må følges opp med en eller annen form for direkte konfrontasjon med dem som anses som politisk ansvarlige, dersom det er en uttrykt hensikt å skape debatt. I etterpåklokskapens lys kan man si at StatoilHydros avslag kunne vært gjort til en politisk sak, men det forutsetter at man får mediene med seg.

Palestinian Embassy - samtaler over Oslo

Dette kunstprosjektet i regi av kunstnerne Camilla Martens og Toril Goksøyr ble vist noen dager i september 2009, og hadde form av luftballongturer over Oslo by hvor sentrale politikere og akademikere ble invitert om bord for å føre konstruktive samtaler om Israel/Palestina. Hver samtale hadde en varighet på ca 30 minutter. En palestinsk akademiker deltok i samtalen og en journalist/"ambassadør" var også med på turen og ledet samtalen, som ble direkteoverført via en radiosender til bakken og NRK. Luftballongen var utformet

i det palestinske flaggets farger, og hadde påskriften *Palestinian Embassy* - også på arabisk. Kunstprosjektet proklamerte ikke at ballongen var den palestinske ambassaden i Norge, men at den skulle utgjøre et uhøytidelig og alternativt rom for samtaler rundt en tematikk Norge lenge har engasjert seg i, det palestinske folkets situasjon av landflyktighet, og deres begrensede demokratiske og diplomatiske muligheter. KORO ønsket også å undersøke mulighetene for at prosjektet kan videreføres med internasjonale deltakere i andre europeiske byer. Om alle disse ulike sidene ble det gjort avklaringer med UD, som stilte seg positivt til prosjektet. Også i politiske og akademiske miljøer ble kunstprosjektet mottatt med interesse. Fritt Ord ga prosjektet økonomisk støtte.

I kanskje vel så stor grad som kunstprosjektet *Offshore* går *Palestinian Embassy* rett inn i en dagsaktuell, politisk konflikt. Men her vises ikke bare virkeligheten fram, man *iscenesetter en politisk situasjon* som på en konkret måte i seg selv blir et uttrykk for det statsløse palestinske folkets avmakt.

Fra KORO's side representerer prosjektet en enda tydeligere artikulering av politisk tenkning, og selv om kunstprosjektet i og for seg ikke står i opposisjon til offisiell, norsk Midt-Østenpolitikk, så er det politisk tydelig ved sin konkrete framvisning av en grunnleggende side ved dette spørsmålet. Det viste seg da også at mange framstående politikere så med positiv interesse på prosjektet, men ikke alle hadde likevel anledning til å delta når det kom til stykket. Akkurat dette er da også i seg selv svært illustrerende for hvor grensene for meningsytring går i dette spørsmålet, og hvilke hensyn (Israel, USA, NATO) de samme politikerne velger å ta.

På vei mot en motstandstenkning?

Disse ulike kunstprosjektene illustrerer på hvert sitt vis en utvikling mot en større grad av politisk vågemot i KORO, der det vises vilje til å både å ta opp og gå inn i vanskelige samfunnsspørsmål, uten at de blir estetisert eller på annet vis ufarliggjort. Slik sett forholder institusjonene seg til det elementet av ideologisk motstand som kan ligge i denne kunstkategorien.

Samtidig kan man registrere at de fleste av disse i KORO-strukturen befinner seg innenfor det såkalte Uteromsordningen, som ble etablert i 2001. Ordningen er en tilskuddsordning der det kan gis økonomisk støtte til kunstprosjekter som ikke er tilknyttet arkitektur, men som relaterer seg til andre offentlige rom og steder. Ordningen var ønsket av institusjonen i lang tid, nettopp i erkjennelsen av at man innenfor de daværende ordningene, som var knyttet til offentlige bygg, ikke nådde ut til betydningsfulle arenaer i det offentlige rom. Forutsetningen har til nå vært at prosjektene som søker støtte er kommunale eller er støttet av kommunene. (Dette er naturligvis problematisk, fordi det gjør kommunene til kvalitetssikrende organ.

Det arbeides nå med å endre denne bindingen, også slik at KORO selv kan initiere prosjekter.)

Slike prosjekter er det opp til KORO selv å støtte - det vil si at det er *institusjonens egne* kunstfaglige skjønn og prioriteringer som her kommer til uttrykk. Det betyr naturligvis ikke at prosjektene innenfor denne ordningen alle i mer eller mindre grad er politiske eller har et politisk tilsnitt, men at det i større grad finnes mulighet for å utvikle eller produsere slike prosjekter i KORO's regi. (Den såkalte "innkjøpsordningen" for eldre statsbygg og leiebygg vektlegger også det kunstfaglige i større grad, ved at det er en egen kunstfaglig sammensatt komité som i egen regi gjennomfører prosjektene i samarbeid med brukersiden, og der kunstsforslagene er initiert av komiteen. Flere av prosjektene i denne kategorien bærer da også preg av denne noe mer frie posisjonen for kunsten, eller at kunstprosjektene i enkelte sammenhenger framstår som mer tydelige enn i statlige bygg for øvrig, selv om det neppe dreier seg om noen kategorisk forskjell.)

Man kan altså registrere at kunstprosjektenes utforming og innhold både henger sammen med *konteksten* de utspiller seg i (uterom vs. "innerom"/arkitektur), og ikke minst *kunstfaglighetens innflytelse i prosjektene*. Dette underbygger også analysen i del I av maktaspektet ved KORO som reelt konstituerende for institusjonens kunstpraksis, med andre ord at den demokratiske strukturen virker *begrensende* for kunstprosjektenes handlingsrom.

Varighet og flyktighet , "flytende modernitet"

Et annet forhold som påvirker dette er at byggrelaterte prosjekter gjennomgående tenkes ut fra verkenes *varighet* i større grad enn prosjekter i uterom, som ofte er temporære og flyktige. Dette kan ha mange årsaker, ikke minst det at man særlig fra bruker-siden ønsker kunst som ikke bare er en tidsavgrenset hendelse, men et element som på mer varig grunnlag bidrar til gode omgivelser. Men i forhold til hva som tolereres av kunstneriske ytringer, kan nok kunstverks ikke-permanente karakter gjøre dem mer akseptable i den stedlige konteksten, fordi brukerne som skal omgås dem i det daglige dermed ikke inngår livslange forbindelser med dem. Når kunst på denne måten så å si kan oppfattes på linje med en utstilling eller avgrenset hendelse, vil grensene for hva som kan tolereres med all sannsynlighet også utvides. Skiftende installasjoner og immaterielle kunstformer (lys, lyd, video, foto, databasert kunst etc) vil nok da også lettere kunne aksepteres, selv om de skulle ha et politisk tilsnitt.

Mange slike prosjekter har også som ambisjon å utforske - og utfordre - det offentlige rommets former og grenser, til dels også grensenettet mot det private. I mange tilfeller kan dette representere kritiske spørsmål og innsikter i forhold til den offentlige samtalen i sin alminnelighet. Dels ligger denne kritikken

innebygget i disse immaterielle mediene og kunstsjangerne selv, ved at de viser fram andre virkelighetsforståelser. Samtidig må også disse kunstformene vurderes kritisk og ikke styres av fascinasjonen over deres teknologiske egenskaper og potensiale. Og det er fremdeles et relevant spørsmål å stille om kunst *ukritisk* skal understøtte samfunnets stadig mer fragmenterte flyktighet, eller det Zygmunt Bauman i en noe annen kontekst har kalt *flytende modernitet*.⁷⁵

Bauman benytter denne betegnelsen på samfunn hvor alt som binder og alle avhengighetsmønstre fjernes, og der grunnleggende interaksjonsformer oppløses; dette samfunnet vil ha sin begrunnelse i det flytende og sin forpliktelse i det ikke-forpliktende. Flytende modernitet henspiller ifølge Bauman på at vi har beveget oss over i en ny fase av moderniteten. En viktig følge av dette er at viktige handlinger og foreteelser forskyves fra fellesskapet til det individuelle. Bauman har vært kritisert for å forenkle forståelsen av komplekse forhold i samfunnet gjennom sin begrepsbruk, men hans teorier avdekker like fullt sammenhenger som ikke alltid er like synlige. For kunstfeltets del kan denne type betraktninger representere en påminnelse om at flyktigheten, som kan være besnærende som estetisk metode og tenkemåte, også har sine åpenbart negative kjennetegn, først og fremst ved sin understøttelse av den økonomisk baserte makttenkningen. Det bør derfor være en oppgave for kunsten - gjerne som del av en motstandsstrategi - å motvirke en slik utvikling, selv om kunstprosjektenes temporalitet i første omgang kan gi dem et videre politisk handlingsrom, innholdsmessig sett.

Kunst og provokasjon, kunst som lovbrudd

Kunst har alltid provosert, og vil antagelig også i framtiden provosere. Hva som provoserer, vil imidlertid variere, og avhenger både av samfunnets generelle toleransenivå og av de aktuelle problemstillingene kunsten forholder seg til. I vår bildemettede tidsalder vil det bli en stadig høyere terskel for hva som anses som provoserende kunst, både fordi andre medier generelt benytter sterkere og sterkere visuelle virkemidler for å fange oppmerksomheten, og fordi verdens råskap og ondskap i mediasamfunnet når oss på en annen måte enn tidligere. Provokasjon dreier seg imidlertid ikke bare om sterke effekter; selv den mest lavmælte kunstytring kan virke slik om temaet den tar opp på tilstrekkelig vis er tabubelagt, enten det er knyttet til moral, politikk eller religion. Uansett vil spørsmålet om kunstens forhold til ytringsfrihet ofte bli aktualisert, slik det har vært flere eksempler på de siste årene. I tillegg til å belyse kunstens etiske ansvar, berører dette også kunstens forhold til hva som i samfunnet anses som lovlig og ulovlig. I en viss forstand kan man spørre om grensene i samfunnet for hva som anses som provoserende - og også "farlig" - etter hvert vil bli sammenfallende med hva som

⁷⁵ Zygmunt Bauman: *Flytende modernitet*, Oslo 2001

vurderes som ulovlig på denne bakgrunnen av en stadig utvikling mot økt toleranse (noen vil si relativisering av moralen i et sekularisert samfunn).

Det betyr naturligvis ikke at kunsten frakjennes retten til å være en korreks, en samvittighetsstemme, en påminnelse om forhold samfunnet ellers overser eller fortier, slik kunst i denne sammenhengen gjerne begrunnes. Når kunsten - eller visse kategorier kunst - berører grensene for hva som anses som lovlig, henger det ikke minst sammen med at kunsten ikke lenger bare eksisterer i sin egen del av samfunnsvirkeligheten. I flere tiår har kunsten søkt seg over i andre virksomhetsområder, og denne ekspansjonen medfører i seg selv en aktualisering av moralske og juridiske problemstillinger. Denne "innblanding" i samfunnet gjør at kunsten også vil være omfattet av *samfunnets spilleregler*, det kan ikke henvises til at det "bare" er kunst. Det ville i så fall være det samme som å innrømme at kunst ikke skal tas på alvor eller kunne forstås moralsk.

Noen nylig gjennomførte studentkunstprosjekter i Sverige har reist slike problemstillinger på en illustrerende måte; ett dreide seg om tagging på T-banen, et annet om en falsk tvangsinnleggelse på psykiatrisk avdeling. Lovbrudd i forbindelse med kunstprosjekter fører ofte til diskusjoner om at dette ikke er kunst. Filosofen Lars Fr H Svendsen uttaler i den forbindelse at det ikke er noe i veien for at noe kan være både et lovbrudd og et kunstverk; "den estetiske, moralske og juridiske dommen trenger ikke å være sammenfallende, et verk kan være estetisk bra og samtidig moralsk veldig dårlig."⁷⁶ Svendsen er opptatt av at moralske vurderinger av kunstverk er relevante, men at man samtidig ikke må redusere den estetiske bedømmelsen til bare å dreie seg om moral; mye kunst får dessuten en estetisk plussverdi fordi den er moralsk støtende. Om det sistnevnte av de to prosjektene uttaler Svendsen at han er sympatisk innstilt overfor kunststudentens intensjoner, å påpeke bruken av tvang i psykiatrien, men at metodene som ble benyttet, å manipulere uskyldige personer, var uakseptable. T-banetaggingen forulempet ikke mennesker direkte på samme måte, her vil det dreie seg om at studenten vil måtte gjøre opp for seg.

Følgen av disse studentprosjektene er blitt at Konstfack, Sveriges største kunstutdanning, har vedtatt retningslinjer som sier at kunstverk som har blitt til ved lovbrudd ikke kan benyttes til eksamen. Svendsen mener det er å gå for langt å gjøre dette til en absolutt regel: "Sivil ulydighet vil ha en kostnad, gjerne i form av en bot. Den skal betales. Samtidig står man moralsk sett litt sterkere, fordi man kan ha aktverdige grunner for det man gjør." (...) Det kan finnes tilfeller der vi mener det er moralske grunner til å presse grensene, men det må man se på fra tilfelle til tilfelle"⁷⁷

⁷⁶ Avisen Klassekampen, 03.03.09

⁷⁷ Klassekampen, 03.03.09

Disse uttalelsene tar opp en rekke interessante problemstillinger i vår sammenheng, både knyttet til forholdet mellom moralske og estetiske lesninger av kunst, og metodene kunst kan benytte i forhold til lovgivning for å reise debatt om viktige samfunnsspørsmål. Sivil ulydighet anses altså her som et legitimt virkemiddel for dette, selv om det går ut over lovbestemmelsene, som denne type motstand gjerne vil gjøre. Dette samsvarer også med de fleste oppfatninger innen moralfilosofisk tenkning, selv om begrunnelsene for en slik aksept av lovovertrødelse er ulike.. Noen av disse har også som en viktig forutsetning at mange lovbestemmelser i samfunnet ikke er å betrakte som absolutte, men er først og fremst uttrykk for de maktbesittendes interesser. Det vil på den annen side ikke si at de innenfor et slikt perspektiv kan anses som relative i den forstand at det er opp til hver og en i samfunnet å velge om man vil innrette seg etter dem.

Det må i sammenheng med kunstens forhold til sivil ulydighet og lovbrudd også nevnes at slike prosjekter som de som er omtalt over, også ofte setter i gang diskusjoner om *aksjonsmetodenes hensiktsmessighet* i forhold til problemstillingene de ønsker å belyse. I forbindelse med den svenske studentens stunt for å rette fokus på tvangsbehandlingen i psykiatrien, uttalte f.eks. kunstteoretikeren Ina Blom at det ikke var sikkert at debatten om dette spørsmålet var best håndtert ved å manipulere uskyldige personer; ” Denne typen kunstverk får uforholdsmessig mye oppmerksomhet sammenliknet med meningsmettede kunstverk som ikke har en like enkel, slagkraftig logikk. Mange av disse kunstverkene som beveger seg på grensen til lovbrudd, utfordrer normer som er allment kjent. Det er ikke alltid disse normene er de mest interessante å belyse i et kunstverk.”⁷⁸

I tillegg til spørsmålet om metodevalg, rettes her også kritiske spørsmål ved temaene og problemstillingene lovutfordrende kunstprosjekter ofte reiser. Det kan godt tenkes at Blom har rett i at kunsten i slike tilfeller har en tendens til å slå inn åpne dører, eller ikke gir oss nye innsikter, eller at mer sofistikerte og komplekse kunstprosjekter burde få mer oppmerksomhet. Men det kan samtidig være slik at problemstillinger må tas opp igjen og igjen for at samfunnets praksis eller håndtering av et problem må endres eller opphøre. Og det er ofte slik i vårt tabloide samfunn - noe man naturligvis kan beklage - at den enkle argumentasjonen er den som når fram.

På den annen side er det jo selve lovbruddet som er det oppmerksomhetsskapende i slike sammenhenger, uten lovbruddet hadde det neppe blitt noen diskusjon om slike prosjekter utenfor kunstsferen.. Som kunstverk kan slike prosjekter gjerne kritiseres for å være endimensjonale og lite innsiktsgivende, slik Blom gjør, men en slik ”estetisering” av denne type prosjekters samfunnsmessige potensiale vil samtidig ta oppmerksomheten bort fra deres i og for seg aktverdige mål. En annen sak er at dette konkrete prosjektet antagelig i større grad kom til å reise spørsmål

⁷⁸ Dagsavisen, 29.07.09

ved hvor langt kunst kan gå moralsk sett i sitt ønske om å ta opp vanskelige samfunnsspørsmål, enn selve problemet prosjektet ønsket å belyse. Dette er samtidig det grunnleggende spørsmålet i alle former for sivile ulydighetsaksjoner, siden selve aksjonen ofte vil overskygge det aksjonen ønsker å rette fokus på. Og kunst som samfunnsmessig aksjonsform vil alltid i særlig grad risikere at oppmerksomheten rettes mot kunsten og kunstens virkemidler som sådan og ikke på dens tema. I journalismens tidsalder overskygges ofte sak og fakta av medienes egen jakt på konflikter og sensasjoner, og lovbrudd og kriminalitet er uansett godt stoff.

Som vi kan se, er kunstens forhold til lovbrudd en kompleks problemstilling, som bare så vidt er berørt her. Vår innfallsvinkel i denne drøftingen har først og fremst vært å belyse lovbrudd som et *metodisk spørsmål knyttet til motstand*. Mye av oppmerksomheten når det gjelder denne siden ved kunst henger ofte sammen med kunstens forhold til ytringsfrihet, altså kunst som ytring og hvilke grenser som da utfordres, både som kunst og som ytring i samfunnet i det hele tatt. Selv om vår tilnærming har vært et noe annet ved sin betoning av *sidestillingen av kunst og andre virksomhetsområder* i samfunnet og at kunst derfor også må vurderes på linje med annen samfunnsmessig aktivitet, kan disse nivåene samtidig heller ikke holdes helt atskilt. Innenfor dette essayets ramme er det imidlertid ikke rom for ytterligere presisering i så måte.

Kan statens kunstorgan akseptere lovbrudd?

Svaret på spørsmålet på om staten kan akseptere lovbrudd må ikke overraskende være benektende; verken i sin alminnelighet eller utført av statens selv. En av statens viktigste oppgaver er jo nettopp å garantere og se til at samfunnets spilleregler følges. Det betyr jo ikke at ikke statlig virksomhet, eller kanskje mer presist; statlige virksomheter, kan bli både tiltalt og dømt for lovbrudd eller lovovertridelser. Som oftest vil dette dreie seg om ikke-intenderte lovbrudd, som manglende årvåkenhet, gal fortolkning av retningslinjer og forskrifter, unnlaterer etc. Jo mer staten er splittet opp i ulike segmenter som statsforetak, statlige aksjeselskaper, særlovsselskaper etc og slik sett involvert i samfunnet på andre måter og på andre betingelser enn tidligere, vil antagelig også sjansene for statlige "lovbrudd" øke. Tilsvarende kan man kanskje si at jo nærmere statsforvaltningen selv man befinner seg i strukturen, jo mindre vil sannsynligheten for lovavvik i form av kriminalitet være.

Men så er det altså et organ i statsapparatet som beskjeftiger seg med, og endog produserer kunst. Og som vi nettopp har vært inne på, er det vanskelig å forsvare et standpunkt som kategorisk forfekter at kunst aldri kan overtre lovbestemmelser. Det vil alltid finnes moralske grunner som vil kunne *legitimere lovbrudd*, og det må også gjelde for kunst.. I et historisk perspektiv har kunst og kunstnere bidratt

til å fremme humanistiske verdier, ofte gjennom egen produksjon som har vært oppfattet som å være på kant med loven, noen også gjennom kulturpolitisk aktivisme. I ettertidens lys har samfunnet ingen problemer med å akseptere dette, i mange tilfeller snarere tvert imot; uten slik motstand fra kunstnere og andre ville samfunnet i mange sammenhenger ha vært mindre sivilisert.

Så lenge kunst har en slik moralsk rett til både å yte motstand og endog overtre lovbestemmelser (det gjelder dessuten heller ikke bare for kunsten eller kunstnere, men alle samfunnsborgere), så vil dette i prinsippet også måtte gjelde kunst som produseres av staten selv; man kan her ikke operere med noe skille mellom ulike kunstarter eller kunst kategorier. Nå vil riktignok ikke dette være problemstillinger som kunstfeltet stadig står overfor, og i enda mindre grad vil det gjelde ulike former for oppdragskunst. Men det er like fullt viktig å fastslå gyldigheten av et slikt generelt prinsipp.

For en offentlig kunstinstitusjon som KORO med sin spesielle innretning i statsapparatet, er problemstillingen både særegen og intrikat, slik resonnementet over har vist; som *statsorgan* kan man i alle fall ikke anbefale lovbrudd, og heller ikke begå dem, som *kunstinstitusjon* kan man ikke på prinsipielt grunnlag nekte kunstprosjekter realisert med begrunnelsen at de er ulovlige eller kriminelle. Dette synes å være en tilsynelatende uløselig konflikt innen dagens KORO-organisasjon, som man antagelig neppe vil forholde seg til før en situasjon skulle oppstå som krever en avklaring.

Rent konkret og praktisk kunne man forestilt seg ulike tenkemåter basert på KOROs ulike former for eierskap til egne prosjekter som en referanse her, siden institusjonens har ulike ordninger for de ulike segmentene i det offentlige, fra fullt og hele å "eie" dem i statlige bygg, til de ulike tilskuddsordningene (Uterom, kommunale og fylkeskommunale saker), der KORO ofte er en av flere partnere; det vil trolig være "enklere" å akseptere lovbrudd i de sistnevnte enn i statens egne hus. Prosjekter i uterom har gjerne også en noe annen karakter som kunstprosjekter enn de statlige, stedssituasjonene er annerledes, og de kan dessuten være initiert av kunstnere, noe som i seg selv kan gjøre dem mindre instrumentelle og mer uavhengige enn oppdragskunst. Men selv i denne konteksten vil det være problematisk for en statlig institusjon å gå god for lovbrudd, i alle fall som en kalkulert, kunstnerisk strategi for å belyse ulike samfunnsspørsmål.

Et tenkt eksempel fra en typisk urban situasjon kan illustrere dette: en veggflate i et viktig byrom står tom og nedlitt, en gruppe kunstnere vil bidra til å ruste opp området rundt og tenker seg bl a å benytte flaten i et kunstprosjekt. Kunstnernes konsept er samtidig tenkt å være en kritikk av private og kommunale eiendomsaktører som med vitende og vilje lar slike områder forfalle for senere å utvikle dem til verdifulle tomter for eiendomsutvikling og byfornyelse. Med andre ord en typisk tagger-situasjon, men kunstnerne går profesjonelt og formelt til

verks, og søker kommunen om midler til prosjektet. Kommunen avslår søknaden med henvisning til at eiendomsforholdene er komplekse og at private også er inne i bildet. Kunstnerne henvender seg til KORO, som har programfestet at man skal speile samtidskunsten, og også ønsker kritiske kunstprosjekter i det offentlige rom, og som aldri tidligere har befunnet seg i kunstkategorien ”street art”. Som stedssituasjon er den foreslåtte veggen dessuten helt i tråd med KORO’s krav til offentlighet, tilgjengelighet etc - det er bare den uklare eiendomssituasjonen som eventuelt skulle tilsi at KORO ikke skulle kunne gi sin støtte til prosjektet. Samtidig er det jo nettopp kommunens eiendomspolitikk – eller mangel på aktiv og tydelig sådan - som er ett av kunstprosjektets viktigste temaer. Kunstprosjektet vil ikke fysisk forulempe noen, ingen fortrenses eller fordrives, det dreier seg om en politisk markering, en protest, mot mangelfull offentlig og privat forvaltning av en viktig del av det offentlige rom, der denne finner sted. Resultatet vil endog tilføre området en estetisk verdi, en humanisering der offentlige midler ellers ikke strekker til; det dreier seg om en håndsrekning fra kunstnernes side, så å si.

Det kan naturligvis tenkes en rekke andre eksempler og problemstillinger av en helt annen karakter, der det vil være snakk om helt andre kunstneriske strategier. Poenget er å vise dilemmaene, kan hende også de juridiske gråsonene, KORO kan komme opp i dersom institusjonen ønsker å betrakte kunst som kunst, og samtidig ta sine egne programmerklæringer på alvor. Fotoprojektet på Rena, som kunne trekkes fram i denne sammenheng, var et slikt ytterst vanskelig prosjekt i forhold til lovåndtering, selv om visning av kunsten i det tilfellet ble spesielt problematisert i forhold til bestemmelsene om hensynet til ”Rikets sikkerhet”. Akkurat denne problemstillingen, der man altså valgte å rette seg etter de militære forordningene, er samtidig ikke typisk, fordi den dreide seg om forholdet til fremmede makter, et aspekt som i denne sammenheng må kunne sies å være av en helt annen karakter enn lovrelasjoner ellers.

Som tidligere nevnt, framholdt KORO overfor Forsvaret at man ikke anså fotomaterialet som særlig sensitivt i forhold til informasjonsmateriell Forsvaret selv benytter seg av, uten å få gehør. I akkurat det tilfellet gjaldt det heller ikke spørsmål om lovfortolkning, selv om kunstnernes visningsrett var en del av problemstillingen. Spørsmålet om ”Rikets sikkerhet” er et *definisjonsspørsmål*, ikke et spørsmål om lovanvendelse. Så kunne man selvsagt ha utfordret selve bruken av denne betegnelsen, slik også flere av rettssakene som ble ført for norske domstoler på 1970- og 80-tallet om de amerikanske militære lyttestasjonene ”Loran C” aktualiserte, ved at opplysningene som ble offentliggjort av kritikere av disse systemene var basert på åpne kilder. Men det ville vært ytterst vanskelig - for ikke å si umulig - for en statlig institusjon som KORO i Rena-saken å påvirke bruken av militære sikkerhetsgraderinger, selv om det gjaldt kunst.

Å begå lovbrudd kan prinsipielt anses som den ytterste form for motstand som den enkelte og institusjoner kan foreta seg i samfunnet. Men det er samtidig store forskjeller på hva lovbrudd består i, fra den mer passive formen for sivil

ulydighet, der det ofte er snakk om forseelser i forhold til forskrifter eller administrative bestemmelser, via kriminelle forhold av f eks økonomisk art, til mer aktive enkelthandlinger som til og med kan sette andre menneskers liv i fare. Selv om det kan argumenteres for at det kan finnes moralsk aktverdige grunner for at kunstnere i kunstprosjekter kan reise viktige samfunnsspørsmål ved å begå lovbrudd eller til og med benytte seg av lovovertrjedelse som strategi, vil det naturlig nok være klare grenser for hva som kan aksepteres i slike prosjekter med hensyn til hva man utsetter andre for.

Motstandstenkningens relevans

Dette kapitlet har både argumentert for motstand som ”løsning” på kunstens dilemma som estetikk i det estetiserte samfunnet, og for at kunst som motstand også må kunne innbefatte overtredelse av lovbestemmelser i det senkapitalistiske samfunnet, der selv det som er tenkt kritisk blir assimilert og transformert til å framstå som systemets egen form og eget tankegods. Som kunstprodusent og kunstinstitusjon kan det ikke gjøres unntak for statens eget instrument for dette.

Vi har særlig knyttet denne motstandsstrategien til estetikkenes samfunnsmessige karakter av tildekking, og kunstens oppgave i forhold til dette å iverksette sannhet gjennom avdekking (Heidegger). Denne avdekkingen må med nødvendighet ha karakter av motstand dersom den skal vise fram sannheten om samfunnet, og den kan bare oppnås negativt (Adorno).

Til dette kan det naturligvis innvendes at kunst (i sin alminnelighet, som fenomen) også må kunne ha andre formål enn å ”iverksette sannhet”. Dette berører en omfattende diskusjon om kunstens karakter og vesen. Når oppmerksomheten her har vært relatert til sannhets- og motstandsaspektet og tidligere i essayet til drøftelsen av kunstens ikke-funksjonelle kjennetegn i forhold til formålsrasjonalitetens domene, er det på to hovedpremisser: 1) Samfunnet er kjennetegnet av en grunnleggende estetisering, og denne finner sted på økonomiens betingelser, 2) Kunst i offentlige rom forholder seg på en særegen måte som kunst til sine samfunnsmessige kontekster, i et utvidet virksomhetsfelt, og må bare av den grunn forstås som å være knyttet til det etiske.

Kunst som maktens ”nyttige idiot”?

Med henvisning til Bataille kunne man kanskje spørre om hvilke muligheter som kan finnes for kunst betraktet som *det unyttige*, i form av pauser, tomrom eller mellomrom, og at motstanden - i alle fall i stedsfenomenologisk forstand - kan arte seg slik i det estetiserte. Batailles grunnleggende anti-instrumentalisme kan

uansett representere en påminnelse til kunst i offentlige rom, dvs hans insistering på "eksistensen til fordel for funksjonen"

Det er dette som også er Agambens utgangspunkt, når han forestiller seg kunsterfaringen som et *forbilde for menneskelig livspraksis*, uttrykt gjennom den tilsynelatende selvmotsigelsen "midler uten mål"; det er ved å betone det ikke-instrumentelle at det estetiske også åpner for en etisk dimensjon.

Forbruker- og opplevelsessamfunnet med sin basis i en ekspanderende økonomi har estetisering som sitt vesentligste kjennetegn, og har en *forførende* virkning ved sin appell til nytelse og velbehag. Levinas' advarsel om *estetiseringen av kunsten* har ikke mindre relevans i dag, selv om samfunnsbetingelsene er endret siden han lot den komme til uttrykk, og selv om kunsten selv har endret seg. Böhmes påpekning av *estetiseringens tildekking av det reelle* har en tilsvarende appell av moralsk karakter.

Dersom *kontrollaspektet* ved samfunnsestetiseringen vektlegges, blir tilknytningen til makten særlig tydelig. Foucault påviser at kontroll- og disiplineringssamfunnets styringsformer skaper nye romsegementeringer, som viser til endringer i maktens sosiomaterielle uttrykk. Selv om makten finner andre former og uttrykk - og er ikke minst sammensatt - betyr ikke det at strukturell tenkning om makt er uegnet; det er kanskje nettopp når makten oppfattes som fragmentert, at forståelsen av den nødvendiggjør *helhetlige perspektiver*, der ett av flere spørsmål simpelthen kan være *hvem som har interesse av* (forestillingene om) det oppdelte, flyktige og "flytende" samfunnet.

Kunst i offentlige kontekster må uavlatelig forholde seg til slike perspektiver om den skal unngå å spille rollen som "*nyttig idiot*" i maktens estetiserte landskap. Det ligger innebygd i en slik forståelse at alternativet må være å yte motstand.